

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Samira Pinto Almeida

**ESTÉTICAS DO ENGAJAMENTO NO TEATRO BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO:  
O PROJETO POÉTICO-POLÍTICO DA COMPANHIA DO LATÃO E DO BANDO  
DE TEATRO OLODUM**

Belo Horizonte

2018

Samira Pinto Almeida

**ESTÉTICAS DO ENGAJAMENTO NO TEATRO BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO:  
O PROJETO POÉTICO-POLÍTICO DA COMPANHIA DO LATÃO E DO BANDO  
DE TEATRO OLODUM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte

2018

A447e Almeida, Samira Pinto.  
Estéticas do engajamento no teatro brasileiro contemporâneo [manuscrito] : o projeto poético-político da Companhia do Latão e do Bando de Teatro Olodum / Samira Pinto Almeida. – 2018.  
407 p., enc.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 270-289.

Anexos: p. 290-408.

1. Teatro brasileiro – História e crítica – Séc. XX – Teses. 2. Teatro – Estética – Teses. 3. Companhia do Latão (Grupo teatral) – Teses. 4. Bando de Teatro Olodum (Grupo teatral) – Teses. I. Marcos Antônio Alexandre II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 801.952



Tese intitulada *ESTÉTICAS DO ENGAJAMENTO NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: O PROJETO POÉTICO-POLÍTICO DA COMPANHIA DO LATÃO E DO BANDO DE TEATRO OLODUM*, de autoria da Doutoranda SAMIRA PINTO ALMEIDA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro - EBA/UFMG

Profa. Dra. Evani Tavares Lima - UFSB

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa - UFTM

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2018.

*Ao Marcos Alexandre, por indicar o caminho a seguir.*

*A minha mãe, pela companhia na viagem da escrita.*

*A Deus, pelo bom tempo e pelos ventos favoráveis.*

## AGRADECIMENTOS

Durante três dos quatro anos do curso de doutorado, eu contei com o apoio financeiro da CAPES. Agradeço a bolsa de estudos e aproveitei a oportunidade para deixar registrado aqui a minha indignação em relação à drástica redução de verbas destinadas à educação, sobretudo após a aprovação da medida que prevê o congelamento de gastos públicos pelo período de 20 anos. O auxílio à pesquisa, essencial para que os discentes de pós-graduação possam se dedicar integralmente aos estudos, vem sofrendo cortes sucessivos ao longo dos anos, inviabilizando a permanência já precária na universidade dos estudantes provenientes de setores da população economicamente mais frágeis.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, por me ajudar a carregar o peso do processo do doutorado, fazendo-o parecer menos angustiante. Sou imensamente grata pela disponibilidade e auxílio quanto às questões burocráticas do curso, pela generosidade com que avaliou a minha escrita, pela delicadeza no trato ao tecer as críticas sempre construtivas, pelo estímulo à pesquisa, pelo olhar atento com que conduziu este trabalho.

À Companhia do Latão e ao Bando de Teatro Olodum pelo tempo dispendido durante as entrevistas e por colaborarem com tanta generosidade com esta tese. Em especial, o meu mais profundo obrigado às pessoas de Ney Piacentini, Helena Albergaria, Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano, Beto Matos, Valdinéia Soriano, Jamile Alves, Ednaldo Muniz, Márcio Meirelles e Jorge Washington. Agradeço ainda ao Márcio Meirelles pelos livros e folhetos presenteados a mim por ocasião da entrevista, material importante que serviu para a fundamentação das minhas reflexões.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sara del Carmen Rojo de la Rosa pela apreciação positiva do projeto de pesquisa, pela análise criteriosa do meu texto, pelas observações precisas e pelas relevantes indicações bibliográficas sugeridas ao longo do processo de feitura da tese.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evani Tavares Lima pela leitura atenta, pelos elogios ao meu trabalho e, sobretudo, pelas contribuições proferidas na qualificação e na defesa. Destaco ainda que a produção intelectual de Lima sobre o teatro negro no país foi essencial para a construção do meu pensamento crítico nesta pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Medeiros Ribeiro por fomentar o debate, por iluminar as contradições no meu texto, pela gentileza com a qual assinalou os pontos positivos deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa pelo olhar perspicaz e minucioso com o qual teceu considerações sobre esta tese, bem como pelas palavras generosas ao avaliá-la. Agradeço também pelas colocações pertinentes sobre o teatro engajado no Brasil emitidas durante a defesa.

A todos os professores da Faculdade de Letras, em especial, àqueles que contribuíram para a minha formação intelectual e humana durante os meus quase doze anos de UFMG.

À Letícia Magalhães e aos demais funcionários da secretaria do Pós-Lit pela atenção e ajuda nos assuntos relacionados às responsabilidades rotineiras da vida acadêmica.

Ao Roberto Nunes pelas recomendações de leitura na área da filosofia.

À família e aos amigos pela compreensão quanto a minha ausência durante a redação da tese.

A minha mãe, em especial, pela companhia, pelo apoio e amor diários.

“Que onde há poder há resistência e que, contudo, ou talvez por isso mesmo, esta nunca está em posição de exterioridade relativamente ao poder. [...] Não há, pois, relativamente ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, centro de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas *várias* resistências, que são casos de espécies diversas: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, concertadas, rastejantes, violentas, irreconciliáveis, prontas à transacção, interessadas ou sacrificiais; por definição, elas não podem existir senão no campo estratégico das relações de poder. [...] os pontos, os nós, os centros de resistência são disseminados com maior ou menor densidade no tempo e no espaço, erguendo às vezes grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento. Grandes rupturas radicais, partilhas binárias e maciças? Às vezes. Mas, com maior frequência, estamos perante pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem numa sociedade clivagens que se deslocam, que quebram unidades e suscitam reagrupamentos, sulcando os próprios indivíduos, recortando-os e remodelando-os, traçando neles, nos seus corpos e nas suas almas, regiões irredutíveis.”

Michel Foucault, *História da sexualidade: a vontade de saber*.

“O intelectual não tem mais que desempenhar o papel daquele que dá conselhos. Cabe àqueles que se batem e se debatem encontrar, eles mesmos, o projeto, as táticas, os alvos de que necessitam. O que o intelectual pode fazer é fornecer os instrumentos de análise, e é este hoje, essencialmente, o papel do historiador. Trata-se, com efeito, de ter do presente uma percepção densa, de longo alcance, que permita localizar onde estão os pontos frágeis, onde estão os pontos fortes, a que estão ligados os poderes – segundo uma organização que já tem cento e cinquenta anos – onde eles se implantaram. Em outros termos, fazer um sumário topográfico e geológico da batalha... Eis aí o papel do intelectual.”

Michel Foucault, *Microfísica do poder*.

## RESUMO

Esta tese examina e compara o fazer artístico-político empreendido pela Companhia do Latão, inserida na cidade de São Paulo, e pelo Bando de Teatro Olodum, atuante em Salvador, com o objetivo de circunscrever as poéticas cênicas desenvolvidas por ambos os coletivos enquanto manifestações do teatro engajado brasileiro. A expressão “estéticas do engajamento” denota aqui o modo sempre específico a partir do qual os artistas firmam certo compromisso com uma dada realidade, desenvolvendo uma forma artística compatível com os ideais éticos assumidos. Compõe o *corpus* de trabalho principal desta pesquisa as dramaturgias *Auto dos bons tratos*, do Latão, e *Relato de uma guerra que (não) acabou*, do Bando, encenadas em 2002, além de depoimentos dos integrantes dos grupos sobre o processo criativo, gravações das montagens, entrevistas e textos teóricos publicados pelos diretores e atores. Partindo da interpretação desse material, a tese analisa a trajetória dos coletivos em diálogo com as principais manifestações do teatro de resistência do século XX, compara o processo de criação por trás das peças citadas, examina o trabalho desenvolvido com o público e a atuação dos artistas em suas respectivas comunidades e investiga o modo como as trupes representam a “sociedade” brasileira, observando a cena enquanto espaço alternativo de reescrita da história e da memória do país. Ao refletir sobre os caminhos percorridos pelo Latão e pelo Bando, este estudo pretende dar visibilidade a uma tendência do teatro engajado hoje, marcada pela interpretação anti-ilusionista da realidade, pela cena como fomentadora de experiências coletivas, pela formulação de poéticas pautadas por afirmações identitárias.

**Palavras-chave:** Bando de Teatro Olodum, Companhia do Latão, Estéticas do Engajamento, Teatro Brasileiro Contemporâneo.

## ABSTRACT

This thesis examines and compares the artistic-political work undertaken by Latão Company, located in the city of São Paulo, and Olodum Theater Group, in Salvador, in order to circumscribe the scenic poetics developed by both collectives as manifestations of engaged theater in Brazil. Here, the expression “aesthetics of engagement” denotes the ever specific way in which artists establish a certain commitment to a given reality, developing an artistic form compatible with accepted ethical ideals. The main corpus of this research comprises the dramas *Auto dos bons tratos*, by Latão Company, and *Relato de uma guerra que (não) acabou*, by Olodum Group, both staged in 2002, besides testimonies of the members of the groups about creative process, recordings of the assemblies, interviews, and theoretical texts published by the directors and actors. Based on the interpretation of this material, the thesis analyzes the trajectory of the collectives, in dialogue with the main manifestations of the theater of resistance of the twentieth century, compares the creation process behind the cited pieces, examines the work developed with the public and the performance of the artists in their respective communities and investigates the way the groups represent the Brazilian “society”, observing the scene as an alternative space of rewriting of the history and memory of the country. By reflecting about the paths covered by Latão Company and Olodum Group, this study aims at giving visibility to a tendency of the engaged theater today, marked by the anti-illusionist interpretation of reality, by the scene as a promoter of collective experiences and by the formulation of poetics based on identity affirmations.

**Keywords:** Olodum Theater Company, Latão Company, Aesthetics of Engagement, Contemporary Brazilian Theater.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Das raízes do engajamento europeu ao florescimento de poéticas-políticas em solo brasileiro.....</b>	<b>23</b>
1.1    Origens do teatro engajado na Europa.....	28
1.1.1    Movimentos de <i>agitprop</i> .....	30
1.1.2    Erwin Piscator.....	33
1.1.3    Bertolt Brecht.....	34
1.2    Manifestações do teatro engajado no Brasil.....	37
1.2.1    O Teatro Experimental do Negro como marco do teatro engajado brasileiro.....	45
1.2.2    O Teatro de Arena.....	53
1.2.3    O Centro Popular de Cultura.....	58
1.2.4    O Show Opinião.....	64
1.2.5    O Teatro Oficina.....	68
1.2.6    O Teatro do Oprimido.....	71
1.2.7    Teatro Universitário, Teatro Amador e o esfacelamento das poéticas engajadas na década de 1980.....	76
<b>CAPÍTULO 2 – Companhia do Latão e Bando de Teatro Olodum: compreendendo o projeto poético-político.....</b>	<b>81</b>
2.1    Um grupo engajado na luta anticapitalista atuando na megalópole paulistana.....	85
2.2    Um grupo engajado na luta antirracismo atuando na cidade de maior população negra fora da África.....	110
<b>CAPÍTULO 3 – Companhia do Latão e Bando de Teatro Olodum: processos criativos e interação com a cidade.....</b>	<b>139</b>
3.1    Perspectiva histórica das noções de criação coletiva e processo colaborativo.....	140
3.2    Pressupostos básicos da criação coletiva e do processo colaborativo.....	144
3.3    Processo de criação da Companhia do Latão em <i>Auto dos bons tratos</i> .....	150
3.4    Processo de criação do Bando de Teatro Olodum em <i>Relato de uma guerra que (não) acabou</i> .....	160
3.5    Breves considerações sobre a questão da autoria.....	168
3.6    Imagens do artista-engajado e do espectador no teatro político.....	172
3.6.1    O engajamento dos artistas da Companhia do Latão na cidade de São Paulo.....	179
3.6.2    O engajamento dos artistas do Bando de Teatro Olodum na cidade de Salvador.....	186
<b>CAPÍTULO 4 – O lugar da “realidade” no teatro brasileiro contemporâneo: o palco como espaço de reescrita da memória e da História.....</b>	<b>199</b>

4.1	A história, a memória, a ficção: movimentos de distanciamento e aproximação.....	200
4.2	<i>Auto dos bons tratos</i> : uma releitura do primeiro processo de inquisição no Brasil.....	206
4.3	<i>Relato de uma guerra que (não) acabou</i> : a memória coletiva encenada.....	226
4.4	Releituras da realidade no palco do Latão e do Bando.....	248
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>		<b>259</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>		<b>270</b>
<b>ANEXO A.....</b>		<b>290</b>
<b>Entrevistas com a Companhia do Latão.....</b>		<b>290</b>
	Ney Piacentini.....	290
	Helena Albergaria.....	311
	Sérgio de Carvalho.....	329
	Beto Matos.....	345
	Márcio Marciano.....	355
<b>ANEXO B.....</b>		<b>366</b>
<b>Entrevistas com o Bando de Teatro Olodum.....</b>		<b>366</b>
	Valdinéia Soriano.....	366
	Jamile Alves.....	377
	Ednaldo Muniz.....	381
	Márcio Meirelles.....	387
	Jorge Washington.....	402

## INTRODUÇÃO

O título desta tese carrega um conceito longamente discutido no campo das ciências humanas (sobretudo na filosofia), apresentando variações significativas no percurso de seu desenvolvimento histórico – inclusive, sendo caracterizado de forma diferenciada por autores pertencentes a um mesmo tempo e espaço. Logo, parece-me essencial retomar parte da problemática já nesta introdução, a fim de deixar clara qual é a perspectiva adotada aqui. O termo “estética” surge no século XVIII, em 1750, para nomear certa obra de Alexander Gottlieb Baumgarten. A partir de então<sup>1</sup>, ele passou a designar a disciplina ou a área do conhecimento voltada para a investigação sobre a especificidade do objeto artístico, seja em termos de criação, seja em termos de recepção – embora, este último caminho tenha sido mais consagrado; principalmente, após a publicação de *Crítica da faculdade de julgar*, de Immanuel Kant. A profusão de teorias a respeito do efeito estético gestadas no período citado promoveu certa visão da arte vinculada a valores distanciados do mundo material/histórico, tais como universalidade, belo e sublime. Nesse sentido, em um primeiro momento, pode parecer contraditório aproximar o conceito de estética da palavra “engajamento”, bem como poética (para muitos, um sinônimo de estética) de política. Porém, nem sempre esses termos figuraram em terrenos opostos.

A reflexão sobre a arte, obviamente, é anterior ao conceito de estética. O primeiro texto clássico do qual se tem notícias a desenvolver um pensamento sobre o objeto artístico é *A República*, de Platão. Nessa obra, o filósofo questiona a função da arte poética, rompendo com a tradição grega que considerava a poesia como um meio de transmissão de conhecimento e de conexão com os deuses. Nos livros 2 e 3 d’*A República*, alguns aspectos positivos da arte são elencados, a exemplo da “simetria, proporção, ritmo” (MUNIZ, 2010, p. 27), e tidos como importantes para a formação do cidadão da *pólis* idealizada, mas para que a arte promovesse sempre efeitos benéficos e úteis, ela deveria ser constantemente vigiada (e censurada quando fosse o caso) a fim de evitar a disseminação de ideias e comportamentos perturbadores da ordem e da moral, bem como a corrupção do caráter dos jovens. A experiência artística, segundo o filósofo, é perigosa porque embaralha as diferenças entre a Imagem (representação mimética) e o Original (o mundo), estimula emoções (ao invés de primar pela razão) e dissemina crenças. Além disso, a lógica da arte prejudicaria o

---

<sup>1</sup> Em *O inconsciente estético* (2009), Jacques Rancière contesta esse marco histórico tradicional, afirmando que tal acepção de estética só veio a se manifestar no período romântico e do idealismo pós-kantiano.

funcionamento da cidade ideal (hierarquizada e fundada na especialização) ao produzir “indivíduos internamente múltiplos e versáteis, repletos de capacidades” (MUNIZ, 2010, p. 30). Por acreditar demasiadamente no poder transformador e pouco controlável da arte, capaz de alterar significativamente a realidade concreta, Platão conclui, no livro 10 d’A *República*, que a atitude mais segura é expulsar os poetas de sua *pólis* idealizada, deixando a cargo da filosofia o ensinamento do belo.

Contrapondo-se a seu mestre Platão, Aristóteles devolve à arte o papel de representar a beleza, a perfeição, a verdade, mas ao invés de centrar-se nos efeitos da poesia sobre o público, o filósofo concentra-se na exposição sobre o fazer poético, refletindo a respeito da representação mimética e prescrevendo um modelo considerado por ele como superior em termos de criação. O estagirita também rompe com a tradição ao conferir ao poeta domínio sobre o seu ofício, distanciando o escritor do imaginário popular que o colocava como ser inspirado pelo divino, responsável por transcrever as memórias de um povo por meio das palavras ditadas pelas musas. Segundo Fernando Santoro (2010, p. 46), “Aristóteles foi decisivo para o que hoje entendemos como arte”, pois o pensamento estético moderno e contemporâneo tem origem nos problemas (valores, categorias, princípios) levantados pelo filósofo grego. Tal afirmação pode ser comprovada quando se compara o modo como Aristóteles qualifica a obra de arte – na *Poética* (ARISTÓTELES, 2011, p. 55), a tragédia e a epopeia são tomadas como objetos capazes de provocar sentimentos fortes e promover o prazer nobre e supremo no espectador, sobretudo, porque a boa poesia é “filosófica”, “séria” e “universal” (1451b1-5) – com as teorizações do século XVIII, em especial, aquelas interessadas em discutir o juízo estético, seguindo os pressupostos kantianos. Em certo sentido, é verdade, Kant toma direção oposta àquela perseguida pelo filósofo grego, pois o seu objeto de estudo é a recepção e não a criação artística, porém, é notável a maneira como os valores de belo e universal são reaproveitados do pensamento clássico e passam a figurar como atributos específicos da arte.

Para Kant, a experiência estética obedece a princípios universais comuns a todos os homens, pois o consenso sobre o que é belo nasce da contemplação da natureza – e, enquanto parte dela, o ser humano está apto a reconhecer as formas perfeitas, corretas, verdadeiras. Em termos de criação, o artista elabora objetos belos não por dominar um saber específico, tal como o artesão produtor de artes úteis – aliás, para Kant, o estético somente se manifesta nas obras despossuídas de intenções e funções práticas –, mas sim “porque nele, criador, se exprime a natureza” e é ela “que ‘calcula’ a justa medida do que é necessário, de imaginação e de entendimento” (GIL, 2005, p. 72). Tanto mais a obra se parecer com o mundo natural,

mais próxima da perfeição ela estará e mais fácil será reconhecer o seu valor. Assim, o julgamento estético, apesar de não ser conceituável, permanece comunicável em alguma medida por meio do prazer proporcionado pelo objeto artístico. Contudo, é importante destacar que Kant vê a arte bela para além da capacidade de despertar sensações, distinguindo-a das “artes agradáveis” (voltadas para o entretenimento) por provocar a reflexão.

Virginia Figueiredo (2010, p. 68) observa com precisão que ao caracterizar a arte bela como produtora de prazer reflexivo, Kant exclui outras possibilidades de arte, a saber: as artes mecânicas, o artesanato, as artes agradáveis. Em realidade, é comum entre os estetas o gesto de exclusão ao delimitar de forma muito restritiva as qualidades, como se manifesta e qual é a função do objeto artístico. Nestes breves apontamentos sobre algumas das contribuições de Platão, Aristóteles e Kant, três grandes nomes da filosofia da arte ocidental, já é possível verificar nos autores citados, cada um a sua maneira, um desejo (ora explícito, ora implícito) de regular a produção de arte e de condenar certos tipos de manifestação do estético. Essa exclusão tende a se manter, a meu ver, com o início da modernidade e a reivindicação da autonomia da arte. Se nos textos clássicos dos filósofos gregos, ou mesmo em Kant, ainda se considera ao menos alguma relação (ainda que discutível) entre o mundo e a representação artística por meio do conceito de *mimesis* ou de natureza, a partir do século XVIII as teorizações não raramente afastam a arte da realidade ao enfatizar a transcendência e a elevação do espírito proporcionada pela experiência estética. Hegel, por exemplo, compreende a arte (ao lado da religião e da filosofia) como uma das manifestações do espírito absoluto, negando qualquer traço mimético em favor do entendimento da obra como “lugar de uma experiência metafísica: a manifestação do infinito no finito” (MACHADO, 2006, p. 111). Para o autor alemão, “a obra de arte se compõe [...] de dois elementos ou dois níveis: o sensível e a ideia. A arte é expressão da ideia através do elemento sensível [...] [ela] é o meio termo entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal” (MACHADO, 2006, p. 111).

Ao fazer tal crítica a uma visão espiritualizada da manifestação do estético não pretendo defender ou me aliar nem às teses que acreditam na capacidade da arte de reproduzir o mundo (vale frisar que a noção de *mimesis* em Aristóteles não implica em imitação/reflexo, mas em criação elaborada por meio do princípio da verossimilhança e da necessidade), nem à perspectiva que crê na função moral da arte, como pensava os românticos Schiller ou Fichte, a quem Hegel se contrapunha, apenas evidenciar que, embora as teorias sobre o estético sejam muito diferentes entre si, é recorrente a imposição, o controle sobre o que é arte, promovendo a desqualificação de certos objetos em detrimento da elevação de outros com base em valores,

a meu ver, significativamente “terrenos”. Talvez, seja interessante refletir a quem serve tal delimitação do campo da arte e quais obras são consideradas favoráveis ao espírito e à educação estética do homem. Os princípios encontrados na “boa obra”, exaltados pelos filósofos, tais como a beleza apolínea, o lirismo, o sublime, a fruição, a “espontaneidade inintencional” (GIL, 2005, p. 73), a “realidade espiritual” (MACHADO, 2006, p. 112), traduzem em termos artísticos os valores importantes para aqueles que ocupam um lugar social privilegiado na sociedade. Não seria preciso, aliás, dizer que a função social dos filósofos (sujeitos dedicados ao pensamento e à procura pela verdade) é valorizada desde a Grécia antiga ou que muitos pensadores gozaram da companhia de líderes políticos (como é o caso de Aristóteles, professor de Alexandre, o Grande) ou frequentaram a alta sociedade. Basta observar a orientação ideológica presente nos próprios escritos. Em Platão, antes da expulsão definitiva, só é cogitada a permanência na *pólis* de “um tipo de poeta, o ‘austero’, aquele que só imita os modelos prescritos pela própria Cidade” (MUNIZ, 2010, p. 30). Aristóteles, por sua vez, ao pensar a tragédia e a epopeia enquanto gêneros sérios e superiores, estabelece como tema das obras de excelência as grandes narrativas, na qual atuam as personagens nobres<sup>2</sup> não só em termos de caráter (isto é, trata-se de representar os reis, a aristocracia). Reconhecer que o intelectual está condicionado a um lugar de fala determinado ao formular conceitos parece-me essencial, uma vez que o discurso institucionalizado tende a funcionar como um discurso de verdade acima de questionamentos. O mesmo vale para os artistas, afinal, não é possível esquecer de si próprio e ignorar as circunstâncias históricas, culturais, econômicas as quais se está submetido durante um processo criativo.

Para muitos estudiosos – a exemplo de Roland Barthes (2004) e Jacques Rancière (2005) – a modernidade teria favorecido o nascimento de estéticas plurais, democratizando o campo artístico antes território exclusivo da escrita clássica burguesa. Contudo, embora os modos de criar e experienciar os objetos estéticos tenham sido ampliados consideravelmente e novas formas de pensar a arte tenham emergido, fica a sensação de que os critérios de julgamento hegemônicos permanecem fiéis a um gosto elitizado. Certamente, a minha intenção aqui não é retirar a importância das grandes obras, duvidar da qualidade delas ou mesmo renegar os valores que orientam tais produções. Somente gostaria de propor o real alargamento do que se entende por artístico, por belo, por arte quando coloco defronte o termo

---

<sup>2</sup> Ao falar sobre a construção da narrativa em *Poética*, Aristóteles (2011, p. 60-61) recomenda que o poeta, visando o efeito trágico, utilize personagem que goze de “grande reputação e prosperidade, tais como Édipo e Tiestes e homens ilustres dessas famílias” e, mais à frente, complementa com as seguintes palavras: “Originalmente, os poetas narravam toda e qualquer história, enquanto atualmente as melhores tragédias dizem respeito a apenas umas poucas famílias, tais como as de Alcmeon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Telefos, bem como a tantos outros personagens que sofreram ou praticaram coisas terríveis” (1453a1- de 5 a 20).

“estética” as palavras engajamento e política, pois, não raramente, a obra que assume um compromisso com valores e ideais populares, minoritários, tende a ser rechaçada previamente, a ser desconsiderada como fomentadora de prazer e de ampliação da sensibilidade.

Para citar um único exemplo de como a exclusão de poéticas-políticas é justificada, gostaria de retomar algumas considerações de Hans Gumbrecht sobre o funcionamento da arte em seu livro *Produção de presença*. Nessa obra, o teórico, inspirado no pensamento filosófico de Martin Heidegger, lança mão das seguintes particularidades manifestadas na experiência estética: intensidade, distanciamento do mundo cotidiano, resistência ao sentido, apelo à presença dos corpos, epifania, insularidade. Para o autor, a obra de arte promove sensações fortes de intensidade quando priva o espectador/leitor da capacidade de interpretação, de atribuição de sentido, e esta quebra com o mundo cartesiano só é possível quando se rompe com a lógica do cotidiano. Nessas condições, o espectador/leitor é arrebatado pela “experiência estética [...] [que] impõe uma insularidade situacional e temporal” (GUMBRECHT, 2010, p. 156) responsável por retirá-lo de seu contexto histórico-social. Tal sensação possui um caráter de evento inesperado (epifânico) e, por isso, não é um efeito premeditado pelo artista. Inclusive, qualquer posicionamento ético assumido pelo criador em sua produção tem por consequência a perda da intensidade, uma vez que “as normas éticas fazem parte [...] dos mundos cotidianos historicamente específicos, ao passo que [...] a experiência estética retira o seu fascínio [...] do fato de oferecer momentos [...] que não podem fazer parte [...] [desses] mundos” (GUMBRECHT, 2010, p. 131). Com isso, Gumbrecht não elimina a capacidade reflexiva da obra de arte, apenas reclama para ela uma tensão entre significação (efeitos de sentido) e incomunicabilidade (efeitos de presença). Na obra citada, o autor confessa (GUMBRECHT, 2010, p. 122) já ter acreditado, em sua juventude, na relação produtiva entre ética e estética, e defendido a possibilidade de compreensão do fenômeno estético por meio do estudo histórico. Porém, essa visão “utópica” teria desvanecido em sua maturidade intelectual:

...estou convencido de que a tarefa mais importante que temos hoje é confrontar os alunos com a complexidade intelectual, o que significa que devemos concentrar nossa atenção nos *gestos dêiticos*, apontando a condensação ocasional dessa complexidade. [...] Acredito que, na sua convergência, as movimentações para dar mais destaque ao elemento da presença na experiência estética, a esteticização potencial da história e a proposta de libertar o nosso ensino da obrigação de oferecer orientação ética podem criar, mais uma vez, maior consciência da proximidade que a prática artística concreta pode ter relativamente às nossas atividades acadêmicas. (GUMBRECHT, 2010, p. 123-124, grifos do autor)

Não bastasse o ato de restringir o que vem a ser a experiência estética, como ela se manifesta, Gumbrecht ainda desqualifica os objetos que não estão orientados pelas categorias por ele explicitadas, considerando-os artefatos simples, fáceis de lidar – e, como consequência, negando a relevância e a complexidade dos trabalhos centrados nesses objetos “menores”. Assim, o autor deixa transparecer a sua vinculação a uma perspectiva que separa a Arte com “A” maiúsculo, daquela com “a” minúsculo. O problema da arte engajada, para autores como Gumbrecht, repousaria no gesto intencional do artista militante ao fazer da obra um meio de “transmissão ou [...] exemplificação de uma mensagem ética” (GUMBRECHT, 2010, p. 131). A discussão sobre este tópico será abordada nesta tese, mas adianto que, há muito tempo, os artistas superaram essa questão da mensagem ideológica elaborada artisticamente. Hoje, a arte politizada apresenta visões plurais de mundo e propõe análises de uma realidade específica sem impor verdades ao espectador – este último é, sobretudo, mais um agente reflexivo presente na construção da obra. Outro ponto revisto pelos artistas contemporâneos é a suposta necessidade de subjugar o elemento formal aos interesses temáticos – a cada dia tem-se mais clara a compreensão de que ética e estética devem caminhar juntas, pois de nada vale um conteúdo revolucionário preso a uma estrutura conservadora, enrijecida.

Penso que as categorias críticas propostas por Gumbrecht – tais como epifania, resistência ao sentido, insularidade – são adequadas para avaliar certos objetos de arte. Sem sombra de dúvidas, todos nós podemos vir a sentir grande prazer, por exemplo, ao ler um poema que joga com a intransitividade da língua, ao escutar uma composição musical clássica, ao contemplar uma pintura abstrata, ao assistir uma peça vinculada à estética do teatro do absurdo – dentre outras manifestações artísticas, cuja estrutura formal se encontra afastada da representação figurativa ou mimética. Contudo, esse tipo de experiência não deveria invalidar outras possibilidades de sentir, de vivenciar o estético. Sou levada a acreditar, com base nas minhas experiências diante dos mais variados objetos, que a intensidade e o arrebatamento podem sim surgir da reflexão, da justaposição e sobreposição de sentidos<sup>3</sup>. Ainda que a arte nos desconcerte, nos provoque emoções e sensações

---

<sup>3</sup> A título de exemplificação, gostaria de retomar uma experiência estética singular que vivi, em visita a um museu da cidade do Rio de Janeiro, diante da instalação “...antes eu só pensava em maconha e roupa de marca, mas vi minha mãe indo presa junto comigo. Agora quero parar...”, de Rosana Palazyan, pertencente à série “...uma história que você nunca mais esqueceu?”. A base da obra é um travesseiro envolvido por fronha branca bordada nas laterais, cuja inscrição em linha igualmente branca traz um depoimento baseado na frase que nomeia o objeto artístico. Por cima dele, bonecos (feitos com algodão, meia de seda e arame) e peças em miniatura no mesmo tom representam a seguinte cena de forma minimalista: um policial aponta a arma para uma criança que, por sua vez, está voltada, de braços abertos, para a mãe enquanto esta última é contida por outro policial também armado. Há ainda duas armas miniaturizadas sobre o travesseiro. Para ler a escrita bordada, o espectador

inomináveis, tal deslocamento não implica no afastamento de nossa realidade e identidades sociais. Também não devemos esquecer que a sensibilidade é moldada historicamente – a forma como experienciamos a arte resulta de uma série de fatores (tais como iniciação artística, frequência de exposição a esse universo, modalidades de interação previamente conhecidas) que é influenciada pelas nossas condições materiais, a nossa classe de origem. Logo, parto do princípio de que não existe critério de julgamento universal aplicável a toda e qualquer obra. E aceitar essa afirmação inclui considerar que devemos pensar o objeto artístico inserido em seu contexto de produção e recepção. Compartilho, portanto, da visão de Boris Groys ao observar que:

...não há nada como um sistema de valor puramente estético, essencialmente artístico e autônomo que possa regular o mundo artístico em sua totalidade. [...] Dessa forma, a autonomia da arte implica não numa hierarquia autônoma do gosto, mas na abolição de toda hierarquia desse tipo e no estabelecimento do regime de direitos estéticos iguais para toda obra de arte. O mundo da arte deveria ser visto como a manifestação socialmente codificada da igualdade fundamental entre todas as formas visuais, objetos e mídias. (GROYS, 2015, p. 26)

Seguir o caminho proposto por Groys não equivale a abandonar a crítica, romper com o julgamento estético. Certamente, obras “boas” e “ruins” são produzidas o tempo todo, mas é sempre preciso, em primeiro lugar, fazer uso de um referencial teórico que contemple a especificidade dos objetos e, em segundo, assinalar que o parecer sobre eles será dado a partir de determinada posição e valores estabelecidos historicamente. Minha postura, nesse sentido, é também partidária do pensamento foucaultiano, pois ao me insurgir contra “a tirania dos discursos englobantes com suas hierarquias e com os privilégios da vanguarda teórica” desejo “ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados” (FOUCAULT, 2007, p. 171). O meu interesse com esta tese, portanto, é questionar a validade dos muros

---

precisava contornar a instalação que, na ocasião, ficava protegida por uma caixa de vidro e, nesse percurso, era possível ver a cena sob diferentes ângulos – remetendo a um plano panorâmico em *travelling* circular cinematográfico, criando assim um efeito dramático. Lembro-me de ter sentido um forte impacto diante da obra (na verdade, ainda sinto ao me recordar dela e descrevê-la aqui), pois a dureza do tema representado entrava em choque com a delicadeza dos materiais utilizados, com a leveza e a pureza do branco, ao ponto de parecer que a cena estava a um passo de desvanecer, tal como em um sonho. A caixa de proteção, aludindo a uma redoma de vidro, era o que “impedia”, na minha interpretação, a dissipação da cena traumática. Assim a artista deu corpo à memória de um adolescente internado em instituição de recuperação de menores da cidade fluminense. Para experienciar essa instalação poética, o espectador, a meu ver, necessita fazer uma série de conexões, articulando sentidos. Certamente, há algo de inabordável na obra, para além de toda significação que, para mim, surge na totalidade do branco – com a alvura funcionando como o *punctum* (não localizável, semelhante a uma mancha) barthesiano, disperso no *studium* da representação (BARTHES, 2012a). Porém, a tensão entre a palavra e o inominável não implica (nessa obra) no afastamento da realidade, do mundo histórico específico, muito pelo contrário. A instalação está registrada e arquivada em: <<http://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigem-do.html>> Acesso em: 12 ago. 2018.

institucionais<sup>4</sup> que excluem e hierarquizam conhecimentos, e, ao fazer isso, desejo dar visibilidade aos contradiscursos<sup>5</sup> tantas vezes silenciados.

Para descrever e analisar as poéticas-políticas da Companhia do Latão e do Bando de Teatro Olodum tomo de empréstimo argumentos produzidos por diferentes autores dos campos das ciências humanas (história, filosofia, sociologia, antropologia) e das artes (teatro, literatura) sem me deixar imobilizar por uma corrente específica. Procuro, na medida do possível, me apoiar em fontes condizentes ao meu objeto. Nesse sentido, para falar sobre o Latão, devo antes partir da pesquisa sobre o legado de Bertolt Brecht, sobre o teatro de resistência do século XX, sobre modelos teóricos de interpretação da realidade brasileira. Por sua vez, para abordar a poética do Bando, busco amparo em obras que investigam a cultura e

---

<sup>4</sup> A Prof.<sup>a</sup> Sara Rojo, que integrou a banca avaliadora desta tese, questionou-me durante a defesa sobre a importância de contestar e de “desconstruir” a academia em face do cenário político atual marcado pela necessidade de afirmação do saber científico, de defesa da universidade pública e gratuita para todos. A reflexão proposta por ela é, de fato, pertinente, uma vez que vivemos tempos sombrios, nos quais até as conquistas científicas mais elementares (tal como as descobertas relacionadas ao aquecimento global e à evolução das espécies) são refutadas, inclusive por autoridades do nosso governo, sem qualquer respaldo teórico. Além disso, o desmonte das universidades brasileiras é, a cada dia, mais flagrante diante da falta de verbas para o funcionamento das unidades, das pesquisas, dos programas de assistência estudantil; bem como diante das constantes ameaças à liberdade de cátedra. Acredito que é fundamental lutar contra os retrocessos na educação superior visando garantir a democratização e a promoção do ensino e da pesquisa. Em todo caso, essa defesa não deve nos impedir de olhar criticamente para os problemas que estão presentes na base da instituição, principalmente quando esse olhar tem por objetivo corrigir as distorções em prol da comunidade em geral. A quem serve, por exemplo, a tradicional hierarquização de saberes na universidade (responsável por determinar as áreas prioritárias de investimento; os temas, objetos e métodos considerados mais “relevantes” em detrimento de outros, subalternizados em grande medida porque não geram patentes) senão às elites? Quais são os cursos mais prejudicados com os atrasos ou com os cortes de repasses financeiros? Essa hierarquização tende a se aprofundar pelos próximos quatro anos, haja vista a promessa feita pelo atual presidente da república, nas redes sociais e um dia antes da cerimônia de posse, de varrer das instituições públicas o que ele chama de “lixo marxista” – uma promessa que visa silenciar discursos opositores, certos corpos e identidades; enfim, grupos minoritários. Contestar as desigualdades estabelecidas na academia é também uma forma de reivindicar a ampliação dela, é o primeiro passo para que as pessoas afetadas por essas disparidades se organizem e estabeleçam estratégias de ação.

<sup>5</sup> Durante a defesa desta tese, a Prof.<sup>a</sup> Mônica Ribeiro notou, com perspicácia, a contradição existente na minha intenção de propor um contradiscurso seguindo os preceitos institucionais (adequação à norma padrão, uso das regras da ABNT) e falando a partir de uma posição de “privilegio”, uma vez que faço parte do corpo discente de um programa de pós-graduação de excelência segundo os critérios da fundação CAPES. Ribeiro também chamou a atenção para o fato de que, há tempos, pesquisadores vêm abrindo novos espaços na academia para a inserção de poéticas e saberes tradicionalmente marginalizados pela sociedade. Logo, a tarefa essencial hoje é, segundo ela, ampliar esse lugar, o número de pessoas que se apoderam dele. Diante dessa crítica (com a qual eu concordo), convém esclarecer que o meu interesse aqui não é reivindicar um posto inédito para esta tese no tocante ao modo de produção intelectual. A longa bibliografia que o leitor poderá conferir ao final deste texto, por si só, já revela o número extenso de intelectuais que, antes de mim, contribuíram com estudos relevantes para o alargamento das fronteiras disciplinares. No entanto, apesar da comprovada importância desses trabalhos pioneiros para as ciências humanas, sou levada a acreditar, com base na minha experiência acadêmica e nas minhas leituras, que os assuntos abordados nesta minha pesquisa estão longe de ocupar um lugar de igualdade (em termos de valor e legitimidade) em relação aos temas realmente caros às artes e à literatura, áreas sempre dedicadas a consagrar os grandes nomes, as nobres correntes estéticas e teóricas da cultura ocidental. Ciente disso, pretendo sim “engrossar o coro” que exige a equidade entre as diferentes obras, imaginários, conhecimentos. E, para fazer isso, preciso aceitar algumas regras que a comunidade científica impõe – caso contrário, o meu texto não ocuparia espaço algum dentro da instituição. Trata-se, portanto, de uma contradição irresolúvel, muito similar àquela enfrentada pelos integrantes do Latão ao propor uma poética anticapitalista estando o grupo inserido dentro do capitalismo.

as artes negras na diáspora, livros voltados para a análise do racismo e das desigualdades sociais no país, estudos sobre formas alternativas de produção e disseminação de saberes. Além disso, o presente trabalho se alicerça na reflexão dos próprios artistas por meio das entrevistas realizadas por mim com integrantes de ambos os coletivos, as quais podem ser consultadas nas folhas em anexo.

No primeiro capítulo, abordo a noção de engajamento, considerando que tal categoria escapa ao aprisionamento conceitual atemporal e a-histórico, sendo, portanto, ressignificada por cada sujeito que dela se aproprie. Logo, apesar de “servir” para qualificar uma tendência da cena teatral, o termo “engajamento” também se mostra resistente a caracterizações genéricas, pois o compromisso (sempre específico) dos artistas com a sociedade interfere na estética revelada no palco. Observando esse pressuposto, analiso as contribuições de dramaturgos e encenadores considerados fomentadores do teatro político moderno ocidental e estabeleço, com base na tradição crítica (mas também inserido novas perspectivas), uma possibilidade de linha temporal das expressões teatrais engajadas brasileiras. O objetivo principal é apontar certos aspectos das poéticas-políticas nacionais do século passado, privilegiando os coletivos representativos que influenciaram grupos menores por todo o país e que, por isso, podem ser compreendidos como a estrutura de apoio da cena engajada do nosso tempo. Longe de visar uma abordagem teleológica da história, o meu interesse é evidenciar o brilho do ontem reluzindo no agora, isto é, apontar os novos caminhos abertos pelo Latão e pelo Bando enquanto respostas às ações dos grupos em atuação em períodos anteriores. O estudo comparativo das diferentes poéticas também é pertinente porque permite verificar quais equívocos da modernidade foram superados e quais são os possíveis novos equívocos.

No segundo capítulo, começo a circunscrever a poética-política do Latão e do Bando por meio do levantamento do contexto histórico-social-cultural que propiciou a reunião dos artistas em torno de um projeto comum. A Companhia do Latão surge em 1997, na cidade de São Paulo, a partir de um projeto de pesquisa em dialética teatral interessado em discutir as relações entre arte e política. A base teórica e artística do grupo, desde então, permanece sendo Brecht, influência presente não só na forma épico-dialética levada para a cena, mas, sobretudo, no compromisso com a reflexão histórica/social. Por sua vez, o Bando de Teatro Olodum, criado em Salvador no mês de outubro de 1990, vem se destacando na cena brasileira por colocar em prática um complexo projeto poético-político que inclui representar o cotidiano da população negra, combater o racismo, valorizar e divulgar a cultura negra no país, contribuir para a presença ativa do negro na sociedade, promover a conscientização e a construção das identidades negras, capacitar artistas negros, desenvolver dramaturgia e

estética própria. Ao retomar a história e os trabalhos desenvolvidos pelos grupos, busco determinar as influências estéticas e o posicionamento político que orientam a criação e a atuação dos coletivos.

No terceiro capítulo, adentro no percurso de criação levado a cabo pelos grupos em contextos específicos. Nesse sentido, analiso os processos de escrita cênica e dramaturgical dos quais derivaram os trabalhos *Auto dos bons tratos*, do Latão, e *Relato de uma guerra que (não) acabou*, do Bando. Para tanto, descrevo e problematizo pressupostos básicos implícitos nas noções de criação coletiva e de processo colaborativo, de modo a particularizar o ritual de trabalho de ambos os coletivos. Também, nesse momento, teço algumas considerações sobre o estabelecimento da autoria em obras gestadas por meio das múltiplas contribuições e intervenções dos sujeitos envolvidos em processos de criação coletivizados. Uma vez que os projetos do Latão e do Bando ultrapassam o limite do palco, parece-me importante analisar também a atuação dos grupos em suas respectivas cidades, além de enfatizar a função social assumida pelos artistas frente ao outro, à plateia. Para isso, procuro observar o papel do espectador na formulação dos objetivos estéticos e políticos dos coletivos; como os atores se direcionam ao público antes, durante e depois dos espetáculos; como o artista/intelectual se vê em relação à plateia. Nesse momento, busco acentuar também como os objetivos militantes das trupes conseguem interferir no cotidiano da cidade.

No quarto e último capítulo, analiso a dramaturgia e alguns aspectos relacionados à encenação das peças citadas, a fim de refletir sobre o diálogo entre ficção e realidade e sobre o modo como os grupos retomam certo momento histórico, desconstruindo o discurso oficial por meio da arte. A peça *Auto dos bons tratos*, da Companhia do Latão, é baseada no primeiro processo da inquisição no Brasil, cujo réu foi o donatário Pero do Campo Tourinho, acusado de heresia. A história reinterpretada pelo coletivo paulistano focaliza e discute em cena um momento de transição nas relações de trabalho no país, ao menos no nível do discurso, no qual se verifica o abandono e a condenação do modelo de escravidão calcado na violência física e simbólica em nome de outro, ainda baseado no regime de mão de obra forçada, mas tido por mais brando e, por isso mesmo, mais eficaz – modelo que, como se sabe, foi posteriormente reconfigurado, devido à abolição, pelo sistema capitalista, mas sem romper com as relações de subordinação estabelecidas no regime escravocrata. Em *Relato de uma guerra que (não) acabou*, o Bando de Teatro Olodum tematiza os conflitos produzidos pela greve dos policiais ocorrida em 2001 na Bahia sob a ótica da população pobre de seis comunidades soteropolitanas. A peça, tal como acontece em *Auto*, relê criticamente o momento histórico, ao dar voz aos moradores da periferia, encenando memórias

desconsideradas e ocultadas pelas mídias e pelo Estado. Ao analisar o modo específico de produção e a dramaturgia das peças, desejo examiná-las em sua historicidade, enquanto resultados de processos materiais e sociais correlatos.

Quando delinheio certa imagem do Latão e do Bando, começando pelo esboço mais geral (as trajetórias e as características marcantes das poéticas, observadas no segundo capítulo) para, em seguida, compor em minúcias a postura de cada grupo (por meio da análise de trabalhos específicos, empreendida no terceiro e no quarto capítulos), pretendo demonstrar como os artistas criam e ocupam um lugar na história do teatro brasileiro, renovando o que se entende por teatro engajado por meio da afirmação de uma estética singular. Nesse sentido, quando me proponho a revisitar a biografia e examinar o projeto poético-político desenvolvido pelas trupes, desejo averiguar o que elas entendem por teatro engajado, como tal engajamento orienta as práticas artísticas, em que medida os ideais dos projetos são implementados ou modificados quando necessário. Tanto o Latão quanto o Bando refletem constantemente sobre o próprio fazer artístico-político e isto faz com que tais projetos estejam sempre em processo, em devir. É, sobretudo, por esse motivo que utilizo o termo “estética”, pois compreendo este conceito para além da noção de efeito artístico produzido no momento da recepção. Aqui, a palavra “estética” carrega, em especial, o sentido de teorização da arte, de reflexão sobre o seu fazer, tarefa intelectual empreendida pelos artistas de ambos os grupos estudados. E, nesse sentido, esta tese é também um trabalho metadiscursivo, na medida em que reelabora o saber pulsante e poético produzido no palco pelos coletivos.

## 1. Das raízes do engajamento europeu ao florescimento de poéticas-políticas em solo brasileiro

Entre o nascimento e a morte, o sujeito está condicionado a estabelecer relações com outros sujeitos por meio das diferentes formas de linguagem (verbal e não verbal), construídas e processadas coletivamente dentro de um contexto histórico-social definido. Segundo Danielle Colucci (2013), em termos de linguagem verbal, o homem – enquanto *produto* de uma estrutura econômica e de uma consciência social anteriores a sua existência e, simultaneamente, *agente* histórico – faz usos diversos da palavra em suas interações com o outro: a palavra pode ser usada de forma democrática, possibilitando o diálogo, o encontro e até mesmo o conflito entre os sujeitos e suas ideias; ou pode servir a interesses autoritários, a fim de impor uma visão de mundo e silenciar todas as demais. Ao negociar, ditar ou mesmo aceitar palavras no seu convívio social, o sujeito se revela político, assim como são políticas todas as suas ações, inações, criações. Isso equivale a afirmar que todo teatro é político, embora nem todo teatro seja engajado. Toda manifestação cênica é política na medida em que os envolvidos nessa prática artística são seres sociais *alinhados* (WILLIAMS, 1979), implicitamente ou explicitamente, a um tipo de experiência, a certo ponto de vista sobre o mundo. Com isso quero dizer que não existe imparcialidade, pois toda produção está impregnada da ideologia de classe, do “lugar” de origem de seu criador.

O engajamento, por sua vez, consiste na ultrapassagem dos limites do alinhamento por meio do *compromisso* assumido com o outro. O compromisso é uma escolha, uma responsabilidade ostentada pelo sujeito politizado capaz, inclusive, de promover “uma modificação consciente de alinhamento”<sup>6</sup> (WILLIAMS, 1979, p. 203). Um grupo faz teatro engajado quando assume o compromisso com o social, construindo novas formas de relação dentro da comunidade onde ele realiza suas ações. O modo como ele efetiva em ações esse compromisso sempre será específico e, por isso, é tão difícil circunscrever o que é teatro engajado. Cada grupo que se caracteriza por engajado cria um significado especial para o termo. Cumpre dizer que a abertura semântica da noção vem proporcionando uma notável

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin oferece um exemplo claro dessa modificação quando retoma a seguinte fala de Aragon: “o intelectual revolucionário aparece antes de mais nada como um traidor à sua classe de origem”. Nesse sentido, o intelectual alinhado a sua classe (burguesa, no caso do contexto da citação) seria aquele que colabora, conscientemente ou não, com o sistema capitalista, enquanto o intelectual comprometido com o social, traidor de sua classe, adotaria um “comportamento que o transforma de fornecedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária.” (BENJAMIN, 2012, p. 146)

proliferação de subcategorias (desenvolvidas seja pelos próprios artistas, seja pela crítica especializada): Teatro Político, Teatro de Tese, Teatro de Periferia, Teatro Proletário, Teatro Popular, Teatro Social, Teatro de Propaganda, Teatro da Militância, Teatro de Resistência são algumas delas. E, apesar de todos os obstáculos em encontrar um denominador comum para a prática cênica engajada, muitos intelectuais se esmeraram na tentativa de sistematizar e localizar um marco inicial para ela.

Desnecessário dizer que também os pensadores, ao traçarem suas definições para teatro engajado ou para qualquer outra subcategoria vinculada a este termo, o fizeram de acordo com os seus respectivos alinhamentos ou compromissos. Quando Eric Bentley (1969, p. 104) afirma em certo ensaio<sup>7</sup> publicado originalmente em 1960 que o teatro engajado é uma espécie de catequese, prestando-se a “demagogia” em detrimento do apuro formal, é preciso compreendê-lo enquanto crítico norte-americano avesso a um teatro com potencial para servir a causa comunista. O interesse do crítico ao condenar o teatro engajado – lendo o subgênero de forma simplista ao considerar as manifestações subordinadas a este termo como propaganda ideológica barata – é não apoiar ou ser cúmplice das ações praticadas pelo Estado stalinista durante a revolução russa. Por trás do pensamento de Bentley há também o vestígio da herança Kantiana que destituiu da obra de arte qualquer função (com exceção da fruição), bem como o gosto pequeno-burguês pela “dramaturgia do eu”, pelos supostos temas e valores universais. Seis anos mais tarde (possivelmente influenciado pelo espírito de contestação em relação à Guerra do Vietnã), o mesmo crítico reviu suas ponderações e escreveu outro ensaio<sup>8</sup>, dessa vez sublinhando o valor e a importância do teatro engajado para a transformação das mentalidades do povo indeciso, alienado. Poderia ser dito que “a emenda saiu pior que o soneto”, mas também é preciso lembrar que esse modo de tratar – hoje, felizmente, questionável – o povo como massa inerte e ignorante é um posicionamento fruto de uma determinada época e difundido por certa militância intelectual classista.

Parece-me interessante construir aqui a minha noção de estéticas do engajamento em diálogo com a tradição crítica, por isso passo a seguir a elencar algumas definições e origens sempre aludidas. Em *Dicionário do Teatro Brasileiro*, o leitor encontra abaixo do verbete “Teatro Engajado” a indicação de que se deve procurar por “Teatro da Militância” e “Teatro Político”. O primeiro vocábulo tem por definição a “ideia do teatro como instrumento de ação social” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 198), originada a partir de meados do século XIX. Como exemplo, a nota cita alguns grupos nacionais e internacionais formados por

---

<sup>7</sup> Trata-se do texto “Os prós e contras do Teatro Político”.

<sup>8</sup> Trata-se do texto “O teatro engajado”.

trabalhadores (Teatro Campesino) ou intelectuais (CPC da UNE) que adotaram a fórmula de *agitprop* (agitação e propaganda). É importante frisar que, ao associar o Teatro da Militância ao interesse de certos grupos em servir a uma “ideologia ou [...] programa político”, transformando a representação cênica em mecanismo de divulgação de mensagem revolucionária, tem-se um recorte muito limitado de engajamento – possivelmente, uma escolha imposta pela necessidade de síntese própria aos dicionários. O segundo verbete, apesar de nele constar o caráter político de toda produção humana, retém-se novamente na aliança entre teatro e movimentos sociais ou de militância política. Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal e outros dramaturgos-encenadores estrangeiros e nacionais são citados como parte desse movimento. Parece-me que carece às definições citadas uma ideia mais larga sobre o termo “política”, bem como a desconstrução da noção de teatro engajado como mero instrumento ou veiculador de mensagens – embora, de fato, algumas companhias tenham adotado ao longo do século XX essa visão restritiva.

Aliás, penso ser necessário não apenas ampliar a visão sobre o que seria o “fazer político”, mas especialmente refletir se a “ação politizada” não exigiria uma criação estética revolucionária. Em “O autor como produtor”, Walter Benjamin deixa clara a importância de não divorciar o ético do estético:

...abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável, mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Encontramo-nos diante do fato – abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha – de que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores revolucionários rotineiros. Defino o rotineiro como o homem que renuncia por princípio a aperfeiçoar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo. Afirmando ainda que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política efeitos sempre novos, para entreter o público. (BENJAMIN, 2012, p. 137)

Ao optar por trabalhar conteúdos progressistas sem romper com as formas de produção reacionárias, o artista não está apenas reduzindo o potencial político de sua obra. Mais que isso, ele está, segundo Benjamin, colaborando para aquilo que diz combater. Enquanto parte importante da engrenagem do sistema capitalista, o artista rotineiro coopera ainda para a falsa imagem de democracia sustentada por esse sistema, pois faz crer que este

aceita críticas, está aberto ao diálogo – quando na verdade marginaliza, exclui. Contudo, não é fácil inserir modificações no aparelho produtivo. Ao artista engajado cabe refletir sobre sua condição (alinhamento) e como superar as limitações impostas por ela, o que implica em uma visada crítica a respeito do lugar por ele ocupado no aparelho capitalista, do lugar que se deseja ocupar, do modo como sua posição interfere na vida de outros sujeitos, da maneira como ele pode colaborar para uma mudança na estrutura social, influenciando outros sujeitos por meio de seu comportamento.

O poder de transformação da arte está entre as questões mais polêmicas quando se trata do tema engajamento. Entre os críticos, há quem entenda a produção artística como incapaz de afetar diretamente a realidade dos sujeitos. Esse “quem” pode estar tanto alinhado ao discurso conservador, quanto a um discurso aparentemente progressista. No primeiro caso, podemos citar Bentley (1969, p. 105) novamente como exemplo, quando ele afirma ser “ilusório” a “convicção de que a propaganda [modo como o autor trata indiscriminadamente tanto as práticas de *agitprop* soviéticas e alemãs, quanto o teatro de Brecht] tem o poder de mudar as coisas”. No segundo, é possível encontrar intelectuais dotados de uma postura determinista, isto é, presa ao esquema base-superestrutura (no qual o primeiro termo condiciona e delimita o termo seguinte) que entende a arte apenas como produto da sociedade – leitura superada com a introdução do pensamento dialético<sup>9</sup>. Tal postura pode ser encontrada, por exemplo, em *O teatro de protesto*, de Robert Brustein, onde se lê que “talvez não possamos transformar o nosso destino, mas este pode ainda ser agitado. E essa tem sido uma função da arte dramática: celebrar as nossas possibilidades, mesmo na derrota” (BRUSTEIN, 1967, p. 443). O crítico afirma em suas ponderações finais que o teatro de protesto, diferentemente da prática política, ou oferece “programas impossíveis e exigências fantásticas”, ou “contenta-se em deixar-nos em ambiguidade” (BRUSTEIN, 1967, p. 445). Longe de dialogar com o mundo material, a finalidade da arte engajada seria, para ele, uma maneira de “redenção do espírito humano” por meio de uma beleza “implacável, inconsolável, sombria” (BRUSTEIN, 1967, p. 446). Logo, apesar de não desqualificar as manifestações artísticas contestadoras, o autor nega a potencialidade, requerida pelo artista militante, do vínculo entre a obra e a sua realidade de origem.

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, concordo com Raymond Williams (1979, p. 87-91) quando diz que “Um marxismo sem algum conceito de determinação é, com efeito, destituído de validade. Um marxismo com muitos dos conceitos de determinação que tem hoje é radicalmente inválido. [...] A ‘sociedade’ não é nunca, então, apenas a ‘casca morta’ que limita a realização social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam ‘vontades individuais’, já que tem também um peso de ‘constitutivas’. Esse tipo de determinação – um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões – está na própria totalidade do processo social”.

Também a crítica contemporânea, calcada em um pensamento filosófico complexo, se esforça em negar uma relação produtiva entre arte e realidade social. Este é o caso de Néstor García Canclini em *A sociedade sem relato*. Para o antropólogo, que argumenta baseado no conceito de dissenso de Jacques Rancière, “não tem futuro ver a arte como mediadora entre a renovação das percepções sensoriais e a transformação social. A incapacidade da arte para cumprir esta tarefa ficou comprovada [...] desde o construtivismo ou o surrealismo até a militância dos anos de 1960” (CANCLINI, 2012, p. 231). Ora, se se concorda com Canclini que “a renovação das percepções sensoriais” em nada altera a realidade dos sujeitos, então, se deve concluir que a ampliação da sensibilidade do público pelo teatro engajado é apenas uma forma diferenciada de fruição estética burguesa restrita a sala de espetáculo – e, com isto posto, necessariamente se está desconsiderando todo o trabalho de artistas militantes em projetar e realizar poéticas-políticas. Há também aqueles que negam a função social da arte, neste caso sendo partidários do esteticismo, da arte pela arte. Antoine Compagnon (2009, p. 41) afirma que, em literatura, o fim da segunda guerra mundial proporcionou a essa vertente de pensamento um novo fôlego por meio do aparecimento dos “místicos da escrita”: “contra o engajamento, [eles] fizeram a escolha radical do impoder, do despoder, ou do fora do poder, como desautorização de qualquer aplicação social ou moral, do menor valor de uso da literatura e como afirmação de sua neutralidade absoluta”. Os críticos ao valor de uso revolucionário da arte, ao entenderem a politização do discurso artístico como inútil e/ou desprezível, decretaram que tal postura só acarretaria na desvalorização do objeto estético.

Ora, a fala de Benjamin citada e analisada anteriormente combate o preconceito segundo o qual a arte engajada precisa abrir mão da qualidade, da inovação formal, para cumprir seu objetivo político. Quanto ao poder da arte engajada, creio ser difícil precisar quais os níveis de transformação ela atinge em relação ao público, sobretudo aquele anônimo com o qual os artistas travam uma relação por vezes esporádica. Contudo, em relação a quem pratica – isto é, os artistas comprometidos com o fazer estético-ético – não faltam relatos em apoio ao pensamento da força política da arte engajada – esse aspecto será contemplado mais à frente. A arte, conforme assinala Terry Eagleton (2011, p. 25) não é capaz de, sozinha, mudar os rumos da história, mas pode sim contribuir como um “elemento ativo em tal mudança”, sobretudo quando consegue modificar os meios de produção e recepção. E, essas alterações no aparelho de produção capitalista sempre envolverão novas negociações e interações na relação entre artista, obra e público. Creio ser possível afirmar que a palavra proferida pelo artista engajado sempre almeja encontrar o ouvido da coletividade. A forma como ele se fará ouvido é específico, justamente porque se configura como uma prática

política consciente. O efeito da palavra, por sua vez, é imprevisível. Quando se trata de teatro engajado, corre-se sempre o risco de, ao invés de solicitar do público o compromisso com o pensamento dialético e com a participação consciente para além do tempo da representação, fornecer a ele um momento de purgação de seus pecados sociais ou mesmo um novo tipo de teatro culinário (facilmente digerido e apreciado) ao gosto do burguês intelectual e neoliberal (ROSENFELD, 2009, p. 57). A questão principal em relação ao público do teatro engajado parece ser: como ajudar o espectador a sair da posição de consumidor para chegar a de produtor<sup>10</sup>.

### 1.1 Origens do teatro engajado na Europa

Antes de analisar as respostas de alguns grupos para a questão acima, é preciso revolver o contexto social, as conquistas técnicas e tendências estéticas sem as quais eles não teriam tido condições de existir. Até onde foi possível rastrear, a crítica especializada aponta dois marcos estéticos distintos responsáveis pelo surgimento do teatro engajado, ocorrido no final do século XIX. Um deles teria origem no teatro popular ou do trabalhador, que por sua vez remontariam ao teatro medieval, ao teatro didático moralista e ao teatro de catequese. Essa linhagem é citada inclusive por Brecht no texto “Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico”<sup>11</sup>, publicado em 1936, no qual ele acrescenta ainda a referência ao teatro asiático como herança do seu Teatro Épico. O outro marco importante é fruto da crise do drama clássico e da peça benfeita, ambos de origem aristocrática – crise levada a cabo pelo movimento romântico (burguês). O drama clássico surgiu no renascimento a partir de uma interpretação da *Poética* de Aristóteles segundo a qual o gênero não deveria deixar-se contaminar por traços épicos. Assim sendo, tal forma (SZONDI, 2011) passou a privilegiar o diálogo (excluindo todo elemento narrativo, a exemplo do prólogo, do coro, do epílogo), bem como a unidade de tempo, espaço e ação, a fim de favorecer o encadeamento perfeito, alcançado, por sua vez, a partir da lógica causa-consequência. Reinando em um presente

---

<sup>10</sup> Nesta tese, o espectador-produtor é compreendido como um dos agentes colaboradores do espetáculo, seja quando participa ativamente do processo criativo ao emitir opiniões em sessões fechadas previamente organizadas pelos coletivos, seja quando se encontra diante do acontecimento cênico ao construir os sentidos da obra mentalmente e tomar posições frente ao evento. Esta questão é devidamente desenvolvida no terceiro capítulo.

<sup>11</sup> Segundo o dramaturgo: “No que se refere ao estilo, o teatro épico nada tem de essencialmente novo. Por seu caráter representativo e sua acentuação do artístico, se aproxima do antiquíssimo teatro asiático. Tendências pedagógicas podem ser observadas tanto no teatro dos mistérios medievais como também no teatro clássico espanhol e jesuíta.” (BRECHT, 1967, p. 103) O teatro asiático, segundo nos informa Anatol Rosenfeld (2008, p. 109-110), é marcado pela plasticidade cênica em detrimento da literatura dramática, apoiando-se na música, na pantomímica, na coreografia, na mistura heterogênea de diferentes linguagens.

absoluto, o drama precisava afastar-se de tudo aquilo que fosse exterior à cena – não era permitido ao dramaturgo representar, por exemplo, as forças econômicas e sociais que afetariam a realidade da personagem, nem tampouco o passado pessoal desta. No palco, o ator confundia-se com o ser de ficção (este integrado à nobreza, sua classe de origem), ignorando a presença do espectador, então “entregue” à representação ilusionista. O drama passou a ser alvo de ataques e críticas porque deixava de fora a realidade de seu público pequeno burguês e, em nome deste, o artista romântico se rebelou, buscando modificar o gênero de modo a fazê-lo representar os valores dessa classe:

A insistência na cor local foi, sem dúvida, um dos fatores que contribuíram para “abrir” o drama a um mundo mais largo e múltiplo e para suscitar a produção de peças de certo cunho épico, que não obedecem à simetria arquitetônica do classicismo, tendendo, ao contrário, à sequência de cenas soltas, situadas em muitos lugares e tempos. O desejo de concretizar e individualizar os personagens, colocando-os no seu ambiente de viva cor local e conduzindo-os através de um mundo variegado, fez dos românticos predecessores do realismo e do naturalismo. (ROSENFELD, 2008, p. 66-67)

Conforme apontado por Anatol Rosenfeld, o drama burguês dos últimos decênios do século XIX trazia o gérmen de um teatro que, anos mais tarde, se mostrou interessado em representar as classes mais baixas, o proletariado – no Brasil, por exemplo, a peça *Eles não usam Black-tie*, talvez a montagem mais consagrada do Teatro de Arena, pode ser classificada, sem dificuldades, como drama realista. Ao forçar os limites do drama clássico por meio da introdução de elementos épicos, os artistas passaram a produzir obras, segundo Peter Szondi (2011), caracterizadas pelo choque entre forma e conteúdo, a exemplo do drama social e do drama histórico. Lido a partir dessa linhagem surgida do ataque à peça benfeita, Piscator, importante nome do teatro engajado, teria (SZONDI, 2011, p. 111) encontrado uma solução formal para esse choque na encenação, ao incorporar diferentes linguagens (cinema, música, cartaz) visando explorar a função narrativa, a simultaneidade de temporalidades, bem como romper com a ideia de totalidade da obra de arte. De modo mais eficiente, Brecht teria resolvido (SZONDI, 2011, p. 115) a contradição criada pelos românticos, ao sistematizar o seu teatro épico, abandonando, portanto, a forma dramática.

Pensar o teatro engajado como herança de um teatro popular é bem mais sedutor que colocá-lo como herdeiro do teatro dramático. Não por acaso, é pela primeira linhagem que parte significativa dos críticos costuma analisá-lo. As manifestações cênicas de caráter religioso acolhiam o grande público sem distinção de classe, apagando os limites entre palco e plateia. Em termos formais também não se praticava exclusão. O teatro medieval do século

XII, por exemplo, (ROSENFELD, 2008, p. 46-48) reunia elementos populares e nobres, toscos e elevados, inaugurando inclusive um teatro móvel realizável a partir de palcos simultâneos construídos em cima de carros, estes organizados ao longo de um trajeto de até cinquenta metros de extensão tal como uma procissão. Os atores se deslocavam de um carro-cenário a outro de acordo com a ação dramática, tendo o público ao seu encaço. A influência didática do teatro engajado teria ainda resquícios nos autos moralizantes e nas peças de catequeses do século XVI (por ocasião da cisão ocorrida na Igreja Católica durante a Reforma e Contrarreforma), manifestações nas quais já se afiguravam efeitos épicos. O teatro de cunho religioso, apesar de se voltar especialmente para o espectador pobre e analfabeto, era promovido por uma classe nobre e erudita (o clero). A presença de trabalhadores na produção e recepção artística somente apareceu no final do século XIX com o desenvolvimento do teatro amador (já então desvinculados de objetivos sacrossantos).

Em seu estudo, Silvana Garcia (1990) aborda as origens do teatro da militância a partir de grupos surgidos na Europa entre 1885 a 1903, tais como Teatro do Povo, Teatro Cívico, Teatro Popular (todos os três surgidos na França), Cena Livre e Cena Popular livre (ambos nascidos na Alemanha). Os nomes das companhias já anunciam os ideais que as moviam, dentre os quais a autora cita o interesse em trazer o povo para o teatro (por meio do barateamento do ingresso, de uma estética popular, da itinerância pelos bairros pobres, do ato de tematizar a realidade do pobre assalariado dentro da forma realista/naturalista) e de fazê-lo subir ao palco enquanto ator-amador. Tais grupos não teriam sido pautados por objetivos ideológico-partidários e, no entanto, são sim políticos em um sentido largo desse termo, na medida em que estão engajados com o social, buscando criar uma nova imagem para o teatro a partir da representação de uma classe (a trabalhadora) até então excluída da cena profana. O teatro articulado à política partidária tem o seu marco na Rússia do século XX. Financiados pelo Estado e filiados ao Partido Comunista, os grupos de *agitprop* encontraram o contexto favorável para se desenvolverem. Tais grupos realizaram uma verdadeira revolução em termos de produção cênica, transformando desde os meios de criação até as formas de recepção.

### **1.1.1 Movimentos de *agitprop***

Em primeiro lugar, com o *agitprop*, o operário passa a estar presente e ativo em todos os níveis da ação teatral: em termos de criação, ele é ator, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, sonoplasta; em termos de dramaturgia, ele é o personagem principal e o espectador implícito;

em termos de recepção, ele é o público-participante. A ascensão política dessa presença implicou, portanto, em uma transformação estética. Segundo Jean-Pierre Morel (2015, p. 62-63), é possível destacar três tipos de agitação: uma delas calcada na representação de um tema político, acrescentando elementos populares às formas burguesas preexistentes (o fantoche e o melodrama, por exemplo, ganham “cores” vermelhas); outra, caracterizada por espetáculos satíricos (aproveitando-se de características do cabaré, da revista política etc.); e uma terceira de caráter ritual, espécie de “cenificações” próprias aos eventos festivos (assembleias, sessão de tribunal revolucionário, festas comunitárias). Contando com a colaboração de artistas de vanguarda, a exemplo de Vladimir Maiakovski, e relendo criticamente a cultura popular, companhias como Terevsat (de 1919) e Blusa Azul (1923) fundaram um teatro de intervenção, no qual as relações de trabalho eram transformadas por meio da criação coletiva e os meios de produção compartilhados com a comunidade, a fim de proporcionar o nascimento de novas células teatrais, novos coletivos politizados.

As peças, em geral, constituíam-se como textos curtos, moldáveis ao contexto e ao público de cada encenação, abordando temas que não saíam de moda, tais como a violência do imperialismo, a exploração do trabalhador, a miséria em que vivia o povo nas nações capitalistas. Esse aspecto pode ser observado na nota que acompanha a peça *Em pé para lutar, escravos colonizados*, do grupo Blusa Azul, na qual é informada ser o texto uma espécie de “artigo-esquema, isto é, um editorial que, com alguns complementos de texto insignificantes e com variáveis conforme a atualidade do momento, pode manter-se por muito tempo no repertório” (BLUSA AZUL, 2015, p. 175). Para permanecer aberta, a peça não poderia se perder em minúcias, o que implicava colocar em cena personagens representativas de uma classe social ou grupo (um camponês, um árabe, um indiano, um persa são alguns dos personagens do texto citado) e não seres individualizados, caracterizados por aspectos psicológicos. Outra peça do mesmo coletivo, intitulada *O trabalho doméstico e a operária*, apresenta indicações de recursos cênicos mais tarde empregados por Piscator e sistematizados por Brecht, tais como o uso de cartazes e bandeirolas trazendo informações espaciais ou sobre o conteúdo dramatizado, além de sugestão de uso de canções como meio de afirmar valores e desejos comuns ao povo. A linguagem clara, a presença do ritmo e da rima com a finalidade de tornar o *slogan* revolucionário de fácil memorização, a simplicidade da dramaturgia, o uso da primeira pessoa do plural de modo a incluir o espectador na cena, a camisa camponesa vestida por todos os atores da companhia Blusa Azul como uma forma de despersonalização e de representação de uma classe marginalizada, não deixam dúvidas quanto ao caráter didático desse teatro.

As técnicas de *agitprop* chegaram a diferentes partes do globo divulgadas e fomentadas pelos partidos comunistas, modificando-se conforme as necessidades locais. Na Alemanha, elas foram empregadas com o objetivo de “desenvolver um trabalho cultural junto à base” e reunir mais pessoas em torno da causa revolucionária (LUPI, 2015, p. 99-100). O comitê central era o responsável por dar a “palavra de ordem” a partir da qual os grupos criavam suas ações. Para tanto, fazia-se necessário estabelecer os eixos de intervenção e selecionar os argumentos e dados sócio-históricos a serem citados na peça. Tratava-se mesmo de um teatro de pesquisa social comprometida com os ideais revolucionários. Bernard Lupi (2015) cita as seguintes características das peças de *agitprop* alemãs: uso do coro para amplificar a voz e expressar a posição do elenco diante do assunto abordado em cena; dramaturgia reduzida ao essencial, a fim de evitar que seu conteúdo se tornasse “politicamente superado”; criação de personagem enquanto representante de um grupo social (o desvelamento da classe era alcançado por meio de acessórios simbólicos, a exemplo de uma cartola ou de um cachimbo como signos da elite); redução dos elementos cenográficos, a fim de facilitar a montagem da peça em espaços alternativos; uso popular da língua e da música como meio de “envolver” o espectador. Em termos estéticos, a produção da agitação na Alemanha se assemelhava muito à forma praticada na Rússia. No entanto, o contexto pouco propício acrescentou ao movimento alemão um quê de resistência, inexistente nos países comunistas:

Inserido num ambiente hostil, o *agitprop* alemão, a exemplo de outros países capitalistas, difere do soviético por suas características de oposição e resistência. Constantemente pressionado pelas contingências e perseguido pela repressão, o *agitprop* acaba até mesmo por incorporar a convivência com a ação policial como tema da apresentação de alguns grupos. (GARCIA, 1990, p. 74)

A partir da fala de Silvana Garcia já é possível imaginar de qual estética de agitação e propaganda o Brasil foi herdeiro – páginas a frente, mostrarei que o teatro engajado feito por aqui enfrentou resistências por debater ideias contrárias ao modelo capitalista, mas também por questionar, especialmente no período ditatorial, as privações de liberdade individual e o desrespeito ao regime político democrático. O *agitprop* alemão chegou ao nosso país depois de transformado por Piscator e por Brecht, razão pela qual se faz importante revisitar os valores e objetivos que moveram esses artistas militantes, bem como suas contribuições ao teatro engajado.

### 1.1.2 Erwin Piscator

Piscator, marcado pela experiência vivida nas trincheiras da primeira guerra mundial, relata em *Teatro Político* (1968) ter percebido o quão alienante é a arte presa a seu próprio universo, desconsiderando a realidade da qual ela faz parte. Ele funda o seu Teatro Proletário imbuído de duas tarefas principais (PISCATOR, 2015, p. 151): 1º romper com as formas capitalistas de produção e consumo da cultura; 2º educar as massas “politicamente hesitantes ou indiferentes”, modificando as relações destas com a cultura. Para tanto, seria necessário ao seu grupo de trabalho se pautar pela seguinte “receita”:

A direção do Teatro Proletário deverá perseguir os seguintes objetivos: simplicidade na expressão e na estrutura, ação clara e sem ambiguidade sobre a sensibilidade do público operário, subordinação de toda intenção artística ao objetivo revolucionário; a ênfase será deliberadamente colocada sobre a luta de classes e a maneira de propagar esta luta. (PISCATOR, 2015, p. 149)

A fala de Piscator, lida apressadamente, parece contrariar um dos pontos fundamentais a ser defendidos nesta tese: a importância de não se abrir mão das preocupações artísticas em nome da ação política. Em primeiro lugar, é preciso não esquecer que uma coisa é o projeto do artista, outra bem diferente é o que ele de fato põe em prática. Em segundo lugar, a ideia de “subordinação de toda intenção artística ao objetivo revolucionário”, embora demasiada perturbadora à inteligência dos estetas, não implica em relegar a um plano degradante o desenvolvimento de uma dada poética – implica sim que o desenvolvimento formal estará condicionado à ideologia de esquerda. Ora, para transformar os meios de produção da cultura capitalista, é preciso que se crie uma nova forma. Ainda que esse não tenha sido o objetivo de Piscator, o modo como ele relacionou diferentes linguagens em seus espetáculos, bem como o modo como ele coordenou os processos de criação coletiva (ou “coletividade dramatológica”, nas palavras do encenador) na sua companhia transformaram a estética não apenas do teatro engajado. Como negar a exploração do efeito de distanciamento, uma conquista técnica da cena militante, no teatro pós-moderno? Como negar inclusive a apropriação antiética desse efeito por produções claramente inseridas na lógica burguesa de produção e consumo?

Ainda sobre o trecho citado, é possível perceber o peso que a interação com o público tinha para Piscator. Afinal, o teatro era, para ele, um modo de provocação política, de encontro com o outro, sobretudo com os mais pobres. As peças produzidas pelo encenador eram levadas onde o operário vivia e frequentava: nos bairros periféricos, nos centros

comunitários, nas assembleias do Partido, nos sindicatos. “Era preciso agarrar a multidão no seu ambiente”, afirma o artista militante (PISCATOR, 1968, p. 52). Nesse sentido, buscou-se desde o princípio desenvolver diferentes fórmulas para ativar o pensamento do espectador em detrimento do sentimentalismo próprio à cena burguesa – o que também não significava deixar as emoções de fora da cena. Nem sempre as técnicas surgiam de uma pesquisa, de um planejamento:

O seguinte exemplo mostra o que acontecia naqueles espetáculos: John Heartfield, que se havia incumbido de preparar um telão para *O mutilado*, como sempre o fez com grande atraso; com ele enrolado e metido debaixo do braço, apareceu à porta de entrada da sala, quando já nos encontrávamos na metade do primeiro ato. O que se seguiu poderia ter-se afigurado uma ideia minha, mas foi coisa inteiramente involuntária. Heartfield: “Erwin, pare! Estou aqui!” Atônitos, voltaram-se todos para aquele homenzinho, de rosto fortemente avermelhado, que acabava de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, levantei-me, abandonando por um instante o meu papel de mutilado, e gritei: “Por onde andou você? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento do público) e, por fim, começamos sem o seu trabalho.” Heartfield: “Você não mandou o carro, a culpa é sua! Corri pelas ruas. Nenhum bonde me aceitou; o telão era demasiado grande. Finalmente, consegui pegar um, mas tive de ficar no estribo, de onde quase caí!” (crescente hilaridade no público). Interrompi-o: “Fique quieto, Johnny, precisamos continuar o espetáculo.” – Heartfield (extremamente excitado): “Nada disso, antes vamos erguer o telão!” Como ele não cedesse, voltei-me para o público, perguntando-lhe o que se devia fazer: se queria que continuássemos o espetáculo ou se devíamos pendurar antes o telão. A grande maioria decidiu pela última solução. Deixamos cair o pano, montamos o telão e, para contentamento geral, recomeçamos o espetáculo! (Hoje, considero John Heartfield o fundador do Teatro Épico.) (PISCATOR, 1968, p. 53)

Na passagem acima, Piscator narra os desdobramentos de um espetáculo no qual se afigura algumas das características de seu teatro, tais como o rompimento com a ilusão cênica, a abertura da cena para o acaso, o trabalho singular com recursos do humor, a ação de inserir a vida real no evento teatral, de aguçar as percepções e a participação do público. Certamente, há um exagero de Piscator em nomear John Heartfield como o inventor do teatro épico apenas por este ter paralisado uma peça em andamento, uma vez que a quebra com a realidade ficcional está presente, em maior ou menor medida, no teatro ocidental de todas as épocas. Se demarcar a origem desse procedimento é impossível o mesmo não é válido quando se trata de estabelecer o marco fundamental do Teatro Épico moderno. Esse lugar cabe exclusivamente a Brecht, com quem Piscator desenvolveu alguns trabalhos.

### 1.1.3 Bertolt Brecht

Brecht conseguiu elaborar uma poética-política de grande potência (claramente influenciada pelas técnicas de *agitprop* e pelo teatro de Piscator), indo mais longe que seu antigo colega de profissão, talvez porque investiu em diferentes frentes de trabalho: foi dramaturgo, encenador, criador de um modo próprio de interpretação de personagem, teórico do fazer teatral. Tratava-se de um artista militante consciente da importância estética do trabalho cultural revolucionário. Em diferentes textos, Brecht assinala que a construção da forma artística deve ser desenvolvida tal como se faz Ciência, a partir de testes na sala de ensaio – verdadeiro laboratório das artes cênicas. O trabalho criativo precisa ser processual, aberto às transformações, uma vez que novos tempos exigem novas formas de produção estética. Arte e sociedade são inseparáveis, a primeira não é simplesmente produção da segunda: há uma relação dialética, de troca e construção mútua. Essa percepção apurada da organização social, Brecht possivelmente adquiriu durante a leitura de *O Capital*, de Marx, realizada em 1926 – no ano seguinte, ele começou a elaborar o Teatro Épico.

Em *Teatro dialético* (1967), Brecht pontua algumas “características” importantes do seu fazer artístico-político. Parafraseando o autor:

\_ O teatro deve ser o lugar de procura e encontro com o conhecimento. Para tanto, deve-se estimular o raciocínio e não os sentimentos do espectador. A emoção não pode ser a finalidade da representação, mas o resultado da descoberta científica operada em cena.

\_ Para fazer Teatro Épico é preciso desenvolver uma ciência. Nesse sentido, o artista deve assumir a postura do pesquisador. O seu conhecimento teórico necessita ser colocado em prática e ser reformulado artisticamente.

\_ Ao trazer novos temas à cena, o teatro precisa criar um meio igualmente novo de abordagem. E, para criar uma nova forma, é preciso antes ter um objetivo, um projeto de ação que inclui investigar: porque, para quem, de que forma deseja-se fazer teatro.

\_ Das experiências passadas com o Teatro pedagógico e com o Teatro Proletário (de Piscator), o Teatro Épico aproveita o caráter explicativo da ação cênica (levado a cabo especialmente pelo coro), bem como o aspecto lúdico, promotor de diversão. Para Brecht, sem divertimento não há aprendizado, nem bom teatro.

\_ Quanto à interpretação das personagens, os atores devem evitar os traços genéricos (isto é, a exploração de gestos e sentimentos tidos por “universais”), buscando antes as características da classe social de origem da figura dramática. Em cena, os atores-cientistas precisam manter certo distanciamento da personagem (nunca se fundindo a ela), a fim de quebrar com o efeito ilusionista do teatro tradicional e revelar a função ética do palco Épico, a saber: apresentar-se como um laboratório onde as relações sociais são passíveis de análise.

\_ O desenvolvimento do Teatro Épico depende de “determinados padrões técnicos” e de “um poderoso movimento social” (BRECHT, 1967, p. 103).

Ao lançar mão dos seis tópicos acima, não tenho por intenção, obviamente, esgotar ou esmiuçar a inovação do teatro brechtiano. Apenas desejo pôr em evidência a capacidade do dramaturgo alemão de refletir sobre sua prática e de construir princípios norteadores da criação artística, fundamentados no seu compromisso com o social, com a luta revolucionária. Quebrando com o realismo e o naturalismo soviético, Brecht inseriu a realidade no palco sem imitá-la, construindo e analisando imagens-fragmento do mundo. O acontecimento não é tratado como natural, mas como resultado da escolha dos sujeitos e do modo como eles se relacionam com o outro. Ao fazer isso, Brecht rompe com os encadeamentos próprios ao enredo da peça benfeita, “despertando” no espectador o senso crítico, pois em cena o homem já não é vítima de um deus cruel ou do destino: ele é o agente transformador de sua própria realidade. Roland Barthes tem razão quando observa que a poética de Brecht está calcada no abalo; logo, “mais do que uma semiologia, dever-se-ia, então, reter de Brecht uma sismologia” (BARTHES, 2012b, p. 271). A contribuição do dramaturgo alemão não estaria na capacidade de articular diferentes linguagens, mas de abalá-las em sua crosta. Ao espectador cabe lidar com as fissuras provocadas na cena, tal como o geógrafo o faz, examinando-as com o objetivo de compreender as causas e as consequências do desmoronamento. Talvez, o resultado mais evidente desse abalo seja a quebra com a representação burguesa da realidade e, ao constatar isso, o espectador tem condições de questionar a validade não só desse tipo de representação, como também do aparelho capitalista por trás dele. O *efeito-v*, traduzido como distanciamento ou estranhamento, alcançado por meio de várias técnicas (do uso da canção, do cartaz, da interrupção da ação com uma narração), é também um modo de travar uma relação crítica com o espectador. Nesse sentido, Brecht não deve ser considerado como mero disseminador de um projeto ideológico. O seu teatro, embora influenciado pelas fórmulas de

*agitprop*, não faz propaganda política – tal como propôs Bentley (1969). O teatro brechtiano, conforme procurei demonstrar brevemente até aqui, é produtor de conhecimento (em relação aos artistas-pesquisadores, porque exige deles o desenvolvimento de um método de trabalho; em relação ao público, porque o espetáculo é exibido como um experimento que necessita ser analisado) e não transmissor de mensagens.

## **1.2 Manifestações do teatro engajado no Brasil**

As obras e ideias de Piscator e Brecht chegaram ao Brasil, aproximadamente, nos anos de 1940, mas o nosso teatro engajado é anterior a essas influências. Segundo a tradição crítica, foi o teatro produzido, nos anos finais do século XIX, pelos operários anarquistas imigrantes (sobretudo, italianos), o primeiro a ter feições políticas, demonstrando certo compromisso com questões sociais e com a luta revolucionária. As comunidades de imigrantes aqui estabelecidas formaram agremiações, construindo espaços de lazer onde as famílias se reuniam nos momentos de folga e em datas comemorativas. Os espetáculos cênicos ali apresentados tinham duplo papel: educar moralmente os trabalhadores e divulgar os ideais anarquistas. Conforme Sara Rojo (2011, p. 15), é impossível definir a estética ou o que é o teatro anarquista, visto que o princípio fundamental dessa ideologia é a liberdade. Contudo, alguns traços do movimento esteticamente comprometido com uma construção social igualitária podem ser levantados. Os imigrantes conferiam à cultura alto valor, pois a percebiam como uma forma lúdica de educação e de mobilização social. Aos finais de semana, concebidos como tempo destinado à renovação dos laços comunitários, se representavam dramas, números musicais e se realizavam declamações de poesia nos teatros operários, cabendo à imprensa do movimento divulgar os eventos. A classe trabalhadora imigrante era a produtora e receptora da cultura anarquista propagada em tais momentos. No que se refere à dramaturgia praticada pelos grupos, Silvana Garcia (1990, p. 93) aponta a utilização tanto de peças europeias (encenadas nas línguas maternas de cada grupo/agremiação), quanto peças de situação, “espécie de dramatizações improvisadas a partir de temas sugeridos”. Não era uma preocupação dos imigrantes produzir novos textos, inseridos no ambiente brasileiro; visava-se antes exaltar sentimentos universais de liberdade, sempre contrapostos às forças capitalistas opressoras (dentre as quais, a religião, a constituição familiar burguesa, o Estado repressor podem ser citadas). Logo, esse teatro parece não ter desenvolvido uma poética-política nacionalista de fôlego – apesar de ter

fomentado a produção de alguns autores brasileiros, tais como Marcelo Gama, Avelino Fóscolo e José Oiticica.

O teatro anarquista sobreviveu até 1930 com um repertório restrito, o que implicava na repetição dos dramas, encenados “como se fossem cartilhas elaboradas com cuidado para uma aprendizagem eficiente” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 30). Durante algum tempo, ele ficou limitado à própria comunidade, interagindo e abrindo pouco espaço para o diálogo com o operariado brasileiro. Contudo, em 1917 começou-se a realizar grandes eventos chamados de “Festivais Públicos”, organizados como “piqueniques ao ar livre, maciçamente concorridos” (GARCIA, 1990, p. 97). A audácia dos festivais, em seu desejo de atrair mais simpatizantes em torno da causa anarquista, culminou, segundo Silvana Garcia (1990, p. 98), com o fortalecimento político do movimento que teve importante participação na greve geral de 1922. Se, por um lado, com o teatro anarquista ainda não se inaugurou no Brasil uma poética-política legitimamente nacional, por outro, foi por meio da organização sindical e cultural dos imigrantes que tivemos um primeiro modelo de engajamento social. A grande contribuição desse movimento está em unir produção artística, educação formal (levada a cabo pelas escolas libertadoras de alfabetização) e imprensa própria como modo de fortalecer a comunidade em torno dos interesses revolucionários e da identidade dos grupos imigrantes.

O teatro brasileiro da primeira república, embora ainda não contasse com artistas militantes, dava seus primeiros passos na direção de uma cena voltada para as questões próprias à realidade nacional. Claudia Braga (2003), com base em Miroel Silveira, afirma ter existido naquele momento uma forte tendência nacionalista no teatro, na qual se fazia notar três grandes vertentes: a primeira, caracterizada pela tipificação do italiano imigrante (este transformado em protagonista na dramaturgia paulistana); a segunda, cujo foco estava no Brasil regional, de modo a criar e divulgar os estereótipos do caipira; e uma terceira, que correspondia a um teatro interessado em retratar um Brasil urbano, onde se dava o “confronto entre a tradição, representada pela estrutura agropastoril, e os avanços trazidos pela modernização industrial” (BRAGA, 2003, p. 9). Esta terceira vertente conquistou um território maior, caindo no gosto popular, a partir da primeira guerra mundial, quando ficou mais difícil às companhias estrangeiras excursionar pelo país. Diante desse fato, a produção cultural se viu obrigada a valorizar os autores e grupos nacionais (BRAGA, 2003, p. 44). Com a comédia de costumes e com o teatro de revista, a crítica social começou a ser tecida nos nossos palcos, conquistando o público pela via do humor. Não só as transformações do espaço urbano, da cultura, das relações econômicas e sociais passaram a ser tematizadas e discutidas;

questões relacionadas à identidade do povo brasileiro ganharam singular relevo no nosso teatro nos primórdios do século XX.

Coube às companhias negras de revista levantar de forma despretensiosa, pela primeira vez, assuntos de interesse de uma coletividade marginalizada, vítima de um Estado negligente e discriminatório que nega ainda hoje a uma parcela significativa da população o respeito aos direitos humanos básicos. Antes mesmo de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda escreverem suas teses sobre a formação do Brasil e a construção da identidade do povo brasileiro, a companhia de De Chocolat já discutia a situação do negro e do mestiço na nossa sociedade. O negro não estava presente apenas no tema abordado, ele estava atuando no processo criativo, na cena e na plateia – embora de forma menos significativa nesta última, possivelmente devido à carestia de recursos enfrentada pela comunidade afrodescendente. Certamente, a presença do negro no teatro é anterior à revista, contudo, é a partir desta forma dramática que surge uma nova visada sobre a questão racial, incluindo a divulgação do orgulho negro e a desconstrução de alguns estereótipos – ainda que tais grupos tenham divulgado outros supostamente inofensivos, como o da “mulata faceira”. Desde o seu aparecimento, o teatro de revista abriu espaço para músicos, atores e dançarinas negras (*Black-girls*). Com o fortalecimento do gênero, a aceitação popular e o sucesso desses artistas, tornou-se possível a existência de grupos com a presença majoritária de artistas de cor, tais como Companhia Mulata Brasileira, Companhia Bataclan Preta e a Companhia Negra de Revista. Também foi importante para esse processo o gosto francês pela cultura negra (embora ainda fosse um interesse ligado ao exotismo), responsável por legitimá-la e torná-la vendável por aqui – um exemplo disso foi o sucesso na Europa e no Brasil da Companhia Francesa Bataclan (formada por negros afro-americanos).

Em *Um espelho no palco*, Tiago Gomes (2004) se debruça sobre a peça “Tudo Preto” escrita por De Chocolat, levada à cena pela Companhia Negra de Revista no segundo semestre de 1926. Tratou-se de um espetáculo que, afora as limitações próprias à época, conseguiu expressar a importância do negro para o caráter nacional (GOMES, 2004, p. 324), demonstrar “a capacidade técnica e o domínio da linguagem artística por parte dos afro-brasileiros” (GOMES, 2004, p. 342), desenvolver a imagem do negro integrado “aos símbolos da modernidade do período” (GOMES, 2004, p. 357), além de modificar a visão da comunidade negra sobre si mesma:

Nota-se, assim, que a Companhia Negra de Revistas teve importância também como exibidora de corpos afro-brasileiros para um público amplo, o

que parece ter sido motivo de orgulho para muitos paulistanos que se identificavam como negros. Um exemplo é o fato de, após a passagem da companhia pela capital paulista, o teatro ganhar um espaço significativo nas páginas dos periódicos da imprensa militante, com uma multiplicação de artigos analisando a presença de personagens afro-brasileiros nas peças apresentadas na capital paulista. Esses artigos, somados a outros que reclamavam a ausência de um “teatro negro” nos palcos paulistanos, mostraram que as duas companhias que passaram por São Paulo em 1926 provocaram um efeito duradouro na memória dos afro-brasileiros da capital paulista. É muito possível que o fenômeno também se tenha dado na capital federal, mas é provável que esse aspecto tenha tido um impacto menor, já que não era incomum encontrar atrizes e coristas afro-brasileiras nos palcos musicados cariocas, ainda que em grupos não exclusivamente de negros ou assim autodenominados. (GOMES, 2004, p. 362)

A partir da análise de Gomes, é possível identificar nos grupos de artistas negros do teatro de revista uma ação política, em seu sentido amplo, posto que a produção artística das companhias resultou no fortalecimento da identidade negra e na valorização dessa cultura, abrindo espaço inédito para a representatividade dessa comunidade minoritária dentro de um aparelho cultural nacional hegemonicamente branco e burguês. Ainda que os artistas negros buscassem com o espetáculo o prestígio social e o retorno financeiro, não se pode negar a existência de uma crítica ao *status quo* por trás do empreendimento. A singularidade desse projeto talvez esteja no modo como essa crítica foi tecida: ao invés de assumir uma postura combativa (caminho geralmente perseguido por uma estética engajada), privilegiou-se a defesa do oprimido por meio da valorização de suas qualidades. Conforme aponta Gomes (2004, p. 312), a negociação da “raça como um símbolo das tradições nacionais” é a estratégia de reivindicação adotada pelos grupos. As companhias negras, ainda que não possam ser caracterizadas como teatro engajado (pois não surgem do compromisso dos artistas com uma causa social), prepararam o terreno para os grupos vindouros, pois colocou em cena o problema da ausência do negro (enquanto elemento potente) nos palcos distantes da capital federal.

O que teria impedido as companhias negras de desenvolverem um projeto engajado? Parece-me simplista acreditar que os grupos não se constituíram como comunidade politizada apenas pela falta de interesse dos artistas em assumir uma posição de afirmação (enfim, uma postura mais consciente e crítica) frente à produção cultural de sua época – mesmo porque a vontade individual somente desponta no sujeito quanto este encontra um contexto minimamente favorável para transformar o desejo em ação concreta. Seguindo as pistas deixadas por Brecht – que, conforme observado anteriormente, afirma ser necessária a existência prévia de um movimento social fortalecido para o nascimento de uma estética

politizada – é possível apontar como motivo para a “falta” de mobilização por parte dos artistas negros cariocas, a ausência de ligação da classe com o recém-surgido movimento negro brasileiro. Este último se iniciou por aqui na cidade de São Paulo, no início do século XX, impulsionado pela imprensa negra, pelas sociedades recreativas, bem como por um contexto internacional marcado pela “modernidade negra”<sup>12</sup>. As Associações dos homens de cor (fortalecidas pela imprensa negra, responsável por noticiar os eventos festivos e culturais das instituições) somente se multiplicaram pelos Estados da Bahia, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul na década de 1920. Segundo Antônio Pires (2001, p. 356), tais associações não alcançaram “visibilidade política” na antiga capital federal – ao menos, não há documentação que comprove uma atuação mais efetiva delas naquele período. Logo, provavelmente, ainda não havia surgido no Rio de Janeiro um movimento de resistência cultural que mobilizasse a classe artística ao ponto de viabilizar uma poética-política da negritude.

Somente dezoito anos mais tarde, a cidade maravilhosa teve condições de fomentar o aparecimento do primeiro grupo de teatro negro engajado com projeção nacional e internacional. Curiosamente, tal coletivo, do qual tratarei mais adiante, é indiretamente influenciado pelo primeiro teatro político feito no Brasil – ou, ao menos, do movimento por trás dele –, levado a cabo pelos anarquistas. Segundo Pires, que fala baseado em José Correia Leite, os grupos negros:

...seguiam os modelos de organização dos imigrantes. Ele [José Correia Leite] esclarece que as colônias de estrangeiros se organizavam em clubes dançantes e escreviam seus jornais. Daí surgem os jornais da imprensa negra, acompanhando o fluxo do movimento das classes trabalhadoras, formados por negros e imigrantes, em sua maioria. (PIRES, 2001, p. 363)

Apesar de as Associações dos homens de cor basearem sua estrutura administrativa no *modus operandi* das agremiações anarquistas, a relação entre os negros e os imigrantes não era das mais harmônicas, posto que a mão de obra europeia chegou, inicialmente, ao país para substituir o trabalho do negro na economia agropecuária e, posteriormente, para ocupar os novos empregos surgidos com a modernização nas áreas urbanas. Com a abolição da

---

<sup>12</sup> Noção concebida por Antonio Guimarães (2003). Segundo o autor, tal modernidade teria surgido como resultado de três fatores: o reconhecimento da herança cultural “bárbara” para a constituição da cultura europeia (isto é, uma nova consciência da Europa sobre si mesma a partir do confronto com o Outro); o domínio da língua do opressor e a ocupação de lugares de poder estratégicos galgados pelos negros (sem os quais estes não conseguiriam se fazer “ouvidos”); o fim da escravidão e o levante negro (fomentado pela independência do Haiti em 1804 e o nascimento da primeira nação africana independente obtida com a vitória de Menelick II sobre o domínio italiano em 1896) contra a subjugação imposta pela Europa durante o século XIX.

escravatura, os afrodescendentes se acharam em uma situação difícil: pesava contra eles o racismo herdado da ordem social tradicionalista e o despreparo para o regime de trabalho assalariado. O negro “não possuía nem o treino técnico, nem a mentalidade, nem a autodisciplina do assalariado”, conforme aponta Florestan Fernandes (2007, p. 109). Somente o mestiço educado e embranquecido conseguiu ascender socialmente, mas neste caso contribuindo para o poder e o “prestígio social em benefício do branco” (FERNANDES, 2007, p. 46). A miscigenação no Brasil, portanto, não colaborou para a igualdade racial; ao contrário, o modo como ela foi estruturada (calcada nas práticas de branqueamento e, conseqüentemente, de apagamento e exclusão da cultura africana e indígena) só fez avançar a estratificação social. Desajustado à sociedade moderna, o negro brasileiro não tinha como competir com o imigrante operário, já integrado à sociedade de classes e conhecedor do trabalho fabril. Somente em algumas capitais do país – tais como “Recife, São Salvador, [...] Rio de Janeiro” (FERNANDES, 2007, p. 134) – têm-se notícias da incorporação do negro à mão de obra livre nos primeiros anos após a escravidão. No restante do Brasil isso apenas ocorre, de acordo com Fernandes (2007), na década de 1940, quando o crescimento econômico torna viável o aproveitamento do trabalhador nacional.

Embora inconformado por ter sido preterido no mundo do trabalho, o negro (em um primeiro momento) não chegou a ver os imigrantes como inimigos, sobretudo, porque eles também eram explorados e viviam em condições precárias. Provavelmente, devido à marginalidade comum aos dois grupos (apesar de a exclusão social do negro ter sido mais radical), eles se aproximaram – talvez, de forma mais expressiva a partir dos “Festivais Públicos” realizados pelos grupos anarquistas em 1917, citados anteriormente. Fernandes afirma que os líderes do movimento social negro de São Paulo tiveram relações muito próximas com algumas famílias imigrantes, especialmente aquelas provenientes da Itália, aprendendo nesta interação a forma moderna de organização social: “tomando o imigrante como ponto de referência, o ‘negro’ descobriu que lhe faltavam as técnicas sociais que poderiam permitir sua integração na sociedade e assegurar as bases da competição inter-racial” (FERNANDES, 2007, p. 143). Ocorre que, diferentemente dos imigrantes proletários unidos pela consciência de classe e pelos princípios revolucionários e utópicos, o movimento negro brasileiro se estabeleceu sobre bases ideológicas conflituosas.

Pires (2001) esclarece que, se a luta contra o racismo era ponto comum ao movimento, o mesmo não se pode dizer com relação à filiação partidária. Tanto a imprensa negra, importante meio de denúncia das condições de penúria econômica e social da comunidade, quanto as Associações dos homens de cor racharam-se em diferentes alas: monarquistas,

republicanos, fascistas, comunistas e socialistas. Até mesmo o inovador partido Frente Negra Brasileira, fundado na cidade de São Paulo em 1931, constituído por afrodescendentes interessados em viabilizar um projeto de sociedade mais justa, viu-se dividido entre as forças de esquerda e de direita, ao ponto dos primeiros deixarem o partido para formarem a Frente Negra Socialista, em 1932. A questão importante a ser ressaltada dessa última fissura diz respeito à imagem que os negros faziam de si em relação ao Governo Brasileiro. Segundo Pires (2001, p. 351), a esquerda fortalecia “as origens africanas em seus estudos sobre as raízes culturais do Brasil”, enquanto a direita buscava negar essas mesmas raízes para melhor se adequar ao elemento nacional. Contudo, “a negação da África passa muito mais pela necessidade do negro reforçar uma cidadania nacional do que por um desmerecimento daquele continente”, alerta Pires (2001, p. 380). Vale frisar também que a ala do movimento negro composta por nacionalistas/fascistas fazia o combate veemente ao comunismo/anarquismo como estratégia para barrar a imigração de europeus, de modo aumentar as oportunidades dos negros no mercado de trabalho – logo, para esta ala, o imigrante não era companheiro de luta, era antes um invasor. Possivelmente, o movimento negro se achou em condições de criticar e recusar a ajuda do operariado imigrante na luta pela integração social quando se singularizou, isto é, quando se constituiu como movimento autônomo e passou a caminhar com as próprias pernas.

Outro fator que impediu o avanço do movimento social negro brasileiro foi a dificuldade de comunicação entre os homens negros que haviam alcançado uma posição social privilegiada e a comunidade negra periférica, vítima da pobreza e do analfabetismo, condicionada a uma posição social inferior a da classe trabalhadora (ocupada pelos imigrantes), a saber: a uma posição de “plebe”. Para Fernandes (2007, p. 114), faltava ao movimento certa fraternidade entre seus membros: “a inexistência de mecanismos de solidariedade racial privou o meio negro da lealdade e da colaboração altruísta das ralas elites que saíram de seus quadros humanos”. Tal fenômeno, segundo o autor citado, pode ser explicado, ao menos, de duas formas. Em primeiro lugar, a desunião seria uma herança do modelo escravista, culpado por arruinar os laços comunitários entre os negros escravizados, a fim de conter as rebeliões e adaptá-los mais facilmente ao trabalho forçado. Nesse sentido, a socialização debilitada recebida pelo negro teria favorecido uma postura de “individualismo agreste” com o fim da escravatura. Senhor de si, o negro, de um modo geral, não se interessava pelas consequências sociais de suas ações, acreditando ser “sua pessoa [...] algo exclusivo e à parte” (FERNANDES, 2008, v. 1, p. 288). Em segundo lugar, o rompimento com as origens (com os parentes e amigos pobres) seria uma prática de branqueamento

imposta implicitamente ao negro para que este continuasse a progredir socialmente – aspecto que se traduziu de forma mais radical na figura do “novo negro”<sup>13</sup>. Logo, a negação das origens pelas elites negras também teria contribuído para retardar o projeto de mobilização coletiva, sem o qual não há meios de se fazer a inclusão social dos negros pobres.

Também a parcela branca da sociedade, outrora progressista em relação à abolição da escravidão, não contribuiu para o fortalecimento do movimento. O mesmo autor (FERNANDES, 2007, p. 114) observa que, ora ela tratava com indiferença e incompreensão as novas organizações, ora alertava para um suposto perigo de instauração de clima de revanchismo ou separatismo caso não fosse posto “freios” ao movimento negro. Mesmo com todas as dificuldades impostas pelo Estado brasileiro (responsável direto pelo processo de pauperização<sup>14</sup> dos negros, uma vez que se furtou ao dever de preparar essa população para o ambiente competitivo, bem como ajudá-la a se organizar enquanto classe) e pelas diferenças ideológicas dentro dos próprios grupos, o movimento social negro paulistano – apesar de ter falado pouco ao cidadão pobre – promoveu o encontro de homens negros letrados, reunindo-os em torno do debate sobre as relações raciais. Juntos, eles conseguiram, dentre outras tantas vitórias, fundar uma quantidade significativa de jornais (aproximadamente 29, entre os anos de 1915 e 1963) e de sociedades recreativas (mais numerosas que a imprensa negra, segundo Pires), além do Centro Cívico Palmares (de 1926), da Associação dos Negros Brasileiros (de 1945), do Clube de Cultura Negra (de 1945), da Orquestra Afro-brasileira (de 1945), das Cruzadas Afro-brasileiras de alfabetização (de 1946).

O movimento social negro de São Paulo se expandiu rapidamente, fundando células nas demais capitais do país – a Frente Negra Brasileira (1931), por exemplo, chegou a

---

<sup>13</sup> “O ‘novo negro’ já é, em si mesmo, um tipo humano relativamente complicado: possui uma mentalidade mais secularizada e urbanizada, não teme a livre competição com o branco e, sobretudo, pretende ‘vencer na vida’ a todo custo. Rompe os cordões materiais ou morais com seu ‘ambiente de origem’, negando-se a conviver com os ‘negros pobres’, a respeitar a solidariedade agreste, que torna o ‘negro rico’ uma vítima indefesa dos amigos ou parentes ‘em necessidade’, e a manter um nível de vida modesto. [...] combate os movimentos sociais de cunho racial, assoalhando que o ‘problema não é esse’ [...] Absorve e exagera a mentalidade do branco, que toma como modelo de suas realizações [...] Por fim, é intransigente diante dos brancos que pretendam congelá-lo, aplicando-lhes o padrão tradicionalista de relação racial, pois as anuências nessa esfera redundariam em perda dos proventos esperados – a conquista do ‘lugar a que faça jus’. Visto em conjunto, ele se apresenta como o principal agente humano de modernização das relações raciais na cidade. Pois objetiva uma forma ativa e constante de repulsa às manifestações tradicionais do preconceito e da discriminação raciais.” (FERNANDES, 2007, p. 123-124)

<sup>14</sup> Fernandes (2008, v.1) defende que o processo de pauperização do negro foi o resultado de três fatores: a substituição do negro no mercado de trabalho pelo imigrante, a adaptação do negro a empregos instáveis e mal pagos e a exclusão social. A pauperização, por sua vez, estaria intimamente relacionada à anomia social, pois apesar de não ser a causa do “individualismo agreste” (herdado da socialização deficiente obtida pelo negro durante o regime servil), ela contribuiu para a manutenção da desagregação da comunidade. “Excluídos das ocupações conspícuas e mais ou menos compensadoras, o negro e o mulato estavam ‘condenados a vegetar socialmente’ – como eles próprios falam.” (FERNANDES, 2008, v.1, p. 271)

Salvador em 1932, sendo nomeada ali de Frente Negra da Bahia. Pode-se dizer que a comunicação entre os militantes era satisfatória, pois eles atuavam como grupo mesmo quando dispersos espacialmente em Estados diferentes – obviamente, as organizações guardavam singularidades, mas isso não parece ter comprometido o bom relacionamento entre elas. Fora isso, houve aqueles que percorreram o país desenvolvendo ações de mobilização. Na trajetória de Abdias Nascimento, um dos fundadores da Frente Negra Brasileira de São Paulo, o trânsito entre a capital paulistana e a capital carioca colaborou para a comunicação interestadual, possibilitando tanto a ampliação quanto o amadurecimento de algumas iniciativas. Natural de Franca (1914), Nascimento morou até 1936 em São Paulo, onde participou ativamente do movimento negro, levando na bagagem para o Rio de Janeiro o seu compromisso com a luta contra o racismo. Foi na cidade carioca, em 1944, que o ativista concretizou um de seus projetos mais importantes: o Teatro Experimental do Negro.

### **1.2.1 O Teatro Experimental do Negro como marco<sup>15</sup> do teatro engajado brasileiro**

Em primeiro lugar, o TEN nasceu como uma reação à situação do negro nos palcos brasileiros. Abdias Nascimento se propôs a criar o grupo após a reflexão sobre uma encenação da peça *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, assistida em Lima, na qual o personagem negro era interpretado por um ator branco pintado de preto. Talvez pelo fato de estar diante de outra cultura, Nascimento encontrou, naquele momento, o distanciamento adequado para perceber que a exclusão do ator negro da cena peruana era também uma realidade brasileira – realidade, até então, naturalizada e pouco contestada. É certo que essa exclusão não se constituía como segregação radical. Havia, certamente, artistas negros nos palcos brasileiros, porém pouquíssimos assumindo algum papel de destaque<sup>16</sup>. No geral, os negros atuavam nos

---

<sup>15</sup> Outra questão levantada pela Prof.<sup>a</sup> Mônica Ribeiro durante a defesa desta pesquisa diz respeito à certa contradição presente no meu ato de questionar a validade de parte dos marcos históricos instaurados pela tradição crítica sobre o teatro engajado, de modo a desconstruí-los, para, em seguida, erigir outros no lugar. Para quê estabelecer uma nova tradição, haja vista não ser possível efetivamente encontrar o ponto inicial? Não seria mais interessante deixar de lado o desejo de indicar ou criar discursos fundadores? Ao demarcar certos pontos inaugurais (e não originais) no teatro brasileiro, desejo (menos que indicar uma cronologia) pôr em evidência o lugar a partir do qual eu construo a minha argumentação (posto que esta última seria completamente diferente caso eu partisse de outro arcabouço teórico, de outras referências). Além disso, propor novos marcos é também, para mim, um gesto político revelador do meu compromisso em conferir visibilidade aos artistas e às poéticas historicamente relegadas à condição de “pé de página” pela tradição. Ao estabelecer o TEN como fundador do teatro engajado brasileiro pretendo fazer com que a trajetória e as contribuições do grupo sejam reconhecidas, sejam lembradas. Assim, espero contribuir para que o grupo dirigido por Abdias Nascimento ocupe, merecidamente, um novo espaço na memória nacional.

<sup>16</sup> Segundo Gomes (2004, p. 290), “os músicos, como Bonfiglio de Oliveira, Pixinguinha e Sebastião Cirino, já desfrutavam de ampla reputação no meio cultural do período. Pode-se ainda mencionar o grande sucesso desfrutado pela atriz Ascendina dos Santos no Teatro Carlos Gomes a partir do início de 1926”. Convém

gêneros dramáticos tidos como baixos (comédias de costume, teatro de revista), nos quais apareciam estereotipados, contribuindo para imagens degradantes e racistas formuladas pela ordem social tradicionalista (branca) – as companhias negras, citadas anteriormente, cuja atuação tendia a criar imagens positivas dos afrodescendentes, eram uma exceção. No drama, o negro aparecia como personagem subalterno, também estereotipado, interpretado pelo ator branco. Entre os estereótipos recorrentes, presentes em nosso teatro desde a primeira república, Miriam Mendes (1993) cita e analisa figuras como a “mulata dengosa”, “a mãe preta”, “o negro velho”, “o malandro”, “o negro truculento, revoltado”, o serviçal fiel (ora ingênuo, ora astucioso). Conforme a autora, com a Abolição, o negro não se achou marginalizado apenas no seu cotidiano, no mundo real, pois a sua “condição econômica e social [...] se completava com a marginalização estética” (MENDES, 1993, p. 157).

Diante desse contexto, o TEN pôs em prática um audacioso movimento engajado, atuando no combate ao racismo e na recuperação e valorização da cultura negra. Para tanto, Nascimento formulou os seguintes objetivos de trabalho:

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidade. (NASCIMENTO, 2004, p. 221)

Abdias Nascimento parece encarar a cultura como meio de disseminação de valores e de condutas de uma comunidade, meio a partir do qual as relações entre os sujeitos são moldadas. Nesse sentido, ele deixa subentendido que a educação e a arte deveriam ser as primeiras a começarem a combater as injustiças, a discriminação, visando à construção de uma sociedade igualitária. Para o militante, portanto, o teatro é uma arma revolucionária capaz de interferir diretamente na estrutura social – e isso revela que ele tinha uma visão dialética do materialismo. O TEN concretizou esses objetivos tão amplos, atacando os problemas raciais a partir de duas frentes de trabalho. De um lado, Nascimento modificou o aparelho de produção cultural brasileiro. Desde a sua fundação, o grupo: 1. trouxe para o

---

destacar que os três artistas (atenção para este número revelador, sobretudo se contraposto à quantidade de companhias de teatro de revista existentes na primeira metade do século XX) citados pelo autor atuavam no teatro musicado.

teatro pessoas pertencentes às classes oprimidas, oferecendo a elas novas oportunidades no setor artístico; 2. Formou essas pessoas, simultaneamente, enquanto ator e cidadão negro, por meio de cursos de alfabetização, de cultura geral e de prática cênica; 3. buscou o diálogo com diferentes segmentos sociais (militantes, intelectuais, operariado, artistas e profissionais de diferentes áreas), sobretudo para viabilizar os espetáculos do TEN; 4. resgatou o “legado cultural e humano do africano no Brasil” (NASCIMENTO, 2004, p. 212) por meio do estímulo de uma nova dramaturgia e encenação; 5. criou “peças dramáticas brasileiras para o artista negro” (NASCIMENTO, 2004, p. 214), colocando o sujeito de cor em uma posição de protagonismo nas diferentes áreas do fazer teatral; 6. colaborou para a fundação de novos grupos de teatro e cultura negra (Grupo dos Novos, Teatro Popular Brasileiro, Balé Folclórico Mercedes Baptista). De outro lado, Nascimento se engajou junto com a militância em projetos parateatrais de transformação social a partir da criação de congressos, instituições negras, entre outras iniciativas, a fim de intervir no cotidiano da população. Aliás, essa militância é anterior ao TEN, pois além de atuar na organização da FNB, o ativista realizou (juntamente com o movimento negro de Campinas) o Congresso Afro-Campineiro em 1938 e fundou o Teatro do Sentenciado (no qual os presos eram dramaturgos, diretores e atores) por ocasião de sua prisão (no ano de 1941) na penitenciária do Carandiru – detenção, diga-se de passagem, decorrente de sua rebeldia diante do racismo.

A partir de 1945, as ações sociais e políticas se tornaram mais frequentes e potentes. Nesse ano, Abdias Nascimento criou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro – cuja finalidade foi concretizar medidas de intervenção na realidade da comunidade negra, lutando ainda pela anistia dos presos políticos –, e a Convenção Nacional do Negro – primeiramente realizada em São Paulo (1945), e no ano seguinte no Rio de Janeiro –, com o objetivo de discutir uma proposta de lei que coibisse a prática de racismo. Ainda em 1946, ele participou da fundação do Partido Trabalhista Brasileiro, criando ali, posteriormente (1948), o movimento negro do PTB. Seguindo a estrutura do movimento social negro paulistano, que utilizava a imprensa como modo de estabelecer o contato entre a comunidade e as entidades recreativas, Abdias Nascimento criou o jornal “Quilombo” para divulgar as ações do TEN, tendo este periódico funcionado entre 1949 e 1951 com relativa popularidade no meio intelectual. No ano de 1950, o militante organizou no Rio de Janeiro o I Congresso do Negro Brasileiro, sendo os anais do evento publicados em *O negro revoltado*. E em 1955, ele promoveu o Concurso de artes plásticas Cristo Negro (chocando a Igreja Católica e causando grande polêmica na mídia) e a Semana de Estudos sobre Relações de Raça, donde saiu “um balanço dos estudos sociológicos e antropológicos sobre o negro em nosso país” (RAMOS, 1957, p. 200). No encerramento

dessa Semana de Estudos, o TEN redigiu uma declaração<sup>17</sup>, na qual demonstrou todo o seu compromisso com a luta pela igualdade racial.

Afora todos esses eventos, Abdias Nascimento organizou Concursos de Beleza Negra (Rainha das Mulatas e Boneca de Pixe) com o interesse de desconstruir o padrão de beleza brasileiro que ainda hoje valoriza apenas a aparência branca europeizada, bem como uma exposição sobre Arte Negra no Museu da Imagem e do Som (em 1968). A postura “racialista” do artista militante, calcada no seu afã de legitimar a cultura negra e exaltar nesta as matrizes africanas, era singular dentro do movimento negro brasileiro, posto que este último buscava inserir a população de cor na sociedade apelando para uma “cultura afro-brasileira” como produção nacional fruto da miscigenação. Segundo Antonio Guimarães (2003, p. 19), a ideia de raça que vigorou no país entre 1930 e 1960 não remontava à discussão internacional protagonizada pelos pan-africanistas William DuBois e Marcus Garvey; provinha antes do “acotovelamento com os nacionalistas, os integralistas e com o racismo europeu. É desenvolvida segundo parâmetros inteiramente locais: ‘a raça brasileira’, por um lado, e a ‘raça ariana’, por outro.” Abdias Nascimento, talvez devido ao trânsito internacional constante, estava sintonizado com os movimentos negros surgidos no continente africano. Isso permitiu ao dramaturgo e diretor do TEN realizar neste grupo uma poética-política singular e pioneira:

*A négritude* proporcionara ao movimento de libertação dos países africanos grande impulso histórico e fonte de inspiração. Ao mesmo tempo, influenciou profundamente a busca de caminhos de libertação dos povos de origem africana em todas as Américas, prisioneiros de um racismo cruel de múltiplas dimensões. No Brasil, enfrentando o tabu da “democracia racial”, o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da *négritude*, no sentido

---

<sup>17</sup> A declaração citada é composta dos seguintes pontos reivindicatórios: 1. solicita dos organismos internacionais a discussão de medidas concretas para que os direitos humanos sejam respeitados no país; 2. critica qualquer estímulo à competição e ao ódio racial; 3. condena as medidas políticas que fazem “retornar as minorias e os povos de cor às formas arcaicas de sociabilidade e de cultura, ou conservá-las marginais nas condições ecumênicas contemporâneas” (RAMOS, 1957, p. 201); 4. Alerta para a necessidade de despertar o pensamento crítico no meio intelectual e entre os líderes das associações negras, a fim de “discernir nas chamadas ciências sociais” a produção acadêmica que camufla “propósitos espoliativos e domesticadores” (RAMOS, 1957, p. 202), da contribuição científica positiva para a luta dos negros por justiça social; 5. exige do Governo Brasileiro apoio necessário ao funcionamento das entidades promotoras das “sadias tradições de democracia racial no Brasil” (RAMOS, 1957, p. 202). Com tal declaração, Abdias Nascimento revelava sua solidariedade com a comunidade negra e o seu compromisso com a transformação social. Cabe notar que, até esse momento, o próprio militante ainda não contestava a ideia de “democracia racial” disseminada, sobretudo, por Gilberto Freyre – o jornal “Quilombo”, inclusive, tinha uma sessão assim intitulada, na qual se divulgava a produção intelectual brasileira. Diga-se de passagem, essa contestação (por parte de Nascimento, do movimento negro e da intelectualidade nacional) veio mais tarde com o amadurecimento da reflexão sobre a condição da população negra no país, levada a cabo nas ciências sociais especialmente por Florestan Fernandes em sua tese, defendida na USP, sobre a integração do negro na sociedade de classes.

de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. Por isso, o TEN ganhou dos porta-vozes da cultura convencional brasileira o rótulo de promotor de um suposto racismo às avessas, fenômeno que invariável e erroneamente associavam ao discurso da *négritude*. (NASCIMENTO, 2004, p. 218, grifos do autor)

Conforme apontado por Nascimento, não bastasse todas as dificuldades para desenvolver um projeto tão complexo (devido à amplitude de seus objetivos estéticos e sociais), ele ainda tinha de enfrentar o desprezo de uma sociedade que negava a existência do racismo (apesar de praticá-lo diariamente) e, conseqüentemente, a necessidade de se fazer o resgate e a promoção da cultura negra por meio de um teatro negro. Para produzir suas peças e ações sociais, o TEN precisou recorrer às boas relações de Abdias Nascimento com o meio artístico e intelectual. E isso significou ao coletivo não fechar as portas para os brancos compromissados com um modelo de branquitude não opressor e solidários à luta dos negros. Na verdade, diante de uma estrutura econômica/social que marginaliza a população negra, dificultando o acesso desta à educação formal seria muito difícil trabalhar apenas com profissionais afrodescendentes, haja vista a ausência destes em alguns setores. Assim, dramaturgos brancos (Lúcio Cardoso, Joaquim Ribeiro) escreveram peças para o TEN sob a encomenda de Nascimento. Outro caminho encontrado foi utilizar a dramaturgia já existente de autores brancos (Eugene O'Neill, Nelson Rodrigues) que abordaram a situação do negro ou que o colocaram em cena como protagonista. Ainda não se falava em escrita coletiva ou dramaturgia processual concomitante à escrita cênica, isto é, em um fazer teatral nascido na sala de ensaio. Nesse sentido, o TEN procurou, em seus espetáculos, sobrepor uma estética própria ao texto dramático dado de antemão, conforme prescrevia a prática tradicional. O gênero adotado, prioritariamente, foi o drama. Logo, ao inserir elementos não ocidentais em um gênero desenvolvido na Europa, o TEN se apresentou como herdeiro daquela linhagem de teatro engajado que se apoiava na crise do drama burguês. Esse aspecto fica claro no comentário de Nascimento sobre o texto *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, e de sua montagem ocorrida em 1948:

Trabalhando elementos folclóricos da Bahia, o autor expõe de forma tosca a ambivalência psicológica de uma mestiça e a convivência dos deuses afro-brasileiros com os mortais. Nossa encenação compôs um espetáculo integrado organicamente, com dança, canto, gesto, poesia dramática, fundidos e coesos harmonicamente. Usamos música de Gentil Puget e pontos autênticos recolhidos dos terreiros de candomblé. (NASCIMENTO, 2004, p. 215)

Por mais que Abdias Nascimento fale em coesão e organicidade do espetáculo, estes provavelmente não se deram tal como prescrevia o gênero dramático europeu, baseado no encadeamento da lógica causal e em uma evolução própria que não combina com a mistura heterogênea das linguagens citada acima pelo artista militante. Também o drama, conforme já dito anteriormente, não deveria conter elementos não pertencentes à aristocracia, nem mesmo elementos que apontassem para uma realidade extracênica. Ora, as peças e os espetáculos do TEN, calcados na tensão entre gênero dramático, conteúdo histórico-antropológico e linguagem cênica negra, revelam uma poética-política autenticamente nacional, posto que estabelecida por meio de processos semelhantes ao de “crioulização”, isto é, de transformações culturais a partir da apropriação de formas europeias adaptadas aos valores e à cultura da negritude.

*Aruanda* é também reveladora de uma tendência importante presente em todos os espetáculos do TEN: o trabalho com a religiosidade. Possivelmente, a aposta na exploração das religiões de matrizes africanas pelo grupo nasceu do desejo de valorizar e defender manifestações culturais tão mal compreendidas pela sociedade brasileira e, por isso, vítimas de ataques frequentes. De um modo geral, a religião (além de importante veículo de disseminação de valores culturais) é uma forma eficaz de manutenção dos laços sociais entre os sujeitos. E, sendo assim, ao voltar-se para as religiões afro-brasileiras o TEN parece ter querido apresentá-las como fator importante para a reintegração do sujeito negro a seu grupo de origem; ou ainda apresentá-la como meio de fortalecimento da comunidade negra. Ocorre que, conforme aponta Mendes (1993), tal uso terminou por cair no exotismo, sobretudo porque a plateia do TEN era, majoritariamente, branca:

...o público que acorria aos espetáculos era praticamente de brancos, para quem os conflitos e problemas enfrentados por personagens negras teriam menos importância que a beleza plástica dos espetáculos fundamentada no aproveitamento daqueles elementos culturais e religiosos... (MENDES, 1993, p. 153-154)

Onde o espectador negro potencial poderia enxergar-se, o espectador branco real encontrou uma nova forma de fruição. Apesar de não ter alcançado uma plateia negra (aspecto crucial para que a proposta militante fosse efetivada completamente), o TEN, ao se apresentar para a sociedade brasileira intelectualizada, posicionou-se de forma afirmativa, não submissa, frente a ela. Além disso, fomentou novas imagens para o negro no palco nacional, formou e lançou importantes artistas negros (Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Haroldo Costa, Léa Garcia), deixando um legado estético de resistência no teatro brasileiro e abrindo os caminhos

para o surgimento de grupos de teatro negro pelo mundo afora. É por desenvolver um projeto poético-político revolucionário para a sua época e alcançar os resultados citados que considero o Teatro Experimental do Negro a primeira manifestação nacional do teatro engajado.

Durante a minha pesquisa não encontrei qualquer menção ao TEN entre os trabalhos voltados para o estudo do teatro político no Brasil. O grupo apenas aparece como representante do teatro negro. Esse é, por exemplo, o lugar exclusivo concedido ao coletivo pelo *Dicionário do teatro brasileiro*, obra na qual o grupo dirigido por Abdias Nascimento é lembrado somente pela especificidade da estética concretizada (aspecto que, diga-se de passagem, por si só já deveria ser considerado político, uma vez que se trata de uma manifestação estética minoritária contrária à tradição hegemônica). Ora, quando os autores dos verbetes e os organizadores da obra optam por limitar o TEN ao vocábulo/categoria “Teatro Negro”, desvinculando o grupo de conceitos como “Teatro de Resistência”, “Teatro Político”, “Teatro da Militância”, “Teatro Nacional e Popular”, há, implicitamente, uma recusa em ver esse teatro como manifestação da cena engajada, nacional, popular – pode-se questionar a identificação do TEN ao teatro popular, uma vez que ele não alcançou o grande público, mas ao colocar em cena atores extraídos das classes baixas (operários, empregadas domésticas, gente da favela que sobrevivia do trabalho autônomo) Abdias Nascimento conseguiu inserir o pobre no setor cultural. E isso, a meu ver, é um modo de negar a potência do TEN e de suas ações; de obliterar a atuação de seus integrantes (sobretudo, de Abdias Nascimento) na militância política e cultural brasileiras. Vale dizer que nada impediria a citação reiterada do grupo negro em mais de um verbete, haja vista a frequente repetição de nomes de coletivos teatrais nos mais variados vocábulos desse dicionário.

O certo é que os marcos estabelecidos para o teatro engajado nacional pela tradição crítica variam entre o teatro anarquista, o CPC da UNE, o Teatro de Arena. Silvana Garcia (1990) lança mão de dois deles simultaneamente: o primeiro é o teatro anarquista feito no Brasil; o segundo é o CPC. Obviamente, essa escolha foi orientada pelas semelhanças entre os dois movimentos: ambos partiam de uma herança *agitpropista*, ambos estavam vinculados a uma ideologia político-partidária, ambos surgiram com o objetivo de fazer do teatro uma forma de conscientizar as camadas populares. Já Erotilde Silva (1992, p. 37) afirma que “sob uma óptica mais ampliada, o Arena e o Oficina representaram as primeiras tentativas de afirmação do teatro brasileiro, enquanto arte comprometida com o social.” Provavelmente, a pesquisadora não conhecia o trabalho do TEN, e nem mesmo o trabalho das companhias negras de teatro de revista, caso contrário não teria dito em outra passagem que antes dos

grupos formados na década de 1950, o teatro brasileiro vivia “‘de costas’ para a realidade brasileira” (SILVA, 1992, p. 32). Tais marcos me levam a supor que o “esquecimento” histórico das ações do TEN pelos estudiosos da cena militante se deve a uma visão limitada sobre o que é teatro engajado ou teatro político – muitas vezes, estes termos são considerados dentro do contexto da luta de classes inserida na modernidade. Será que se as personagens negras do TEN fossem operárias elas ascenderiam ao patamar de teatro engajado? Mas, se isso acontecesse, o elemento racial continuaria como aspecto prioritário da construção dramática? Impossível afirmar qualquer coisa sobre algo que poderia ter acontecido, mas que não se concretizou. Porém, conforme mostrou Mendes (1993, p. 173), quando a personagem negra passou a integrar a classe trabalhadora no teatro brasileiro (a exemplo de Bráulio, de *Eles não usam Black-tie*), em geral, a cor da pele não se apresentou como fator de diferença – não se tornou motivo para explorar a questão do racismo, por exemplo. Logo, a personagem com potencial para levantar uma série de problemas foi muitas vezes reduzida a um dado naturalista – a presença de negros no meio proletário.

Outra hipótese para a não vinculação do TEN ao teatro engajado pela tradição crítica diz respeito ao gênero adotado nos espetáculos do grupo. Será que o Teatro Experimental do Negro foi esquecido como movimento político porque não pertencia à tradição do teatro épico/didático? Se fosse por isso, não se poderia considerar a primeira fase do Teatro de Arena, antes dos espetáculos calcados na dramaturgia de Boal (tais como a série *Arena conta...*), como parte do teatro engajado, posto que seu maior sucesso (*Eles não usam Black-tie*), responsável pela filiação do grupo ao teatro de cunho social, foi um drama moderno realista. Feita a crítica ao “esquecimento” da poética-política do TEN pelos pesquisadores, é preciso reconhecer que todo marco é arbitrário, inclusive o meu, uma vez que é impossível entrar em um consenso sobre o que é “teatro engajado”, bem como definir com precisão qual foi o primeiro grupo a fazê-lo. Nem sequer podemos dizer quantos e quais são os grupos de teatro em atuação hoje – mesmo com toda a tecnologia disponível –, pois haverá sempre pequenos teatros amadores escondidos no vasto território brasileiro. Com isso quero dizer que a tradição crítica tem os seus limites, que ela, via de regra, se vê obrigada a analisar apenas os grupos com alguma projeção, aqueles que serão lembrados por influenciar os grupos menores.

Não foi de modo aleatório que os grupos Arena, Oficina, CPC e Opinião se transformaram no grande momento do teatro engajado brasileiro. Em primeiro lugar, eles contaram com um contexto favorável marcado por profundas transformações sociais e efervescência cultural ímpar. Abrindo um parêntese para a devida comparação, o TEN funcionou em um período complicado para a mobilização popular, a saber: o Estado Novo.

Durante a ditadura de Vargas (1937 a 1945), os partidos políticos foram colocados na clandestinidade, as velhas organizações operárias (criadas pelos anarquistas) foram reprimidas e passaram a ser substituídas pelos sindicatos, cujas lideranças seguiram à risca a “cartilha” imposta pelo Governo (WEFFORT, 1973, p. 69-71). No que se refere ao movimento negro, foram proibidas as ações das Associações dos homens de cor e censurada a imprensa negra – esta retornou impulsionada pelo Clube de Cultura Negra em 1945<sup>18</sup>. As liberdades individuais e a reorganização dos movimentos sociais puderam ser retomadas somente no período populista desenvolvimentista (entre 1945-1964), quando as forças progressistas ganharam novo fôlego. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves (1987), os movimentos sociais (tanto os da cidade, quanto os do interior) se organizaram em diversos setores a partir de 1950: o movimento operário e os sindicatos rurais se viram fortalecidos, as ligas camponesas começaram a aparecer com mais frequência nos noticiários, surgiram novas instituições voltadas para a defesa do trabalhador, tais como a PUA, o CGT. A partir da década de 1960, os discursos se fizeram ainda mais politizados, viabilizando o aparecimento de movimentos culturais em frequente diálogo com as forças de esquerda (PCB, UNE), interessados em intervir em suas comunidades de origem, tais como o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco responsável por prestar importantes serviços nas comunidades carentes por meio de cursos de alfabetização, de clubes de leitura, de exposições de artes e artesanato, de fomento as festas e manifestações populares – um movimento inspirador, sobretudo, para o CPC.

### **1.2.2 O Teatro de Arena**

O Teatro de Arena foi o primeiro a se formar, em 1953, na cidade de São Paulo, inspirado por esse clima cultural-social progressista. O grupo não nasceu com objetivos militantes, mas do desejo de experimentar uma nova forma de fazer teatro que, para além da inovação, tinha a vantagem de ser econômica. José Renato, fundador e primeiro diretor do Arena, tomou conhecimento dela nas aulas de Décio de Almeida Prado na Escola de Arte Dramática, onde ao lado de Geraldo Matheus testou o formato ainda em sala de aula. Em um momento posterior, o grupo foi formado (com integrantes provenientes da EAD e do teatro

---

<sup>18</sup> Segundo Pires (2001, p. 370-371), o TEN assumiu um papel importante na reorganização do movimento negro no período de 1945: “as relações entre os líderes dos movimentos negros de São Paulo e do Rio de Janeiro parecem ter sofrido uma importante alteração, pois os encontros entre eles foram frequentes nas notícias na imprensa negra. Muitos desses contatos se davam em nível do movimento cultural, especialmente por meio do grupo que compunha o Teatro Experimental do Negro e a Cruzada Afro-Brasileira de Alfabetização.”

amador), mas sem ter uma sede: a itinerância surgiu, então, como resultado da carestia de recursos, sendo as apresentações realizadas onde o público pagante estivesse. O formato de arena, ao qual Prado veio a conhecer a partir das experiências norte-americanas, não se baseava apenas em uma alteração espacial, ele exigia uma nova estética calcada em uma cenografia reduzida ao mínimo e a um tipo diferente de atuação, no qual o ator “é obrigatoriamente visto por todos os lados” (ALMADA, 2004, p. 36). Segundo Décio de Almeida Prado, em entrevista concedida a Izaías Almada (2004), o experimentalismo do Arena foi ao encontro do espectador jovem “composto em sua maioria de estudantes, [...] um público de teatro de vanguarda [...] aberto, estudantil” (ALMADA, 2004, p. 36). Nesse sentido, o grupo mesmo antes de se politizar já se contrapunha ao teatro feito na época para uma plateia burguesa conservadora, cujo maior representante foi o TBC<sup>19</sup>, fundado (em 1948) pelo industrial Franco Zampari.

Após adquirir um espaço próprio, o Arena abriu o palco, às segundas feiras, para grupos de teatro amador, viabilizando a reunião de artistas de diferentes meios e o diálogo profícuo entre eles. Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, ambos militantes da juventude comunista e integrantes do Teatro Paulista do Estudante<sup>20</sup> (coletivo nascido no seio do movimento estudantil), estavam entre os interessados em discutir a sociedade brasileira por meio de poéticas-políticas. O engajamento do Arena, pode-se dizer, começou com a entrada desses dois atores na companhia, a partir de uma fusão com o TPE. Segundo Vera Gertel, em entrevista à Almada (2004), a associação dos dois grupos deixava implícita um interesse de modificação do projeto estético do Arena:

Havia uma proposta... Honestamente eu não sei se ela estava enunciada. O que havia era: nós temos de fazer teatro, nós temos de participar da vida

---

<sup>19</sup> O Teatro Brasileiro de Comédia foi uma iniciativa importante para a cena brasileira, na medida em que estabeleceu no país o teatro profissional por meio de um audacioso empreendimento comercial que, além de aliciar um público considerável, contava com teatro físico bem estruturado e equipado, bons diretores e atores fixos com carteira assinada, produções impecáveis com cenários e figurinos de primeira linha, sessões quase diárias. Entretanto, com sua proposta cênica de bom gosto, mas desvinculada da realidade brasileira, o TBC se revelou para parte da crítica como “um teatro de ilusão, uma fantasmagoria ideológica, a criação de uma artificialidade destinada a suprir um imaginário acaipirado”. (MOSTAÇO, 1982, p. 18)

<sup>20</sup> Neste ponto, vale a pena assinalar a importante contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro engajado no Brasil. Fundador do TPE, Jacobbi atuou não só na criação cênica (como diretor, encenador, dramaturgo): foi também cineasta, tradutor, literato, crítico teatral, professor em cursos de teatro ministrados na Universidade do Rio Grande do Sul (tendo, inclusive, Fernando Peixoto como aluno). Rodrigo Costa (2012) observa que o intelectual italiano citado foi um dos responsáveis por divulgar, sem subserviências, o legado de Brecht no país, desenvolvendo, para tanto, espetáculos baseados no modelo épico-dialético, este último relido à luz da especificidade histórica do nosso país. Ainda segundo Costa (2012, p. 117-118), apoiado nas palavras de Fernando Peixoto, Jacobbi influenciou e colaborou diretamente para a formação estética e política da geração artística de 1960-70 (sobretudo, no tocante aos coletivos Arena, Oficina, CPC e Opinião) via Brecht, geração que, diga-se de passagem, o Latão também é herdeiro.

cultural do país e isso foi feito por meio do teatro. Acho que isso se ligava muito ao fato de que, naqueles anos, pré-1964, havia uma ânsia muito grande de participação na vida do país de um modo geral... Você sabe que era uma época em que expressões como reforma agrária, reforma urbana, enfim, eram palavras de ordem. Não sei se é possível chamá-las de revolucionárias, mas eram palavras progressistas, de reivindicação de mudanças no país, eram nacionalistas, esses dizeres eram uma coisa corrente, eram naturais, normais naquela época. Existia já no cinema essa participação. Nós fomos os responsáveis por essa participação no teatro. [...] Nós tínhamos uma vontade de participação, mas não tínhamos um programa definido. Aquilo foi surgindo e se autodefinindo aos poucos. (ALMADA, 2004, p. 62-63)

O compromisso em trabalhar com aspectos da realidade brasileira se aprofundou com o ingresso de Augusto Boal, recém-chegado dos Estados Unidos, ao Arena. Foi graças à crescente politização de seus integrantes que o grupo produziu a sua peça de maior sucesso, *Eles não usam Black-tie*. Segundo Edelcio Mostaço (1982, p. 36), tal “espetáculo de tese [...] viabilizou para o núcleo tepeista do Arena a base de sua atuação artística: uma descrição realista da realidade dentro de um engajamento de luta ideológica”. Com *Black-tie*, o grupo inseriu o operariado no teatro brasileiro, conferindo à classe representada um protagonismo tanto em termos dramáticos, quanto em termos políticos, ao expor o povo-trabalhador enquanto motor das transformações sociais. Em “Teatro de Arena: histórico e objetivo”, Oduvaldo Vianna Filho (2008) afirma, partindo de sua experiência dentro do coletivo, que o Arena tinha por missão superar o processo alienatório desenvolvido no teatro brasileiro e que, portanto, não estava interessado em contribuir para a cultura livresca, acadêmica. Longe disso, buscava-se no estudo prático – realizado em laboratório de interpretação, seminário de dramaturgia e na orientação nacional do repertório – um modo de ampliar a consciência dos integrantes em relação ao projeto-político do grupo. O trabalho em conjunto foi o caminho encontrado para a concretização dos ideais estéticos e sociais do coletivo:

O Arena para conseguir esse resultado teve que tomar uma atitude decisiva, que apareceu com a chegada de Augusto Boal: a mobilização de todo o Teatro de Arena para criar o espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo [...], mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flávio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton [sic] Gonçalves, Nelson Xavier escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. O teatro brasileiro não tem autor: existem dramaturgos, mas não existe um processo coletivo de pensamento

orientando o teatro. Todo militante do teatro brasileiro teria que ser convocado para essa atuação. (VIANNA FILHO, 2008, p. 126)

O Teatro de Arena foi um dos grupos brasileiros pioneiros no que se refere à construção de um fazer artístico calcado na horizontalidade das funções enquanto incorporação consciente da prática política apregoada no conteúdo da dramaturgia. O grupo, mais que transmitir qualquer ideia revolucionária, desejava se apresentar ao público como um coletivo que vivenciava formas novas (democráticas, igualitárias, revolucionárias) de relações de produção cultural. Talvez por ser um procedimento ainda não usual, alguns idealismos se chocavam com a prática. É sabido que o fazer teatral coletivizado guarda perigos quando voltado para a exigência de que todos devem trabalhar nas diferentes fases do processo, uma vez que nem todos têm talento nato para as variadas funções existentes nessa arte. No caso do Arena, como o grupo já havia se firmado como teatro experimental desde o seu surgimento (ao inserir uma fórmula distinta do palco italiano), havia uma pressão pela excelência do trabalho produzido, razão para seus líderes não aceitarem qualquer contribuição. Isso pode ser confirmado no depoimento de Roberto Freire à Almada (2004) sobre sua participação no Seminário de Dramaturgia de 1958:

Eu fui um dos primeiros a apresentar um trabalho e me lembro do impacto que isso teve sobre mim [...] Minha peça era *Gente como a gente* [...] As críticas foram tão violentas, o “pau” foi tão violento que acabei por entender o porquê do teatro que eles queriam fazer, de como eles entendiam o fenômeno teatro. [...] O Boal, invocando um teórico francês, Brunetière, chegou a dizer que eu não era um autor, que eu não seria capaz de escrever uma peça etc. (ALMADA, 2004, p. 90, grifo do autor)

Não por acaso, quando se consulta as peças levadas à cena pelo Arena percebe-se que, na verdade, a autoria dos textos era, majoritariamente<sup>21</sup>, exclusiva a um dos membros do coletivo e que nem todos os membros eram escritores. Logo, o grupo não se pautou pela “criação coletiva”, mas pelo “processo colaborativo”, haja vista a manutenção de algumas funções. Vale dizer que a peça de Freire, citada acima, foi, após a reescrita e a melhora da dramaturgia, encenada anos mais tarde. Com o Seminário de Dramaturgia, o grupo passou a ser criador de seus textos dramáticos, todos eles inseridos na realidade brasileira. O projeto teve por meta viabilizar exclusivamente espetáculos baseados em textos nacionais por até dois

---

<sup>21</sup> Vale dizer que em 1968, o grupo aposta em um projeto intitulado Primeira Feira Paulista de Opiniões, na qual são encenados textos-cenas de Lauro César Muniz, Bráulio Pedrosa, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Augusto Boal. Em termos de criação coletiva propriamente dita, há apenas dois espetáculos ocorridos em 1970. Trata-se das peças *Teatro Jornal* e *Doce América, Latino América*.

anos, sendo esse investimento na dramaturgia um dos frutos importantes deixados pela companhia. Ao analisar retrospectivamente os feitos do Arena, Vianninha demonstra uma postura consciente e lúcida sobre as limitações da militância assumida pelo coletivo:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. [...] O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. [...] O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guarnieri, Boal podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais – é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um teatro. (VIANNA FILHO, 2008, p. 127-128)

Vianninha alerta acima que sem uma coletividade forte e um projeto de ação, o teatro engajado não encontra bom terreno para nascer e dar frutos. De fato, quando um dramaturgo expõe em sua obra as mazelas da comunidade na qual está inserido sem comprometer-se com um movimento social ou quando um grupo realiza uma ou duas peças recriminando certos comportamentos e questionando o *status quo*, não me parece correto tratar tais manifestações esporádicas como teatro político; há sim um teatro de crítica social. Para existir o teatro engajado é necessária uma mobilização constante dos membros de um grupo em relação a uma dada problemática social. O Teatro de Arena contou, desde o primeiro momento, com uma plateia estudantil da classe média engajada politicamente. Ainda que o grupo tenha realizado algumas apresentações fora do aparelho burguês, seu público fixo era o citado acima. Conforme Vianninha, havia um conflito entre os objetivos do Arena e o resultado alcançado: na dramaturgia, o operariado aparecia desempenhando um papel importante na revolução, mas quem assistia aos espetáculos não pertencia a esta classe (logo, falhava-se no objetivo militante de mobilização popular). Contudo, essa contradição interna não tira a importância do Arena enquanto projeto poético-político, posto que o grupo conseguiu transformar as relações de produção cultural (por meio do trabalho “colaborativo”) e manteve uma interação profícua com seu público jovem, aglutinando forças militantes e contribuindo para manter acesa a chama da revolução<sup>22</sup>. Vianninha, insatisfeito com as “parcas” conquistas do Arena em termos de mobilização popular, teve papel fundamental na formação do CPC.

---

<sup>22</sup> Segundo Almada (2004, p. 97-98), “não haverá nenhum exagero em dizer que boa parte da resistência à ditadura civil e militar de 1964, inclusive de brasileiros que fizeram a opção pela luta armada, passou pelo menos algumas horas no Teatro de Arena. Muito ali se conspirou contra os governos militares, exercendo-se a

### 1.2.3 O Centro Popular de Cultura

Na década de 1960, um dos núcleos do Teatro de Arena foi ao Rio de Janeiro e por lá ficou em cartaz durante longa temporada em um shopping center – espaço mais tarde ocupado pelo Show Opinião. Iniciando um projeto paralelo, Vianninha (ao lado de Chico de Assis, Milton Gonçalves, Nelson Xavier e de outros integrantes do grupo paulista) começou a pôr em prática uma iniciativa teatral popular e de base marxista<sup>23</sup>, representando as peças do Arena e de sua autoria em lugares públicos, comunidades carentes, sindicatos, organizações de bairro. Impulsionado pelo desejo de se comunicar com as classes menos favorecidas, Vianna Filho escreve *A mais valia vai acabar, seu Edgar*. Para produzir o espetáculo, o dramaturgo teve a colaboração de Carlos Lyra para as composições musicais e o apoio intelectual de Carlos Estevam Martins (vinculado ao ISEB<sup>24</sup>). O pesquisador citado, além de ajudar o dramaturgo na concepção ideológica por trás do enredo, passou a dar palestras sobre o conceito marxista presente no título da peça após cada encenação. A iniciativa repercutiu no

---

resistência em nível cultural, político ou mesmo partidário. [...] eu dividia minha atividade dentro do Arena com rudimentares exercícios de guerrilha na Serra do Mar, com caminhadas de sobrevivência na mata e exercícios de tiro. Eu acreditava sinceramente na possibilidade de fazer uma revolução no Brasil, uma revolução popular e de caráter socialista.”

<sup>23</sup> Segundo Antônio Rubim (1998, p. 345), os intelectuais do CPC tinham fortes ligações com o Partido Comunista Brasileiro. Este, por sua vez, estava orientado por uma interpretação marxista-leninista, proveniente do modelo soviético. Ao longo desta tese, por vezes, o leitor encontrará as palavras “marxismo” e “marxista” para qualificar a postura e/ou a obra de artista e intelectuais. Convém esclarecer que o uso de tais termos habita tanto o vocabulário corriqueiro desses criadores e pensadores da cultura e da sociedade (visando certa vinculação às teses de Marx e ao pensamento de esquerda), quanto as pesquisas historiográficas que se debruçam sobre tais figuras ilustres. A dificuldade maior está em demarcar o que se entende pela noção em questão, pois não há uma interpretação única e verdadeira da teoria marxista. Desde o século XIX, proliferam diferentes interpretações do marxismo, a exemplo do marxismo vulgar, do marxismo ortodoxo, do marxismo-leninismo, do marxismo pensado por Trotsky, do marxismo maoísta chinês, do marxismo relido pelo guevarismo cubano. Para Daniel Reis (2007, p. 442), as ideias de Marx receberam os mais diversos contornos, sobretudo, após os anos finais da década de 1960, passando a ser estudadas inclusive nas universidades de países capitalistas. Embora não seja possível definir o que vem a ser marxismo, devido a essa pluralidade de interpretações, o historiador citado fornece cinco princípios gerais que é pertinente recordar aqui. São eles: 1. “crítica à sociedade capitalista”; 2. “perspectiva e [...] compromisso com a mudança”; 3. “a mudança [...] articula-se com a ambição de formular, também em padrões globais e totalizantes, uma alternativa – o socialismo”; 4. “a ideia de que todo [...] [o] arcabouço teórico e político repousa nos ombros de uma classe social – o proletariado”; 5. “[o] futuro está plasmado na utopia, a longo prazo, de uma sociedade de abundância, fundada na igualdade e na liberdade – o comunismo” (REIS, 2007, p. 442-443).

<sup>24</sup> Segundo Caio Toledo (1998), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros não possuía uma unidade política-ideológica, apesar de manifestar desde a fundação certo apreço por uma postura desenvolvimentista e progressista. Nos anos de 1960, o pensamento hegemônico do ISEB sofre uma guinada à esquerda e adota feições populares e nacionalistas. Na visão de Hélio Jaguaribe (citado por TOLEDO, 1998, p. 246), intelectual ligado ao instituto, a trajetória do ISEB é marcada por três grandes tendências: a. pela corrente orientada por certo “realismo perspectivístico e crítico”; b. pela postura “histórico-sociológica” que visava ultrapassar tanto a corrente positivista quanto a marxista; c. pela relativização teórica das ideologias, analisando-as segundo a sua concretização nos diferentes tempos e sociedades. Parte dos intelectuais do ISEB, a exemplo de Guerreiro Ramos, já criticava a interpretação marxista-leninista divulgada pelo PCB e propunha leituras pós-marxistas.

meio militante (estudantes, intelectuais de esquerda, classe artística) e deu origem a um curso de filosofia realizado nas dependências da UNE. Assim, surgiu em dezembro de 1961 o primeiro Centro Popular de Cultura, fundado por Vianninha, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman (cineasta).

A diversidade de artistas e intelectuais envolvidos no CPC possibilitou o surgimento de vários departamentos, todos entrelaçados para a criação de obras engajadas. Havia o departamento de teatro (subdividido nos setores de teatro convencional e teatro de rua), o departamento de Música (encarregado, entre outras coisas, de trazer do morro os compositores talentosos desconhecidos do grande público, entre eles, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e João do Vale), o departamento de Cinema (donde se reuniu importantes figuras do Cinema Novo, encontro que viabilizou o longa-metragem *Cinco vezes favela*), o departamento de Relações Externas (responsável por propiciar o contato entre os CPCs espalhados pelos Estados brasileiros), o departamento de Alfabetização e Literatura. Tratou-se, portanto, de um movimento artístico amplo que não se eximiu da tarefa de desenvolver ações sociais – como no caso da alfabetização. O movimento seguia as bases de outro iniciado em Recife (MCP), mas dele se distanciava em um ponto específico: “o CPC queria transmitir cultura ao povo, especialmente a cultura marxista. Já o MCP, baseado nas ideias de Paulo Freire, queria dinamizar a cultura que já existia no povo.” (ARAÚJO, 2007, p. 109-111) Essa postura paternalista do CPC, muito criticada hoje, está expressa no anteprojeto escrito e divulgado por Carlos Estevam Martins<sup>25</sup>. Nesse documento, o autor que fala em nome do CPC distingue a produção do movimento daquela levada a cabo pelos artistas conformistas (tidos por alienados e entregues ao sistema capitalista) e pelos inconformados (incapazes de transformar sua revolta em ação). A arte do CPC seria revolucionária porque seus membros atuavam ao lado do povo. “O CPC é assim o fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo” (MARTINS, 1963, p. 87), afirma o documento. E

---

<sup>25</sup> Em depoimento publicado na revista *Traulito*, João das Neves observa que o anteprojeto escrito por Martins excluía a diversidade de pensamento e de posturas existente dentro do CPC: “O CPC era um espaço democrático de ampla discussão da cultura brasileira, com várias correntes, mas que estavam ali para fazer alguma coisa que julgassem fundamental. Quando a UNE foi queimada, na época do golpe, muitos documentos foram queimados. Existia um documento do Estevam, de análise do CPC, que até hoje é analisado insistentemente como se fosse um documento do CPC. Esse documento não era do CPC, era um documento de discussão interna que representava uma corrente da maior importância dentro do CPC, mas que era apenas uma das correntes. Não era um Manifesto do CPC da UNE. Eu falo isso porque eu acho que as pessoas, quando fazem as exegeses, devem procurar as fontes primárias. É o mínimo de coerência e honestidade possível. Os nossos críticos, ao falarem do CPC, não fazem isso. Dizer que o texto do Estevam era o documento oficial do CPC é uma falsidade histórica.” (TRAULITO, 2010, p. 13) Ainda que não houvesse um pensamento hegemônico, como o próprio diretor afirma, a postura intelectual do documento expressa o pensamento de uma parcela significativa dos artistas envolvidos.

quem era o povo para o CPC? A pergunta pode soar estranha ao senso comum, mas trata-se de uma questão complexa muito questionada à época.

Em 1962, a editora Civilização Brasileira lançou uma série chamada “Cadernos do Povo”, cujo segundo volume tem por título *Quem é o povo no Brasil?*, escrito por Nelson Werneck Sodré. Nessa obra, o autor defende que o termo “povo” tem um sentido histórico, sofrendo alterações significativas de acordo com o contexto, com a estrutura social. Sodré defende que toda tentativa de mascarar o sentido específico da palavra povo é uma forma de alienação, é uma forma de esconder que determinadas classes fazem parte do povo e outras não. A discussão proposta pelo autor é longa, por isso somente gostaria de retomar um aspecto por ele destacado, um ponto comum em todas as possíveis definições para o termo supracitado: “em todas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive.” (SODRÉ, 1962, p. 14). Nesse sentido, o intelectual e o artista de esquerda são parte do povo e deste estão excluídos todos aqueles que se conformam ao *status quo*. Lendo o anteprojeto a partir dessa noção de povo (que vigorava naquele período) torna-se compreensível a postura de parte dos intelectuais do CPC representada no documento citado, sobretudo, quando este afirma haver um povo revolucionário (do qual o grupo se aproxima, apesar de sua origem pequeno-burguesa) e um povo alienado, carecido de informação e, por isso, conformado. Cabia ao CPC “transformar a consciência de nosso público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova: a compreensão concreta do processo pelo qual a exterioridade se descoisifica” (MARTINS, 1963, p. 95). O problema maior está em como o CPC colocaria esse objetivo em prática, ou ainda, como ele se direcionaria ao público.

Tal como separa o povo entre revolucionário e massa de manobra das elites, o anteprojeto distingue uma cultura popular revolucionária de outras subdesenvolvidas, medíocres. Haveria, assim, uma “arte do povo” que não passaria de um “produto das comunidades economicamente atrasadas”, cujo “nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada” (MARTINS, 1963, p. 90). E haveria ainda uma “arte popular”, na qual artistas e público são de classes diferentes, razão para a produção (voltada para o público urbano) se mostrar apenas como objeto de consumo. No documento, tanto a arte do povo, quanto a arte popular não são nem arte, nem popular, nem do povo. Os três aspectos só apareceriam na arte revolucionária realizada pelo CPC:

Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser *popular* quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. [...] Na ação revolucionária o povo nega sua negação, se restitui a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama. Por este movimento gera-se toda a matéria prima de que necessita a arte popular revolucionária para elaborar seus produtos, pois o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo. (MARTINS, 1963, p. 92-93, grifo do autor)

Há, certamente, uma pretensão em parte dos intelectuais que compunha o CPC em achar-se em condições de orientar o povo em seu destino coletivo. A base marxista<sup>26</sup> é visível em todas as linhas do anteprojeto, mas cabe dizer que esta não é a única referência possível. Em *Arte y Sociedad*, há um texto de Brecht onde ele define o que é teatro popular. O dramaturgo alemão afirma ser necessário combater os conceitos de “popular”, convertidos em “ahistóricos, estáticos, fixos”, definindo o termo da seguinte forma:

Nuestro concepto del carácter popular del arte se refiere al pueblo que no sólo toma plena participación en el desarrollo histórico sino que se apodera de él, lo acelera, lo determina. Tenemos en miras a un pueblo que hace la historia, que se transforma a sí mismo y transforma con él al mundo. Un pueblo combativo y por consiguiente un concepto combatiente de lo popular. Ser popular significa: ser comprensible para las amplias masas, tomar y enriquecer sus formas de expresión; adoptar y consolidar su punto de vista; representar la parte más progresista del pueblo de manera que ésta pueda tomar la dirección de la sociedad y, por consiguiente, ser comprensible también para la otra parte del pueblo; entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas; transmitir a la parte del pueblo que aspira a tomar el papel dirigente las conquistas positivas de quienes hoy detentan el poder<sup>27</sup>. (BRECHT, 1979, p. 59)

---

<sup>26</sup> Conforme já mencionado, a perspectiva marxista do CPC provém de um diálogo produtivo entre artistas e intelectuais ligados ao PCB e ao ISEB. Celso Frederico (1998, p. 277) observa que “no pré-64, o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O popular, por sua vez, acenava para a democratização da cultura e a consequente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como ‘ornamento’, como ‘intimismo à sombra do poder’.” O CPC é considerado pelo autor citado como resultado do “movimento de massas no pré-64” e de um “processo de tomada de consciência”.

<sup>27</sup> “Nosso conceito de carácter popular da arte se refere ao povo que não só toma plena participação no desenvolvimento histórico, mas que se apodera dele, o acelera, o determina. Temos em vista um povo que faz a história, que transforma a si mesmo e ao mundo. Um povo combativo e, por isso, um conceito combativo de popular. Ser popular significa: ser sensível para as amplas massas, tomar e enriquecer suas formas de expressão; adotar e consolidar seu ponto de vista; representar a parte mais progressista do povo de modo que esta possa tomar a direção da sociedade e, conseqüentemente, ser compreensível também em relação à outra parte do povo; travar um diálogo com as tradições e desenvolvê-las; transmitir à parte do povo que aspira a tomar o papel dirigente as conquistas positivas de quem hoje detém o poder.” (Tradução minha)

São incríveis as semelhanças entre o posicionamento de Brecht e do CPC em relação às noções de povo e de popular, noções compreendidas a luz da organização política de setores progressistas da sociedade (aos quais se busca vinculação) e que se opõe a ala conservadora. Aliás, vale a pena frisar que após diminuir o valor artístico e político da “arte do povo” e da “arte popular”, o anteprojeto diz precisar da linguagem dessas manifestações para transmitir o seu conteúdo revolucionário – algo que se aproxima da fala de Brecht quando afirma ser necessário confrontar e desenvolver a cultura tradicional. Com essa comparação não pretendo sustentar que o grupo teve acesso ao texto brechtiano citado, mas creio ser possível afirmar que as ideias de Brecht já rondavam os artistas militantes. Segundo Wolfgang Bader (1987), Brecht chega ao Brasil de três formas distintas, mas complementares: por meio das traduções francesas de sua obra poética e teórica lida pelos modernistas a partir de 1940; pelas mãos dos alemães exilados, homens de teatro, que chegaram à São Paulo nos anos de 1940, propiciando a primeira montagem de Brecht (*Terror e miséria no terceiro Reich*) no país em 1945; por meio do contato de artistas e intelectuais brasileiros com a obra e com o grupo de B. B. (Berliner Ensemble) na Europa. João das Neves, um dos envolvidos no departamento de teatro do CPC, revela a importância do dramaturgo para a composição estética dos espetáculos:

A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o agit-prop, que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. (NEVES, 1987, p. 242)

Possivelmente, as improvisações feitas pelo CPC em lugares públicos (práticas do teatro de rua) tiveram um caráter de agitação e propaganda, enquanto o teatro convencional apostou em uma elaboração artística mais complexa, influenciada pelas ideias de Brecht. Mostaço (1982) afirma que em relação à autoria, havia tanto obras assinadas por um único autor, quanto obras coletivas. “O que menos interessava ao CPC era a autoria, sendo privilegiada a participação anônima, bem como o desdobramento de funções que se superpunham: autor, diretor, ator, cenógrafo, maquinista, etc.” (MOSTAÇO, 1982, p. 61). O uso de técnicas de *agitprop* pelo movimento (sobretudo nas peças de situação, criadas rapidamente pelo coletivo como forma de discutir com o povo assuntos “da última hora”, urgentes) foi apontado por muitos críticos como prova de certo desleixo estético do CPC em prol da mensagem revolucionária. Ferreira Gullar, escritor que assina junto com Vianninha

algumas peças do movimento, disse em depoimento citado por Maria Araújo (2007, p. 114) que o fascinou a possibilidade de trabalhar com a “linguagem mais primitiva [...] rudimentar” do cordel. Se alguns artistas abriram mão de preocupações estéticas dentro do movimento, é preciso ressaltar que essa decisão não foi imposta aos membros dos departamentos-grupos pelas lideranças, nem tão pouco aceita como válida e ética por todos:

O artista revolucionário não tem evidentemente nenhum preconceito em relação à necessidade de elaborar e apurar cada vez mais os meios expressivos de que dispõe. Na verdade, o que o caracteriza não é a negligência formal mas o compromisso de clareza assumido com o público. (MARTINS, 1963, p. 102)

O lirismo é fundamental até na minha participação política. Nas minhas canções eu sempre fiz questão de que houvesse esse lado lírico, poético. E sempre me preocupei muito com a forma. A *Canção do subdesenvolvido* é um banho de forma, porque a gente se esmerou para fazer direito, lapidando. [...] As pessoas gostam de ouvir até hoje o *Hino da UNE*, feita com o Vinícius, porque é admirável. É importante que tenha a forma como contraponto dialético do conteúdo. (LYRA, 2006, p. 83, grifos do autor)

No primeiro fragmento, o anteprojeto deixa entrever que o artista militante é livre para desenvolver esteticamente sua obra desde que isso não comprometa a legibilidade dela em relação ao seu público, ao povo. Coloca-se, portanto, um pressuposto caro a Brecht, a saber: o efeito didático da obra de arte. Já a segunda citação, trecho de uma entrevista de Carlos Lyra, diretor do departamento de música do CPC, revela a preocupação estética do compositor dentro do movimento. A “Canção do subdesenvolvido”, criada em conjunto com Chico de Assis, foi utilizada na peça *Auto dos 99%*, de Vianninha. Tornou-se uma canção simbólica dentro do movimento ao ponto de ser gravada em um disco de 45 rpm e distribuída por todo o país. Assis conta em depoimento à Almada (2004, p. 84) que, por onde o grupo de teatro do CPC (nos seus trabalhos de itinerância com a UNE volante) se apresentou ouviu-se estudantes cantarolando a canção. Logo, tal composição demonstra ser possível ao artista realizar uma elaboração artística refinada sem que para isso se comprometa o potencial comunicativo da obra.

Sem dúvidas, em termos de mobilização estudantil, o CPC conseguiu cumprir seus objetivos, pois durante as excursões do grupo carioca pelo país fundou-se (entre 1961 e 1982) cerca de doze núcleos em diferentes Estados e promoveu-se ainda nesses encontros a divulgação de conhecimento e arte por meio de uma “rede nacional de distribuição de livros, discos e revistas” (MARTINS, 1963, p. 114). Contudo, a postura paternalista do coletivo em relação à massa dificultou o diálogo entre os artistas (cheios de boas intenções, mas também

de preconceitos) e a classe trabalhadora. Em sua última entrevista, realizada em 1974, Vianninha assim avaliou o mérito do CPC:

Eu acho que realizei espetáculos teatrais em praticamente todas as favelas do Rio de Janeiro. Mas eu devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade. Realmente não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, mas também com condições de trabalho realmente utópicas. Era quase que o prazer da existência dessas condições e dessa atmosfera, e a dedicação, a capacidade de nos dedicarmos a esse trabalho, isso era quase que mais importante que os resultados concretos, que os frutos reais. Era, vamos dizer, a paixão por uma atmosfera. A paixão pelo encontro do intelectual com o povo, que realmente para nós era incandescente e ao mesmo tempo muito romântico, informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. (VIANNA FILHO, 2008, p. 240)

A autocrítica de Vianninha sobre o movimento por ele encabeçado é importante e necessária. Em todo caso, é inegável as grandes conquistas do CPC frente a um período de crise política: viabilizou um número extenso de ações sociais (fora as apresentações teatrais, realizou cursos de teatro, cinema, filosofia, artes visuais), lançou e deu visibilidade a vários artistas da música, do teatro, do cinema, além de reunir diversas classes artísticas e intelectuais em prol de um objetivo comum. Conforme Manoel Berlinck (1984, p. 95), ao colocar os ideais em ação, os cepetistas perceberam logo as dificuldades da empreitada e tentaram corrigir o abismo entre teoria e prática, mas os frequentes ataques à sede da Guanabara, na UNE, aliados ao golpe militar puseram fim ao projeto. Em 1962 e 1964 o prédio da UNE, base de apoio das ações do CPC, foi metralhado e depredado por grupos paramilitares do Movimento Anticomunista – o Governo brasileiro atacou em outra ponta, em 27 de abril de 1964, quando colocou a União dos Estudantes na ilegalidade. Sem um espaço para organizar os encontros, o CPC se desfez, mas parte dele deu origem a um novo movimento: o show Opinião.

#### **1.2.4 O Show Opinião**

O Show Opinião nasceu como um movimento de resistência à ditadura, tendo entre os seus fundadores Vianninha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Denoy de Oliveira, Paulo Pontes, Thereza Aragão, Pichin Plá – todos ex-militantes do CPC. O primeiro espetáculo, do qual derivou o nome do grupo, foi uma espécie de musical apresentado por Nara Leão, a bossa-novista de esquerda, e os cantores populares Zé Kéti e João do Vale – os

dois últimos, diga-se de passagem, “descobertos” pelo departamento de música do CPC. Em dezembro de 1964, no Super Shopping Center de Copacabana, iniciou-se a fase da canção de protesto nos palcos brasileiros. Segundo Sírley Oliveira (2011):

O Show Opinião convence principalmente pela presença assídua da música em cena. A linguagem musical assume uma importância fundamental na constituição da obra, pois, além de ser um dos elementos responsáveis pela descontração e humor, tornou-se um *locus* privilegiado para a divulgação da “música de protesto” em plena ascensão na década de 1960, provocando assim uma série de polêmicas. Embora a estrutura dramática tenha sido escrita por Oduvaldo Vianna Filho em parceria com Paulo Pontes e Armando Costa, o sustentáculo da encenação ficou por conta das 33 canções, escritas em sua maioria por Zé Kéti, Edu Lobo, Carlos Lyra, João do Vale, Heitor dos Prazeres, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, entre outros. (OLIVEIRA, 2011, p. 189-190, grifo da autora)

A canção tem uma vantagem a mais (em termos de engajamento) quando comparada ao teatro, pois ao contrário deste que é limitado ao tempo e ao espaço do seu acontecer, ela, ao ser gravada (sem entrar nas questões relativas à “performicidade” do compositor/cantor no palco que são evidentemente de caráter efêmero), pode ser disseminada por vários meios – prova disso é o disco Opinião (anterior ao show) produzido por Nara Leão em 1964 e hoje disponível integralmente *online* no site da cantora. Além disso, a canção de protesto, por sua brevidade, ritmo e concisão (aspectos que facilitam a memorização, a retenção da letra pelos ouvintes) configura-se como um chamamento a luta, mobilizando a plateia de forma talvez mais efetiva. A singular união entre cantor e público proporcionada pela canção é revelada, sobretudo, quando o ouvinte torna-se também “cantor”, transformando momentaneamente a composição não mais em criação de um sujeito, mas na expressão de uma coletividade. Há, contudo, circunstâncias de ordem mercadológica que podem colocar tal manifestação engajada sob suspeita. Conforme aponta Oliveira (2011), apesar de a canção de protesto ter sido a arma de combate preferida pela militância nos anos de 1960, ela também se viu em meio a polêmicas, pois seu formato comercial chocava-se com o conteúdo “revolucionário” exposto na letra. Naquele momento, fazer música engajada era também uma forma de ganhar dinheiro e ter visibilidade na mídia, inclusive nos programas televisivos reacionários. Fora isso, a canção de protesto muitas vezes deixou a desejar em termos formais, pois a utilização dos ritmos populares como o samba, o xote, o baião para fazer a crítica ao sistema não foi acompanhada de inovações significativas.

Em todo caso, a estética do Show Opinião transcendeu o formato musical. Em primeiro lugar, dando continuidade a um procedimento realizado no CPC, o grupo investiu no

trabalho coletivizado, tendo como garantia de qualidade a contribuição da nata da classe artística do país (não havia ali principiantes, amadores) – ou seja, todos os envolvidos tinham potencial para colaborar com o projeto. Em segundo lugar, o grupo apostou na sobreposição de linguagem, na colagem de formas e estilos, viabilizando um espetáculo rico sem perder certo caráter didático. Oliveira (2011) cita a incorporação no show de recursos humorísticos, do formato próprio ao teatro de revista, de efeitos épicos (alcançados, por exemplo, com rupturas entre cenas por meio da narração dos cantores), todos articulados pela mensagem contestatória:

A música, os cortes de cinema, a literatura de cordel, os desafios populares, o samba e os depoimentos dos protagonistas foram articulados ao texto teatral a partir da *estrutura de colagem*, valorizando as tradições consideradas importantes para o desenvolvimento e a politização do teatro nacional. A *estrutura de colagem* ainda possibilitou romper com a autoridade ou a hegemonia do texto teatral na composição do espetáculo, desprezando a narrativa longa e descritiva que tanto cansava o espectador [sic]. A colagem ao compor a estrutura do texto através de diversificadas linguagens possibilitou não só a fragmentação da cena, mas, evidenciou a eficácia do *texto curto e rápido*, que quando aliado a outros elementos artísticos (música, ironia, cinema, literatura), que quando articulado *ao gesto e à ação do ator*, pode provocar reação de *estranhamento e distanciamento* do espectador [sic] frente os acontecimentos apresentados. Processo que consequentemente leva a tomada de atitude. (OLIVEIRA, 2011, p. 259, grifos da autora)

Apesar de concordar com a análise de Oliveira sobre a complexidade do Show Opinião, é preciso pôr ressalvas à afirmação final da autora segundo a qual a cena proposta pelo grupo teria sido capaz de desencadear a atitude política no público. No máximo, poderia ser dito que há uma atitude política por parte dos artistas, pois ao produzirem uma obra contestatória coletivamente e apresentá-la à comunidade, eles estariam dando voz aos anseios de certa parcela da população então impedida de se expressar. Convém observar ainda que embora o grupo tenha o CPC como herança importante, as utopias do movimento anterior já não se sustentavam em dezembro de 1964, devido tanto à nova postura crítica dos antigos cepetistas então conscientes das limitações da arte engajada, quanto às instabilidades causadas pelo novo governo. Não havia mais o sonho de dialogar com o povo, pois com o golpe os movimentos sociais foram desarticulados<sup>28</sup>. Segundo Maria Paes (1997, p. 74), cabia aos

---

<sup>28</sup> Segundo Caio Toledo (2014, p. 53), “o golpe encontrou as esquerdas fragmentadas em diferentes correntes ideológicas, isoladas das grandes massas populares e sem nenhuma estratégia política para resistir à ação deflagrada. [...] As massas populares e trabalhadoras não deram um passo – a não ser em casos muito isolados – em defesa do governo populista, assistindo passivamente ao desmantelamento de suas organizações políticas e sindicais bem como à prisão de suas lideranças mais expressivas”. A esquerda estudantil e intelectual, articulada

artistas produzir cultura revolucionária para autoconsumo, mantendo certa mobilização iniciada nos anos cinquenta como forma de fazer oposição à ruptura democrática. Isso implica em dizer que, desde o princípio, o grupo Opinião sabia perfeitamente quem era o seu público, a saber: a classe média progressista estudantil. Aliás, o espaço físico ocupado pelo grupo (dentro de um Shopping Center) já é em si mesmo um elemento revelador da origem social da classe consumidora dessa arte engajada.

O lavrador, a reforma agrária, a favela, os ventos da revolução cubana, a ideia da revolução no Brasil alimentavam a *sympathia* entre cantores e espectadores. O tom exortativo e mobilizante [do show Opinião] que envolvia a todos parecia promover antes a resposta emocionada e esperançosa do que a reflexão e o distanciamento crítico. Uma limitação, não há dúvida, mas que viria a se revelar, por outro lado, extremamente eficaz enquanto tática de aglutinação e mesmo de conformação da “linguagem” política que passaria a ser desenvolvida nesta segunda metade da década. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1987, p. 24-25, grifo dos autores)

Conforme aponta os autores acima, os espetáculos do grupo Opinião mostraram-se um importante meio de purgação das feridas sociais, algo irônico visto a estética fugir à forma trágica aristotélica – aproximando do gênero épico, pretensamente menos capaz de desencadear emoções. Diante da censura e de outros tantos recursos do Governo brasileiro capazes de silenciar toda voz dissonante, parecia mesmo difícil ir além do grito de rebeldia, da canção de protesto. Esta se disseminou rapidamente entre outros grupos teatrais. O Teatro de Arena, aliado ao grupo Opinião, apostou em uma série de musicais: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967), *Arena conta Bolívar* (1970) – este último encenado apenas fora do Brasil (nos Estados Unidos, Peru e México). Por sua vez, os grupos de teatro universitário de São Paulo e Rio de Janeiro montaram *Morte e vida Severina*, poema de João Cabral de Melo Neto, musicado posteriormente por Chico Buarque. O grupo Opinião, desencadeador ou fomentador dessa tendência, manteve-se em cena, montando outros musicais igualmente interessantes (tais como *Liberdade, liberdade; Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come; Telecoteco Opus nº 1*) até 1982, mas antes disso sofreu perdas significativas com a saída gradativa de Vianninha, Paulo Pontes, Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar entre outros a partir de 1967, desfazendo-se aos poucos, tendo por gota d’água as crises internas, as “polêmicas com o poder público” (OLIVEIRA, 2011, p. 188) e a perda do espaço físico.

---

pela UNE, bem como a classe artística progressista aparecem nesse cenário como forças setorizadas e dispersas, sem comunicação possível com os movimentos sociais.

### 1.2.5 O Teatro Oficina

Outro grupo de grande projeção na cena nacional politizada, dotado de uma estética revolucionária própria, foi o Teatro Oficina. Surgido no meio estudantil e vinculado à Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1958, o grupo amador começou a pôr em prática um “*projeto existencial*” (MOSTAÇO, 1982, p. 51, grifos do autor) a partir da encenação de peças dos próprios integrantes – já sobressaindo, neste momento, a figura de José Celso Martinez Correia como autor dramático. Após vencer em várias categorias do Festival de Teatro Amador de Santos, o Oficina alugou o espaço do Teatro de Arena para o espetáculo *A Incubadeira* pelo período de dois meses e, a partir disso, começou-se uma relação fecunda entre os dois coletivos paulistanos – os caminhos se cruzaram, especialmente, graças ao trânsito entre os grupos efetuado por Augusto Boal, Guarnieri, Fernando Peixoto, Zé Celso. Segundo Mostaço (1982, p. 54), o Oficina adentrou o teatro profissional quando produziu o espetáculo *A engrenagem*, de Sartre (roteiro cinematográfico adaptado por Zé Celso e Boal), e rompeu com o Centro Acadêmico XI de Agosto. Com cara nova e mais autonomia, a companhia alugou o Teatro Novos Comediantes e lá estreou em 1961 com *A vida impressa em dólar*, dirigida por Zé Celso – espetáculo com sucesso de público e crítica. Em relato sobre sua experiência no Teatro Oficina, Fernando Peixoto (1982) comenta que no mesmo ano dessa montagem começou a aparecer no grupo uma forte preocupação com a formação do ator. Tendo sido influenciada pelo *Actors Studio* por meio de Boal, a companhia organizou um curso de interpretação, ministrado pelo ator russo Eugenio Kusnet, focado no método de Constantin Stanislavski. Em 1963, um novo curso foi realizado para a comunidade em geral, mas com um diferencial importante: usou-se, pela primeira vez, alguns exercícios formulados a partir de um texto do grupo Berliner Ensemble, de Brecht. Com base em dois métodos de trabalho aparentemente tão distintos entre si (o de Stanislavski, conhecido por permitir um mergulho no indivíduo e na criação da atmosfera realista; o de Brecht que auxilia o ator na busca de traços específicos, por meio de elementos épicos, do sujeito social condicionado pela estrutura econômica e agente das transformações históricas), nasceu um novo tipo de encenação nos palcos brasileiros.

Nas críticas escritas por Sábato Magaldi entre os anos de 1960 a 1970 é possível perceber tanto o desenvolvimento estético do Oficina, quanto a inovação do projeto bem-sucedido abraçado pelo grupo. Sobre o espetáculo *Os inimigos*, peça de Gorki, Magaldi afirma ser a montagem a transição do clima tchecoviano ao brechtiano: “O primeiro grande

mérito da encenação do elenco do Oficina [...] foi esclarecer todos os conflitos, narrando-os com inteligência para o espectador.” (MAGALDI, 2014, p. 14). A dinâmica do desvelamento do sujeito enquanto construção subjetiva e social parece ter sido a tônica dos espetáculos produzidos pelo coletivo nos idos de 1960, pois ao analisar outra encenação do grupo, intitulada *Pequenos burgueses*, obra de Gorki, o crítico citado observa para além do “grau de perfeição realista” (possibilitado pelo método de Stanislavski) que o texto escolhido “é um Tchecov acrescido de consciência política” (MAGALDI, 2014, p. 25). A crescente politização do Oficina, sempre acompanhada da experimentação artística, teve como cume as encenações de peças de Brecht, sobretudo *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. A montagem da primeira peça citada logrou realizar “um Brecht sem a cartilha brechtiana [...] nunca um Brecht se fez, entre nós, tão isento dos modismos brechtianos, e nunca a palavra de Brecht me pareceu mais límpida e comunicativa.” (MAGALDI, 2014, p. 72) Já com a montagem de *Na selva das cidades*, o Oficina lançou mão de forma criativa de certa violência, do embate de ideias que, segundo Fernando Peixoto, acontecia nos bastidores: o espaço cênico era diariamente destruído, “os atores quase se destruíram a si mesmos”. “Era uma proposta que mostrava dentro dela um grande choque que mais tarde foi levar à reestruturação total do Oficina [...] que é o choque entre uma corrente marxista e uma corrente anarquista” (PEIXOTO, 1987, p. 237-238), comenta o artista militante. Os textos do dramaturgo alemão foram relidos e transformados pelo grupo em um processo coletivo e nisso repousa a inventividade do trabalho. Longe de fazer uma leitura subserviente, o grupo apostou na carnavalização tanto dos textos dramáticos, quanto do pensamento teórico de Brecht. Anos mais tarde, Fernando Peixoto (defensor da orientação marxista, conforme relatou no depoimento anteriormente citado) trocava a companhia pelo Arena, coletivo mais afinado com os seus ideais, viajando pelo mundo com a trupe de Boal para atuar nas apresentações dos espetáculos *Arena conta...* – enquanto o Oficina seguiria pelo caminho anárquico tropicalista aberto por Zé Celso.

Diferentemente do Teatro de Arena, que desenvolveu uma dramaturgia nacional aliada à renovação de uma linguagem não convencional (tanto em relação ao palco, quanto à interpretação do ator, embora se alimentando ainda de uma estética realista), o Oficina inaugurou uma estética cênica, uma construção espetacular nova, a partir de textos estrangeiros. Isso não significa que o debate político se afastou do diálogo com a realidade brasileira, pois conforme Fernando Peixoto:

...os dois grandes grupos naquele momento em São Paulo, o Arena e o Oficina, para mim, eram duas faces da mesma moeda. O mergulho do Oficina era muito mais em direção à encenação, todo o nosso trabalho era uma pesquisa de linguagem cênica. Não nos preocupávamos tanto em montar peças brasileiras, mas havia a preocupação de trabalhar a encenação de forma que o espetáculo se transformasse num diálogo vivo com a plateia daquele momento. E montávamos Máximo Górkki, *Pequenos burgueses*, *Os inimigos*, e, na realidade, o que queríamos era provocar uma reflexão sobre a realidade brasileira. Não era discutir a situação da Rússia pré-revolucionária, mas discutir a situação no Brasil, a luta de classes e as injustiças sociais, econômicas e políticas no Brasil. (PEIXOTO, 2002, p. 80, grifos do autor)

Um exemplo dado por Peixoto quanto a adaptação do texto estrangeiro à realidade brasileira diz respeito à montagem da peça *Dom Juan*, de 1970, na qual Guarnieri atuando no papel de protagonista era morto por uma estátua de militar que trazia no rosto óculos *Ray Ban*, o traço de classe (para usar um termo brechtiano) ostentado pelo então presidente do nosso país. Assim a cena final é descrita pelo artista militante: “Guarnieri usava barba na época, se parecia um pouco com a morte de Che Guevara. [...] quando Dom Juan morria, o coro corria por essa mesa que era cruz e puxava gavetas nos quatro lados e essa cruz virava a suástica” (PEIXOTO, 2002, p. 82) Fica evidente na fala citada o modo eficaz como a encenação proporcionava o relacionamento entre a realidade do texto (o assassinato do personagem ficcional) e a realidade do espectador (na qual os movimentos de esquerda tinham seus líderes assassinados pelas mãos dos militares). Outro ponto que diferia Arena e Oficina se relaciona ao público esperado, com quem os artistas desejavam dialogar. Enquanto o Arena objetivava falar à classe operária e fazer um teatro para o povo, logrando contudo ter na plateia majoritariamente a classe estudantil de esquerda; o Oficina estava, desde seu surgimento, ciente de que seu teatro era consumido pela classe burguesa:

Neste nível o Oficina nunca se equivocou: produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à plateia historicamente concreta que tinha diante de si: a própria classe média. (PEIXOTO, 1982, p. 14)

Havia, portanto, um ponto em comum e um diferencial importante entre artistas e público: ambos pertenciam a mesma classe social, mas os primeiros (comprometidos com os menos favorecidos) modificaram seu alinhamento, apresentando-se como progressistas. Conscientes dessa diferença fundamental, a postura dos artistas militantes para com a plateia orientou a construção da estética do grupo, uma estética que se fez por meio da agressividade.

Sobre esse aspecto, Anatol Rosenfeld (2009) escreveu um texto exemplar, no qual ele analisa o teatro agressivo como um fenômeno mundial (encontrado nas origens do teatro, sobretudo, nas comédias gregas de Aristófanes), identificando duas formas básicas de construção do efeito violento: um deles, limitado ao espaço cênico, se daria por meio do ataque indireto ao espectador, isto é, da crítica ao personagem oriundo da mesma classe social ao qual o público se identifica; a outra forma, atingindo diretamente o espectador, ocorreria para além dos limites do palco por meio de palavras, gestos, imagens, ruídos. O teatro agressivo é antitradicionalista, antiacadêmico e, por isso, se acha envolvido nos movimentos de vanguarda, tais como o futurismo, o expressionismo, o surrealismo. Rompendo com o “bom gosto”, com a “ordem consagrada”, com o “bom comportamento”, ele se aproxima do teatro da crueldade de Artaud e do teatro épico, posto que ambos se opõem ao teatro digestivo ou culinário, incapaz de incomodar o espectador. “O teatro agressivo [...] tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética”, afirma Rosenfeld (2009, p. 49-50). O Teatro Oficina reuniria todas essas qualidades criando uma estética anárquica e genuinamente brasileira – sem nada dever ao teatro internacional de vanguarda. A agressividade exibida no palco pela companhia é, para o crítico, algo necessário, pois uma vez que nossa realidade é violenta a estética também precisa sê-lo.

Nesse sentido, o Teatro Oficina realizou uma poética-política incomum quando comparada aos grupos de seu tempo, tais como Arena, CPC, Opinião: longe de mobilizar a plateia, convocando-a a adotar os ideais revolucionários ou a refletir sobre a sua realidade criticamente, o grupo atacou-a sem misericórdia. Resta saber se, com esse efeito, a companhia não teria transformado o seu espectador em masoquista (posto que ela teve além de grande prestígio no meio crítico e intelectual, um considerável sucesso de bilheteria) – uma questão aberta sagazmente deixada por Rosenfeld no final do ensaio citado. Parece-me igualmente importante pensar de que forma o teatro agressivo pode ser engajado, uma vez que ele se limita a comunicar-se violentamente com a plateia – afastando-se, portanto, do debate racional em nome de um efeito “pulsional”, animalesco, causador de choque.

### **1.2.6 O Teatro do Oprimido**

Há outra forma de se comunicar com o público ainda não mencionada, uma forma que não se perde na ferocidade, nem se rende à mensagem ideológica. Essa forma foi iniciada no Teatro de Arena por meio dos espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

Nesses musicais, Augusto Boal começou a desenvolver uma nova poética-política, francamente inspirada em Brecht, rompendo com a vinculação ator-personagem (os atores assumiam diferentes papéis, interpretando e narrando suas personagens) à exceção do protagonista (responsável por promover a empatia entre a personagem e o público), misturando gêneros e estilos diversos na composição do espetáculo, promovendo ainda a economia de recursos. Essa democratização formal (posto que diferentes técnicas foram combinadas sem hierarquização) e das relações entre os atores (uma vez que não se alimentava a divisão entre atores principais e secundários) foi o primeiro passo de uma democratização mais ampla, ocorrida para além dos limites do palco.

Em depoimento ao fórum “Odisséia do Teatro Brasileiro”, Boal revela que, nos anos finais de 1960, uma turma de alunos do Arena, orientada por ele, começou a pesquisar formas de fazer teatro acessíveis a qualquer pessoa. A primeira forma descoberta foi a do “teatro-jornal”, a partir da qual se originou um espetáculo de criação coletiva levado à cena em 1970. Nasceu naquele momento o Teatro do Oprimido, um teatro político democrático, pois trazia o espectador para o palco, dando-lhe voz e poder de ação. Tal poética, na verdade, foi sendo articulada ao longo dos anos, a partir das experiências do diretor realizadas dentro e fora do nosso país. Exilado na Argentina, Boal organizou um novo grupo e, diante de um contexto conservador e repressor, que o impedia de montar espetáculos convencionais, desenvolveu o “teatro invisível”, encenação que não revelava seu caráter de representação ao público, este último convocado a tomar uma atitude frente a uma situação previamente estabelecida pelos atores (embora aberta ao improviso). O “teatro-fórum” foi outra técnica responsável por retirar o público do conforto de sua cadeira: contrariando a tendência do teatro político feito na América Latina, no qual um especialista é convidado a debater sobre o espetáculo após o desfecho deste, Boal convocava a presença do espectador comum, pedindo-lhe sua opinião sobre a cena representada. Segundo o encenador: “Nós não queremos que venha alguém nos mostrar o bom caminho, porque vamos cair de novo na mensagem; nós queremos que muitos mostrem muitos caminhos, para que a gente estimule a plateia [...] a transformar essa imagem [da realidade]” (BOAL, 2002, p. 256). Observa-se, assim, que o interesse de Boal ao compor e adaptar diferentes técnicas cênicas foi transmitir ao povo os meios de produção dramática, tornando-o protagonista não só por meio das personagens que o representavam na realidade ficcional – como já fizera o teatro engajado do século XX a partir da criação de tipos sociais no palco – mas também ao concedê-lo novos espaços, novas funções.

Abraçando o pensamento de Brecht, que apregoava a necessidade de fazer a revolução teatral tanto no conteúdo, quanto na forma de expressão das ideias, Boal concretizou sua

poética-política (herdeira não só da estética desenvolvida pelo dramaturgo alemão, como também das técnicas de *agitprop*<sup>29</sup>), na qual é subtraída do espectador a possibilidade de ser passivo frente à cena, postura construída historicamente no teatro tradicional burguês. O papel de espectador “desaparece” e, em seu lugar, surge o de sujeito participante da ação dramática. Assim, o antigo espectador é convocado a assumir sua parcela de responsabilidade com o jogo teatral.

O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar, ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. (BOAL, 2013, p. 124, grifos do autor)

É importante ressaltar que a pretensa transformação do espectador, sugerida acima por Boal, existe apenas como expectativa, como esperança, nunca como certeza. Não há como saber se a ação libertadora ensaiada no palco será posta em prática no cotidiano. Aliás, não é, necessariamente, por desconhecer o caminho para se libertar de um sistema opressivo que os sujeitos se acomodam a uma realidade desfavorável. Partindo de uma situação hipotética, um trabalhador que se sujeita a condições precárias no emprego porta-se dessa maneira não por falta de uma postura reivindicatória, mas, sobretudo, porque falta a ele alternativas dignas de trabalho, porque ele precisa do emprego e teme sofrer retaliações (ser demitido e substituído por outro trabalhador subserviente) caso conteste o patrão. Enfim, a realidade é bem mais complexa que qualquer representação cênica. Uma vez que o Teatro do Oprimido busca “a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos” (BOAL, 2013, p. 18), fica-se pré-estabelecido de quem e para quem se fala: o oprimido, as classes populares. Ao oprimido são também fornecidas as práticas necessárias para que ele próprio crie e tome posse de sua própria produção. Embora esse teatro seja essencialmente processual, aberto à transformação e ao desenvolvimento por aqueles que fazem uso dele, isso não impediu que Boal sistematizasse as suas ideias e práticas teatrais.

Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, o diretor subdivide em quatro etapas a transformação do espectador em ator: as duas primeiras são compostas de exercícios de conhecimento e expressividade corporal que visam desnaturalizar “as estruturas

---

<sup>29</sup> Silvana Garcia (1990, p. 10, grifos da autora), ao analisar as técnicas de *agitprop*, cita a presença do “*jornal-vivo* desenvolvido a partir das leituras orais do noticiário da Revolução”. A autora fala também de um “teatro indireto”, “modalidade de ativismo” em que “não é dado nenhum indício de que o que está ocorrendo é uma representação. O teatro, aqui, se despoja de toda e qualquer forma visível (daí o nome *teatro invisível*), para tornar-se apenas ação” (GARCIA, 1990, p. 76, grifos da autora).

musculares dos participantes” (BOAL, 2013, p. 131), de modo a permiti-los a desenvolver a consciência tanto postural quanto dos gestos executados, bem como revelar o potencial do corpo como linguagem; na terceira etapa, a linguagem teatral é desenvolvida por meio de técnicas de dramaturgia simultânea<sup>30</sup>, de teatro-imagem<sup>31</sup>, de teatro-debate<sup>32</sup>, responsáveis por convocar o espectador “a intervir na ação, abandonando sua condição de objeto e assumindo plenamente o papel de sujeito” (BOAL, 2013, p. 136), sobretudo por meio das funções de dramaturgo e de crítico da representação; por fim, na quarta etapa, foca-se na discursividade teatral, momento no qual os atuantes adentram o palco e ensaiam ações apoiados pelas técnicas do Teatro-jornal<sup>33</sup>, do Teatro invisível<sup>34</sup>, do Teatro-fotonovela<sup>35</sup>, da Quebra de repressão<sup>36</sup>, do Teatro-mito<sup>37</sup>, do Teatro-julgamento<sup>38</sup>, dos Rituais e das máscaras<sup>39</sup>. Concluído o processo, o ator (não mais espectador) teria condições de atingir um nível mais alto de conscientização. Com isso, Boal acredita ter superado a proposta de Brecht, na qual o

---

<sup>30</sup> “Trata-se aqui de interpretar uma cena curta de dez ou quinze minutos, proposta por alguém do lugar, por um vizinho da favela, e improvisado pelos atores, depois de discuti-la com o ‘autor’ e delinear o enredo.” (BOAL, 2013, p. 136)

<sup>31</sup> “Pede-se que ele [o espectador] expresse sua opinião sobre um tema determinado, de interesse comum, que os participantes desejem discutir. [...] [O espectador] deve apenas usar os corpos dos demais participantes para ‘esculpir’ com eles um conjunto de *estátuas*, de tal maneira que suas opiniões e sensações resultem evidentes.” (BOAL, 2013, p. 139-140, grifo do autor)

<sup>32</sup> “...pede-se aos participantes que contem uma história com um problema político ou social de difícil solução. Deve-se a seguir improvisar ou ensaiar um texto que se escreva baseado na história contada [...] Qualquer pessoa pode propor qualquer solução, mas para isso deverá ir à cena, aí trabalhar, fazer coisas, agir...” (BOAL, 2013, p. 144-145)

<sup>33</sup> “Consiste em diversas técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornal ou de qualquer outro material não-dramático em cenas teatrais.” (BOAL, 2013, p. 149)

<sup>34</sup> “Consiste na apresentação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro e diante de pessoas que não sejam espectadores. [...] Durante todo o ‘espetáculo’, essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois, se assim fosse, imediatamente se transformariam em ‘espectadores’.” (BOAL, 2013, p. 150)

<sup>35</sup> “O teatro-fotonovela objetiva a desmistificação da fotonovela e consiste em ler para os participantes, em linhas gerais, o texto de uma fotonovela, pedindo-lhes que representem a história que se vai contando. Os participantes não devem saber aprioristicamente que se trata de fotonovela. Deve representar a história da maneira que lhes pareça mais correta. Quando terminem, compara-se a história tal como foi representada com a versão original da fotonovela, e se discutem as diferenças.” (BOAL, 2013, p. 154)

<sup>36</sup> “...consiste em pedir a um participante que se recorde de algum momento em que se sentiu particularmente reprimido, e em que aceitou essa repressão, passando a agir de uma maneira contrária aos seus interesses, ou aos seus desejos. Esse momento tem que ter um profundo significado pessoal; eu, proletário, sou oprimido! Nós proletários, estamos oprimidos! Portanto, o proletariado é oprimido! Deve-se partir do particular para o geral e não vice-versa...” (BOAL, 2013, p. 157)

<sup>37</sup> “Trata-se simplesmente de descobrir o óbvio atrás do mito: contar uma história (um mito conhecido) de uma forma lógica, revelando as verdades, evidenciando as verdades escondidas.” (BOAL, 2013, p. 158)

<sup>38</sup> “Um dos participantes conta uma história e em seguida os atores improvisam. Depois se *decompõe* cada personagem em todos os seus papéis sociais, e pede-se que os participantes escolham um objeto físico, cenográfico, para simbolizar cada papel. [...] Assim se poderá perceber, graficamente, que as ações humanas não são fruto exclusivo nem primordial da psicologia individual: quase sempre, através do indivíduo, fala a sua classe!” (BOAL, 2013, p. 160-161, grifo do autor)

<sup>39</sup> “...consiste precisamente em revelar as superestruturas, os rituais que *coisificam* todas as relações humanas, e as máscaras de comportamento social que esses rituais impõem sobre cada pessoa, segundo os papéis que ela desempenha na sociedade e os rituais que deve representar.” (BOAL, 2013, p. 161, grifo do autor)

espectador (apesar de não mais deixar-se levar irrefletidamente pela cena) continua delegando poderes ao personagem “para que [este] atue em seu lugar” (BOAL, 2013, p. 163).

Creio não ser possível comparar as poéticas-políticas de Boal e Brecht com o objetivo de descobrir qual deles conseguiu resultados mais eficientes em termos de engajamento, mesmo porque os dramaturgos-encenadores citados trabalharam com formas diferentes (apesar das semelhanças evidentes) de fazer teatro. Boal, conforme ele próprio diz em certa passagem, desenvolve uma nova poética de “teatro-ensaio” (BOAL, 2013, p. 148); já Brecht sistematiza uma nova estética de “teatro-espetáculo”. O primeiro tipo tem por objetivo e finalidade o processo, estando aberto ao improvisado e calcado no rompimento com todas as relações impostas pelo teatro enquanto instituição – não há a divisão entre artistas e público e, como também não há um repertório fixo a ser representando, não há sequer bilheteria. O segundo tipo, trabalhado por Brecht, abala o modo de produção teatral, sem destruí-lo completamente. Não que a estética de Brecht não seja processual (afinal, conforme dito em momento anterior, para o dramaturgo a sala de ensaio é o laboratório do artista), mas o processo não se esgota em si mesmo, no exercício do fazer – fato observado no grande número de peças por ele deixadas.

A segunda metade do século XX foi intensa em termos de teatro engajado no país e as ideias de Brecht parecem ter sido o alimento imprescindível para diferentes grupos. Entre as conquistas possibilitadas pela presença desse teatrólogo na cena brasileira poder-se-ia citar (tendo como base Kathrin Sartingen, 1998) a viabilização do debate acerca dos problemas brasileiros, a formulação de um teatro nacional, a crítica (pelos artistas) sobre o fazer teatral e sobre a função política dessa arte. Segundo Bader (1987, p. 19-20), “depois de um certo namoro com a ortodoxia brechtiana [...], o Brasil se decide nitidamente por uma leitura contextualizada [...] É uma tendência de descolonização, até de dessacralização”. O Teatro de Arena, o Oficina, o CPC, o Opinião e o Teatro do Oprimido estão entre as companhias que se deixaram influenciar pelo dramaturgo alemão. Tal influência, contudo, não se contentou em seguir a “cartilha” brechtiana, pois esses grupos transmutaram os modelos e ideias estrangeiras em uma estética própria de base nacional, amparada pela singularidade de seus projetos. Creio ser possível afirmar que somente após o surgimento dos quatro grupos citados Brecht pôde ser lido e recebido no Teatro Brasileiro de forma criativa e autêntica. Sem pudores, sem subserviência, tais companhias souberam criar formas novas por meio de misturas e sobreposições de linguagem e de estilos diversos. Devorado e ruminado, ou mesmo carnalizado, Brecht foi criticamente aproveitado.

Apesar de diferentes (em termos de objetivos e de linguagem poética dramática/cênica), esses grupos estabeleceram relações muito próximas e, possivelmente, o diálogo (construído pelo trânsito constante dos artistas) permitiu que eles se fortalecessem e se tornassem importantes difusores culturais. Ponto em comum entre Arena, Oficina, CPC, Opinião, bem como o Teatro do Oprimido é a utopia de que o teatro seria capaz de transformar a sociedade. A diferença fundamental estaria em como promover essa transformação. A análise das experiências das companhias brasileiras parece apontar para três tipos distintos de discurso: o discurso “autoritário” (do qual certa vertente do CPC seria um exemplo), no qual o artista assume uma postura paternalista em relação ao espectador tido por infante, este último tratado como incapaz de dialogar “de igual para igual” sem antes receber a palavra revolucionária do pai; o discurso agressivo, que busca ferir o espectador, tirando-o da passividade por meio do choque (Teatro Oficina); o discurso dialético, no qual a palavra revela-se potente quando é lançada como pergunta, incitando uma resposta, um posicionamento (Teatro do Oprimido). Nota-se que os dois primeiros tipos de discursos partem, de modos distintos, de imagens negativas da plateia: no primeiro caso, ela (o povo) é (condição natural) “bruta”, “ignorante”, e, por isso, precisa ser educada; no segundo caso, ela (a classe média) está (condição passageira) “alienada” e precisa acordar de seu “sonho dourado”. Apenas o terceiro revela-se democrático, pois todos os envolvidos na cena estão aptos a contribuir.

### **1.2.7 Teatro Universitário, Teatro Amador e o esfacelamento das poéticas engajadas na década de 1980**

Ao focalizar as poéticas-políticas dos grupos TEN, Arena, CPC, Opinião, Oficina e Teatro do Oprimido, fiz uma escolha orientada pela importância desses movimentos não só em termos de estética engajada, como também enquanto estimuladores da cena nacional de nível profissional. Certamente, há muitos outros grupos de teatro político igualmente interessantes, mas (como é preciso fazer um recorte) eles não foram contemplados aqui ou por não se apresentarem como marco histórico para o teatro brasileiro ou porque suas influências não se fazem sentir com intensidade hoje nos grupos profissionais em atuação no país. O teatro universitário, por exemplo, teve participação ativa na militância do século XX (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009), sendo possível mencionar o trabalho do TUP (Teatro Universitário de Pernambuco, de 1948), do TPE (Teatro Paulista do Estudante, de 1954), do TEBA (Teatro da Balança, dos acadêmicos de direito), do TESE (Teatro Sedes Sapientiae, de

1966), do TUSP (Teatro dos Universitários de São Paulo, de 1966). Outro movimento importante ocorreu no nível amador, cujos casos paradigmáticos (SILVA, 1992) são o GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador) surgido no Ceará em 1973, fundado por estudantes da UFC; o TUOV (Teatro União e Olho Vivo), de São Paulo, fundado em 1966 por estudantes da faculdade de Direito da USP; o projeto Vamos Comer Teatro, da Paraíba, ocorrido no início da década de 1980; o MCP (Movimento de Cultura Popular), do Recife, criado em 1961; o MOCUPP (Movimento de Cultura Popular do Pirambu), de Fortaleza, responsável por fomentar cerca de treze grupos de teatro de periferia até 1982.

Em seu estudo sobre o teatro amador de base popular, Erotilde Silva (1992) aponta como traços comuns encontrados nos diferentes coletivos a origem destes no seio dos movimentos sociais, a atuação na periferia (seja por meio de itinerância, seja firmando-se na comunidade, criando teatros de bairro), o interesse dos grupos em desenvolver criações coletivas e o uso de formas e linguagens populares. Apesar das ações militantes e do desejo de desenvolver um teatro do e para o povo, os grupos de teatro amador, salvo casos isolados, não lograram construir poéticas-políticas autorais<sup>40</sup>. A dificuldade de acesso ou mesmo a parca documentação, incluindo-se aí livros e teses (sobretudo no caso das organizações de Teatro Universitário) sobre os projetos e histórias dos grupos mencionados neste item também inviabilizariam, se caso fosse possível ampliar o *corpus* de trabalho, a inclusão pormenorizada dessas trupes nesta pesquisa.

Um coletivo importante da vertente teatro amador politizado foi o grupo Forja, nascido em 1979 no Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Segundo Tin Urbinatti (2011), diretor e fundador da companhia, o projeto tinha por objetivo atender as demandas dos metalúrgicos por cultura (desenvolvendo um teatro operário feito por e para tal classe) e mobilizar os trabalhadores não filiados ao sindicato. O único membro do grupo a não se originar no meio proletário era o próprio diretor, formado em Ciências Sociais na USP, contando ainda com certa experiência em teatro antes da fundação do coletivo. Apesar de não pertencer àquela realidade, Urbinatti revelou-se sensível a ela e, ao criar o Forja, promoveu a participação ativa dos trabalhadores. Esse protagonismo da classe operária no fazer teatral foi alcançado graças aos processos de criação coletiva, postos em prática tanto para a composição de espetáculos convencionais (a exemplo de *Pensão liberdade* e *Pesadelo*) quanto de peças de

---

<sup>40</sup> Silvana Garcia (1990), ao analisar grupos de teatro de periferia da década de 1970 (entre eles, o “Núcleo de Expressão de Osasco”, o “Galo de Briga”, o “Truque, Traquejos e Teatro”), chega à conclusão de que muitas vezes a forma foi esquecida em prol do conteúdo político. Brecht, por exemplo, teria sido uma influência apenas enquanto criador de certos procedimentos (tais como o efeito de distanciamento), não se constituindo como subsídio “para a criação de um projeto estético próprio” (GARCIA, 1990, p. 206).

teatro de rua (esquetes de agitação e propaganda, tais como *O robô que virou peão*). O grupo concebia a dramaturgia a partir de temas ou discussões propostas pelo sindicato, transformando queixas e reivindicações da classe operária em ação dramática historicizada (URBINATTI, 2011, p. 24-25). Para tanto, havia um preparo formal de pesquisa artística aliado à investigação da própria realidade dos operários-atores.

Vale dizer que a opção de Urbinatti em chamar seus companheiros de trabalho de operários-atores revela uma postura política importante dentro do coletivo: mais que uma sinalização da formação primeira dos integrantes, a escolha por tal classificação parece reivindicar ou reforçar uma identidade social tratada como valor – o que em outro contexto poderia soar como forma depreciativa, no teatro político do Forja aponta para uma autenticidade, haja vista tais atores possuem uma experiência que os habilitavam a falar do universo proletário. À medida que o grupo levou seus espetáculos para os bairros de trabalhadores, novas plateias foram se formando e mais pessoas se mostraram interessadas em fazer teatro. Nesse sentido, a companhia serviu de influência para grupos de teatro amador (tais como o Grupo Alicerce, o Grupo Teatral do Silvina, o Grupo Tupi) nas periferias de São Paulo chegando, inclusive, a transferir aos mais novos a prática teatral, auxiliando-os na formação e organização enquanto coletivos (URBINATTI, 2011, p. 22). O Forja deixou uma importante lição ao teatro engajado quando demonstrou que o teatro político feito dentro e para uma comunidade específica (isto é, sem buscar uma conscientização em massa, tal como foi proposto pelo CPC) tem grandes chances de influir e modificar as mentalidades e a realidade de seu público.

A revolução da cena brasileira observada nos primeiros anos da ditadura começou a ser silenciada com o AI-5, de 1968, responsável pelo endurecimento da censura que boicou inúmeras montagens, barrando ainda a divulgação de uma quantidade significativa de textos dramáticos. Além disso, nomes importantes de nossa cena teatral foram perseguidos, a exemplo de Boal e Zé Celso, ambos presos, torturados e mais tarde exilados. Quando a democracia floresceu entre nós, os grupos já desmantelados pelo regime militar não mais tiveram forças para renascer. Yan Michalski (1985, p. 84-94), ao se referir à produção teatral dos anos oitenta, oferece ao leitor uma imagem degradada dos palcos brasileiros. Segundo o crítico, nosso teatro apresentava os seguintes aspectos: 1. retrocesso em termos de dramaturgia e escrita cênica (salvo casos esporádicos, tais como os trabalhos de Antunes Filho, Naum Alves de Souza e João das Neves) devido à dificuldade dos artistas em encontrar uma linguagem apropriada para os novos tempos; 2. dificuldades em viabilizar novas montagens, consequência do pouco investimento no teatro (seja pela via pública, seja pela via

privada), bem como dos custos elevados para a produção teatral, inflacionados pela crise econômica vivida no país; 3. crescente diminuição dos grupos profissionais (surtem bons grupos no teatro amador, semiprofissional ou profissional pobre, porém sem ter condições de se autoprover as companhias se desfazem rapidamente); 4. migração da classe artística mais significativa do teatro para a televisão; 5. deterioração do gosto estético do público de teatro (causada pelas novas mídias) que, via de regra, passou a optar por peças “enlatadas”, encenadas pelos astros da TV ou ainda por espetáculos digestivos próprios ao Teatro Besteirol; 6. incorporação dos cacoetes da linguagem televisiva pelo teatro como meio de lidar com a inabilidade do espectador para acompanhar o teatro de vanguarda; 7. desestabilidade ideológica vivida pelo teatro político com o fim da ditadura (os grupos engajados já não saberiam contra quem lutar). Logo, observa-se nas décadas finais do século XX um flagrante processo de desconstrução do teatro nacional, outrora erguido a duras penas pelo teatro engajado. Por sua vez, Sérgio de Carvalho, em depoimento ao fórum “Odisséia do Teatro Brasileiro”, oferece outra perspectiva para o desaparecimento da cena politizada no período citado:

A arte teatral, do início dos anos 1980 até meados dos 1990, e estou considerando aqui a parte mais inventiva da produção, tornou-se um ambivalente campo de representações atemporais, de teor lírico, algo expressionista, fazendo o pêndulo entre a arquetípia mítica e a ruína de um futuro intangível. Tudo que fosse sem espaço e sem tempo definidos, tudo que se envolvesse numa carapaça estética abstrata era considerado de bom gosto, interessante, renovador. O contrário disso – a forma concreta, histórica e social – era visto como empedernido. Nesse sentido foi menos a ditadura nos anos 1970 e mais a virada liberal-conservadora internacional dos anos seguintes (patrocinada pelos governos de Reagan e Thatcher) que lançou a definitiva pá de cal sobre as conquistas advindas da contraditória fase *nacional-popular* do teatro brasileiro. (CARVALHO, 2002, p. 90, grifos do autor)

Creio não ser possível negar a contribuição primeira da ditadura para a desestabilização do teatro político nacional. Aliás, a afirmação final de Carvalho só faz sentido quando se compreende a influência de Reagan e Thatcher no Brasil enquanto resultado da colaboração do regime militar para a fixação de valores liberais-conservadores. Há, portanto, um processo complexo em termos de política econômica e cultural por trás do desmantelamento dos grupos engajados, do fortalecimento do esteticismo em certo segmento dos palcos brasileiros (quando se trata do teatro tido por “sério”) e da ascensão de um teatro de estética massificada, produtora de comédias sem potencial crítico e de dramaturgia internacional *à la Broadway*. Brecht pode ter sido esquecido no fundo da gaveta dos anos 80,

mas a Companhia do Latão e o Bando de Teatro Olodum (o primeiro criado em 1997, o segundo formado em 1990) dão mostras de que os ensinamentos do dramaturgo alemão permanecem vivos e pertinentes. Nos próximos capítulos, pretendo demonstrar como ambos os grupos retomam o método brechtiano e as conquistas das trupes modernas a partir de um novo prisma, formulando estéticas engajadas específicas.

## 2. Companhia do Latão e Bando de Teatro Olodum: compreendendo o projeto poético-político

*“...são os homens que fazem a sua própria história, mas em situações dadas que os condicionam e à base de relações reais já existentes, entre as quais as condições econômicas – por mais que possam ser influenciadas pelas políticas e ideológicas – continuam sendo, em última instância, as decisivas, constituindo o fio vermelho que as encadeia e que permite compreender os processos.”*

Marx e Engels, *Cultura, arte e literatura*, p. 105.

Antes de iniciar a análise do projeto artístico dos grupos de teatro em questão convém situá-los historicamente, a fim de demonstrar o modo como os coletivos se inseriram/se inserem e modificaram/modificam, cada um a sua maneira, as suas respectivas realidades. Quando o Latão e o Bando começaram os seus trabalhos, o Brasil ainda lidava com os destroços da ditadura militar encerrada em 1985 por meio do fortalecimento dos valores democráticos e republicanos. Tal fortalecimento foi alcançado, especialmente, graças à promulgação da Constituição Federal de 1988 e das eleições diretas para presidente em 1989, nas quais Fernando Collor de Mello saiu vitorioso. Se os anos de 1980 foram interpretados pelos economistas brasileiros como “a década perdida”, os anos de 1990 foram lidos de duas formas diferentes pelos especialistas: no momento de seu acontecer, essa década foi tida como a abertura para o futuro, mas as análises posteriores revelaram tratar-se, realmente, de um período marcado pela intensificação da dependência econômica. O Brasil estava, então, passando por problemas econômicos graves, devido, principalmente, à crescente dívida externa (acumulada durante o regime militar), ao aumento da recessão e a uma quase hiperinflação. A saída para a crise, sentenciada pelo governo, viria de fora a partir de acordos com os Estados Unidos e alianças com os países da América do Sul (MERCOSUL), da diminuição de tarifas de importação e taxas de câmbio, de um pacote de privatizações (intensificado no governo Collor, por meio do PND). O liberalismo econômico era difundido pelo mundo como um meio eficaz de promover o desenvolvimento e modernizar os países subdesenvolvidos e emergentes. Nesse sentido, a afirmação de Carlos Langoni (1993) é sintomática:

Para recuperar o atraso relativo, acumulado especialmente nos últimos 10 anos, a abertura brasileira não poderá ser apenas comercial. É essencial eliminar as barreiras também para o capital de risco externo e para os fluxos tecnológicos. [...] Nessa nova estratégia há, de certa forma, radical inversão

de prioridades e ênfase: saímos da idade da dívida e caminhamos para a idade do capital. [...] Contamos com os ventos favoráveis de um mundo em ebulição, cada vez mais envolvido pelo contágio positivo da liberalização econômica e política. (LANGONI, 1993, p. 155-156)

A entrada de capital estrangeiro no Brasil se revelou importante, sobretudo, com a instalação no país de empresas multinacionais e da privatização das estatais. Os argumentos favoráveis à privatização eram amplamente divulgados. Reduzir o poder de ação do Estado sobre a economia por meio das privatizações, segundo os autores Sérgio Costa, Ronie Almeida e José Filho, seria um modo de “estancar a sangria financeira imposta ao Tesouro por empresas estatais cronicamente deficitárias” e “de eliminar o efeito da ineficiência alocativa do Estado sobre a administração da empresa estatal, deficitária ou não, que tenderia a reduzir sua capacidade de corresponder aos padrões tecnológicos/competitivos atualmente vigentes” (COSTA; ALMEIDA; FILHO, 1993, p. 342-343). A ênfase no setor privado, contudo, não resultou em uma competitividade saudável e eficiente como pregava a cartilha do liberalismo. Com a entrada das empresas estrangeiras em setores estratégicos, houve retraimento das empresas nacionais com a consequente queda da exportação por essas firmas em detrimento das primeiras. Segundo Fernanda Negri (2004, p. 69-71), as empresas transnacionais se destacam, desde a década de 1990, das demais (domésticas) de mesmo porte porque, entre outros motivos, contam com um mercado consumidor mais amplo (devido a sua articulação globalizada), desfrutam de “economias de escala proveniente da maior especialização de suas filiais”, têm acesso facilitado à tecnologia da ponta, investem fortemente em propaganda para a conquista de novos mercados e na qualificação dos trabalhadores, além de serem melhores subsidiadas pelo governo brasileiro, recebendo mais incentivos que as empresas nacionais desde a década de 1970.

Em seu estudo *Desempenho comercial das empresas estrangeiras no Brasil na década de 90*, Negri (2004, p. 29) observa que o mercado doméstico se manteve estável e com algum crescimento apenas na comercialização de matéria-prima ou de produtos pouco industrializados que contavam com mão de obra pouco qualificada – a exemplo de couro, madeira, calçados, têxteis. Os bens de consumo duráveis (que exigem alta tecnologia e mão de obra especializada) e os bens de capital passaram a ser produzidos pelas multinacionais, que além de importar patentes e conhecimento, passou a consumir produtos intermediários importados (que entravam mais baratos no país devido aos novos acordos internacionais) para a sua produção. A concorrência promovida pelos produtos estrangeiros colaborou para o crescimento vertiginoso do desemprego nos primeiros anos da década de 1990

(RODRIGUES, 1993, p. 240) nas principais capitais brasileiras (Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre, São Paulo, Salvador). Em *A última década*, pesquisadores da Fundação Getúlio Vargas, defensores fervorosos do liberalismo econômico, tentam argumentar que os retrocessos sentidos naqueles anos se deviam à situação anterior que além de “extremamente recessiva e avessa a novos investimentos” contava com uma “distribuição de renda [...] das mais concentradas do mundo” (RODRIGUES, 1993, p. 241), sendo, portanto, pouco favorável ao crescimento econômico. Logo, os resultados demorariam um pouco mais a aparecer, mas viriam certamente desde que as medidas liberais fossem ampliadas. Contrariando tais argumentos, a pesquisa recente de Negri aponta para um caminho inverso. As empresas transnacionais, ao invés de ampliar as exportações no país, estariam importando mais produtos intermediários. Portanto, segundo a autora, “não se pode dizer que as empresas estrangeiras estejam contribuindo para a melhora do saldo comercial brasileiro no período recente” (NEGRI, 2004, p. 70-71). Tais conclusões atuais, possivelmente, eram de difícil previsão naquele período (e, caso fossem previstas pelos economistas, teriam pouca aceitação) em face de um contexto marcado pela poderosa influência dos Estados Unidos, maior divulgador das ideias liberais.

Joseph Stiglitz, que participou ativamente do governo Clinton enquanto presidente do Conselho de Consultores Econômicos, analisa os efeitos perversos da política econômica externa dos EUA nos países subdesenvolvidos em *Os exuberantes anos 90*. O autor revela que os acordos firmados eram desequilibrados e não tinham nenhum objetivo real de auxiliar na recuperação das nações em dificuldades. Ao contrário, em nome da criação de empregos nos EUA e da ampliação de investimentos e recursos, exigiram-se dos países aliados medidas injustas de abertura comercial sem dar uma contrapartida razoável. Pregava-se a liberalização dos mercados, mas de modo que os países economicamente instáveis abrigassem mais empresas norte-americanas e importassem mais produtos sem a garantia de crescimento considerável nas exportações. Cumpre dizer que abrir as fronteiras dos países era a pré-condição para a “ajuda” do FMI, uma ajuda que em longo prazo se revertia em uma dívida impossível de ser paga e cujos juros eram exorbitantes. “Mali, por exemplo, recebeu us\$ 37 milhões de ajuda mas perdeu us\$ 43 milhões em função dos preços deprimidos” provocados pelos EUA graças a uma política de valorização dos produtores agrícolas americanos formulada unicamente para forçar “a redução dos preços globais das safras que os países em desenvolvimento pobres produzem e das quais dependem” (STIGLITZ, 2003, p. 225). Apesar de eliminar tarifas para o livre-comércio, os EUA criavam “medidas protecionistas não tarifárias” (STIGLITZ, 2003, p. 230) sempre que houvesse a possibilidade de um produto

estrangeiro ser bem sucedido no mercado norte-americano – a exemplo da barreira criada para travar a entrada do abacate mexicano no país sob a falsa justificativa de que o alimento trazia consigo moscas frugívoras. Em suma, a política desleal e hipócrita dos EUA levou a uma crise de proporções globais. Países da América Latina, da África e da Ásia se modernizaram a um preço excessivamente caro e pago pela parcela da população mais vulnerável, posto que a industrialização movida pelo capital externo resultou na concentração de renda, nas desigualdades sociais.

Frente a um cenário de privatizações e de investimentos voltados especificamente para a área de serviços e comércio, o que se poderia esperar para o campo da cultura? Se o Estado estava perdendo as suas forças e o seu poder na condução de áreas consideradas estratégicas para o desenvolvimento do país, qual seria o seu nível de preocupação e interesse em termos de políticas públicas culturais? Conforme abordei nos últimos parágrafos do capítulo anterior, após a ditadura militar as artes cênicas viviam um período de crise criativa e econômica. Tornou-se cada vez mais caro montar espetáculos e mais difícil ainda manter um grupo de teatro experimental, de pesquisa e de feições políticas. Desde o golpe de 64, a memória e a existência da cultura de esquerda foi sumariamente apagada, desmontada, coibida. Estrategicamente, o regime antidemocrático colocou no lugar da cultura de resistência outra despolitizada/conservadora, investindo nesta por meio do Plano Nacional de Cultura, viabilizado após a fundação da Funarte em 1975 (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 17 apud MATSUNAGA, 2013, p. 10-11). Na era Collor, tais investimentos cessaram, sendo substituídos pela Lei Rouanet, promulgada em 1995, que relegava à iniciativa privada a responsabilidade de fomentar a cultura. Como bem observa Gabriela Malta:

A cultura deixa de ser prioridade no *Estado enxuto* e passa aos cuidados do capital privado. Acabam as políticas públicas para a área cultural, deixando a decisão de onde deve ser aplicado o dinheiro público nas mãos do interesse privado. Interesse esse que é, deliberadamente, vinculado ao lucro, por meio das Leis de Incentivo Fiscal que permitem às empresas investirem em “projetos culturais” tendo uma parcela do capital aplicado abatido dos impostos pagos ao Estado. (MALTA, 2010, p. 22, grifos da autora)

Nesse sentido, o meio cultural brasileiro passa a ser estruturado (sobretudo a partir desse período) por meio das leis informais do clientelismo, posto que os artistas afinados com as propostas das grandes empresas têm a sua subsistência garantida e em troca promovem a instituição financiadora. Enquanto isso, os grupos periféricos e contra-hegemônicos são condenados à inanição econômica graças ao direito de escolha respaldado pelo Estado.

Reinterpretando um velho ditado brasileiro para esse caso específico: aos amigos, a aplicação da lei; aos inimigos, nada.

## **2.1 Um grupo engajado na luta anticapitalista atuando na megalópole paulistana**

Para a devida compreensão da pertinência de uma (entre tantas outras possibilidades de) estética anticapitalista, tal como é a da Companhia do Latão, parece-me importante fazer um breve sobrevoo sobre as interpretações a respeito da cidade de São Paulo, local onde o grupo marca a sua presença por meio de um diálogo profícuo com a sociedade. Em 1995, durante pronunciamento em um encontro internacional realizado pela Associação Viva o Centro, Fernando Henrique Cardoso profetizou que a cidade paulistana seria no futuro próximo um centro mundial (FERREIRA, 2003, p. 24). Desde então, a cidade vem recebendo grandes investimentos, tanto do Estado quanto da iniciativa privada, com o objetivo de concretizar a fala do ex-presidente. Marco Silva (2015), ao analisar os dados estatísticos da capital paulista, considera a cidade dotada de boa parte das características típicas de uma cidade-global. Essa categoria, grosso modo, compreende os territórios altamente desenvolvidos, onde circulam grande fluxo de capital, mercadorias, pessoas e informação. Tais fluxos estariam interligados nacional e globalmente, afetando de forma decisiva a economia internacional – as cidades-globais ou estão no controle da economia mundial, ou participam da coordenação desta. Dentre as características importantes de uma cidade-global está a sua ênfase no setor terciário (comércio, educação e pesquisa, serviços financeiros, gestão administrativa, dentre outros serviços cuja produção envolve bens não materiais), em detrimento do setor industrial, o que implica dizer que para a existência do primeiro setor citado são necessários mão de obra altamente especializada, tecnologia de ponta (sobretudo, na área de telecomunicações, a fim de manter em movimento o grande volume de dados, produzidos e reproduzidos entre sedes e filiais de empresas multinacionais e transnacionais) e infraestrutura capaz de atender o turismo de negócios (aeroportos internacionais, hotéis de luxo, edifícios inteligentes, shopping centers). Em suma, uma cidade-global é aquela onde se firma uma quantidade significativa de acordos internacionais, sediando grandes empresas multinacionais e transnacionais dos ramos bancário, financeiro e de informação, bem como empresas que contribuem fortemente para as exportações do país. Enfim, é o “*locus* privilegiado para a acumulação e concentração do capital transnacional” (FERREIRA, 2003, p. 50, grifo do autor).

Ao contrário do que o nome sugere, as cidades-globais não se articulam de forma horizontal. Não se trata de um modelo rizomático, por exemplo, onde não há um núcleo, e sim de uma estrutura hierárquica, em cujo topo estão os centros econômicos das grandes nações, a saber: Nova York (Estados Unidos), Londres (Inglaterra) e Tóquio (Japão). Nesse sentido, caso se considere a cidade de São Paulo uma cidade-global, deve-se sempre entendê-la em posição subalterna, a exemplo de Buenos Aires e Cidade do México, enquanto fruto de um capitalismo tardio e periférico. Para Marco Silva (2015), a cidade paulistana estaria nesse patamar por uma série de motivos. Em primeiro lugar, São Paulo seria palco de grande centralização de capital, aspecto observável na quantidade de bancos importantes ali sediados. Segundo o autor, dos 15 maiores bancos brasileiros, doze possuem sede nessa cidade. Além disso, a capital paulista conta com um polo industrial produtor de mercadorias de alto valor nas áreas urbanas adjacentes interligadas pela grande região metropolitana, bem como com a tríade necessária ao funcionamento do setor terciário localizado nas áreas centrais onde afluem grandes somas de Capital nacional e estrangeiro (Centro da cidade, no espaço restrito onde se localiza a Bolsa de Valores, BM&FBOVESPA; Avenida Paulista, sede principal dos empreendimentos financeiros na década de 70 e em cujo entorno se encontram a Fiesp e a Fecomércio; Jardins e Marginal Pinheiros, região onde se encontram atualmente grande número de escritórios, edifícios tecnológicos, hotéis e empresas transnacionais): infraestrutura, profissionais altamente capacitados e vasto mercado consumidor. Vale frisar que o Estado de São Paulo é responsável por quase metade da produção industrial do país (40%, segundo SILVA, 2015, p. 138). Fora isso, ele possui importantes canais de escoamento de mercadorias, tais como o porto de Santos, de onde partem os contêineres destinados à exportação. A vocação da cidade paulistana para se tornar um dos grandes centros de negócios do mundo repousaria no alto volume de informações financeiras mundiais que ali circulam: “cerca de 60% desses distribuidores de informação financeira localizam-se em São Paulo” (SILVA, 2015, p. 138).

Embora a opinião hegemônica (produzida e reproduzida pela imprensa nacional, pelos empresários e acadêmicos) seja de que a cidade de São Paulo é ou está em vias de se tornar uma cidade-global, há algumas vozes dissonantes que tentam desmascarar a ideologia por trás desse discurso, bem como esclarecer a quem interessa promover a ascensão da megalópole a essa nobre posição. João Ferreira (2003), em tese intitulada *São Paulo: o mito da cidade-global*, observa que o deslocamento do polo industrial para um raio de 150 km da capital (atingindo as regiões de Campinas, Santos, Sorocaba, São José dos Campos) atrelado ao fortalecimento do setor terciário não é o sintoma de uma sociedade pós-industrial que flerta

com um novo modelo informacional. Longe disso, SP estaria vivendo um “desmonte da indústria nacional” (efeito do liberalismo econômico), responsável pelo aumento da informalidade (leia-se: subempregos sem carteira assinada) e da precariedade do trabalho na indústria (que passa a contratar por meio de terceirizações). Nas pesquisas de Ferreira, a cidade que dizem os economistas e políticos ser um potencial centro financeiro internacional não está entre as vinte e cinco cidades mais importantes do mundo, nem possui aeroportos com alto índice de trânsito de passageiros, nem tem o setor terciário comandado por grupos estrangeiros (os novos postos de trabalho teriam sido abertos, sobretudo, pelas velhas elites locais que compraram os direitos ou franquias de grandes empresas transnacionais). Outro ponto interessante analisado pelo pesquisador se refere ao número de empregos especializados na cidade. Segundo Ferreira, as profissões típicas das sociedades informacionais correspondem a 3,4% da mão de obra ativa em São Paulo (FERREIRA, 2003, p. 84).

O estudo de Ferreira foi publicado em 2003. Passados mais de dez anos, essa realidade teria mudado e a promessa de cidade-global se realizado? Estaria Marco Silva (2015), além de mais atualizado em termos de dados estatísticos, com a razão ao considerar São Paulo como um novo centro financeiro internacional? Para construir uma resposta possível, segue abaixo uma breve síntese de alguns rankings (os mais recentes) pertinentes dentro dessa discussão:

\_ Entre os aeroportos mais movimentados do mundo, o Brasil não aparece no ranking dos dez mais importantes de 2015, segundo os dados do Conselho Internacional de Aeroportos. No entanto, o mais movimentado dentre os nacionais continua a ser o de Guarulhos, tendo recebido 39,5 milhões de passageiros em 2014 (menos da metade do fluxo registrado no aeroporto de Atlanta que ocupa a primeira posição com 96,1 milhões de passageiros). (G1, 2015)

\_ Segundo as fontes do *Containerisation International – Top 100 Ports 2014*, entre os portos mais importantes do mundo, o Brasil ocupa a 38ª posição com o porto de Santos em 2013 no quesito movimentação de contêineres. (COSTA, 2015)

\_ Na lista dos 20 centros financeiros mais importantes do mundo em 2015, divulgado pelo *Qatar Financial Centre*, São Paulo aparece na 43ª posição. Segundo a revista *Exame.com*, os critérios avaliados foram: “ambiente de negócios, desenvolvimento do setor financeiro, infraestrutura, capital humano e fatores gerais e de reputação” (CARVALHO, 2015, página da web).

\_ Em termos de produção de conhecimento, a Universidade de São Paulo está na posição 101 no ranking realizado pela Universidade de Comunicações de Xangai em 2010. A pesquisa avaliou as melhores universidades do mundo com base no critério produção científica. É a melhor colocação entre as universidades brasileiras. (BRAITE, 2010)

\_ Em 2016, em pesquisa realizada e publicada pela *National Taiwan University*, a USP aparece no *Performance Ranking of Scientific Papers for World Universities* entre as 500 universidades do mundo com maior número de produção científica, ocupando a posição 56 da tabela (melhor posição entre as universidades brasileiras). Os critérios avaliados foram produtividade, impacto e excelência da pesquisa. (USP, 2016)

\_ Por fim, São Paulo aparece como a primeira grande promessa de cidade-global mais importante do mundo, não entrando, portanto, no ranking (que avalia qualidade de vida, economia, poder político, rede de conhecimentos e influência) realizado pela consultoria *Knigh Frank*, no qual se elencou as dez mais importantes em 2014. A cidade paulistana só se destaca nesse estudo como a mais importante da América Latina. (DEARO, 2014)

Ao que tudo indica, o argumento de Ferreira continua atual, uma vez que apesar de a cidade de São Paulo estar mal colocada nos rankings internacionais (que avaliam áreas estratégicas no tocante às cidades-globais), ela continua a ser tratada como uma futura potência, como demonstra a matéria publicada (DEARO, 2014) na revista Exame.com, da qual parafraseei a última informação. Não se deve negar, evidentemente, a importância econômica e política da megalópole para o Brasil. Sem dúvida, ela está à frente dos demais municípios em termos de crescimento econômico (JUSTO, 2016). Contudo, também não me parece correto negar sua frágil situação em termos internacionais. Nesse sentido, novas questões se colocam: qual é o real problema em reforçar a suposta vocação da cidade para a economia mundial? A quem interessa esse discurso e quem perde com ele? Ampliando o argumento desenvolvido por Ferreira (2003, p. 51), é possível dizer que ao alimentar a ideia de que São Paulo está destinada a ser uma cidade-global, o Estado inviabiliza projetos de cidade mais sustentáveis, democráticos e igualitários. A transformação da megalópole em cidade-global está atrelada ao aprofundamento das desigualdades econômicas (contrariando, diga-se de passagem, o modelo vigente em outros países, onde o crescimento econômico tem gerado melhores condições de vida para a população como um todo) devido à forma como o capitalismo foi aqui implantado pelas nossas elites. Não por acaso, o título da matéria da

revista exame sobre as cidades mais importantes do mundo (DEARO, 2014) coloca entre parênteses “para os ricos”, pois são as classes mais favorecidas economicamente quem pode tirar proveito desse modelo de cidade.

Ferreira (2003, p. 295) revela também que os investimentos públicos canalizados para o suposto centro financeiro de São Paulo, localizado no entorno da Avenida Marginal Pinheiros, serviram, exclusivamente, aos grandes donos de empreendimentos imobiliários, pois estes tiveram seus negócios super valorizados após a reforma (o autor cita como exemplo o valor do m<sup>2</sup> na Avenida Berini que saltou de U\$100,00 para aproximadamente U\$2000,00 em menos de 16 anos). Ao priorizar tais áreas – somente na operação Urbana Faria Lima foram gastos meio bilhão de reais segundo a pesquisa de Ferreira –, o governo não só deixou de investir nos locais onde a maioria da população vive (em más condições, vale frisar), como também colaborou para um projeto excludente na própria região centrada no setor terciário. A CPI aberta em 2002 para investigar as irregularidades envolvendo a Operação Urbana Faria Lima concluiu que a construção de habitação de interesse social (HIS) não aconteceu da forma como estava prevista (FERREIRA, 2003, p. 302). Na verdade, ocorreu o contrário: a área foi “higienizada”, isto é, além do processo de desapropriação que afetou os mais pobres, retirou-se do polo terciário toda possibilidade de circulação dessa parcela da população. “A cidade continua a sofrer a subordinação absoluta à lógica dos negócios, em detrimento de qualquer perspectiva de inclusão da cidade informal e da preservação do meio ambiente”, afirma Ferreira (2003, p. 309). Como se pode ver, o discurso da cidade-global é ideológico, na medida em que é produzido e divulgado com o objetivo de favorecer os interesses de uma pequena (mas poderosa) elite local:

A metrópole de São Paulo expressa hoje a marginalidade social de um país que combina o atraso com o moderno. Sobre uma matriz arcaica de uma sociedade que ainda não se livrou de sua herança colonial, aplica-se um modelo econômico ideologicamente propagandeado como uma “entrada” para o Primeiro Mundo – a “globalização” –, mas que na verdade representa a continuidade da imposição do capitalismo hegemônico, tanto no que tange à dependência internacional, quanto à hegemonia interna exercida por nossas elites. Do ponto de vista urbano, esse processo se repete: sobre uma cidade que exclui e relega à indignidade metade da sua população, é sobreposta uma matriz modernizadora, ancorada no discurso ideológico da “cidade-global”, que teria supostamente a capacidade de promover a superação dessa exclusão sócio-espacial [sic] graças ao poder dinamizador de umas poucas e privilegiadas centralidades econômicas. (FERREIRA, 2003, p. 307)

É preciso esclarecer que, em sua interpretação sobre São Paulo, cidade tomada como reflexo das contradições próprias à realidade brasileira, Ferreira (2003) fala de um lugar

específico, a saber: a partir das correntes teóricas das ciências sociais uspianas. Nesse sentido, a ideia da existência de dois brasis, um arcaico e outro moderno, convivendo em constante tensão dialética provém de pensadores como Roberto Schwarz, cuja postura é marcada por um compromisso social e de esquerda. Na luta por espaço dentro da cidade e nos discursos sobre ela, militantes, intelectuais e artistas paulistanos procuram confrontar as visões artificiais de uma sociedade altamente desenvolvida, imagens produzidas pela ideologia capitalista, à sociedade conservadora, hierarquizada e excludente, devedora de um projeto colonial baseado no trabalho servil.

A Companhia do Latão, enquanto grupo comprometido com a luta anticapitalista, busca em seu trabalho artístico contribuir para imaginários contra-hegemônicos. Não é por acaso que as peças produzidas pelo coletivo partem sempre de uma análise e interpretação da realidade brasileira quando tem como foco questões como a dinâmica entre colonialismo e globalização, o mundo do trabalho, as relações de classe. Os seus principais integrantes têm um vínculo estreito com a Universidade de São Paulo e com os movimentos sociais. O fundador, diretor e dramaturgo do grupo, Sérgio de Carvalho, começou uma graduação em Artes Cênicas (sem, contudo, concluí-la), além de se formar mestre e doutor na instituição citada. Atualmente, ele é professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicação e Artes da USP. A atriz Helena Albergaria também estudou ali, onde concluiu a graduação em Artes Cênicas, assim como o ator Ney Piacentini, que fez mestrado e hoje cursa o doutorado nessa instituição. No momento presente, o núcleo principal do grupo é composto por esses três artistas e o músico Martin Eikmeier (MALTA, 2010, p. 117), formado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e mestrado e doutorado pela Universidade Estadual de Campinas. Há atores e colaboradores em outras áreas que se juntam ao grupo para realizar projetos específicos, aspecto que faz do Latão um coletivo com relativa rotatividade quando se trata do elenco convidado.

A breve apresentação das titulações dos integrantes do Latão é reveladora da origem econômica/social/cultural do grupo, majoritariamente, composto de sujeitos provenientes da classe média brasileira. Atentar para tal origem não retira o crédito de uma poética que se quer popular, pois, retomando uma fala de Benjamin citada no primeiro capítulo, o intelectual militante é o traidor de sua classe, é aquele que, desafiando o próprio berço burguês, contraria os interesses de uma minoria em nome das aspirações da classe trabalhadora. Conscientes da posição privilegiada de onde enunciam seu discurso contra o capitalismo, tais artistas não tentam ocultar o abismo que os separa das classes desfavorecidas com as quais eles buscam

dialogar frequentemente. Conforme observa Sérgio de Carvalho, o grupo muitas vezes parte dessa característica de classe para enriquecer as discussões pós-espetáculo:

Toda vez em que levamos um espetáculo complexo do ponto de vista da invenção estética a uma plateia popular, não procurando mascarar a diferença de perspectiva poética que embute diferenças de classe, e podemos, ao mesmo tempo, debater a experiência com os espectadores, refletir sobre os temas anticapitalistas da peça, uma contradição se torna produtiva. (CARVALHO, 2009, p. 149-150)

Essa posição frente à diferença de classes demonstra que o grupo paulistano conseguiu lidar de forma crítica e criativa com certo mal-estar sentido por parte dos artistas de esquerda da década de 60, cujos projetos estéticos e de intervenção (tais como o CPC) terminavam por borrar o lugar de fala privilegiado de seus participantes (majoritariamente, da classe média e do meio estudantil) em nome de uma integração idealizada com o “povo” – entendido como a parcela progressista e revolucionária da população. Na impossibilidade de encontrar uma saída produtiva para tal diferença, eles acreditavam representar (no sentido político) o proletariado quando se travestiam em pobres operários para viver personagens no palco. Voltando a análise da Companhia do Latão, é preciso ainda ressaltar a trajetória de outro importante artista, vinculado ao grupo nos seus dez primeiros anos de existência. Márcio Marciano exerceu as funções de diretor e dramaturgo ao lado de Sérgio, além de assinar a cenografia de alguns trabalhos do Latão. Talvez seja ele o único integrante proveniente do meio sindical (ele foi metalúrgico), das camadas menos favorecidas. O engajamento de Márcio mostrou-se crucial para a politização de um coletivo marcado, inicialmente, por preocupações estéticas e teóricas. Márcio Marciano também estudou na USP e foi nessa instituição que ele veio a conhecer o amigo e companheiro de trabalho Sérgio.

Todos os integrantes do Latão tiveram uma carreira artística anterior ao coletivo e a maioria fez parte ou colaborou em algum momento com o “teatro de grupo”, isto é, com companhias voltadas para a pesquisa e o desenvolvimento de um projeto estético próprio. Márcio revelou-me em entrevista ter criado junto com alguns colegas da USP o Grupo Nove de Teatro, além de ter exercido a função de cenotécnico por quase três anos para o grupo Ornitorrinco. Sérgio vinha de uma experiência bem sucedida junto ao Teatro da Vertigem, colaborando como dramaturgo para o espetáculo *O paraíso perdido*, criado a partir de processos colaborativos. Ney Piacentini, por sua vez, integrara o Grupo A de Teatro, de Florianópolis e, quando chegou à cidade de São Paulo, já tinha uma carreira consolidada como ator. Também Helena, apesar de não ter pertencido a um grupo, possuía uma trajetória

prestigiosa no meio teatral antes de se somar ao Latão, tendo atuado ao lado de nomes consagrados como Gianfrancesco Guarnieri. A companhia nasceu, portanto, já com uma classe artística experiente, com capacidade para desenvolver um trabalho de excelência de nível profissional, além de gozar de credibilidade no meio teatral. Esse aspecto também diferencia o Latão do teatro engajado feito na década de 60, cuja atuação se dava muitas vezes no nível amador devido às urgências do período – o protesto contra a repressão, a ditadura.

A Companhia do Latão tem como “pré-história” a montagem da peça *Ensaio para Danton*, de 1996, adaptada de um clássico de Georg Büchner (*A morte de Danton*), na qual Sérgio de Carvalho foi diretor e dramaturgista. Em entrevista concedida a mim, o fundador da companhia explica a importância desse trabalho como impulsionador da pesquisa em teatro dialético, estudo teórico a partir da qual o Latão se constituiu efetivamente enquanto grupo:

Com Danton, eu percebi que eu precisava fazer um projeto de estudo e eu já estava fascinado com o tema da dialética, porque eu percebi que se eu usasse ferramentas do Brecht na montagem do Danton, eu historicizava mais o material histórico da peça. O Danton é uma peça de matéria histórica e eu percebi que eu não estava enfrentando a questão do ponto de vista da peça como era necessário. Eu cheguei a usar alguns fragmentos do Brecht misturados com a dramaturgia do Danton. Já durante o processo do Danton, eu percebi que eu iria formar no ano seguinte alguma coisa. (CARVALHO, 2016, Entrevista)

Durante a montagem da peça citada, Carvalho teve, especialmente, a oportunidade de refletir sobre questões formais<sup>41</sup> envolvidas no processo tradutório (reflexão nascida da necessidade de adequar o texto de tema histórico ao tempo/espaço da encenação, a fim de tornar o espetáculo compreensível ao público brasileiro). A montagem de *Danton* também foi um passo decisivo porque partiu de um trabalho de improvisações, permitindo a Sérgio praticar de forma intensa a coordenação dos atores e a construção de um texto que, embora fosse devedor de outro, possuía cenas produzidas dentro de um processo colaborativo, bem como estabelecer uma parceria de confiança com o elenco que o acompanharia nos próximos trabalhos. No ano seguinte, Carvalho escreveu o projeto de pesquisa em teatro dialético,

---

<sup>41</sup> Dentre as questões formais, a dialética, entendida como união dos opostos, foi muito exercitada nessa peça, sobretudo, nas cenas criadas pelo grupo (COSTA, 2008, p. 24). Um exemplo disso é a cena nove, na qual o discurso (apoiado nos princípios da liberdade, da igualdade e da fraternidade) aparentemente progressista da burguesia insurgente se deixa ver como realmente é: um embuste forjado para garantir os privilégios de uma classe sobre as demais. Um deputado jacobino diz, em certo momento: “Será que eles não percebem que se os comerciantes não tiverem lucros razoáveis o povo não terá produtos para se alimentar?” Outro personagem acrescenta, revelando a hipocrisia presente no pensamento burguês: “Vamos falar às claras, senhores. Se cada cidadão francês fosse reclamar seu direito à propriedade, aonde iríamos chegar? [...] Se cada filho de mulher do povo fosse exigir seu direito à igualdade, o que iríamos fazer? Passar o dia contando feijões para evitar que uns comessem mais do que os outros?” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 345-346). Pelos fragmentos citados é possível perceber que o grupo preocupou-se em marcar uma perspectiva crítica sobre a revolução francesa.

ganhando o direito de ocupar por aproximadamente um ano o Teatro de Arena. Para compor o grupo, ele convidou três dramaturgos (Márcio Marciano, Kil Abreu e Paulo Rogério Lopes), alguns artistas do elenco de Danton, além de outros atores com quem já havia trabalhado, a exemplo de Ney Piacentini. O estudo tinha como foco dois textos: um dramático, *Santa Joana dos Matadouros* e outro teórico *A compra do Latão*<sup>42</sup> (do qual deriva o nome da companhia), ambos de Brecht. Este último texto, Sérgio tomou conhecimento a partir do trabalho produzido pelo professor José Antônio Pasta Jr. (que o orientou no doutorado), trabalho este responsável por nortear a perspectiva épico-dialética do Latão. Não entrarei aqui na discussão sobre o peso das relações com intelectuais da USP ou da formação acadêmica do diretor da companhia para os rumos do Latão, pois já existe um trabalho brilhante sobre o tema desenvolvido por Rodrigo Costa (2012). Apenas desejo reforçar, neste momento, certa tendência do grupo, mantida atualmente, de se firmar como um coletivo experimental de pesquisa. Não por acaso, o título da primeira peça montada pela trupe se chama *Ensaio sobre o Latão* (dramaturgia autoral, composta a partir do texto de Brecht e da improvisação dos atores), estreada em agosto de 1997, numa clara referência tanto ao gênero com viés reflexivo, quanto ao caráter processual do fazer teatral ocorrido na sala de ensaio. Contudo, é preciso assinalar desde já que a influência de Brecht não é, para o grupo, apenas um modelo formal a partir do qual se alcança certos efeitos cênicos (tais como o distanciamento), mas um método materialista de interpretação da realidade. Nesse sentido, vale a pena retomar a origem do termo Latão, assim resgatada por Costa (2012):

O título *A compra do Latão* é inspirado em uma cena do texto em que um comprador de metal vai a um concerto e, em meio ao espetáculo, começa a imaginar o valor de cada instrumento musical tendo como parâmetro a quantidade de metal utilizado na sua fabricação. O que está em jogo não é o valor simbólico dos instrumentos, mas o material usado na construção daqueles objetos. Essa era a proposta de Brecht quando dizia que os profissionais do teatro deveriam compreender e explicitar para seu público as condições em que as ações sociais são produzidas. Portanto, o nome Companhia do Latão, baseado em propostas brechtianas, expressa a necessidade sentida por um grupo de pessoas de compreender os “materiais” que compõem a sociedade. (COSTA, 2012, p. 179)

---

<sup>42</sup> A tradução do texto de Brecht foi fornecida por Fernando Peixoto. Cumpre dizer que esse importante ator e pensador da cena brasileira foi fundamental para a formação do Latão. Além de indicar a peça que dá nome ao coletivo, Peixoto participou de outras maneiras da história do grupo, seja contribuindo com artigos para a revista *Vintém*, editada por Carvalho, seja influenciando o Latão por meio de sua prática cênica e vasta produção crítica sobre Brecht. Rodrigo Costa (2012, p. 211) cita como exemplo dessa influência a pesquisa de campo realizada pelo Latão nas ruas de São Paulo por ocasião da escrita de *A comédia do trabalho*, procedimento recorrentemente utilizado por Peixoto na segunda metade do século XX, sobretudo, para a feitura dos espetáculos *A semana* (1972), dramaturgia de Carlos Queiroz Telles, e *Um grito parado no ar* (1973), texto de Gianfrancesco Guarnieri. Nesse sentido, podemos pensar em Fernando Peixoto como uma das referências que liga o Latão ao teatro de resistência de 1960-70.

Ao adotar tal palavra como nome do coletivo, o Latão reitera sua principal influência e marca seu posicionamento político, o seu engajamento com a reflexão sobre a realidade – evidentemente, não se trata de qualquer uma, e sim da realidade brasileira calcada no modo de produção capitalista. Quando Brecht, na cena citada, dá certa ênfase na quantidade de metal utilizado na produção dos objetos, bem como quando avalia os gastos necessários para produzi-los, deixa, por sua vez, entrever uma referência ao pensamento marxista<sup>43</sup> que concebe as condições econômicas como estruturante das relações sociais. Logo, também o pensamento de Marx está embutido no nome do grupo via Brecht. Na verdade, Marx é uma referência que ganha, paulatinamente, um peso dentro do Latão porque chega a partir de várias frentes: a partir do estudo de Brecht, mas também por meio de Márcio Marciano, ligado aos movimentos sociais, e de Helena Albergaria, com trajetória de vida influenciada pelo Partido Comunista.

Se, por um lado, o Latão, desde o seu surgimento, possuía certa credibilidade advinda das experiências bem sucedidas de seus integrantes, por outro, sofria rejeição pelo projeto poético-político levado à cena. Sérgio de Carvalho deixou registrado em várias entrevistas que na década de 90 estava “fora de moda” fazer teatro engajado e isso contribuía para um olhar de desconfiança por parte do meio teatral. Além do Latão, estavam ainda na ativa na cidade de São Paulo apenas os grupos politizados fundados na década de 70. Mas qual era o motivo da descrença em relação ao teatro político em fins do século XX? É possível dizer, de forma simplificada, que havia razões de ordem interna e externa. Internamente, o principal inimigo, o regime militar, havia sido derrotado. Com a abertura democrática, o teatro de resistência perdia um pouco a sua força mobilizadora. Externamente, os Estados socialistas passaram a ser duramente questionados devido às inúmeras denúncias de violação dos direitos humanos, com críticas provenientes tanto por governos opositores, quanto pelos seus antigos defensores. A corrupção, os assassinatos, entre outros delitos praticados em nome do “socialismo real” colocavam sob suspeita os modelos opositores ao capitalismo. A queda da URSS, por sua vez, marcava o fracasso de um pensamento. Acreditava-se viver, então, um clima de fim das utopias (JACOBY, 2001).

---

<sup>43</sup> A título de curiosidade, Marx se vale da diferença entre o operário que produz instrumentos musicais e o músico que se vale desses objetos como forma de explicar a diferença entre trabalho produtivo (que produz bens para o consumo) e trabalho improdutivo (que não produz mercadoria, mas produz capital) em *Teoria da mais valia* (MARX; ENGELS, 2012, p. 155-156). Talvez, Brecht tenha criado a cena sobre o valor do latão com base nessa referência.

Nesse contexto, começa a ganhar força no final do século XX uma nova esquerda que luta por melhores condições de vida para a maioria da população sem, contudo, romper com o capitalismo. Os adeptos desse novo comportamento político já não sonham mais em transformar radicalmente a sociedade, mas com um amanhã suavemente distinto do hoje. Nas palavras de Russell Jacoby, “a visão apagou-se, a autoconfiança esvaiu-se e as possibilidades desapareceram. Por quase toda parte a esquerda recua, não apenas politicamente, mas também [...] intelectualmente” (JACOBY, 2001, p. 26). Trata-se do modelo de esquerda adotado, por exemplo, a partir de 2003, no Brasil, com o governo Lula até o fim abrupto do governo Dilma em 2016 – isto é, uma social-democracia, um Estado que visa o bem estar social apoiando-se no pensamento keynesiano (SANTOS, 2010, p. 11). Mas em que medida a esquerda pode ainda ser considerada “esquerda” sem fazer uma real oposição ao Capital? Ou, ainda, “uma esquerda que renuncia a qualquer plano ou esperança utópica pode resistir?” (JACOBY, 2001, p. 44) Haveria espaço para uma esquerda anticapitalista que não se deixa abater pelos erros do socialismo real e cria novas possibilidades de luta política? O Latão demonstra que é sim possível reivindicar esse último território. Segundo Sérgio de Carvalho:

Sabemos que o teatro não pode cumprir uma tarefa que não é dele. A transformação da sociedade depende das pessoas ocuparem as ruas, de confrontos políticos, de processos históricos. No entanto, o teatro pode ser um poderoso símbolo social, pois sua matéria é a ação coletiva. (CARVALHO, 2009, p. 152)

Um dos papéis atuais do teatro é conseguir se opor à ideia de que não existe mais transformação positiva na sociedade. Eu acredito que para isso basta mostrar formas concretas da realidade. (CARVALHO, 2009, p. 174)

Quer dizer, a maioria das populações pobres e trabalhadoras do mundo consome uma produção ideológica e de imagens gerada pelas elites. Para mim, um artista de esquerda precisa trabalhar para modificar isso. Ele pode produzir modelos de representação alternativos e, com o tempo, fazer com que esses modelos apareçam, se disseminem, interfiram no processo de produção social do imaginário. (CARVALHO, 2009, p. 199)

No fragmento acima, mais uma vez, o Latão (representado pela figura de seu fundador) demonstra ter ultrapassado de forma crítica a ilusão ambiciosa de certos artistas militantes da década de 60 que acreditavam bastar representar a revolução no palco para que o mesmo acontecesse na realidade. Para o diretor do Latão, o fazer teatral (enquanto vivência do coletivo em suas pesquisas, na sala de ensaio, nos momentos de encontro que proporcionam a reflexão sobre o processo), o espetáculo, o pós-espetáculo e todas as demais atividades realizadas de forma paralela a tudo isso (oficinas, palestras, seminários abertos ao

público) são meios para pensar e discutir a sociedade brasileira, como ela poderia ser melhor e como colaborar para o surgimento de uma nova realidade mais justa e igualitária. O teatro seria, portanto, “um lugar de contágio político, que anuncia transformações históricas” (CARVALHO, 2009, p. 153). Isso implica dizer que a utopia não chegou a seu fim, como queriam alguns estudiosos, talvez tenha chegado ao fim um conceito mais literal de utopia – “o que está em nenhum lugar” (PAES, 1997, p. 91) –, no qual o futuro idealizado não pode ser alcançado. Longe disso, utopia hoje (ou para o Latão) é a capacidade de se indignar, de desafiar o *status quo*, de sonhar com uma realidade melhor e planejar sua concretização por meio de ações no cotidiano no tempo presente.

Se, conforme Marx, “a produção não produz somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX; ENGELS, 2012, p. 137), então, criar obras na contramão do sistema é também construir sujeitos insurgentes, conscientes, capazes de compreendê-las – e isso produz um consumo diferente daquele experimentado pelo público burguês. Mas como lutar contra o capitalismo se toda a nossa vida (o trabalho, as relações pessoais, as instituições das quais todos nós dependemos) é estruturada a partir dele? O latão não nega esse fato. O grupo sabe bem que não vive em uma bolha fora do sistema. Logo, é preciso atacá-lo desde dentro com as armas que estão à disposição (por exemplo, propondo outra forma de trabalho, mais horizontal, dentro do grupo; tentando relacionar-se com o outro sem as eventuais competições, sem visar outras formas de lucro no campo afetivo/interpessoal) e quando é possível, utilizando os próprios recursos do Capital para seguir com o projeto – lutando por mais incentivos para a cultura. No palco, o caminho é propor imagens não convencionais e, assim, estimular novas formas de sentir e pensar. Tais imagens devem se chocar com o pensamento empedernido, abrindo “espaço para a formação de uma nova consciência”: “antes de pôr é preciso se preocupar em tirar o que está enclacrado na consciência em forma de alienação, que barbariza cada vez mais os seres sociais” (BOGO, 2010, p. 239). Novas formas de produção, novas formas de consumo: essa é a fórmula básica adotada pelo grupo em seus trabalhos. Sérgio afirma em *Introdução ao teatro dialético* que a forma ensaio utilizada pelo coletivo também é útil nesse caso, pois os espetáculos do Latão não visam a obra concluída, fechada sobre si mesma, mas um trabalho em eterna construção em conjunto com o espectador – aspecto que tende a retirar certo “fetichismo” próprio ao ato de consumir (CARVALHO, 2009, p. 139).

Na dramaturgia do espetáculo *O mercado do gozo*, estreado em 2003, é possível encontrar uma indicação desse caráter processual nas cenas em que a personagem Getúlia, uma operária e prostituta ocasional, negocia um programa com um cliente, também operário.

Na primeira cena, Getúlia leva o cliente para o cemitério, pois ele se recusa a pagar um motel. O cliente não gosta da ideia, mas acaba cedendo. Em certo momento, ele decide cancelar o programa, porém Getúlia exige o valor negociado. O cliente contesta. Logo em seguida, no texto, vem a didascália informando que a cena será refeita em novas condições: “os atores se reposicionam [...] a cena se reinicia [...] nesta versão a operária é vitimizada” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 216). Na variação do mesmo tema, Getúlia é quem é levada ao cemitério, local onde ela se recusa a fazer o programa e pede para ser liberada, aceitando inclusive a devolução do dinheiro. Dessa vez, o cliente exige que o combinado seja cumprido. Diante da representação, descortinada pelos atores ao saírem e entrarem em uma nova versão do mesmo papel, o espectador terá de lidar com as duas possibilidades cênicas sem poder eleger uma como verdadeira e outra como falsa (pois o espetáculo não segue um enredo baseado na lógica causa/consequência). Logo, o que está em questão não é a sequência de uma história, mas o que as cenas suscitam no espectador, sobretudo, quando elas são postas em diálogo, quando são confrontadas. O prazer do espectador, nesse caso, não provém da continuidade do enredo ou da chance de desfrutar uma história do início ao fim, cujo desfecho se dará de forma reconfortante (como numa obra com final feliz, por exemplo). O prazer do espectador diante de uma obra processual advém da possibilidade de ele próprio colaborar para a construção da cena por meio da atribuição de sentidos.

A base do trabalho do Latão é o método épico-dialético proposto por Brecht. Um dos pressupostos mais importantes discutidos pelo dramaturgo alemão é que o teatro deve representar o mundo em transformação. Porém, o mundo não se transforma por vontade própria: é o Homem, com o seu trabalho, o responsável por concretizar as mudanças. O sujeito deve, portanto, perceber-se como agente modificador. Tal capacidade não pode ser alcançada de forma efetiva com ações individuais, ao contrário, o sujeito precisa vencer o isolamento (promovido pela sociedade burguesa) a fim de reconhecer-se como parte de uma coletividade. Nesse sentido, Brecht adverte que tanto as personagens, quanto a atuação dos atores precisa se fundamentar nas atitudes de classe: “você não deveria, efetivamente, decorar tons, e, sim, o comportamento da personagem que vai interpretar [...] O mais importante é a atitude a assumir em relação à personagem, atitude que determina o comportamento dela.” (BRECHT, 2005, p. 193). O sujeito não é um dado *a priori*, ele é construído socialmente a partir de suas condições materiais, logo, suas ações não são guiadas por uma ética ou moral petrificada/rígida, nem por uma personalidade subjetivada, mas sim por circunstâncias históricas. O Latão alcança esse objetivo a partir de uma mistura peculiar composta tanto do pensamento de Brecht quanto de técnicas de Stanislavski (autor lembrado, entre nós, mais por

um método voltado às convenções burguesas que pela sua contribuição ao realismo materialista):

Por estranho que pareça, na Companhia do Latão o trabalho de ensaio com os atores sempre seguiu de perto as ideias de Stanislavski, ao menos aquelas da chamada fase das Ações Físicas, em que ele enfatizou o lado material das relações humanas, em que ele exigia um improviso do texto a partir das tarefas físicas do ator na sua relação com o outro. (CARVALHO, 2009, p. 202)

É neste sentido que o distanciamento, enquanto efeito desnaturalizador produzido na relação palco-plateia, permite ao espectador perceber as ações humanas como práxis histórica, possibilitando a reflexão crítica sobre a organização social. Logo, o método épico-dialético não é simplesmente um requinte estético, nem se perde em abstrações “teorizantes”. As preocupações formais e artísticas têm por interesse a “reativação das perspectivas críticas decorrentes da luta de classes” (CARVALHO, 2009, p. 166). Aliado às Ações Físicas stanislavskianas, o Latão trabalha com o conceito brechtiano de *Gestus social*. Em *Teatro Dialético*, Brecht alerta para a ascensão de um processo de retirada do caráter social das ações humanas nas artes em geral. A ação estaria sendo afastada de seu contexto de produção, universalizando-se, padronizando-se – à revelia das condições históricas nas quais ela surge. É como se uma gramática normativa do gesto se impusesse independentemente da situação social. Contrapondo-se a isso, Brecht reivindica o uso gestual enquanto consequência do momento de enunciação e da posição/classe do sujeito dentro da sociedade. É o *Gestus social*, revelador do homem como ser de mudanças, que confere vida e humanidade ao tema desenvolvido – no caso oposto, o personagem seria apenas um autômato, reproduzindo leis alheias a sua realidade e, até mesmo, à sua vontade. O *Gestus* não é só a movimentação do ator, mas todo o discurso que este dá voz no palco: ou seja, é ação, figurino, palavras, música – em uma palavra: linguagem. Vejamos em um exemplo como o Latão faz o personagem revelar seu *Gestus social* durante o diálogo:

*Entram dois desempregados, Ladino e Plácido.*

LADINO [*Tentando se esquivar.*] Amigo, você para mim é problema seu.

PLÁCIDO Eu estou desempregado, mas hei de conseguir. Não tirei o meu diploma de Ciências Contábeis em uma banca de jornal, não. E depois da faculdade fiz vários cursos: recepcionista, detetive particular, acompanhante de cego.

[...]

PLÁCIDO [*Tomando coragem, ao líder dos mendigos.*] Eu quero uma oportunidade para aprender uma nova profissão. Eu acho que tenho jeito para a coisa.

CORO DE PEDINTES Quem é esse sujeito?

PLÁCIDO Eu só quero um espaço para desenvolver meu potencial, eu tenho muita criatividade.  
MENDIGO Não há vagas.  
(CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 96-98, grifos dos autores)

Na cena acima, extraída de *A comédia do trabalho*, peça montada pelo grupo no ano 2000, não está em questão a personalidade egoísta de Ladino, nem a criatividade “nata” de Plácido. O primeiro é individualista, porque precisa sê-lo para sua própria sobrevivência, posto que é desempregado. Já o segundo aceita qualquer função, inclusive de pedinte, não por gostar de aprender novas atividades, mas porque a cada dia novas áreas se apresentam saturadas no ambiente competitivo capitalista e o sujeito é obrigado a mudar de profissão, buscando uma recolocação no mercado. Outro *Gestus* importante tanto para Brecht quanto para o Latão é aquele alcançado por meio da música. A música não deve pacificar o espectador, mas inebriá-lo, levá-lo a atitude crítica. Brecht alerta que não se deve desprezar o poder da música de despertar emoções. Diferentemente da obra de arte burguesa, no espetáculo épico-dialético os “efeitos emocionais” são clarificados e não transportam o espectador a um “estado de transe” (BRECHT, 1967, p. 86).

No espetáculo mais recente do Latão, *O pão e a pedra* (2016), a música e o uso de outros elementos sonoros têm um peso importante para a configuração das cenas, não possuindo funções meramente ilustrativas, de trilha sonora. Um exemplo disso é a cena na qual os personagens operários se encontram num bar durante o período de greve. Em certo momento, uma música dançante começa a tocar e todos os atores seguem a coreografia orientada por uma das atrizes (Érika Rocha). De repente, quando todos executam um passo de dança com os braços erguidos, o som de sirene e a mudança na iluminação cortam o clima de euforia e estabelecem a tensão. A partir daí, com a entrada de atores vestidos de policiais, o gesto de alegria passa a significar o comando de “mãos ao alto”. Observando atentamente o modo como a música foi costurada na cena citada é possível compreender as seguintes palavras de Martin Eikmeier, diretor musical do Latão:

Uma música, dependendo da construção, pode alterar completamente o sentido de uma cena – e terá também o seu próprio sentido alterado – quando confrontada com os outros elementos da dramaturgia. É lógico que dificilmente uma música, vai de fato anular o seu sentido e o de uma cena para um construir um terceiro. Mas definitivamente irá modificar a experiência do espectador. Seja pelo acúmulo de sentido ou pela contradição. (CARVALHO, 2009, p. 121)

A contradição estabelecida pelo corte sonoro na cena de *O pão e a pedra* funciona como um efeito de distanciamento (porque revela o caráter artificial e dinâmico da atribuição de sentido) sem, contudo, romper com a representação. Nesse caso, o espectador não se distrai com a alegria instaurada no ambiente do bar, permanecendo atento ao que está em jogo na peça – a greve de 1979 no ABC paulista.

Vale dizer ainda, a respeito da música como *Gestus* social, que o Latão, assim como o antigo grupo de Brecht (Berliner Ensemble), é produtor de canções. O dramaturgo alemão deixa como conselho em *Teatro dialético* que a criação musical não deve acontecer no isolamento, “mas acima de tudo [por meio] de competência e estudo – e o estudo só pode ser desenvolvido em contato com as massas e com outros artistas” (BRECHT, 1967, p. 89). O Latão segue a risca esse ensinamento, criando músicas a partir de processos colaborativos na sala de ensaio. Essa característica garante que a produção musical não vire um acessório, uma vez que ela é amalgamada às demais linguagens da montagem desde o seu ponto inicial. Outro ganho substancial diz respeito à participação efetiva de todos os artistas nas composições. Martin Eikmeier afirma que o processo colaborativo permite romper com as especialidades mesmo num campo como o musical, onde, aparentemente, somente iniciados são capazes de contribuir (CARVALHO, 2009, p. 116). Em entrevista, Ney Piacentini contou-me que na sala de ensaio os atores podem propor canções para determinada composição já existente, podem propor um determinado arranjo musical cantarolando de forma improvisada algumas notas, podem dar uma letra ao músico e pedi-lo para musicá-la, podem propor uma mudança numa canção já pronta. São, portanto, várias possibilidades de parceria, mas que para serem concretizadas com qualidade exigem do grupo um trabalho árduo e frequente: “Essa é uma vertente do grupo muito intensa também. Faz-se isso desde o primeiro dia. Faz-se isso com uma liberdade fluente, diária. Dentro da sala de ensaio, todo dia tem trabalho musical. E o próprio músico propõe letras de canções.” (PIACENTINI, 2016, Entrevista) Tal é a intensidade da produção musical que a Companhia do Latão gravou em CDs três edições de “Canções de cena”, além de um específico com as canções da peça *Ópera dos vivos*, de 2011 – atualmente, todas as gravações estão disponíveis para audição online no site oficial do grupo.

Ao estabelecer como método de trabalho a dialética, o Latão procura adaptar a lógica brechtiana às necessidades locais e isto é alcançado historicizando forma e conteúdo. Esse posicionamento se tornou um caminho claro perseguido pelo grupo, sobretudo, após Roberto Schwarz contestar a atualidade de Brecht por ocasião do ensaio aberto da peça *Santa Joana dos Matadouros*, realizado pelo Latão em sua primeira apresentação pública no ano de 1997.

Entre outros argumentos, o sociólogo uspiano apontou a fragilidade da “técnica” do distanciamento (baseada no desvendamento do discurso ideológico do Capital, ocultado pelo idealismo burguês alemão) aplicada em países como o Brasil, onde os interesses econômicos não são encobertos, ao contrário, eles são dados como um motivo forte para a aprovação de medidas que contrariam os interesses da maioria da população. A título de exemplificação desse fenômeno tão familiar a todos nós, basta recordar que em nome de uma suposta tentativa de restabelecer a confiança dos investidores na economia brasileira, o governo Temer conseguiu aprovar em 2016 junto ao congresso o congelamento de gastos públicos em saúde e educação por vinte anos. Considerando as peculiaridades do nosso capitalismo periférico, Sérgio de Carvalho esclarece que o Latão não se utiliza do distanciamento como uma ferramenta aplicável em diferentes contextos. Longe disso, o distanciamento é um efeito construído em uma relação dialógica com a plateia, resultando num “trabalho desapassivador”. Nesse sentido, não é simplesmente a temática óbvia da dominação do Capital, nem uma técnica importada, as razões para adotar o pensamento de Brecht no teatro brasileiro. O dramaturgo alemão ainda é necessário porque a “representação desnaturalizadora”, quando historicizada, permite o surgimento de “formas simbólicas de agregação e mobilização, tanto no plano sensível como nas relações de trabalho” (CARVALHO, 2009, p. 50).

Apesar de não haver ainda um modelo econômico claro que se possa opor ao capitalismo, negar-se (por conta da ausência de uma solução viável ao problema) a fazer a crítica a esse sistema me parece mais pernicioso, pois se corre sempre o risco de ser conivente com o *status quo*, bem como alimentar a sua permanência, adiando uma possível transformação. Marx diz algo parecido a isso quando define, com as seguintes palavras, a característica fundamental da obra revolucionária:

...o romance de tendência socialista só cumpre, a meu juízo, o seu objetivo quando reflete com veracidade as relações reais, rompe com as ilusões convencionais que existem sobre estas, fere o otimismo do mundo burguês e fomenta dúvidas acerca da imutabilidade das bases em que repousa a ordem existente – mesmo que o autor não proponha uma determinada solução ou que sequer se posicione ostensivamente. (MARX; ENGELS, 2012, p. 66)

Portanto, para se fazer teatro anticapitalista não é necessário apresentar respostas ou defender uma ideia capaz de solucionar os problemas envolvidos na questão em debate (como ocorre no gênero Teatro de Tese), é preciso, antes de tudo, desmontar a ideologia que naturaliza os processos de exclusão, de produção de pobreza, de esgotamento dos recursos

naturais dentre tantos outros prejuízos tratados como um mal necessário para o crescimento econômico, este último responsável por fomentar um ideal de desenvolvimento que tem como únicos beneficiários uma pequena parcela da população. O fragmento acima também é válido para observar o modo como os escritos de Marx ecoam na poética de Brecht. Apoiado nos ensinamentos do filósofo alemão, o teatrólogo citado se preocupa em apresentar, na cena, as relações sociais inseridas dialeticamente em condições materiais determinadas, ao passo que salienta a importância de revelar o mundo em constante transformação. Ora, se a organização social é dinâmica e se erige sobre bases econômicas específicas, então, historicizar uma poética anticapitalista é fundamental. É nesse sentido que atualizar o pensamento de Brecht é uma preocupação do Latão. Logo, não se trata, simplesmente, de encontrar uma estética autoral à moda brasileira, mas de se respeitar as fontes de influência (Brecht e Marx):

Em nossa prática, sempre interessou mais o projeto de Brecht do que seus achados formais, o seu uso livre da dialética marxista no campo da estética, do que suas geniais figuras cênicas resultantes desse método. Por ter adotado Brecht como um inspirador de procedimentos, mesmo nos momentos em que “copiamos” alguns de seus resultados, pudemos tornar nosso o seu legado, e modificá-lo a partir de suas premissas, em atrito com a nossa versão local do capitalismo mundial e com a nossa história de cultura periférica. (CARVALHO, 2009, p. 208)

O latão realiza essa atualização modificando/adaptando os textos de dramaturgos estrangeiros – a exemplo de *Ensaio para Danton* (1996/1999), de Georg Büchner, de *Santa Joana dos Matadouros* (1998) e *O círculo de giz caucasiano* (2006), de Bertolt Brecht – e criando dramaturgia própria fundada na problemática brasileira e no método épico-dialético. Até o momento, o grupo tem no repertório treze peças, montadas ao longo de seus vinte anos de existência. Grande parte da dramaturgia do Latão nasceu a partir de processos colaborativos. Este tipo de trabalho é o que, de fato, faz do grupo um opositor ao sistema capitalista, pois a prática coletivizada humaniza as relações quando permite aos trabalhadores do teatro romperem, ao menos em parte, a hierarquização das funções com a contribuição de todos durante o processo de produção de um espetáculo. Sabemos o quanto a lógica de produção nas sociedades capitalistas é alienante: a alocação de profissionais especializados em funções limitativas gera certa perda da compreensão do processo fabril pelos agentes nele envolvidos, corrói a relação entre o trabalhador e a sua criação (o produto final), reduz a capacidade criativa, elimina a capacidade dos agentes de tomar decisões diante de uma questão imprevista. Nesses casos, o trabalhador (seja o operário, cuja atuação é restrita às normas da indústria privada; seja o professor do ensino público, subordinado às leis do

Estado) apenas faz aquilo que o protocolo permite. Uma vez que, em situação ideal, o sujeito passa oito das dezesseis horas do seu dia seguindo normas e leis vindas “de cima” (isto é, sem ter tido qualquer participação na feitura das regras), como será a atuação dele na construção da sociedade? Como esse sujeito pode se libertar da passividade a qual ele se acha condicionado, passando a se portar ativamente e criticamente em comunidade?

É por acreditar na possibilidade de um trabalho menos alienante que o Latão procura incentivar a participação dos artistas nas diferentes fases do processo criativo. Em certo sentido, é possível falar aqui da construção coletivizada de um “território de utopias” pelo Latão, noção formulada por Colucci (2013), cujo significado pode ser traduzido da seguinte forma:

São lugares que se posicionam contra relações de dominação. Sujeitos que exercitam o compartilhamento de suas aprendizagens, de suas experiências existenciais. Aprendizagens resistentes e coletivas. Lugares feitos de intencionalidades. Prenhes de ralações [sic] dialógicas. [sic] Que negam as racionalizações e defendem as subjetivações e intersubjetivações. Territórios contra-hegemônicos e persistentes, de enfrentamentos e entendimentos, de conflitos e encontros, de pronúncias dialogadas e convencimentos. Usos transgressores do espaço. (COLUCCI, 2013, p. 85)

Um território de utopias, enquanto espaço circunscrito dentro do sistema capitalista, é um lugar onde é possível desenvolver todo o potencial negado quando se está fora dos seus limites: dentro dele é possível fazer diferente, relacionar-se com o outro em posição de igualdade, ser respeitado em sua subjetividade, ensinar e aprender simultaneamente, exercer a cidadania. Nos espaços em que impera o Capital a situação é totalmente inversa. A divisão do trabalho segrega os sujeitos em suas classes e elege certos trabalhos (os intelectuais) como mais relevantes que outros (os braçais), a fim de subtrair da maioria a única coisa utilizável dentro desse regime de produção: a força de trabalho. Assim, o dono dos meios de produção rouba (dentro das leis do Mercado) o seu trabalhador gerando o processo de *mais-valia*, pagando ao subordinado menos do que lhe é devido e garantindo a rigidez da estrutura social – estabelecida da seguinte forma: uma classe minoritária é detentora de poder político e econômico, enquanto outra, tão pobre quanto populosa, segue trabalhando para os interesses da primeira classe. Conforme aponta Bogo (2010, p. 42-43), “com o capitalismo, o trabalho [...] transformou-se numa atividade árdua, repulsiva e desumanizadora, uma atividade que se faz por obrigação, pela mera necessidade de sobreviver”. O trabalho resulta em prazer quando o sujeito tem autonomia para realizá-lo, quando pode contemplar a sua criação, o resultado do seu esforço.

Contudo, é preciso salientar que ao aproximar o trabalho colaborativo da noção de territórios utópicos, não desejo afirmar que tudo são flores nesse tipo de prática, nem que a colaboração dos participantes envolvidos no processo está isenta de regras. O fazer coletivizado do Latão segue também um “método”, ainda que aberto (aspecto que será aprofundado no próximo capítulo). Talvez, a diferença fundamental entre um processo colaborativo e um processo hierarquizado é que, no primeiro caso, as regras são construídas por todos os participantes, todos têm ciência delas e concordam com o estabelecido. Esse método também não é imutável: está sujeito às discussões, às necessidades de cada projeto. Para melhor explicitar essas questões, transcrevo abaixo dois fragmentos das falas de Sérgio e Márcio, diretores do Latão, durante entrevistas concedidas a mim. No primeiro, é possível entrever como se dá a horizontalidade das funções dentro do grupo, enquanto o segundo é revelador das fragilidades de um processo colaborativo dentro de uma sociedade capitalista:

...até determinado momento, existiu uma espécie de ideologia de grupo. O que quer dizer isso: o grupo, idealizadamente, vai realizar o conjunto das funções, todos nós seremos criativos e carregaremos o caminhão, e faremos todas as atividades simultaneamente. Então, teve uma espécie de sonho *hippie* de um coletivo perfeitamente harmônico e *autogestionado*. A partir de determinado momento, pra mim ficou claro que as relações criativas vão ser igualitárias dentro do Latão. Ao mesmo tempo, vão ser propostas e conduzidas por mim, como sempre foram de certo modo, mas eu não vou chamar mais a coisa pelo nome errado. Eu vou chamar a coisa pelo nome certo. Pra dar um exemplo: se eu escrever uma peça e o outro for colaborador, ele vai entrar como colaborador e vai assinar um texto que não foi escrito efetivamente. [...] As funções ficam claras no nome. Ao mesmo tempo, eu vou seguindo o meu projeto igualitário de que todo mundo vai ganhar igual pelas mesmas funções. Eu ganho o mesmo que a minha assistente de direção ganha se ela trabalha o mesmo tempo que eu. Se eu acumulo outra função, eu ganho mais, porque eu estou dedicando mais tempo livre a isso. Esse acordo socialista de igualdade do valor trabalho é mantido dentro do Latão. O acordo de que todo mundo pode interferir na dramaturgia é mantido, apesar de eu ser o mediador, mas eu sou um bom mediador. Não há dúvidas de que a boa ideia é a que vai ganhar a cena. Os critérios são sempre claros na condução dos processos. Então, existe uma igualdade econômica e criativa. (CARVALHO, 2016, Entrevista, grifo meu)

Contudo, por mais que tentássemos enfrentar a clássica divisão social do trabalho através da coletivização dos meios de produção da cena, a lógica do sistema, com seu corolário de especialização e valorização ideológica do trabalho intelectual em detrimento do trabalho considerado braçal sempre se impôs, de fora para dentro, de maneira implacável. A título de exemplo, me permita narrar um incidente pitoresco no Rio de Janeiro. Estávamos iniciando a ocupação do CCBB com nosso repertório, seria a primeira apresentação do trabalho da Companhia do Latão no Rio. A Rede Globo enviou uma repórter para fazer uma matéria sobre o grupo. Estávamos no teatro, Sérgio na plateia com um laptop, eu no palco, serrando e pregando, construindo uma arquibancada. Após a entrevista com Sérgio, a repórter

ficou surpresa e, segundo ela própria, “encantada” ao saber que o outro diretor e dramaturgo da Companhia do Latão estava com um martelo na mão. Ela fez questão que o cinegrafista fizesse imagens do trabalhador braçal em ação, que também era dramaturgo... Durante os dez anos em que estive no Latão, o debate sobre os mecanismos falsificadores que acabam por estabelecer uma hierarquização do trabalho sempre foi tema de debate. Lutamos o quanto foi possível para incrementar nos demais integrantes do grupo a compreensão de que a cena deve refletir a almejada horizontalidade das relações de produção, mas poucas vezes isso foi uma realidade. A conquista da autonomia por parte de cada integrante de um coletivo é uma façanha raras vezes conquistada. Implica um alto grau de desautomatização e de independência intelectual que somente se atinge a duras penas. (MARCIANO, 2016, Entrevista)

Na primeira fala, Sérgio marca a diferença substancial entre processo colaborativo e criação coletiva, esta última muito praticada pela geração dos anos de 1960. Por ora, basta dizer que, no primeiro caso, a participação de todos não elimina a existência das funções; enquanto no segundo, rompe-se com todas as hierarquias e atribuições de cargo (os integrantes, coletivamente, farão tudo, desde o cenário até a dramaturgia, dispensando a noção de autoria). A problemática crucial que, me parece, pode surgir em quem analisa conceitualmente o regime colaborativo (ou seja, sem considerar a sua concretização por um grupo específico) é: até que ponto a assinatura do dramaturgo, do diretor do espetáculo, do diretor musical é uma ação ética se todos contribuíram para a efetivação da obra – isto é, até que ponto não há, nesse tipo de processo, uma forma sofisticada de apropriação do trabalho alheio. Retornarei a esse ponto mais à frente, dando-lhe a devida atenção, mas, diga-se de passagem, essa não parece ser uma questão para os atores mais antigos e participativos do grupo, Ney e Helena – durante as entrevistas comigo, ambos se mostraram desprendidos, afirmando que não importa de quem vem a ideia “disso” ou “daquilo”, bem como diferenciar quem mais contribui de quem raramente faz proposições, e sim o resultado do esforço coletivo, o espetáculo.

Já a fala de Márcio evidencia parte das dificuldades inerentes ao processo: nem sempre todos os envolvidos se entendem, nem sempre todos desejam colaborar e abolir a hierarquização do trabalho. A partir de sua experiência, Márcio assinala ainda outro aspecto importante: não é porque o grupo se propõe a chamar seus integrantes de trabalhadores, sem a “glamorização” de uma atividade em oposição a outras, que a sociedade reconhecerá esse modo de produção e dará tratamento igualitário. Como a estrutura capitalista está entranhada no modo como raciocinamos (e não apenas nas relações de trabalho e nas instituições) desde a formação do país, é uma difícil tarefa analisar sob outra perspectiva objetos que partem de outro lugar, de um território de utopias. Aliás, esta última colocação já põe em dúvida a

validade do problema da autoria esboçado anteriormente (seria um falso problema?), pois o ponto relevante da discussão não repousaria na assinatura em si, mas no seu valor de mercado – ou seja, a assinatura só é um problema quando se lê o processo colaborativo pelas lentes do capitalismo; logo, como o processo é de outra ordem estrutural, talvez, não faça sentido aplicar tal lógica.

Em entrevista concedida à Gabriela Malta, Sérgio aponta como tema central dos espetáculos do Latão “o capitalismo brasileiro e as características peculiares da formação burguesa no Brasil” (MALTA, 2010, p. 118). De fato, dentre as treze peças executadas, todas aquelas de autoria do grupo (com exceção de *Ensaio sobre o Latão*, texto forjado a partir do escrito teórico de Brecht e das improvisações dos atores, estes últimos guiados na sala de ensaio pelas pesquisas realizadas por eles nas ruas de São Paulo e por pressupostos shakespearianos) giram em torno do modo como esse sistema econômico se firmou entre nós. Ao interpretar aspectos da realidade brasileira, o coletivo recorre a imagens de diversos períodos, desde o Brasil Colônia até o estágio atual. Não se trata, contudo, de um percurso temático cronológico, objetivando reescrever a História do Brasil em linha reta, pois mesmo quando o objeto investigado em cena é o modelo escravista, busca-se desvelar o elo entre passado e presente. Nesse sentido, *Auto dos bons tratos*, peça-chave desta minha pesquisa, é pertinente não por revisitar um episódio real ocorrido na época das capitânicas hereditárias, mas porque analisa a passagem de um tipo bárbaro de dominação (no qual o explorador massacrava o explorado, valendo-se de violência descomunal) para outro mais sofisticado que escraviza preservando a sobrevivência do sujeito, a fim de garantir a manutenção do sistema. Ao contrapor os dois modelos, não se deseja, obviamente, mostrar um suposto avanço, uma melhora, nas relações de trabalho, mas apontar, no novo modelo, a crueldade inerente a ele, encoberta na face “bondosa” do senhor de engenho, posteriormente reproduzida pelo patrão cordial.

No palco, para tratar simultaneamente do passado e do presente, o Latão se vale de três recursos: do discurso contraditório, de uma cenografia enxuta e da colaboração imaginativa e analítica do público. O primeiro deles, diz respeito ao método dialético, entendido como síntese dos opostos – cuja origem, no caso do Latão, remonta ao pensamento de Hegel relido por Marx e Brecht. Sem entrar na complexidade que envolve o conceito de dialética, gostaria de chamar a atenção para a razão de seu uso no teatro politizado: ela permite observar a transformação da realidade como resultado de um movimento dinâmico impulsionado pelas contradições, pelas tensões, pelos confrontos sociais. Nesse sentido, a utilização da dialética em cena possibilita demonstrar, por exemplo, como a casca dos

discursos ideológicos entra em choque com a práxis social ou, ainda, como as classes de exploradores e explorados se constituem uma em oposição à outra na luta por uma ordem em favor da minoria ou da maioria respectivamente. Abaixo, é possível contemplar como o pensamento dialético materialista é aproveitado pelo Latão para a composição das falas das personagens:

WAGNER [...] Ei preta, você vem comigo. Vai falar língua de gente e receber um nome. Mas não se aflija: no sobrado do Barão os escravos são quase da família. (CARVALHO; MARCIANO, *O nome do sujeito*, 2008, p. 43)

LEONID [*Grita ao povo da praça.*] Ei, vocês, aí embaixo, aqui. [*Tenta parecer um líder popular.*] Companheiros, vocês sabem por que estão na miséria? [...] É tudo culpa do governo. É o governo que não libera empréstimos para que nós possamos dar empregos a vocês. [...] Tem mais: vocês têm que xingar, protestar e se revoltar para que o governo ajude homens ricos e honestos como eu a ajudar vocês. (CARVALHO; MARCIANO, *A comédia do trabalho*, 2008, p. 118, grifos dos autores)

KINARA Os camponeses não querem lhes fazer mal. Eles são bons. O senhor é bom?

SR. TCHONG Ah! Todos são muito bons. [*Ao capanga.*] Faça sua parte. [...]

KINARA O Sr. Tchong é justo como o rei Kalafanko! [*Mostra o livro.*]

SR. TCHONG Sou um pobre rei miserável. Menina, diga para eles: se eu tivesse algum dinheiro, eu não repartiria com todos?

*Pausa.*

KINARA [*Olha para a mãe.*] Repartiria.

SR. TCHONG [...] [*Ao capanga.*] E você! Se eles quiserem ver o céu cuspir fogo e pólvora, eu lhe paguei para isso! Faça o seu trabalho. E agora vamos para a capital! Ca-pi-tal! (CARVALHO; MARCIANO, *Visões siamesas*, 2008, p. 278-279, grifos dos autores)

Os fragmentos demonstram que o pensamento dialético é um excelente método para revelar não só as contradições da ideologia capitalista, como expô-la como mistificadora. No primeiro excerto, é sugerido que a suposta “doçura” relegada aos escravizados do Barão esconde uma forma de exploração da força de trabalho que passa por processos de violação/apagamento da cultura do oprimido e imposição da cultura do dominante por meio da língua – como a dominação passa a se dar em níveis intersubjetivos, a colonização é mais efetiva, fato comprovado pelos estudos sociológicos que observam no Brasil atual a reprodução de aspectos do regime de trabalho forçado nas relações sociais. Na segunda passagem, a fala do banqueiro Leonid expõe o absurdo do argumento segundo o qual o crescimento econômico no sistema capitalista garante a distribuição de renda, demonstrando que a união espúria entre o Estado e o capital serve apenas aos interesses da minoria. Na

última citação, a contradição se estabelece nas falas do Sr. Tchong, um latifundiário, que ora deseja transmitir a imagem de patrão bondoso quando se dirige a Kinara, uma camponesa (afirmando que se tivesse grande riqueza, a repartiria com os pobres), ora revela sua única preocupação (garantir seu direito à propriedade privada) quando ordena ao capanga agir com violência para preservar seu patrimônio. Baseada em um método no qual tese e antítese se confrontam sem uma anular a outra, a dialética permite remontar a cadeia de determinação (econômica, social, cultural) a partir da qual o objeto focalizado (um episódio/momento definido, as negociações entre poder político e econômico, as relações de trabalho entre patrão e empregado) se produz. Em outras palavras, a dialética permite historicizar processos em andamento ou fazer brilhar o presente num objeto tido como datado.

Os dois outros recursos andam juntos. A cenografia do Latão é minimalista. Na maioria dos espetáculos do grupo (isso pode ser comprovado pelos registros fotográficos presentes no site do coletivo), em cena, está apenas o necessário para narrar o tema a ser investigado e para revelar os signos de classe social de cada personagem. Essa segura cenográfica exige, portanto, a capacidade criativa do espectador, chamado a completar com significados a representação. Vejamos algumas indicações, presentes na dramaturgia, sobre a montagem dos espetáculos do grupo:

*No escuro total. Surge o regente com uma lamparina.*

REGENTE Senhoras, senhores, venho lhes trazer uma notícia que seus olhos já percebem: estamos no escuro, sem luz, no breu. O fluxo de eletricidade de nossa casa artística foi bruscamente interrompido, de maneira que se torna impossível reproduzir no palco os tantos efeitos assombrosos e os artifícios teatrais comoventes preparados pelos artistas com tanto zelo. (CARVALHO; MARCIANO, *O nome do sujeito*, 2008, p. 40, grifos dos autores)

*Um assistente organiza o público em frente a uma porta lateral do teatro, que está cenografada para se assemelhar a uma porta de fábrica. [...] A cena deve sugerir a entrada de operários numa fábrica sendo registrada [...] O movimento da iluminação revela com mais clareza que o espaço cenográfico da fábrica é um ambiente de filmagem.*

ENSAIADOR [Num megafone, ao público, ligeiramente agressivo.] Atenção, figuração, para os quatro mandamentos do figurante. Um: jamais olhem para a câmera. Vocês não existem. Dois: nunca se dirijam ao elenco protagonista. Eles são os artistas. Três: permaneçam em pé para não amassarem os figurinos. Quatro: o processo só pode ser interrompido em caso de morte. Agora, me acompanhem.

*No espaço interno do teatro, sobre o palco, uma música tensa e repetitiva sugere o funcionamento dos teares.* (CARVALHO; MARCIANO, *O mercado do gozo*, 2008, p. 208-209, grifos dos autores)

*Enquanto os espectadores sentam-se, perambulam pelo palco vazio três atores que representam o juiz dos mortos, o Hamlet-pianista e o Fausto-iluminador. Alguns tapetes com peles de animais no chão. [...] Música.*

*Sentados lado a lado nas cadeias de uma pequena plateia superior, quatro personagens olham para o vazio. Com o início da música, procuram comunicar-se através de rictus e posturas corporais grotescas, transmitidas de um para o outro. (CARVALHO; MARCIANO, Equívocos colecionados, 2008, p. 380, grifos dos autores)*

A partir da primeira passagem é possível supor que o efeito de distanciamento se produz de forma enfática na peça *O nome do sujeito*, pois é indicado que os atores chamam a todo o momento a atenção da plateia para o caráter artificial da representação. Diante da falta de recursos, fica implícito o convite dos atores ao público para este colaborar com a cena usando a imaginação. Já no segundo fragmento algo diferente acontece: em cena, há uma representação (cujo tema é a transformação de um jovem burguês em crise, herdeiro de uma indústria, em um capitalista, assumindo assim o cargo do pai falecido) dentro de outra (a filmagem da primeira representação que está sendo rodada) e nesta última o público é “intimidado” a participar do jogo adotando o papel de figurante. Nesse caso, o público não só tem a possibilidade de analisar de forma distanciada a história de Burgó, o aprendiz de capitalista, por meio do *efeito-v* brechtiano (alcançado graças à exposição da estrutura cinematográfica), como também ele se percebe dentro desse mundo ao ser tratado como ator-mercadoria. Por fim, a terceira citação faz supor que o espaço cênico do Latão é um lugar a ser preenchido pelo corpo do ator, cabendo a este a função principal de contextualizar o tempo/espaço do espetáculo: é o corpo em movimento, com a colaboração imaginativa do público, que dará vida à representação. Ao não recriar no palco as ilusões do teatro realista, o Latão assume a tendência ao ensaio, colocando o público numa posição de observador/cocriador de um experimento. Assim, o espectador não se deixa aprisionar pelo enredo, pelo mundo ficcional, podendo refletir durante o espetáculo sobre o que a cena tem a dizer sobre a sua própria realidade.

Apesar da complexidade da base conceitual do grupo (método dialético materialista de Marx, forma épico-dialética de Brecht, estudos sociológicos sobre a formação do Brasil), as peças do Latão não caminham em direção à erudição, ao contrário, prezam pela inteligibilidade, a fim de alcançar públicos das mais variadas classes sociais, desde intelectuais militantes (muitos deles vinculados à USP) até trabalhadores dos setores formal e informal da cidade de São Paulo não iniciados nas pautas dos movimentos sociais. Em um esforço de síntese, creio ser possível afirmar que a poética-política do Latão tem como objeto a interpretação da realidade brasileira em transformação e isso implica, para o grupo, o desenvolvimento de um método (épico-dialético materialista) que permite acompanhar tal dinâmica também no nível formal. Ao apostar numa versão peculiar dramático-narrativo do

subgênero ensaio, o grupo garante que seus temas sejam trabalhados em cena sem o fechamento de sua significação, isto é, sem cair no erro de analisar uma matéria viva como se dissecasse um corpo.

## **2.2 Um grupo engajado na luta antirracismo atuando na cidade de maior população negra fora da África**

A história do Bando de Teatro Olodum se confunde com a história de Salvador não só porque essa cidade é frequentemente tematizada pelo grupo ou devido a ação militante de seus artistas na realidade local, mas especialmente porque o coletivo nasce impulsionado pelo movimento cultural de afirmação da identidade negra ocorrido na década de 70. Verdade seja dita, a resistência em Salvador é muito anterior a isso. Em termos de registros históricos (é importante não esquecer que, apesar da ausência de documentação, a resistência acontece desde que o primeiro africano feito escravizado pisou nas Américas), pertence à cidade o título de primeira localidade brasileira a ter em seu território uma organização negra, a Sociedade Protetora dos Desvalidos, criada em 1832 por Manuel Victor Serra, um africano livre. Atuando até meados do século XX, tal sociedade acudia a população negra nas piores horas: diante da fome provocada pela falta de recursos, e diante da morte, auxiliando a família do falecido (ALBUQUERQUE, 2006, p. 256). Era, portanto, uma instituição que tinha por objetivo a resolução de problemas de cunho prático e emergencial.

Diante da situação de miséria vivida pela maioria da população (que além da pobreza tinha – e ainda tem – a cor da pele como característica comum), a urgência era e continua a ser a sobrevivência. Osmundo Pinho (2010) argumenta, partindo de vasta análise estatística, que com o fim da escravidão, houve pouca modificação nas relações de trabalho em Salvador: os negros continuam ocupando os piores empregos ou exercendo atividades informais mal remuneradas, enquanto os pardos ou mestiços gozam de certa mobilidade social, mas sem ameaçar a estrutura econômica local, na qual os brancos preenchem as funções com maior rentabilidade, bem como os cargos de poder. Essa paisagem social, herdeira das relações de trabalho nos engenhos, inviabilizou por muito tempo o surgimento de um movimento cultural negro contestatório forte, pois a política clientelista do favor existente entre as classes, aliada a pobreza extrema vivida pela população oprimida, impedia uma mobilização em torno do binômio “identidade racial/classe social” (PINHO, 2010, p. 45).

O autor citado, em seu estudo sobre o processo de reafrikanização<sup>44</sup> em Salvador, destaca três momentos decisivos para a economia da cidade: o primeiro deles, a partir do qual Salvador se forma, é a produção de cana-de-açúcar durante a escravidão; o segundo tem o seu apogeu no século XX (até meados da década de 50) quando floresce a pequena indústria produtora de mercadorias de baixo valor e quando a região portuária passa a ser mais utilizada para o escoamento da produção agrícola e industrial regional; o terceiro (e mais importante aqui), se dá com a implantação da Petrobras e outras empresas estatais do setor petroquímico. Durante a ditadura militar houve um processo intenso de estatização, devido à onda nacionalista, acompanhado de grandes investimentos em infraestrutura. Apesar de propiciar o crescimento econômico na região nordeste do país, a injeção<sup>45</sup> de capital público e privado/estrangeiro colaborou para o aumento das desigualdades sociais, favorecendo apenas as elites (os antigos senhores de engenho) locais. Em todo caso, a estrutura econômica, excessivamente rígida, aparentemente ficou mais maleável com os investimentos da Petrobras no Estado a partir de 1955 e com a instalação do Pólo Petroquímico de Camaçari, em 1972. Segundo Pinho:

Os desenvolvimentos da industrialização em Salvador teriam feito emergir novas classes sociais ou, no mínimo, novos arranjos de classe. Além de novas classes médias, empregadas no Pólo ou beneficiadas pelo desenvolvimento econômico como um todo, uma nova classe operária teria surgido trabalhando no Pólo e na Petrobras. [...] A instalação do Pólo, já sob o regime autoritário e sob o poder técnico, também foi “vendida” como atendendo aos interesses “baianos”. Logo, porém, a atuação de classe dos trabalhadores do Pólo rompeu essa “harmonia” através de greves e do desenvolvimento de um sindicato forte e de uma cultura socialista. [...] Essas novas classes operárias do Pólo pareciam ter nos anos 80, auge de sua mobilização, capacidade, além do mais, para liderar o conjunto dos setores “oprimidos” ou populares. (PINHO, 2010, p. 73-74)

Os operários negros do Pólo, é preciso sublinhar, provinham de uma classe média ou de uma “pobreza ‘remediada’” (PINHO, 2010, p. 74) – ou seja, a maioria miserável da população não participou diretamente desse processo – e acreditavam ter encontrado no curso técnico e no emprego na empresa estatal a grande chance de ascender socialmente. Alguns deles encaravam a função inferior de operário como um degrau a ser deixado para trás no

---

<sup>44</sup> Pinho, baseado em Risério, analisa o movimento cultural negro soteropolitano dos anos 70 como um processo de reafrikanização, considerando, portanto, ter existido uma primeira africanização no início do século XX (calcada na análise do negro e de sua cultura como objeto de estudo, muitas vezes, exotizado) promovida pelos estudos sociológicos de Nina Rodrigues, Gilberto Freire e Arthur Ramos, bem como pelo congresso afro-brasileiro e pelos Estudos Afro-Brasileiros/Baianos.

<sup>45</sup> “Entre 1967 e 1990 a indústria aumentou sua contribuição para o PIB regional de 22,6% para 29,3%, e o terciário de 49,9% para 58,6%. Entre 1960 e 1990 o PIB nordestino pulou de US\$8,6 bilhões para US\$50 bilhões.” (PINHO, 2010, p. 54)

futuro, sonhando, por exemplo, em subir de categoria seja por meio da progressão na carreira, seja concluindo um curso superior em Engenharia. Diante das hierarquias rígidas e das penosas escalas de trabalhos, muitos trabalhadores viram os sonhos esmaecerem. O sindicalismo surge, então, como um meio para unir a categoria visando reivindicar melhores condições de vida. Portanto, a politização dos discursos contra o sistema, ironicamente, ocorre em Salvador graças à ampliação do capitalismo promovido no regime militar. Essa, porém, não é a única ironia. Com a globalização e o fortalecimento da Indústria Cultural, bem como o crescimento do consumo pela parcela negra da população empregada no Pólo, torna-se possível a ascensão da discussão sobre a identidade negra.

Na década de 70, o movimento Black Soul já era uma realidade no Brasil. No Rio de Janeiro, o grupo de dança Abolição, influenciado pelo movimento estadunidense, começou a oferecer aulas de dança, teatro e história e cultura afro-brasileira (ALBUQUERQUE, 2006, p. 286). Não demorou muito para a nova onda chegar a Salvador. Em pouco tempo, as danceterias passaram a incorporar os ritmos negros internacionais, modificando não só o gosto musical, mas também a linguagem corporal e visual dos soteropolitanos. Estava na moda ser negro e a nova tendência era comunicada por meio do cabelo Black Power, das grossas correntes imitando ouro, da calça boca de sino, do uso de peças com cores extravagantes. Contudo, a ênfase na aparência não consistiu no uso irrefletido de um produto enlatado vindo de outras terras, pois nesse momento também começava a se disseminar na cidade as notícias sobre os movimentos dos direitos civis norte-americanos protagonizados pelas figuras emblemáticas de Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis, negros engajados na luta pela igualdade – informações estas difundidas, sobretudo, pelos operários do Pólo petroquímico nas comunidades onde viviam, devido às conexões internacionais e ao engajamento político deles. Fora isso, em termos nacionais, os movimentos de libertação na África ganhavam espaço nos noticiários da televisão que, neste momento, já era um aparelho popular nos lares brasileiros. Na verdade, a nova imagem visual negra expressava muito mais que uma moda, era resultado de uma afirmação identitária politizada. Em um momento em que os negros do mundo estavam se unindo na luta antirracismo (em torno de grupos como os Panteras Negras, de organizações como a OUA, de fóruns como o Pan-africanismo, de protestos negros), Salvador deu a sua resposta de um modo muito peculiar: fazendo música.

A ênfase na música, especialmente nos ritmos de influência africana, como forma de expressar o orgulho negro talvez seja explicada pelo lugar privilegiado galgado pelo sujeito de cor no campo cultural. Livio Sansone (1995), em seu estudo sociológico sobre a juventude

soteropolitana, descreve da seguinte forma a estrutura social que ora barra, ora dá passe livre aos afrodescendentes:

...a cor é considerada fundamental na orientação das relações sociais e das relações de poder em certos domínios, ao passo que, em outros, não aparece como problema. Nesses outros domínios a distinção está mais associada à classe, gênero, idade e local de moradia. Os domínios do primeiro tipo, ou “duros”, são: 1) o trabalho, especialmente a procura de trabalho; 2) o namoro e o mercado de casamentos; 3) os contatos com a polícia. Este último é relevante para uma minoria de homens mais afeita à vida das ruas. Os domínios do segundo tipo, ou “suaves”, são todas as situações em que ser negro não constitui um obstáculo: 1) no lazer (bar, jogo de dominó, futebol, torcidas de futebol, bate-papo no bairro de tardinha, rodas de samba, bailes e danceterias, festas de rua, carnaval, a patota ou o grupo de amigos); 2) na vida religiosa (a igreja católica, as igrejas pentecostais, o espiritismo). O terceiro tipo de domínio é o *espaço negro*, isto é, os momentos em que ser negro pode ser uma vantagem: os *blocos afro*, a *batucada*, o *terreiro* e a *capoeira*. No espaço negro mandam os negros: os não-negros são geralmente bem-vindos, mas precisam negociar sua presença e seu papel. [...] o racismo é fortíssimo quando se está procurando trabalho, mais fraco nos domínios “suaves” e fraquíssimo no *espaço negro*. (SANSONE, 1995, p. 7, grifos do autor)

Os espaços negros são importantes territórios responsáveis pelo fortalecimento dos vínculos comunitários – muitos deles, a exemplo dos terreiros de candomblé, são ainda uma espécie de arquivo vivo (produtor e disseminador) da cultura negra. Tais espaços, diga-se de passagem, foram construídos sob o signo da resistência e de lutas diárias concretas. Um exemplo disso é o carnaval, hoje incontestavelmente aceito como uma festa afro-brasileira no país, mas que em seus primórdios foi marcada pela forte exclusão do elemento negro. Como manifestação festiva difundida pelos portugueses adaptada às tradições locais, o carnaval em Salvador era comandado pela juventude branca, tendo a polícia<sup>46</sup> como aliada na repressão dos clubes negros e, mais tarde, dos blocos de índio (formados pelos negros das periferias) que teimavam em desrespeitar os limites da festa burguesa. O marco da Reafricanização em Salvador é a formação do bloco afro Ilê Aiyê, nome traduzido livremente como mundo negro, composto por jovens do bairro Liberdade, de onde partiu a maioria dos operários do Pólo Petroquímico de Camaçari.

A história da formação do bloco é paradigmática em termos de luta antirracismo e valorização da identidade negra. Conta-se que, em 1974, José Carlos dos Santos, conhecido como vovô na região do Curuzu, foi impedido de sair no bloco de carnaval “Os

---

<sup>46</sup> Segundo Pinho, “entre 1905 e 1914 diversas posturas municipais se repetem proibindo os clubes africanizados e os batuques. Edital de 1905, publicado pelo Secretário de Estado explicitamente proíbe ‘a exibição de costumes africanos com batuques’.” (PINHO, 2010, p. 256, grifos do autor)

internacionais” e decidiu criar um bloco afro ao lado dos amigos Apolônio de Jesus (Popó), Aliomar, Macalé, Dete, entre outros (PINHO, 2010, p. 267) – Vovô e Popó, vale frisar, eram trabalhadores do Pólo de Camaçari. Mesmo sofrendo ataques na imprensa, sendo inclusive taxado de bloco racista, o Ilê foi e é ainda hoje o grande responsável por difundir na cidade (para além do período do carnaval) o orgulho da raça por meio do som, das roupas étnicas e dos penteados africanos, abrindo os caminhos para outros blocos. Cinco anos depois do nascimento do Ilê, surgiu o Olodum – nome que tem como referência o deus africano Olodumaré (divindade suprema da nação Nagô) – fundado por João Jorge no Maciel, bairro marginalizado de Salvador. Embora tenha sofrido, inicialmente, com a má fama do território que ocupava, o Olodum venceu barreiras e passou de agremiação carnavalesca a uma bem sucedida empresa cultural, desenvolvendo desde ações pedagógicas na comunidade, por meio da formação artística (dança, música e teatro) e cidadã (cursos profissionalizantes e de história e cultura negra) de jovens negros pobres, até a produção de mercadorias vinculadas ao carnaval (roupas e instrumentos musicais com a marca Olodum, produção musical de hits para embalar a festa, lançamento de artistas, shows). Foi também o Olodum o primeiro a revitalizar o centro histórico da cidade, o Pelourinho, espaço estigmatizado como zona da criminalidade (tido por reduto de prostituição, do tráfico, da violência), ao trazer para a região citada a classe média branca interessada em acompanhar os ensaios do grupo nas terças-feiras (PINHO, 2010, p. 276). O sucesso dos dois blocos propiciou o surgimento de outros tantos grupos e afoxés, mudando a cara das festividades na cidade. Aos poucos, o carnaval negro tornou-se hegemônico, funcionando como atrativo turístico local de renome nacional e internacional e sendo paulatinamente transformado pelos discursos político e econômico em um novo nicho de mercado, no qual o corpo e a cultura negra ascendiam, para o bem e para o mal, à categoria de mercadoria.

É preciso atentar para a diferença fundamental entre a mercantilização do ser negro no período da escravidão e aquela ocorrida na era moderna/contemporânea. No primeiro caso, o negro-mercadoria inviabilizava a organização social negra, porque estava baseado na desculturação do africano e no rebaixamento de sua identidade, costumes e saberes ao último degrau da animalidade. Logo, tal mercantilização servia apenas aos interesses do homem branco ocidental. No caso da mercantilização contemporânea do ser negro, no contexto soteropolitano, outras funções e beneficiários estão em jogo. Apesar de fortalecer alguns estereótipos raciais, tais como o talento do negro para a música e para a dança (dificultando discursos alternativos que possibilitariam, por exemplo, a popularização da imagem do negro intelectual), bem como contribuir para certa fetichização/sexualização do corpo negro, o novo

mercado aberto em torno do carnaval permitiu expandir as conquistas dos blocos afros, como, por exemplo, a divulgação em massa das discussões em torno da questão racial por meio das músicas tocadas na rádio e na tv, a elevação da autoestima (do orgulho da raça) do pobre, preto, periférico a partir da promoção de imaginários negros, a ascensão social de alguns negros envolvidos na festa pagã, a revitalização da economia local, favorecendo indiretamente a população mais pobre. Ao apontar tais aspectos não desejo afirmar que o capitalismo é menos cruel na cidade em questão, apenas que os negros souberam usar, nos espaços onde foi possível, tal sistema econômico excludente a seu favor – o que implica dizer que o capitalismo e o racismo continuam a ser os grandes responsáveis pelas desigualdades sociais na capital baiana.

Diferentemente do Ilê Aiyê, grupo formado por integrantes da classe média negra e “antenada” com o movimento negro internacional, que toma a África como referência maior, saudando<sup>47</sup> a “marca negra, ou seja, [...] [a] fenotipia mais negróide”, o Olodum, agremiação fundada por negros pobres e periféricos, assume um “comprometimento político com a afirmação étnica”, relativizando “a realidade fenotípica da negritude” e propondo “uma redefinição da nação brasileira a partir deste lugar” (LIMA, 2002, p. 90). Isso não significa que o Olodum foge à mística da mãe África, ou que seu discurso seja menos engajado. Na canção “raça negra”, de 1987, por exemplo, o batuque acompanha os seguintes versos: “Deus dos deuses Olodum / movimenta o mundo inteiro / e africaniza o dom que compõe a natureza”. Assim, a composição musical coloca o velho continente como disseminador de valores da negritude na diáspora, mais especificamente na região do Maciel, fortalecendo a assunção da identidade afro-baiana – a canção continua da seguinte forma: “Pelourinho é meu quadro negro / retrato da negra raiz / o canto singelo e divino traz simbolizando essa negra razão / Quem sou eu? / Negro / Negra”. Além disso, apesar das especificidades, os grupos negros se comunicam, se influenciam, fazem suas trocas estéticas. Aliás, quando o bloco Olodum se transformou no Grupo Cultural Olodum, em 1983, parte da nova liderança tinha por origem o Ilê Aiyê – o que talvez “explique” a crescente africanização do Olodum, conforme indica a canção “Raça negra” supracitada.

Como se pode observar, a mobilização coletiva em torno do discurso antirracismo e da valorização da identidade negra afrocentrada surge pelo acúmulo de fatores de ordem econômica (modernização da cidade e das relações de trabalho graças à instalação das empresas de petróleo), cultural (difusão da Black Music internacional em Salvador, aliada à

---

<sup>47</sup> Para se ter uma ideia, o bloco não aceita não negros em seu desfile, de modo a garantir certa representatividade estética, assumida com orgulho.

formação de grupos musicais locais que inspirados por ritmos africanos ou desenvolvidos por negros da diáspora, criaram novas sonoridades, tais como o samba-reggae), política (divulgação dos protestos negros na imprensa brasileira, acompanhada da crescente politização da população de cor soteropolitana). Esse é o chão a partir do qual o Bando de Teatro Olodum se ergueu. A companhia de teatro se formou graças ao encontro feliz, ocorrido em 1991, do Olodum e do diretor Márcio Meirelles. Parece óbvio que um bloco afro engajado tivesse interesse em incentivar a formação de um grupo de teatro negro. Contudo, o mesmo não se pode dizer de um diretor branco, proveniente da classe média soteropolitana, consagrado no meio artístico enquanto líder de uma companhia sintonizada com as vanguardas europeias, o coletivo Aveláz y Avestruz<sup>48</sup>. Embora o AYA não tenha se constituído como uma poética-política<sup>49</sup>, este grupo foi importante para a formação intelectual e artística de Márcio Meirelles, pois ao longo dos nove anos de intensa produção da trupe (o grupo paralisou suas atividades de 1984 a 1988), o diretor pôde desenvolver suas habilidades como dramaturgo em processos criativos colaborativos e assumir múltiplas funções durante a montagem dos espetáculos – experiências que foram importantes para ele dentro do Bando.

Segundo Márcio, em entrevista concedida a mim, seu engajamento político vem desde a universidade quando participou indiretamente da resistência à ditadura militar, mas sua preocupação em participar da criação de uma estética afro-baiana e contestatória se deu durante intercâmbio estudantil realizado em Nova Iorque, momento em que o fazer artístico norte-americano o fez refletir sobre a inexistência em Salvador de um teatro que expressasse a realidade e os valores locais. Quando retornou ao Brasil, o diretor, cuja formação artística tinha por base a cultura dita ocidental, se viu diante do desafio de iniciar uma investigação sobre a cultura negra, objetivo que o levou a estabelecer contatos com ativistas, pesquisadores

---

<sup>48</sup> Atuando entre 1976 e 1989, o Aveláz y Avestruz, grupo dirigido por Márcio, parece-me, estava mais comprometido com o desenvolvimento de uma estética própria com inspiração no universo popular do circo e do teatro de rua que com questões sociais e políticas locais – o grupo até chegou a montar um texto de Brecht (*Baal*) e um experimento cênico (*Horácio e Curiácios*) calcado nos recursos propostos pelo dramaturgo alemão, ambos em 1980, mas optando, no primeiro caso, por “uma estética basicamente expressionista”, enquanto no segundo, por seguir certos “moldes brechtianos de teatro” (AVELÁZ Y AVESTRUZ, 2011, p. 2). Entre as produções do coletivo estão *Rapunzel* (1976), *A rainha* (1977), *Fausto* (1978), *Alice – fantasia dramática* (1979), *Salomé* (1981, com Lia Robatto como diretora e coroteirista, função dividida com Márcio Meirelles), *O pai* (1981), *Fantásticos episódios da vida íntima de Fernando e Ana* (1982), *Macbeth* (1982), *Simun* (1983), *Fala comigo doce como a chuva* (1983, direção de Chica Carelli) e *Lulu* (1989). Além dos espetáculos, o grupo se aventurou a fundar um espaço para formação e debate sobre o fazer teatral (chamado de A fábrica) – projeto que resistiu por um ano – e desenvolver ações performáticas a partir de um coletivo independente (Charanga lítero-musical amigos de Pagu) composto por parte dos integrantes do AYA.

<sup>49</sup> Isso não significa que o grupo não possuía preocupações sociais – estas existiam, mas não se manifestavam claramente na forma de um projeto estético. Um exemplo da atuação politizada da companhia na comunidade local pode ser verificado nas ações de democratização do acesso ao teatro, sobretudo, por ocasião das apresentações do espetáculo infantil *Rapunzel* realizadas gratuitamente no circo, em escolas públicas e orfanatos de Salvador.

e artistas negros – dentre eles, lideranças dos blocos afros da cidade. Desse primeiro contato, surgiu o espetáculo *Gregório de Matos de Guerras*, montagem aclamada pela crítica. Posteriormente, tais relações com a comunidade negra se fortaleceram quando Márcio Meirelles assumiu a direção do Teatro Castro Alves, onde os blocos afros Ilê e Olodum realizavam shows com alguma frequência. Assim, o diretor narra as origens do projeto que levou ao nascimento do Bando:

Mas aí, deixa eu te dizer, falam assim: “ah, o projeto do Olodum...” Não era um projeto do Olodum. O Bando era um projeto meu. Eu queria fazer um grupo de teatro. Então, eu fui falar: “vamos fazer uma oficina, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo...” E o João Jorge falou isso: “vamos fazer, eu também quero fazer”. Um belo dia, ele me ligou (porque eu ainda era diretor do Teatro Castro Alves e não tinha como eu criar um grupo) e aí ele falou: “vamos fazer um grupo, vamos fazer um projeto?”. E aí eu falei: “Vamos. Como é que fazemos?”. [Ele disse:] “Não sei, resolva aí... por que você não faz como fez com o *Gregório*, a partir de Oficinas?”. Eu falei: “Bom, é uma possibilidade, porque outra possibilidade é chamar os atores negros da cidade que já tenham uma história e trabalhar com eles”. Mas seria mais complicado. Então, eu preferi fazer a partir de uma Oficina. E aí ele falou: “Olha, é um projeto bacana, mas são vocês que vão tocar. O Olodum dá o apoio institucional, o nome e o espaço que a gente tem, mas os recursos financeiros vocês vão buscar pro projeto de vocês, porque é um projeto de vocês.” E isso foi ótimo porque deu autonomia, liberdade até pra gente discordar do Olodum e sair e se afastar do Olodum. Mas mantivemos o nome, porque já tinha sido criado. (MEIRELLES, 2016, Entrevista)

Durante a entrevista, Márcio fez questão de destacar o seu papel como fundador do coletivo, contrapondo sua versão a outra (mais conhecida na cidade, no meio teatral e universitário) que atribui ao bloco afro a “paternidade” do Bando, transformando o diretor em mero colaborador convidado. Creio que a versão da história que credita ao Olodum a origem do grupo se projetou mais rapidamente não só porque o coletivo carrega a marca do bloco, mas porque a filiação a um movimento negro engajado confere maior autoridade ao projeto poético-político. Como explicar, sem causar dúvidas ou mal estar, que a concepção do grupo de teatro negro, bem como o cargo mais “alto” (em termos organizativos) dentro dele, era de responsabilidade de um homem branco? Essa foi uma questão que Márcio Meirelles enfrentou com maturidade e não se furtou a responder inúmeras vezes, não só para a comunidade soteropolitana e para a crítica teatral em geral, como também e, especialmente, para os próprios atores do grupo. Visto com desconfiança por alguns, o diretor negociou a própria identidade, demonstrando, não só com palavras, que ele próprio partia de um modelo de “branquitude” comprometido com a equidade racial e que seu objetivo era construir, em parceria com os demais artistas, uma estética afro-baiana representativa. Com o passar do

tempo, a pergunta se transformou em outra: como fazer do Bando um coletivo orientado para o protagonismo negro? Dessa vez, a resposta veio dos próprios artistas negros por meio da colaboração efetiva deles para o desenvolvimento do projeto poético-político do grupo, bem como de uma atuação militante no cotidiano da cidade. Atualmente, o próprio elenco negro decide sobre os rumos da companhia a partir de um colegiado formado pelas atrizes Valdinéia Soriano e Cássia Vale e pelos atores Jorge Washington, Ridson Reis e Fábio Santana. Márcio permanece como amigo, colaborador ocasional e diretor convidado quando o Bando revisita o repertório dirigido e criado por ele.

Em atuação há mais de vinte e cinco anos, o Bando permanece um grupo de grande porte, com mais de dez atores fixos presentes desde a primeira formação (1991) e contando com o apoio de profissionais renomados ocupando funções-chave dentro do coletivo: Zebrinha, preparador técnico e coreográfico, “especialista em dança moderna, jazz e dança clássica” (MELLO, 2009, p. 200), estudou em universidades prestigiosas da Holanda, do Canadá e dos Estados Unidos; Jarbas Bittencourt, diretor e preparador musical, considerado um importante cantor, compositor, arranjador da cena baiana; Marcelo Jardim, preparador vocal, formado em Canto pela UFBA e com vasta experiência no meio musical. Fora o trio, há ainda aqueles que passaram e deixaram um legado importante, tais como Leda Ornelas, coreógrafa do Bando nos primeiros anos e Chica Carelli, preparadora vocal e codiretora até 2007, colega de Márcio desde os tempos do grupo AYA. Tais perfis de artistas profissionais e especializados contrastam com outra realidade do elenco, cuja maioria é proveniente do teatro amador de bairro comunitário. Essa mistura existente no grupo atual já é uma tradição, tendo sido iniciada no primeiro processo seletivo que deu origem ao Bando. Os quatro dias de audição (número indicado por Valdinéia Soriano, atriz do Bando, em entrevista comigo) aconteceram no mês de outubro de 1990 na casa do Benin, onde compareceram para testes de canto, dança, percussão e atuação, mais de cem pessoas com ou sem nenhuma experiência artística, de diferentes classes sociais e faixas etária, das mais diversas partes da cidade – todas elas ansiosas por participar de um projeto apoiado pelo Olodum, na época, já possuidor de fama internacional. Segundo Márcio Meirelles, responsável por selecionar o elenco, o importante não era o currículo, mas a vontade de participar desvinculada de retorno financeiro (pois não havia recursos para pagar os atores), a dedicação e certo interesse pela problemática racial e pela cultura negra. Os que ficaram, cerca de trinta pessoas, receberam treinamento ministrado por Márcio (direção e interpretação), Leda (preparação física), Mestre Neguinho

do Samba (professor de percussão), Chica Carelli e Sérgio Souto (preparação vocal)<sup>50</sup>. Tive a oportunidade de entrevistar três dos atores dessa primeira geração, todos com experiência em teatro anterior ao Bando e provenientes de bairros periféricos de Salvador. Quando os questionei sobre a razão para ingressar em um grupo de teatro negro, ouvi as seguintes justificativas:

...era uma época que quase não tinha teatro de preto (negro fazendo teatro). Então, todo mundo que era negro estava envolvido, na angústia dessa busca. (SORIANO, 2016, Entrevista)

Como eu te falei, pelo fato de estar fazendo parte de um grupo de jovens e por morar em uma comunidade que, politicamente, já tinha uma consciência dos seus direitos, dos seus deveres, isso já me atentou a um trabalho mais além. [...] Acho que foi mais por essa questão política mesmo, essa questão do teatro negro na Bahia. Um grupo de teatro negro falando dessas questões da política, da ideologia, do empoderamento do negro. Não falar só do negro que é castigado, do negro que é sofrido, mas do negro empoderado. (MUNIZ, 2016, Entrevista)

...quando eu soube que Márcio Meirelles e o Olodum iam montar um grupo de teatro pra falar da cultura afro-brasileira, falar do racismo, falar das nossas questões, eu quis me envolver nesse grupo. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

Iniciado como um projeto para montar um Auto de natal (que nunca aconteceu), o Bando, desde o princípio, teve um viés político forte, definido pela militância de seus integrantes, aspecto evidenciado nas falas dos atores expostas acima. Valdinéia me revelou ainda que, à época da seleção, não se considerava ativista, nem mesmo tinha um discurso crítico sobre a realidade do negro no Brasil – o seu interesse era em seguir nos palcos como atriz. Aos poucos, Valdinéia sentiu-se sensibilizada pelas discussões raciais abordadas pelo grupo e pela influência dos artistas militantes Jorge Washington e Rejane Maia. A mudança na postura da atriz, hoje uma mulher negra empoderada (como ela própria se identifica), é um indício significativo da reflexão política e do trabalho de reconstrução identitária operado coletivamente dentro do Bando. Nesse sentido, as palavras de Ednaldo Muniz são esclarecedoras, pois focalizam a direção desse trabalho de construção de imaginários positivos sobre o ser negro.

Em geral, a assunção da identidade negra ocorre quando o sujeito é colocado em situações de discriminação, nas quais ele é tratado como ser inferior, e a partir da experiência

---

<sup>50</sup> Informação obtida durante as entrevistas, realizadas por mim, com os atores do grupo. Já Marcos Uzel fornece outros dados: “Para preparar os atores aprovados na seleção final, juntaram-se a ele [Márcio Meirelles] quatro mulheres: Chica Carelli (codireção e preparação musical), Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação de voz).” (UZEL, 2003, p. 39)

da pobreza, da exclusão. Por isso, tal identidade traz a marca da negatividade. Não por acaso, muitos negros se acham numa situação de esquizofrenia racial, negando, quando é possível, a origem, a cor e os traços na tentativa de fugir dos estigmas produzidos pelo racismo e na busca de se enquadrar em um ideal branco de aparência, impossível de ser alcançado. Reverter esse sofrimento psicológico é um desafio possível de ser vencido quando combatido em diferentes frentes, por meio de um processo que leve em conta “uma mudança social, coletiva, que possibilite uma construção positiva também de uma identidade coletiva” (LABORNE, 2014, p. 34). Ao retratar a cultura negra, valorizando-a, o grupo elabora coletivamente identificações alternativas (resultado da junção de imagens positivas do ser negro e do discurso contestatório) não só para a comunidade soteropolitana, mas principalmente para eles próprios. A palavra Bando, por sinal, faz referência ao agrupamento de escravizados reunidos com o objetivo de facilitar a fuga em direção ao quilombo – um espaço concreto, mas também um território utópico onde a liberdade poderia ser vivenciada. Logo, uma alusão à herança de resistência calcada no protagonismo negro, a qual se deseja reivindicar.

Nesse sentido, o Bando, enquanto coletivo negro autocrítico, colabora para a produção e disseminação de discursos afirmativos, passo importante para o processo de descolonização intelectual, assim descrito por Pinho (2010): “a descolonização intelectual como etapa da emancipação racial e conseqüente transformação da sociedade como um todo deverá desse modo passar pela ação intelectual contra-hegemônica desestabilizadora da ação dos intelectuais dominantes” (PINHO, 2010, p. 415). Contestando a mestiçagem como resultado de uma suposta harmonia entre brancos e negros no país, acentuando os vestígios da escravidão na atualidade por meio de uma estrutura social/econômica/cultural rígida, expondo o racismo nas relações humanas cotidianas – tudo isso a partir da representação ficcional –: assim o Bando contribui para a desmistificação do discurso dominante. Em entrevista concedida a Vinícius Lírio (2011), Seu Gereba define da seguinte forma a função social e ética do grupo: “eu acho que o teatro do Bando é um teatro que eu me identifiquei porque era um teatro que eu fazia, um teatro de conscientização, de denúncia, de cobrança, né... de responsabilidade” (LÍRIO, 2011, p. 186). Se o trabalho pedagógico do teatro já era uma realidade nas comunidades carentes de Salvador levado a cabo por parte significativa do elenco do Bando, este grupo soube acrescentar à função ética a preocupação formal, para tanto, valendo-se de pesquisas sobre a cultura negra e o cotidiano da cidade, a fim de propiciar o nascimento de uma estética afro-baiana. Segundo Marcos Uzel:

A ideia era trabalhar a linguagem cênica a partir de elementos da realidade cotidiana do povo baiano: o Carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social, enfim, tentar transformar em teatro o que havia de rico nos gestos, na sonoridade, ritmia e significados de baianidade, sem esvaziar o conteúdo. (UZEL, 2003, p. 38)

Um dos desafios do grupo foi traduzir os elementos da cultura negra sem reproduzir ou fabricar novos estereótipos quando trabalhava, por exemplo, com figuras populares da cidade tais como a baiana do acarajé, a mãe de santo, o “brau” (*Brown*) das quebradas (esta última figura foi analisada por Pinho em estudo antropológico publicado em 1998). Isso se deu, em parte, por meio da “humanização” (LIMA, 2010, p. 195) das personagens, que não nasciam de preconceitos difundidos socialmente, mas de laboratórios realizados pelos atores. Sempre que o Bando se propõe a narrar uma história – tais como a reforma do pelourinho (tema da trilogia do Pelô), o extermínio da população negra (tema de *Erê para toda vida*), a greve dos policiais (tema de *Relato de uma guerra que (não) acabou*) – o grupo vai ao encontro da comunidade, conversa com intelectuais e militantes, para só então reelaborar a matéria viva em processo criativo coletivizado. Para Colucci (2013, p. 88), os processos de humanização envolvem o aprendizado compartilhado transformador, constituindo como uma prática libertadora (portanto política), porque promove a superação de “condições restritivas e opressoras do ser” e acena para “novos sentidos e formas de se viver no e com o mundo”. O Bando concretiza esse procedimento respeitando o material recolhido, olhando com empatia, por exemplo, para a baiana vendedora de acarajé no Pelourinho – esta não é tratada como uma imagem típica descontextualizada, mas como uma mulher negra que existe para além da função exercida, um sujeito dotado de conflitos, inserido em um dado tempo, espaço, realidade.

Para a construção de seus espetáculos, o Bando não segue um método fixo, nem tem como referência alguma base teórica dada previamente – como ocorre com o Latão. Em conversa comigo, Márcio Meirelles afirmou o seguinte:

Eu fui me formando como um novo tipo de encenador, como dramaturgo. Eles foram se formando como atores. E a gente foi criando essa identidade, esse grupo que tinha uma forma muito própria de representar o mundo. E era isso que eu queria. Eu não queria perder essa possibilidade de orquestrar as várias contribuições que podiam vir dali. Então, realmente, a gente nunca teve um trabalho teórico sobre o teatro, mas depois muitos deles entraram na escola de teatro. A gente conversava muito e cada um buscou os seus conhecimentos. Mas não era uma prática nossa se debruçar sobre métodos, sobre teorias. Nem Boal, nem ninguém, apesar de ter muitas correlações e similitudes com o método e com os processos do Teatro do Oprimido e com Brecht. Mas é porque saímos todos (tanto Boal, quanto Brecht, quanto nós),

do mesmo princípio, da mesma indignação política de reformar o mundo, contra o capitalismo, contra um estado de coisas que gera toda essa loucura que a gente vive. (MEIRELLES, 2016, Entrevista)

A teoria do Bando é forjada pelo próprio grupo a partir da reflexão crítica sobre o trabalho prático. Penso, inclusive, que não faria sentido, para um grupo de teatro negro interessado em produzir discursos alternativos e afirmativos, tomar como base principal uma teoria alheia aos seus próprios objetivos, correndo o risco de se deixar amarrar ou censurar por um saber impositivo. Afinal, qual é a real necessidade de partir sempre de certos territórios epistemológicos consagrados se há outras possibilidades de trabalho e se o projeto aspirado pelo grupo não pede tais referências? Apenas para satisfazer as exigências do meio intelectual ou para ser respeitado como uma poética-política relevante em termos estéticos? Obviamente, ninguém produz nada do zero. É preciso escolher uma fonte de influência, mas esta, para ser pertinente, precisa ser uma escolha consciente e ética. Acredito que o Bando, em sua procura por uma poética-política própria, seguiu o caminho indicado por Abdias Nascimento quando este afirma que: “devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro” (NASCIMENTO, 2009, p. 204). Nesse sentido, para compreender a proposta do grupo baiano é preciso considerar a experiência empírica dos sujeitos, muitas vezes produzida apenas oralmente, como uma fonte de conhecimento tão relevante quanto aquela normalmente tida por científica porque escrita e atestada como tal por uma instituição oficial. Além disso, é preciso atentar para a importância contestatória de uma proposta cênica que eleva tal saber, menosprezado socialmente, ao patamar de fonte de pesquisa principal.

O método artístico do Bando consiste, basicamente, em um trabalho corporal e musical interligado e intenso. Conforme observa Evani Lima (2010), a ênfase na relação *dança, canto, toque percussivo e interpretação* presente no grupo é livremente inspirada no teatro tradicional de origem africana<sup>51</sup>, manifestação artística até hoje muito próxima do

---

<sup>51</sup> A autora citada, a partir da análise de vasta pesquisa bibliográfica, elenca em sua tese características recorrentes nos moldes das artes cênicas africanas, as quais sintetizo a seguir: 1. mistura heterogênea dos mais variados gêneros, cores, sons, sentidos; 2. indeterminação do espaço a ser usado para a expressão cênica (a performance e a representação teatral não se limitam ao ambiente institucional de um teatro), aspecto que retira a necessidade da cenografia típica do teatro ocidental; 3. uso da improvisação tanto no processo quanto na execução do espetáculo, razão para a não produção de dramaturgia no meio escrito; 4. utilização consciente da prosódia informal e de linguagem corporal articulada à oralidade (inspirada no saber *Griot*) – isto é, a simbiose entre gesto-palavra sempre tem uma função, um significado determinado –; 5. fortalecimento do vínculo com a comunidade por meio da apresentação cênica. Ainda de acordo com Evani Lima (2010, p. 48-49), o teatro negro feito na diáspora se vale não só de parte desses aspectos, reformulados segundo a realidade local, como também: (a) do enfoque nas questões históricas e nos valores do povo negro visando a construção de identidades e a

ritual. Apesar da conexão evidente, não desejo aqui lançar mão de um conceito abstrato pronto, um modelo, para compará-lo à prática do Bando – este caminho já foi percorrido de forma primorosa por Evani Tavares Lima (2010) – mas sim observar o trabalho da companhia na intenção de vislumbrar uma teoria crítica específica a ela. Para tanto, parece-me essencial começar a minha análise apresentando a avaliação dos próprios atores do coletivo quanto ao seu método:

Desde lá de trás a gente tem isso de movimentar [...] O Zebrinha mudou tudo em cima da movimentação, porque acaba que não é só coreografia. [...] a gente tem espetáculos incríveis falando da coreografia pra atores que não são dançarinos, porque a maioria de nós não é dançarino. [...] A importância do corpo na cena do Bando é primordial mesmo. A música também. Hoje, a gente sentiu a necessidade de trabalhar voz, preparação vocal, canto. [...] E a gente foi ampliando também o nosso conhecimento em termos de instrumento. A gente começou só com percussão, como eu te falei, dentro do samba. E hoje a gente tem saxofone, guitarra, baixo, teclado, instrumentos africanos. Hoje, a gente quase não precisa convidar músicos porque a gente consegue resolver. (SORIANO, 2016, Entrevista)

Uma das coisas importante no Bando é que os atores têm que aprender tudo. [...] Nós tivemos audições de canto, de voz, de percussão, de dança. E é interessante pra você estar engajada em tudo. Nos espetáculos do Bando é tudo integrado. O ator está aqui, está dando um texto, daqui a pouco ele está ali tocando, daqui a pouco ele está interpretando e cantando. (ALVES, 2016, Entrevista)

A dança vem também como elemento de energia, de força, de soma. A música da mesma forma. Porque através da música a gente manda bala no sujeito. Têm músicas nos espetáculos do Bando que é uma metralhadora. Então, são elementos agregadores. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

Em vigor desde o surgimento do grupo, a mistura da dança, do canto, do instrumento musical – em muitos espetáculos do grupo, a música é executada ao vivo – garante a expansão dos significados na cena, por meio do acúmulo das linguagens, conforme apontam a atriz Jamile Alves e o ator Jorge Washington. É curioso como esse aspecto fica evidente até mesmo na publicação da dramaturgia do grupo. O livro resultante do espetáculo *Bença* (MEIRELLES, 2012) é um exemplo rico nesse sentido, pois traz a dramaturgia formatada como uma tabela/linha do tempo, na qual há seis colunas, cada uma delas indicando uma linguagem posta em cena. A indicação é que as seis linguagens – atores, música acústica,

---

devolução da cidadania, (b) da utilização de referenciais religiosos pertencentes à cultura africana, (c) da abordagem dos problemas enfrentados pelos afrodescendentes, (d) do emprego de falas com duplo sentido, (e) do uso de recursos como a paródia e a sátira a fim de descortinar “a infâmia e erigir o real”, (f) da contestação das convenções cênicas hegemônicas por meio da afirmação de um modelo que se quer inspirado na cultura negra, (g) do diálogo com o público como meio de criação de um vínculo com a comunidade.

música eletrônica, vídeo 1, vídeo 2 (centro do palco), vídeo 3 – ora ocorram simultaneamente, desafiando a atenção do espectador ou exigindo que ele escolha para onde olhar, ora se intercalem, separando-se o suficiente para poder dialogar umas com as outras sem perder suas especificidades – essa duplicidade sugerida pode ser comprovada nos registros audiovisuais da peça disponibilizados online no *youtube*.

Se na primeira peça do grupo, *Essa é nossa praia*, o som era garantido pela banda mirim do Olodum, presente no palco, hoje os próprios atores têm experiência e autonomia para participar da orquestração do espetáculo. Sem dúvida, trata-se de um ganho importante para o ator, pois ele passa a “dominar” diferentes linguagens e pensá-las conjuntamente para construir a sua personagem. Logo, é também um ganho para o espetáculo porque as linguagens têm maior possibilidade de serem executadas de forma harmônica, não fragmentária. No trecho citado acima, Valdinéia faz referência a outro aspecto importante: a não limitação do grupo a sonoridades tidas por orientais, de origem africana. De fato, já existem análises sobre o Bando apontando para uma estética “transcultural”, a exemplo da dissertação de Lírio (2011) sobre o processo de montagem do espetáculo *Bença*. Em sua pesquisa, Lírio aponta para o papel importante de Jarbas Bittencourt e Zebrinha na condução de um trabalho influenciado por diferentes fontes, desde elementos da cultura afro-brasileira até expressões da cultura japonesa (hoje a meditação e a yoga fazem parte do trabalho de consciência corporal do Bando). Ao se aventurar por possibilidades cênicas inesperadas para a categoria “teatro negro”, o grupo demonstra maturidade em não confundir o discurso afirmativo racial com certa ênfase essencialista na abordagem do mundo negro. Abrir-se para o novo, nesse caso, não implica na dissolução da problemática racial, porque é no jogo entre o eu (negro) e o Outro que a diferença/identidade aparece. Mesmo no espetáculo *Bença*, dotado de recursos “tipicamente” pós-modernos (tais como o uso de transmissão ao vivo de cenas por meio de câmeras ligadas a telões), o grupo não perdeu de vista a realidade da população negra e os referenciais ancestrais – o espetáculo aborda o respeito aos mais velhos e ao tempo, para tanto, valendo-se das energias e de um trabalho corporal calcado nas representações dos orixás.

Em termos de preparação corporal, Zebrinha faz questão de trabalhar com os atores referências ligadas ao candomblé. Não se trata, obviamente, de reproduzir as danças sagradas (algo que seria, talvez, até desrespeitoso), mas de construir coreografias, aliada à criação das personagens a serem representadas nos espetáculos do grupo, a partir das histórias e dos gestos (convenções) dos orixás. Segundo Zebrinha, em entrevista concedida a Evani Lima (2010, p. 290-291), seu trabalho procura relacionar o “saber erudito [...] a erudição europeia”

ao “vocabulário tradicional” de matrizes africanas, bem como “a dança moderna” à “dança clássica”. “O mais importante é despertar a memória do corpo de cada um. E acho que todo mundo tem mais ou menos a mesma memória: ou você é iorubá, ou você é banto, ou você é jêje”, afirma o coreógrafo (LIMA, 2010, p. 291). Como ponto de partida dos exercícios corporais, o foco na ancestralidade negro-africana é um posicionamento político de resgate de uma cultura subalternizada. Vale dizer que grande parte do elenco não é praticante das religiões afrodescendentes. Portanto, a ênfase no aspecto ritual na sala de ensaio permite aos atores tomarem posse de uma cultura (historicamente rasurada pela ideologia dominante) que talvez eles não viessem a conhecer fora do grupo. Reconstruir essa memória citada por Zebrinha não é tarefa simples: exige pesquisa de campo (nos terreiros), pesquisa bibliográfica, criatividade e dedicação ao trabalho coreográfico.

É importante destacar também que a politização operada em cena a partir dos corpos dos atores não se dá apenas no campo da dança, mas na própria aparência física sustentada por eles. O corpo, enquanto construção biológica e social (MOREIRA, 2013, p. 52), produz e reproduz discursos identitários, aceitando (de bom grado ou forçadamente) as pressões da cultura dominante ou (quando não ocorre possibilidade de identificação) se rebelando contra elas. Nesse sentido, quando se trata da identidade negra, usar o cabelo trançado, Black Power, ou com dread, bem como valer-se de vestimentas e acessórios afrocêntricos, ainda que uma escolha individual, configura-se um compromisso sociopolítico, posto que propaga imagens contra-hegemônicas e, conseqüentemente, influencia comportamentos. Este é o caso dos atores do Bando que, ao abordarem as histórias da comunidade negra de Salvador, fazem tal coletividade falar a partir do figurino e da expressão corporal (como a roupa da baiana ou do malandro, exploradas na trilogia do Pelô ou a cabeça raspada, “feita” pelo orixá, em *Medeamaterial*). Na verdade, essa transformação física não se limita ao palco. Para citar um exemplo, Jamile Alves me confidenciou durante a entrevista que antes de se integrar ao Bando, apesar de já atuar na cultura de resistência – ela participava do GRUCON (Grupo de União e Consciência Negra) –, sofria com as imposições estéticas brancas. Em suas próprias palavras: “Eu tinha vergonha de mim, eu tinha vergonha do meu cabelo, eu tinha vergonha de tudo [...] Eu fazia a dança afro com o cabelo alisado cheio de creme, tanto que quando eu suava escorria aquele caldo grosso” (ALVES, 2016, Entrevista). Enxergar-se de forma diferente, a partir dos novos valores difundidos no grupo (valores não só concebidos graças aos estudos para montar os espetáculos, mas também na relação com os demais artistas negros empoderados), certamente foi determinante para a mudança na postura da atriz, hoje consciente de sua beleza e confiante em sua identidade de mulher negra. Ao apresentarem no

palco e fora dele certo “orgulho da raça” (herança dos blocos afro da década de 70), os artistas militantes do Bando passam uma mensagem positiva sobre assumir-se negro à comunidade soteropolitana. Este dado não deve ser menosprezado, haja vista que a cultura dominante massacra psicologicamente e fisicamente o ser negro (desqualificando-o, ridicularizando-o, impondo rituais de beleza por vezes dolorosos, sobretudo, às mulheres) cotidianamente na TV, nas revistas, na internet, nos espaços de convivência social (trabalho, lazer, escola).

Quando se observa a trajetória do Bando, dois tipos de referência se apresentam. A primeira se relaciona à dramaturgia, enquanto a segunda abarca toda a filosofia do grupo. Entre as peças montadas pela companhia, a minoria (são dez textos adaptados ou de autoria externa<sup>52</sup> ao Bando contra quinze espetáculos produzidos com dramaturgia própria) partiu de textos já existentes ou criados em conjunto com outros coletivos, a saber: *Woyzék* (1993), de Georg Büchner; *Medeamaterial* (1993), de Heiner Muller; *Ópera de três mirreiros* (1996) e *Ópera de 3 reais* (1998), de Bertolt Brecht; *Um tal de Dom Quixote* (1998), livremente inspirado no romance de Miguel de Cervantes e criado em colaboração com a trupe Teatro dos Novos; *Sonho de uma noite de verão* (montada em 1999 e com releitura inédita em 2006), de William Shakespeare; *Material Fatzler* (2001), de Bertolt Brecht e Heiner Muller; *Oxente, cordel de novo?* (2003), dramaturgia adaptada de vários cordéis populares, principalmente, dos escritos de João Augusto; *O muro* (2004), de Cacilda Povoas; *Auto-Retrato aos 40* (de 2004), texto criado pelo Bando em parceria com outras companhias atuantes em Salvador para a comemoração do aniversário do Teatro Vila Velha. Na verdade, quando se observam os mais de vinte e cinco anos de atuação do Bando, nota-se que tais espetáculos/adaptações são resultado de parcerias ou projetos pontuais. *Medeamaterial*, por exemplo, surgiu a partir de um convite feito ao diretor Márcio Meirelles para trabalhar com o dramaturgo Heiner Muller e o músico Heiner Goebbels, bem como com um elenco externo que incluía Vera Holtz e Guilherme Leme nos papéis principais; enquanto o espetáculo *Um tal de Dom Quixote* foi projetado para a reabertura do Teatro Vila Velha – hoje sede do Bando. Creio ser possível afirmar que os diferentes autores montados pela companhia não se constituem como influências, isto é, tais nomes não tiveram uma importância seminal para a base do trabalho artístico e do pensamento crítico do grupo, ainda que trouxessem novas experiências e novos aprendizados. Vale frisar que a escolha em montar este ou aquele autor respeitava as características do grupo. O Bando não mudou a sua estética para encenar Brecht ou

---

<sup>52</sup> Cumpre assinalar um caso especial em relação a este quesito. Em 2015, o Bando convidou o dramaturgo Daniel Arcades para criar o texto do espetáculo *Erê*. Trata-se, porém, de uma releitura (ainda que original) da peça homônima de 1996 (*Erê pra toda vida / xirê*), assinada por Márcio Meirelles. Logo, pelo vínculo inequívoco com a estética do Bando, não considero essa nova versão como um texto alheio ao grupo.

Shakespeare, ao contrário, estes dramaturgos foram modificados para “cabere” no projeto do grupo. Mesmo *Medeamaterial*, uma super produção de aproximadamente US\$260 mil que teve cobertura nacional durante todo o processo devido à presença de atores consagrados (UZEL, 2003, p. 96), tinha o desejo de reforçar as feições éticas e políticas por trás do ato de traição cometido por Medeia contra seu povo e sua própria identidade – neste espetáculo, os atores do Bando representavam o coro, a comunidade a qual Medeia abandonara.

A verdadeira influência do Bando é a cultura negra de matrizes africanas. Conforme já abordado na análise do trabalho de Zebrinha, a religião é a peça chave para se aproximar do mundo negro reconstruído pelo grupo. Segundo Marco Luz (2011, p. 100), o candomblé é mais que uma instituição religiosa, ele reflete certa visão de mundo, constituindo-se como “núcleo central e irradiador de valores civilizatórios”. A religião de matrizes africanas consiste em uma combinação única de “dramatização, dança, música, poesia, código de cores, emblemas, esculturas, vestuário” (LUZ, 2011, p. 100), produzindo um tipo de saber diferente daquele elaborado nas instituições oficiais do Estado. Nesse sentido, o candomblé cumpre uma função social que extrapola a relação entre os fiéis e a esfera do sagrado, pois é principalmente dentro dos terreiros que a comunidade negra se fortalece contra o racismo e resiste às práticas de desculturação (de apagamento dessa cultura subalternizada) concretizadas por um projeto ideológico ainda em vigor no país – apesar de alguns avanços como a lei 10.639 de 2003 que prevê o ensino da “História e Cultura Afro-Brasileira”; provavelmente, mais uma entre tantas leis não colocadas em prática. Além dos exercícios propostos por Zebrinha, os atores costumam construir personagens na sala de ensaio a partir das energias dos orixás ou de elementos da natureza – aspecto abordado por Jamile Alves e Valdinéia Soriano nas entrevistas comigo. Isso não significa que a personagem será um “filho de santo”, trata-se apenas de um exercício de criação da personalidade do ser ficcional (este pode ser agressivo, apaziguador, zombeteiro ou sensual dependendo do orixá escolhido como referência). Apesar do imaginário produzido pelas religiões de matrizes africanas ser de grande importância para o projeto poético-político do Bando, até o momento, somente os espetáculos *Onovomundo* (1991), *Erê pra toda vida - Xirê* (1996) e *Áfricas* (2007) têm como cerne o aspecto religioso e a ancestralidade próprias ao continente em questão – este dado, vale lembrar, diferencia o coletivo da trajetória do Teatro Experimental do Negro.

Ora, quando analisamos a identidade/cultura negra diaspórica é preciso estar atento para não examiná-la como resultado de uma ligação natural com o continente africano, como uma essência. Pinho (2010) observa que essa relação é uma construção politizada, posto que

tomar como seus certos valores subalternizados é a forma mais eficiente de construir um discurso afirmativo contra-hegemônico:

O lugar do candomblé e do axé como núcleos para a identidade negra e para o *self* negro, re-posto como este centro, é um lugar determinado pelas lutas e pela contingência determinante do cenário de conversões e reconversões que justamente instalou este centro como um suplemento estratégico, reconhecer esta processualidade seria dotar a “cultura negra” de um significado político mais profundo do que aquele de guardiã da tradição e repositório de uma “resistência” essencializante, um significado que incorpora na sua própria estruturação as lutas por poder e liberdade. (PINHO, 2010, p. 22)

Pensar o *self* negro essencializado em esquemas rígidos (a exemplo da identidade centrada exclusivamente na cultura africana em termos de cosmovisão, religião, aparência – no caso do contexto soteropolitano – ou limitada ao modelo que associa o negro a características como, por exemplo, saber dançar o samba, apreciar as sonoridades negras produzidas na diáspora, frequentar espaços negros tais como os bailes funk, a roda de capoeira, a umbanda – no contexto carioca –) é um problema porque limita a formulação de outras possibilidades do ser, ocultando o devir da identidade e da construção crítica desta pelos sujeitos, o que pode vir a contribuir, inclusive, para a própria ideologia dominante. Assim, a aclamada valorização do suposto talento “nato” dos negros para as artes e para os esportes, restringindo-os ao campo do entretenimento, *slogan* amplamente difundido no contexto brasileiro, é conveniente, sobretudo, para a elite e para a manutenção da nossa rígida estrutura social, na qual a participação da população de cor nas esferas de poder é pífia – segundo matéria divulgada na imprensa online (SARDINHA, 2014), apenas 3% dos candidatos eleitos em 2014 se declaram negros. Isso não significa que é desnecessário ou inconveniente para a própria comunidade negra valorizar as identidades afrocentradas, pois sabemos que este paradigma está entre os mais estigmatizados – não é comum, por exemplo, o sujeito negro ser ofendido por ser praticante do catolicismo, enquanto o mesmo não é verdadeiro quando se trata dos praticantes das religiões de matrizes africanas. Ostentar uma identidade afrocentrada, portanto, ainda é uma forma eficiente de resistência e de construção de uma representatividade negra politizada. Deve-se apenas cuidar para não forjar tal identidade como o único modo de assunção do *self* negro.

No Bando de Teatro Olodum, pensar a expressão negra filiada à estética de origem africana não resulta em limitação ou dogmatismo, isto é, em uma nova forma impositiva que condiciona o ser negro a certas características. Nesse sentido, o grupo reflete sobre a identidade e a cultura negra sem “romantismo”, observando tais manifestações em sua

pluralidade. Talvez, o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*<sup>53</sup> (de 1997) seja o mais paradigmático nesse sentido. A peça nasceu em um momento em que a problemática racial estava em alta devido às discussões sobre política afirmativa, ganhando inclusive a atenção das páginas das revistas. Em especial, a montagem reflete sobre a relação identidade negra e consumo<sup>54</sup>, numa clara referência à primeira edição da revista *Raça*. Tal relação é observada, por exemplo, pela personagem Marilda que diz em certo momento: “antes [...] só tinha negócio de chapinha [...] Estamos vivendo em novos tempos, novos ares, novas metas: a indústria da beleza para cabelos étnicos. [...] Mudei radical, quero trabalhar para a negrada tchan da cidade.” (MEIRELLES, 1997, p. 9). A ampliação da inserção do negro no mercado capitalista por meio da comercialização de produtos direcionados para a população de cor não é exposta apenas em sua faceta positiva (criação de empregos, renda e representatividade para a comunidade negra), o Bando mostra também o quanto essa inserção é superficial colocando em cena o personagem Abará, modelo da revista *Raça*, relatando sua breve experiência no mundo da fama e o seu posterior “descarte” quando não mais servia aos interesses do mercado. Lançado a uma série de vicissitudes (perda do emprego, assalto, dependência do transporte público, violência policial), Abará retorna, num piscar de olhos, à condição de “negro fodido”.

Na dramaturgia, é possível notar que a peça se constrói em torno de vozes dissonantes. Os atores militantes do Bando dão corpo, muitas vezes, a personagens contraditórias como Rose Marie que alega: “Eu, Rose Marie, negra? Eu nasci bem, sou de boa família, [...] nunca fui discriminada” (MEIRELLES, 1997, p. 5). Esta personagem, que compreende a identidade

---

<sup>53</sup> *Cabaré da Rrrrrraça* é um espetáculo importante, famoso e igualmente polêmico na trajetória do Bando, representando um divisor de águas no projeto poético-político porque revela ser o resultado do amadurecimento do coletivo em relação a sua inserção na comunidade. Como forma de lançar o espetáculo, a companhia divulgou na imprensa local que reduziria o preço do ingresso para todos os espectadores que se assumissem negros na bilheteria. Este foi o meio encontrado pela trupe para democratizar a plateia por meio da participação da população afrodescendente pagante (os negros presentes nos espetáculos do Bando, geralmente, eram os parentes e amigos dos atores) e propor o questionamento sobre o que é ser negro no Brasil – Márcio Meirelles contou-me que qualquer sujeito que se declarasse negro (ainda que de pele branca) teria o direito à meia-entrada, logo, não se tratava de um tipo real de “discriminação”. O caso ganhou repercussão nacional rapidamente e o grupo foi acusado de praticar racismo reverso por detratores mal informados, além de quase sofrer uma ação penal pelo Ministério Público. No dia da estreia, a meia-entrada foi liberada para todos e a discussão multiplicada pela mídia foi debatida no palco de forma ímpar, a partir da interação direta dos atores com o público.

<sup>54</sup> É curioso observar como o Bando e o Latão, embora coletivos tão distintos em termos de projeto, possuem similaridades fascinantes. Em 1997, com *Cabaré da Rrrrrraça*, o grupo baiano levou ao público uma reflexão pertinente sobre o modo como a identidade negra estava se transformando em uma forma específica de consumo despolitizado. Anos mais tarde, em 2000, o Latão tensionou a hipótese de que os sujeitos são mercadoria dentro do Capitalismo no espetáculo *A comédia do trabalho*, a partir do seguinte paradoxo “No mundo da mercadoria / Coisa má é não ser mercadoria.” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 119) Fica no ar o dilema para o qual convergem as duas companhias de teatro: como construir uma identidade alternativa aos imperativos do Capital sem ser punido pelo sistema, sem ser massacrado por não se apoiar no modo padrão de construção do ser com base na ação de consumo?

negra como construída apenas a partir de significados negativos, é contestada por Dandara (nome, vale dizer, que faz referência à heroína negra atuante no período do Brasil Colônia ao lado de Zumbi) quando esta afirma: “eu sou negra, feliz, de bem com a vida, em paz comigo e em paz com meu cabelo.” (MEIRELLES, 1997, p. 6) A mesma Dandara, que apresenta uma postura de afirmação e resistência, rompe a rigidez da identidade negra revelando: “Respeito o candomblé [...], mas sou espírita. E nem por isso me sinto menos negra. É uma questão de opção, identificação” (MEIRELLES, 1997, p. 19). Outros paradigmas de identidades negras cristalizados em nossa sociedade, bem como estereótipos pejorativos, são rebatidos ao longo da peça<sup>55</sup>, tais como o de que o negro é bom de cama<sup>56</sup>, de que sabe sambar<sup>57</sup>, de que ele não sofre discriminação nos espaços negros<sup>58</sup>.

Para compor *Cabaré da Rrrrraça*, bem como todos os outros espetáculos de autoria do grupo, os atores partem das pesquisas empreendidas individual e coletivamente, bem como da própria vivência – especialmente, das experiências de discriminação sofridas e da difícil trajetória de construção da própria identidade. Em verdade, no fazer artístico do grupo parece ocorrer uma dupla contaminação: os atores trazem suas experiências para o palco (recriadas ficcionalmente, obviamente) e, ao mesmo tempo, se formam enquanto seres sociais, reconstruindo a própria identidade, a partir das trocas cotidianas. Apesar de o argumento segundo o qual o sujeito se constrói por meio do trabalho ter sido consagrado por Marx, o modo de produção dentro do Bando parece estar mais afinado com o “quilombismo” que com o marxismo<sup>59</sup>. O primeiro termo foi cunhado por Abdias Nascimento e dele se depreende a

---

<sup>55</sup> Na canção “Ser negro” lê-se o seguinte: “Eu quero aparecer, dançar, cantar, ler, estar sempre bem informada cultural e intelectualmente [...] Eu quero, eu posso estar em qualquer lugar que desejar” (MEIRELLES, 1997, p. 12). Tal canção flagra o desejo do grupo em mostrar a identidade negra em processo de construção, bem como a reivindicação dos artistas sobre a necessidade de ampliar os espaços negros por meio da ocupação de lugares não previstos por essa comunidade.

<sup>56</sup> No “Rap do Nêgo Fodido” é desconstruído o estereótipo do homem negro viril com as seguintes palavras: “O nêgo fodido recebeu uma cantada: ‘É você que não corre do pau? Que enlouquece as bocetas do mundo? Animal, você me dá um desejo profundo!’ Deixa disso minha filha, baixa a bola que eu tô longe de ser um Edmundo” (MEIRELLES, 1997, p. 8)

<sup>57</sup> A personagem Edileuza reproduz o estereótipo “quem mexe mesmo é a negra” (MEIRELLES, 1997, p. 15) como forma de iniciar a discussão sobre o suposto talento nato do negro para dança.

<sup>58</sup> Em certo momento, o personagem Wensley afirma: “o negro sempre foi discriminado na música. No blues, no jazz, no rock, no samba, no axé. O negro inventa o ritmo, cria a moda, vem o cantor branco com sua banda e fatura.” (MEIRELLES, 1997, p. 13) A fala diz muito sobre o contexto soteropolitano. Segundo Pinho (2010), as bandas e blocos afro, apesar de renderem grandes somas de dinheiro, não têm o retorno financeiro merecido, porque são vítimas de contratos injustos, cujos únicos beneficiários são as gravadoras e uma pequena liderança negra.

<sup>59</sup> Valendo-me de uma questão colocada por Carlos Moore (2010), é preciso refletir se o movimento negro precisa se orientar pelo pensamento progressista de esquerda que, em suas origens, declaradamente se opôs a igualdade racial. Em seu estudo sobre os escritos de Marx e Engels, o pesquisador cubano constatou que “os fundadores do Marxismo consideravam a colonização de uma população ariana uma injustiça, uma afronta à humanidade e um ultraje que se opunha aos interesses da causa prolet-ARIANA internacional. Para a maioria da humanidade de pele escura, no entanto, a colonização, opressão e escravidão se tornavam agentes

ação coletiva da comunidade negra, objetivando a criação de um espaço de liberdade e igualdade, onde os sujeitos podem recuperar a dignidade e a cidadania por meio do resgate da identidade e da cultura negra. O quilombismo, enquanto prática de resistência, tem como marco Palmares, mas vem atravessando os diferentes tempos e geografias em um constante processo de atualização por meio das lutas simbólicas e concretas realizadas pelas instituições negras (tais como as organizações culturais e filantrópicas, os jornais negros, os terreiros, clubes) e pelos movimentos sociais (a revolta da chibata, dos malês, o movimento negro unificado). Com esse conceito, Nascimento propõe não apenas uma forma de organização negra visando à reivindicação de uma vida digna para a população afrodescendente dentro do *status quo*, mas um modelo econômico-social-cultural para substituir o capitalismo, idealizado a partir da vida comunitária africana. Sem entrar no mérito dessa proposta ambiciosa, considero válido o conceito enquanto fomentador do protagonismo negro na busca por um caminho alternativo de sociedade:

Um futuro de melhor qualidade para a população afro-brasileira só poderá ocorrer pelo esforço enérgico de organização e mobilização coletiva, tanto da população negra como das suas inteligências e capacidades escolarizadas, para a enorme batalha no front da criação teórico-científica. [...] O conhecimento científico de que os afrodescendentes necessitam é aquele que os ajude a formular teoricamente – de forma sistemática e consciente – sua experiência de quase quinhentos anos de opressão. Haverá erros ou equívocos inevitáveis na busca de racionalidade do nosso sistema de valores, no esforço de definição de nós mesmos e de nosso caminho futuro. Não importa. Durante séculos temos carregado o peso dos crimes e dos erros do eurocentrismo “científico”, seus dogmas impostos em nossa carne como marcas ígneas da verdade definitiva. (NASCIMENTO, 2009, p. 205-206)

---

‘regeneradores’, ‘civilizatórios’ e ‘revolucionários’. Marx e Engels nunca pretenderam que sua ideologia fosse senão uma ideologia estritamente prolet-ARIANA. Nisso, foram claros e consistentes.” (MOORE, 2010, p. 101) É certo que o marxismo crítico tratou de rever tais premissas. Porém, continua a ser comum entre os militantes negros a queixa direcionada à esquerda que, não raramente, desqualifica a urgência da luta antirracismo em virtude de suas próprias demandas. A bandeira erguida em nome de melhores condições de vida para os negros tem sido, em certos momentos, tratada pela esquerda como uma espécie de sectarismo dissidente, responsável por enfraquecer o movimento revolucionário. Objetivando ampliar a base contrária ao capitalismo, a esquerda tradicional defende a integração dissolvida do movimento negro na classe universal do proletariado, apoiando-se no argumento segundo o qual o racismo seria extirpado com o fim das desigualdades econômicas (alcançado unicamente por meio da luta de classes) – argumento amplamente refutado pelos estudos contemporâneos sobre as conturbadas relações inter-raciais. Já para Pinho (2010), o fortalecimento de uma consciência negra insurgente passa pelo confronto entre o pensamento marxista e a luta pela igualdade racial. Em suas palavras: “a relação entre militância negra e partidos de esquerda tradicionais têm sido de desconfiança e tolerância limitada. A consciência insurgente tem sido formada sob este signo contestado que talvez represente justamente a busca por autonomia e espaços próprios. Não que não tenham surgido posições conciliatórias e esse é na verdade meu argumento para esta parte: de que as tensões entre saber autorizado, acadêmico e o saber vernáculo/crítico do meio negro, assim como as tensões entre o culturalismo afrocêntrico e o materialismo histórico são constitutivas desta consciência emergente, revoltada ou rebelde que ainda hoje procura sua própria qualificação.” (PINHO, 2010, p. 431)

O quilombismo, portanto, prevê que o sujeito negro deixe de ser objeto de conhecimento do Outro, ascendendo à posição de produtor de autoconhecimento. Esta é, em suma, a prática levada à cena pelo Bando. Apesar da dramaturgia e da concepção do espetáculo serem assinadas ou por Márcio Meirelles, ou por algum colaborador convidado, não restam dúvidas quanto à importância da contribuição dos atores negros. Eles são os grandes responsáveis por ir ao encontro da fonte matricial (a realidade de Salvador) e reelaborar ficcionalmente relatos orais, textos de gêneros diversos e a experiência de vida enquanto sujeitos negros na sala de ensaio por meio das improvisações. Como há uma direção responsável por coordenar e dar forma final ao trabalho, nada mais justo que haja a assinatura – assim como acontece na Companhia do Latão. Isso não retira o protagonismo dos artistas envolvidos, pois eles estão em todas as pontas do processo: pesquisa, criação artística, execução. Segundo Jorge Washington: “Hoje a gente decide o que a gente quer fazer, de que forma a gente quer fazer, de que forma a gente quer dividir a grana, de que forma a gente quer dividir a dívida. Porque grana a gente não ganha, mas tem que administrar a dívida” (WASHINGTON, 2016, Entrevista). A partir do colegiado formado por parte do elenco, esse protagonismo vem se fortalecendo e gerando novos frutos, aumentando a possibilidade de, no futuro próximo, começar a aparecer entre os atores o desejo de assumir as funções de dramaturgia e direção.

O respeito às fontes é uma realidade no grupo desde as primeiras montagens e é por levar a sério esse compromisso ético que o Bando é tão querido na comunidade soteropolitana. Diga-se de passagem, antes de estrear alguns de seus espetáculos – tais como *Bai, Bai, Pêlo!*, *Zumbi* e *Relato de uma guerra que (não) acabou* –, o grupo fez questão de realizar uma pré-estreia apenas para a comunidade pesquisada, a fim de conhecer as impressões dessa plateia sobre o trabalho. Chega-se mesmo a alterar o texto se as lideranças comunitárias contestam a forma como o tema foi abordado em uma ou outra cena. Segundo os atores, é constante o relato emocionado do público nos momentos pós-espetáculo. Quem assiste às peças do coletivo se sente representado não só porque em cena vê atores negros falando de problemas do negro, mas também porque percebe no elo entre ficção e realidade posto em evidência no palco, o desejo legítimo de representar o lado da história de quem não tem voz, de quem não é considerado, enquanto produtor de saber, pelas instituições estatais, pela imprensa, pela sociedade. Logo, além da relevância poética, o trabalho realizado pelo Bando guarda um significado histórico muito forte em termos de representatividade. Infelizmente, o esforço do grupo em expor a realidade da população negra de Salvador nem

sempre foi devidamente compreendida pela crítica teatral, conforme se observa nas palavras do ator Jorge Washington, em entrevista concedida a mim, transcritas a seguir:

A cada espetáculo que a gente vai montar, a gente tem uma pesquisa, a gente tem uma busca [...] Essa pesquisa é profunda de área: é o candomblé, é o samba, as performances de matriz africana, a performance negra como um todo. E a gente pesquisa muito também o sujeito, as pessoas. Eu venho de um bairro popular que é o bairro da Liberdade. É um dos bairros de maior população negra da cidade de Salvador. E nos espetáculos do Bando, os pensamentos são muito vivos. Não é a toa que os atores do Bando já foram confundidos com marginal, com prostituta, com menino de rua, porque a coisa é tão viva, a pesquisa é tão engajada, tão corpo a corpo, que quando a gente bota no palco parece que é verdade. E as pessoas se atrapalham. E não é verdade. Nós somos atores. A gente está pesquisando e a gente está botando no palco um personagem. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

Pesavam contra os atores três estigmas no meio teatral: 1º muitos deles tinham como origem o teatro amador, razão para certa desconfiança quanto à formação profissional do elenco; 2º o grupo abordava de forma ostensiva e afirmativa temas “inconvenientes” para o público branco da classe média (maior consumidor de teatro); 3º os artistas são negros e provenientes de bairros periféricos, o que os aproximam muito das personagens postas em cena. Por algum tempo, a relação entre os três estigmas citados convergiram para o argumento depreciativo de que os atores não interpretavam, mas exibiam no palco a si mesmos. A incapacidade da crítica de enxergar a distância artística existente entre realidade e ficção marcou, sobretudo, as interpretações sobre os espetáculos mais contestatórios. Aureliano Carvalho, por exemplo, em sua resenha sobre o “discurso panfletário” de *Zumbi*, ignorando se tratar o espetáculo da sétima produção do Bando, disse o seguinte: “bem que os atores se esforçam mas, apesar de o Bando já estar no seu quarto espetáculo, ainda está mais para teatro amador experimentalista que para profissional da arte de representar” (UZEL, 2003, p. 127). Já Cláudia Pedreira, ainda sobre *Zumbi*, expressou bem o dedo na ferida colocado pelo coletivo no seguinte trecho de sua crítica: “a peça se sai melhor se for considerada um produto comemorativo a ser visto em escolas e associações e a ser exportado para uma Inglaterra com passado menos doído do que o nosso” (UZEL, 2003, p. 128). Curiosamente, enquanto o Bando tratou de temas caros à comunidade negra seguindo a linha do humor irônico, a exemplo das primeiras peças, não havia motivo para contestar a aplicação da categoria “ator” ao elenco do coletivo – vez ou outra, surgiam análises negativas sobre a interpretação de alguns atores, mas o meio intelectual não rebatia abertamente a função artística executada em cena. Porém, bastou os espetáculos tomarem um caminho mais reivindicatório para a crítica em geral (a qual não é necessário dar o perfil cultural, racial e socioeconômico), assustada,

desferir seus ataques. Em certo sentido, a “culinária” do grupo, à medida que ia ganhando corpo e sabores um tanto ácidos, ficou mais difícil de ser “engolida”, afetando o “estômago” sensível da *intelligentsia* brasileira. Hoje, o Bando é devidamente reconhecido pelo trabalho artístico realizado em Salvador, tendo recebido prêmios importantes e ganhado projeção nacional devido à consagração de atores como Lázaro Ramos e Érico Brás, bem como das produções audiovisuais realizadas em parceria com a Rede Globo de Televisão.

Creio ser possível considerar o ataque à plateia branca e burguesa uma das características marcantes dos espetáculos do grupo – estratégia, vale lembrar, empregada pelo Teatro Oficina com objetivos distintos. O ataque não é despropositado, não se reduz a uma ação anárquica, nem visa acordar o espectador alienado por meio do choque de realidade, mesmo porque as violências cometidas contra a população negra não acontecem somente debaixo dos panos, muitas vezes elas ganham até as manchetes dos jornais. Na verdade, uma das faces mais cruéis dessa violência é o processo de naturalização das violações sofridas pelos negros por meio do tratamento dado às repetições dos casos de extermínio, de pobreza, de atos racistas. Em suas obras, o Bando parece defender que quando uma realidade cruel, tantas vezes inaudita ou tratada sem o mínimo de compaixão pela sociedade, ganha o palco não é possível conter o grito, não é possível criar uma representação apaziguadora. “Seria desumano humanizar o desumano e [...] seria obsceno [...] suscitar prazer estético através da representação piedosa e perfumada do terrível”, afirma Rosenfeld (2009, p. 55). No palco, o grupo baiano expõe de forma contundente as brutalidades experimentadas cotidianamente pela população negra, tais como perseguição e assassinato (*Erê para toda a vida*), falta de oportunidades e impossibilidade de recomeço quando se está “marcado” socialmente (*Relato de uma guerra que (não) acabou*), desapropriação violenta de territórios ocupados por sujeitos que não possuem recursos suficientes para garantir uma habitação digna (*Zumbi*), diferentes formas de discriminação racial (*Cabaré da Rrrrrraça*), processos de higienização da cidade que resultam na expulsão dos negros pobres da região sempre habitada por eles (*Bai, Bai, Pelô!*), a situação de miséria e fome experimentada por parte da comunidade (*O muro*). Portanto, o projeto poético-político do Bando, calcado na valorização das identidades e cultura negras, na criação de elos com a comunidade local, na luta contra o racismo e pela igualdade, se concretiza por meio de uma temática fortemente marcada pelo tom de denúncia e pela representação da luta dos excluídos por sobrevivência. Como a pesquisa de campo realizada pelos atores é intensa, não só a população negra é a protagonista das montagens, também a cidade (com seus territórios negros) ganha status de personagem principal – isso

ocorre, sobretudo, na *Trilogia do Pelô* (MEIRELLES, 1995) e em *Relato*, esta última a ser considerada nos próximos capítulos.

Outro fator ainda não evidenciado e flagrante tanto nos espetáculos quanto na própria dramaturgia é a ênfase dada pelo grupo à oralidade. Como o processo colaborativo é fundado na improvisação, as falas das personagens já nascem “vivas”: com seu sotaque típico, com o léxico adequado ao contexto explorado, com a construção sintática simples e direta, conforme ocorre no cotidiano popular. Márcio Meirelles contou-me que antes de publicar os primeiros textos do grupo na trilogia do Pelô, os atores não tinham acesso à dramaturgia. As falas eram memorizadas na sala de ensaio e sofriam, eventualmente, alterações em cena. A preocupação em preservar a oralidade é observada também nas situações em que um ator entrava no grupo e passava a executar a personagem de outrem. Nesse caso, havia o trabalho de transmissão oral da memória da personagem sem, contudo, tolher a inevitável transformação do ser ficcional pela nova corporeidade (o ator) a lhe dar vida. A marca da oralidade é tão presente no coletivo ao ponto de aparecer no título de um dos espetáculos mais conhecidos pelo público: *Ó paí, Ó!*. A expressão tipicamente soteropolitana é empregada nos mais diferentes contextos, variando um pouco o significado de acordo com o tom de voz de quem a pronuncia, com a situação comunicativa e com a intenção do interlocutor. Nessa peça, a expressão constantemente repetida em cena, criando alguns efeitos humorísticos, ganha carga dramática no desfecho pela boca de Joana, personagem que perde os filhos assassinados. Assim, a expressão “Ó paí, Ó!” é o refrão da composição, do enredo, colocando em evidência algo importante – em geral, a expressão significa “preste atenção” ou “olhe para isso, olhe!”. O emprego dela na cena final cria uma analogia poderosa entre a popularidade de seu uso linguístico pelos habitantes do Pelô e a popularidade de um fenômeno social violento entre esses mesmos habitantes: o assassinato de crianças negras na cidade.

Em termos de cenografia, excluídas as especificidades de cada montagem, é comum a incorporação de elementos da cultura negra e da realidade local na composição estética da cena sem, contudo, tentar reproduzir realisticamente os espaços tematizados. Além disso, como a música e a dança são linguagens marcantes na poética do Bando, há a necessidade de um espaço grande que comporte tanto a movimentação dos atores quanto a presença da banda. Diga-se de passagem, o palco do Teatro Vila Velha, onde o grupo atua mais frequentemente, permite uma mobilidade incrível da caixa cênica – o palco pode se tornar italiano, de arena, pode ganhar fisionomias incomuns como a estrutura de uma passarela (presente em *Cabaré da Rrrrraça*), de um corredor (*Bença*) ou uma composição verticalizada possibilitada pelo encaixe de palcos sobre palcos (a exemplo de *Relato*). Enquanto dirigiu o Bando, Márcio

Meirelles assumia funções estratégicas na montagem dos espetáculos, muitas vezes assinando dramaturgia, direção, cenografia, figurino e, este acúmulo de funções, por vezes, resultou na harmonização das linguagens em cena. Em especial, no que se refere ao figurino, Márcio contou-me que, em geral, ele dava uma orientação ao grupo, sugerindo um conceito a ser perseguido pelo espetáculo, pedindo aos atores que eles próprios trabalhassem em cima disso com a sua personagem, construindo uma identidade para ela – e este é mais um dado a confirmar o protagonismo negro no grupo.

No palco, o ator do Bando retoma ficcionalmente o corpo, a voz, a vestimenta da comunidade negra de Salvador, retrabalhando imagens estigmatizadas ao inserir nelas certa carga de humanidade e de dignidade. O grupo que surgiu do desejo de promover uma poética afro-baiana, segundo Márcio Meirelles, permanece em atividade até o presente momento (em uma verdadeira lição de resistência, dada a falta de patrocínio e de recursos próprios) devido ao compromisso dos artistas envolvidos com a luta antirracismo e com a produção e disseminação de imaginários positivos e reivindicatórios necessários ao empoderamento negro. A pertinência histórica do trabalho realizado pelo coletivo está apoiada em uma pertinência poética que é também política: reconstruir uma estética negra no teatro, estética tantas vezes negligenciada, inferiorizada, deturpada, tratada como sinônimo de exotismo, de folclore, de arcaísmos.

Certamente, a Companhia do Latão e o Bando de Teatro Olodum têm muitas afinidades. Ambos os grupos nascem na década de 90, momento marcado pelo discurso do mundo globalizado, pelos novos comportamentos promovidos pela indústria cultural e pelo panorama econômico e político orientado para o liberalismo. Ambos os grupos tiveram algum tipo de contato com referências importantes do teatro político internacional (Brecht, Miller, Büchner) e da tradição canônica (Shakespeare) – uma curiosidade: Márcio Meirelles chegou a cogitar montar o texto *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, para a estreia do coletivo na cena baiana, mas o plano foi abortado graças ao avanço das primeiras improvisações que resultaram em *Essa é nossa praia*. Ambos os grupos realizam um teatro anticapitalista. Ambos os grupos são respeitados em suas respectivas comunidades e conquistaram projeção nacional e internacional devido à relevância poética e política do trabalho realizado. Ambos os grupos fazem uso recorrente de processos colaborativos. Ambos os grupos encontram na linguagem musical uma forma de potencializar seus espetáculos, investindo um esforço considerável nesse tipo de criação. Tantas similaridades, contudo, só são possíveis de serem

observadas quando ocultamos as diferenças fundamentais: o contexto específico de produção artística, a motivação por trás do surgimento do projeto estético político, o modo como tais poéticas são construídas e a forma como elas dialogam com a realidade e com o público, a singularidade dos discursos produzidos, as temáticas mais frequentemente contempladas, as dificuldades (sempre específicas) enfrentadas pelos integrantes para viabilizar a existência do grupo.

No Latão, a cidade de São Paulo é lida a partir da luta de classes, sendo interpretada como uma sociedade fortemente segmentada e desigual, difundindo um discurso contrário ao oficial (o discurso da cidade global em pleno desenvolvimento). No Bando, a cidade de Salvador é examinada a partir dos signos da baianidade e das identidades negras afrocentradas; assim, o grupo busca denunciar que os processos de exclusão social em andamento na região (e no país) se dão como consequência do racismo. No Latão, o impulso criativo vem de um desejo de racionalizar processos sociais e econômicos. No Bando, o impulso criativo é uma necessidade histórica de resgatar e fortalecer identidades e culturas oprimidas. No Latão, o processo colaborativo é orientado substancialmente pela pesquisa teórica calcada na bibliografia produzida no campo das Ciências Sociais uspianas – reconhecido internacionalmente. No Bando, tal processo é dirigido, sobretudo, para a pesquisa de campo, na qual é focalizado o saber de uma comunidade subalternizada. No Latão, o discurso anticapitalista é promovido pelo pensamento marxista, base teórica reivindicada pelos próprios artistas durante as entrevistas concedidas a mim. No Bando, o discurso antirracismo é fomentado pela reconstrução de um “mundo negro” diaspórico em diálogo com outro de matrizes africanas, cujo ideal repousa na igualdade de relações interpessoais, na solidariedade agreste, na harmonia entre Homem e natureza, no respeito à pluralidade do ser – logo, tal mundo negro é, necessariamente, anticapitalista. No Latão, o passado escravista é o ponto de partida para analisar a modernização conservadora em nosso país, sendo a temática recorrente as contradições e relações conflituosas entre os papéis de opressor e oprimido na sociedade de classes. No Bando, o passado escravista é uma perspectiva importante para compreender o lugar do negro na estrutura econômica e social na atualidade, sendo a marginalização da cultura e das identidades negras (bem como as consequências violentas dessa marginalização) o tema fundamental.

Em relação às poéticas-políticas da década de 1960, ambos os grupos deram um salto importante em termos de problematização do poder de ação do teatro. Tanto o Latão, quanto o Bando têm consciência que realizam um trabalho importante, mas eles também sabem que as mudanças estruturais da sociedade não são feitas no palco – elas podem começar ali a partir

do estabelecimento de interações menos automatizadas e individualistas, ou seja, por meio de uma mudança concreta no cotidiano. Não resta dúvida que, por serem coletivos engajados, os dois anseiam contribuir para uma sociedade melhor e mais justa, mas não há nem nos atores, nem nos diretores, a reprodução da imagem do artista como ser “iluminado”, capaz de comandar os movimentos sociais ao lado da intelectualidade, orientando a classe militante, a fatia considerada progressista da população. Também o público não é tratado como alguém a ser educado politicamente, como alguém incapaz de pensar por si mesmo. A esse respeito, Helena Albergaria, atriz do Latão, é enfática: “Eu sou muito materialista. Eu acho que a transformação tem que se dar não pelo discurso, mas pela prática” (ALBERGARIA, 2016, Entrevista). A afirmação da artista sintetiza as proposições basilares do projeto da companhia paulistana, um projeto que (longe de buscar a conversão ideológica da plateia) se propõe a refletir sobre a representação apresentada junto com o espectador. No Bando, também há certa preocupação em não simplificar o discurso visando convencer o público a tomar esta ou aquela posição. Nas palavras de Jamile Alves: “Eu gosto muito dessa forma de militância do teatro negro do Bando porque a gente costuma não dar respostas. A gente até mostra os dois lados. [...] Você que veja que lado você está e reflita” (ALVES, 2016, Entrevista). Obviamente, os atores (tanto do Latão, quanto do Bando) têm um posicionamento político claro e o justificam em cena, mas isso não descamba no dogmatismo. Interessados em manter aberto o espaço de discussão com e sobre a sociedade, a Companhia do Latão e o Bando de Teatro Olodum seguem, cada um a sua maneira, os seus respectivos projetos poético-político, arduamente defendido no palco e fora dele, estimulando olhares plurais e o uso democrático e dialético da palavra.

### **3. Companhia do Latão e Bando de Teatro Olodum: processos criativos e interação com a cidade**

A partir da segunda metade do século XX, a noção de criação coletiva e, mais recentemente, também a de processo colaborativo passam a ser recorrentes nos discursos críticos de artistas organizados em coletivos, servindo especialmente para nomear trabalhos de concepção simultânea de texto e espetáculo. Por sua vez, a constante ressignificação dos vocábulos pela gente do teatro tem contribuído para o interesse de estudiosos em pesquisá-los, e disso resulta a proliferação de análises voltadas para a compreensão dos meios contemporâneos de produção artística. A relevância dos termos “criação coletiva” e “processo colaborativo” pode ser verificada na presença deles no Dicionário do Teatro Brasileiro. Nessa obra, a primeira expressão é conceituada como “processo de autoria [de dramaturgia e encenação] baseado na experimentação em sala de ensaio” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 110) e tem seu ponto de origem demarcado nos anos de 1960 e 1970. Para experimentar, os atores teriam como aliado principal o uso de técnicas de improvisação, ferramentas metodológicas importantes na transformação da vivência de cada integrante em material criativo abundante. Orientados por tal prática, os artistas desenvolviam uma linguagem cênica própria, transmitida por meio de espetáculos de longa duração. A característica recorrente, em termos de linguagem estética, presente nos grupos com vinculação ao “teatro de vanguarda” (marcados pela contestação de valores morais, estéticos, sociais) destacada pelos autores é a ênfase na ação e no corpo do ator. A tais aspectos ditos “comuns” a todos, são contrapostos outros específicos, por meio da exemplificação do trabalho de grupos de criação coletiva nacionais (Pod Minoga, Asdrúbal trouxe o trombone, Teatro Oficina, Grupo Galpão, Oi Nóis aqui traveiz).

Já o termo “processo colaborativo” aparece no referido dicionário como fruto contemporâneo tanto das práticas de criação coletiva, quanto da “década dos encenadores” e do fortalecimento da figura do ator-criador. Conceitualmente, a expressão tem origem nos anos de 1990 ao ser empregada pelo grupo paulistano Teatro da Vertigem com o objetivo de especificar o modo de trabalho desenvolvido pelos artistas para a criação da trilogia bíblica (*Paraíso perdido, O livro de Jó e Apocalipse 1.11*). É informado, ainda, que, posteriormente, o termo foi adotado por grupos como a Companhia do Latão e o Grupo Galpão. Da breve definição, é possível destacar características tais como: dramaturgia processual, escrita textual

concomitante à escrita cênica, horizontalidade das funções artísticas, pesquisa de fontes diversas empreendida coletivamente, participação do público na construção da obra, espetáculo aberto a interferências do dramaturgo/diretor mesmo após a estreia. Embora o esforço teórico de sistematização realizado pelos autores do livro de referência sirva para uma primeira aproximação das noções em questão, é preciso transpor a superfície das caracterizações e problematizá-las, a fim de, mais a frente, ser possível compreender o fazer artístico concretizado pelo Latão e pelo Bando. No trabalho realizado pelos coletivos paulista e baiano, a criação na sala de ensaio não está dissociada do que se passa na sociedade. Por essa razão, também neste capítulo abordarei a atuação do Latão na cidade de São Paulo, e do Bando na cidade de Salvador.

### **3.1 Perspectiva histórica das noções de criação coletiva e processo colaborativo**

Determinar onde e quando se iniciou a criação coletiva, seja como conceito, seja como prática não é tarefa simples. Em primeiro lugar, porque toda documentação existente não consegue abarcar a riqueza da realidade (nem tudo o que se produz é registrado, e o que se tem registro não condiz *ipsis litteris* com o que foi produzido). Em segundo lugar, porque, conforme já dito no primeiro capítulo, todo marco histórico é arbitrário; toda “origem” é determinada pelos interesses de quem a estabelece. Se se quer trabalhar com um conceito de criação coletiva ligada ao uso da improvisação, por exemplo, pode-se estabelecer como ponto mais longínquo desse procedimento as *Atelanas* romanas, manifestações teatrais inspiradas no teatro grego desenvolvidas por atores amadores (em geral) que criavam diálogos a partir de tipos sociais fixos, tendo por palco a rua e por objetivo entreter uma população decadente, cujo prazer maior estava em observar cenas reais de estupro, mutilações e assassinatos (FERRACINI, 2003, p. 53-55). Se o interesse é associar a criação coletiva às improvisações de caráter cômico e popular menos degradantes, então, o marco pode ser estabelecido tendo por base as festas, bailes e carnavais do período medieval ou ainda as “cenas cômicas do *mystery play*, [as] [...] antigas farsas e comédias oriundas da tradição popular e também [as] [...] produções da *Commedia dell’arte*” (HARTNOL apud MUNIZ, 2015, p. 22).

Contudo, a impossibilidade de demarcar com precisão as origens da criação coletiva não implica em discordância generalizada, nem em ausência de consenso, pois entre os estudos de maior fôlego realizados por artistas e críticos de teatro alguns marcos históricos se repetem. Em sua dissertação, Adélia Nicolete (2005, p. 11) oferece como ponto inicial desse procedimento a criação efetivada pelos atores da *Commedia dell’arte*, e os textos de Molière e

Shakespeare escritos com base em improvisações. Também Santiago García (1988, p. 126) parte desse mesmo caminho quando investiga a criação coletiva, mas não sem antes acentuar os novos rumos tomados pelos grupos em atuação na América Latina naquele momento, cujo traço definidor é fazer da criação uma prática política. A *Commedia dell'arte* tem um lugar garantido na história da criação coletiva porque é considerada a primeira manifestação cênica popular de que se tem notícias a se preocupar com a formação técnica dos atores, colocando-os no centro do processo criativo ao investi-los da função autor. Cada ator era treinado para assumir uma única máscara de traços físicos e psicológicos bem definidos (e que correspondia a um tipo social facilmente reconhecível pelo público), aperfeiçoando-se nela ao longo dos anos. As improvisações eram guiadas por um roteiro, os *canovachios*, que determinavam as entradas e saídas dos atores, a cena e a situação a partir das quais eles poderiam improvisar, bem como as características e funções de cada personagem. Segundo Mariana Muniz (2015, p. 27), “cabia aos atores tirar proveito de sua grande destreza física e instrução literária, compondo as situações previstas diante do público e cativando-o”. Na tradição do teatro ocidental, a *Commedia dell'arte* foi um dos raros momentos em que o ator não se viu subjugado pelo texto e pelas ordens do dramaturgo, do diretor ou da figura por trás da viabilização financeira do espetáculo. Essa autonomia do ator foi praticamente subtraída pelo teatro erudito praticado desde o período do Renascimento até meados do século XX, momento em que novas tendências começaram a aparecer.

Creio ser possível afirmar que a revitalização dos estudos sobre a arte do ator ocorrida no século passado empreendida por Stanislavski, Meyerhold, Laban, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, Spolin, entre tantos outros nomes, bem como a recuperação e a valorização do poder criativo do ator pelo teatro profissional (poder já garantido nas expressões cênicas populares e de cunho amador) são antecedentes importantes para o aparecimento de grupos de criação coletiva nas décadas de 1960 e 1970, tais como o Living Theatre, Performance Group, Bread and Puppet Theatre, Open Theatre, Théâtre du Soleil, La Candelaria, Teatro Experimental de Cali, Yuyachkani. Antes disso, o teatro profissional já ensaiava de forma discreta alguma modificação nas relações criativas dentro dos coletivos. Piscator, conforme assinala rapidamente no primeiro capítulo, fala em *Teatro Político* sobre como o grupo por ele dirigido construiu certa “coletividade dramatológica”, um modo de trabalho que transportava para o fazer artístico os valores morais e políticos dos integrantes (relações igualitárias, participação ativa e consciente, decisão negociada), com o objetivo de dinamizar os poderes da criação. O diretor reconhece ter tido dificuldade em lidar com o novo modelo inicialmente, pois eram muitos os desentendimentos com a equipe – que incluía

Brecht. Mais tarde, em 1927, ele realizou nova tentativa em seu Estúdio/laboratório ao lado de colaboradores “jovens e entusiastas”, propondo uma organização em que todos tinham “iguais direitos e deveres”: “esse grupo escolhe a peça por representar, concorda, em discussões amigáveis, sobre a tendência da encenação, elege o respectivo diretor artístico, determina outrossim a distribuição dos papéis e parte então para o trabalho” (PISCATOR, 1968, p. 168). Piscator alerta ainda que o espetáculo não é mais importante que todo o processo democrático do qual este se originou e que a encenação deveria se estruturar como “uma vontade sólida e unitária”. Para que todos tivessem condições de contribuir para a criação, o Estúdio se transformou em local de formação constante dos artistas, seja com exercícios diários e ensino de elocução, seja com palestras sobre temas políticos e literários.

Quando se trata de estabelecer os primeiros grupos a praticarem a criação coletiva no Brasil outro problema deve ser colocado. Se se entende por criação coletiva a participação do ator no processo de construção do texto e/ou espetáculo independente de vinculação a um projeto, logo, o marco será determinado por manifestações variadas e esporádicas da década de 70, tais como os trabalhos dos grupos TUCA, Pão e Circo, Grupo de Niterói, Dzi Croquettes – para citar alguns dos coletivos elencados pelo Dicionário do Teatro Brasileiro. Se o interesse é fazer confluir o surgimento de tal procedimento com o fortalecimento do teatro político no país, aliando criação coletiva ao ato de repartir igualmente o poder de decisão no processo criativo, então, podemos situar como marco as experiências do Arena e do Teatro Oficina. Em crítica publicada no ano de 1971, Magaldi (2014, p. 205) escreve que a montagem “Doce América, Latino América”, encenada no Teatro de Arena, é “a primeira criação coletiva nascida profissionalmente em São Paulo”, remontando as influências imediatas do novo fazer aos grupos internacionais Performance Group e o Living Theatre. Na peça citada, a ênfase na atuação, segundo Magaldi, não contribuiu para uma escrita dramática satisfatória, pois o texto se assemelhava a “uma cartilha para uso escolar” que não escondia “a impressão do inacabado, do exercício ao invés da peça pronta” (MAGALDI, 2014, p. 206). Curiosamente, a “impressão de inacabamento”, observada por Magaldi como um ponto negativo da montagem em questão, será mais tarde transformada em um valor pelos artistas adeptos da prática processual de criação. Já Stela Fischer (2003, p. 11) oferece como marco da criação coletiva no país o espetáculo “Gracias, señor”, realizado pelo Oficina em 1972. Para a autora, a vinda ao Brasil do Living Theatre a convite de Zé Celso em julho de 1970 estabeleceu uma parceria entre o grupo americano e o brasileiro que transformaria “os padrões da criação teatral em vigor”: “a organização interna, os métodos e divisão de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob a ótica libertária. Os atores

tornam-se atores e o teatro em Te-ato” (FISCHER, 2003, p. 11). Nos anos seguintes, diversos grupos de teatro profissional e, sobretudo, amador desenvolveram trabalhos de criação coletiva pelo país (a exemplo dos grupos TUOV, Ornitorrinco, CPC, Imbuça, entre tantos outros já citados nesta tese).

Nicolete (2005), ao tratar da criação coletiva de 1970, cita espetáculos oriundos de processos marcados pela eliminação da divisão do trabalho, pela assinatura coletiva de texto e espetáculo, pelo declínio da figura do diretor, pela interferência do público na montagem, por uma dramaturgia aberta, com enredo não linear, fragmentário, anti-ilusionista. A autora adverte, porém, que se deve evitar falar em criação coletiva como conceito generalizador e delimitado porque a diversidade de práticas que se valeram da mesma acepção para qualificar o trabalho artístico realizado coletivamente é enorme. Nesse sentido, já em 1970 existiam grupos que mantinham certa divisão de funções, bem como coletivos nos quais haviam pessoas responsáveis por confeccionar o texto nascido das improvisações dos atores. Nos anos de 1980, outra tendência passou a ocupar os palcos brasileiros: o dramaturgismo. Originada na Alemanha do século XVIII, a atividade do dramaturgista foi traduzida entre nós como uma função de escritura subordinada aos interesses do encenador e do processo criativo coletivizado. Para Nicolete (2005), essa nova fase pode ser caracterizada pela superação do texto pronto anterior à cena, pela valorização da criação cênica pelo ator e encenador e pela exploração das linguagens visuais em detrimento da linguagem verbal.

Há menos dúvidas quanto às origens da prática nomeada de processo colaborativo. Entre as obras consultadas, a maioria confere a paternidade e disseminação do termo ao grupo Teatro da Vertigem – Fischer (2003, p. 43) está entre as exceções, pois dá origem desconhecida ao vocábulo e contesta o ineditismo do modelo de trabalho praticado pelo Vertigem. As práticas de criação coletiva dos anos 1970 no país aparecem nos estudos críticos como antecessoras e influenciadoras dos trabalhos que viriam a ser conhecidos posteriormente por processo colaborativo. A discordância se apresenta quando se trata de analisar o peso dessa influência. Fischer (2003, p. 198) prefere encarar o processo colaborativo como “um desdobramento da criação coletiva dos anos 70, em interação com a tendência de teatro de diretor, expressão autoral dos anos 80”, enquanto Nicolete (2005, p. 180) considera o processo colaborativo “como superação da criação coletiva e do dramaturgismo”, evidenciando as diferenças entre os dois procedimentos de trabalho. Portanto, a primeira autora parte de uma perspectiva de continuidade, a segunda se orienta pela perspectiva de ruptura. Mas, afinal, há distinção entre criação coletiva e processo colaborativo?

### 3.2 Pressupostos básicos da criação coletiva e do processo colaborativo

De um modo geral, as análises realizadas pela crítica especializada sobre as noções de criação coletiva e de processo colaborativo buscam acentuar certa diferenciação conceitual, contribuindo para a fixação da separação proposta primeiramente por Antônio Araújo, encenador e um dos fundadores do Teatro da Vertigem, em sua dissertação defendida em 2003 sobre o processo de criação do espetáculo *O paraíso perdido*. O termo “processo colaborativo” nasceu após as primeiras duas montagens da trilogia bíblica como consequência de um esforço de autocrítica do grupo sobre os procedimentos de criação desenvolvidos na sala de ensaio. Araújo defende, desde as primeiras páginas de sua pesquisa, que o modo de trabalho empreendido pelo coletivo, apesar de ter clara filiação nas experiências da década de 1970, se distingue destas por manter as funções artísticas (encenador, dramaturgo, iluminador, figurinista) durante o processo criativo; isto é, apesar da possibilidade de todos colaborarem para a feitura do espetáculo, cada área tem um artista responsável por tomar decisões e assinar a autoria que lhe cabe. Logo, Araújo (apesar de consciente da existência de grupos da década de 1970 cujo trabalho coletivizado de criação não incluía como pressuposto a extinção das hierarquias) parte de uma concepção de criação coletiva redutora, mas, ainda assim, representativa se se considera principalmente o teatro amador realizado nas periferias do país nos anos da ditadura – a exemplo de algumas produções estudadas por Silvana Garcia (1990) em *Teatro da militância*.

Assim, é preciso não perder de vista que as críticas do autor a certos comportamentos vinculados à criação coletiva se referem a um *modus operandi* que não corresponde ao universo plural de práticas existentes no período. Vale lembrar também que ainda hoje há grupos cuja produção é definida como criação coletiva, fato que confirma a pertinência e a atualidade da noção capaz de gerar obras de relevância estética e histórica. Dito isso, é preciso concordar com Araújo quando ele aponta a fragilidade do discurso “libertário”, comum entre grupos orientados por uma visão limitadora de criação coletiva, segundo o qual todos os integrantes realizariam todas as funções e todas as decisões seriam tomadas coletivamente. Para o autor (ARAÚJO, 2011, p. 132), tal mentalidade promoveu vários equívocos de ordem estética, a saber: a obrigação da contribuição dos artistas em áreas alheias a seus interesses e habilidades; o prolongamento do processo para além do necessário, tornando-o desgastante devido à imposição do voto democrático para a tomada de decisões desde as mais simples às mais complexas; a carência de uma estrutura para sustentar a obra (esta poderia ser mal articulada tanto pelo excesso de cenas inseridas apenas para dar ares de igualdade na

contribuição dos atores, quanto pela falta de alguém responsável por tomar a decisão em favor da criação). É dessa prática de criação coletiva que o processo colaborativo se distancia.

Em certa medida, tanto Nicolete (2005, p. 188) quanto Evill Rebouças (2009, p. 64) partem do mesmo lugar epistemológico marcado por Araújo (2011). Fischer (2003, p. 14), apesar de inicialmente definir o teatro de criação coletiva como “resultado da autoria e contribuição de todos os integrantes de um núcleo”, defende que – uma vez comprovada a existência de trabalhos dos anos de 1970 nos quais a criação coletiva preservava os cargos de diretor e de dramaturgo, seja pela atribuição da função a uma pessoa, seja pela atribuição do cargo a uma comissão – a expressão “processo colaborativo” parece ter surgido mais de uma necessidade dos coletivos da década de 1990 de desvincular seus trabalhos de um conceito pejorativo de criação coletiva pautado pelo amadorismo e pelo experimentalismo sem fundamentação teórica que, na verdade, de uma proposta realmente original e distinta daquela observada nos coletivos setentista (FISCHER, 2003, p. 42-43).

A postura de Fischer torna-se compreensível quando se pode confrontar as experiências de 1970 e 1990 a partir de casos específicos. Tomemos, rapidamente, como exemplo o trabalho de criação coletiva do grupo La Candelaria no projeto *Os dez dias que abalaram o mundo* (1977), espetáculo dirigido por Santiago García e cuja trajetória de criação é relatada em *Teoria e prática do teatro* (1988, p. 18-39) e o processo colaborativo do Teatro da Vertigem em *Paraíso Perdido* (1992), tão bem descrito e analisado por Araújo. Em ambos os trabalhos, verifica-se que o processo criativo é norteado por pesquisa teórica consistente (consulta a livros e a especialistas das mais diversas áreas do conhecimento) e experimentação na sala de ensaio; o tema orientador do espetáculo (obscuro para os grupos em um primeiro momento) surge da reflexão sobre o material produzido por meio de improvisações; a escrita cênica e dramaturgica é realizada simultaneamente e coletivamente; há ou comissões criadas para coordenar as diferentes áreas envolvidas no processo criativo ou pessoa investida em função específica, a fim de distribuir as responsabilidades de cada setor de criação adequadamente; há uma constante reavaliação das escolhas de cenas, figurino, cenário, visando o aprimoramento da montagem; o texto criado é aberto a intervenções do público. Infelizmente, este espaço não me permite adentrar em todos os aspectos citados acima, exemplificando-os com as palavras dos encenadores, por isso destacarei apenas o ponto que as pesquisas sobre criação coletiva e processo colaborativo consideram ser o diferencial dos conceitos, isto é, a ausência ou presença das funções artísticas durante a construção de um espetáculo:

Nesta etapa [de definição do espetáculo e do texto] o grupo se divide em três [na verdade, quatro] comissões: a da música, a do vestuário e da cenografia e a da dramaturgia. Esta última é a que se ocupa especialmente do plano textual. Vai recolhendo os diálogos que aparecem nos ensaios e nas improvisações e, uma vez elaborados (escritos), os apresenta ao grupo para que sejam discutidos e, o que é mais importante, ensaiados. (GARCÍA, 1988, p. 36)

...trata-se de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, que, juntos, compõem o que denominamos *processo colaborativo*. Mas no que então ele se distinguiria da criação coletiva? Como já apontado, a principal diferença se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia a diluição ou a erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência é garantida, além de estar pactuada antes do início dos ensaios. Portanto, nesse modo de criação, existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador etc., que sintetizariam as diversas sugestões para aquela determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação. (ARAÚJO, 2011, p. 136-137, grifos do autor)

Comparando as falas dos diretores é possível encontrar pontos de contato e de afastamento. A divisão de tarefas está presente nos dois grupos, mas no coletivo La Candelaria, as comissões aparecem organizadas em uma etapa específica do trabalho, sinalizando para um momento anterior marcado pela diluição das funções – aspecto que pode servir para assinalar certa distinção entre o grupo colombiano e o brasileiro. Com esta simples confrontação, pretendi demonstrar o quão perigoso pode ser trabalhar com conceptualizações rígidas. Fica a certeza de que nem toda prática de criação coletiva se baseava/baseia na eliminação de funções ou na falta de reflexão crítica ou amadorismo dos artistas. Nesse sentido, os interessados em investigar a noção de processo colaborativo a fim de encontrar alguma característica capaz de “divorciar” tal procedimento das formas de expressão das décadas de 1960-1970 devem estar conscientes de que somente encontrarão a diferença quando a pesquisa for norteada pelas seguintes perspectivas: quando se tem como norte definições limitadas ou quando se faz o estudo comparativo de práticas específicas, contrastando trabalhos situados em um tempo e espaço definidos. No primeiro caso, a generalização teórica pode favorecer à ocultação ou menosprezo das singularidades da prática real – contribuindo para a precariedade argumentativa e para uma falsificação da História. No segundo caso, já se parte da hipótese de que não é possível falar genericamente, logo, a diferenciação nascerá de um estudo metucioso, sendo as conclusões válidas apenas para o pequeno *corpus* estudado. Se for correto afirmar ser inviável fixar em conceitos estanques processo colaborativo e criação coletiva devido à diversidade de trabalhos baseados nesses

modelos de produção artística, tal fato parece não ter impedido o estudo de aspectos gerais norteadores das “novas” práticas. O certo é que há pressupostos básicos vastamente descritos e analisados na literatura teórica teatral sem os quais nem o primeiro, nem o segundo modelo de criação teria condições de existir sem comprometimento estético. Isso porque alterar o modo de produção implica na transformação das funções de seus agentes e, conseqüentemente, na construção de uma nova forma/estética artística. Assim, parece-me importante assinalar as novas funções em jogo, as especificidades do processo e a configuração formal da obra gestada nesse tipo de criação compartilhada.

Creio ser possível afirmar que a primeira grande transformação está na função do ator. É esta função a peça-chave sem a qual não há processo colaborativo ou criação coletiva. A presença do ator se faz sentir em todas as fases e áreas de criação, por isso os especialistas frequentemente “sobrecodificam” a profissão, aliando a palavra ator a algum substantivo para assinalar o acúmulo de responsabilidades e tarefas desempenhadas pelo artista, a exemplo de: ator filósofo (BENJAMIN, 2012, p. 94), “ator-criador-promotor” (GARCÍA, 1988, p. 12), “artista-pesquisador” (ARAÚJO, 2011, p. 20-21), “ator-compositor” (BONFITTO, 2002, p. 142), ator dramaturgo (REBOUÇAS, 2009, p. 53), “ator co-autor” (FISCHER, 2003, p. 14). Há fatores externos e internos que interferem nesses novos papéis do ator. Entre os fatores externos, estão o modo como o grupo se organiza e o tipo de relações estabelecidas durante o processo criativo. Se há hierarquia rígida ou funções privilegiadas em detrimento de outras, certamente, as colaborações dos atores não nascerão de um diálogo vivo – posto que, nestas circunstâncias, não há paridade de proposições – o que pode limitar a contribuição e aumentar os conflitos. O importante é manter um espaço democrático e acolhedor para que todos se sintam confortáveis em se expressar, independente se o processo se dará ou não com a manutenção das funções artísticas. Logo, o ator precisa se perceber e ser aceito como um dos proprietários do processo, e não como funcionário subordinado – não por acaso, tanto a criação coletiva, quanto o processo colaborativo nascem no seio do teatro de cooperativa (1970) ou do teatro de grupo (1990), modos de organização nos quais os integrantes criam uma forma de integração (por meio de valores estéticos, identitários e/ou políticos) diferente do teatro baseado no recrutamento de elenco. Os fatores internos estão relacionados à maturidade intelectual e emocional do ator necessárias para que ele possa se engajar no processo (de modo a participar ativamente dele), refletir sobre seu ofício, buscar se aprimorar no trabalho técnico-criativo (por meio de pesquisas de campo, leituras, cursos), contribuir de forma abnegada para algo maior que o próprio papel (auxiliando os colegas em dificuldade e optando sempre pela obra em detrimento da promoção pessoal).

O papel do dramaturgo, quando observado a partir do trabalho coletivizado com manutenção das funções criativas, é, sobretudo, estar aberto a todas as propostas do grupo, tomando decisões apenas depois de testar as ideias no palco (evitando, assim, fazer escolhas arbitrárias calcadas em pré-conceitos); escrever orientado pelo trabalho prático em sala de ensaio; propor uma estruturação do texto em comum acordo com o encenador, a fim de garantir a sintonia/harmonia entre dramaturgia e espetáculo (afinal, de nada vale a qualidade literária do texto se ela causa distorções na cena); encontrar soluções para os problemas concernentes a seu ofício. Rubens Rewald (2005, p. 24) usa a expressão “autor-espectador” para definir a nova função do dramaturgo: atividade que exige um olhar atento ao que acontece em cena, vislumbrando os erros, as ideias por nascer, a palavra inaudita. O trabalho integrado do dramaturgo com os atores, verdadeiros coautores tanto do texto quanto do espetáculo, repercute na assinatura da obra. Nesse sentido, ou o texto é assinado pelo grupo (geralmente, nos casos em que ocorre uma maior diluição das funções), ou a assinatura do dramaturgo é acompanhada de uma menção a forma de criação adotada, indicando os atores como colaboradores. A assinatura do dramaturgo implica em um acordo tácito entre os membros do grupo que aceitam, confirmam e delegam a responsabilidade pela criação a alguém com autonomia suficiente para fazer escolhas em prol da obra.

A função do diretor guarda grandes responsabilidades e, por isso, aquele que ocupa tal posição deve saber mediar conflitos, ouvir os anseios do grupo antes de propor uma diretriz para o processo criativo, dividir o poder com as demais equipes de trabalho para que as decisões não sejam configuradas sob o signo do autoritarismo, da vontade pessoal. Conforme aponta Rebouças (2009, p. 66), cabe ao encenador auxiliar na definição do tema de pesquisa; propor leituras ao grupo e promover o debate sobre elas; e, principalmente, “responder pela unidade do espetáculo”, articulando as várias linguagens em jogo. Dar forma a obra implica organizar e sintetizar vasto e diverso material. Para tanto, é preciso delegar funções e ouvir as soluções trazidas pelos especialistas ou responsáveis por todas as áreas envolvidas na criação do espetáculo, desde o dramaturgo até o iluminador. A equipe técnica não é mera executora em obras processuais, ao contrário, tem seu status criativo igualado às funções de dramaturgo – há, nesse sentido, uma dramaturgia do som, da luz, do cenário. A luz, por exemplo, tem um papel essencial na produção de sentido: “é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento” (PAVIS, 2008, p. 180). Desconsiderar o potencial da iluminação, da sonoplastia ou de qualquer outra linguagem é um risco que o encenador ou diretor experiente não aceita, pois a falta de comunicação entre os elementos gera perturbações indesejadas na cena e compromete a clareza da montagem – uma

luz inadequada pode cortar os efeitos pretendidos com o figurino, ocultar um signo precioso da cenografia, afetar negativamente a interpretação do ator.

Também o espectador tem o seu papel alterado nas criações processuais. Longe de contemplar um produto acabado, ele participa da feitura da obra ao intervir nela diretamente para além do momento de recepção (certamente, sempre um momento de criação) que envolve a construção de sentido. É possível que o coletivo tome a decisão de pôr o espetáculo à prova antes da estreia oficial para um grupo de espectadores, a fim de buscar um olhar de fora do processo. Nesses casos, há uma contribuição real dessa plateia privilegiada que passa a ser vista como mais um agente colaborador. Fora esse tipo de interferência, o espetáculo resultado de processo tende a incorporar certas respostas menos evidentes do público à cena, mas, neste caso, é preciso que o grupo (sobretudo o diretor/encenador) tenha sensibilidade para interpretar reações como o riso, a surpresa, bem como reconhecer sinais de incompreensão<sup>60</sup>. Tais modificações somente podem acontecer devido à especificidade da obra criada em processo. Certamente, toda representação cênica é um acontecimento único, mas o espetáculo nascido de um processo coletivizado de pesquisa e criação tende a ampliar esta característica de evento irrepitível. Tal abertura pode ser verificada até na dramaturgia, tradicionalmente considerada como a linguagem que perdura devido ao seu caráter documental. O texto processual (muitas vezes, esquemático, aproximando-se mais de um roteiro que do gênero dramático), apesar de ser cristalizado quando publicado, segue pelas temporadas sofrendo alterações ao ponto de existirem versões diferentes de um mesmo projeto de espetáculo. Araújo (2011, p. 134, grifos do autor) define a dramaturgia gestada em processo colaborativo como “*escrita da cena* e não como escrita literária”, uma vez que ela se aproxima “da precariedade e efemeridade da linguagem teatral”. Ora, essa característica de obra em aberto é resultado de um fazer também em aberto.

Ao tratar do *work in process* na cena contemporânea, Cohen (2013) elenca vários aspectos desse tipo de produção artística, a exemplo de: presença do erro, do risco, do caos e

---

<sup>60</sup> Para citar um exemplo, Márcio Marciano (2016), em entrevista concedida a mim, faz o seguinte relato de alteração do espetáculo *O nome do sujeito* a partir das reações do público: “Em *O nome do sujeito*, há uma cena que narra o jantar oferecido a Dom Pedro II numa plataforma construída sobre a plateia do teatro Santa Isabel, em Recife. Estreamos o espetáculo e depois de meses de temporada, ainda estávamos insatisfeitos. Havia um erro na cena, o público pressentia isso e a reação era sempre de desinteresse, algo que comprometia a recepção do espetáculo como um todo. Em ensaios paralelos à temporada, tentamos reescrever a cena, incorporar novos dados, chegamos até a modificar as personagens e nada. Foi então que o público nos deu a pista para a correção. O problema não estava na dramaturgia, mas na forma como a cena era apresentada. Na versão problemática, os atores ficavam de frente para o público, de modo que o foco da ação recaía sobre eles próprios, quando o foco da cena devia ultrapassá-los para recair na figura do Imperador, que não poderia estar visível. A solução foi simples e eficaz: bastou refazermos a cena com os atores de costas para a plateia. Esse deslocamento do ponto de vista potencializou a ironia da cena, na medida em que mostrava o esforço de duas eminências pardas, um feitor e um padre, de serem notados pelas figuras mais proeminentes da sociedade recifense da época.”

da irracionalidade como fonte criativa; experimentação como prática principal desse novo fazer; substituição do modelo clássico aristotélico por estruturas organizativas plurais (como o *leitmotiv*, o *environment*, e o uso de narrativas sobrepostas e simultâneas); privilégio da encenação em detrimento do texto; construção da obra por meio de escrita compartilhada; caráter “inacabado” da obra (posto que ela se mantém aberta às “vicissitudes do percurso”) mesmo após a formalização do texto; transversalidade da recepção (o espectador/participante tem sua percepção alterada diante da obra que abala as convenções cênicas). Apesar do *work in progress* sistematizado pelo autor ter como objeto de análise, sobretudo, experimentos parateatrais, isso não nos impede de observar alguns desses traços no trabalho em sala de ensaio. Araújo (2011, p. 3), por exemplo, considera o momento do ensaio como o tempo das descobertas, da exploração, do conhecimento e não há como imergir no processo de pesquisa sem se aventurar no “erro”, na “crise”, na “pergunta sem resposta”, no “lixo da criação”. O apreço pela experimentação não deve ser compreendido como liberdade desprovida de método e de racionalização do trabalho, pois a falta de sistematização das fases do processo pode causar inúmeros problemas para a pesquisa. A seguir, investigarei como esses pressupostos básicos do processo criativo compartilhado estão presentes no fazer artístico desenvolvido pela Companhia do Latão e pelo Bando de Teatro Olodum, a partir da descrição e análise da construção dos espetáculos *Auto dos bons tratos* e *Relato de uma guerra que (não) acabou*.

### **3.3 Processo de criação da Companhia do Latão em *Auto dos bons tratos***

Além dos espetáculos que produz (em si mesmos, síntese de um trabalho reflexivo), os integrantes da Companhia do Latão publicam periodicamente textos críticos sobre a prática artística vivenciada dentro do coletivo. Uma amostra disso está na obra *Introdução ao teatro dialético*, organizada por Sérgio de Carvalho (2009). Em tal publicação, o diretor do Latão define o processo colaborativo a partir das características políticas de seu modo peculiar de produção, isto é, “como ferramenta de conscientização, desalienação e coletivização” (CARVALHO, 2009, p. 68). A preocupação com o modo de organização das relações de trabalho determina as questões formais e escolhas artísticas do Latão: durante a pesquisa de criação, os artistas envolvidos nela desenvolvem, por meio de um esforço coletivo de autocrítica, o método de trabalho, sempre único para cada projeto. Encontrar esse método nem sempre é fácil. Frequentemente, o tema orientador da pesquisa é incerto, só ganhando forma após várias ideias serem propostas, experimentadas, descartadas. Foi assim com o projeto que

deu origem ao espetáculo *Auto dos bons tratos*. Helena Albergaria contou-me que as improvisações iniciais começaram com cenas baseadas em propostas variadas retiradas de artigos jornalísticos: a queda das torres gêmeas nos Estados Unidos, a exploração de diamante e comercialização de pessoas em Serra Leoa, a relação entre discurso moralizante e comércio de armas em uma pequena cidade americana (Waterbury). Ao lado das improvisações criadas na sala de ensaio, outros trabalhos eram produzidos simultaneamente pelo núcleo musical e pelo núcleo de cinema – este último, ofereceu, por exemplo, uma oficina de dublagem por meio da qual os atores puderam fazer outros tipos de experimentos. De todo o rico material produzido nessa “etapa” errante, quase<sup>61</sup> nada foi aproveitado para a composição do *Auto*, conforme explica Helena:

Eram cenas super legais, mas que acabaram não entrando. E isso tem muito no Latão. Você faz cenas lindas que não entram na peça. E daqui a dez anos essa cena que você fez vai entrar numa outra peça, porque “agora” dá pra entrar no plano da dramaturgia. E cenas que nem são tão boas entram na peça porque dentro do plano da dramaturgia elas fazem mais sentido. Não que elas são melhores que aquelas que não entraram. Então, o que eu acho bonito disso (e eu acho que cada ator vai te dar uma opinião diferente disso) é que as coisas não são para ser úteis, para ser utilizáveis, é pra você se exercitar. (ALBERGARIA, 2016, Entrevista)

A passagem citada revela uma importante característica do processo de criação do Latão: há um momento de livre experimentação que passa por constantes avaliações até que o percurso criativo seja definido. A criação processual exige sujeitos autônomos e participativos, mas também certo desprendimento (como bem apontou Helena) dos integrantes, sobretudo dos atores, haja vista a grande possibilidade da contribuição não entrar efetivamente na obra final. Segundo informações dadas pela atriz citada, os estudos (anteriores a definição do tema do *Auto*) estavam bastante avançados. Já havia, inclusive, uma perspectiva de enredo clara composta primeiramente por Helena e depois transformada pelo grupo: consistia na história de uma menina cuja virgindade havia sido vendida pelo pai em praça pública que, para não cumprir as regras do negócio, cometia parricídio e fugia da cidade logo em seguida, passando a sobreviver como cantora nas feiras de comercialização de seres humanos em Serra Leoa. Essa proposta foi substituída por outra, baseada em notícias sobre Waterbury. Tal mudança revela que o grupo (sobretudo, o diretor) pode recusar uma ideia

---

<sup>61</sup> Fischer (2003, p. 192), ao analisar o espetáculo *Auto dos bons tratos*, verifica a existência de cenas com sobreposição de vozes dos atores, “em um procedimento semelhante ao de ‘dublagem’”. Tal observação indica que os trabalhos e exercícios da fase inicial do projeto foram aproveitados em alguma medida.

mesmo depois de ela ser bastante exercitada ao ponto de produzir farto material, desde que este não se desenhe como espetáculo.

Na fase de experimentação de propostas trazidas pelos atores, estes últimos são estimulados a compor cenas complexas, exercendo funções de dramaturgos, cenógrafo, figurinista. As criações individuais podem ser produzidas também com a colaboração de outros atores (cenas em dupla ou em grupo) ou com as outras equipes de trabalho (como, por exemplo, os profissionais da área de música). Nas fases seguintes, após a definição do tema e de uma linha de enredo, os atores podem propor cenas orientadas pelo dramaturgo: este pode pedir ao ator que crie em cima de uma determinada fala, canção, gesto. Isso não impede que o ator também proponha sem ser solicitado. O processo é aberto, portanto, não há regras fixas de como os integrantes podem contribuir. Esse ponto é esclarecido por Ney Piacentini:

É um jogo que existe entre o improviso e uma apropriação da dramaturgia e da direção sobre aquilo, com a sua conseqüente devolução. E nós, por nossa vez, também fazíamos aquilo que eles nos pediram. A partir do que a gente forneceu, eles veem se aquilo acontece, se aquilo tem razão de ser, se aquilo funciona, se aquilo é teatral. [...] Mas quando é assim, nós temos que correr atrás de mais dados, mais informações pra que a proposta deles ganhe relevo. E pra que depois eles filtrem o que a gente propôs. E pode acontecer de você receber um material, querer trabalhar sobre ele, e a direção falar: “Olha, não é nada disso. Vamos ficar com o que estava posto antes”. Isso também acontece. Faz parte do nosso modo de trabalhar. (PIACENTINI, 2016, Entrevista)

Aos atores cabe a elaboração de propostas de cena a partir de temática livre ou de assunto previamente estabelecido. Aos diretores (à época do *Auto*, Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho exerciam conjuntamente a função) e dramaturgo cabe a responsabilidade de fazer a seleção do que é pertinente. Com isso quero dizer que o Latão trabalha com a manutenção das funções artísticas ainda que os componentes do coletivo tenham o direito de colaborar com as diferentes áreas de criação de um espetáculo. Em todo caso, é preciso já assinalar que durante o processo não são todos os envolvidos que fazem propostas. O Latão conta com alguns integrantes permanentes, mas a maioria dos colaboradores está de passagem – muitas vezes, porque o grupo não garante renda fixa para os artistas, já que sobrevive financeiramente graças a editais de fomento à cultura. Tal aspecto, provavelmente, afeta o trabalho colaborativo, pois, embora os artistas convidados estejam conscientes de que a companhia é, antes de tudo, um grupo de pesquisa e criação, é bem possível que alguns deles não se sintam confortáveis para expor ideias (o conforto nasce da intimidade e da proximidade, algo que depende da frequência da convivência, do estreitamente dos laços

afetivos), ou mesmo não estejam interessados em propor cenas o tempo inteiro. É também tarefa dos diretores estabelecer prazos, fases do processo, orientando os rumos do projeto. Essa autoridade, respeitada pela equipe, pode ser observada na trajetória de criação do *Auto*. Segundo Helena Albergaria, os diretores decidiram pôr fim ao período de livre experimentação após verificarem que dele não se podia construir um espetáculo em tempo hábil para a estreia – marcada previamente. Nesse sentido, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, que assinam a dramaturgia de *Auto dos bons pratos*, deixaram a sala de ensaio e somente retornaram com um roteiro já bastante definido, cujo tema era ambientado no Brasil colônia. Logo, um projeto que começou como processo colaborativo foi abruptamente convertido em um trabalho de dramaturgia feito em dupla. Os atores contribuíram para o texto testando as cenas escritas previamente ou com curtas improvisações. Durante as entrevistas realizadas com alguns dos integrantes do Latão, a especificidade do processo de criação do *Auto* foi definida de diferentes formas:

...já havia um tema definido, já havia uma figura central determinante que era o Pero do Campo Tourinho, mas nós fazíamos muitos exercícios das mais variadas maneiras daqueles personagens e de outros que não entraram na obra. Até que, aos poucos, uns vão ficando... [...] Talvez o *Auto* não tenha sido o projeto em que a gente tenha mais colaborado com a dramaturgia. Pela minha memória, *O nome do sujeito*, por exemplo, foi um processo em que a nossa mão estava mais presente. Mas também não sei até que ponto isso é relevante na nossa história, porque se há uma alternância interna de processos mais e outros menos, o que se mantém, o que eu acho mais importante falar, é que existe um real intercâmbio entre os atores, a direção e a dramaturgia na construção, nesse processo que se chama de colaborativo. (PIACENTINI, 2016, Entrevista)

O *Auto dos bons pratos*, especificamente, é uma peça do Sérgio. É errado chamar de dramaturgia colaborativa, porque não que a gente não colaborou como atores. A gente fez um processo super intenso. [...] tem muita pouca colaboração dos atores, é a peça que eu acho que tem menos colaboração dos atores como dramaturgos. [...] O personagem João Camelo, que era o personagem que eu fazia, tem um pouquinho de colaboração minha na dramaturgia. Na dramaturgia cênica eu criei uns figurinos, mas essas coisas são muito sutis. Pra encenação, isso sim, a gente começou a trabalhar com escadas que estavam no Teatro Cacilda Becker, onde a gente ensaiava. Tinham duas escadas que davam acesso ao palco. Alguns atores (eu não lembro quem, como que isso começou a acontecer... eu lembro que uma cena eu fiz isso, mas eu não sei se surgiu de mim ou de outra pessoa) começaram a usar essas escadas que davam acesso ao palco como cenário. E a gente tirava essa escada, ela deixava de ter a função de escada, e passava a ser uma mesa. Acabou que o cenário, que é do Márcio Marciano (se não me engano), são quatro escadas que se interagem. Elas viram um moinho, elas viram uma igreja, elas viram presépio, elas vão virando coisas. É uma colaboração importante pra encenação. (ALBERGARIA, 2016, Entrevista)

...tinha vários exercícios interessantes surgindo, improvisos dos atores, mas não se organizava um trabalho sobre trabalho e migração, esse universo que a gente estava tateando. Esse foi uma espécie de golpe no processo que eu dei, no sentido de reviravolta no processo vinda de fora. [...] Foi uma peça escrita mais fora da sala de ensaio do que dentro, por causa das condições de tempo que a gente passou a ter. Eu fiz rapidamente um plano. O Márcio colaborou comigo nesse plano de trabalho de escrita fazendo alguns esboços, mas essa é uma peça que eu escrevi mais do que as outras peças do Latão na totalidade, do começo ao fim. Claro, tive conversas com o Márcio, com a Helena, com o Ney, com todo mundo [...] Claro que eu improvisava. Depois eu testava a cena. Eu fazia um esboço, chegava na sala de ensaio, os atores improvisavam a cena que eu tinha feito antes de ler. Se eu achasse que a improvisação deles estava melhor, eu reescrevia a cena ali. Mas essa peça, talvez mais do que qualquer outra desse primeiro ciclo do Latão (quando eu falo primeiro ciclo, eu falo até 2005, mais ou menos), ela foi mais autoral, mais individual do que as outras. (CARVALHO, 2016, Entrevista)

A fala de Ney Piacentini propõe que o peso da contribuição dos diferentes sujeitos engajados no processo colaborativo não é algo mensurável ou mesmo um dado importante a ser discutido, pois o que faz um trabalho ser compartilhado é a manutenção do espaço aberto à interação entre os artistas e as equipes envolvidas. Logo, no meu entender, para o artista citado, a suposta quantidade de contribuição do grupo para a escrita do texto e composição da cena, por si só, não deve ser tomada como critério capaz de determinar se o trabalho é ou não realizado coletivamente. Isso não significa que o ator se oponha à assinatura do dramaturgo e advogue pela autoria coletiva da peça em questão; ao contrário, a postura dele durante a entrevista concedida a mim demonstrou desprendimento ou “indiferença” em relação ao possível prestígio social da titulação de coautoria exercida pelos atores nas produções do grupo, como se a criação estivesse acima da figura do criador. Tal comportamento também pode sinalizar um gesto do ator de reconhecimento do trabalho (realizado pelos dramaturgos) de transformação das improvisações em dramaturgia enquanto ação criativa merecedora de crédito exclusivo. Já Helena Albergaria, talvez por ter presenciado a atividade de feitura do texto por Sérgio – com quem é casada – fora da sala de ensaio, não tem dúvidas em apresentar o diretor como o “pai” da dramaturgia, reconhecendo como pequena a atividade criativa exercida pelos atores no projeto do *Auto*. As palavras de Helena me fazem supor que, para ela, o processo colaborativo implica em maior liberdade para o ator propor ideias e cenas, bem como maior participação dele na confecção da obra – algo que não ocorreu no momento posterior à definição do tema e fixação do contexto Brasil-Colônia referente ao *Auto*. Outro ponto importante na fala de Helena diz respeito ao modo como a autoria se estabelece em um ambiente em que todos podem opinar. A assinatura só se sustenta porque a contribuição do ator para determinada área é reelaborada pelo artista responsável por aquele setor de criação.

Nesse sentido, ainda que, por exemplo, os atores tivessem tido a ideia de brincar com as escadas durante os ensaios, estas só foram incorporadas como elemento cenográfico porque seu uso foi sistematizado e reconfigurado por Márcio Marciano, responsável por assinar a cenografia do espetáculo. Assim como Helena, Sérgio de Carvalho, em seu depoimento, parte do pressuposto que a escrita nascida de processo colaborativo envolve uma atividade intensa de improvisações pelos atores e uma experimentação livre na sala de ensaio. Com as citações acima, não pretendo contestar a classificação ou autoria de *Auto dos bons tratos*, apenas reforçar as incertezas referentes à noção de processo colaborativo (já examinadas anteriormente) e chamar a atenção para o caráter subjetivo que a expressão pode tomar – isto é, nem sequer entre os integrantes de um mesmo grupo há um sentido idêntico compartilhado.

Se o texto de *Auto dos bons tratos* não foi elaborado a partir de um processo colaborativo efetivo, ao menos é assinado por dois autores, demonstrando que houve a intenção de uma escrita dialogada. Nesse caso, a assinatura recai sobre os dois diretores do grupo à época da feitura do espetáculo em questão; um cuja função mais predominante dentro do Latão era a de dramaturgo, o outro cujo cargo de maior atividade era a de cenógrafo. Vejamos como Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano relatam, respectivamente, a parceria ocorrida nesse processo criativo específico:

Eu sempre quis assinar junto porque o Márcio é o meu parceiro e esse texto, de fato, eu discuti com ele. E ele não saberia medir o que tem de escrita efetiva ali. Esse texto especificamente foi quase todo redigido por mim. E em discussão com o Márcio, numa primeira versão, o plano dramaturgico foi feito por mim. Normalmente, eu fazia uma arquitetura cênica do plano, sugeria pro Márcio escrever algumas cenas, dava tarefas, ele me trazia uma versão e eu reescrevia essa versão dele pra incorporar na versão geral da peça. Essa colaboração nem sempre funcionou assim, mas nesse caso funcionou. A arquitetura foi toda feita por mim nesse caso (a tarefa de escrita), mas sempre em discussão. [...] A grande contribuição do Márcio nessa peça, além de ser parceiro da colaboração dramaturgica (por isso que ele assina comigo também), foi de ordem cênica. A gente começou a ensaiar com as duas escadas do teatro, as escadinhas que sobem pro palco. E a gente teve a ideia de fazer essas escadinhas virarem tudo. Então, era um cenário que se mobilizava tudo. E o Márcio deu forma a essa ideia que surgiu nos ensaios. Ele deu a solução cenográfica da peça a partir, claro, de uma ideia que veio dos atores e do acidente da gente pegar e usar as escadinhas que estavam ali jogadas. (CARVALHO, 2016, Entrevista)

Ao longo de dez anos de parceria, pudemos desenvolver estratégias de trabalho em parceria que variavam de acordo com as necessidades na sala de ensaios. Textos foram escritos e ajustados no momento mesmo em que eram experimentados pelos atores. Em outras ocasiões, trabalhávamos em cenas complementares que podiam ser sintetizadas posteriormente. Escrevíamos fragmentos que serviam de estímulo para a improvisação dos atores. Em

alguns casos, eram os atores que improvisavam as cenas, reescritas posteriormente por nós. Houve casos em que escrevermos cenas inteiras que somente ao final do processo ganharam forma definitiva. [...] No caso específico de *Auto dos bons tratos*, uma frente de trabalho consistia em alimentar as improvisações a partir de “cenas modelo” de clássicos como Gil Vicente, José de Anchieta, Hans Sachs etc. A partir do trabalho de improvisação com cenas modelares, partíamos para a escrita de novas cenas que eram posteriormente incorporadas à dramaturgia. (MARCIANO, 2016, Entrevista)

É curioso notar como a memória coletiva – isto é, a memória de um grupo de sujeitos reunidos em torno de um significado compartilhado – funciona. Apesar de existirem aspectos comuns aos discursos de todos aqueles pertencentes ao mesmo grupo, os relatos não escondem as impressões individuais e únicas sobre os eventos experienciados coletivamente. Nesse sentido, enquanto Sérgio tem na memória as lembranças de seu esforço de escrita e reescrita do material do *Auto*; Márcio ressalta o papel das improvisações dos atores – possivelmente porque, enquanto dramaturgo-cenógrafo, foi na sala de ensaio que sua colaboração ocorreu com maior frequência. Os depoimentos dos dois autores-diretores do Latão também revelam a interação constante entre texto dramático e texto espetacular. Logo, as soluções cênicas para o espetáculo foram encontradas (por meio de tentativa e erro, da experimentação/teste das propostas da equipe) durante o processo de escrita do texto, ainda que este tenha se concretizado também fora da sala de ensaio e não se confunda com a escritura da cena.

Quando se trata de estímulos para a criação, a pesquisa (seja ela bibliográfica ou baseada em outros suportes) realizada individual e coletivamente aparece como a principal aliada. Este ponto é evidenciado, sobretudo, pelos atores:

...no *Auto dos bons tratos*, ler as cartas do Manuel da Nóbrega, as cartas que ele escrevia daqui para Portugal, e ler as cartas do José de Anchieta, daqui para Portugal, me balizaram. Isso é uma constante, pelo menos da minha parte (e eu acredito que para os outros atores também). As fontes bibliográficas são tão importantes quanto as outras. É um material intravenoso. É fundamental. Nós, constantemente, estamos lendo sobre o contexto da obra se tem alguma questão histórica (e sempre tem, mesmo que seja contemporâneo) pra entendermos o que a gente está fazendo, para conhecermos também. [...] No *Auto dos bons tratos* tem esses livros das cartas, dos primeiros religiosos no Brasil que eles enviavam pro seu país. Então, isso é uma fonte pra mim das melhores. O Tourinho tinha o livro *A saga de Pero do Campo Tourinho*, da autora Rossana Britto. (PIACENTINI, 2016, Entrevista)

No meu figurino, por exemplo, eu estudei os quadros do Bosch, que são mais ou menos da mesma época. Então, todo o figurino tem as cores dos

quadros. E tem dois personagens, que é o Biela e o Manivela, que eu copiei de um quadro do Pieter Bruegel... camponeses que tinham no chapéu seus instrumentos de comer (tinham facas, garfos, colheres). Então, eu acho que era uma coisa (eu imagino) que as pessoas pobres carregavam assim e na hora de comer elas só tiravam do chapéu e começavam a comer. Então, o Biela e o Manivela tinham um garfo e o outro tinha uma colher. Era um ingrediente cômico também dos personagens que era do figurino. (ALBERGARIA, 2016, Entrevista)

Gostaria de destacar nas falas de Ney Piacentini e Helena Albergaria a postura do “artista-pesquisador” de processo colaborativo: alguém capaz de propor teorias ou hipóteses, apropriar-se criativamente das leituras, transformando-as, bem como inferir significados não expressos a partir das ações de “observação”, “investigação”, “experimentação intensiva”, comparação de informações (ARAÚJO, 2011, p. 20-21). Tal prática de pesquisa individual durante o processo de criação de um espetáculo não é tida como obrigatória no Latão, isto é, não é exigido dos atores e demais equipes envolvidas no trabalho a leitura de qualquer material. Fica a cargo dos integrantes a decisão de empreender ou não a pesquisa para além da sala de ensaio. Em todo caso, o diretor geralmente sugere leituras e facilita o acesso aos textos sobre o tema ou contexto histórico ao qual a peça está vinculada. Além de pesquisa teórica, sempre estimulada nos projetos do Latão, os agentes envolvidos realizam pesquisa prática, seja na rua, seja na sala de ensaio. A exemplo disso, Ney Piacentini contou-me que na fase inicial do projeto que deu origem ao *Auto* ocorreram exercícios de releituras de textos de Tchekhov e de Ibsen a partir de “cenas modelo” – técnica também relatada por Márcio Marciano em citação anterior. Além da pesquisa teórica e prática, após estabelecido o tema do *Auto*, o grupo convidou os historiadores Pedro Puntoni e Rossana Gessa Britto para debates sobre o período da colonização no Brasil e sobre o processo de inquisição de Pero do Campo Tourinho (COSTA, 2012, p. 231).

Após concluir o texto dramático e a concepção cênica sob pressão da data de estreia, o Latão teve de enfrentar ainda várias mudanças no elenco do espetáculo. O grupo sofreu com a saída, por motivo de saúde, do ator Marcos Andrade, participante do processo, que interpretaria o protagonista Tourinho, bem como com a saída repentina de três substitutos (segundo depoimento de ALBERGARIA, 2016, Entrevista) selecionados para exercer o mesmo papel. Beto Matos assumiu o personagem principal no último momento. O fato é que o espetáculo foi aberto ao público com alguns problemas por resolver. Os próprios diretores fizeram essa autocrítica em depoimentos concedidos a mim. Os chamados “ensaios abertos” – assim definido na obra *Companhia do Latão: 7 peças* – de *Auto dos bons tratos* ocorreram em cidades do interior do Brasil e no Festival de Curitiba, onde se deu a estreia propriamente dita.

Alguns críticos de teatro e intelectuais que presenciaram o espetáculo no evento em questão teceram duras críticas ao grupo, ora apontando falhas na execução da montagem, ora reprovando a escolha do tema abordado e a estética engajada. Houve, por exemplo, as críticas negativas de Décio Pignatari narradas por um texto redigido por Valmir Santos (2002) para o jornal Folha de São Paulo. Numa espécie de crônica, o artista e intelectual aparece nos bastidores do Festival opinando sobre o posicionamento e a atuação do Latão. Pignatari teria dito que o grupo “impôs”, ao invés de discutir, uma versão sobre a origem do autoritarismo no Brasil e que os atores não dialogavam, e sim faziam discursos, finalizando seu comentário com uma crítica genérica à impostação de voz do ator brasileiro. A apresentação do coletivo no Festival também foi alvo de ataques pelo crítico Sérgio Sálvia Coelho (2002), gerando grande polêmica no meio teatral ao ponto de Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho publicarem réplica<sup>62</sup> no jornal Folha de São Paulo.

Na crítica “Latão usa monocórdio contra o cordial”, Coelho ataca a dramaturgia da peça que, segundo ele, defende uma tese “enfadonha”. Além disso, ele censura certa impostação de voz exagerada da atriz Helena Albergaria, cuja única função seria “atingir as massas” – objetivo fracassado, já que parte do público teria saído do teatro antes do fim da encenação. O crítico, valendo-se, sobretudo, de opiniões subjetivas, chega a afirmar que tem o direito de ser duro em sua avaliação, uma vez que o Latão teria por hábito desmerecer o teatro burguês voltado para o entretenimento. Em réplica, os diretores do Latão defendem que Coelho foi injusto em seu parecer sobre o espetáculo, posto que, ao invés de analisar a peça por meio de critérios estéticos, baseou sua crítica no suposto comportamento do público e na personalidade dos integrantes do coletivo. Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (2002) observam que os espectadores insatisfeitos eram convidados não pagantes e de posicionamento político reacionário, aspectos que certamente influenciaram na não permanência desse público na sala. Quanto à questão da dramaturgia, os autores esclarecem que o teatro épico não tem por interesse fisgar a atenção do espectador por meio da trama, e sim estimular a análise das ações, o pensamento crítico e dialético – logo, não se aplica a avaliação de Coelho sobre a qualidade do enredo em termos de potencial para prender ou fascinar o público. Tais polêmicas não ofuscaram o brilho da peça de 2002 que também contou com comentários elogiosos na imprensa e no meio intelectual, a exemplo da crítica

---

<sup>62</sup> Tanto a crítica de Coelho, quanto a réplica redigida por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano estão disponibilizadas integralmente no site oficial da Companhia do Latão. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/fortuna/polemicas.htm>> Acesso em: 18 ago. 2017.

“Política mostra a cara no Festival de Curitiba”<sup>63</sup>, escrita por Alberto Guzik para o jornal O Estado de São Paulo; do artigo de Valmir Santos (mesmo autor a narrar as opiniões de Pignatari) intitulado “Cia do Latão estréia ‘Auto dos bons tratos’ em Curitiba”<sup>64</sup> veiculado no periódico Folha de São Paulo e a análise<sup>65</sup> meticulosa sobre a desritualização da história no espetáculo em questão, escrita por Mário Rojas e publicada em *Escena y realidad*.

A defesa do *Auto* realizada pelos diretores na referida réplica não deve ser considerada como sinal de desprezo do grupo por todas as reações vindas da plateia – ao que parece, a postura reativa (ou de defesa da criação) se manifesta quando a crítica é mal intencionada ou quando não traz argumentos consistentes. Sérgio de Carvalho disse-me que se recusa a modificar o espetáculo simplesmente para agradar o espectador. A transformação é realizada apenas com o objetivo de corrigir problemas e de enriquecer a obra em termos de problematização. Baseada nesses dois critérios, *Auto dos bons tratos* sofreu algumas modificações tanto na encenação quanto na dramaturgia após o contato com o público, conforme relata Helena Albergaria e Márcio Marciano:

...o espetáculo foi se adequando. A gente estreou num teatro de aproximadamente 700 lugares, um teatro gigante. [...] Então, a peça foi engolida pelo teatro. Aí, o que o Sérgio fez: ele sacou que a peça era pra um ambiente pequeno e a gente passou a fazer a peça com o público dentro do palco. Era uma relação muito próxima. [...] E o Sérgio foi burilando a peça, adequando a peça, reescrevendo a dramaturgia com o público assistindo. (ALBERGARIA, 2016, Entrevista)

...a estreia aconteceu no Festival de Curitiba. Fizemos duas sessões seguidas com um intervalo mínimo entre elas. Acontece que, na primeira apresentação, percebemos certa inquietação do público, certo esforço de acompanhar os fatos narrados. Imediatamente percebemos que o erro estava na ordem em que determinadas cenas eram apresentadas. Não tivemos dúvida: modificamos a ordem das cenas (se não me engano, a segunda no lugar da terceira, a quarta no lugar da segunda), fizemos ajustes de entrada e saída dos atores e escrevemos duas pequenas legendas de orientação ao público. O ganho foi evidente. (MARCIANO, 2016, Entrevista)

Nos trechos citados, fica claro que as transformações ocorridas nasceram de necessidades de ordem estética: garantir a clareza do espetáculo, bem como o espaço de diálogo com a plateia (espaço que para existir exige certa cumplicidade, intimidade entre os interlocutores). Ao realizarem alterações no texto e no espetáculo, os diretores re inseriram o

---

<sup>63</sup> Artigo citado na dissertação de Fischer (2003, p. 195).

<sup>64</sup> Artigo anexado integralmente à dissertação intitulada *Comunicação e contra-hegemonia*, de Gabriela Malta (2010).

<sup>65</sup> Texto crítico presente em *Introdução ao teatro dialético*, organizado por Sérgio de Carvalho (2009).

*Auto* dentro de um processo colaborativo, pois trataram o público como participante ativo na construção da obra. Esta, por sua vez, perdeu o estatuto de produto finalizado/acabado, passando a incorporar elementos da linguagem *work in progress*. Nesse sentido, apesar de não ser considerada por seus criadores como processo colaborativo, *Auto dos bons tratos* se configura como uma produção do grupo marcada pela interação das diferentes áreas envolvidas na construção da obra (atores, músicos<sup>66</sup>, dramaturgo, equipe técnica, diretores), pelo uso de improvisações (ainda que limitado) na sala de ensaio, pela atitude do artista pesquisador (assumida por parte dos integrantes do coletivo, independente da função exercida), pela contribuição do espectador para a reelaboração da dramaturgia e da cena.

### **3.4 Processo de criação do Bando de Teatro Olodum em *Relato de uma guerra que (não) acabou***

Entre os meses de julho e agosto de 2001, os moradores da cidade de Salvador viveram momentos de terror devido à greve das polícias da Bahia. A violência tomou as ruas rapidamente: viam-se, a todo momento, saques a lojas e pequenos comércios, roubo à mão armada, arrastões, invasões, chacinas. A medida imediata de segurança proporcionada à população foi o toque de recolher: cada um que se responsabilizasse pela preservação da própria vida e de seus bens pessoais. A segunda medida veio com a chegada das forças do Exército para a ocupação da parte central da cidade, preservando assim o patrimônio público, bem como o privado pertencente às classes abastadas. A violência seguiu o seu curso normal sem qualquer intervenção nas favelas e bairros pobres. Jorge Washington contou-me, baseado em relatos de terceiros, que no bairro Canabrava, marcado por altos índices de violência, a população presenciou chacinas diariamente. Segundo Suzana Varjão (2002, p. 42), as vítimas assassinadas (contabilizadas pela autora em quarenta e seis, mas que na estatística oficial compreende o total de sessenta e quatro) no período da greve tinham por traços característicos comuns a cor preta, o sexo masculino, a idade de quinze a quarenta e nove anos, bem como a baixa escolaridade e remuneração salarial como antecedentes.

---

<sup>66</sup> Os integrantes do Latão afirmaram durante os depoimentos concedidos a mim que em *Auto dos bons tratos* não houve trabalho musical. Porém, há indícios presentes nas críticas e análises sobre o espetáculo em questão de que ocorreram sim algumas intervenções. Em artigo de Valmir Santos anexado à dissertação *Comunicação e contra-hegemonia*, lê-se o seguinte: “Todos cantam ou tocam instrumentos, vez ou outra, sob direção musical de Walter Garcia.” (SANTOS in MALTA, 2010, p. 159) Também Fischer (2003, p. 193) observa que, no *Auto*, “os atores [...] criavam a sonoplastia em cena, sem utilização de recursos artificiais para esse fim [...] A partir da narrativa, o grupo elaborou a música e o espaço imaginário, como forma de organização da cena”.

Poucos dias antes das manifestações violentas desencadeadas pela greve se fazerem sentir em Salvador, o Bando estreou a peça *Material Fatzter*, escrita por Brecht e Müller, no Teatro Vila Velha, espetáculo no qual o coletivo discutia “a guerra e a quem ela interessa” (MEIRELLES, 2002, p. 40). O grupo se viu obrigado a retirar a peça de cartaz, pois com a cidade entregue ao caos, nem os atores, nem o público podiam sair de casa sem correr riscos. Quando foi possível retomar a vida normal, os integrantes do Bando se reuniram e debateram sobre o conflito, decidindo abordar as vivências da população periférica naquele período de crise em seu próximo espetáculo. O Bando, desde a sua criação, manteve vivo o diálogo com as comunidades carentes da cidade, realizando projetos artísticos nesses locais e renovando o quadro de atores do grupo por meio da inclusão de novos talentos, muitos deles provenientes de bairros pobres, descobertos em suas oficinas. Além disso, conforme já dito nos capítulos anteriores, a forma e o conteúdo dos trabalhos do grupo são resultado de um olhar crítico e de um posicionamento político frente à realidade da população negra soteropolitana, realidade traduzida para a cena após um trabalho exaustivo de pesquisa de campo. Com o projeto *Relato de uma guerra que (não) acabou* tanto a interação com as comunidades, quanto a pesquisa foram intensificadas.

Para viabilizar o projeto, o grupo se valeu do Fundo acumulado com o lucro de bilheteria (sobretudo da venda de ingressos do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, peça de maior sucesso de público do Bando) e de eventos organizados pelo coletivo. Sem patrocínio ou qualquer auxílio financeiro proveniente de fomento, o Bando iniciou o trabalho em seis comunidades de Salvador contando com verba limitada (alimentação, transporte, material de apoio eram as prioridades). A escolha dos bairros foi determinada pela facilidade em estabelecer parcerias; logo, privilegiaram-se os lugares onde já existia um contato anterior mantido pelos atores ou onde havia líderes comunitários abertos à proposta do grupo. Em Massaranduba, Periperi, Canabrava, Fazenda Coutos, Pernambués e Plataforma foram realizadas oficinas, três vezes por semana, de dança, teatro, música e memória durante os meses de fevereiro e maio de 2002. Para as oficinas, o Bando se dividiu em seis grupos pequenos, a fim de que cada comunidade tivesse uma equipe fixa. Coube a cada ator a responsabilidade de organizar e ministrar um curso (dentro das áreas artísticas já citadas) nas sedes comunitárias. Os participantes das oficinas tinham faixa etária e formação diversificada, nas palavras de Jorge Washington (2016, Entrevista): “vieram mães de família, pais de família, criança, adulto”. Os grupos heterogêneos tiveram, na ocasião, a oportunidade de

contar e dramatizar suas histórias a partir de tópicos<sup>67</sup> propostos pelo Bando, dando a conhecer as diferentes formas de violência presentes no cotidiano das comunidades.

Assim, formou-se em cada comunidade participante do projeto um grupo de teatro amador que produziu um espetáculo baseado nas improvisações gestadas nas oficinas. Os seis espetáculos percorreram as seis comunidades entre abril e maio de 2002, viabilizando a troca artística entre as trupes e o deslocamento da memória coletiva reelaborada ficcionalmente. Em 5 de maio de 2002, os seis espetáculos foram encenados no Teatro Vila Velha por mais de cem atores como parte da comemoração dos quatro anos de atividade do espaço após a reforma, tendo por público, sobretudo, os moradores das áreas periféricas de Salvador. Desse vasto material, o Bando de Teatro Olodum recolheu cenas, transformando-as, criou outras tantas cenas a partir de novas pesquisas e construiu, ao lado de atores selecionados nas oficinas do projeto, o seu *Relato de uma guerra que (não) acabou*. Esta é, grosso modo, a síntese da história de um processo colaborativo complexo e rico que derivou da vivência cotidiana dos atores em lugares invisibilizados pelo poder público. Como o projeto contou com várias fases, analisarei aqui mais detidamente apenas aquelas posteriores a maio de 2002, quando o Bando começou efetivamente a formular o espetáculo próprio em conjunto com trinta jovens atores das comunidades.

Em texto publicado no programa do espetáculo, Márcio Meirelles afirma que os jovens atores participaram de cursos formativos com a equipe artística do Bando – tendo Zebrinha como coreógrafo e preparador físico; Chica Carelli como orientadora dos estudos de representação, leitura dramática e dicção; Jarbas Bittencourt como professor de iniciação musical; e Márcio como responsável pelo ensino da prática de improvisação e encenação – recebendo, desse modo, a base teórica e prática necessária para reelaborar criticamente e artisticamente as memórias da greve e os depoimentos colhidos de familiares e amigos. Na etapa seguinte, foi realizada nova seleção, permanecendo apenas dezessete dos jovens atores. Estes participaram de ensaios diários, ocorridos de segunda a sexta, das dezenove às vinte e duas horas, no Teatro Vila Velha. É importante pôr em evidência o trabalho de formação intenso e obrigatório proporcionado pelo Bando porque, conforme dito no capítulo anterior, em certo momento da trajetória do grupo, a crítica especializada negou a função artística do coletivo, atribuindo a ele o rótulo de teatro lúdico-social visando a “recuperação” de jovens infratores ou em situação de risco. Tal discurso preconceituoso que desqualificou as atividades do Bando pode ter tido origem, para além da identidade racial e social dos atores,

---

<sup>67</sup> No programa do espetáculo, figuram entre os temas recorrentes das oficinas a violência durante a greve policial, o abuso de poder pelos policiais, a violência na escola, a desagregação familiar.

no uso da improvisação como método principal de criação pelo coletivo. Mais próxima ao teatro popular e amador, a improvisação recusa o teatro de texto pronto, vertente enobrecida desde o Renascimento porque se baseava nas palavras do homem das letras, do intelectual. Enquanto o teatro de texto reatualiza a palavra eternizada pelo autor, tida como a verdade suprema; a improvisação (sobretudo, enquanto espetáculo) lida com a palavra viva refém da fugacidade da língua falada, presa ao momento do seu acontecer. É certo que no Bando a improvisação é parte de uma etapa de criação a partir da qual se constrói um texto, mas trata-se frequentemente (conforme veremos mais a frente) de um texto em processo, aberto a transformações, e que quando é levado à cena traz todas as marcas da oralidade.

Muniz (2015, p. 25) observa que, longe de ser uma prática simples, como faz supor o senso comum, a improvisação exige preparo e técnica que “habilite o ator, trabalhando sua capacidade de reação, permitindo-lhe escutar a si mesmo, a seus companheiros e ao público”. A citação revela a regra de ouro em qualquer modelo de improvisação: para reagir adequadamente à situação (fazer o rebote) é preciso estar atento ao outro. A autora considera ser a criação de histórias e o desbloqueio da criatividade os objetivos principais dessa prática. O primeiro obstáculo a ser vencido pelo ator-improvisador é o medo do fracasso, do erro, de parecer imaturo ou pouco inteligente. Esses bloqueios só podem ser combatidos com a união do grupo, por meio do estabelecimento de relações de amizade e confiança, bem como da conquista de um espaço aberto ao diálogo e a todas as contribuições. Além da intimidade entre os membros do grupo, Muniz destaca como essencial ao sucesso da prática de improvisação o treino regular. O exercício diário é importante porque cria saberes da cena compartilhados pelo grupo (fornecendo modelos comuns de improvisação a partir dos quais ela pode nascer mais naturalmente), capacita tecnicamente os atores (por meio do desenvolvimento das habilidades individuais) e alimenta a sensibilidade de escuta do outro (MUNIZ, 2015, p. 178). O uso de técnicas de improvisação como método de trabalho é tão bem sucedido dentro do Bando porque, desde o princípio, o grupo primou tanto pela integração da equipe quanto pelo treino continuado, independente de se ter ou não em vista a realização de espetáculos ou projetos. Vejamos, a seguir, como os próprios atores e dramaturgo definem e compreendem uso da improvisação na sala de ensaio:

...[a gente] cria o personagem fundado na improvisação e vai buscar na rua informação sobre essa personagem. Por isso que eu digo que o ator do Bando tem uma anteninha, porque vai captando tudo. As pessoas precisam se identificar com aquilo que vê, mesmo sendo num clássico como *Sonho de uma noite de verão*. A gente não deixa de buscar na rua pra que a pessoa se identifique com aquilo, pra que a gente também tenha uma propriedade do

personagem. Depois que a gente faz isso, a gente improvisa de acordo com as situações que são dadas e aí os textos viram textos teatrais. [...] A improvisação de *Relato* foi bem diferente das outras que a gente fazia. Márcio dividiu famílias. A gente nunca tinha feito assim. Então, eu criei uma personagem partindo do que eu tinha visto lá na comunidade, em Fazenda Coutos. [...] eu ganhei, no meio das improvisações, duas irmãs que quando eu criei eu não tinha pensado. Eu pensei nisso: na firmeza que, infelizmente, a mulher tem que ter. (SORIANO, 2016, Entrevista)

Um também ajuda o outro, [por exemplo, dizendo]: “Ah, eu vi uma vizinha que falou isso e é a cara de fulano”. É tudo muito em cima de improvisações. A gente vai na rua, a gente olha dentro de casa, olha o pai, a mãe, a vizinha, a irmã e junta tudo. Eu trabalhei de *Call Center*, larguei tem pouco tempo, e os atendimentos pra mim eram muito bons, porque você pegava uma voz, você pegava uma intenção. A gente ensaia “pescando”, pegando coisas pra poder juntar. (ALVES, 2016, Entrevista)

“Xaréu” foi um trabalho, uma criação coletiva, não posso dizer que não foi. Como a gente trabalha com improvisação, trabalha com histórias, as coisas vão fluindo, vão acontecendo. [...] Como o Xaréu se tornou um líder [...], um cara que era respeitado por alguns, [eu pensei]: que nome eu vou dar pra esse personagem? Aí, eu pesquisando pra ver que nome eu daria a esse personagem, olhando na internet eu vi um peixe chamado Xaréu. É um peixe enorme. Não é um tubarão, mas é um peixe que tem as suas qualidades: é grande, não é uma isca fácil, é também um predador. E o nome é bem simples, bem básico. Aí eu decidi colocar Xaréu. A voz era aquela voz mesmo de malandro de uma comunidade qualquer. (MUNIZ, 2016, Entrevista)

Ao longo do tempo (isso tem a ver com *Relato*), eu fui adquirindo uma prática dramatúrgica de editar as cenas, de reescrever a partir disso, de devolver e eles improvisarem novamente. Havia um *ping-pong* de improvisações, de troca, de criações. E, ao final, eu reeditava as cenas. Eu e Chica trabalhávamos nisso. (MEIRELLES, 2016, Entrevista)

A criação coletiva é rica, porque cada um traz uma informação. Na pesquisa, às vezes, a gente sai coletivamente, às vezes, a gente sai individualmente. E tem o olhar individual de cada um no seu cotidiano. Quando você faz um trabalho que entrelaça sentimentos, percepções, todo mundo ganha, porque às vezes o colega está fazendo um personagem, por exemplo, de *Relato de uma guerra* que tem policial e tal, e aí você traz uma informação que você tem da sua vida pessoal (que alguém relatou pra você) e dá pro seu colega. E o personagem do seu colega sobe, cresce. Cresce todo mundo, porque quem ganha é o espetáculo. E isso é muito forte no Bando. Um ajuda o outro, um carrega o outro, um segura a onda do outro, um passa elemento pro outro. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

São muitas as questões levantadas pelos integrantes do Bando. Um aspecto comum a todos os depoimentos dos atores é o peso da pesquisa de campo para o trabalho de improvisação e de construção de personagem, pesquisa que exige sensibilidade para ver e ouvir o outro, bem como o olhar atento e crítico em relação às diferentes realidades dos sujeitos. A pesquisa não se limita à coleta de dados, pois os atores necessitam reelaborar esse

material, conjecturar sobre os comportamentos/fatos observados, decidir como e quando irá lançar mão das informações. Certamente, durante a improvisação, o ator não faz esse exercício mental de forma consciente, devido à agilidade de resposta característica de tal prática. Daí a importância de um momento anterior de investigação e reflexão para dar suporte ao ator na sala de ensaio; sem essa bagagem não há criatividade, nem espontaneidade relevante. O laboratório não é um exercício exclusivo do ator-improvisador. Também o ator-interprete se serve dele, sendo sua prática recomendada por grandes encenadores, a exemplo de Stanislavski. Este nos fala que o ator deve conhecer o maior número de realidades possível, deve “estudar a vida e a psicologia das pessoas que os cercam e de várias outras partes da população”, pois ele necessita de “uma visão de largo alcance” para compor a sua personagem (STANISLAVSKI, 2013, p. 231). O ator do Bando é improvisador em uma fase inicial do processo de criação e intérprete na fase posterior ao estabelecimento das personagens e do enredo do espetáculo. Como improvisador, ele se vale da capacidade de criar associações imediatas ou responder com os primeiros pensamentos que lhe vem à mente; como interprete, na preparação da personagem, ele tem tempo para desenvolver as características do papel. Nesse sentido, a pesquisa de campo e literária fundamenta as duas atividades de forma diferente, ora possibilitando a atuação mais livre e pouco reflexiva (porque parte de impulso imediato), ora a atuação construída com base em um trabalho complexo de composição.

Conforme depoimento de Valdinéia Soriano, o diretor privilegiou a construção de famílias para as improvisações de *Relato*; logo, se conclui que existiu uma preleção (momento anterior à improvisação, no qual se decide as regras do jogo) baseada em motores bem definidos – os quais é possível conhecer por inferência, a partir da leitura do texto dramático e de análise dos registros do espetáculo. O motor “espaço” foi certamente muito utilizado nas improvisações, pois são fortes na montagem os vínculos das personagens com certos territórios (sobretudo, os marginalizados), tais como a comunidade, o bar, a rua, a escola. As ações são determinadas pelo espaço ocupado, ao passo que este é construído, sobretudo, por meio da voz e do corpo do ator (por ser uma peça dinâmica, marcada pela mudança espacial constante, coube aos atores de *Relato* dar forma ao espaço, solicitando, para tanto, a colaboração do espectador por meio da imaginação). Possivelmente, a utilização frequente desse motor nas fases iniciais de *Relato* determinou a organização das cenas do espetáculo, uma vez que a trama da peça é orientada por processos de *environment*/espacialização. O motor “tipo” também foi explorado, haja vista a presença de figuras sociais características de Salvador na peça em questão. Trata-se de um motor recorrente nas improvisações do grupo, a partir do qual se criou um repertório rico compartilhado pelos atores. Também é possível

inferir que, durante as improvisações, o grupo se valeu do motor “rítmico” (que se caracteriza pelo uso de elementos sonoros ou de movimentos, a exemplo de uma canção ou dança, como desencadeadores da improvisação), posto que entre uma cena e outra da montagem há passos de dança e de luta, como forma de enfatizar a violência nas ruas da cidade e as tensões entre as personagens. Por fim, há o motor “texto”, explicitado por Márcio Meirelles em entrevista concedida a mim. Segundo o diretor e dramaturgo de *Relato*, vários artigos de jornais sobre a greve da polícia e suas consequências foram utilizados como material de apoio para as improvisações.

Já o processo de composição da personagem, segundo os depoimentos, se deu por técnicas de sobreposição de elementos heterogêneos, oriundos de diferentes fontes. Os atores e as atrizes do Bando utilizaram dados pesquisados individualmente e coletivamente, dados trazidos pelo colega (por meio da troca de informações), unindo a isso impressões e vivências pessoais. Além dos laboratórios e da pesquisa em periódicos soteropolitanos, para a construção de *Relato*, o grupo contou com debates e encontros de discussão com intelectuais, ativistas, líderes comunitários, policiais. Em teoria, chama-se de “*subpartitura*” todo o conhecimento acessado pelo ator para a composição do papel. Segundo Pavis (2008, p. 89), “essa sólida massa branca imersa [referência metafórica ao iceberg] sobre a qual se apóia o ator para parecer e permanecer em cena” consiste no “conjunto dos fatores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas”. O trabalho do ator envolve tanto a formação profissional (estudo e exercícios de voz, corpo, interpretação) quanto o estudo da personagem – mais específico e que se dá por meio da reflexão sobre a dramaturgia (seja ela resultado de processo ou de texto prévio). E é no trabalho com a personagem que a pesquisa se faz sentir de modo mais evidente, pois se trata de uma atividade que exige a capacidade de sistematizar informações visando determinar a voz, o gesto, o modo de ser (isto é, a partitura a ser executada pelo ator em cena) da figura ficcional.

É de outra ordem a composição empreendida pelo dramaturgo: em primeiro lugar, porque ele precisa dar conta de um universo maior (as diferentes personagens, a organização do enredo, a configuração do espaço/tempo); em segundo lugar, porque a técnica é diversa. Mais que realizar a ação de fusão ou sobreposição de elementos, o dramaturgo precisa selecionar, editar, reescrever o material produzido na sala de ensaio. Tanto a escrita dramaturgical quanto a escrita cênica de *Relato* foram realizadas por Márcio Meirelles. Na visão do diretor, o trabalho de criação concretizado pelo Bando se configura como um processo colaborativo, pois, apesar do intercâmbio de saberes entre as equipes, há pessoas responsáveis por responder por determinadas funções:

...formalmente, alguém dá a forma a alguma coisa, mesmo que seja colaborativamente. Mesmo que alguém dê uma sugestão de movimento, tem um coreógrafo que organiza tudo. Como eu disse, têm processos que são de criação coletiva e, geralmente, são grupos bem menores que conseguem fazer isso. Não um grupo de vinte ou trinta pessoas, porque num grupo de vinte ou trinta pessoas alguns seriam os atores. [...] E num processo colaborativo como o nosso, o autor é quem dá a forma final ao texto. No caso de encenação, também tem o encenador, o que não significa que os atores todos não colaboraram para aquela encenação com ideias, com improvisações. (MEIRELLES, 2016, Entrevista)

Uma das consequências relativas ao exercício das funções de dramaturgo e encenador por uma mesma pessoa para o texto gestado em processo colaborativo é que ele se torna quase uma escrita cênica virtual. Esse aspecto é visível na dramaturgia de *Relato*, pois nela se percebe claramente um enxugamento das características literárias (a composição, ao contrário do texto *Auto dos bons tratos* da Companhia do Latão, é bastante esquemática) e uma atenção singular às didascálias. Para Rebouças (2009, p. 101), “quando a escrita dramaturgica se dá concomitantemente à encenação do espetáculo, as indicações saem do campo conceitual e podem tornar-se ações tão importantes quanto o diálogo”. No texto de *Relato*, a referência às movimentações de luta, entrecortando as cenas, é um exemplo disso, pois elas ora endossam os diálogos, ora se opõe a eles, fato que comprova o peso da dança na encenação do texto – abordarei esse aspecto mais detidamente no próximo capítulo. Outro ponto importante na fala de Meirelles diz respeito à divisão do trabalho dentro do coletivo. Enquanto o diretor reforçou a existência de pessoas responsáveis por determinados setores, os atores deram maior importância à execução coletiva das ações artísticas, técnicas e administrativas.

O grupo tem subgrupos [para] questão de figurino, questão de camarim, questão de cenário, questão dos instrumentos. Então, tem os subgrupos e todo mundo cuida de tudo. (ALVES, 2016, Entrevista)

No Bando a gente tem uma premissa que é: pra ser ator do Bando, você tem que estar apto a fazer da bilheteria ao papel principal, de tudo um pouco. No Bando não tem essa coisa de você ser só ator. Os atores do Bando se dividem em equipes: uma equipe faz cenário, monta cenário; outra equipe ajuda na montagem de figurino; outra equipe, divulgação; outra equipe, projetos. Eu sempre circulo em quase todas as áreas, porque a produção é uma coisa que me fascina, a divulgação mais ainda. Eu até brinco quando a galera fala: “Tem que pegar e guardar o material”. “Epa! Eu não tenho nada a ver com isso, eu sou intelectual. Se tiver entrevista, pode me chamar que eu vou.” Eu fico sacaneando, sabe?! [risos] Mas, porra nenhuma. Na hora que é pra pegar, eu vou lá e pego. [Para o Festival] *A cena tá preta*, eu vim dar entrevista aqui sete horas da manhã, porque o programa era ao vivo. Eu acordei cinco horas da manhã e vim dar entrevista. Num feriado, ninguém

queria e eu vim dar entrevista. Sábado... domingo... eu não tenho essa coisa. Eu não quero é perder o espaço. Então, você transitar por todos os espaços é um ganho pra você como ator. Você ganha como cidadão, você ganha como ator, você ganha como profissional, você ganha como artista. Você ganha quando se envolve com o todo. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

Talvez, o termo “criação coletiva” apareça nas falas dos atores Ednaldo Muniz e Jorge Washington, citadas em momento anterior, devido justamente a essa maleabilidade com que o grupo assume diferentes tarefas – logo, o termo é ressignificado pelos atores dentro do contexto específico de criação do Bando. Essa disparidade no modo como o diretor e os atores de *Relato* qualificam o próprio trabalho não implica necessariamente em contradição. Nesse sentido, concludo com base nos diferentes depoimentos que, no Bando, os atores assumem muitas atividades, mas isso não implica em diluição das funções artísticas, pois sempre haverá alguém que tome a frente de determinada área.

O certo é que, independentemente de quais palavras sejam usadas para definir o processo de criação do Bando de Teatro Olodum, o coletivo baiano se caracteriza por desenvolver um trabalho aberto à colaboração de todos os envolvidos no projeto de espetáculo, ao ponto de trazer para a cena o seu próprio público, transformando-o também em ator. Esse aspecto é observado, sobretudo, em *Relato*, uma vez que as comunidades onde ocorreram as oficinas não foram apenas um espaço de pesquisa de campo, mas de descoberta de novos talentos, a exemplo das atrizes Elaine Nascimento e Jamile Alves, ainda hoje atuando dentro da companhia. Isso significa dizer que todo o processo está centrado na figura do ator-criador que, por sua vez, altera os papéis convencionais dos demais envolvidos na composição da cena, principalmente aqueles que sempre tiveram maior destaque. No Bando, o dramaturgo passa a ser um editor-criador, acumulando também a função de encenador-diretor (isso no caso de *Relato*, pois atualmente são os próprios atores que exercem essa última função por meio de uma comissão), atividade igualmente marcada pela transformação do material produzido coletivamente na sala de ensaio.

### **3.5 Breves considerações sobre a questão da autoria**

Em uma sociedade marcada pela rígida divisão do trabalho e pela valorização exacerbada das atividades intelectuais, é compreensível que o trabalho produzido coletivamente suscite dúvidas e polêmicas sobre a questão da autoria. A quem é concedido os direitos do autor (a propriedade intelectual, o retorno financeiro proveniente da publicação e distribuição do texto)? Quem assina (atenção para o peso da escrita) a obra? Tal é a

importância conferida à discussão ao ponto de esse problema ser recorrentemente abordado nas pesquisas sobre criação coletiva e processo colaborativo. Em sua dissertação, Fischer (2003, p. 185-187) considera contraditória a inserção da assinatura do dramaturgo em textos criados a partir do trabalho coletivizado. Para a pesquisadora, a autoria deveria ser creditada ao coletivo ainda que haja alguém responsável por dar tratamento literário ao texto. Nesse sentido, ao analisar a produção da Companhia do Latão, por exemplo, é possível notar uma crítica sutil de Fischer à vinculação dos nomes de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano como autores das peças do grupo. Também Iná Camargo Costa (2008, p. 22), em prefácio do livro *Companhia do Latão: 7 peças*, apesar de não se opor às assinaturas dos autores, prefere se referir às dramaturgias ali publicadas como “textos do Latão”. Já dentro do coletivo dirigido por Sérgio de Carvalho, a autoria parece não ser um problema, pois tanto o discurso do diretor-dramaturgo quanto o discurso dos atores, nas entrevistas concedidas a mim, estão de acordo quanto à atribuição da autoria ao responsável por elaborar o texto nascido das improvisações desde que os demais participantes do processo sejam citados como colaboradores.

Quanto ao Bando de Teatro Olodum, não encontrei qualquer discordância ou oposição em relação à assinatura de Márcio Meirelles nas dramaturgias do grupo (seja nas pesquisas acadêmicas que têm o coletivo como objeto, seja nos depoimentos dos atores entrevistados). Apesar disso, Meirelles relatou-me que houve, por algum tempo, certa polêmica em relação à autoria dos textos do Bando. Acredito que a discussão foi colocada para o coletivo apenas quando parte da dramaturgia ganhou o formato livro (que exige a vinculação da assinatura do autor), pois inicialmente o texto dramático sequer era formalizado no papel. Nos primeiros anos de existência do grupo, Márcio preferiu que os atores internalizassem suas personagens sem o apoio da escrita. Inclusive, caso fosse necessário uma substituição, cabia ao coletivo e ao intérprete da personagem a obrigação de transmitir essa memória ao novo ator, tal como se dá na tradição *Griot*. Nesse sentido, a dramaturgia do Bando, desde suas origens, tem também como traço marcante a continuidade do processo de criação após o estabelecimento da obra (que, por isso, se mantém aberta), posto que na passagem do saber da personagem de um ator para o outro há sempre transformações significativas acontecendo. Em 1995, quase cinco anos após a formação do grupo, foi publicada a *Trilogia do Pelô*, livro no qual consta o nome de Meirelles como dramaturgo, mas com a indicação de que os textos nasceram das improvisações dos atores, sinalizando o papel de coautor ou colaborador exercido pelos demais integrantes. O mesmo acontece na publicação de *Relato de uma guerra que (não)*

*acabou*, com a diferença que, na lista dos colaboradores do espetáculo, também é incluída a referência aos participantes das oficinas realizadas nas comunidades de Salvador.

A figura do autor enquanto portador de direitos sobre a obra é uma construção moderna. Antes de se tornar um mecanismo que confere propriedade intelectual ao criador do texto, tal função foi utilizada como meio de punição, perseguição e censura. Entre os séculos XVI e XVIII, o nome na capa da publicação era uma exigência do Estado e da Igreja que tinha por objetivo controlar as produções escritas, evitando a propagação de discursos transgressores. Em tese sobre os processos ligados à imputação da autoria, Marco Alves (2014), baseado em Foucault, retoma as origens e desenvolvimento dessa figura discursiva (impossível de ser fixada devido às várias faces assumidas nos diferentes tempos e sociedades), apontando as diferentes transformações da função autoral ao longo da história. No período medieval, por exemplo, o pesquisador observa que a autoria cabia a quem organizava a obra, sendo tal atribuição totalmente desvinculada da ideia de invenção ou criação. Já com os românticos, a função autor foi drasticamente transformada: passou a ser critério para tal titulação a originalidade da obra, confeccionada habilmente pelo gênio criador. Segundo Alves, o autor moderno é:

...uma projeção crítica idealizada, um núcleo de coerência, e também um nome que funciona como uma marca que agrega valor a determinado conjunto de textos. Enfim, um novo sujeito, que é tornado visível, valorizado e reconhecido criticamente e juridicamente no seio de uma nova economia de poder. (ALVES, 2014, p. 425)

Em síntese, tal figura – fruto do discurso jurídico, literário e estético, do “fim da censura prévia”, das “relações contratuais liberais”, das “novas práticas de produção, de circulação e de apropriação da cultura e do conhecimento”, de “novas formas de monopólio comercial”, etc. (ALVES, 2014, p. 171) – se apresenta como alguém dotado de legitimidade, privilégios, direitos dentro da sociedade capitalista. O direito à propriedade intelectual funciona tal como o direito à propriedade privada, opondo-se ao bem público, coletivo. Logo, a autoria, na modernidade, somente recai sobre a obra que se constitui como criação individual e original. Uma vez que a funcionalidade da autoria sofre modificações ao longo do tempo (devido a alterações de ordem material, política, econômica, social, cultural), há alguma transformação significativa em relação ao papel do autor na contemporaneidade? Boris Groys afirma que sim.

Em *Arte/Poder*, Groys (2015) aponta para a existência de múltiplas camadas de autoria na obra contemporânea. Nas palavras do crítico de arte, a partir de Duchamp, “o ato

criativo tornou-se o ato de selecionar” (GROYS, 2015, p. 120). Assim, não basta ser criador para ser autor, é necessário que esta figura seja, sobretudo, alguém que selecione, que exponha a obra para um público e que autorize a sua circulação. Um exemplo da sobreposição de autorias, em termos cênicos, é a instalação artística. Nela pode existir certo número de objetos artísticos ou não (um vídeo, um quadro, uma fotografia, um utensílio doméstico, uma ferramenta de trabalho) produzidos por vários sujeitos, porém, os elementos selecionados, justapostos e dispostos de determinada maneira e em determinado espaço, no seu conjunto, passam a pertencer a quem sistematizou os materiais, construindo a partir deles um novo sentido. Groys (2015, p. 123) chega a afirmar que “a autoria tradicional e soberana de um artista individual desapareceu”. Márcio Meirelles exemplificou muito bem essa nova forma de autoria em entrevista concedida a mim:

...eu acho assim: de quem é o texto? Se você, por exemplo, faz uma colagem de recortes de jornal, você constrói um texto. Quem é o autor do texto? São as pessoas que escreveram as coisas e foram publicadas um dia ou [você], se isso vem parar aqui, isso pra lá e você cria um novo discurso a partir de muitos discursos que nem dialogavam entre si, nem sabiam um do outro?! Então, é um pouco isso. (MEIRELLES, 2016, Entrevista)

O certo é que ninguém escreve a partir do nada e, apesar disso, não existe texto onde não se possa encontrar algo novo proposto por quem lhe deu a forma final, ainda que ele (o texto) seja todo construído por meio de paráfrase. Se fossemos levar ao extremo a questão da reivindicação da autoria em uma dramaturgia criada em processo teríamos, necessariamente, que citar o espectador na lista de colaboradores. Imaginemos, por um momento, a situação cômica e absurda de um grupo que tivesse a obrigação legal de anotar os nomes de toda a plateia, a cada noite de apresentação, para depois inseri-los na ficha técnica como coautores do espetáculo assistido!

A imagem do dramaturgo como editor de múltiplos discursos, tal como foi desenhada por Márcio Meirelles em depoimento concedido a mim, é amplamente aceita entre as pesquisas sobre escrita processual. Para Nicolette (2005, p. 61), por exemplo, a autoria do texto construído com base em processo colaborativo é atribuída a quem é responsável pela função de organizar a contribuição dos atores. Apesar da assinatura, segundo a pesquisadora, tanto o espetáculo quanto a obra permanecem como patrimônio do grupo. Rebouças (2009, p. 53), por sua vez, observa que o dramaturgo de processo perde “o poder de decidir tudo sozinho”, sendo a sua prática orientada pela interlocução com todos os agentes criadores. Já Rewald (2005, p. 38) considera que o dramaturgo, em diálogo com o diretor, é quem

direciona o processo colaborativo, ordenando-o no nível textual, tal como o encenador ordena a cena no âmbito do espetáculo. É possível inferir certa transformação no ato criador realizado pelo dramaturgo (cujo trabalho é orientado pela cena) inclusive nas reflexões produzidas no século XX (para ser mais exata, em 1984) por Grotowski. Ao analisar a função da direção teatral, o encenador polaco observa que “é preciso saber tomar nota do corpo durante a improvisação”, a fim de conseguir, em momento posterior, realizar a “montagem” do “material fixado” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 219). Logo, essa primeira modificação no papel do diretor, enquanto atividade baseada no corte e na montagem do material produzido na sala de ensaio, parece ter sido colocada também para o dramaturgo do século XXI.

Creio ser possível concluir que a polêmica em torno da assinatura individual em texto dramático gestado por processo colaborativo está baseada em uma visão romântica de autoria, marcada pela figura do autor enquanto gênio criador. Em outras palavras, a questão colocada pelo discurso crítico contestador da validade da assinatura se traduz da seguinte forma: se o texto não contém certa personalidade escritural do autor (a exemplo do estilo shakespeariano, tchekhoviano, rodriguiano), e sim traz a marca da estética do coletivo, então a assinatura individual é incoerente, posto que quem é dono do “sinal” de autoria é o grupo. Ora, se se considera as novas funções autorais e todas as teorias modernas sobre os conceitos de originalidade, intertextualidade e influência, inevitavelmente, tal discurso perde a sua razão de ser. Cumpre também atentar para o óbvio: se o próprio grupo não vê problemas na assinatura individual (desde que esta seja acompanhada de menção às contribuições dos demais integrantes), chegando ao ponto de legitimá-la, logo, é porque de fato há um trabalho criador por trás da formalização do texto, bem como um acordo prévio sobre quem assumirá com liberdade artística a função de dramaturgo.

### **3.6 Imagens do artista-engajado e do espectador no teatro político**

Ao analisar os processos de criação do Latão e do Bando é perceptível que o fazer artístico se constitui, para eles, como verdadeira prática política democrática, pois as experiências dos grupos na sala de ensaio e na cidade (compreendida como laboratório de pesquisa) estão fundamentadas na escuta do outro, no diálogo com a sociedade, no compartilhamento de ideias, em relações de trabalho não alienantes e mais igualitárias. Assim, mais que apenas trazer os problemas da sociedade para a cena, o teatro realizado por ambos os coletivos expressa formalmente, nos espetáculos produzidos, o sonho utópico de

transformação do mundo por meio da mudança de discursos e, sobretudo, de comportamentos, demonstrando ao espectador que este é sim um sonho viável de concretização, posto que já é vivenciado no cotidiano das companhias, no âmbito das microrrelações. No cerne desse teatro político está o encontro entre o artista e a plateia, encontro que se dá em diferentes momentos – antes de o grupo vislumbrar um projeto, no processo de criação, durante e depois do espetáculo. Para entender como esse encontro se dá (a partir de quais valores e perspectivas), é preciso antes refletir sobre como os artistas compreendem a própria atividade, quais papéis eles representam (enquanto cidadãos) diante do público, como eles enxergam e tratam o espectador.

Creio ser possível afirmar que, quando pensamos no papel social do artista, duas figuras surgem no nosso imaginário coletivo: a do artista-militante e a do artista enquanto intelectual. Em um primeiro momento, a figura do militante parece baseada na imagem de um sujeito que perde a sua individualidade (não confundir com identidade social), misturando-se ao grupo com o qual partilha um mesmo ideal, alguém cuja atuação se dá no campo da ação política direta, de sua prática organizativa; enquanto isso, a imagem do intelectual parece fundamentada em certo distanciamento (social, econômico, cultural) entre o homem das letras e o homem comum, razão para as ideias do primeiro serem ouvidas como uma opinião particular de alto valor. O militante seria, concomitantemente, parte do povo e representante deste, tendo por papel articular a luta política e atuar na frente de “batalha”; o intelectual seria o representante de certo discurso e o seu papel na luta política se daria por meio da produção de conhecimento. Tais imagens (um tanto estereotipadas, diga-se de passagem) estão calcadas na estratificação social, na divisão entre trabalho braçal e trabalho intelectual, no divórcio entre a prática e o discurso. Aliás, elas são, no meu entender, produto de um discurso político conservador que subtrai do militante o seu primeiro papel de sujeito pensante e do intelectual o seu poder de ação e de mobilização. Acaso é possível agir politicamente sem reflexão ou, ainda, criar discursos políticos sem se comprometer com alguma prática? Nesse sentido, penso que todo militante é intelectual, assim como todo intelectual é militante (independente de qual seja sua orientação política). Bogo (2010), ao levantar as características da militância do nosso tempo, oferece a seguinte definição:

Não há como formar bons militantes fora da prática, mas a prática precisa estar voltada para os desafios e ser iluminada pela teoria. [...] Nas questões culturais, o militante deve saber como enfrentar os profundos desequilíbrios impostos pela ideologia da classe dominante, que falsifica o verdadeiro sentido de suas intenções [...] O século atual exige que a militância assuma a tarefa de politizar, mas também de animar as massas. A arte é patrimônio da

classe trabalhadora, por isso tem um sentido revolucionário e deve-se recorrer a ela para melhorar a prática. [...] O bom militante não é aquele que representa a massa, mas aquele que a faz representar-se. É aquele que dá a primeira palavra, mas também é o que ouve a última e faz a síntese. (BOGO, 2010, p. 188-190)

Apesar de trazer um novo matiz para a imagem do militante quando aponta para a necessidade de refletir e teorizar sobre a prática política, Bogo incorpora a tal figura certos traços atribuídos ao intelectual de esquerda do século passado: aquele que fala às massas, que tem por missão ensinar o ignorante. É visível a posição paternalista desse tipo de militante-intelectual que precisa tanto oferecer “a primeira palavra”, quanto fazer a síntese, como se o seu “educando” não tivesse nada a contribuir previamente, nem tivesse condições de tirar suas próprias conclusões. No trecho também fica evidente como a imagem do militante e do intelectual nasce do confronto com o Outro, o povo. Esse fenômeno também ocorre quando buscamos identificar os traços do artista-engajado, pois a imagem dele está intimamente relacionada à imagem do espectador.

As novas funções (a exemplo do papel de colaborador/cocriador da produção artística) atribuídas ao espectador na modernidade suscitam questões que passam a movimentar, a partir do século XX, o debate sobre arte e política, tais como: a arte tem finalidade para além de si mesma? Ela é capaz de transformar o espectador? Se ela pode contribuir para a formação política do público, qual é a melhor maneira de alcançar esse “objetivo”/efeito? Como em toda polêmica, há quem defenda e quem seja contra o valor de uso da arte e, cada posicionamento constrói vasto número de argumentos, os quais tentarei esboçar (ao menos) os mais recorrentes. Entre os defensores (além de Bogo), podemos citar Santiago García, que compreende o espectador tanto como um participante da obra, isto é, como um de seus autores, quanto como sujeito afetado por ela. Para o diretor de La Candelaria, nesse movimento dialético e contraditório entre público-obra, nasce “o valor estético da obra de arte na medida em que [ela] é capaz de transformar a realidade” (GARCÍA, 1988, p. 14). Logo, aqui a qualidade estética está ligada a relevância social e histórica do espetáculo. Santiago García defende claramente que o teatro tem o poder de transformar o espectador e sua realidade. Tal transformação se daria a partir da exposição artística no palco, no plano do simbólico, de certa significação do mundo, uma significação específica, para um público específico. Nesse sentido, para García, o artista-engajado é aquele capaz de dar “respostas inéditas”, “soluções culturais e artísticas” para as “necessidades espirituais” da plateia (GARCÍA, 1988, p. 105). Apesar de concordar em muitos aspectos com o posicionamento do teatrólogo (sobretudo quando ele reivindica para a obra de arte certo compromisso com uma

realidade histórica concreta/localizável), nessa última citação, em particular, acho necessário fazer um adendo. Não me parece correto exigir do artista a tarefa de conceber respostas inéditas, seja em termos estéticos, seja em termos de solução para um problema cultural ou social, seja no sentido de fornecer satisfação espiritual ao público. O ineditismo, termo controverso, ainda guarda muitas semelhanças com a ideia de originalidade e sabe-se que na arte, tal como na natureza, nada se “cria” a partir do vazio, nada se perde, tudo se transforma – isto é, mesmo as obras de vanguarda, que buscam romper com um modelo vigente, não brotam espontaneamente em um terreno virgem. Os artistas se valem de múltiplos temas e formas, reelaborando algo já dado com a finalidade de criar um objeto inusitado, “novo”. Considero igualmente problemático atribuir ao artista a missão de formular soluções para questões que estão além de seu ofício. Em todo caso, acredito sim que a arte consegue propor novos olhares sobre a sociedade e, com isso, pôr em descoberto modos alternativos de vida, de organização social. Conferir ao artista o papel de lançar luz sobre a realidade do espectador não faz deste último alguém incapaz de tecer considerações sobre o próprio mundo, nem faz do artista um ser que assume as vestes do intelectual enquanto figura superior, dotada de razão acima da média, pois:

...o público, como encarnação do real, abrange o palco e, portanto, o determina. Nos processos de criação do espetáculo, do palco, o ator de novo tipo adota o ponto de vista do público porque, além disso, “é” do público, faz parte dele social e culturalmente. Representa seus interesses mais profundos. E quando esses processos são de criação coletiva não somente o ator adota esta posição como também o conjunto criativo: autor, ator, técnicos, desenhistas, cenógrafos etc. (GARCÍA, 1988, p. 109-110)

É contra essa criação orientada para o público, visando provocar neste certo efeito ou lhe dar respostas, que boa parte dos detratores do teatro político se colocam. Jacques Rancière (2012) está entre os pensadores proeminentes, cujo discurso de oposição nega a função social da arte, bem como o potencial revolucionário desta em termos de transformação do público. Em *O espectador emancipado*, Rancière afirma que a modificação na função do espectador, calcada no ato de trazer a plateia para a cena, operada pelos reformadores do teatro foi baseada em preconceitos sobre uma suposta inatividade inerente ao olhar – este foi historicamente marcado pelo estigma de ser refém das aparências ilusórias e, por isso, não teria condições de promover nem o conhecimento, nem a ação. Assim, segundo o filósofo, como réplica a essa inatividade, surgiu o teatro participativo, subdividido em duas grandes tendências: uma centrada no teatro enquanto manifestação ritualística (Artaud), cujo objetivo

seria o de restabelecer o laço comunitário entre os homens; outra, de base política, que teria por interesse arrancar o espectador de sua passividade por meio do distanciamento crítico (Brecht). Considerando o olhar como ação importante para a produção de conhecimento, Rancière faz uma série de críticas ao teatro político, baseando-se para tanto em uma interpretação (no mínimo) errônea dos escritos de Brecht.

Em primeiro lugar, é preciso não esquecer que o teatro participativo é anterior ao século XX, ao ponto de ser impossível determinar onde e quando ocorreu seu surgimento – sabe-se, contudo, de sua estreita relação com o teatro e as festas populares. Logo, não é correto afirmar que a interação entre artista-espectador nasceu de uma resposta dada por alguns homens do teatro a certa paralisia percebida no espectador burguês. Também não me parece justo atribuir a Brecht a responsabilidade por veicular certa imagem do espectador como sujeito “parvo fascinado”, alguém embrutecido que necessita de ajuda e educação para deixar esta condição e se tornar autônomo (RANCIÈRE, 2012, p. 10). Quando faz a crítica ao teatro realista burguês, Brecht não determina quem é o espectador (a sua essência), ao contrário demonstra a forma pejorativa como os artistas dessa vertente o tratam. Logo, para o encenador alemão, o espectador não é um sujeito ignorante preso a uma ilusão de realidade, ele é colocado nessa posição pelo teatro burguês que o desconsidera como sujeito capaz de pensar e de formular hipóteses. Conforme assinalo no primeiro capítulo, para Brecht, o espectador é antes um colaborador: ele já é considerado um cientista antes do espetáculo começar e, portanto, não é colocado em posição de inferioridade em relação aos atores<sup>68</sup>. O teatro proposto por Brecht não é, simplesmente, um modo de educar as massas, mas de acompanhar e refletir sobre os novos tempos. Por isso, longe de transmitir ideias, a cena brechtiana promove a construção de conhecimentos por meio da interação artistas-público.

Na visão de Rancière, a arte politizada contemporânea toma o espectador por ignorante e o culpa por sua indiferença frente aos problemas sociais. Como não é capaz de propor soluções para os problemas que denuncia, tal arte se limitaria a se opor ao sistema, assumindo nas entrelinhas certa postura melancólica de esquerda marcada pela descrença quanto a viabilidade do projeto de pôr fim ao capitalismo e construir uma sociedade igualitária (RANCIÈRE, 2012, p. 41). Apesar de se furtar a responder às questões que critica,

---

<sup>68</sup> Logo, parece-me incorreta a seguinte afirmação de Rancière: “Essa é a primeira convicção que os reformadores teatrais compartilham com os pedagogos embrutecedores: a do abismo que separa duas posições” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). As posições referidas por Rancière são a do mestre, assumida pelo artista-engajado, e a do ignorante, conferida ao espectador, estabelecidas pela lógica da “desigualdade das inteligências”. Ora, o teatro brechtiano não possui feições paternalistas em relação ao seu público, pois a interação entre artista-plateia não parte da premissa de que é preciso retirar o espectador de sua passividade, mas sim da constatação de sua importância fundamental na criação espetacular, na construção de uma obra dialética.

a arte politizada teria semeado a ideia de que tem potencial para transformar tanto o espectador, quanto a sua realidade:

...a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. [...] Supõem-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIÈRE, 2012, p. 52)

Rancière condena a arte engajada que visa provocar certo efeito no espectador ou interferir diretamente na realidade deste. Para o filósofo, o poder da arte não se manifestaria quando ela é utilizada como um meio de comunicação ou quando cumpre finalidades sociais, mas somente quando a arte põe em circulação uma nova sensibilidade produzida pelo dissenso<sup>69</sup>. Certamente, essa última ponderação é inegável, afinal, todo artista, ao compor uma obra, deseja que seu objeto produza no espectador uma experiência estética única, incomparável, bem como que sua criação modifique em alguma medida os modos de produção, recepção, circulação de sentidos. Inclusive, nesta tese, defendo que tanto o Bando quanto o Latão conseguem, de maneiras diferentes, promover e expandir as sensibilidades de seus respectivos públicos – aspecto que será melhor desenvolvido no próximo capítulo. Acontecesse que Rancière nega essa possibilidade para qualquer obra que assuma um compromisso político, que manifeste um diálogo sistemático com a sociedade. Convém observar também que a formulação final do filósofo citada acima é questionável, pois (até onde foi possível averiguar) não é ponto pacífico, pelo menos entre os artistas vinculados ao teatro político (creio que menos ainda entre os criadores das demais formas de arte), a ideia de que a obra é capaz de modificar, como em um passe de mágica, o espectador, promovendo a transformação do mundo. Aliás, talvez fosse mais pertinente pensar não em como a arte pode ser transformadora, mas como os sujeitos (sejam eles artistas ou espectadores) promovem a própria transformação quando colaboram para a construção do objeto estético. O artista engajado pode propor um determinado significado para a cena por meio de efeitos de vetorização articulados na montagem, mas tais vetores só ganham sentido quando o

---

<sup>69</sup> Nas palavras de Rancière (2012, p. 48), “dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”.

espectador se integra à construção da obra. Nas palavras de Carlos Tindemans, “o teatro não chega em alguém, alguém faz ‘chegar’ o teatro a si mesmo” (TINDEMANS apud PAVIS, 2008, p. 215). Ao revisitar os argumentos dos opositores ao teatro político<sup>70</sup>, pergunto-me, especialmente, a quem interessa negar a função social da arte. Afinal, por que tantos filósofos, intelectuais e artistas se esforçam em recusar tal função, bem como o valor artístico de obras nascidas de um vínculo real entre certos artistas e a sociedade? Por que invalidar e deslegitimar o sentimento daqueles que se dizem renovados, modificados, após uma experiência artística (aspecto observado, por exemplo, nas falas dos atores do Bando)? Talvez, a pressa e a preocupação em condenar o teatro político, tratando-o como simplificador ou como arte menor esconda certa ameaça sentida por parte da classe de intelectuais. Não nego que em algumas manifestações cênicas, a relevância histórica e social da obra é superior ao valor estético, mas não vejo oposição entre os dois valores. Com isso quero dizer que não me parece justo inferir que a orientação política de uma obra determine negativamente o seu valor artístico.

Creio que o teatro político pode sim propor “respostas” às demandas sociais, mas ele não faz isso quando apenas discursa sobre determinado tema por meio da representação, e sim, como já dito anteriormente, ao propor novos modelos de relação dentro do próprio aparelho cultural (por exemplo, a partir de práticas de criação calcadas no exercício da autonomia e da igualdade entre os sujeitos), bem como a partir da atuação do artista fora do palco, na cena política, na participação cidadã no cotidiano da cidade. Neste ponto, vale a pena circunscrever, ainda que momentaneamente, o que é ser um intelectual. Seríamos todos intelectuais, embora somente alguns de nós exerça, de fato, esta função (tal como propõe Gramsci)? Ou o intelectual é aquele, especialista por formação, capaz de tratar apenas de assuntos relacionados a própria área (tão bem analisado por Foucault)? Ou seria o responsável por proferir discursos incompreendidos pela maioria das pessoas (segundo Gouldner)? Ou, ainda, o sujeito esclarecido que se distancia dos problemas práticos para formular a verdade atemporal (conforme define Benda)? Entre tantas faces possíveis, penso que a mais próxima do artista engajado é a do intelectual como sujeito que decide usar a própria visibilidade social para representar os interesses de quem é invisibilizado pelo sistema, isto é:

---

<sup>70</sup> Além de Rancière, tal posicionamento aparece nos escritos de Canclini (conforme assinalo no primeiro capítulo desta tese) e Peter Brook. Quanto ao diretor britânico citado, basta dizer que o leitor encontra o seguinte comentário em *O ponto de mudança*: “O teatro social está morto e enterrado. A sociedade precisa de mudanças – mas vamos usar no mínimo armas adequadas. [...] O teatro social nunca chegará ao ponto central da questão com a necessária rapidez. O tempo perdido em ilustrações força-o a simplificar o argumento – justificando a crítica de seus adversários.” (BROOK, 1995, p. 81)

...um indivíduo com um papel público na sociedade [...] dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público [...] representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos e varridos para debaixo do tapete. (SAID, 2005, p. 26)

Ao retomar as palavras de Edward Said, não pretendo dizer que o artista militante deve apagar as suas identidades para dar voz ao Outro, esquecendo-se, muitas vezes, da distância que o separa dos excluídos que ele pretende representar. Tal postura é, se não uma falsificação, um equívoco a ser evitado pelo artista engajado de hoje, a fim de não reproduzir certos erros cometidos pela militância do século passado. Na verdade, o intelectual transita entre a sua pessoa particular e a sua face pública, ao ponto de ser possível afirmar que é o seu eu individual (marcado por determinações e circunstâncias históricas, sociais, econômicas, culturais) que o habilita a exercer este papel. Quando o Latão se propõe a revisitar a memória da luta sindical no ano de 1979 com o espetáculo “O pão e a pedra”, por exemplo, os atores do grupo não pretendem partir de uma experiência que não é deles, mas trazer para a cena um outro olhar sobre esse momento histórico e seus protagonistas. Do mesmo modo, quando o Bando fala das mazelas da população negra marginalizada, não se deve partir do princípio que a cena é orientada pela experiência íntima dos atores, como se a personagem e o intérprete tivessem partido do mesmo lugar. O que dá autoridade aos grupos para tratar deste ou daquele tema é a pesquisa empreendida. O ato de representar o outro, portanto, não é sinônimo de um movimento de fusão, mas de empatia; ou seja, é uma atividade que implica se colocar, ainda que artificialmente, na posição de alguém respeitando a singularidade da experiência alheia e sem esquecer que esta não pode ser reproduzida por quem não a vivenciou (ainda que se possa falar sobre ela, com sentido de verdade, no plano da ficção – isto sim, tarefa da arte engajada).

### **3.6.1 O engajamento dos artistas da Companhia do Latão na cidade de São Paulo**

Santiago García (1988, p. 14-15) atribui ao artista engajado a tarefa de mobilizar os trabalhadores da cultura, a fim de que os meios de produção teatral (salas, equipamentos, mecanismos de produção e circulação, sistema administrativo, centros de formação) estejam em conformidade com os interesses dessa classe. Essa é uma função cumprida pelo Latão desde os seus primeiros anos de existência na cidade de São Paulo. Segundo Sérgio de Carvalho, a afirmação pública de um projeto teatral claramente político pela companhia nos anos de 1990, momento em que o engajamento era considerado ultrapassado, contribuiu para

a assunção identitária de vários grupos inspirados por proposta semelhante, bem como para o fortalecimento da comunicação entre as trupes, aproximadas pelas afinidades estéticas-políticas compartilhadas. Com o avançar da precarização das artes pelo Estado, por meio de leis que transferiam à iniciativa privada a responsabilidade pela manutenção da cultura, esses coletivos começaram, então, a se organizar e discutir sobre as dificuldades enfrentadas para continuar realizando as atividades de pesquisa e de criação. O resultado desses encontros foi o movimento “Arte contra a barbárie”, cujo primeiro manifesto, de 7 de junho de 1999, foi redigido e assinado pelos grupos Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e pelos artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani. O texto foi amplamente divulgado na mídia, recebendo apoio de intelectuais e levantando a polêmica sobre os mecanismos de fomento à produção cultural no país.

No manifesto, os artistas se posicionam contra a política de eventos, pois esta seria uma estratégia torpe do governo para escamotear a falta de investimentos nas artes cênicas, sobretudo, em projetos direcionados a coletivos de processo. Ao privilegiar a circulação de obras em festivais, o Estado se eximia de apoiar a pesquisa em criação, tão necessária ao desenvolvimento do teatro, e sem a qual não há espetáculo nem profissionalização dos artistas. Assim, a ausência de fomento que garantisse o trabalho em sala de ensaio se convertia na inviabilidade da manutenção dos grupos e na descontinuidade das pesquisas. Com base nesses argumentos, os coletivos reivindicavam que o Estado cumprisse o seu dever de apoiar a prática artística em todas as suas etapas, exigindo, para tanto, as seguintes intervenções no aparelho cultural: criação de uma estrutura permanente que viabilizasse a manutenção das companhias; definição de quais instituições assumiriam a pasta da cultura, bem como as funções delas e os modos de repasse de verbas; revitalização dos teatros existentes, criação de novos espaços e promoção de ocupações artísticas, a fim de garantir um local fixo para a realização de pesquisas pelos grupos brasileiros; criação de programas culturais que promovessem a visibilidade dos grupos, fazendo-os chegar a diferentes públicos e cidades do território nacional.

Em depoimento concedido a mim, Sérgio relata sobre a sua participação ativa no movimento e sobre as conquistas advindas da organização da classe artística:

Eu era jornalista, eu preciso dizer isso, o que facilitava essas coisas saírem nos jornais. Até aquele momento, eu colaborava com a Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo. Então, também ajudou esse movimento ficar conhecido rapidamente. E logo ele ganhou força política e, uma parte desse movimento, ajudou a redigir a lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo, que foi um grupo ligado, especialmente, ao Moreira que planejou isso. A gente conquistou força política pra fazer uma lei fantástica de fomento ao teatro de pesquisa, pra processo. Depois ela sofreu descaracterizações e ataques, mas ela foi criada pelo movimento teatral. (CARVALHO, 2016, Entrevista)

Agindo como verdadeiros intelectuais, Sérgio e os demais participantes do movimento “Arte contra a barbárie” representaram os interesses de todos os grupos de teatro da cidade, conseguindo aprovar a lei 13.279/02 que ainda hoje garante a sobrevivência de coletivos de processos por meio de dois editais lançados por ano. A última edição (29ª), documentada no site da prefeitura de São Paulo, foi homologada em agosto de 2016 e contemplou treze companhias, um número pequeno dada a quantidade de grupos de pesquisa existentes na capital paulista. Convém observar que a aprovação de medidas legais não é garantia de que as políticas públicas sejam efetivadas. Prova disso é o “Manifesto pela lei de fomento” redigido pelo mesmo movimento por ocasião da suspensão do Programa Municipal de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo. No texto reivindicatório, os artistas põem em evidência a importância e a necessidade do Programa, defendendo-o das imposições econômicas e das “descontinuidades eleitoreiras” (verdadeira prática de apagamento das conquistas da gestão anterior pela nova gestão) que visam pôr fim aos direitos adquiridos no campo da cultura.

A organização dos grupos de teatro de São Paulo também teve como fruto o jornal *O sarrafo*, editado coletivamente pelas companhias Ágora, Companhia do Latão, Companhia Folias D’Arte, Parlapatões, Fraternal Companhia de Arte e Malas-artes, Teatro da Vertigem. Disponibilizado atualmente no site oficial da Companhia do Latão, o periódico contou com nove edições, sendo a primeira delas de março de 2003 e a última de abril de 2006. Além da tiragem de 10 mil exemplares, o jornal foi publicado online em um site próprio, hoje inexistente, editado por Márcio Boaro, da Companhia Ocamorana – a versão impressa teve por coordenador editorial Sérgio de Carvalho. Entre os objetivos da publicação, informados no editorial do primeiro número, é possível citar o desejo de abordar e dar visibilidade às diferentes estéticas cênicas, informar o público de teatro, fazer frente ao jornalismo em voga, fomentar novas plateias, democratizar a cultura, abrir espaços para debates sobre as questões pertinentes ao fazer teatral. O periódico trazia textos curtos e entrevistas realizadas por colaboradores importantes no meio artístico e intelectual, tais como Gianni Ratto e Iná Camargo Costa. O tema mais recorrente nas edições é o modo de organização do aparelho

cultural, incidindo sobre este inúmeras críticas às ineficientes leis de fomento e, sobretudo, à lei Rouanet. A terceira edição, de maio de 2003, por exemplo, traz na manchete o título “Contra a cultura do favor” e critica a retirada da cláusula de contrapartida social, proposta pelo governo Lula, para a lei de fomento, cláusula que previa exigir dos artistas beneficiados pela medida certo retorno do investimento para a comunidade. Tal proposta foi excluída devido às posições contrárias dos cineastas Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana (ligados à Fundação Roberto Marinho e partidários da ideia de “arte pela arte”) tornadas públicas por meio de textos publicados no jornal O Globo. O caso ganhou grande repercussão, ao ponto de 53 artistas de cinema assinarem um manifesto contra o recuo do governo frente a pressão exercida pela indústria do entretenimento, representada pelos três nomes citados. Também os artistas de teatro se mobilizaram e publicaram nesse número de *O sarrafo* um manifesto, em defesa da contrapartida social, intitulado “A arte na cultura do favor” e assinado pelos editores do jornal, pela Cooperativa Paulista de Teatro e pelo movimento “Arte contra a barbárie”.

Outra edição do jornal que merece destaque é a de número oito, de dezembro de 2005, na qual é ressaltada a importância de combater o mercado que mina as possibilidades de existência do teatro político, bem como a necessidade de lutar pela defesa da democratização da cultura. Nesse número d’*O Sarrafo*, que inclui como editores novos grupos de teatro, há uma série de textos propondo caminhos para a organização das ações de resistência, todos iniciados com uma pergunta: “Como democratizar as políticas culturais?”, “Como construir programas públicos?”, “Como garantir a manutenção de um grupo?”, “Como produzir relevância histórica?”, “Como melhorar as relações de trabalho nos grupos?”, “Como renovar os sistemas de circulação cultural?”. Percebe-se claramente nos títulos citados a intenção de refletir sobre o fazer artístico politizado e de indicar soluções para os problemas enfrentados pelos coletivos teatrais, com o objetivo de fortalecê-los. *O sarrafo* não foi distribuído apenas em São Paulo, ele percorreu também outras cidades, tais como Aracajú, Belo Horizonte, Campinas, Goiânia, Natal, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro. A cada número publicado, o jornal disseminou informações sobre arte e cultura, trouxe a público debates que certamente não teriam espaço na mídia convencional, promoveu a reunião e a troca de experiências entre os grupos engajados de São Paulo.

Para além d’*O Sarrafo*, a Companhia do Latão realizou publicações próprias, tais como as revistas *Vintém* e *Traulito*. O primeiro número (nº 0) da *Vintém* foi lançado em 1997 pela editora Hucitec e tinha por editor Sérgio de Carvalho – o último número (7) é de 2008. Ao longo de sua existência, a revista contou com a colaboração dos atores do Latão e com a

contribuição de figuras importantes do meio acadêmico e artístico brasileiro, tais como José Antônio Pasta Jr., Fernando Peixoto, Gerd Bornheim, José Celso Martinez Correia, Roberto Schwarz, João das Neves, Claude Bernardet, Eduardo Coutinho, aspecto que demonstra o prestígio não só da publicação, mas também do grupo por trás dela. Além de servir como meio de documentar o trabalho do Latão, a *Vintém* abordava assuntos variados relacionados à arte, cultura e política brasileira, aspecto visível nos nomes das seções (que variam ao longo da existência da revista): Brasiliana (seção na qual se vinculava textos sobre a vasta e diversa produção cultural nacional), Teatrada (cujo foco era a reflexão sobre o teatro), Memória (seção que resgatava textos pouco difundidos sobre teatro e cultura brasileira), Pensamento Político, Economia Política, Mídia e Poder. Alguns dos números da revista contaram com o apoio do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, responsável por garantir a sobrevivência do Latão em vários momentos de sua história. Já a revista *Traulito* foi viabilizada graças ao recebimento do Prêmio Myriam Muniz e, posteriormente, também pela lei de fomento citada. Tal publicação possuiu tiragem entre um a três mil exemplares, tendo resistido de junho de 2010 a novembro de 2012. Igualmente voltada para a produção artística brasileira, *Traulito* trazia artigos críticos, entrevistas, contos e fotografias.

Confirmando o projeto estético voltado para a pesquisa na sala de ensaio e para a reflexão sobre o fazer artístico, o Latão publicou livros sobre o processo de criação de seus espetáculos (*Caderno de apontamentos: A comédia do trabalho*, 2000; *Ópera dos Vivos: estudo teatral em quatro atos da Companhia do latão*, 2014) e o seu modo particular de trabalho (*Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão*, 2009; *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*, 2009), além de parte da dramaturgia nascida de processo colaborativo (*O nome do sujeito*, 1999; *Companhia do Latão: 7 peças*, 2008). Fora isso, os integrantes ligados ao meio acadêmico (sobretudo, Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho) publicam frequentemente artigos críticos em revistas especializadas em artes cênicas. Assim, o grupo alimenta não só a pesquisa em teatro (fornecendo materiais tanto aos pesquisadores que elegem o grupo como objeto de estudo, quanto artistas interessados em conhecer o método épico dialético), mas também informa toda a comunidade sobre as atividades do Latão dentro e fora do palco. A companhia também realiza experimentos cênicos (geralmente, como parte de uma comemoração ou evento), criações em audiovisual (documentários, curtas) e trabalhos de formação de artistas e plateia, por meio de cursos, oficinas, seminários. Atualmente, além das ações pedagógicas, das publicações, dos espetáculos e experimentos, o Latão mantém contato com o público por meio

de seu site oficial, onde há vasto material produzido pelo grupo disponível para download, bem como pelas redes sociais.

Há, portanto, uma preocupação da companhia em formar criticamente a sua plateia, discutindo com esta, inclusive, sobre temas caros a produção e circulação de obras cênicas. Nesse ponto, vale a pena acentuar o modo como o grupo se posiciona frente ao espectador. Os artistas, ainda que exerçam a atividade intelectual por meio dos trabalhos publicados e tenham consciência do lugar social privilegiado que ocupam em termos econômicos, não tratam o público como massa a ser educada, isto é, não assumem a postura paternalista diante do espectador. Este é antes um colaborador nos trabalhos do Latão. Tal posicionamento afeta também a forma como os integrantes definem a própria atividade, preferindo a denominação de “trabalhadores do teatro”. Mas quem é o público do Latão? Segundo os próprios artistas, trata-se de um público variado que inclui militantes de esquerda, pessoas ligadas aos movimentos sociais (MST, movimento estudantil), intelectuais, estudantes universitários. Os integrantes do Latão ressaltam frequentemente em seus depoimentos e publicações a importância para o grupo em manter vivo o diálogo com os movimentos sociais, conforme se observa nos trechos a seguir:

Eu, particularmente, colaborei com algumas coisas ligadas ao MST, como o jornal Brasil de Fato, com a fundação dele, com a editora Expressão Popular, dando aulas na Escola Florestan Fernandes quando convidado, dando oficinas, ajudando a formar grupos dentro do MST de teatro, como um trabalho voluntário eventual e até hoje existe essa parceria. Então, o Latão foi criando a partir do *Santa Joana* e depois a partir, especialmente, de *A comédia do trabalho* (que é um espetáculo de 2000)... o grupo foi tendo dupla atuação: parte como militância ligada a alguns movimentos sociais ou movimento teatral e atuação de criação de obras teatrais dentro do aparelho cultural. (CARVALHO, 2016, Entrevista)

Um traço dos mais importantes na nossa trajetória foi a associação com movimentos sociais, sindicatos e entidades comunitárias e, entre eles, o mais longo se deu junto ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). [...] Fizemos diversos espetáculos para o MST em algumas cidades do país e mantivemos esse vínculo nos anos seguintes [a 1998], sendo que *A comédia do trabalho* fez sua primeira exibição pública em um assentamento no interior do Paraná. A influência que estes encontros geraram em nós foram de tal ordem que a peça foi pensada para ser apresentada, se não ao ar livre (como ocorreu, por exemplo, no assentamento do Paraná) em espaços sem muita estrutura como galpões e pátios. Relato a união entre o MST e a Companhia do Latão também pelo seu impacto em meu aprendizado político. (SILVA; PIACENTINI, 2016, p. 50)

Enquanto as palavras de Sérgio expressam as várias intervenções realizadas por ele e pela companhia dentro dos movimentos sociais, a fala de Ney expõe, por assim dizer, o outro

lado da moeda; isto é, o modo como as parcerias estabelecidas com os movimentos sociais tem alimentado o grupo tanto tematicamente quanto esteticamente. A observação do ator me parece pertinente porque rompe com a ideia do intelectual ou do artista-engajado como aquele cujo papel se limita a ensinar o outro – ideia observada, por exemplo, nos argumentos de Rancière utilizados para depreciar a arte politizada. Apesar de atuar para o público de esquerda e almejar fortalecer ou contribuir para a luta política levada a cabo pelos movimentos sociais, o Latão não parece ambicionar fazer do teatro um meio de agregar cada vez mais pessoas em torno das causas que defendem, como queria o CPC, por exemplo. Pode-se dizer, nesse sentido, que o Latão trabalha para uma plateia fidelizada graças a sua presença ativa na cidade. Essa despreensão em ampliar a assistência é também uma forma de garantir a liberdade artística do grupo (segundo PIACENTINI, 2016, Entrevista). Assim, ainda que os espetáculos do Latão tenham uma orientação política clara, esta não assume a forma da propaganda interessada em cativar o maior número possível de consumidores. Nas palavras de Helena Albergaria (proferidas durante entrevista comigo, em 2016): “O Sérgio, como o cara que orienta esse processo, ele é menos assim: ‘quero agradar o público, quero ser bem aceito’ do que ‘quero contar bem uma história, quero que as pessoas entendam. Se elas gostarem ou não é problema delas’”. Ao recusar se render aos caprichos do gosto individual, o grupo se dedica a manter a qualidade das obras e favorecer a possibilidade de apreciação pelo público de peças necessárias, ainda que desagradáveis para alguns.

Quando o tema é o poder ou a função da arte, a companhia sustenta que é necessário promover imaginários alternativos, anticapitalistas, libertários e propor modelos de organização a fim de que o engajamento seja vivenciado cotidianamente e não se dê apenas pelo discurso. Apesar de não utilizar a arte como ferramenta de luta política e reivindicatória, o Latão considera válida todas as expressões do teatro político, colaborando, inclusive, com atividades voltadas para grupos vinculados ao teatro do oprimido ligados aos movimentos sociais. A transformação é considerada pelos artistas como resultado tanto da experiência promovida pela encenação (em relação aos espectadores), quanto do processo de criação coletivizado e do desenvolvimento de ações para além do palco (em relação aos integrantes e colaboradores da companhia):

Eu acho que quem passa pelo Latão, os atores, as atrizes, as pessoas ligadas ao nosso coletivo de outras frentes, mesmo as pessoas que fazem oficinas com a gente sentem alguma mudança. Qual é a medida disso, eu acho que depende um pouco do tempo que essas pessoas convivem conosco. [...] Agora, em relação ao espectador, eu acho que a gente tem uma proposição de influenciar sobre eles, mas eu estou percebendo que nós estamos cada vez

mais dialéticos, no sentido de deixar como opção pro espectador qual ponto de vista ele quer assumir. (PIACENTINI, 2016, Entrevista)

Eu acho que o fundamental, na verdade, como ação política é a possibilidade de criar questionamentos. Acho que ao fazer teatro político você precisa da consciência dos atores, de todo mundo que está envolvido numa produção de teatro, você precisa ter uma consciência do que você está fazendo. E essa consciência não implica em estabelecer verdades ou gritar bandeiras. Acho que significa revelar contradições e propor questões para que os espectadores se questionem, para que as pessoas se perguntem e consigam elas mesmas chegar a outras conclusões ou as mesmas que a gente se propõe. [...] acho que quem faz teatro busca essa transformação e acho que quem vai ao teatro também quer uma transformação. As pessoas não vão ao teatro como vão à frente da televisão. É completamente diferente. A possibilidade de um diálogo, de uma transformação e de uma troca é muito mais efetiva. (MATOS, 2016, Entrevista)

As palavras dos atores transcritas acima dizem muito sobre o projeto estético do Latão, um projeto que se propõe a discutir de forma crítica os problemas de nossa sociedade por meio da arte, convidando o espectador a participar dessa discussão sem impor a este uma visão fixa do mundo – a influência brechtiana é, assim, cara ao grupo porque permite a análise de situações concretas em seu estado de processo, sempre abertas à modificação pela vontade do Homem. Nesse sentido, a transformação é compreendida como consequência de um trabalho: trabalho intelectual de imaginar, refletir, pesquisar, construir hipóteses, pensar sobre a própria atividade; trabalho corporal na sala de ensaio, na execução das atividades ligadas à militância; trabalho de mobilização<sup>71</sup>, de organização, de compartilhamento de ideias com pessoas ligadas as mais diversas áreas do saber e funções sociais.

### **3.6.2 O engajamento dos artistas do Bando de Teatro Olodum na cidade de Salvador**

Para além dos espetáculos que produz, criados a partir da pesquisa sobre o cotidiano dos soteropolitanos, o Bando tem uma relação viva com a cidade e com os grupos de arte negra espalhados pelo Brasil. A companhia realiza vários trabalhos sociais e estabelece parcerias com diferentes setores da sociedade desde a sua estreia na cena baiana. É o caso, por exemplo, do Projeto Erê, ocorrido entre 1991 e 1992. Marcos Uzel (2003) relata que durante o período de execução do primeiro espetáculo do grupo, *Essa é nossa praia*, centrado no drama das crianças em situação de rua, vários meninos e meninas que perambulavam pela região passaram a assistir as apresentações do Bando. Comovidos por essa presença espontânea, os

---

<sup>71</sup> Vale ressaltar que os artistas, fora do ambiente de trabalho do Latão, assumem responsabilidades sociais, a exemplo de Ney Piacentini que, por dez anos, esteve à frente (primeiramente como presidente e, posteriormente, como vice-presidente) da Cooperativa Paulista de Teatro, representando os interesses de toda a classe artística.

educadores do Projeto Axé firmaram parceria com o grupo que juntos começaram a desenvolver atividades variadas de criação artística voltadas para a formação dessas crianças. Essa parceria se ampliou ao ponto de incluir também outras entidades de fomento à cultura afro-baiana, tais como agremiações carnavalescas (o Olodum, sobretudo), terreiros de candomblé e centros voltados para a prática de capoeira. Segundo Uzel (2003, p. 256), “o projeto pensava a cultura como fator de inclusão social e de reconstrução de identidades”. Assim, a partir de uma intromissão não planejada da cidade na sala do Teatro Gregório de Matos, o Bando construiu, ao lado de colaboradores, estratégias de intervenção social, oferecendo à comunidade aulas de dança, canto, interpretação e instrumentos musicais – consta também no documento do projeto a realização de oficinas de máscaras, estamparia e adereços. Dessas ações surgiu o espetáculo infanto-juvenil *O monstro e o mar*, estreado em 9 de novembro de 1991 no teatro ICBA.

Outro projeto desenvolvido pelo Bando, iniciado em 1999 e ainda em atividade, é o “Tomaladacá” que consiste em abrir o espaço do Teatro Vila Velha para os grupos de teatro amador da cidade (formados em escolas públicas, associações comunitárias, igrejas), dando visibilidade às obras e aos artistas que atuam em regiões afastadas da área central. Além de ceder a sala com equipamento profissional, o grupo residente do TVV oferta cursos e oficinas de teatro direcionados aos coletivos com demandas de formação artística continuada – tais oficinas permitem, inclusive, descobrir novos talentos para o Bando, como aconteceu com o ator Érico Brás, cuja entrada no teatro profissional se deu a partir desse projeto. Cumpre dizer que alguns dos atores<sup>72</sup> do Bando, por engajamento próprio, realizam trabalhos artísticos voluntários nos bairros onde vivem, ampliando ainda mais o raio de ação da companhia. Há também os projetos “A cena tá Preta” (iniciado em 2003 e cuja sétima edição ocorreu em 2016) e “Terças Pretas” (iniciado em 2015 e que está, atualmente, na quarta edição) ambos voltados para a divulgação de trabalhos de grupos de arte negra local e nacional (teatro, dança, música, cinema) centrados no debate da questão racial. É importante assinalar que o Bando, ao longo de sua trajetória de mais de 25 anos, poucas vezes contou com patrocínio ou apoio financeiro governamental para realizar as suas atividades, tendo por isso grande dificuldade em manter os projetos. Esse ponto foi abordado no editorial do folheto com a programação da 7ª edição de “A cena tá Preta”, texto onde os artistas condenam a precariedade das políticas públicas de fomento ao teatro; os produtores e artistas que,

---

<sup>72</sup> Em entrevista concedida a Evani Lima, Jorge Washington diz: “...a gente tá trabalhando com pessoas que estão nas suas comunidades trabalhando, também. Fábio faz um trabalho, lá no Cabrito, com o grupo E<sup>2</sup>, Braz faz um trabalho na sua comunidade em Fazenda Coutos; Rejane faz o trabalho com o grupo dela.” (LIMA, 2010, p. 283)

apoiados pelo Estado ou por empresas privadas, não cobram ingressos (colocando em dificuldade os grupos que não podem abrir mão da bilheteria); o público que aceita pagar tudo, menos a sessão de teatro. O Bando reivindica o apoio financeiro da plateia (a única com quem ele realmente pode contar) porque sem esse apoio não há como garantir nem a sobrevivência do coletivo, nem as ações sociais por ele produzidas.

Dentre os projetos voltados para a mobilização dos artistas negros, talvez, o mais importante seja aquele responsável pela criação dos Fóruns Nacionais de Performance Negra. A primeira edição aconteceu em 2005 e surgiu do diálogo entre o Bando e a Companhia dos Comuns (coletivo que contou com a colaboração de Márcio Meirelles em seus três primeiros espetáculos), liderada por Hilton Cobra. O objetivo inicial era reunir diretores negros para organizar a marcha Zumbi +10, mas o evento superou as expectativas ao conseguir trazer para a capital baiana 47 grupos, 5 organizações ligadas ao movimento negro e vários convidados ilustres. Além de palestras e mesas redondas sobre temas relacionados à produção artística negra e à construção da identidade racial, os participantes do evento se organizaram em grupos de trabalho para discutir sobre como criar meios de comunicação entre as companhias, bem como formas de garantir a manutenção dos coletivos. Como parte das atividades do Fórum, os participantes redigiram coletivamente uma carta na qual sintetizaram as ideias e propostas analisadas ao longo do evento. No texto, os artistas manifestam preocupação em relação aos desafios colocados à produção cultural de matriz afro-brasileira, sobretudo nos problemas que interferem na sobrevivência dos coletivos negros, na criação de repertórios e estéticas representativas, na formação artística dos grupos, na atuação de artistas negros nas esferas de poder (especialmente quando se trata da elaboração de políticas públicas culturais). Foram estabelecidas as seguintes estratégias para garantir o fortalecimento das companhias: “criação de formas permanentes de comunicação e intercâmbio”, “articulação política no enfrentamento conjunto de questões afins”, “criação de redes de interlocução e de um banco de dados que facilitem o trânsito de informações de mútuo interesse” (MELLO; BAIROS; 2005, p. 15). Os frutos do primeiro fórum foram sentidos no ano seguinte com a segunda edição que reuniu mais de 60 representantes de coletivos de teatro e dança de expressão negra.

A programação do segundo fórum incluiu palestras; debates; mesas-redondas (organizadas a partir dos temas Compromisso, Sobrevivência e Políticas); oficinas de dança, atuação, dramaturgia e elaboração de projeto; lançamentos de livros, cd's e dvd's; espetáculos; grupos de trabalho. Tal como na primeira edição, os participantes se dividiram para formar grupos de trabalho que se debruçaram, dessa vez, sobre os seguintes temas caros

a todos os ativistas: difusão de trabalho de grupo; estratégias e ações de sobrevivência. O primeiro grupo propôs a criação de redes de comunicação virtual para garantir o efetivo diálogo entre as companhias. Assim, definiu-se um responsável para desenvolver uma comunidade no Orkut e um blog, bem como viabilizar a divulgação de boletins eletrônicos. O segundo grupo estabeleceu como meta a fundação da Cooperativa Nacional de Performance Negra; a criação de mecanismos que facilitassem a legalização dos grupos (dos 66 coletivos participantes, apenas 38 possuíam personalidade jurídica); a capacitação dos artistas, fornecendo a eles ferramentas metodológicas para a escrita de projetos, visando garantir a presença dos coletivos negros entre os beneficiados nos editais de fomento cultural (pois dos grupos participantes no fórum, apenas três eram apoiados pelo Estado); a organização dos grupos negros por Estado com o objetivo de criar fóruns regionais que fortalecessem o fórum nacional; entre outras medidas.

O terceiro fórum aconteceu em 2009, reunindo 160 grupos e organizações culturais, artistas independentes, militantes, políticos e pesquisadores. O evento também se destacou dos demais pelo número de oficinas (nas áreas de dança, música, interpretação, iluminação, criação da forma gráfica, figurino, sonorização), espetáculos e ciclos de debate. Nessa edição, os grupos de trabalho foram organizados com base nas regiões do país e, tal como nos eventos anteriores, as discussões giraram em torno da importância de mobilização da classe artística negra a fim de garantir junto ao Estado subsídio necessário para a continuação das atividades. Essa preocupação está expressa na “Carta de Salvador”, texto coletivo no qual os autores propõem a criação de uma agenda nacional que inclua como prioridade o mapeamento dos grupos artísticos negros, o fortalecimento das ações dos coletivos por meio da lei 10.639/03, a criação de um calendário permanente de ações para além do mês de novembro (mês da consciência negra), a organização da classe para atuar nos espaços de decisão de políticas públicas, a criação de espaços de divulgação da cultura e da arte negra, entre outras propostas que já haviam sido levantadas nas edições anteriores. Já o quarto fórum foi realizado em 2015 e contou com palestras e atividades artístico-culturais em sua programação. Ao contrário das demais edições, não houve publicação em livro dos anais desse evento, o que limita a análise dos temas recorrentes e propostas discutidas nele. Segundo informações vinculadas no site *Geledés*, os organizadores estimavam a participação de mais de 80 grupos negros, além de público superior a 300 pessoas. Estavam previstos debates sobre a Lei Rouanet, a Procultura, a Política Nacional de Artes e as políticas de ações afirmativas na cultura. As quatro edições do Fórum de Performance Negra foram decisivas para a organização efetiva dos artistas, tendo colaborado para mudanças significativas nos editais de fomento. Hoje, há editais

organizados por temática, a fim de atender a demanda dos artistas produtores de poéticas de expressão negra. Outra conquista aconteceu em 2014 quando o Ministério da Cultura destinou 4 milhões a 45 projetos por meio da Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros.

O Bando de Teatro Olodum mantém um forte vínculo com o público, laço estabelecido por meio da militância dos artistas, dos eventos e projetos realizados ao longo dos anos, das oficinas artísticas oferecidas à comunidade em geral, das relações estabelecidas durante os laboratórios para os espetáculos e também por meio da internet (das redes sociais, do site e do blog do Teatro Vila Velha). Esse vínculo se manifesta, inclusive, nos objetivos estéticos e políticos do grupo, pois, segundo os atores, está entre as funções do Bando representar o público negro, carente de ver no palco, no plano do simbólico, artistas negros interpretando personagens negras, vivenciando as dores, os problemas, a realidade dessa população sem os estereótipos disseminados na mídia em geral:

...não é querendo me envaidecer, mas é porque não existia, desde 90, esse trabalho, esse teatro voltado pro negro. A gente ia ver um espetáculo, mas não se sentia representado no palco. E aí quando a gente começa a montar os nossos espetáculos, as pessoas da plateia se sentem representadas, se comovem. Elas vêm e nos abraçam, falam e choram. Vários espetáculos da gente, por exemplo, *Cabaré da Rrrrraça*, tem gente que vem toda vez. Sai verão, entra verão, e se a gente entrar em cartaz tem gente que vem assistir. É a mesma história, mas remete a outras imagens, outras informações. As pessoas parecem que renovam a energia a cada espetáculo. (MUNIZ, 2016, Entrevista)

Por que a gente faz teatro? A gente faz teatro numa perspectiva de tentar levar uma reflexão ao público. A gente fala muito das mazelas. No Bando a gente sempre tem questões assim [aqui o ator ironiza]: “Vamos fazer um espetáculo poético, vamos esquecer as coisas, vamos falar de flores”. Não tem como! Sabe por que não tem como? Porque quando eu saio de casa eu sou discriminado no elevador do meu prédio, no lugar que eu moro, que eu sou proprietário, que eu pago condomínio. E um morador desavisado me olha atravessado e não quer entrar no elevador comigo. São várias situações. No meu trabalho eu sou discriminado. Então, como é que eu vou chegar aqui e vou dizer [ironiza novamente]: “Hoje a lua está num estágio que me levou a reflexão do meu ser”. Não tem como! Eu vou falar de racismo, eu vou falar de combate ao tráfico, eu vou falar de violência policial, eu vou falar do que eu vivo no meu cotidiano. Então, é isso que faz com que o trabalho do Bando seja esse. É público e notório que a nossa função no mundo é essa: é tentar (não estou dizendo que a gente está levando, eu estou dizendo que a gente tenta, que a gente pesquisa) fazer com que o nosso público faça uma reflexão a partir do que está vendo no palco e tenha um outro olhar quando chegar em casa. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

A identificação do espectador com o artista do Bando se dá pelo compartilhamento da identidade racial (devido à presença corpórea do ator em cena), pela temática desenvolvida (tão cara ao universo soteropolitano) e pela forma/estética do grupo em sintonia com a cultura popular e com a tradição oral. Isso implica dizer que a representatividade operada pelo grupo não se realiza por meio do distanciamento (aquele que coloca em posições diferenciadas o intelectual e o povo) – aqui, o artista-engajado está em pé de igualdade com a assistência e esta paridade é essencial para que o vínculo social se fortaleça entre eles. Uma vez que o público negro é a razão da existência do teatro político do Bando, este contato se dá em todas as fases de montagem de um espetáculo: da pesquisa inicial até o momento da estreia. Conforme já dito, não raramente, antes de colocar uma peça nova em cartaz, o grupo faz uma espécie de ensaio aberto para ouvir as opiniões da plateia e observar as reações desta última à representação.

Como o tema é interação com a cidade, não posso deixar de fazer referência aqui a uma produção espetacular que, tal como *Relato de uma guerra que (não) acabou*, colocou em cena não atores e atores amadores provenientes de bairros pobres de Salvador. Trata-se de *Zumbi está vivo e continua lutando*, realizado em novembro de 1995, cujo enredo é baseado na história do líder dos Palmares adaptada aos tempos contemporâneos – o quilombo é a favela construída em terreno invadido, enquanto Zumbi é o líder dos invasores que resiste à reintegração de posse. O espetáculo contou com 120 atores negros, filiados aos blocos afros Olodum, Ilê Aiyê, Ara Ketu, Malê Debalê, ao bloco de índio Apaxes do Tororó, e aos terreiros Axé Opô Afonjá e Gantois, “tendo o Bando de Teatro Olodum como o principal núcleo dramático da montagem” (UZEL, 2003, p. 135), e mais 100 estudantes de escolas públicas na figuração. Novamente, o Bando firmou parcerias com as entidades culturais da cidade para viabilizar esse grande projeto. Tais organizações ficaram responsáveis por inscrever os interessados em participar do processo de criação da montagem e encaminhá-los ao Bando. O resultado do trabalho empreendido coletivamente foi uma peça marcada pela presença da dança, dos sons dos instrumentos percussivos, do canto, constituindo-se como uma verdadeira festa popular devido a quantidade de pessoas envolvidas na encenação.

Além da população negra proveniente de regiões periféricas de Salvador, o Bando conta com um público negro próximo aos atores (amigos, familiares, colegas de trabalho), bem como espectadores de classe média (universitários, intelectuais, artistas). Em pesquisa inicial sobre a especificidade do público do Bando, Gisele Nussbaumer e Plínio Rattes ([s.d.]) constataram que o espectador do grupo é majoritariamente negro, feminino, tem formação superior, é leitor frequente, mora em Salvador, é conhecedor do trabalho do coletivo

(inclusive, já viu um mesmo espetáculo mais de uma vez). Convém observar que os dados foram obtidos com base em uma pequena amostra<sup>73</sup>, o que não nos impede de refletir sobre as possíveis consequências de certa diferença substancial entre o universo das personagens representadas no palco (muitas delas marginalizadas) e a realidade da maioria dos espectadores oriundos de classes remediadas. Ainda que esse perfil de público se apresente na maioria dos espetáculos do Bando (aspecto a ser confirmado ou não por meio de pesquisas mais profundas) é importante frisar que o tema do racismo, por exemplo, toca intimamente a realidade de qualquer tipo de espectador negro (já que a discriminação racial não se restringe a determinada classe, segmento social, gênero). Em todo caso, é importante que essa plateia “elitizada” se aproxime da realidade dos excluídos, dos esquecidos, por meio da sensibilização promovida pelo efeito estético – proximidade recusada, por exemplo, pelo noticiário que tende a naturalizar os processos de violação de direitos cometidos contra a população negra periférica, inviabilizando, dessa forma, a reação de indignação, revolta e mobilização por aqueles que não fazem parte dessa realidade. Ter uma plateia plural, aliás, é uma circunstância encarada como produtiva pelos artistas do Bando:

A gente não atrai o público só do centro da cidade que é um público mais “elitizado”. A gente também vai lá na comunidade pegar o nosso público. A gente quer sempre muito ver preto na plateia. Não adianta a gente falar sobre o que a gente fala só pra branco. A gente precisa falar pra branco e pra preto, porque as reflexões, com certeza, são diferentes. Então, a nossa estadia dentro do Teatro Vila Velha acaba contribuindo pra uma formação específica de público. (SORIANO, 2016, Entrevista)

Às vezes, as pessoas falam assim: “Pô, você tem que levar esse espetáculo pra comunidade”. Não. É importante que a comunidade venha pro teatro com conforto, com a caixa cênica onde você tem todo um tratamento de luz, de cenário, de tudo, porque pra você contar uma história você depende de outros elementos. Você depende de um cenário, de uma caixa cênica boa, você depende de muitas coisas. Então, é importante que essa figura que mora em Canabrava venha pro Teatro Vila Velha. Saia daquele cotidiano dele lá e venha pra cá, porque ele vai fazer um tour pela cidade e vai chegar aqui no teatro e encontrar pessoas da Pituba, de Itapuã. É um cruzamento de gente de todas as classes sociais, raça, credo. E você encontra aqui na plateia e todo mundo é plateia. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

A possibilidade de reunir, em um mesmo espaço, um público tão variado é positivo na medida em que favorece certa troca, certo diálogo e, inclusive, certa tensão diante das cenas de confronto de personagens de classes diferentes (algo muito comum nos espetáculos do

---

<sup>73</sup> O estudo citado foi realizado em 20 de janeiro de 2006 por ocasião do espetáculo *Cabaré da rrrrrraça*. Compreendeu o número de 36 espectadores entrevistados dentro de um universo de 281 pessoas presentes no evento (cerca de 12% do público).

Bando). Um ponto importante observado por Jorge Washington é a necessidade de oferecer ao público que tanto colabora para o trabalho do grupo um local adequado para vivenciar a experiência do espetáculo. Propiciar tal experiência à população excluída do aparelho cultural se configura, portanto, como uma ação simultaneamente ética e estética. Nesse sentido, vale destacar que o Teatro Vila Velha possui uma série de estratégias para ampliar, democratizar e fidelizar o espectador de baixa renda, tais como descontos especiais por meio da aquisição do Passaporte do Vila (compra de cinco ingressos pelo preço de 25 reais) e do bônus (ingressos promocionais distribuídos pela produção, pelos artistas ou enviados às casas dos espectadores cadastrados, cujo custo para o consumidor gira em torno de 3 a 5 reais) (NUSSBAUMER; RATTES, [s.d.], p. 10). O certo é que a mensagem de resistência do Bando permanece relevante independentemente de quem esteja sentado na plateia, como bem notou Valdineia Soriano, posto que a modificação do *status quo* depende do engajamento de todos.

Quando questionados sobre a possibilidade de transformação por meio do teatro, os integrantes do Bando concederam-me as seguintes palavras:

O Bando me deu tudo que eu tenho hoje em termos de questionamento racial, de empoderamento como mulher negra. Eu nem pensava nisso. Eu só pensava (eu tinha vinte e poucos anos), eu só pensava em estar no palco. Então, o Bando é uma responsabilidade muito maior do que só estar no palco. É você transmitir, passar, perpetuar, multiplicar essa ideologia, esses questionamentos raciais. (SORIANO, 2016, Entrevista)

...quando eu comecei a fazer teatro, quando eu comecei a participar das atividades que o Bando proporcionava (convites, festivais), essa consciência, essa transformação sim, com certeza, está presente e ajudou muito a nos conhecer e a nos ver como ser político, pensante... (MUNIZ, 2016, Entrevista)

O teatro é um processo de cura da *pólis* através da reflexão sobre os males da *pólis*. É uma discussão sobre o poder, uma discussão sobre os pontos nevrálgicos da sociedade ou não é teatro. Então, fazer teatro e fazer política é uma coisa só. Não tem muita diferença. As ferramentas são outras, mas o objetivo é um só: é mudar o mundo. (MEIRELLES, 2016, Entrevista)

E não é à toa que os espetáculos do Bando fazem isso com as pessoas. As pessoas vêm assistir o Bando e voltam. *Cabaré da rrrrrraça* é um espetáculo que as pessoas falam assim: “Pô, eu já vi *Cabaré da rrrrrraça* umas cinco vezes. Eu tive que levar minha mãe. Eu tenho que levar minha empregada, eu tenho que levar a minha patroa, eu tenho que levar todo mundo”. O cara acha que ele tem que levar o dentista dele. E quando ele assiste, ele se toca de uma forma que ele acha que tem que trazer todo mundo da relação dele pra assistir. Não é pretensão o que eu estou falando, não. São relatos diários. Pessoas que eu encontro nos mais diversos pontos da cidade e que me abordam e vêm falar comigo do que aconteceu com elas enquanto pessoa a

partir de um espetáculo que assistiu do Bando. (WASHINGTON, 2016, Entrevista)

Acima, é possível notar dois tipos de transformação evidenciados pelos artistas: um deles nascido de uma experiência cotidiana e longa dos integrantes do Bando, derivada das vivências nos processos criativos, nas ações sociais e de militância artística; o outro como resultado da experiência momentânea e intensa promovida pela encenação, pela troca entre atores e público. Convém notar que essa transformação parece ser reivindicada mais como um fenômeno envolvendo a assunção de uma identidade, no nível do indivíduo – embora toda transformação da autoimagem do sujeito afete, necessariamente, a paisagem das relações sociais nas quais ele está inserido; a exemplo do comportamento do espectador que retorna ao Teatro Vila Velha acompanhado das pessoas que ele acredita “precisarem” ver a peça, conforme relatou Jorge Washington. Para os artistas, não há dúvidas de que a arte viabiliza a transformação. E eles atestam a mudança dando como exemplo suas próprias histórias de vida. Essa fé na função social da arte, pode-se dizer, é o que mantém o grupo unido e em atividade por tantos anos.

Ao compararmos os processos de criação da Companhia do Latão e do Bando de Teatro Olodum temos uma amostra significativa do quão diferenciado e complexo pode ser o trabalho calcado na interação entre os artistas, o público e a cidade tomada como referência para o projeto de espetáculo. O processo colaborativo, quando é de fato inventivo, nunca se configura como um método. Ainda que se possa elencar técnicas (como o uso da improvisação) e pressupostos (a exemplo da percepção do texto enquanto escrita em aberto) revisitados frequentemente pelos grupos de teatro que adotam esse regime de criação, cada companhia tem um modo próprio de trabalho. E, esse modo de trabalho sofre modificações a cada espetáculo. Entre os pressupostos básicos de um processo coletivizado de criação está a ruptura com o modelo de segregação de funções em nome da adoção de outro estabelecido pelo diálogo entre dramaturgo, encenador, ator, na sala de ensaio – espaço onde a escrita cênica é constantemente reelaborada por meio de experimentações. Porém, ainda que seja abolida a linearidade e a hierarquia (GARCÍA, 1988, p. 49) próprias do teatro tido por tradicional – no qual o dramaturgo produz o texto, o encenador dirige a montagem se orientando pelas marcações dramáticas, o ator cria o personagem a partir do texto e das coordenadas do encenador, o espectador confere sentido ao espetáculo –, para que o regime

colaborativo seja produtivo, faz-se necessário que cada integrante do grupo, além de se mostrar aberto à opinião do outro e disposto a contribuir com o processo, tome posse da função com a qual tenha maior afinidade.

Apesar de o fazer coletivizado, quando se trata da criação artística, trazer inúmeros ganhos para todos os integrantes do grupo – permitindo-os participar da construção do espetáculo em sua totalidade e levando-os a conhecer atividades alheias a sua formação principal –, o mesmo não se verifica quando o assunto é a divisão das tarefas administrativas rotineiras e dos trabalhos técnicos ligados à execução cênica. Em entrevista concedida a mim, Valdinéia Soriano, atriz e produtora do Bando, queixou-se por ter de assumir funções que roubam tempo e atenção, limitando a sua concentração nas atividades criativas realizadas na sala de ensaio. Outro complicador é o exercício de mais de uma profissão pelos atores, única forma viável de garantir o próprio sustento e uma vida sem privações. Nas palavras de Ney Piacentini (2016, Entrevista): “você querer ser só um ator talvez seja idealista, pra viver, pra ter subsistência. Então, ao mesmo tempo é complicado e necessário. Fica uma equação não resolvida”. Trata-se de um problema sem solução (no máximo, pode-se criar medidas para contornar as dificuldades), principalmente porque os grupos trabalham com pouco ou nenhum apoio financeiro governamental, sobrevivendo de caixa próprio obtido com a bilheteria de espetáculos e eventos culturais.

A horizontalidade das funções artísticas nos processos de criação do Latão e do Bando é também resultado de um compromisso político-ideológico<sup>74</sup>. Na companhia paulistana, o objetivo é desenvolver relações de trabalho baseadas em um modelo socialista-marxista, aspecto referido pelos próprios artistas envolvidos no projeto (que pode ser verificado nas entrevistas em anexo), a fim de garantir que as peças levadas ao público não sejam resultado da reprodução de discursos vazios, não experimentados cotidianamente. No coletivo baiano, o processo colaborativo é a maior garantia de que tanto a forma quanto o conteúdo estão comprometidos com a vivência e a identidade racial dos colaboradores. Contudo, o modo como a horizontalidade se estabelece nos grupos é inconstante, apresentando características diferentes de acordo com as necessidades de cada projeto. O mesmo pode ser dito sobre as fontes de pesquisa e as etapas dos processos de criação.

No fazer artístico de *Auto dos bons tratos* constatei que a base de apoio para a construção da cena parte, sobretudo, da pesquisa bibliográfica e do contato dos artistas com intelectuais do meio acadêmico. Posto que o projeto poético-político do Latão tem como

---

<sup>74</sup> O termo “ideológico” possui, neste ponto, o sentido de “sistema de crenças característico de uma classe ou grupo” (WILLIAMS, 1979, p. 60).

enfoque realizar a releitura crítica de aspectos relacionados à formação da nação e do ser brasileiro, a leitura de textos teóricos e as discussões (tais como palestras, debates, encontros informais) travadas com especialistas das ciências sociais são pressupostos essenciais sem os quais não há como iniciar, em um segundo momento, a fase de criação na sala de ensaio. Por sua vez, no processo colaborativo de *Relato de uma guerra que (não) acabou*, é notável a importância da interação entre os artistas e a comunidade soteropolitana, mais precisamente a parte da cidade abandonada pelo poder público, para a criação do espetáculo. Essa interação aconteceu nas diversas fases da pesquisa, da criação, bem como na apresentação espetacular e após ela. Diferentemente do *Auto*, cujo enredo foi se delineando aos poucos no decorrer do processo criativo, em *Relato* percebe-se que coube à cidade impor o tema da peça, evidenciando também nesse ponto a interferência do cotidiano próprio à capital baiana para a estética do grupo.

O Latão e o Bando são companhias teatrais dotadas de poéticas-políticas singulares, que partem de visões de mundo específicas e falam para um público igualmente específico porque sofrem a interferência dos espaços que ocupam na cidade. Apesar das diferenças, o trabalho de ambas as companhias expõe a importância da pesquisa continuada e do fortalecimento dos vínculos entre os artistas e seu público. Creio ser possível afirmar que sem o estudo e a efetiva troca simbólica entre os criadores (não esquecer que o espectador também exerce esta função) da obra de arte não há teatro engajado forte e disseminador de novas estéticas e sensibilidades. Portanto, é preciso investir sim na ampliação dos canais de comunicação entre a classe artística e entre esta e a plateia. Tanto o coletivo paulistano quanto o baiano demonstraram também a importância em organizar a categoria como forma de reivindicar direitos e garantir a manutenção e atividades dos grupos de teatro brasileiro.

Nesse sentido, ambas as trupes colaboraram para a modificação positiva das políticas públicas: o Latão, ao lado de grupos de São Paulo, teve um papel importante na aprovação da lei de fomento municipal destinada à pesquisa teatral e ao teatro de grupo; o Bando, por meio do diálogo com companhias e organizações ligadas ao movimento negro, bem como de ações que promoveram a visibilidade da criação de expressão afro-brasileira, conseguiu efetivar transformações relevantes nos editais de fomento à cultura, beneficiando os grupos e artistas negros. O investimento público no teatro de grupo é importante, sobretudo, quando se tem em mente as poéticas engajadas, posto que sem a continuidade das atividades não há como manter o laço comunitário (entre os grupos e a cidade), nem promover a mobilização dos artistas. Além disso, montagens dispersas de cunho político, criadas para preencher lacunas em festivais, não são significativas para o teatro engajado quando não nascem de uma

experiência processual de compartilhamento de ideias e não estão vinculadas a um projeto político consistente – não vejo como pode haver pertinência estética e histórica, por exemplo, em uma montagem de Brecht representada por um elenco selecionado com base no critério da fama e popularidade dos intérpretes e, cujo destino final é o consumo despolitizado.

Cumpra observar que a militância do Latão e do Bando ultrapassa as fronteiras territoriais dos municípios em que os grupos atuam. As publicações efetivadas pelo coletivo paulistano, por exemplo, percorreram várias cidades brasileiras, promovendo o debate entre os artistas e a formação de um público de teatro que, possivelmente, nem faça parte da assistência presente habitualmente nos espetáculos da companhia. Além disso, é constante as ações do Latão promovidas dentro dos movimentos sociais, atividades realizadas em diferentes Estados do país que põe em contato pessoas provenientes de várias classes sociais. Por sua vez, o Bando em sua militância artística conquistou, por meio dos Fóruns de Performance Negra, uma mobilização real e extensa dos artistas e intelectuais negros, mapeando a produção cultural e artística de matrizes africanas em escala nacional e divulgando nos livros com os anais dos eventos os endereços e telefones das companhias e organizações. Sem dúvidas, este foi um passo fundamental tanto para o estreitamento das relações entre os coletivos (agora, mais do que nunca, conscientes de que não estão sozinhos na frente de resistência) quanto para a conquista de direitos pela classe.

A Companhia do Latão e o Bando de Teatro Olodum alteram a cena social brasileira, a partir de seus singulares campos de ação, atuando nas periferias e nos centros de decisão política: no âmbito da criação artística e da vivência na cidade, observa-se a intenção de ambos os coletivos em propor modelos alternativos de produção (por meio de relações de trabalho igualitárias na sala de ensaio), bem como o desejo de interagir, trocar, compartilhar essas experiências com o público e com todos aqueles que se dispõem a colaborar com os projetos; no âmbito da ação militante, exercida fora do palco, os artistas cooperam tanto com a luta organizada pelos movimentos sociais (especialmente com o MST, no caso do Latão, e com as organizações do Movimento Negro, no caso do Bando) quanto para a conscientização e mobilização da própria classe, de modo a garantir que o teatro político possa seguir com a sua tarefa de contribuir para a revolução popular por meio da criação de imaginários alternativos de resistência ao *status quo*. Parece-me que as diferentes frentes de atuação dos coletivos, bem como os resultados alcançados com as atividades políticas-artísticas, é prova mais que suficiente do poder transformador do teatro, poder que se revela ainda mais fecundo, multiplicador quando a ética e a estética não são dissociadas. E, nessas condições, o poder

deixa de ser mera força individual para se transformar em algo compartilhado; em outras palavras, ele passa a manifestar-se como práticas de empoderamento.

#### **4. O lugar da “realidade” no teatro brasileiro contemporâneo: o palco como espaço de reescrita da memória e da História**

Nos capítulos anteriores, procurei demonstrar o compromisso da Companhia do Latão e do Bando de Teatro Olodum com certa reflexão sobre a sociedade brasileira a partir da descrição e análise das trajetórias dos grupos, dos processos criativos, das interações dos artistas com a cidade e com o público. Certamente, tais aspectos são suficientes para salientar o engajamento ético-estético dos coletivos, porém, haja vista que é na dramaturgia e em sua concretização na cena que o projeto artístico se manifesta, faz-se necessário contemplar o estudo textual e espetacular<sup>75</sup>. As peças *Auto dos bons tratos*, do Latão, e *Relato de uma guerra que (não) acabou*, do Bando, são baseadas, conforme já dito, em circunstâncias reais, nascendo da pesquisa dos grupos a documentos históricos (no primeiro caso) e a memórias de grupos marginalizados (no segundo). São, portanto, em termos de gênero dramático, adaptações<sup>76</sup> de nossa história nacional, no sentido em que recriam artisticamente algo já dado. A hipótese a ser defendida aqui é de que tais obras superam a ideia de tradução ficcional de um acontecimento, sendo antes uma forma de reescrita do passado que concorre com a historiografia, disputando narrativas e espaços de poder.

O teatro engajado não visa somente lançar luz sobre a realidade. Ele convoca as pessoas que fazem parte de sua concretização (artistas e público) a repensarem as próprias ações e ideias, estimulando-as, desse modo, a realizarem mudanças em suas vidas cotidianas. Ao intervir no imaginário social, esse teatro apresenta uma postura disruptiva e de resistência frente ao *status quo*, ainda que sua ação esteja no nível da micropolítica. Dessa afirmação nascem vários questionamentos. Como a arte pensa a sociedade? Como ela recria a realidade? Como ela pode competir com o discurso da história? O que diferencia tais discursos? Como eles são construídos? Eles realmente estão em lados opostos em termos de construção narrativa? Qual é o papel da ficção e qual é o papel da história? O que cabe ao historiador e o que cabe ao artista? As respostas para essas perguntas serão investigadas a seguir com o

---

<sup>75</sup> Para analisar a cena do Latão e do Bando, conto com os depoimentos dos artistas, com as críticas sobre os espetáculos, com imagens e gravações em audiovisual das peças. Infelizmente, não tive a oportunidade de assistir às montagens de *Auto dos bons tratos* e *Relato de uma guerra que (não) acabou*.

<sup>76</sup> Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, “Dá-se o nome de adaptação às peças que são escritas a partir de outros textos que originalmente não pertencem ao gênero dramático, tais como romances, contos, cartas, memórias etc.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 16)

objetivo de balizar os usos da história e da memória pelo Latão e pelo Bando nas dramaturgias citadas em momento posterior.

#### 4.1 A história, a memória, a ficção: movimentos de distanciamento e aproximação

*“O historiador e o poeta não se diferenciam pelo fato de um usar prosa e o outro, versos. [...] A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido.”*  
Aristóteles, *Poética*, (1451b1), p. 54-55.

A fala de Aristóteles no tratado poético mais famoso e antigo (de que se tem notícias) da literatura e do teatro já previa uma distinção entre o discurso ficcional e o discurso histórico. Com base nesse texto emblemático, a teoria da literatura desenvolverá a controversa noção de *mimeses*, palavra de origem grega que nomeia e prescreve determinada interação entre a literatura e a sociedade – relação inicialmente compreendida pela ideia de imitação/reflexo (a ficção como realidade repetida ou espelho do mundo), posteriormente definida pelo viés de produção de mundos possíveis (a ficção como criação de realidades). Por sua vez, a meta-história voltará as atenções para a noção de fato/prova e, mais tarde, para o problema decorrente do emprego de técnicas narrativas por esse discurso dito científico. Em sua análise sobre o início da história<sup>77</sup>, Jeanne Gagnebin (1997) observa que Heródoto (considerado o primeiro historiador) criou um novo gênero quando passou a privilegiar os relatos daqueles que presenciaram (ou souberam por meio de terceiros sobre) os eventos históricos dignos de serem recordados, afastando-se, portanto, da epopeia, até então usada pelos gregos para narrar a trajetória de um povo. Ao historiador cabia pôr em descoberto as causas por trás dos acontecimentos, livrando-se do mito e da *poiesis*, a fim de preservar a memória social. Não havia, contudo, uma ruptura com a poesia. Tal como o narrador dos versos heroicos, o historiador deveria criar pontes entre passado e presente; além disso, o novo discurso também se valia da oralidade e do ritmo narrativo aprimorado nos poemas épicos. A grande diferença estava na “busca das verdadeiras razões [...] em oposição às alegadas pela tradição mítica” (GAGNEBIN, 1997, p. 18).

Tucídides, historiador crítico, é o primeiro a questionar o modelo de seu contemporâneo Heródoto ao desconfiar da credibilidade e da objetividade da memória/testemunho. Os critérios propostos por ele para a produção da escrita historiográfica

---

<sup>77</sup> Convém explicitar que tanto nos escritos de Heródoto, quanto nos textos de Tucídides não há as palavras “História” (ao menos em sua acepção atual) e “historiador” (GAGNEBIN, 1997, p. 16).

são os “da conveniência e da verossimilhança” (GAGNEBIN, 1997, p. 28), fatores que pressupõem o abandono do ritmo narrativo, do apelo às emoções, da fugacidade da oralidade (elementos encontrados nos textos herodotianos), valorizando o encadeamento lógico. Dos mais de 400 anos a.C. até os dias atuais, tal escrita foi alvo de constante reflexão; problematização que redefiniu seu campo disciplinar e deu origem a métodos e objetivos diferentes de pesquisa, expandindo também os tipos de objeto de estudo. História das nações, História da política (dos grandes líderes), História universal são exemplos do modelo clássico. Contrapondo-se a este, a Nova História, desenvolvida a partir do século XX pela geração formada na revista francesa *Annales*, ampliou ainda mais o leque, misturando-se a outros saberes para analisar fontes deslegitimadas (testemunhos, registros fotográficos, obras literárias) ou incomuns (audiovisuais, estatísticas) e reivindicando o direito de abordar qualquer objeto criado pelo homem (sobretudo aqueles não contemplados pela história tradicional), estudando-o enquanto construção cultural gestada em um tempo e espaço específico (BURKE, 1992).

Ora, ainda que caminhos alternativos tenham sido abertos pelos historiadores da nova geração, o fazer que molda a história hegemônica, aquela que a maioria das pessoas tem acesso seja na educação básica formal seja pelos meios de comunicação tradicional, continua sendo um paradigma que prioriza a versão do vencedor e silencia as vozes periféricas. Desde que se configurou como disciplina, a história passou a ter caráter nacionalista, mantendo-se distante da retórica e centrada nos fatos de relevância nacional, de modo a cumprir um papel ideológico e cognoscitivo (LIMA, 1989, p. 69). Entre as características desse modelo (consagrado por Leopold von Ranke), é possível destacar a crença em um olhar distanciado, objetivo e imparcial do historiador; o amplo recorte temporal do objeto analisado (tudo o que for pertinente para narrar a trajetória da nação); o protagonismo conferido aos acontecimentos de ordem política; a ênfase na sucessão cronológica e na explicação dos fatos como reação a uma situação anterior; a atenção direcionada à análise dos documentos oficiais; o privilégio da diferença em detrimento das semelhanças, acarretando na omissão de momentos em que não houve fatos de importância para a nação (leia-se: para os grupos detentores de poder político e econômico) (BURKE, 1992). Maurice Halbwachs (2003, p. 102-105) afirma que a história se distingue da memória justamente porque a primeira abrange artificialmente longas séries temporais de fatos sociais que já não fazem parte da memória viva dos grupos; além disso, ao focalizar rupturas entre um momento e outro sem observar as semelhanças, tão caras às memórias coletivas, a história torna-se incapaz de criar laços de pertencimento. Ressalta ainda o teórico que enquanto a memória coletiva é um fenômeno plural, a história é uma só

(sobretudo quando se pensa em história de uma nação), isto é, ela não está aberta a aceitar versões extraoficiais.

Tal como Halbwachs, Pierre Nora (1993) aponta vários contrastes entre a história e a memória. Para este, a história se detém na representação prosaica e na interpretação do passado morto; assume ideais universalizantes ao se afastar das memórias dos homens comuns; não aceita falhas, sempre preenchendo as lacunas ou as ocultando. A memória, por sua vez, é descrita como o avesso disso: é natural, dinâmica, viva, abordando a esfera coletiva e aproximando-se do sagrado. Ela é também aberta ao ato de rememoração e centrada no tempo presente do ato de lembrar, logo, não teme dialogar com o esquecimento. Essa memória coletiva, assim apresentada, cheia de traços positivos é, seguramente, um tanto idealizada, pois esconde as pressões (as relações de poder) existentes entre os membros de certa coletividade responsáveis por definir o que será lembrado e o que será esquecido, os atos conscientes de seleção e combinação das memórias individuais para a criação de uma memória comum do grupo, etc. Por certo, não há como negar que a memória coletiva tem um viés mais pessoal, afetivo, democrático e participativo que o conteúdo impessoal (não nascido da experiência concreta, mas de um ofício crítico-analítico) construído apenas por sujeitos autorizados a falar, e que chega a nós como um conhecimento externo (não vivenciado) aprendido na escola na disciplina nomeada História e/ou na memorização do calendário comemorativo da nação.

Assim como a memória não é uma manifestação tão natural e inconsciente quanto parece ser, a história também não é exatamente um discurso calcado na racionalidade e na objetividade. Segundo Luiz Costa Lima (1989), a discussão sobre os problemas da narrativa histórica acontece desde o século XIX (tendo se intensificado no século XX), dela decorrendo ora a reivindicação de certa especificidade desse discurso, ora a aproximação dele à narrativa ficcional. Hayder White (1994, p. 115) está entre os historiadores que defendem a igualdade de posições, em termos de construção discursiva, entre história e ficção, posto que “não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado [quando] a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma”. Para comprovar tal teoria o autor aponta a ausência de uma verdade intrínseca aos fatos a ser descoberta pelo historiador; o uso da linguagem figurativa pela história; o caráter excludente e fraudulento da versão oficial que, para se manter como verossímil necessita desconsiderar e omitir hipóteses que fragilizam tal versão. Há, portanto, incertezas em relação a todo o processo de escrita, uma vez que existem fragilidades em termos de autenticidade do material, de linguagem empregada pelo historiador e de objetividade do método de análise.

Em termos de material, o documento consultado nunca é mais que o atestado de outra coisa (exemplo paradigmático é a certidão de nascimento), sendo inclusive passível de adulteração (LIMA, 2007, p. 419). Logo, o historiador faz a leitura da leitura e, além de correr o risco de cometer uma interpretação inadequada, pode vir a reproduzir um equívoco ou inverdade descarada construída pelo autor do material. Em termos de linguagem, além da história não se valer de nenhum registro linguístico específico, ela parte da ilusão de que é possível apresentar em sua escrita uma cópia de um referente extratextual por meio da significação. Em termos de método, é sabido que não há uso neutro do documento; “o documento adquire um peso *a* ou *b* em função da interpretação que se lhe empresta” (LIMA, 2007, p. 421). Além disso, conforme observa Paul Ricœur (2007, p. 147), a hipótese de trabalho do historiador é anterior à consulta do arquivo e isso certamente se reflete na análise do material, na escolha de dados, no desprezo de fontes, na organização do discurso, etc. Por todos esses fatores, é difícil contestar uma separação clara entre os discursos historiográfico e ficcional, uma vez que tanto o historiador quanto o artista se valem de atos de seleção<sup>78</sup> e combinação<sup>79</sup> de elementos extraídos da realidade social, do uso culto da língua, de estratégias narrativas, a exemplo da verossimilhança e encadeamento das ações (nas artes, os dois últimos aspectos são opcionais). Atestar essa proximidade, segundo White (1994), não equivale a desmerecer o papel do historiador nem a função da história; ao contrário, tal olhar é essencial porque desvela o caráter ideológico desse fazer que deseja ser a manifestação da verdade objetiva, expondo os interesses políticos em jogo no processo de escrita desse discurso.

Por outro lado, é preciso não esquecer que o modo de circulação e consumo dos discursos da história e da ficção são diferentes. Enquanto no registro historiográfico o contrato de leitura entre autor e público prevê um compromisso do historiador com a “verdade” dos fatos, no registro ficcional ocorre o ato de fingir nomeado por Wolfgang Iser de “desnudamento da ficcionalidade” (ISER, 1996, p. 23). Na obra de arte, certo repertório de signos (cujo teor é mutável e estabelecido socialmente) condiciona a leitura e põe em evidência o gênero textual em questão (romance, conto, peça dramática, canção). Ao mesmo

---

<sup>78</sup> Para Iser (1996, p. 16-17), a seleção é um ato operatório que consiste na transgressão de limites, posto que certos elementos da realidade são extraídos de seu contexto simbólico de referência para habitar em outro tipo de sistema, estabelecendo neste último novas relações. Não há regras na ação de selecionar. Por ser um ato consciente e criativo, ele é determinado pelos objetivos e intencionalidades de quem o utiliza.

<sup>79</sup> O ato de combinação, segundo Iser (1996, p. 20-22), se realiza por meio de uma segunda transgressão de limites – a primeira ocorre no ato de seleção. Nesse ato novos sentidos nascem dos elementos previamente selecionados graças às relações estabelecidas entre eles no interior do texto. A transgressão de limites se opera em três níveis: 1. Nas “convenções, normas, valores” selecionados; 2. Na nova organização dos “campos semânticos”; 3. No nível lexical, fomentando novos significados.

tempo em que denota a ficção como um mundo distinto da realidade, o desnudamento instaura o jogo do “como se” e solicita ao leitor que abra mão de sua descrença apenas durante o ato de leitura, propiciando, desse modo a fruição estética (ISER, 1996, p. 24-25). É preciso, portanto, ter cuidado para não cair nos polos extremos: considerar a história como ciência exata ou considerá-la como idêntica ao discurso ficcional. Nesse sentido, a defesa de Luiz Costa Lima (1989) em relação ao estatuto singular da história frente à literatura torna-se compreensível, haja vista que a primeira não se confunde nem com a ciência (devido à proximidade do registro historiográfico com a ficção), nem com a ficção (posto que, ao contrário desta, a história passa no teste factual):

O fato de que ambas se realizem narrativamente não impede que cada uma provoque um relacionamento diverso com o mundo. O intento do historiador é designar o mundo que estuda. [...] Designá-lo no caso significa: organizar os restos do passado, tal como presentes ou inferidos de documentos, em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário. [...] O intento do ficcionista é criar uma representação desestabilizadora do mundo. Como este já é demarcado pelas múltiplas representações dos *frames* cotidianos, o correto será dizer que ele cria uma representação desestabilizante das representações. Representação segunda, a do ficcionista, que não tem o propósito de re-duplicar a primeira [...] Próximos mas distintos, os discursos do historiador e do ficcionista se diferenciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador. (LIMA, 1989, p. 102, grifo do autor)

Acima, Luiz Costa Lima parece considerar o papel do historiador e do ficcionista como determinantes para classificar o discurso em histórico ou ficcional, uma vez que não é o material que define o gênero – afinal, “nenhum fato é histórico ou ficcional” (LIMA, 1989, p. 109) –, mas quem o faz e com qual objetivo. Penso que, no caso do teatro engajado compromissado em expor e analisar certa realidade social, ainda que se queira disputar sentidos com a narrativa histórica, não se busca equiparar-se a ela em termos de circulação e contrato de leitura. A arte não quer para si a função da história. Ela quer dinamizar o discurso oficial, desmistificá-lo quando este se apresenta como verdade inquestionável. É por expandir o imaginário pelo viés da ficção, e não como discurso de verdade, que a arte pode abrigar e dar voz aos diferentes atores sociais sem temer a contradição, o paradoxo. Ainda conforme Lima (1989, p. 106), “a ficção [...] pensa a verdade, sem pretender a postulação de outra”. Abdicar da verdade não implica em faltar com ela, isto é, mentir ou enganar o receptor da obra de arte, pois longe de construir engodos, os atos de fingir visam “elaborar estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). A expressão dos sentimentos do público diante da ficção é, simultaneamente, uma prova do vínculo desta com a realidade e um efeito da

legibilidade do mundo possível. Assim é possível transcender a noção de ficção como realidade repetida e abordá-la como pensamento sobre a realidade. Ao propor um olhar sobre a sociedade sem imposição de valores ou moral e sem se deixar subordinar por padrões discursivos responsáveis por conferir estatuto de verdade ao texto (como ocorre com a história), a ficção provoca efeitos no real, definindo “modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Rancière revela uma função importante da ficção: racionalizar o real, tornando-o compreensível e partilhável entre sujeitos tão diferentes entre si.

No teatro, os “modelos de palavra ou ação” de que fala o filósofo francês acima se manifestam por meio das diferentes formas estéticas de representar ou performar a realidade. Sabemos quais foram os modelos mais populares no ocidente: o realismo e o naturalismo. Nessas formas burguesas de representação da sociedade, técnicas ilusionistas são utilizadas para reproduzir e recriar o real no palco, sendo o realismo balizado por certa visão historicizada (mas ainda presa ao ideal mimético de mundo ordenado e acabado) e o naturalismo por uma perspectiva cientificista. Bernard Dort (2010), ao escrever os textos que compõem a obra *O teatro e sua realidade* na segunda metade do século XX, nota a existência de três grandes tendências nos palcos franceses (realismo/naturalismo, teatro do absurdo e teatro épico) e anuncia alguns procedimentos para o futuro próximo que, de fato, já são adotados em nossa cena contemporânea. O crítico chama a atenção para a necessidade de criação de novas estéticas e de estabelecimento de novas conexões entre artistas, público e sociedade, com a finalidade de transformar o evento espetacular em um momento de debate, de aprendizado e de troca de experiências. O teatro, segundo ele, não deve negar-se enquanto tal, mas antes assumir sua artificialidade e recusar a ilusão, viabilizando uma relação próxima com o espectador (sempre pensado como específico, real, inserido em determinado contexto, ou seja, o oposto do público indistinto, de massa):

O objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar deste mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores. Tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmo descobrirem esta verdade fora do teatro. E a levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade. Nele o real é representado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada, como uma *antiphysis*. (DORT, 2010, p. 34)

Quando Dort afirma que o teatro tem se abdicado da função de trazer o mundo para o palco, ele se refere às tentativas vinculadas ao realismo de reproduzir cenicamente (por meio

do figurino, da performance do ator, da cenografia) certos dados da realidade, como por exemplo, abarrotando o palco de objetos supérfluos para enquadrar, fotograficamente, o espaço da personagem, com o objetivo de fazer o espectador se esquecer de que se encontra no teatro. Novos tempos solicitam novas formas de fazer arte, já dizia Brecht. Resta saber como avaliar criticamente essas novas estéticas calcadas no real. Atualizando o pensamento de Sara Rojo (2016), acredito que, dada a singularidade irredutível presente nas poéticas-políticas dos coletivos que pensam a sociedade brasileira, as análises devem atentar para a diferença nos modos de fazer, de dizer, de disseminar imagens. Além disso, parece-me essencial elucidar os elos entre o que se apresenta em cena e o que se passa na realidade; como o dado ficcional joga luz sobre o dado real e vice-versa.

#### **4.2 *Auto dos bons tratos: uma releitura do primeiro processo*<sup>80</sup> de inquisição no Brasil**

Pero do Campo Tourinho, protagonista da cena do Latão, é a recriação de um sujeito histórico, nascido em Viana do Castelo, Portugal. Homem de posses e de negócios rentáveis, Tourinho fez a sua fama perante a Coroa enquanto mareante na rota de Flandres, região setentrional da Europa, caminho percorrido com a finalidade de comercializar tecidos finos (BRITTO, 2000, p. 33). Ele reunia, portanto, as características necessárias para contribuir com o projeto colonial, pois era afeito às aventuras no mar e ao lucro proveniente do comércio, como todo aristocrata português de seu tempo. Convém lembrar que Portugal tornou-se um reino poderoso dentro da Europa graças à política expansionista com viés econômico, acumulando riquezas durante as navegações pelo oceano Atlântico nos primórdios do século XV ao atuar por todo o corredor africano em sua busca incessante pela exploração de ouro e pelo tráfico negreiro (BRITTO, 2000, p. 22). Quando as minas da Guiné e de São Jorge (hoje Elmina, Gana) tiveram queda na produção nos anos finais do século XV, D. Manuel I investiu no caminho das Índias, uma rota que, para além das especiarias de Calecut, rendeu aos portugueses o “achamento” da Terra de Santa Cruz. Ocupar e explorar o novo território mostrou-se, então, necessário como forma de manter os cofres da Coroa abastecidos. Nesse contexto, de início do século XVI, Tourinho foi agraciado com o posto de Capitão do Brasil, tendo recebido uma capitania na região de Porto Seguro.

Foram usados quatro barcos para a viagem até o Novo Mundo e, além do núcleo familiar de Pero do Campo, inúmeros cidadãos de Viana acompanharam o donatário com o

---

<sup>80</sup> Os dados históricos sobre Pero do Campo Tourinho e o processo de inquisição citado foram obtidos integralmente na obra de Rossana Britto (2000).

objetivo de povoar a vila, compondo uma tripulação de aproximadamente seiscentas pessoas. Certamente, tal contingente não seria o responsável por cultivar a terra e construir as capelas, armazéns, fortes – cumpriam os portugueses, majoritariamente, tarefas de direção e atividades especializadas. O ofício braçal, algo repugnante para os costumes da época, cabia aos nativos escravizados, trabalhadores usados na produção de algodão, açúcar, alimentos de primeira necessidade, na extração de madeira, na pesca, na coleta de frutas e especiarias. No regime das capitânicas hereditárias (como ficou conhecidas as quinze faixas de terra do Brasil doadas a pessoas de estima da Coroa, como retribuição a serviços prestados), o poder jurisdicional do território pertencia ao donatário, podendo este governar e dispor como bem desejasse, junto ao Ouvidor, dos habitantes da colônia, empossando “meirinhos, escrivães, tabeliães, contadores, inquiridores, distribuidores e carcereiros” (BRITTO, 2000, p. 49). Em troca, os Capitães deveriam pagar “o quinto pertencente ao Rei, a dízima do pescado e os tributos da Alfândega” (BRITTO, 2000, p. 49). Rossana Britto, em seu estudo sobre o processo inquisitório de Tourinho, observa que a amplitude dos poderes conferidos aos Capitães teve como consequência o choque entre os interesses dos donos de terra e os da monarquia, principalmente quando o assunto era o recolhimento de impostos.

As tensões políticas, ideológicas e econômicas entre as autoridades locais também eram uma constante na colônia. Estrangeiros que ocupavam altos cargos nomeados pelo rei tinham certo poder paralelo ao dos governadores das capitânicas, não aceitando, portanto, serem subjugados por estes. Outro motivo de disputa de poder era a posse dos indígenas, fonte valiosa na produção de riquezas, por donatários e religiosos. Afora os conflitos internos entre a elite colonizadora, havia ainda a resistência indígena dificultando a exploração do território. As tribos locais de Porto Seguro (Tupiniquim e Pataxós), por exemplo, reagiram à dominação europeia desde a época das feitorias, chegando inclusive a vencer algumas batalhas, entre elas a desenrolada no Alto Mutaré – Tourinho reconquistou esta faixa territorial após realizar acordos com os Tupiniquim (povo fornecedor de alimento para a vila), mas as negociações eram instáveis e as alianças efêmeras (BRITTO, 2000, p. 56). Pero do Campo, enquanto governador da capitania de Porto Seguro, atraiu para si as atenções da alta sociedade ao atrasar os repasses à Coroa, ao desrespeitar as hierarquias locais (tratando com grosseria as autoridades com poderes semelhantes ao dele) e ao enfrentar os representantes da Igreja, contrariando as recomendações dos sacerdotes. Em breves pinceladas, esse era o retrato da vila de Porto Seguro à época, repleta de desentendimentos e disputas internas. Não por acaso, Britto constata ser a causa do processo de Tourinho não propriamente os desrespeitos à doutrina religiosa tantas vezes cometidos pelo Capitão. Por trás das denúncias

de blasfêmia estava, na verdade, uma estratégia de reorganização do poder político e econômico na capitania:

O que aconteceu em Porto Seguro, no término do ano de 1546, foi um movimento em que um grupo muito seleto de integrantes conspirou contra o donatário. Cavaleiros fidalgos, membros da administração colonial, homens da justiça e os religiosos franciscanos foram os articuladores do movimento que culminou com a prisão do donatário vianense. (BRITTO, 2000, p. 59)

Sob o número 8821, o processo – atualmente guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa e reproduzido integralmente no livro de Britto (2000) – traz as seguintes categorias de acusações contra o Capitão: 1. Não respeitar os dias santos, retirando dos indígenas o direito de descanso e de culto religioso cristão; 2. Tratamento desonroso para com os religiosos, sobretudo em relação ao vigário Aureajac; 3. Heresia e blasfêmia contra deus e os santos católicos. Tourinho desferia palavrões até contra o Papa e dizia que mandaria enforcar os padres sacerdotes e frades. Com isso, ele ridicularizava a poderosa Igreja Católica que, por atos e palavras menos insurgentes, condenava os infiéis à excomunhão, à perda de seus bens e ao desterro. Conforme Britto, o Capitão tinha, portanto, uma postura insurgente própria à modernidade. Embora despreparado para os jogos de poder de seu tempo, Tourinho pode ser lido como uma figura emblemática de nossa sociedade que expõe a fúria do grande proprietário diante das regulações e restrições, impostas por instâncias superiores, às formas de exploração e de lucro.

Em *Auto dos bons tratos*, a Companhia do Latão aborda as relações conturbadas entre as elites locais enquanto parte do momento de transição do regime de exploração indígena para o de mão de obra forçada proveniente do tráfico negreiro. Trata-se, portanto, não de uma representação dramática do documento histórico, mas de uma interpretação deste (leitura embasada, especialmente, no livro de Britto) de modo a criar conexões entre o passado e o presente, a fim de analisar aspectos da realidade brasileira. O título “auto” carrega, ao menos, dois significados principais: a indicação de que o espetáculo se filia ao gênero textual pertencente ao campo do Direito (ou seja, os autos de um processo; constituindo-se, neste caso, na peça jurídica de Tourinho) e uma referência ao gênero dramático “de caráter religioso, moral ou burlesco” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 48) de mesmo nome (vinculação esta que rende à cena do Latão certo teor educativo em relação à plateia). Difundido, sobretudo, a partir do século XIII por toda a península ibérica, o gênero dramático “auto” possui feições populares, tendo sido consagrado pelo português Gil Vicente. Interessante notar que, de acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, antes de 1561 já se

realizavam autos no Brasil com o objetivo de catequisar os indígenas – período contemporâneo ao governo de Tourinho –, sendo as obras mais famosas de autoria de José de Anchieta. Já na modernidade, tal prática cênica pedagógica foi apropriada e transformada pelo teatro engajado para a produção de estéticas singulares (a exemplo do teatro épico brechtiano) e de espetáculos de agitação e propaganda – caso paradigmático no Brasil é a peça *Auto dos 99%*, do CPC, levada aos palcos pela primeira vez em 1962.

Estaria o Latão fazendo uma referência ao gênero textual jurídico? Ou uma releitura crítica do gênero utilizado por Anchieta (tendo em vista que no *Auto dos bons tratos* há inclusive uma cena em que os atores dão vida a uma peça de catequese)? Ou estaria o grupo se valendo de princípios formais (devedores do gênero ibérico) recriados pelo teatro moderno mundial de cunho político-contestatório? Ou, ainda, recuperando um estilo difundido pela militância nacional, propagado na segunda metade do século XX? Margarete Moraes (2005), em dissertação sobre o *Auto dos bons tratos*, parece constatar no espetáculo do Latão certa ligação com o teatro de catequese de Anchieta e com o teatro didático de Brecht (base teórico-criativa do grupo paulistano), pois a pesquisadora chega à seguinte conclusão ao abordar longamente a perspectiva histórica do gênero “auto”:

Antevemos nesses criadores dos Quinhentos [...] o caminho que o teatro popular e didático pode proporcionar-nos na pós-modernidade: um teatro com participação da comunidade, não mais vinculado à religião que preserva a tradição para se manter no poder, mas um teatro de questionamento dessa realidade. *Um teatro que levaria o homem ao conhecimento* do jogo mantido por séculos, graças ao artifício de uma ideia, uma fé, alimentadas pelo medo diante do desconhecido. [...] Da mesma forma como percebemos o relacionamento Brecht-Gil Vicente, podemos afirmar um relacionamento Brecht-Anchieta. Mais que qualquer outro teórico teatral, Brecht propôs um teatro didático. (MORAES, 2005, p. 69, grifo meu)

Logo, segundo a autora, o *Auto* do Latão estaria se servindo indiretamente de Gil Vicente e de Anchieta ao se alimentar de Brecht, banquete diverso que teria como resultado o desenvolvimento de uma cena pedagógica voltada para a conscientização política do espectador. Sem discordar da hipótese de Moraes, prefiro entender a palavra “auto” no título da peça do coletivo brasileiro como uma ironia. A meu ver, na obra em questão, o Latão recusa tanto a mera vinculação a um documento histórico datado (morto) e de difícil leitura (pois ele é grafado em português arcaico) quanto ao gênero dramático moralizante (seja ele antigo ou moderno, de cunho religioso ou contestatório, no qual é vinculado uma mensagem). A minha hipótese é de que o *Auto* está mais para uma teorização dramatizada sobre a nossa

sociedade. A expressão “bons tratos” também está carregada de ironia, pois nada tem a ver com o tratamento humanizado, digno, ético:

JOÃO DE TIBA Quando se chega numa terra, respeitem-se os costumes dela, cada lugar tem seu modo próprio. Sou um homem de tratos, sempre obtive mercancia sem usar de violência. Veja este daqui. [*Mostra um escravo.*] Era um índio principal de uma tribo inimiga e me custou três anzóis, não precisei agredir ninguém. [...] Estou há quarenta anos nesta terra, e sobrevivi entre os índios porque cultivei bons tratos. É só esperar e eles fazem os escravos para nós. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 148-149, grifos dos autores)

Acima, o discurso hipócrita do traficante João de Tiba transfere ao indígena a responsabilidade pela violência colonial, colocando em segundo plano a agressão promovida pelo colonizador ao capitalizar e incentivar uma prática tribal isolada com a finalidade de comercializar pessoas em grande escala, retirando delas todo traço de humanidade – discurso, portanto, que escamoteia o verdadeiro responsável pela dizimação de povos e deturpação/silenciamento de culturas: o branco europeu. Esse tipo de mistificação que exime os culpados e condena as vítimas, diga-se de passagem, ainda é reproduzido hoje pelo senso comum apesar de todo o esforço dos historiadores, pois perpetuou-se no imaginário nacional<sup>81</sup>, por exemplo, a ideia de que a escravidão (tanto indígena, quanto negra) se deu sem o uso de grande violência, com servos e senhores criando laços afetivos no convívio familiar. Fora isso, houve as justificativas paternalistas para a escravidão (a salvação do Outro pela fé católica e a educação civilizatória de povos, até então, considerados bárbaros) que, se escondiam a motivação real enquanto vigorou o racismo científico, hoje já não se sustentam diante de fatos como o saque, a pilhagem, a exploração das civilizações indígenas e africanas pelo velho continente. Convém não esquecer que, mesmo após a abolição, a relação patrão e empregado permanece calcada nessa violência “velada”, com a exploração do funcionário encoberta pelas relações de proximidade, pelo tratamento “amigável” do patrão com o agregado.

Em termos formais, o *Auto* se configura como um espetáculo fragmentário. As cenas não possuem elos de causa-consequência, ainda que se possa notar certa linearidade no desdobramento do processo de inquisição de Tourinho. Outro ponto interessante está no fato

---

<sup>81</sup> Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, ao falarem sobre o trabalho escravizado em zonas urbanas na década de 1850, revelam que “algumas figuras se tornaram emblemáticas e, entre elas, as amas de leite compuseram espetáculo à parte. Presentes em álbuns de família ou nos *cartes de visite*, levados ao exterior, compunham a imagem exótica, romântica e pacífica que se queria exportar da escravidão brasileira. Mas a tensão está sempre presente: basta notar que, enquanto o jovem senhor era sempre identificado com o nome e sobrenome, as amas restavam no anonimato de sua condição.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 276, grifos das autoras)

de as personagens enunciarem discursos e narrarem circunstâncias – talvez elas façam mais isso do que propriamente desempenhar ações em cena. Em especial, várias cenas são iniciadas com a leitura de títulos pelos atores, como por exemplo: “O capitão e donatário de Porto Seguro, Pero do Campo Tourinho, invade a igreja, interrompe a missa de São Martinho e arrasta os homens ao trabalho. No dia seguinte, o vigário Bernard de Aureajac hesita entre salvar os humildes e abater os ímpios” (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 149). Como se pode observar, os títulos, além de uma narração, podem trazer uma análise da situação, muitas vezes, valendo-se de ironia ou de contradição para provocar o senso crítico do espectador. A contradição também se estabelece na relação fala e atitude da personagem. Este dado pode ser observado na continuação da cena citada, na qual o padre Bernard, “[*Zonzo de tanto fumar, fala para fora da cena*] Vocês são cristãos ou não são? Prometeram nunca mais beber, nunca mais fumar. Repitam comigo: ‘Não ultrajemos nossos benfeitores’.” (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 149, grifos dos autores) Assim, a indicação cênica para o ator – orientando-o a dizer a fala acima como faria um bêbado – visa atingir a credibilidade do religioso, que é revogada, e evidenciar o cinismo da declaração. As contradições atingem, sobretudo, os detentores de poder político e econômico, aclarando os interesses individualistas baseados no lucro e a disputa de forças:

EL-REI [...] o que disse o papa sobre o Tribunal da Inquisição? Já parou de perturbar nosso Santo Ofício?

DOM MARTINHO Continuam os obstáculos, controles e restrições. A última carta papal recomenda evitar as fogueiras e pede aos inquisidores: [*Em tom de missa.*] “brandura e compaixão.”

EL-REI Brandura e compaixão com sacrílegos? Quem esse sujeito pensa que é?

CONSELHEIRO [*Do salão.*] O papa.

[...]

DOM MARTINHO Nem gosto de dizer, mas tenho medo que tanta resistência, tantos perdões a prisioneiros, indultos e abrandamentos, tenham o cheiro do dinheiro. A máquina apostólica não é mais confiável. Talvez haja suborno de cristãos-novos pondo azeite nas engrenagens.

RAINHA Como este mundo é corruptível.

EL-REI [*Tenso.*] Mas e as nossas dídivas: a pensão que mandamos ao Cardeal Farnese? E a fortuna que gastamos com os sobrinhos do pontífice? Isso não conta? (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 159, grifos dos autores)

No trecho citado, é perceptível várias contradições: o rei achando-se mais capaz de julgar “crimes” religiosos que o próprio Papa; a suposta “brandura e compaixão” do chefe religioso para com os pecadores quando, na verdade, tal flexibilidade só é oferecida a quem pode pagar por ela; o sacrilégio cometido pelo rei ao contestar o Papa no que se refere ao

perdão dos sacrílegos (inclusive, recriando a expressão “quem você pensa que é?”, uma versão de “você sabe com quem está falando?”, muito comum nos discursos das autoridades brasileiras em situações de *carteirada*); a crítica desferida por corruptos aos subornos recebidos pela Igreja para amenizar condenações ou aprovar medidas. Com já dito em capítulos anteriores, o jogo de contrários é a forma dialética aprimorada pela estética do Latão para abordar aspectos de nossa sociedade, sem cair em análises dualistas ou baseadas em oposições simplistas. A partir dele, o ontem e o hoje podem se encontrar no tempo-espaço da cena, seja na fala de um personagem, seja na performance do ator. A pluralidade de tempos envolvidos na peça do coletivo paulistano é apenas uma das diferenças que separa o drama da peça jurídica de 1546.

O auto de Tourinho, documento histórico, é, sobretudo, narrativo e contém: 1º. uma súmula do processo e de suas consequências (prisão do acusado); 2º. a descrição em capítulos das quatorze acusações<sup>82</sup> contra o Capitão da Vila de Porto Seguro; 3º. os depoimentos das testemunhas (iniciados com a devida referência à posição social do depoente e, em seguida, das informações sobre os inquiridores), sempre organizados em correspondência com os

---

<sup>82</sup> As quatorze acusações são:

1ª. O acusado dizia que Deus nunca o ajudou ou o favoreceu e afirmava ser a fé dos turcos melhor e que, por isso, se tornaria turco.

2ª. Por ocasião de uma missa regida pelo frei Diogo da Ordem de São Francisco, aconselhou os fiéis a não irem até a igreja, pois se fossem veriam o diabo e não a Deus.

3ª. Ainda sobre as missas regidas por frei Diogo, dizia o acusado que o religioso não tinha nas mãos a hóstia, mas o próprio diabo.

4ª. O acusado dizia que não era certo guardar os dias santos, apenas os domingos, repreendendo padres e fiéis que seguissem as datas e fazendo os escravos trabalharem nesses dias, contrariando assim as recomendações da Igreja.

5ª. O acusado dizia que merecia mais recompensas que os santos e apóstolos, pois, ao contrário destes, ele trabalhava e pagava o dízimo. Além disso, dizia que se Deus não o fizesse prosperar, que os profetas deveriam guardar um lugar para ele no paraíso.

6ª. Quando seus escravos fugiam e alguém lhe recomendava acender uma candeia para Santo Antônio a fim de que o santo trouxesse de volta os servos, o acusado dizia que acenderia uma candeia de merda e que não daria esmolas, pois o santo ajudava os escravos a fugir.

7ª. O acusado dizia que os dias santos eram criados a pedido das “companheiras” dos bispos e arcebispos.

8ª. Por ocasião de uma doença dos olhos, disse que se na igreja da vila tivesse alguma imagem de Santa Luzia, ele a retiraria do altar e a lançaria ao mar.

9ª. Disse que o Papa e os cardeais eram sodomitas tiranos que casavam e descasavam qualquer um por dinheiro.

10ª. Dizia e comentava o acusado com alguns padres que ele desejava mudar o corpo de Deus em Outubro, época de verão, e quando lhe diziam que só o Papa podia fazer isso, ele respondia, com escárnio, que era o Papa.

11ª. O acusado disse que mandaria enforcar os padres, os sacerdotes e os frades e, quando alguém o alertou que o Papa poderia excomungá-lo por fazer isso, ele disse que limparia o cu com a carta papal.

12ª. Por ocasião da queda de um engenho, resultado de enchente, o acusado disse muito irroso que Deus nunca o ajudou e que, ao contrário, quando ele conseguia um escravo trabalhador, os céus logo mandavam uma doença para o servo. Disse ainda que ele seria cada vez pior e que se ele pudesse povoar a terra, o faria com infiéis.

13ª. O acusado disse que Deus saíra aos judeus, pois a estes Ele ajudava. Logo, bastava tornar-se judeu para receber as graças divinas.

14ª. Por ocasião do estabelecimento do dia de guarda de São Martinho pelo Vigário, o acusado disse que enforcaria o religioso caso este anunciasse mais algum dia santo, cometendo ainda muitas heresias e blasfêmias contra Deus. (BRITTO, 2000, p. 138-140)

capítulos. A forma de organização do texto produz certa repetição responsável por endossar a culpa de Tourinho – nada que fuja aos capítulos é narrado. Para ficar em um único exemplo, o testemunho de Duarte de Sequeira é registrado da seguinte maneira: “Duarte de Sequeira fidalgo da casa del Rey noso Sñor morador nesta Capitanya [...] Perguntado ele testemunha pelo primeiro capitollo dise que... [...] Do segumdo capitollo dise elle testemunha que...” (BRITTO, 2000, p. 141, grafia conforme o original) e assim sucessivamente. A antiguidade do documento se manifesta não apenas na linguagem empregada, como se pode notar pela citação acima, mas também pela fragilidade material da peça jurídica, pois esta, conforme a tabela proposta por Britto (2000, p. 134), está incompleta, não possui nem informa a data da prisão, a genealogia, a sentença e a data de auto-de-fé. Não se sabe, portanto, qual foi o desfecho do caso, apenas que “o réu foi notificado para não sair de Lisboa e não voltar ao Brasil, até se fazerem as diligências necessárias” (BRITTO, 2000, p. 134).

Por sua vez, o *Auto do Latão*, além das características formais já citadas, se vale da realidade histórica assumindo a impossibilidade de retratá-la tal como se deu. O grupo faz várias modificações nas informações contidas nos documentos oficiais, inclusive criando elementos totalmente ficcionais, com a finalidade de conferir sentido a certa visão sobre o Brasil. Há pessoas que testemunharam no caso de Tourinho e outras tantas citadas no inquérito que não tiveram representação na peça (a exemplo de Lourenço Pinto, Belchior Alvarez, Pero Roiz); há personagens da peça que são inteiramente inventadas, como os empregados de Tourinho (Biela e Manivela); há personagens que são criadas com base em algum dado histórico, mas apresentam alterações consideráveis (Gregório da Pesqueira, casado com a filha do donatário, Leonor do Campo, por exemplo, se transformou na trama do Latão em um homem do povo, carcereiro de Tourinho); há pessoas citadas na tese de Rossana Britto (mas que não constam no processo em si) que ganharam uma representação fictícia na peça – como João de Tiba, degredado e traficante de escravizados, responsável pela mediação de Tourinho com os indígenas (BRITTO, 2000, p. 37). Os discursos das personagens, proferidos em acordo com a variante culta da língua portuguesa, definem a posição social ocupada por elas, expondo um caráter moldado segundo as relações de poder a que estão submetidas. O sujeito histórico Joham Camelo Pereira, por exemplo, padre da Vila de Porto Seguro que aparece no documento histórico nos papéis de escrivão e testemunha, recebe contornos mais definidos na peça do Latão enquanto João Camelo, surgindo neste caso como um poeta bajulador das elites por viver sob as asas destas.

Camelo, figura ridicularizada em cena, é dado às palavras e às expressões pomposas e de difícil compreensão, expondo o pedantismo do homem culto habituado ao luxo e apartado

da dura realidade. Inicialmente, a sua função na peça é escrever um poema heroico sobre Pero do Campo, razão pela qual ele aparece em muitos momentos ao lado do capitão. O humor irônico permeia a relação entre o artista e o donatário, pois este, apesar de ter encomendado um poema que narrasse seus grandes atos, não é capaz de entender as metáforas usadas pelo poeta. O Latão também representa com humor o ato de escrita do processo de inquisição levado a cabo por Camelo. Se no documento histórico os atos de enunciação são reduzidos à indicação de quem fala, dos presentes no momento de confecção do processo, da data do testemunho, limitando-se também a narrar somente os aspectos relevantes para o caso, na peça do coletivo paulistano é reforçada a performance jurídica do evento:

CAMELO [*Em voz alta, seguindo um protocolo.*] Que se apresente a esta inquirição o sr. João Douteiro, cristão velho e ferreiro da vila de Porto Seguro. [*Mais informal.*] Sente-se aí por favor. [*Novamente protocolar.*] Seu nome, senhor.

DOUTEIRO João Douteiro. Você me conhece Camelo.

CAMELO [*Impassível.*] Profissão.

DOUTEIRO Ferreiro. [*Baixo.*] Me admira muito você estar aqui.

CAMELO [*Baixo.*] Sabe que vivo de escrever. [...]

[...]

BERNARD Como vai João Douteiro?

CAMELO Registro isso?

ESCORCYO Não.

[...]

ESCORCYO Apresente a blasfêmia em voz alta.

DOUTEIRO A história é de muitos conhecida: disse que só rezaria com uma vela apropriada.

BERNARD Diga o gênero.

DOUTEIRO Uma vela de merda.

BERNARD Escorcyo, eu lhe disse.

ESCORCYO [*Sorri a Camelo.*] Merda para Santo Antônio.

CAMELO Senhor, registro isso?

ESCORCYO Evidente.

[...]

CAMELO [*A Escorcyo, entusiasmado.*] E se registrássemos “candeia de excrementos”?

ESCORCYO Isso não é um poema, João Camelo. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 172-174, grifos dos autores)

Acima, é possível observar certa dessacralização do processo de escrita do documento oficial por meio da exposição satírica dos atos de seleção e composição próprios à feitura desse discurso. Quando coloca em cena o mesmo personagem anteriormente contratado para engrandecer a figura de Tourinho executando o papel de escrivão em um inquérito que profetiza a derrocada do donatário frente aos inquiridores, o Latão põe em evidência certa dinâmica do poder, representada pelas disputas políticas, bem como o oportunismo daqueles

que, tal como Camelo, mudam de posicionamento atrelando-se a quem está em melhor condição com o objetivo de manter as regalias, o status social. Independente de qual tenha sido o desfecho real de Pero do Campo, a destituição do cargo de capitão da Vila não resultou em grande perda de prestígio, pois se sabe que os filhos dele assumiram os negócios da família no Brasil – os historiadores cogitam também que ele foi solto após o fim do processo e seguiu vivendo tranquilamente em sua terra natal. A linhagem aristocrática do donatário certamente garantiu mordomias a ele durante as investigações, prerrogativas não previstas aos infieis sem posses e sem sobrenome nobre. Nesse sentido, o final ficcionalizado de Tourinho anunciado pelas personagens na peça do Latão endossa o compadrio praticado entre as elites:

IGNEZ Nossa amizade apenas se fortaleceu durante o processo, juiz.  
Considere-se pessoa amiga de nossa casa.

[...]

ESCORCYO [*Constrangido.*] [...] Dona Iгнеz, quando o Capitão chegar a Portugal será imediatamente libertado. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 187, grifos dos autores)

Assim, no *Auto*, Tourinho apesar de punido por suas atitudes não condizentes com as boas maneiras, mantém-se ainda como pessoa influente em seu meio. O caso toma, então, um novo sentido, pois a punição sofrida por ele não visa corrigir uma postura antirreligiosa pernicioso, mas tão somente realocar as forças políticas e econômicas. Em verdade, nem o Padre Bernard (que tem certa proximidade com os indígenas), nem o juiz Escorcyo estão preocupados com o bem estar dos escravizados impedidos de aproveitar os poucos dias de descanso ou mesmo com o mau exemplo fornecido por um herege que fala blasfêmias corriqueiramente. Trata-se de fazer Tourinho “saber que tem superiores” (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 150) a quem ele deve respeito. O principal motivo da rixa entre o Capitão e o padre francês está no fato de o primeiro ter invadido o espaço de autoridade do segundo, na ocasião em que Tourinho adentrou a igreja para recolher seus empregados durante uma missa, levando consigo, inclusive, índios “pertencentes” a outros senhores – logo, não respeitando o “sagrado” direito da propriedade privada.

A tese defendida pelo Latão é anunciada já na primeira cena, que tem como mote o seguinte prólogo:

*Os atores se põem diante dos espectadores.*

ATRIZ Senhores espectadores, bem vindos!

Esta peça é uma fábula aos pedaços.

Imaginem um elefante e um rinoceronte

Postos a duelar em praça pública pelo capricho de um rei antigo.

Imagem agora a multidão de centopeias, minhocas, lacraias  
E toda a plebe dos bichos, esmagada sob as patas dos monstros em luta.  
O resultado disso é uma peça despedaçada.  
Que nossa ruína se complete  
Com a simpatia de sua imaginação (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p.  
148, grifos dos autores)

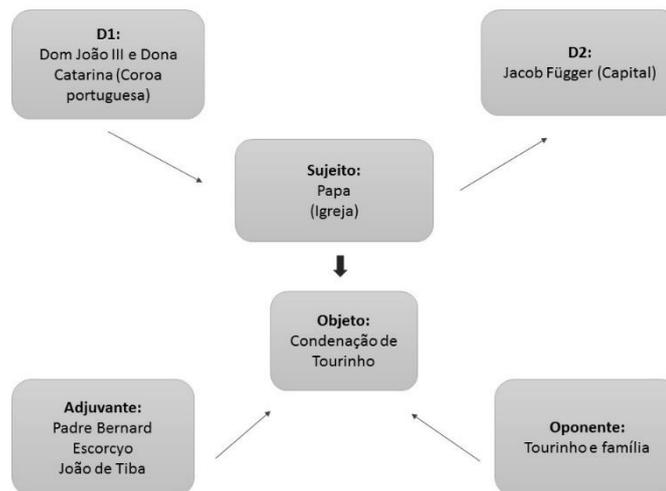
Fica evidente o desejo do grupo de representar a luta dos grandes, dos “poderosos”<sup>83</sup>, bem como as consequências mais agressivas dessa disputa refletidas na realidade daqueles que estão nas posições mais baixas da escala social, ocupadas pelo povo, pela ralé. Nesse sentido, o Latão opta por examinar a macroestrutura, enfatizando a ação da máquina colonial sobre o homem comum em uma perspectiva hierárquica de opressão. No ponto mais alto da pirâmide estão as figuras de Jacob Függer, o banqueiro financiador do projeto expansionista (representando o poder econômico), do Papa (representante do poder religioso) e dos reis Dom João III e Dona Catarina (representantes do poder político) – certamente, os diferentes poderes se articulam, favorecendo as interferências entre os campos. Logo em seguida, vem a posição ocupada pelo conselheiro do Estado Português e por Dom Martinho, arcebispo e também conselheiro do Rei. Abaixo destes estão o juiz Escorcyo, o Padre Bernard, Tourinho e sua esposa (Ignez) e demais donatários. Em um nível mais abaixo, segue-se os filhos varões de Tourinho, depois a filha. João Camelo, o poeta escrivão do inquerito, e os pequenos proprietários de terra estão no próximo patamar inferior. Na penúltima posição, estão os trabalhadores livres, incluindo o traficante João de Tiba, o ferreiro João Douteiro, marinheiros, taberneiros. E em último lugar, na base que sustenta toda a estrutura, estão os indígenas escravizados.

Abaixo, ofereço uma possibilidade de modelo actancial<sup>84</sup> segundo a minha interpretação da peça supracitada:

---

<sup>83</sup> Apesar de usar tal palavra para qualificar aqueles que exercem algum tipo de dominação sobre outras pessoas, é preciso enfatizar que o poder não é algo que se possa tomar posse, mas sim uma relação que se estabelece entre sujeitos. Como bem observa Foucault: “Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. [...] Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detêm; mas se sabe quem não o possui” (FOUCAULT, 2007, p. 75).

<sup>84</sup> Ciente de que um único texto pode dar origem a inúmeras possibilidades de modelo actancial, estabeleço este como forma de aclarar a trama e endossar o meu argumento segundo o qual as relações de poder estabelecidas no nível da macroestrutura estão no primeiro plano do enredo do *Auto*. Segundo Anne Ubersfeld (2005, p. 73), o actante “é um elemento da estrutura sintática” (não é, necessariamente, uma personagem; e nele pode figurar, por exemplo, uma ideia abstrata) que estabelece relações com outros termos. Os actantes se organizam em pares, criando relações de comunhão (sujeito/objeto, destinador/destinatário) e de oposição (adjuvante/oponente) de interesses. Todo o conflito gira em torno do objeto. Grosso modo, os elementos do modelo actancial podem ser definidos em suas interações da seguinte maneira: “sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo [pelo objeto] em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza” (2005, p. 42); “*D1 quer que S deseje O no interesse de D2*” (2005, p. 44, grifo da autora); “o oponente é oponente ao desejo do sujeito em relação ao



No *Auto*, a condenação de Tourinho é o objeto de desejo da Igreja (que procura reaver a autoridade questionada pelos infiéis) e da Coroa (que tem por objetivo recolher impostos não pagos e, com isso, saldar dívidas provenientes do projeto expansionista financiado por Jacob Függer). Padre Bernard e Juiz Escorcyo são adjuvantes da Igreja, e por extensão da Coroa, podendo ocupar ainda a posição de Sujeito (no modelo actancial, as posições dos actantes são móveis). João de Tiba também é adjuvante, na medida em que é crítico à falta de “bons tratos” de Tourinho. O traficante pode ocupar igualmente a posição de Destinatário (D2) ao lado de Jacob Függer, pois a condenação de Pero do Campo o favorece em seus negócios – uma vez que o fim dos desmandos do Capitão culmina com o início de um novo modelo econômico calcado na escravidão negra. Logo, o *Auto* do Latão parece querer mostrar que as mudanças estruturais no poder se dão de cima para baixo, pela alteração das regras do jogo político. Ainda que seja importante atentar para a forma como o Estado e os seus aliados agem visando a exploração das classes menos favorecidas para obtenção de lucros, centrar-se nesse aspecto parece-me pouco produtivo, posto que despotencializa as forças de resistência e retira o papel crucial das microrrelações de poder que sustentam essa estrutura.

Michel Foucault, ao analisar as teorizações sobre os processos de dominação, alerta para os problemas decorrentes do enfoque na centralidade do poder exercido por uma classe opressora, pois, segundo ele, “o poder é mais complicado, muito mais denso e difuso que um conjunto de leis ou um aparelho de Estado” (FOUCAULT, 2007, p. 221). Sem negar a existência da hierarquização social, Foucault observa, contudo, que o “‘ápice’ não é a ‘fonte’ ou o ‘princípio’ de onde todo o poder derivaria [...] [ele] e os elementos inferiores da

---

objeto” (2005, p. 47); “o auxílio do adjuvante incide diretamente na ação do sujeito [e/ou torna] [...] o objeto acessível” (2005, p. 38).

hierarquia estão em uma relação de apoio e de condicionamento recíprocos; eles se ‘sustentam’” (FOUCAULT, 2007, p. 221). Para o filósofo, o poder se manifesta em todas as relações e sua ação se dá em cadeia – assim, Foucault rompe com a ideia que compreende o poder como coisa privativa. Os sujeitos não estão meramente submetidos ao poder: eles são, simultaneamente, moldados pelo poder e disseminadores dele – “o poder passa através do indivíduo que ele constituiu” (FOUCAULT, 2007, p. 184). No *Auto*, incomodam as reações quase nulas de índios e negros escravizados, como se a sujeição dessas raças tivesse ocorrido sem o contraponto da revolta coletiva sistemática. O Latão priorizou as respostas individuais às formas de opressão, como na cena em que uma índia se recusa a dançar com Leonor (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 189), bem como nos momentos em que os escravizados aproveitam a distração do capataz para fugir (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 154). A nulidade da reação se manifesta de forma mais evidente na penúltima cena, quando as “nações indígenas” esboçam uma insurreição contra o antigo Capitão da Vila (logo, contra a figura já não ocupante do cargo de poder político), desferindo contra ele uma flecha que, no entanto, acerta o mastro, num ponto “acima da cabeça de Tourinho” (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 198). A flecha sequer o fere minimamente – assim, o gesto dos insubordinados não provoca qualquer alteração no quadro das coisas. Por tudo isso (ação protagonista das elites e fraca oposição a esta última, exercida por personagens com papel secundário), penso que a peça pode vir a dar margem para a leitura (avessa ao engajamento do coletivo) de que o levante popular não é capaz de modificar a estrutura, posto que este tipo de transformação, como parece demonstrar o caso paradigmático de Pero do Campo Tourinho, só é realizável pelas classes dirigentes.

Certamente, seria muito difícil retirar do texto a importante função exercida pelas camadas privilegiadas na condução das transformações sociais, uma vez que a peça escrita pelo Latão é derivada de um fato histórico ocorrido em uma sociedade governada por uma monarquia e envolvendo figuras da elite local. Porém, na medida em que o grupo pretende mostrar os elos entre passado e presente, expondo os métodos de dominação perpetrados desde o período colonial, parece-me que faltou dar um pouco mais de atenção à revolta de quem é pisoteado durante a luta dos monstros – para usar a metáfora proposta no prólogo da peça. Afinal, conforme Foucault, onde “há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 2007, p. 241). Em defesa da peça, é preciso dizer que há momentos interessantes de resistência indígena coletiva (a exemplo dos desrespeitos cometidos pelos nativos às regras e imposições culturais

do colonizador, presentes, sobretudo, nas cenas entre Padre Bernard e seus servos) e de representação das teias do poder, entrelaçando diferentes classes e interesses. Ao colocar João de Tiba, personagem proveniente de um estrato social incerto (possivelmente popular), como um traficante que se vale de microrrelações de dominação desenvolvidas entre tribos rivais, sendo submetido ao sistema para fazer a engrenagem da escravidão funcionar, o Latão põe em evidência a circulação do poder e o modo como as elites se servem desse fluxo para manter sua posição social e econômica. Nesse sentido, João de Tiba, que na peça é um português degredado (um degenerado útil aos planos da monarquia), é o antecessor do bandeirante americano, mestiço, posto a serviço da metrópole e instruído a desbravar territórios e escravizar seus iguais. Em todo caso, convém observar que a postura do bandeirante, longe de revelar uma falha de caráter, é fruto da opressão imposta aos nativos no processo de colonização, sendo eles desde o princípio divididos pela Coroa entre índios amigos (catequizados à mercê dos portugueses) e índios selvagens (tomados como inimigos e, por isso, escravizados) – ou seja, quem não se encaixasse ou não se adaptasse ao projeto colonizador teria revogada a liberdade e a própria humanidade.

O Latão também não poderia mudar o ponto de vista da peça – observando, por exemplo, os desdobramentos das disputas de poder na Vila de Porto Seguro pelo viés dos colonos ou dos escravizados – por um motivo óbvio: a versão das minorias foi (e ainda é) sumariamente silenciada. Pouco se sabe das inúmeras tribos massacradas, sobre suas formas de luta contra a colonização. E, como a criação ficcional precisa se apoiar em algum material, restou ao grupo fazer a crítica dos documentos oficiais que trazem a versão dos vencedores. O Latão buscou apoio também em outras fontes de pesquisa, em especial, nas teses uspianas que fazem uma interpretação do Brasil. Ao retratar o período colonial enquanto fenômeno baseado na exploração econômica do território, o coletivo se alia, possivelmente, à visão desenvolvida por Caio Prado Jr. (2011) em *Formação do Brasil contemporâneo*, obra consagrada na qual o autor analisa longamente os sentidos da colonização entre nós. Segundo o intelectual citado, ao contrário da ocupação territorial ocorrida na América do Norte, realizada por europeus perseguidos pela Igreja e marcada pelo desejo de construir uma sociedade, na parte tropical do continente a colonização foi motivada por interesses puramente mercantis: inicialmente extração de madeira e especiarias, depois cultivo em larga escala de produtos valorizados no exterior (açúcar, café, algodão, tabaco), exploração dos minérios (ouro, diamante) a partir do século XVIII, criação de gado para o mercado interno (de modo a abastecer o consumo no litoral, onde residiam os engenhos, e no interior, onde estavam as minas). Tudo o que era produzido ou explorado na colônia tinha por objetivo servir aos interesses da metrópole, isto

é, ao mercado externo – o que não era exportado, era produzido para manter a exportação em atividade – e dada a mutabilidade do mercado externo (com o objeto de valor comercial variando de tempos em tempos), tornou-se a economia brasileira frágil, cíclica (literalmente: ciclo da cana, do café, do ouro) e dependente do contexto internacional (PRADO JR., 2011, p. 133). No *Auto*, o interesse econômico da Coroa em relação ao Brasil pode ser observado na cena em que El-Rei questiona o conselheiro sobre a pessoa de Pero do Campo Tourinho, ouvindo como resposta a seguinte descrição: “É um valoroso vassalo. Ergueu oito vilas, sete capelas, matou índios aos milhares. Faz um ano, não paga a dízima. Afora o débito, é um homem honrado.” Ao descobrir a falta dos repasses, o rei contesta a opinião do conselheiro, qualificando o Capitão de “porco endividado.” (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 162). Longe de condenar as violências praticadas por Tourinho, a fala do monarca demonstra o descontentamento dele com o súdito desonesto que fez prosperar a capitania de modo a obter riquezas para si, sem contudo fazer o devido pagamento à Coroa pelo uso do território.

A exceção das famílias portuguesas pobres que cultivaram pequenas faixas de terra com as próprias mãos, os grandes latifúndios de monocultura foram produzidos pela mão de obra escravizada indígena e negra, verdadeira sustentadora desse projeto. Como não estava entre os objetivos da metrópole construir uma nação, a exploração do território brasileiro foi feita da pior forma possível, sem qualquer planejamento e cuidado com os recursos naturais (lição, inclusive, muito bem aprendida e ainda praticada em nosso país), sem interesse em aprimorar os métodos de cultivo da terra, sem pensar nas consequências sociais de um regime econômico baseado na escravidão. Nas constatações feitas por Caio Prado Jr. (2011) sobre tempos aparentemente remotos, é possível encontrar a origem da concentração de renda no Brasil (e a conseqüente desigualdade social), da exploração do trabalhador (atualmente, com a aprovação das novas leis trabalhistas, refém de um sistema similar à escravidão), da economia voltada para a exportação de gêneros primários (razão para o governo ser apoiador dos grandes produtores de soja e carne bovina e burocrático quando se trata dos pequenos proprietários rurais que praticam o cultivo sustentável da terra). Em especial, o tema da concentração de renda é trabalhado na cena do Latão por meio da rígida divisão de classes. No *Auto* ela é representada pelo abismo que separa os diferentes estratos: elite local, povo da vila, escravizados. Alguns poucos com muitos privilégios, outra parte com mais deveres que direitos, a maioria sem sequer ser considerada como cidadão, como pessoa humana. Uma ideia recorrente na peça é a de certa “ordem do mundo”, como a sinalizar o pertencimento definitivo e determinista a uma classe (ricos serão sempre ricos, pobres serão sempre pobres):

BERNARD Leonor, não és uma jovem deixada a si mesma, cada um de nós tem o seu lugar na ordem do mundo. Este lugar existe, está lá. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 152)

MARIA MACHADO Ele sempre faz o que lhe mandam. Segue as regras da Igreja como seguia as ordens do Capitão. Nunca discutiu contra superiores, ele sabe seu lugar no mundo. Se a lei dos grandes lhe manda rastejar, ele o fará, para o nosso bem. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 175)

BIELA A senhora não percebe o que está acontecendo nesta vila? É um corpo que está sem cabeça.

[...]

MARIA MACHADO Você é burro como meu marido. Neste corpo, nós somos o calcanhar. Abaixo de nós só os índios. O que nos importa o que acontece do umbigo para cima? (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 181)

GREGÓRIO [...] Meus pais eram servos e aprendi a respeitar os céus, porque homens como o senhor faziam parte do firmamento, eram fidalgos distantes, viviam em castelos fortificados. E nosso trabalho era servi-los como quem serve aos santos. Por isso não aceito que me diga que tudo são ações dos homens e não é fixo o meu lugar na ordem do mundo. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 184)

No *Auto*, todas as personagens demonstram saber o seu lugar na sociedade, e os poucos que ousam ultrapassar os limites são punido – sendo Tourinho o exemplo maior por perder o cargo devido aos recorrentes desrespeitos cometidos contra as demais autoridades da vila. Leonor, a filha do Capitão, parece reproduzir o comportamento paterno de desobediência, pois num gesto de rebeldia surge recorrentemente em cena a andar com os índios e a falar nas línguas nativas – é por isso duramente castigada pelos pais e criticada pelo padre Bernard, como mostra a primeira citação acima. Ela dá forma à ideia de elasticidade cultural, noção à primeira vista contrária à inegável hierarquização social, mas que, conforme tentarei demonstrar a seguir, revela-se como aspecto essencial para a conservação da estratificação em classes, uma vez que camufla a dominação sob uma falsa aparência de convivência harmoniosa entre povos. A elasticidade ou plasticidade do caráter do povo português é uma teoria defendida em *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (2006) e reafirmada em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1995) – este último livro é constantemente citado pelo Latão como fonte de pesquisa, inclusive foi utilizado para a escrita do *Auto*, servindo neste caso como base teórica, a meu ver, para a criação de cenas nas quais se representam as relações inter-raciais no período colonial brasileiro. O próprio tupi-guarani, frequentemente empregado pela personagem Leonor, é considerado um produto do caráter aberto dos lusitanos, pois se trata de uma língua artificial criada pelos jesuítas para aproximar colonizadores e indígenas no Brasil, facilitando a catequização e, principalmente,

as relações comerciais (FREYRE, 2006, p. 219-220). As trocas simbólicas e materiais entre nativos e europeus teriam não só estreitado as relações (alterando comportamentos de ambas as partes), como também moldado a personalidade do brasileiro, o mestiço fruto do entrecruzamento de povos e culturas:

...cumpre acrescentar outra face bem típica de sua extraordinária plasticidade social: a ausência completa, ou praticamente completa, entre eles, de qualquer orgulho de raça. Ao menos de orgulho obstinado e inimigo de compromissos, que caracteriza os povos do Norte. Essa modalidade de seu caráter, que os aproxima das outras nações de estirpe latina e, mais do que delas, dos muçulmanos da África, explica-se muito pelo fato de serem os portugueses, em parte, e já ao tempo do descobrimento do Brasil, um povo de mestiços. (HOLANDA, 1995, p. 53)

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se construiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. (FREYRE, 2006, p. 160)

Sabemos do efeito deletério gerado pela teoria de Freyre quando está em questão a defesa de uma suposta interação produtiva entre raças em terras brasileiras, afirmação responsável por promover a famigerada noção de “democracia racial” (expressão inexistente na obra citada do autor), sob a qual, geralmente, se entende a igualdade de condições entre sujeitos de diferentes raças e cores como consequência direta da miscigenação. A expressão é, portanto, uma mistificação que contribuiu (e ainda contribui) para a negação do racismo no país. Convém esclarecer, contudo, que Freyre, ao contrário de muitos autores que se valeram dele, não ocultou a brutalidade do contato<sup>85</sup> entre brancos e não brancos – quando aborda

---

<sup>85</sup> “Transforma-se o sadismo do menino e do adolescente no gosto de mandar dar surra, de mandar arrancar dente de negro ladrão de cana [...]; no gosto de mando violento ou perverso que explodia nele ou no filho bacharel quando no exercício de posição elevada, política ou de administração pública; ou no simples e puro gosto de mando, característico de todo brasileiro nascido ou criado em casa-grande de engenho. [...] Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou do abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido.” (FREYRE, 2006, p. 113-114) “Isto sem falarmos em movimentos francamente de revolta de escravos, explosões ou de ódio de raça ou de classe social e economicamente oprimida [...] Ou como nos terremotos de cultura: culturas oprimidas explodindo para não morrer sufocadas, rompendo a crosta da dominação para respirar [...] É natural que na noção de propriedade como na de outros valores, morais e materiais, inclusive o da vida humana, seja ainda o Brasil um campo de conflito entre antagonismos os mais violentos.” (FREYRE, 2006, p. 213) “Causa de muito despovoamento foram ainda as guerras de repressão ou de castigo levadas a efeito pelos portugueses contra os índios, com evidente superioridade técnica. Superioridade que os triunfadores não raras vezes ostentaram contra os vencidos, mandando amarrá-los à boca de peças de artilharia que, disparando, ‘semeavam a grandes distâncias os membros dilacerados’; ou infligindo-lhes suplicios” (FREYRE, 2006, p. 226) Em outra passagem, Freyre afirma: “não faltam desvantagens [para os filhos

certa integração de diferentes povos no Brasil, ele o faz tendo como comparação países, tais como os Estados Unidos, marcados pela segregação racial. A Freyre cabe outras acusações, como, por exemplo, a de justificar o processo de colonização enquanto um mal necessário (comprováveis em FREYRE, 2006, p. 322-323), a de ser racista e de disseminar estereótipos quando analisa as culturas de índios e negros (FREYRE, 2006, p. 111, 172), considerando-as inclusive inferiores em relação às culturas europeias (conforme demonstra o trecho citado acima) – estas últimas ponderações, diga-se de passagem, são reproduzidas por vários estudiosos de seu tempo, a exemplo de Caio Prado Jr., instruídos pelo olhar eurocêntrico –, mas não a de negar os conflitos nascidos do contato inter-racial, bem como a estratificação em classes no Brasil. Tal elasticidade de caráter, encontrada no povo português, responsável por certa absorção de hábitos provenientes das culturas minoritárias pelos lusitanos abrigados, não implica no afrouxamento ou abrandamento da hierarquia entre brancos, mestiços, índios e negros. Antes, ela serviu para disfarçar as diferentes formas de opressão por meio do exercício da cordialidade. Longe de significar “familiaridade em que há franqueza e amizade verdadeira”<sup>86</sup>, como informa o dicionário online *Priberam*, a cordialidade é uma noção desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda (1995) que envolve uma proximidade interesseira, marcada pela não separação entre família e Estado (ou relações pessoais e impessoais), e manifestada, sobretudo, no compadrio. Holanda, partindo da análise de Alfred Rühl sobre o comportamento do povo espanhol, chega as seguintes conclusões:

... [é considerado normal] a aquisição de certo gênero de vantagens pessoais por intermédio de indivíduos com os quais [se trava] [...] relações de afeto ou camaradagem, [e não se compreende] [...] que uma pessoa, por exercer determinada função pública, deixe de prestar a amigos e parentes favores dependentes de tal função. Das próprias autoridades requerem-se sentimentos demasiado humanos. [...] Não há dúvida que, desse comportamento social, em que o sistema de relações se edifica essencialmente sobre laços diretos, de pessoa a pessoa, procedam os principais obstáculos que na Espanha, e em todos os países hispânicos – Portugal e Brasil inclusive – se erigem contra a rígida aplicação das normas de justiça e de quaisquer prescrições legais. (HOLANDA, 1995, p. 134)

A conduta imoral daqueles que obtêm vantagem pessoal na esfera pública devido à existência de laços pessoais construídos com agentes do Estado na esfera privada não é o único tipo de manifestação da cordialidade nascida nos países ibéricos e aperfeiçoada entre

---

de senhores com escravas]: os preconceitos inevitáveis contra esses mestiços. Preconceito contra a cor da parte de uns; contra a origem escrava, da parte de outros.” (FREYRE, 2006, p. 537)

<sup>86</sup> CORDIALIDADE. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/cordialidade>> Acesso em: 27 ago. 2018.

nós. As relações de dependência entre sujeitos também podem facilitar formas de corrupção e exploração, como acontece, por exemplo, quando o patrão pede “com jeitinho” ao empregado para trabalhar um período fora do horário estipulado (sem pagá-lo a mais para isso) devido a algum imprevisto – favor que o segundo aceita para não desagradar o primeiro, como forma de garantir a estima do chefe e evitar uma futura demissão. Mais comum ainda é o caso de cordialidade experimentado pelas empregadas domésticas ou babás (ocupações similares às exercidas pelas mucamas e amas negras) que apesar de exercerem papéis além da função (tais como a de educar e dar afeto aos filhos da patroa, assumindo as responsabilidades da mãe) não tem os direitos garantidos, sob a justificativa de que não são consideradas simples trabalhadoras, mas alguém que é “parte da família”.

Em *Auto dos bons tratos*, além das cenas já citadas onde se manifestam a cultura do favor entre as elites (a exemplo do compadrio existente entre o Juiz Escorcyo e a esposa de Tourinho, bem como das regalias concedidas ao Capitão investigado dada a sua nobre linhagem), é possível observar vários momentos marcados pela violência nascida do trato cordial:

ESCORCYO [*Indicando o índio que o acompanha.*] É um indiozinho que estou educando, manso e modesto, serve a mim com prontidão e alegria. [*Ignez avalia o menino, toca-o.*] Beije a mão da senhora. [*Ele beija e Ignez limpa a mão.*] (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 188)

LEONOR Ei, índia, nós somos irmãs. Você não é um bicho, eu tenho certeza. Viemos da costela de Adão, você com sua pele suja, eu com a minha clara. Meus pés num sapato estreito, você com os dedos largos. Eu comendo porco, você polenta. Vamos celebrar juntas porque somos uma só coisa. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 189)

BERNARD [...] Quem serve a quem neste quadro? Vocês índios são os magos e nós padres a Estrela-Guia. Parece que só vocês se esforçam enquanto a estrela repousa. Mas quem será escravo de quem? Em verdade vos digo: é a estrela que serve aos magos. [...] Portanto, quando vocês remam nossas canoas, plantam nossa mandioca, carregam nossa bagagem, somos nós os seus escravos. (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 192)

A primeira e a terceira citações expõem a aculturação como forma de dominação, bem como a postura paternalista do branco europeu diante do nativo. Revela-se, assim, a violência escondida sob capa da educação civilizatória e da salvação do Outro pela fé cristã, seja quando exercida pelas elites, seja pelos jesuítas, estratégias refinadas de opressão cuja finalidade é tão somente tirar proveito econômico da situação de dependência em que se encontra o pupilo “domesticado”. Na continuação do discurso, citado acima, de padre

Bernard, no qual é esclarecido ao público o sentido oculto de uma peça de catequese (o auto da natividade) encenada pelos indígenas, a religião é apresentada como subterfúgio empregado para garantir a hierarquia, incutindo nos aprendizes a ordem do mundo, na qual os índios são as bestas que deixam de comer para ceder a manjedoura ao menino Jesus. Logo, fica evidente que a elasticidade do caráter português tem os seus limites: as relações de proximidade, longe de ser sinal de empatia, é uma mistificação usada para atender interesses particulares. Mesmo a personagem Leonor que, a princípio, parece renegar o seu lugar social ao aliar-se aos indígenas, deixa transparecer na fala citada as marcas de distinção racial e social entre brancos e índios – as interações só são aceitáveis desde que ninguém se esqueça do lugar de onde fala (o branco, lugar de privilégios; o indígena, lugar do subalterno).

A obra do Latão, ao se debruçar sobre um momento longínquo de nossa história, mostra as origens da violenta relação inter-racial e da divisão de classes em vigor no país. Ela é atual não só porque nossa estrutura econômica e social contemporânea é herdeira daquela implantada no Brasil Colônia (reproduzindo muitos traços e apresentando as consequências do antigo regime), mas também porque expõe ao espectador a permanência das velhas táticas de manutenção do poder, baseadas no compadrio, na camaradagem, na articulação política entre autoridades. Para confirmar tal raciocínio, basta pensar em como, nos últimos anos, ficou evidente as relações espúrias entre os poderes político, econômico e judiciário graças aos escândalos de corrupção tornados públicos – sem esquecer do novo papel da Igreja, agora declaradamente política, compondo no Congresso uma bancada evangélica. Excluídas as especificidades históricas, a forma como se deu a deposição de Dilma Rousseff do cargo de presidente da república em 2016 é muito similar àquela que resultou na demissão de Pero do Campo Tourinho da função de Capitão da vila de Porto Seguro, pois em ambos os episódios os processos foram abertos com a finalidade de reorganização do jogo político – relembrando o primeiro caso, sob a acusação de cometer pedaladas fiscais (algo sistematicamente praticado por outros governos sem que estes sofressem qualquer sanção), a presidente eleita teve o mandato caçado, sendo julgada por deputados e senadores orientados pela base de oposição. Além disso, *Auto dos bons tratos* lança um olhar crítico sobre como a estratificação social interfere nas nossas interações cotidianas e identidades. Nesse sentido, a subserviência (encontrada, por exemplo, no índio aculturado), a hipocrisia (das personagens da alta sociedade), o individualismo (revelador de certa “cultura da personalidade”<sup>87</sup>) entre outras

---

<sup>87</sup> Segundo Holanda, por cultura da personalidade entende-se a “importância particular que [espanhóis e portugueses] atribuem ao valor próprio da pessoa humana, à autonomia de cada um dos homens em relação aos semelhantes no tempo e no espaço [...] Em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a

manifestações, são menos traços de um caráter peculiar original que consequência da influência do social, dos valores próprios a uma classe, responsáveis por moldar a moral dos sujeitos. Ao contrário do documento histórico em tudo envelhecido, o texto dramático apresenta as personagens enquanto produto de interações interpessoais conflituosas, nascidas do confronto entre as três raças que formam o Brasil, raças inseridas em um regime específico de subordinação. Assim, a peça faz brilhar na imagem do passado o nosso presente.

#### **4.3 *Relato de uma guerra que (não) acabou: a memória coletiva encenada***

Diferentemente do *Auto*, baseado em documentos históricos oficiais e teses vinculadas às Ciências Humanas, a peça do Bando de Teatro Olodum tem como material de apoio, sobretudo, as memórias dramatizadas por sujeitos marginalizados pelo sistema (durante oficinas de teatro ministradas para um público diversificado em comunidades da região metropolitana de Salvador, conforme analisei no terceiro capítulo) e notícias de jornal sobre a greve da PM na capital baiana. São, portanto, memórias e informações filtradas por meios e métodos distintos: a primeira pela ficção, a segunda pelas intenções dos jornalistas e pela tendência política do periódico. Certamente, não há memória em estado puro, livre de ficção, pois o uso dos atos de fingir (utilizados para preencher as inevitáveis lacunas que surgem no momento da rememoração) é pré-condição para a elaboração de um relato inteligível. Porém, uma memória passada pelo crivo da ficção com o objetivo de criar um objeto artístico implica em um tipo de processo de produção e de contrato de leitura diferentes de uma fala fixada pelo gênero textual “testemunho” – e essa diferença não deve ser desconsiderada. Também não há fato transmitido de forma imparcial, pois todo acontecimento racionalizado, traduzido em linguagem verbal, está entremeadado à visão de mundo de quem realizou o trabalho de construção de sentido. Ainda assim, sabemos que (ao contrário de uma pesquisa acadêmica, por exemplo, na qual o autor tem maior liberdade para expressar o seu ponto de vista), nos meios de comunicação de massa há uma rede de interesses em jogo, ao qual o articulista está submetido – aspecto que também não deve ser ignorado. Ao se valer de fontes consideradas frágeis, o Bando se propõe a fazer uma leitura crítica e criativa desses materiais,

---

não ser por uma força exterior respeitável e temida” (1995, p. 32). Ainda segundo o autor: “Não admira que fossem precárias, nessa gente, as ideias de solidariedade. A bem dizer, essa solidariedade, entre eles [espanhóis e portugueses], existe somente onde há vinculação de sentimentos mais do que relações de interesses – no recinto doméstico ou entre amigos. Círculos forçosamente restritos, particularistas e antes inimigos que favorecedores das associações estabelecidas sobre plano mais vasto, gremial ou nacional. [...] A vontade de mandar e a disposição para cumprir ordens são-lhes igualmente peculiares. As ditaduras e o Santo Ofício parecem construir formas tão típicas de seu caráter como a inclinação à anarquia e à desordem.” (1995, p. 39)

potencializando-os, assumindo certo compromisso com um lugar discursivo próprio, periférico, e disputando espaço com o discurso autorizado/hegemônico.

Com *Relato*, o Bando faz a escolha ética de retratar um acontecimento de impacto coletivo sob a ótica da população pobre, ao passo que reivindica legitimidade ao saber produzido pela periferia, um conhecimento vivenciado e inscrito nos corpos. Para Diana Taylor (2013, p. 19), “a performance<sup>88</sup> transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo. [...] Se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade sociais”. É contra a negação da validade de saberes elaborados pelas minorias – recusa promovida pelo Estado e pelas elites –, que artistas e intelectuais engajados se mobilizam, pois de tal negação nascem o silenciamento das violências experimentadas por grupos marginalizados, a discriminação das culturas periféricas, a sonegação dos direitos de quem não tem voz. Compreender a performance dos corpos como saber (seja ela construída e recebida enquanto linguagem artística, seja ela produzida enquanto um comportamento social reiterado) acarreta, portanto, questionar a autoridade da escrita como única forma de transmissão de conhecimento, expandindo os meios de interpretação do mundo e os conteúdos produzidos pelas diferentes realidades.

Taylor classifica os registros da memória em dois tipos: o arquivo e o repertório. A memória arquivada se concretiza, sobretudo, por meio da escrita. Ela é o registro legitimado pela sociedade que “sustenta o poder” (TAYLOR, 2013, p. 49) sob a forma de documentos, textos, mapas, fotografias, restos arqueológicos, isto é, tudo o que é material, concreto; objetos passíveis de serem arquivados pelas instituições oficiais, “itens supostamente resistentes à mudança” (TAYLOR, 2013, p. 48). Tal registro está, por isso, para além do tempo e do espaço, sempre ao alcance de um pesquisador interessado em (re)interpretar o passado. Retirado de seu contexto original de produção, o arquivo separa “a fonte de ‘conhecimento’ do conhecedor”: “o que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo

---

<sup>88</sup> Existe uma pluralidade de sentidos em volta do termo performance. Aqui, adoto a seguinte acepção proposta por Taylor: “As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’. Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplos, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia.” (TAYLOR, 2013, p. 27, grifos da autora)

incorporados.” (TAYLOR, 2013, p. 49). Já a memória do repertório se manifesta na fala, no gesto, nos comportamentos, no movimento. Ele tem uma existência virtual, efêmera, intangível. Por ser imaterial, o repertório precisa de um veículo para se manifestar, razão para o corpo ser o elemento essencial na transmissão dessa memória. Se o arquivo distancia produtor e produto, o repertório se concretiza na presentificação de quem cria e de quem recebe o saber produzido no evento irrepitível. Contudo, a fugacidade da manifestação do repertório não delimita a durabilidade do conhecimento promovido nesse momento único (ou seja, o saber não se perde com o fim da performance), pois os sentidos guardados, muitos deles oriundos de tempos longínquos, por essa memória são atualizados a cada nova apresentação. Apesar de diferentes, arquivo e repertório podem estabelecer alguns tipos de relação:

A performance “ao vivo” nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. [...] O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. (TAYLOR, 2013, p. 50-51, grifo da autora)

Nesse sentido, arquivo e repertório podem se manifestar simultaneamente em diferentes gêneros artísticos (no teatro, o entrecruzamento da dramaturgia com a encenação é um exemplo) e não artísticos (tal como na cerimônia de posse do presidente da república, evento que necessita tanto da assinatura do candidato eleito em termo específico, quanto do ato performativo de recebimento da faixa presidencial), com um tipo de registro complementando o outro. Além desse tipo de relação de coparceria, a memória arquivada pode produzir novos arquivos (um exemplo é esta tese que tem por objeto de análise textos, imagens, vídeos produzidos pelo Latão e pelo Bando, além das obras teóricas consultadas), assim como o repertório pode promover o surgimento de novos repertórios (como acontece na encenação de *Relato* pelo Bando, herdeira de outras peças produzidas e representadas por atores-amadores dos bairros pobres de Salvador). O repertório também é capaz de gerar arquivos, ganhando certa sobrevida – por meio de gravações, depoimentos, fotografias – para além da possibilidade de (re)encenação performativa. Resta saber se o arquivo, por sua vez, pode auxiliar no aparecimento do repertório. Quanto a isso, creio ser possível afirmar que sim,

pois no processo de feitura do *Relato*, o Bando fez nascer das fontes jornalísticas várias cenas de improvisação. E, nesse caso, a escrita/arquivo detonou uma reação no corpo-memória.

Neste ponto, cabe acentuar que os corpos não são meros transmissores da memória incorporada: eles são construídos e atravessados por essa memória cultural, pelas identidades sociais, raciais, de gênero (TAYLOR, 2013, p. 134). Tantas identidades confluentes, postas em circulação no momento da performance, por sua vez, alteram e dão sentido ao saber promovido pela cena. Em *Relato*, as identidades exibidas pelas personagens dialogam com as identidades coletivas de raça e classe social. Não se trata de retratar um momento crucial na vida de Maria ou de João, mas de falar, por meio de personagens específicas, sobre as vivências de todos os negros e negras pobres. É a memória coletiva daqueles que são colocados à margem desde o período colonial. Sendo assim, a *episteme* forjada no palco esclarece não somente as circunstâncias de um evento preciso, mas a história da nação. Do micro à macro história, os atores negros, desempenhando personagens negras, assumem em cena um “lugar de enunciação discursivo e ideológico”, responsável por converter os corpos em estado de performance em “macrossigno representando [desse modo] a voz de milhares” de brasileiros (ALEXANDRE, 2017, p. 140). O próprio título da peça, *Relato de uma guerra que (não) acabou*, aponta, a meu ver, não só para a continuidade da barbárie após o evento de 2001, mas também para uma guerra iniciada antes do acontecimento tematizado. Em realidade, a paz nunca se fez sentir entre nós. Por trás das aparências de país tropical, de povo alegre e festeiro, do cartão postal vendido ao exterior, existe uma nação excludente, na qual pululam disputas pelo poder, crises sucessivas nos mais variados setores, tensões entre os diferentes estratos sociais e, como consequência desse panorama caótico, muita violência. Segundo Foucault (2007, p. 176), a paz não é o oposto da guerra: ela reinscreve “perpetuamente estas relações de força, através de uma espécie de guerra silenciosa, nas instituições e nas desigualdades econômicas, na linguagem e até no corpo dos indivíduos”. Convém dizer que, no caso do Brasil, a guerra é silenciosa para quem vive nas coberturas e tem acesso a carros blindados de luxo (para estes, a guerra somente rompe o silêncio quando uma bala atravessa o vidro de proteção); para a maioria que sobrevive aos trancos e barrancos e que traz no corpo certas identidades rechaçadas, inimigas da paz branca, a guerra é declarada, diária, constante.

A greve da polícia tematizada em *Relato* teve um longo desdobramento. É difícil precisar quando tudo começou e quais foram os reais detonadores do conflito. A categoria

estava insatisfeita há muito tempo com os baixos salários<sup>89</sup>, com os riscos crescentes inerentes à profissão, com o sucateamento das ferramentas de trabalho, com as regras disciplinares internas<sup>90</sup> da PM. Em todo caso, os jornais do período oferecem alguns fatos como estopim: a prisão arbitrária do Tenente Ewerton e do Sargento Isidório, líderes do movimento grevista (o primeiro, preso no aeroporto de Salvador em 25 de junho, já o segundo, detido em Brasília, em 27 do mesmo mês, quando levava ao presidente da república as reivindicações da categoria, sendo ambos, após as prisões, isolados em lugar ignorado inclusive pelas famílias e sem direito à defesa); a ordem do alto comando da PM exigindo que os policiais permanecessem nos quartéis, a fim de evitar protestos contra o governador durante o desfile de 2 de julho, bem como de impedi-los de participar de uma assembleia marcada para o dia 5 de julho; a exclusão de 68 policiais por participarem de uma assembleia realizada em 19 de junho e a denúncia levada ao Conselho de Justificação contra 3 oficiais pró-greve; o aumento salarial irrisório de 14% autorizado pelo governo estadual, proposta que não estava aberta a novas negociações. Impedidos de sair dos quartéis, os policiais decidiram fazer da ordem superior um instrumento de pressão: resolveram, então, não retornar ao trabalho enquanto o governador se recusasse a dialogar. Este, por sua vez, disse que não retomaria as negociações enquanto os policiais não voltassem às ruas. A tensão cresceu ao longo dos dias com os dois lados irredutíveis em suas posições. Enquanto isso, o caos tomava conta da capital e do interior do Estado.

Outras categorias, impulsionadas pelo movimento da polícia militar, entraram em greve, paralisação parcial dos serviços oferecidos à comunidade ou operação tartaruga ao longo do mês de julho, entre elas: polícia civil, vigilância privada, vigilantes de penitenciária (fomentado ainda mais o medo da população devido ao risco real de rebeliões e fugas de presos), delegados, peritos, legistas, agentes de trânsito, professores, profissionais da saúde (em um momento crítico em que o número de pacientes subiu enormemente devido à violência derivada da greve), bombeiros (que afirmaram somente atender situações emergenciais), serventuários (sem os quais não era possível deliberar sepultamentos),

---

<sup>89</sup> Segundo o jornal *A Tarde* de 3 de julho de 2001, o salário base da PM era de R\$180,00, chegando a R\$480 com as gratificações (BANDEIRA, 2001, p. 5).

<sup>90</sup> Redigido durante a ditadura militar, o regulamento estabelecia, entre outras normas extravagantes, que o soldado, quando sentado, deveria ceder o lugar ao superior; proibía a ingestão de bebida alcoólica em excesso ou a indução à embriagues; bania o uso de óculos e similares sem permissão médica ou autorização do comandante; vedava o direito de vagar pelas ruas após às 22 horas sem prévia autorização; impedia policiais de contrair matrimônio sem permissão de autoridade competente, contrair dívidas e ter mais de um emprego, esta última sob pena de expulsão da corporação e responsabilização em instância específica pelo ato indisciplinar (impedimento, diga-se de passagem, descumprido pela maioria da PM devido à insuficiência do salário pago pelo Estado, criando uma situação que promovía um clima de ameaça por superiores para com subordinados). (FONTE: VASCONCELOS; *A Tarde*, 7 jul. 2001, p. 3).

rodoviários, limpeza pública. Sentindo-se inseguros para realizar a função, os motoristas de ônibus trabalharam com frota reduzida e pararam de rodar após às 16:30h (a partir do dia 3 de julho), deixando a população sem meios de voltar para casa após o trabalho. Muitas lojas também fecharam mais cedo ou simplesmente não abriram devido às ameaças de saques. As pilhagens realizadas no comércio local estouraram aos montes por todos os cantos (sobretudo, na Baixa dos Sapateiros, no bairro Liberdade e na Cidade Baixa, locais onde se concentravam diversos tipos de negócios, tais como lojas de roupas, sapatos, eletrodomésticos, móveis), sendo realizadas por grandes grupos de populares (entre 40 a 500 pessoas) formados por homens armados, mulheres e até crianças. Houve saques também nas comunidades carentes, verdadeira demonstração de autodestruição, causando a ruína dos pequenos comércios, das cestas do povo (supermercados onde era possível comprar alimentos da cesta básica mais barato) e de escolas públicas.

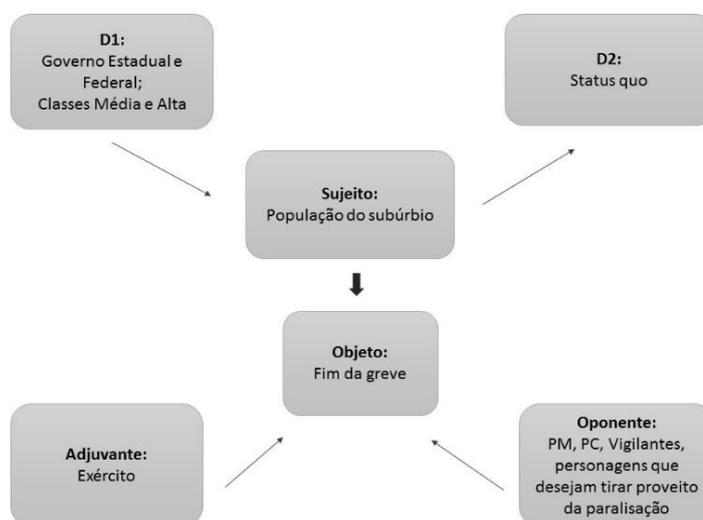
Na ausência das polícias e de vigilantes, agências bancárias foram saqueadas, situação que motivou o Banco Central a impedir a abertura das agências durante a crise, deixando a capital sem a possibilidade de sacar dinheiro. Os arrastões aconteceram em todas as partes da cidade (na área comercial, no centro histórico, nas praias, nas favelas), inclusive nos pontos de ônibus lotados. A violência cresceu assustadoramente: em resumo, durante a primeira quinzena do mês de julho foi noticiado quase diariamente chacinas na periferia por ações de grupos de extermínio, assassinatos, tiroteios com várias pessoas baleadas, assalto a mão armada, furto e arrombamento de veículos, incêndios, depredações das lojas saqueadas, vandalismos em parques e áreas públicas, espancamentos por populares de suspeitos de cometerem crimes. Somente no dia 15 de julho, o jornal *A Tarde* (BARROS; VERÔNICA; RODRIGUES, 2001, p. 24) noticiou que o rabeção recolheu 46 corpos em apenas dois dias – o número oficial de mortes durante 13 dias de greve foi de 64 pessoas, segundo o mesmo jornal em reportagem publicada em 19 de julho (OLIVEIRA, 2001, p. 16). Como os serviços da polícia e dos peritos estavam paralisados, não houve recolhimento de provas nos locais dos crimes, inviabilizando a resolução de inúmeros casos graves – alguns deles sequer foram registrados. As notícias sobre os efeitos da greve, vinculadas nos jornais, na tevê e nas rádios, apavoraram os soteropolitanos (que evitaram sair de casa), bem como os turistas – estes últimos, ou cancelaram a ida à Salvador ou mantiveram-se presos nos hotéis como medida de segurança. Aos poucos, as ruas da cidade ficaram desertas. Houve toque de recolher na periferia e vários eventos culturais foram cancelados na capital. Fato curioso foi a permanência do encontro promovido pela SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) na UFBA, realizado com o apoio da polícia federal – criou-se, assim, uma bolha de

segurança na universidade, permitindo o andamento normal das palestras e das festas dos estudantes enquanto o sangue escorria pelo asfalto. A parte disso, outros conflitos surgiam entre os aquartelados e o Estado: ameaça de invasão aos quartéis, pedido de reintegração de posse dos batalhões pelo governador, tentativa de internação do sargento Isidório em um sanatório. Apesar do caos social, o governo do Estado manteve o discurso de que a greve era parcial e de que os serviços básicos continuavam a ser prestados. Quando não foi mais possível esconder a crise, o exército foi chamado a intervir. O poderio bélico foi amplamente noticiado pelas mídias e exibido à população: o evento público de apresentação de helicópteros, viaturas blindadas, canhão, metralhadoras, avião para transporte de tropa e tanques parecia ter sido organizado para acalmar os ânimos, mas apenas comprovou o estado de guerra. Dias depois do início da intervenção, com o estabelecimento de acordos entre as partes em conflito, a PM voltou ao trabalho e pôs a greve em suspenso, esperançosa de ver atendidas as reivindicações salariais, restabelecendo-se, assim, o nível “aceitável” de violência na capital.

Os saldos negativos da greve ganharam as manchetes tanto do jornal *A Tarde* (BANDEIRA, 20 jul. 2001, p. 3), quanto do *Correio da Bahia* (19 jul. 2001, p. 2), ambos evidenciando especialmente as perdas econômicas (diminuição do faturamento e gastos com segurança privada pelos shoppings; baixa arrecadação pela Secretaria da Fazenda; cancelamento de 600 reservas nos hotéis; desgaste da imagem de Salvador; mais de 80 lojas saqueadas, muitas delas com perda de 100% do estoque). Foram anunciadas, igualmente, as medidas de recuperação estabelecidas pelo Estado (a saber: liberação de 20 milhões para o comércio sob a forma de empréstimo com juros de 3% ao ano e carência de 6 meses). Gostaria de acentuar como “extrato” da paralisação da PM duas falas interessantes publicadas na imprensa sobre o evento em questão. A primeira é do antropólogo Ordep Serra, divulgada em 14 de julho de 2001 no jornal *A Tarde*, em entrevista concedida por ocasião da SBPC, na qual ele constata que a greve pôs à mostra a verdadeira face da capital baiana para a sociedade em geral: “Essa é a Salvador real, que precisa ser discutida [...] a Salvador pobre, insegura, miserável, doente [...] Então, quando cai a máscara, é o momento importante para a reflexão” (RIBEIRO, 2001, p. 1). A segunda fala pertence ao Governador do Estado, na ocasião César Borges, e foi divulgada no *Correio da Bahia* em 19 de julho. O político analisa a greve com as seguintes palavras: “...a Bahia soube resolver uma grave crise sem derramamento de sangue e sem conflitos” (CORREIO DA BAHIA, 19 jul. 2001, p. 2). Em uma única frase, dezenas de mortes foram silenciadas, bem como todo o sofrimento da população local. Não por acaso, o mesmo jornal, nitidamente apoiador do governo, trouxe também as opiniões do

então presidente da Federação do Comércio do Estado, Nelson Daiha: “vamos fazer voltar a imagem da Bahia da paz, a Bahia do amor, a Bahia do axé, a Bahia da alegria, que sempre nos acompanhou” (CORREIO DA BAHIA, 19 jul. 2001, p. 2). Ficam as questões: paz para quem? Onde repousa essa harmonia? Opondo-se a esse tipo de arquivo falseador, o Bando propõe um olhar diferenciado sobre os acontecimentos.

Apesar de trazer como título a palavra “relato”, geralmente empregada para caracterizar o testemunho de um sujeito sobre uma experiência pessoal passada, o tempo da ação dramatizada e de sua enunciação na peça do coletivo soteropolitano é o presente, de modo a representar a greve no momento do seu acontecer. Além disso, longe de narrar uma situação (no sentido benjaminiano do termo), as personagens discutem as notícias que chegam por meio da rádio comunitária, da televisão e, principalmente, dos boatos que correm de boca em boca. Com isso, criam-se pontos de vista plurais, não reduzíveis a uma linha comum, diferentemente do que se observa nas matérias publicadas nos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia* do período em questão. Em minha consulta aos periódicos citados pude verificar que, de um lado, o jornal *A Tarde* tomou para si a defesa do movimento grevista, enfatizando as dificuldades enfrentadas pela polícia com o objetivo de legitimar e apoiar a paralisação, contestando ainda veementemente a postura de não diálogo do governo estadual. De outro, o *Correio da Bahia* foi claramente pró-governo, tratando a greve como um movimento ilegal e de cunho político (fomentado pela oposição de esquerda e por policiais supostamente interessados em se promover frente à população, com a finalidade de ganhar votos nas eleições futuras). Enquanto *A Tarde* publicava reportagens dando voz à PM, o *Correio* enchia os cadernos com declarações oficiais do governador e políticos aliados, amenizando os efeitos da paralisação. O Bando encontrou outra saída: optou por falar sobre o tema a partir das visões da população periférica. Proponho a seguir uma possibilidade de modelo actancial:



A população do subúrbio é o sujeito da ação que, por sofrer os efeitos mais nocivos da greve, deseja o fim do movimento. Este é também o desejo do Estado e da população não periférica, pois juntos (em D1) eles querem o retorno da situação anterior (D2) à paralisação, marcada pelos níveis “toleráveis” de violência, manifestados com vigor apenas nos bairros pobres. O Exército auxilia o governo na normalização do policiamento, comprometendo a eficácia do instrumento de pressão utilizado pela PM – afinal, o sentido da paralisação, desencadeadora do caos social, está em revelar o importante papel de controle executado pelas polícias –, sendo a tropa federal, portanto, uma força opositora aos grevistas. Ao lado da PM, favorável à greve e disposta a mantê-la enquanto as reivindicações da categoria não forem ouvidas, está a parte da população que lucra com a ausência da polícia – os saqueadores, ladrões, assassinos. O modelo actancial, por si só, já demonstra os diferentes pares opostos do conflito principal, bem como a multiplicidade de interesses em jogo.

Várias situações e declarações noticiadas nos jornais do período foram tematizadas na peça do Bando. Durante a minha leitura comparativa encontrei 24 assuntos representados nas 37 páginas do texto dramaturgico, a saber: aumento no preço da luz (e, conseqüentemente, racionamento elétrico), início da greve dos professores, questionamento sobre a validade da greve dos professores, prisão de menores no Pelourinho, rumores sobre a possibilidade de começar uma greve na PM, prisão dos líderes do movimento grevista, tentativa de internação do sargento Isidório, aquartelamento da PM, participação das famílias dos grevistas no movimento, arrastões, saques a lojas populares, suspeita de envolvimento de policiais entre os saqueadores, assalto ao Banco do Brasil, saques e depredações na Cesta do Povo, greve dos vigilantes, discussão sobre a legalidade da greve da PM, depoimento de policiais insatisfeitos, argumento de que a greve da PM possuía cunho político, assassinato de estudante dentro do Colégio Sartre, caos na cidade em decorrência da greve de várias categorias, papel da rádio na divulgação das notícias sobre os conflitos, fechamento do comércio local, crítica à atuação do exército, encontro dos estudantes no evento da SBPC. Vejamos, a seguir, a diferença de tratamento sobre o tema “legalidade da greve da polícia” na cena do Bando e nos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*:

ESTUDANTES. FRENTE DA ESCOLA.

MANECO: A polícia não pode fazer greve, não. Porque, se com a polícia aqui já é violento, imagina sem polícia.

PATA: Rapaz, a polícia não pode fazer greve não, tá louco?

BATATA: Ó, véio, se rolar essa greve, como é que vai rolar o carnaval da parceria? Como é que vou vender cerveja pra sua mãe e levar meu troco?

[...]

RATINHA: Se os home quizer (sic) fazer a porra da greve, que façam, meu irmão.

DANDÃO: É, pode até ser, mas no carnaval, não. (MEIRELLES, 2002, p. 9-10)

ESPINHA: É, velho, eu tô ligado que os caras só vai acabar a greve se soltarem aqueles dois samango que tão preso em Brasília: Tenente Everton e Sargento Isidoro.

XARÉU: Ô, meu amigo, você está com pena deles? Eu quero que eles se fodam! (MEIRELLES, 2002, p. 24-25)

Depois da prisão de seu filho, a mãe do tenente Everton, Everaldy Uzeda, decidiu fazer peregrinações nos batalhões para mobilizar os policiais, incentivando-os a parar as atividades. “Meu filho foi preso por lutar por melhoria de toda a tropa militar. Espero agora que o movimento não retroceda. É agora ou nunca, e mesmo preso, Everton se preocupa com o rumo do movimento”, assinalou dona Dadá, como é carinhosamente conhecida a mãe do tenente Everton entre os militares. (BRAGA; *A Tarde*, 4 jul. 2001, p. 3)

A paralisação minoritária da PM e da Polícia Civil entrou num impasse corporativo, ditado pelas próprias regras militares, que independe da ação política do governo do estado. A punição aplicada pelo Comando Geral a líderes e participantes do movimento está entregue à Justiça Militar e, só depois de um pronunciamento do Judiciário, se definirá, pela ótica exclusiva da caserna, qual o destino deles. Portanto, a exigência política das entidades, de suspender as punições para que haja retorno do efetivo ao trabalho, esbarra na mais elementar lógica, já que greve de militares é proibida pela Constituição e punida por regras corporativas. [...] Portanto, é preciso pôr os pés no chão. Por razões militares e de limitações da lei, os grevistas da PM e da Polícia Civil entraram em um movimento previamente derrotado. E a única explicação para tal é a inspiração daqueles que apostam no confronto, no quanto pior melhor. (MOURA; *Correio da Bahia*, 10 jul. 2001, p. 3)

Como se pode notar pelos dois trechos citados acima, na peça do Bando, as personagens não estão em acordo sobre a importância da greve para a comunidade. A discussão gira em torno dos efeitos da paralisação sobre os moradores do bairro (aumento da violência, perdas financeiras), e não sobre as questões legais. Vale dizer que as personagens Espinha e Xaréu, cujas falas revelam certo ódio pela categoria são, na verdade, as mesmas que lucram com o caos saqueando lojas e cometendo furtos. A linguagem é coloquial e o assunto nasce naturalmente em meio à conversa. Diferentemente da versão ficcional, no jornal *A Tarde*, a autora da matéria focaliza a perspectiva da polícia e dos familiares ao tratar do tema da greve e, embora ela não seja explícita quando manifesta apoio ao movimento, esse posicionamento dela pode ser aferido na prévia seleção das falas da mãe do tenente Everton, pessoa tratada com estima no texto. Já o jornal *Correio da Bahia* expressa a opinião contrária à greve de forma veemente por meio do artigo de opinião. Neste último, o jornalista se utiliza

da prescrição legal para contestar a validade da paralisação, para eximir o governo da responsabilidade de negociar com os grevistas e para questionar a posição e a ética dos líderes do movimento por insuflar uma luta desde o início fadada ao fracasso. Em ambos os periódicos, o tema é debatido com formalidade, utilizando-se a norma culta e tendo por público leitor ideal, provavelmente, a classe média. Há, portanto, um confronto entre o discurso ficcional (que quando levado à cena ganha a forma de repertório) e o discurso documental no que toca o ponto de vista e a linguagem empregada. Esse diálogo entre os diferentes registros é explicitado, inclusive, na materialidade do caderno do espetáculo, no qual consta a dramaturgia. Em várias páginas da obra, ao lado do texto dramático estão reproduzidas notícias de jornal do período, muitas delas referentes ao tema abordado pelas personagens. Para citar um único exemplo, na página dezesseis do programa da peça, o leitor encontra no topo da folha a seguinte manchete “Goés Calmon entra em reforma e alunos enfrentam rodízio de aulas” seguido de uma imagem e da chamada “INTERRUPÇÃO – Quinze dias em casa prejudicam o ensino, dizem os estudantes” (MEIRELLES, 2002, p. 16). Logo abaixo encontramos o seguinte diálogo entre Ratinha e Pata:

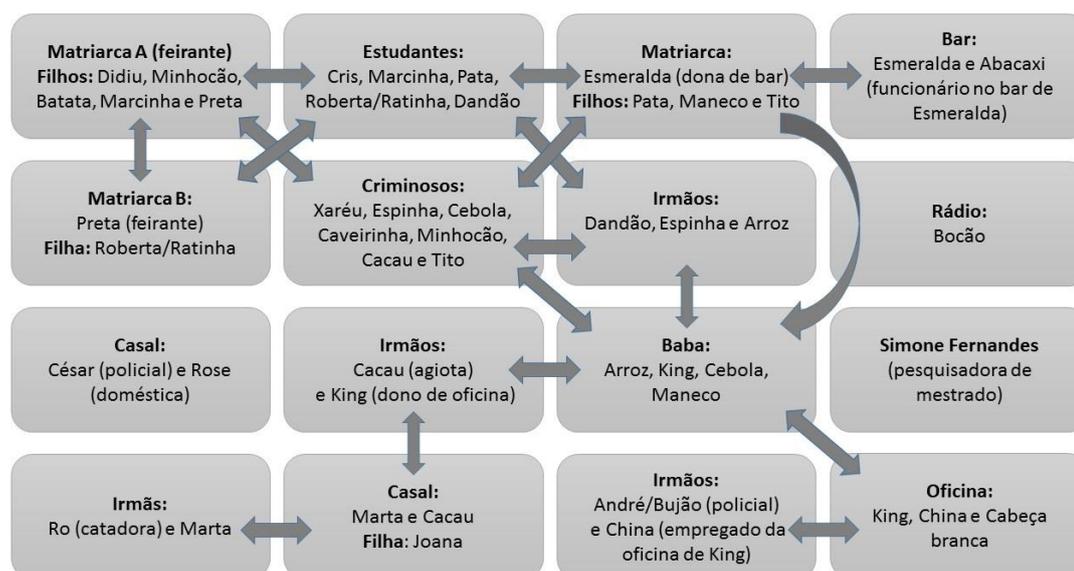
RATINHA: Rapaz, eu acho que esses professores aí só fazem greve porque não tão a fim de trabalhar, tá ligado?

PATA: Todo dia eles querem porra de aumento. Em vez de dar aula!... É greve, greve, greve... porra de greve!... e a gente, como é que fica? (MEIRELLES, 2002, p. 16)

A greve dos professores é dramatizada acima pela perspectiva dos estudantes. Novamente, é o olhar da comunidade que é levado em consideração. Porém, dessa vez, parece não haver oposição entre a ficção e a postura do autor da notícia jornalística, pois ao privilegiar a voz dos alunos, o articulista possivelmente é contrário à greve dos professores no decorrer da matéria citada no caderno do espetáculo. Nesse caso, cumpre observar que não é o Bando que se curva à opinião do discurso documental. Não há contraste porque o próprio periódico já trazia uma perspectiva favorável aos objetivos do coletivo. Outro ponto que distingue a ficção do Bando das reportagens do período é a não observância na peça da ordem cronológica dos fatos, pois esses são adaptados às necessidades da trama, à forma desordenada como os acontecimentos chegam até às personagens.

A comunidade fictícia Alto do Gavião, espaço onde vivem as personagens da peça do grupo baiano, segundo Meirelles é, ao mesmo tempo, “espelho e síntese de várias que conhecemos” (MEIRELLES, 2002, p. 41). A fala do diretor deixa entrever que ao transformar a experiência de vida da população das periferias em obra dramática o valor de “verdade” da

primeira não é invalidado pelo caráter ficcional evidenciado na segunda, isto é, a vivência não perde sua autenticidade por ter sido recriada por meio dos artifícios cênicos. O espaço comunitário é tão importante em *Relato* ao ponto de poder ser considerado o verdadeiro protagonista da peça, pois é ele que conecta as diferentes histórias, é a partir dele que se pode encontrar certa unidade no enredo. Ao todo, são 16 lugares aludidos no início de cada cena: rua (presente em 21 cenas), bar (15 cenas), frente da escola (4 cenas), velório (1 cena), casa de Preta (3 cenas) casa de Xaréu (2 cenas), casa de Rose (5 cenas), rádio (5 cenas), porta da casa de Xaréu (1 cena), casa de Bujão (5 cenas), Baba (5 cenas), saída da rádio (1 cena), porta do barraco de Rô (1 cena), casa de Arroz (1 cena), oficina (1 cena), casa da mãe de Preta (1 cena). Convém observar ainda que, no texto, a referência à “rua”, termo genérico, sinaliza diferentes espaços. Halbwachs (2003) confere valor especial ao espaço na promoção de uma memória coletiva. Segundo o autor, o local de convívio social não só molda os sujeitos como também é alterado e ressignificado pelas pessoas, razão para ser tal elemento importante mantenedor dos vínculos afetivos entre os grupos. Logo, “é o fato de estarem próximos no espaço que cria entre seus membros as relações sociais [...]. Os habitantes de uma cidade ou de um bairro formam uma pequena comunidade, porque estão reunidos em uma mesma região do espaço” (HALBWACHS, 2003, p. 165). O certo é que, ao representar diferentes dramas pessoais a partir das relações interpessoais estabelecidas por personagens que transitam em vários grupos simultaneamente (família, amigos, colegas de escola, colegas de trabalho) no Alto do Gavião, o Bando privilegia a memória coletiva no processo de seu acontecer. Abaixo, forneço um modelo de sistematização dos núcleos da peça:



Cada retângulo representa um núcleo e as setas indicam a circulação das personagens por diferentes grupos sociais, ressalvado três casos específicos. A primeira exceção a ser destacada é a do núcleo de criminosos que não chega a se constituir como grupo único, coeso, pois nele estão inseridas também personagens que tentam deixar a delinquência, além de abrigar personagens inimigas umas das outras – logo, elas estão contidas no mesmo retângulo apenas para destacar a indelével marca da criminalidade. O gráfico traz também a presença isolada do radialista Bocão e da pesquisadora Simone Fernandes. Embora apareçam estabelecendo relacionamentos eventuais na trama de *Relato*, eles também não chegam a formar uma coletividade, merecendo um lugar na representação acima apenas para evidenciar certo distanciamento de ambas as personagens dos demais agrupamentos. Em verdade, ao longo da peça, as figuras dramáticas estabelecem muitas interações entre si, mas a grande maioria delas (das interações) não está aí indicada visualmente porque tais contatos não chegam a criar novos núcleos. Tito, por exemplo, teve um relacionamento com Ro e, durante o tempo da ação, aparece como atual companheiro de Preta (que, por sua vez, teve um caso amoroso com César). A diversidade das interações (sejam elas citadas/narradas ou estabelecidas em cena) confere certo dinamismo à trama, transmitindo a sensação de que todos os moradores do Alto do Gavião se conhecem e se esbarram frequentemente.

Em *Relato*, o sujeito é constituído em relação ao outro com quem dialoga e ao espaço comunitário, no qual a personagem ocupa determinada posição. Como bem observa Halbwachs (2003, p. 42), nós jamais estamos sós: mesmo quando as pessoas com quem nos relacionamos não estão presentes fisicamente, elas se manifestam em nossos pensamentos, nas nossas atitudes. Inclusive, conforme aponta o autor, a memória individual está em constante diálogo com a memória coletiva. Nenhuma delas existe ou funciona isoladamente, ambas se complementam, se corrigem para melhor recompor as imagens do passado; mesmo porque a linguagem, sem a qual não há experiência a ser transmitida, é uma construção social – recebemos as palavras do Outro para, em seguida, construir a nossa expressão e novos sentidos. As influências da sociedade sobre o ser individual, contudo, não incidem diretamente: elas são “mais complexas, porque mais numerosas, mais entrecruzadas” (HALBWACHS, 2003, p. 65). Na peça do Bando, a dramatização da pressão do meio sobre o sujeito segue esse princípio sem reproduzir o determinismo encontrado no senso comum que tende a retirar certa liberdade do ser na condução da própria história de vida. Tal aspecto é evidenciado na fala de Preta, quando esta analisa o comportamento da filha rebelde: “Mãe, Roberta tá assim, Mãe, não é por causa da comunidade ou de companhia, não, Mãe. Ô, Mãe, a senhora mora aqui há mais de 40 anos, a senhora fuma maconha? Mãe, a senhora vive aqui há

mais de 40 anos, a senhora vende cocaína?” (MEIRELLES, 2002, p. 3) Ao endossar o tempo de permanência da mãe na periferia (ambiente muitas vezes relacionado à ilegalidade), a personagem contesta a influência do espaço social como fator preponderante para a construção do caráter, da moral, ao passo que chama a atenção para a responsabilidade individual nas escolhas feitas e nos comportamentos reproduzidos. Mas atenção: reconhecer a autonomia do ser na tomada de decisões não implica desconsiderar o peso da organização social sobre o indivíduo; antes, implica afirmar que essa força não age apenas em uma única direção, oprimindo os sujeitos. Afinal, nós somos simultaneamente produtores e produto de relações sociais. Segundo Halbwachs:

...o grupo não é somente, nem principalmente, um conjunto de indivíduos definidos, e sua realidade não se esgota em algumas imagens que podemos enumerar e a partir do qual o reconstruiríamos. Ao contrário, o que essencialmente o constitui é um interesse, uma ordem de ideias e de preocupações que se particularizam e em certa medida refletem as personalidades de seus membros, mas são bastante generalizadas e até impessoais para conservar seu sentido e sua importância para mim, e ao mesmo tempo essas personalidades se transformariam e seriam substituídas por outras, parecidas, é verdade, mas diferentes. É isso que representa o elemento estável e permanente do grupo e, longe de encontrá-lo a partir de seus membros, é a partir desse elemento que reconstruo suas imagens. (HALBWACHS, 2003, p. 147)

Nesse sentido, em cada grupo a que está vinculado, o sujeito revela uma determinada face de sua personalidade, tendo esta pequena parte de seu ser ressignificada enquanto tal coletividade existir devido às interações que ele estabelece com os demais membros desse agrupamento. Assim se explica o fato de nós nos apresentarmos de determinada maneira quando estamos no nosso grupo de amigos, de outra bem diferente quando nos reunimos com os nossos familiares e assumindo feições ainda mais distintas quando estamos em um ambiente de trabalho. Essas diferenças de comportamento social não são resultado de uma falsificação da própria identidade, pois esta é, na verdade, múltipla e se encontra em constante transformação. Poderia ser acrescido na afirmação de Halbwachs citada acima que um grupo se sustenta enquanto tal, para além dos interesses em comum nutridos pelos diferentes membros, graças à manutenção de certos laços afetivos e pelas relações de poder as quais os sujeitos estão submetidos. Este é um dado muito explorado em *Relato*, obra na qual as personagens disputam o poder entre si nos mais diferentes tipos de relacionamento. Nessa peça, a violência se manifesta em todos os grupos, pondo em evidência, sobretudo, as formas de opressão existentes entre os oprimidos.

No relacionamento entre homem e mulher, a violência se exerce tanto na fala quanto nos gestos das personagens. Em muitas situações, a linguagem chula, misturada aos excessos de demonstração da sexualidade, produz certa animalização dessas relações, como se pode notar nos trechos a seguir:

XARÉU: Desgraça, Marta! Velho, quanto mais você me dá, mais eu quero. [...] amanhã você chega mais cedo pra dar um jeito nessa boceta aí. Esse tempo que eu fiquei fora, ela ficou muito cabeluda. [...] Amanhã vou trazer leite moça e uva. E você vai ter que dar uma raspadinha pro leite moça escorrer. (MEIRELLES, 2002, p. 8)

TITO: [...] Você gosta de muito homem em cima de você!

PRETA: Tito, você sabe que eu fico com o meu pastel em fogo, mas não dou pra ninguém.

TITO: E cale essa boca quando eu tiver falando com você. Eu não sei onde estou que eu não meto uma máquina na cintura, faço uma merda por aí. Depois eu volto e acabo com você. (MEIRELLES, 2002, p. 23-24)

MÁRCIA: Não tenho medo de você. Só porque você é grande? Só tem tamanho. E tamanho não é documento.

KING: Tamanho não é documento pra você, não, né? Você engole qualquer uma? Então vai ver o tamanho do meu. [...]

MÁRCIA: Saia de junto de mim, seu imundo. [...] Me respeite e abra essa porta que eu quero sair. [...]

KING: Não vou abrir nada. Quem vai abrir é você, eu vou é entrar. (MEIRELLES, 2002, p. 29)

CÉSAR: *Chega na sala.* E que desgraça que essa sapatona está fazendo aqui em casa? Você tá roçando também? *Para Dandão.* Saia daqui. *Desliga o som.*

ROSE: Não desligue o som não que o som é meu, eu faço o que quiser. A casa é minha. E respeite ela que ela é minha amiga. E na minha casa vem quem eu quero. [...] Além do mais, você não paga as minhas contas. Não me dá nada. Nem fuder direito, você fode mais. [...]

[...]

CÉSAR: [...] Pega na bunda dela, sapatona! Greluda!

DANDÃO: *Para César.* Tá tirando onda comigo, é?

CÉSAR: *Mostra um revólver.* Saia daqui. *Encosta o revólver na testa de Dandão.* Saia de dentro de minha casa, sua roçona! *Dandão corre.* *Para Rose.* E você, sua miséria, fica me sacaneando. Eu sou homem, porra! [...] Isso não é vida, não! É uma miséria. É uma desgraça, porra! Porra! Desgraça... *Sobe chorando e gritando.* *Atira-se na cama.* [...] (MEIRELLES, 2002, p. 33, grifos do autor)

Nos três casais da peça (Xaréu e Marta; Tito e Preta; Rose e César), o homem é a parte agressiva (seja em termos de expressão da libido, seja em termos de manifestação de violência) e a mulher o ser hipersexualizado da relação. Este último aspecto, em especial, parece-me entrar em conflito com a proposta do Bando de desconstruir estereótipos (afinal,

sabemos o quão pernicioso é a imagem da mulher negra “fogosa” e/ou reduzida à condição de objeto sexual sempre disposta a satisfazer os desejos masculinos). O fato é que, a meu ver, não há no texto uma justificativa razoável para a formulação de figuras femininas com tal conotação – talvez, esse dado tenha recebido outros sentidos no espetáculo, mas com base apenas na leitura da dramaturgia não encontrei argumento plausível em defesa dessa construção. A personagem Rose, porém, consegue ultrapassar esse traço limitador, pois o discurso dela é o de uma mulher dona de si, emancipada – apesar de insistir em um relacionamento que ela própria considera ser insuficiente. A violência, expressa na trama nas relações entre homem e mulher, provém, sobretudo, do machismo. As personagens masculinas reproduzem o discurso do homem que precisa provar que é “macho” (como se pode observar na afirmação da masculinidade por César) e que não aceita desaforos. Este último aspecto é perceptível, sobretudo, no comportamento e na fala de King, conforme fragmento citado, que, para fazer valer a sua força e o seu poder sobre o corpo feminino, estupra a personagem Márcia. A lesbofobia, presente no confronto entre César e Dandão no trecho acima, é também uma manifestação do machismo pautado pela heteronormatividade, posto que provém de tal discurso chauvinista a recriminação de todas as demais formas de expressão da sexualidade excluídas do padrão de “normalidade”, tendo como justificativa certos estereótipos de gênero. Há ainda outra forma de representação crítica do machismo explorada na peça por meio da visão contraditória das personagens masculinas diante da demonstração da libido pelas companheiras. Se, por um lado, Tito e César sentem prazer com a exteriorização do desejo sexual por Preta e Rose, respectivamente, quando este desejo é direcionado exclusivamente a eles, por outro, tal expressão da sexualidade não é admitida quando não aparenta ser controlável pelo “macho” da relação.

Entre amigos, os laços de cumplicidade também são desfeitos ao menor sinal de discordância entre os membros do grupo. Na cena em que Minhocão, ex-detento que tenta iniciar uma nova vida e se diz regenerado pela fé, aconselha Espinha e Cebola, antigos parceiros, a deixarem o crime, tal personagem recebe como resposta um soco no rosto. Uma vez que as formas mais íntimas de relacionamento, nas quais se espera existir afetividade, encontram-se permeadas pela violência, o que se pode prever dos demais tipos de interação humana? Em *Relato*, todos os espaços são engendrados pela imposição da força, pela brutalidade, pela dominação:

ROSE: E com greve, ou sem greve, a patroa disse que eu vou ter que ir trabalhar, que vai ter um almoço amanhã... aquela filha de uma égua!

[...]

CÉSAR: E se acontece alguma coisa? Vem uma bala perdida? Como é que eu fico?

ROSE: Como sempre ficou, ora. Agora, se eu não trabalhar, como é que a gente fica? Quem é que bota dinheiro nesta casa? (MEIRELLES, 2002, p. 11)

RO: [...] Tô na rua às quatro e não pode circular em qualquer lugar, não. Se não... o povo tá te chamando de maluca, de fedorenta. Você tá vendo esse carro aqui? Empurre ele aqui pra você ver. É um peso da porra. Cada mói desse, de papelão, é dez centavos. E é até escurecer para fazer dez reais. (MEIRELLES, 2002, p. 16)

ESMERALDA: O que foi, meu filho? Que cara é essa?

TITO: Não suporto mais, mãe! Acabei de vir de uma entrevista numa empresa, que eu vi o anúncio no jornal. [...] Não consegui a vaga, mãe! Fiz o teste, mas na hora de mostrar os documentos, apresentei a carteira da condicional, chega a cara da mulher mudou. [...] Eu sou bicho?! [...] Eu errei, mas é assim? A gente erra e não tem mais segunda chance, não? [...] A gente precisa comprar, comprar! Precisa ter coisas. [...] Mas não é pra qualquer cidadão, não, mãe! [...] Aquilo que o mundo me pede não é o que o mundo me dá. Os cara me pede diploma. Como é que tem diploma?! Que educação me deram?! [...] É só competição, mãe! Só competição! A gente tem que vencer a qualquer custo. Passando por cima de tudo e de todo mundo! [...] Essa guerra não vai acabar nunca. (MEIRELLES, 2002, p. 26-27)

ESMERALDA: [...] E agora é tudo escancarado. Eu vi no jornal os guarda tudo encapuzado, tudo armado, e uma criança no meio da foto, jogando bola.

PATA: Mãe, a gente vê isso aqui todo dia.

ESMERALDA: A gente, né, Patrícia? A gente já tá acostumado. (MEIRELLES, 2002, p. 32)

Acima, é possível perceber, nos discursos das personagens, diferentes formas de expressão da exploração e da opressão social, manifestadas nas relações entre patrão e empregado, nas interações cotidianas, bem como nas ações promovidas pelo Estado. Trata-se de um quadro constante de conflito interno ou de guerra civil não declarada vivenciado pela parcela mais pobre da população, como bem observa a personagem Tito, no qual todos lutam contra todos enquanto o verdadeiro inimigo permanece oculto e se beneficiando das mazelas sociais. Os efeitos desse estado de coisas são evidentes seja no mundo ficcional, seja em nossa realidade: desamparo e sujeição entre aqueles que, como Rose, não têm outra alternativa a não ser se manter em uma relação abusiva para garantir a sobrevivência; incompreensão e preconceitos vivenciados por quem, como Ro, tem de lidar com a ignorância alheia, para além das penosas cargas de trabalho; falta de oportunidades, a exemplo de Tito, quando se é negro e pobre; naturalização da violência exercida nas periferias, como observa a personagem Esmeralda. A manifestação mais concreta da violência se dá, em *Relato*, por meio do

assassinato. Cacau é morto pela polícia em uma emboscada logo no início da peça. Xaréu é perseguido, linchado por populares e, sem seguida, assassinado por King – representando, em termos ficcionais, os vários suspeitos de cometerem crimes julgados e espancados por civis durante a greve. Tito aparece morto na cena final sem que seja esclarecido ao público o porquê de sua morte e quem foi o autor do assassinato – logo, o sofrimento da mãe dessa personagem retrata a dor das famílias reais<sup>91</sup>, marcadas pela perda brutal de entes queridos, vítimas de crimes que, por não terem sido investigados, ficaram sem resposta<sup>92</sup>. Além disso, há referência a outras mortes na peça, como a da estudante do colégio Sartre baleada, durante roubo à instituição, em sala de aula (situação apropriada de um fato real ocorrido no período da greve).

Foucault, em sua análise sobre o poder, distingue dois sistemas de compreensão da opressão: o primeiro, de base jurídica e herdeiro da filosofia do século XVIII, se pauta pelo contrato social e entende a manifestação da violência como consequência da ruptura desse contrato causada por uma anomalia, um desvio da regra; o segundo sistema, baseado em Nietzsche, concebe a opressão como “simples continuação de uma relação de dominação. A repressão seria a prática, no interior desta pseudo-paz, de uma relação perpetua de força.” (FOUCAULT, 2007, p. 177) Na primeira, a opressão é uma exceção, um desequilíbrio da ordem; na segunda, a opressão é a regra, é o elemento integrante do sistema que viabiliza o *status quo*. Em *Relato*, é representado o segundo tipo de sistematização do poder, pois as relações de força são plurais (perpassa todos os níveis econômicos e de relacionamento

---

<sup>91</sup> A representação simbólica dos homicídios em série e da dor dos familiares das vítimas na cena final de *Relato* dialoga profundamente com uma imagem publicada no jornal *A Tarde* de 15 de julho de 2001 (BARROS; VERÔNICA; RODRIGUES, 2001, p. 24), na qual se vê o sangue escorrendo pelo asfalto, um corpo caído coberto por um lençol branco e ao redor dezenas de pessoas, algumas delas exprimindo um sofrimento perturbador; outras, incompreensão, tristeza. Tal fotografia remete, inclusive, à imagem de um corpo caído ao lado de uma poça de sangue, estampada nas camisas dos atores (vestidas na montagem) e no caderno do espetáculo. A matéria intitulada “Exército não consegue conter a violência”, traz os nomes de pessoas assassinadas nas periferias de Salvador nas últimas horas, algumas por grupos de extermínio, outras por motivação e autoria desconhecida. Entre as vítimas está um ex-detento do bairro Pernambués, um dos locais onde o Bando realizou o projeto de *Relato*. A mãe, ouvida pelo jornal, disse que o filho estava tentando recomeçar, deixar a criminalidade. Creio ser bastante provável que o coletivo se inspirou nessa história, seja por meio dos relatos de parentes e conhecidos da vítima, seja por meio da criação de improvisações com base na matéria jornalística citada, pois as circunstâncias envolvendo a trajetória de vida e a morte dessa pessoa são muito semelhantes à construção ficcional pelo grupo da personagem Tito.

<sup>92</sup> Convém observar que o alto número de mortes violentas em Salvador e região metropolitana não foi registrado apenas durante a greve. Em reportagem publicada em 5 de junho de 2018 pelo *Correio 24 Horas*, é informado que a taxa de homicídios no Estado dobrou em dez anos. Segundos os autores da matéria: “Em números absolutos, em 2006 foram registrados 3.311 homicídios na Bahia, enquanto em 2016 esse número passou para 7.171, o que representa um aumento de 116,6%. Na comparação com o ano anterior, em 2015, o crescimento foi de 19,3%, com 6.012 crimes desse tipo.” (SANTOS; BORGES, 2018) Consultada pelo periódico, Renata Neder, coordenadora de pesquisas pela Anistia Internacional, revelou que “mais de 90% dos homicídios não são investigados”. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/taxa-de-homicidios-na-bahia-dobra-em-dez-anos-aponta-levantamento/>> Acesso em: 10 jul. 2018

humano) e sem hierarquização clara – embora, a opressão institucional e aquela produzida pelo capitalismo sejam as fomentadoras das microrrelações de dominação/exploração existentes entre sujeitos marginalizados. Foucault alerta para a importância de se perceber as formas “infra-estatais” ou “para-estatais” (2007, p. 237) do poder, bem como para a necessidade de compreender o caráter produtivo de sua manifestação (um poder que não se revela apenas na proibição ou na opressão, mas, sobretudo, na criação de corpos, de identidades, de desejos, de conceitos, de objetos). Conforme já pincelado anteriormente, o sujeito é atravessado pelo poder, sendo simultaneamente criador e criatura. Em *Relato*, as personagens ex-presidiárias são exemplos claros dessa faceta produtiva, pois o encarceramento vivenciado por elas promoveu a ascensão de uma nova identidade marginalizada, ao passo que transformou tais figuras, cuja fala revoltada e comportamentos alimentam a criminalidade, em justificativa para a existência do aparato repressor (a polícia, a justiça, a prisão).

Na peça do Bando, as identidades sociais são majoritariamente subalternizadas, seja em termos raciais, seja em termos de classe ou de categoria profissional. Entre os moradores do Alto do Gavião estão feirantes, donos de pequenos negócios (bar, oficina), doméstica, catadora, estudantes da rede pública de ensino, radialista amador, policial, vigilante, trabalhadores autônomos que vivem de serviços eventuais, contraventores, agiotas, desempregados, malandros. Os apelidos usados como forma de tratamento, bem como a ausência completa de referência aos sobrenomes dos habitantes do subúrbio da ficção, são também índices do lugar social ocupado por essas figuras. Como consequência do vasto número de personagens mobilizados na trama, a peça primou pelo uso do personagem tipo ou pela máscara social. A maioria delas não é explorada em profundidade, aparecendo apenas para reforçar o amplo recorte da obra (o espaço da favela). Outra possibilidade de analisar tais seres ficcionais é compreendê-los como metonímia, elaborada artisticamente, de toda a população periférica com quem o coletivo dialogou durante a fase de pesquisa de campo para a montagem de *Relato*, bem como do extenso universo ficcional construído pelos grupos de teatro amador dessas mesmas periferias ao final das oficinas organizadas pelo Bando.

Única personagem externa ao morro é Simone Fernandes, mestrande em Psicologia Social que desenvolve pesquisa sobre a violência na comunidade. Tal figura é retratada de forma irônica pelo coletivo, de modo a expor a contradição entre discurso e ação pela classe média autodenominada “empática”. Por meio dessa personagem, o coletivo também questiona o papel social daqueles que vão até a periferia realizar pesquisas, mas que não se permitem vivenciar a realidade local e tentar compreender as especificidades e urgências de quem vive à

margem. Em certo momento do enredo, ao perguntar a um policial da favela sobre a possibilidade de a PM iniciar uma greve, Simone revela o verdadeiro motivo do seu interesse na questão: “Estou preocupada com o andamento da minha pesquisa” (MEIRELLES, 2002, p. 12). A greve, para a personagem, é vista como um empecilho à realização do seu trabalho acadêmico, pouco importando a ela os desdobramentos trágicos da eventual paralisação da PM para os moradores do bairro ou mesmo a situação da categoria em luta por melhores salários. As desventuras de Simone Fernandes é, neste sentido, a forma encontrada pelo Bando para comentar criticamente um fato real ocorrido durante a greve: a realização do evento organizado pela SBPC. Ao ler os jornais do período, pareceu-me mesmo insólito o não cancelamento ou adiamento da reunião, que manteve, inclusive, as festividades culturais na universidade, apesar de toda a apreensão e terror existente na cidade. Mais alienante ainda são alguns dos comentários dos participantes do encontro acadêmico publicados nos periódicos. Em matéria intitulada “Sob o signo da confiança” do dia 14 de julho, divulgada no jornal *A Tarde*, lê-se o seguinte relato de José Francisco Costa: “Chegamos, desde ontem, e ainda não saímos do hotel para nada! [...] Estou com medo de sair e conhecer os pontos turísticos. [...] Isso tirou o brilho do congresso” (ALVES, 2001, p. 3). Já no *Correio da Bahia*, de 19 de julho, houve destaque para a elitização do conhecimento na universidade. No artigo intitulado “SBPC evidencia distanciamento entre a produção científica e a comunidade”, o entrevistado Luiz Orlando Silva declarou: “Vi uma grande despolitização na SBPC, que não se posicionou em momento algum sobre o que aconteceu na cidade. Não houve um pronunciamento sequer” (VARGAS, 2001, p. 4). A personagem de *Relato* cumpre bem a função de representar essa intelectualidade incapaz de dialogar com a realidade externa à academia. Quando se volta para os problemas da favela, Simone deixa entrever sua visão distorcida e simplista sobre o cotidiano da periferia, a exemplo do momento em que ela vai à rádio local convocar os jovens do Alto do Gavião para realizarem juntos uma passeata pela paz – como se o singelo ato simbólico fosse solucionar a violência presente no dia a dia da comunidade. Segundo o texto dramático, na cena referenciada, enquanto a atriz que interpreta Simone pronuncia suas falas, “*uma coreografia estruturada com movimentos de jogos violentos*” (MEIRELLES, 2002, p. 19, grifos do autor) deve ser executada pelos demais atores. A expressão corporal, provavelmente, visa demonstrar os conflitos diários enfrentados pelos moradores nos subúrbios. Assim, nasce dos movimentos ritmados o contraste entre as experiências dos habitantes da periferia e o discurso pacifista simplificador da pesquisadora. A coreografia, nesse sentido, é mais eficiente do que qualquer palavra.

Por trabalhar com personagens-tipo, a peça, ao invés de apostar no desenvolvimento psicológico, confere ênfase na apresentação de diferentes discursos que ganham corporeidade por meio das identidades sociais das figuras dramáticas. Simone Fernandes, conforme já assinalado, representa o discurso da cultura de paz, forma de sociabilidade contrária à cultura da guerra (o pensamento dela, nesse sentido, está fundamentado na tese do contrato social explicitado anteriormente). Já os discursos mais violentos, duros e combativos ganham vida pela boca das personagens da periferia, conforme se observa nos fragmentos a seguir:

XARÉU: [...] Eu também era rato pequeno, mas na prisão aprendi [...] a não ser enrabado e não vou ser. Por filho da puta mais nenhum. Agora entrei no movimento e tô sabendo me movimentar. Vou estourar a porra toda! Vou estourar esse mundo. (MEIRELLES, 2002, p. 6)

TITO: Estamos na condicional. Os três [Tito, Xaréu e Minhocão]. O quarto [Cacau] morreu. Vacilou. Vacilamos. Grade depois condicional. Sem documento sem identidade. Como é que sai dessa?! A ratoeira tá lá esperando a gente voltar. Qualquer vacilo. Qual dos três vai voltar pra lá? Qual dos três vai seguir e morrer? Qual vai escapar? Minhocão, esse Deus não te salva. Esse Deus só salva o bispo enchendo ele de poder e de grana, muita grana. Esse Deus não é Deus, não, Minhocão. Se ligue. Você já deu um vacilo que fudeu nós quatro. Não dê outro não. [...] Xaréu, seu Deus é o mesmo Deus de Minhocão. Com outra cara, esse Deus se chama grana. [...] Vocês continuam ratos pequenos. A gente é tudo rato pequeno fazendo o jogo dos gatos. Quem são os gatos vocês não conhecem, mas fazem o jogo dos gatos porque não sabem quem eles são. Nós, ratos, a gente tem que aprender um com o outro como é que não cai na ratoeira, nem na boca dos gatos. A gente tem que se salvar porque a gente é rato. E não tem Deus por nós não. (MEIRELLES, 2002, p. 7)

MINHOCÃO: Porra de Ricardo! Eu sou é minhocão. Minhoca! Verme! Nasci na lama, vivo na lama e vou morrer na lama. Ninguém aceita a minha mudança. Estou cansado de seguir o Senhor e viver essa vida desgraçada. *Joga Bíblia e óculos no chão*. Não tenho nada para ajudar minha família. Mas tenho pra devolver o dízimo! E eles vivendo bem com meu dinheiro! Miserável! Eu quero é seguir o Satanás. Quero empinar arraia, quero beber! Quero fuder! Quero mulher! Vida desgraçada! (MEIRELLES, 2002, p. 32, grifos do autor)

RO: *Fala tudo num folego só* [para Simone Fernandes]. A senhora não vai entender nada. Vocês não vão entender nada nunca. Porque não querem. Porque vocês tem dinheiro, casa, carro, educação, médico quando precisa, comida e conforto. Vocês agora ficam com esse negócio de ajudar. De solidariedade. Pensa que a gente é besta? Acham que vão salvar a gente dando bolsa de cinquenta reais e ensinando reciclagem? Dando quilo de alimento? Vocês querem é se salvar. Porque têm medo. Vocês acham que todo mundo que mora em favela é bandido. Mas não é não. Tem bandido também. Mas quem faz os bandidos daqui é a necessidade. Quem faz os bandidos daqui são vocês mesmos, que não respeita a gente. A gente tem dignidade. É por isso que não quero ter filho nessa porra! Construí meu barraco sozinha e moro lá sozinha, pra ninguém encher meu saco. Vivo

como posso e não peço nada a ninguém. Me defendo. Tenho minha arma e meto a bala no primeiro que vier me sacanear. E isso todo mundo quer. Todo mundo. Não posso atirar em todo mundo. Principalmente nos bacanas de fora que só quer enrabar a gente. *Aponta para Tito* [morto] *nos braços de Esmeralda*. Por isso não vou ter filho. Nessa porra. Porque ele não vai consertar o mundo e nem eu. Eu não vou botar mais um neste mundo, pra levar a vida de merda que eu levo. Tendo só a arma como salvação. E uma arma só não dá pra acabar com essa cambada toda de filho da puta. (MEIRELLES, 2002, p. 37)

Xaréu representa o discurso daqueles que acreditam ser possível vencer a guerra por meio do crime. Trata-se de um caminho, conforme expresso por Tito, cujo resultado é certo: ou a prisão ou a morte – ambos os destinos, vale lembrar, são experimentados por essas personagens. Tito, por sua vez, dá forma ao discurso do “salve-se quem puder”, da saída provisória para os problemas sem solução. Elemento significativo na fala dessa figura dramática é a redução do sujeito ao animal repugnante, indesejado. Enquanto rato, ele compreende a própria existência como precária não só por viver dos restos, mas pelo perigo constante de ser caçado pelos gatos – a sociedade, o Estado, a polícia. Já Minhocão ressignifica a metáfora empregada por Tito, que rebaixa o homem à condição de ser insignificante e repulsivo, por meio da aceitação do próprio apelido associado à existência de verme. Embora experimente um breve momento de regeneração moral e espiritual pela fé, essa personagem revela a falência da religião como alternativa de salvação das mazelas sociais, retornando, desiludido, ao mundo do profano. Ro, finalmente, corporifica o discurso revoltado da incomunicabilidade entre classes. Ela exprime também a falta de esperanças na transformação da sociedade devido à ausência de medidas que combatam, de forma efetiva, as desigualdades sociais. Nas entrelinhas, tal personagem questiona a validade e os objetivos das políticas públicas paliativas governamentais que, longe de solucionarem o problema da disparidade econômica entre as classes, mantém a população pobre sob controle. Em sua totalidade, os distintos discursos presentes em *Relato* transmitem a imagem de uma sociedade excludente, opressora, violenta.

A fala final de Ro, direcionada à Simone Fernandes, revela também um papel importante cumprido pela pesquisadora da trama de *Relato*. Como personagem externa ao núcleo do Alto do Gavião, pertencente à classe média, ela está em cena para representar o público branco do espetáculo, de modo a favorecer certa identificação incômoda e desagradável nesta parcela da plateia. Trata-se do efeito agressivo, teorizado por Rosenfeld (2009) e já aludido nos capítulos anteriores, cuja finalidade pode variar entre esgotar-se na porrada intelectual/moral ou conduzir o espectador para outro lugar, convidando-o a refletir

sobre o seu lugar na sociedade e sobre o seu papel na manutenção do *status quo*. Penso que, ao abordar o poder como relacional, circulando entre os mais diferentes grupos e classes, o Bando consegue ultrapassar a resposta violenta. A finalidade última da estética do choque, artisticamente elaborada pelo coletivo, não é agredir o espectador, mas fazê-lo compreender que não só o Estado é responsável pela forma como a sociedade está engendrada. Todos nós colaboramos em alguma medida para a manutenção dessa estrutura quando estabelecemos relações baseadas na opressão (dentro dos relacionamentos amorosos, de trabalho, de amizade, de estudo). A peça é pertinente não só por esmiuçar as formas interpessoais de dominação e repressão presentes no cotidiano de uma periferia ou por ressignificar as memórias das comunidades que sofreram duramente as consequências da greve da PM. Infelizmente, a obra do Bando permanece atual, sobretudo, para a cidade de Salvador. Somente em um único fim de semana (entre a noite do dia 4 e o término do dia 6 de maio de 2018) ocorreram 30 homicídios nos bairros periféricos da capital baiana (muitos deles, diga-se de passagem, pesquisados durante a feitura de *Relato*), segundo informações divulgadas no jornal *Correio 24 horas*<sup>93</sup> – até o momento, estes são os dias mais violentos do ano. O número assustador não se limita a um evento isolado, pois entre 9 e 10 de junho do mesmo ano o periódico intitulado *De olho na cidade*<sup>94</sup> noticiou nova chacina com 29 mortes em Salvador e região metropolitana, cuja motivação está sendo investigadas pela SSP como ação coordenada por grupos de extermínio e como retaliação ao assassinato de um soldado. Este último caso teve repercussão inclusive nos jornais de grande circulação, como o *El País*, onde se lê em matéria de 28 de junho que predomina “uma sensação coletiva de medo nas regiões pobres da capital baiana. [...] Nenhuma pessoa aceita falar. Até mesmo movimentos e associações que denunciam violência de Estado têm preferido se preservar”<sup>95</sup> (STABILE; CRUZ, 2018). As manchetes estão aí para provar a existência de uma guerra em vigor que recai com maior brutalidade sobre a juventude negra periférica. Resta saber se, algum dia, ela finalmente terminará.

#### 4.4 Releituras da realidade no palco do Latão e do Bando

---

<sup>93</sup> Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/salvador-e-regiao-metropolitana-tem-30-homicidios-em-72-horas/>> Acesso em: 10 jul. 2018

<sup>94</sup> Disponível em: <<http://jornaldeolhonacidade.com.br/?p=10217>> Acesso em: 10 jul. 2018

<sup>95</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/27/politica/1530118059\\_405824.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/27/politica/1530118059_405824.html)> Acesso em: 10 jul. 2018

Com base nas entrevistas dos artistas, nas críticas de jornal sobre os espetáculos, nas rubricas dos textos dramáticos e nas imagens e gravações das montagens, é possível ter uma ideia de como os grupos transpuseram a realidade social brasileira para o palco. Conforme observa Pavis (2008, p. 247), a cena possui uma materialidade própria, responsável por produzir o despontamento do real, que não deve ser desconsiderada ou confundida com o mundo exterior ao teatro. Quanto a isso, já devo adiantar que os espetáculos em questão não escondem a teatralidade, a artificialidade da cena, visando alcançar certo efeito realista e ilusionista. Se a realidade irrompe no palco é por meio de mecanismos muito sutis que requerem, inclusive, a colaboração imaginativa do espectador. Nas palavras de Ubersfeld (2005, p. 94), “o que sempre se reproduz são as estruturas espaciais, que definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações”. Ambos os coletivos se valem de uma cenografia funcional e minimalista, criando metáforas com os objetos utilizados no palco para reconstruir tais estruturas espaciais.

Em *Auto dos bons pratos*, a cenografia enxuta comportou apenas praticáveis, escadas e cordas que, de acordo com as necessidades da cena, se transformavam em moenda, igreja, navio. A exposição do jogo teatral não permitiu que o público se esquecesse de onde estava – fundando certo distanciamento brechtiano (de modo a colaborar para a reflexão crítica) –, mas esse fator não comprometeu o envolvimento da plateia com o tema narrado. Segundo Moraes (2005, p. 92), “a manipulação, pelos atores, do espaço da cena a partir de objetos simples; a criação, também por eles, da sonoplastia [...] sem utilização de recursos artificiais [...] exigiu do espectador a participação imagética na construção da narração”. Outro aspecto responsável por garantir certa comunhão entre artistas e público durante o evento teatral foi o gesto de aproximar fisicamente os espectadores da cena, colocando-os no palco, no mesmo nível dos atores. Já em *Relato de uma guerra que (não) acabou*, a cenografia recriou o espaço da favela valendo-se, sobretudo, de escadas, tamboretas em tom de vermelho, praticáveis e lona preta. No amplo espaço da cena, montou-se uma estrutura dividida em vários andares por meio dos praticáveis e das escadas, a fim de criar uma percepção verticalizada do palco (com a finalidade de aludir ao terreno irregular próprio aos bairros periféricos). Cada andar possuía um pequeno espaço, no qual ficava um ou mais tamboretas, para servir como um lugar específico de ação (casa, bar, oficina). Os atores percorriam os diferentes níveis do palco durante a peça, como quem anda pelas ruas de uma comunidade. Outros efeitos interessantes, que aludiam ao ambiente do morro, foram alcançados com o uso de escadas estreitas (como a

citar os becos inclinados) e a lona preta, cuja precariedade fazia referência às improvisações de materiais utilizadas nas moradias mais humildes.

Ubersfeld (2005, p. 102) afirma que o espaço da cena pode construir uma relação icônica com “o universo histórico”, “com as realidades psíquicas” das personagens, “com o texto literário”. As descrições anteriores demonstram o vínculo da cena com a realidade histórica tematizada e, evidentemente, com o texto proferido pelos atores. O segundo tipo de relação, não encontrada na cena do Latão por motivos óbvios (afinal, o grupo se detém na esfera social do sujeito e não na manifestação da subjetividade), pode ser verificado em um momento da peça do Bando. Na cena final de *Relato*, o coletivo fez brotar no palco a realidade psíquica das personagens do Alto do Gavião por meio de um elemento cenográfico: um pano vermelho foi usado para cobrir toda a cena, produzindo simultaneamente duas metáforas, em um plano restrito fazendo referência à morte da personagem Tito e, em outro mais geral, aludindo ao derramamento de sangue ocorrido em Salvador durante a greve da PM. Ainda sobre a cenografia do espetáculo do grupo soteropolitano, vale à pena frisar que a concepção cênica dialogou profundamente com a montagem anterior (de 2001) do coletivo que foi suspensa pouco depois da estreia devido à paralisação da polícia. *Material Fatzter*, peça de Brecht que aborda o papel da guerra na desumanização do homem, primou por uma cena funcional, preenchida apenas com tamboretas, mesa e uma cama em tons de vermelho. A influência da releitura da obra brechtiana em *Relato* não se reduziu a aspectos materiais e temáticos, pois toda a concepção formal de criação (baseada em processo colaborativo e de pesquisa) e execução (em termos de linguagem e produção de sentido) do espetáculo sobre a greve comunga da estética desenvolvida pelo dramaturgo alemão.

Em termos de figurino, *Relato* também apostou em uma estratégia semelhante àquela utilizada em *Material Fatzter*, obra na qual se explorou peças brancas a fim de negar a individualização das personagens executadas pelos atores. Na cena de *Relato*, os atores vestiam calça jeans, camisa branca com o logotipo da peça em vermelho e acessórios de cor carmim, de modo a uniformizar o elenco – técnica, inclusive, difundida pelo grupo agitpropista russo Blusa Azul, conforme assinalei no primeiro capítulo. Em especial, os adereços (tais como prendedores de cabelo, dread, bandana, boné), escolhidos pelos próprios atores, tinham a função de dar certa particularidade às personagens, promovendo uma tensão produtiva entre generalização (a personagem como representante de um grupo) e singularização (a personagem como ser único, portadora de dores e gozos individualizados). Nesse sentido, “o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o

outro a encontrar sua identidade” (PAVIS, 2008, p. 164-165). A fala de Pavis é válida também para a montagem do *Auto* pelo Latão, pois, nesta peça, é por meio do figurino que as identidades sociais das personagens são reveladas ao público. Em comum, os atores vestiam calça e blusa de manga longa de algodão em tons claros e sapatos fechados escuros (idênticos na modelagem). Sobreposto a este figurino básico, vinham as peças típicas ao universo histórico das personagens. O vigário era caracterizado com uma mini batina marrom (espécie de poncho); um trabalhador usava um avental; os índios portavam máscaras rituais teatralizadas e chocalhos; o traficante de escravos vestia um chapéu rústico e administrava as cordas com as quais os escravizados eram amarrados. Elementos causadores de estranhamento brechtiano, a meu ver, são os chapéus coloridos de formas incomuns que parecem possuir certa modelagem antiga, mas de período indeterminado – tais peças, conforme Helena Albergaria, quem assina o figurino, foram inspiradas nos quadros de Pieter Bruegel, pintor do século XVI, famoso por retratar camponeses trabalhadores.

O uso da língua também promoveu certo distanciamento na cena do *Auto*. O português culto, com algumas expressões datadas, fez referência ao tempo da ação, mas sem reproduzir de forma idêntica o falar do período (se é que isto seria possível), afinal tal escolha poderia comprometer a inteligibilidade do espetáculo. Além disso, foram usadas frases em tupi-guarani, não tanto para reproduzir certa realidade, mas para criar efeitos de sentido específicos – a filha de Tourinho, por exemplo, usa a língua indígena como um gesto de rebeldia, visando provocar a ira dos pais. Por sua vez, a gestualidade dos atores estava igualmente centrada no lugar social ocupado pelas personagens. Um exemplo disso, possível de ser verificado em vídeo<sup>96</sup> sobre o espetáculo disponibilizado no *youtube*, é o modo sóbrio e rígido de andar, gesticular, falar de padre Bernard, interpretado por Ney Piacentini. No *Auto*, os atores do Latão aprimoraram-se em narrar ações no palco. A este respeito, Sérgio de Carvalho concedeu-me o seguinte depoimento:

Eu acho o *Auto* uma das coisas mais interessantes dessa fase do Latão, porque ela tem uma sofisticação formal, uma *secura*. A forma traduz muito bem o tema. E o jogo cênico era muito complexo. E eu sentia como um avanço dramaturgico em relação às outras peças. Eu sinto que no *Auto* o Latão passou a narrar. (CARVALHO, 2016, Entrevista)

Na cena do *Auto*, os atores passavam, inesperadamente, do diálogo à narração, rompendo com a personagem para trazer ao conhecimento do público certas informações

---

<sup>96</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YQWoOYJdaQM>> Acesso em: 12 jul. 2018

relacionadas à história de Pero do Campo Tourinho ou ainda partes textuais do documento histórico consultado. A postura épica do ator, conforme Moraes (2005), promoveu a quebra com o ilusionismo cênico, gerando o estranhamento brechtiano.

Já o Bando optou pelo registro popular da língua característico ao ambiente das personagens – aspecto aprimorado pelo coletivo ao longo dos anos de atuação na cidade de Salvador. No *Relato*, a afirmação de uma língua viva, repleta de gírias (tais como “desgraça”, “na moral”, “véio”, “oxênte”) e expressões idiomáticas (a exemplo de “ó praí, ó”, “mija pra trás”, “aí que mora o coentro”), remete a um lugar periférico não só em termos geográficos, mas também em termos linguísticos – e, neste ponto, o emprego particular da língua pelo Bando também funciona como uma forma de resistência às imposições da norma padrão, bem como às classes e instituições que se utilizam dessa norma para praticar exclusão e preconceitos contra aqueles que não a dominam. O *gestus* social também é marcante na peça do coletivo baiano, remetendo ao universo da marginalidade, conforme se verifica na seguinte análise feita pelo ator Ednaldo Muniz que interpretou a personagem Xaréu:

A voz era aquela voz mesmo de malandro de uma comunidade qualquer. Essa galera que fala como dono da boca, dono de si, não come história, não leva porrada pra casa. [...]O cacoete que ele tem... nessa história toda desse assalto, ele tomou um tiro na mão, ele não conseguia tirar essa bala e ela ficou alojada. E ele tem esse cacoete na mão. O pessoal dizia que era doença de Parkinson, mas era por causa disso. O tempo todo ele ficava com a mão tremendo, balançando. A mão direita dele era nervosa. (MUNIZ, 2016, Entrevista)

Longe de copiar a fala e a gestualidade da realidade concreta, os atores criam imagens coletivamente durante as improvisações, com base no material previamente pesquisado, que citam determinado contexto. Outra linguagem envolvida na cena do Bando foi a movimentação ritmada. Enquanto parte do repertório, os movimentos transformados em dança evocavam uma memória corporal do conflito vivido pela população pobre de Salvador durante a greve. Não se trata, portanto, de mera coreografia, mas de “uma ação que não poderia ser dita com palavras” (LIMA, 2010, p. 199). A movimentação dos atores constrói uma narrativa, cria textualidades, compondo uma dramaturgia extraverbal. No caso de uma coreografia calcada em golpes de luta, como aconteceu em *Relato*, podemos supor, por exemplo, que os passos executados pressupõem a escrita corporal do opressor (presente naquele que produz a agressão) e a do oprimido (observável na postura daquele que sofre a ação violenta). A partir de pequenos fragmentos de cena registrados em vídeo e divulgados no

*youtube*<sup>97</sup>, é possível notar certa conexão entre os movimentos ritmados de embate, encurralamento e fuga e as descrições dantescas dos arrastões, saques e linchamentos narradas nos jornais<sup>98</sup>. Mais interessante ainda é observar nas gravações que, no decorrer da execução dos passos, às vezes o ator que outrora realizou um gesto de agressão aparece mais à frente sofrendo a ação violenta de outrem, como a sinalizar para a dinâmica das relações de poder. Esse aspecto dialoga também com as ações de “autosabotagem” (saques, arrombamentos, furtos, arrastões ocorridos dentro das periferias) praticadas pela população durante a greve.

Ao representar no palco suas personagens-tipo, o grupo realiza a proeza de, simultaneamente, dramatizar uma dada realidade (construindo imagens, sobretudo, a partir do uso da língua oral e da expressão corporal) e fazer a crítica dela, compondo um teatro de exposição de ideias, uma vez que cada ator apresenta um dado discurso (ação distinta da clássica interpretação de personagem) – aspecto, inclusive, já observado em outras obras do grupo por Evani Lima (LIMA, 2010, p. 195) – proveniente de determinado lugar de fala. Sabemos o quão perverso foi a divulgação de estereótipos do negro no teatro brasileiro (bem como nas demais produções simbólicas das artes e da cultura), cujo uso frequente contribuiu para a fixação de uma imagem negativa desse povo. Contudo, quando o Bando elege um procedimento semelhante visa atingir outros objetivos, entre eles, combater o racismo e lutar pela igualdade de direitos por meio da denúncia de uma realidade violenta para inúmeros Abacaxi(s), Tito(s), Xaréu(s) – para citar alguns dos apelidos presentes na trama do *Relato*. Pavis (2008, p. 53) afirma que, em cena, o ator possui um duplo status: o de sua pessoa real (constituído de uma dada materialidade) e o da personagem que interpreta. No caso dos atores do Bando, a presença do corpo negro no palco ganha uma dimensão de *macrossigno* – termo formulado por Marcos Alexandre (2017, p. 59), para qualificar certa corporeidade negra que “não se refere mais ao uno, mas sim assume identidades múltiplas e coletivas” –, promovendo a mediação entre o real e o ficcional. Surge, então, uma tensão produtiva entre o ser de carne e osso e o ser ficcional, por meio do “corpo [negro] pulsante”, “meio de transmissão de história e memória. A gestualidade é concisa e cada partitura física trazida para a cena pelos atores

---

<sup>97</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qhrD0caZy8U>> Acesso em: 12 jul. 2018.

<sup>98</sup> Para fazer uma breve comparação, transcrevo a seguir dois trechos ilustrativos retirados de artigos publicados no *Correio da Bahia*, em 13 de julho (Caderno: Aqui Salvador, p. 3): “No subúrbio ferroviário de Periperi [...] o clima na tarde de ontem era de pânico, pavor total. Muitas lojas fechando, corre-corre. ‘Meu filho, era muita gente correndo, sendo espancada, nunca vi disso. Os policiais passaram antes dizendo que ia ter arrastão, mas não teve jeito’, comentou a feirante Maria Emiliana de Jesus” (CASTRO, 2001, p. 3). “Ao percorrer as ruas de Salvador, a equipe de reportagem do Correio da Bahia observou a presença de diversos bandos que sitiavam as ruas à procura de populares com o objetivo de assaltá-los. Após a paralisação dos rodoviários, a população desavisada se aglomerava nos pontos de ônibus, se tornando alvo fácil para a ação dos bandidos que atacavam em massa.” (CLAY, 2001, p. 3)

pulsa, reivindica um lugar de fala e as identidades de cada personagem” (ALEXANDRE, 2017, p. 141). Nesse sentido, quando o grupo usa a seu favor certos tipos sociais facilmente reconhecíveis, recurso tantas vezes empregado contra a população negra, ele desconstrói a lógica instaurada pelo branco colonizador. Fora isso, conforme mostrou Evani Lima (2010, p. 195), a criação de tipos negros pelo grupo baiano (algo presente em todas as peças da companhia) terminou por humanizar “figuras singulares do cotidiano negro”. Uma vez que essas personagens não nascem de ideias pré-concebidas, mas da pesquisa de campo, do diálogo com a comunidade, tais figuras, representativas de toda uma classe, quando assumidas pelos atores são tratadas com respeito – e, possivelmente por isso, o espectador tem condições de criar empatia pelas personagens, aproximando-se delas sem comprometer o distanciamento necessário para a reflexão.

Apesar de apresentarem poéticas-políticas tão singulares, o Bando e o Latão partilham de um referencial de construção dramaturgica e cênica comum (talvez, revelando aí certa tendência da cena engajada contemporânea) calcado na historicização do tema abordado, na reflexão crítica sobre aspectos importantes para a sociedade brasileira, na construção de personagens representativas (isto é, pertencentes a classes ou grupos específicos), na atuação reveladora do *gestus* social da personagem, na construção de uma cena concisa e funcional, no estabelecimento de um relacionamento de colaboração com a plateia. Com estas breves considerações sobre alguns aspectos da encenação de *Auto dos Bons Tratos* e *Relato de uma guerra que (não) acabou*, procurei evidenciar tal referencial, bem como demonstrar as diferentes formas possíveis de reescrever acontecimentos históricos e fazer a sociedade se manifestar na cena, sem necessariamente recorrer às técnicas realistas já tão saturadas.

A arte e a cultura, independentes do fato de se assumirem engajadas, estabelecem vínculos com a sociedade, pois quem cria os objetos artísticos são seres históricos, provenientes de uma dada classe, dotados de um olhar específico sobre a realidade. Nesse sentido, há artistas que, conscientemente ou não, se alinham às forças hegemônicas, e há os que se rebelam contra o *status quo*. Para comprovar tal argumento basta pensar em algumas correntes estéticas nascidas das posturas políticas de autores de nossa literatura, e refletir sobre o modo como tais manifestações estavam a serviço de determinados interesses. O indianismo, por exemplo, na ânsia de criar uma literatura legitimamente nacional e eleger símbolos de nossa brasilidade, ignorou as contribuições dos negros e pintou, muitas vezes, o retrato de um índio europeizado, leal e subserviente às ordens do colonizador – colaborando imageticamente para a manutenção de uma estrutura social racialmente hierarquizada. Já no modernismo, tivemos tanto artistas responsáveis por apurar o olhar sobre os descompassos

enfrentados em um país simultaneamente agrário e moderno (tais como Oswald de Andrade e Mário de Andrade), quanto aqueles interessados em alimentar certo nacionalismo triunfante (Plínio Salgado, Menotti del Picchia e demais membros da corrente verde-amarelismo), cego aos problemas da sociedade real porque custeado pelo governo. “O imaginário nacional é moldado não somente pelo que prefere lembrar, mas também pelo que prefere esquecer”, nos diz Taylor (2013, p. 272). E tanto os artistas, quanto o Estado têm ciência do importante papel das artes na construção e disseminação de discursos responsáveis por nutrir tal imaginário coletivo.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (1996) ensina que a verdade é uma construção ideológica, uma aura que incide sobre os discursos autorizados, legitimados pelo sistema. A produção intelectual é, segundo o filósofo, altamente controlada pelas instituições por meio de processos de exclusão (interdição, rejeição e vontade de saber<sup>99</sup>), de modo a fornecer e moldar os sentidos e usos da palavra. Além disso, textos considerados paradigmáticos (nos campos jurídico, literário, religioso e científico) constroem as regras de funcionamento do saber, impedindo que discursos regidos por normas distintas sejam aceitos como verdade – afinal, estes discursos indomáveis, anárquicos, abalam a estabilidade, as certezas, a coerência da fala oficial. Logo, a princípio, para ser considerado válido pela sociedade, o conhecimento produzido por um sujeito ou grupo precisa responder a certos critérios, caso contrário, será silenciado. Ora, uma vez que saber é poder, as disputas por narrativas são inevitáveis. Os atores sociais historicamente silenciados, cada vez mais, contestam a forma como os discursos são engendrados e exigem que suas vivências sejam consideradas saberes sem que para isso necessitem passar pelo filtro padronizador construído e disseminado pelas instituições. Inerente às relações de poder, a resistência se concretiza, portanto, em pelo menos duas formas: enquanto luta social pela igualdade de direitos<sup>100</sup> e enquanto construção de imaginários alternativos.

O gesto de retomar memórias coletivas apagadas, excluídas, bem como o de reescrita da história oficial se configura como medida urgente, pois o passado que não é ressignificado

---

<sup>99</sup> Segundo Foucault (1996, p.16-17), “por volta do século XVI e do século XVII (na Inglaterra sobretudo), apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se a seus conteúdos atuais, desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis; uma vontade de saber que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função (ver, em vez de ler, verificar, em vez de comentar); uma vontade de saber que prescrevia (e de um modo mais geral do que qualquer instrumento determinado) o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis.”

<sup>100</sup> Para Schwarcz e Starling (2015, p. 500), “sem a garantia dos direitos civis cujo princípio normativo é a liberdade individual e sem o entendimento de que pessoas obrigadas a obedecer às leis devem ter igual direito, a despeito das diferenças que houver entre elas, a noção de cidadania não tem como ser exercida contemporaneamente de forma plena”.

no presente, isto é, que fica guardado como um documento mofado em uma gaveta permanentemente fechada, perde sua atualidade e é esquecido pela sociedade. Para refutar a historiografia é necessário, porém, antes de tudo, que o Outro, apartado dos espaços de produção e circulação do saber institucionalizado, se manifeste com sua própria voz. Nisto repousa a importância dos negros, dos índios, das mulheres, dos LGBTQIs (e demais minorias) serem ouvidos e poderem exercer o direito de refletir sobre as questões pertinentes às suas próprias e singulares realidades, sobre os problemas que afetam as suas existências dentro de uma sociedade sabidamente opressora, assumindo, portanto, uma posição de agente do conhecimento e não, simplesmente, objeto de estudo nas mãos de outrem. Com isso não quero dizer que existem assuntos que só podem ser abordados por determinados sujeitos, mas que não é ético, nem revolucionário falar pelo Outro, no lugar do Outro. Longe disso, deve-se esclarecer de qual ponto de partida o discurso é articulado: “todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, [a] partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade” (RIBEIRO, 2017, p. 86).

Obviamente, em uma sociedade hierarquizada e excludente, a elite privilegiada não está disposta a dividir ou ceder os espaços de poder educadamente, muito menos ouvir vozes periféricas reivindicadoras de direitos que não possuem as credenciais fornecidas pelas instituições. Por isso se faz necessário as diferentes frentes de resistência, a fim de abrir passagens, romper limites. Para que os excluídos sejam ouvidos é imprescindível reconhecê-los como sujeitos portadores de memória, de história, de conhecimento – caso contrário, a voz, ainda que potencializada por microfone, se perderá no vazio de uma plateia indiferente. E como isso pode ser feito? Um caminho é questionar a legitimidade, a estrutura das instituições, os interesses que ela representa, o modo como certos discursos são recobertos pela capa da verdade. Nesse cenário, o artista e o intelectual engajados surgem como arqueólogos, escavando o terreno da História (para usar a metáfora de Benjamin), revolvendo os discursos, desorganizando o arquivo oficial com o objetivo de fundar uma nova ordem mais democrática. Juntos, eles vão analisar o passado nacional não a partir do lugar de fala das minorias (caso eles não façam parte dela, afinal, apesar das dificuldades, atualmente encontramos alguns representantes autênticos das causas minoritárias nas principais esferas sociais), mas de seu próprio lugar, fazendo a crítica de sua posição dentro da estrutura de poder:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 2007, p. 71)

Atestar o lugar de privilégio a partir do qual se pronuncia, denunciar as relações de dominação e, conseqüentemente, os efeitos de exclusão que esse espaço produz são posturas essenciais, a serem assumidas pelos artistas/intelectuais, a fim de alargar as fronteiras discursivas, viabilizando a aceitação dos discursos historicamente deslegitimados. Além disso, cabe aos artistas, dispostos a contribuir com a ampliação dos imaginários coletivos, produzirem imagens contestatórias, provocadoras, ainda que não se possa dar respostas no nível da macroestrutura. Os criadores engajados que desenvolvem poéticas-políticas, conforme Rojo, agem em “zonas transitórias de indeterminação”, reivindicando “uma micropolítica ou [...] um espaço a partir do qual artistas e espectadores vaga-lumes resistam à grande luz.” (ROJO, 2016, p. 35). Ainda segundo a autora citada, “o mundo dos suprarrelatos com verdades absolutas perdeu seu lugar de privilégio, mas isso não significa que devemos abandonar as verdades relativizadas ou as microesperanças em tons de cinza” (ROJO, 2016, p. 35). Quando a arte revolve o solo da memória nacional, pondo a descoberto os corpos das vítimas (pois não há criação e conservação de uma nação sem a coerção pelas forças do Estado, sem o derramamento de sangue e o silenciamento de povos e raças), ela ressignifica o passado, devolve (ainda que no nível da microestrutura) a dignidade a quem teve os direitos rasurados e a própria humanidade roubada. Tais manifestações artísticas assumem-se, portanto, subversivas não só pela ação de desconstrução da História oficial, mas porque tal postura disruptiva empodera pessoas, aquelas que participam do processo, e troca/difunde vivências-saberes, colaborando para a ampliação no número de seres vaga-lumes (sabidamente, em risco de extinção), disseminadoras de pequenos fochos de luz. Segundo Joyce Berth:

...o *empoderamento* como teoria está estritamente ligado ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão e visam principalmente a

libertação social de todo um grupo, a partir de um processo amplo e em diversas frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual. (BERTH, 2018, p. 34, grifo da autora)

Nesta tese, desloco a noção de empoderamento para o campo das artes, compreendendo-a como efeito alcançado por meio da experiência artística compartilhada entre artistas e público, desde que eles pertençam a uma mesma categoria social/racial minoritária – a exemplo do Bando, formado por atores negros, e de seus espectadores também negros. Uma pessoa branca não pode empoderar uma pessoa negra, assim como um sujeito de classe média não pode empoderar um operário, pois o empoderamento é uma prática emancipatória necessariamente gerida pelos próprios sujeitos que sofrem exclusão. Porém, na ausência de condições propícias ao empoderamento, sempre há a possibilidade de aprendizado mútuo entre pessoas com histórias de vida diferentes, algo certamente esperado em toda cena/arte engajada. Somente quando há o comprometimento ético com a realidade, a arte pode revelar a versão positiva do *pharmakon* (palavra grega que designa o medicamento que na dose correta promove a cura, mas na dose errada provoca a morte), funcionando como remédio e libertando-se do efeito de ópio, tantas vezes produzido por uma arte vendida, adúladora do *status quo*. Assim como Caballero (2011, p. 75), acredito que a arte pode ter uma função de curar as “feridas sociais” por meio da regeneração do tecido da memória coletiva, de modo a transcender a dor e promover o nascimento de algo novo. A cicatriz permanece, e deve continuar visível a todos, a fim de servir de sobreaviso, evitando que o mal vivenciado seja repetido. Porém, ela já não tolhe a fé em dias melhores, nem favorece o descrédito nas *microutopias*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procurei evidenciar algumas características da cena engajada brasileira, em um primeiro momento, por meio da análise de poéticas políticas do século XX e, posteriormente (e de forma mais aprofundada), a partir do estudo comparado das estéticas contemporâneas elaboradas pela Companhia do Latão e pelo Bando de Teatro Olodum. As amostras, ainda que reduzidas diante da amplitude de manifestações existentes no país, demonstraram que o teatro comprometido em dialogar com a sociedade promove a criação e disseminação de contradiscursos, além de acenar para a existência de um fenômeno teatral produtor de experiências. Pensar o teatro como fonte de conhecimento e vivência comunicáveis (tal como ensina Diana Taylor) é interessante, sobretudo, em tempos marcados por teorias que decretam a impossibilidade de narrar e de transmitir memórias – teorias que, como bem colocou Djamilia Ribeiro (2017, p. 74) baseada em Collins e Kilomba, ao serem aceitas como válidas, contribuem, ainda que involuntariamente, para a perpetuação de silenciamentos. Nesse sentido, compreender o corpo como linguagem e lugar de manifestação de saber e história, bem como reconhecer a importância de ouvir pessoas amordaçadas pelo sistema que, apesar de estarem nesta condição, afirmam ter muito a contar, significa adotar uma postura contestatória, disruptiva em relação às instituições que, historicamente, recusam os discursos extraoficiais centrados naquilo que Taylor chama de repertório. Quando a arte se apropria dessas memórias, ela, certamente, não fará uma reprodução, uma cópia do vivido, pois o real sempre escapa à linguagem e sempre superará a ficção – logo, ainda que uma obra seja considerada violenta ou desagradável, ela nunca será tão terrível quanto a própria realidade tomada como fonte de inspiração. O que se espera ao representar os anseios e receios de determinado grupo social minoritário ou analisar criticamente determinado momento de nosso passado nacional é propiciar a transformação do imaginário coletivo.

Em *A partilha do sensível*, Rancière afirma que os discursos políticos e literários “fazem efeitos no real” (2005, p. 59). Tais efeitos não são responsáveis por produzir corpos coletivos, treinando-os para lutar no *front* das disputas políticas, mas sim viabilizar a modificação desses corpos por meio da propagação de novas imagens. É exatamente este tipo de experiência que se pode observar na cena engajada quando artistas e espectadores participam da construção do espetáculo, mobilizando forças em prol de algo comum, compartilhado. Em especial, por meio da fabricação de poéticas autorais e de ações no meio

cultural, o Latão e o Bando têm colhido bons frutos<sup>101</sup> ao intervir em suas respectivas comunidades de pertencimento, estabelecendo redes de apoio mútuo e diálogo. O coletivo paulistano, a princípio interessado em questões teóricas relacionadas ao fazer teatral, construiu um vínculo entre o ambiente universitário da USP e a cidade de São Paulo, refletindo sobre a sociedade brasileira a partir de seus lugares de vivência. *Auto dos bons ratos* é um exemplo, entre os trabalhos do Latão, de recuperação e reinterpretação de um momento histórico, perdido na memória social (esquecido até mesmo pelos manuais escolares), a partir do pensamento dialético (herdado de Brecht, mas também de acadêmicos importantes ligados à instituição citada) e da atualização dos significados desse momento, a fim de aclarar as relações de poder estabelecidas desde os primórdios da colonização. O engajamento dos artistas, para além das escolhas estéticas e da produção artística propriamente dita, também se faz sentir no âmbito da atuação social, pois o Latão tem se preocupado em colaborar para a organização de sua categoria, coordenando projetos coletivos (estreitando as relações com os demais grupos da capital) e participando de diversos movimentos voltados para a obtenção de recursos para as artes cênicas. Por sua vez, o Bando criou a sua poética atenta às necessidades de representação da população negra de Salvador, construindo laços com a comunidade local por meio da pesquisa criativa, do barateamento de ingressos dos espetáculos (contribuindo para a ampliação e diversidade do público frequentador de teatro), de programas de apoio à formação de artistas amadores, da organização de eventos voltados para a articulação política e para a troca de conhecimentos. *Relato de uma guerra que (não) acabou* é uma obra paradigmática dentro do histórico do coletivo, pois é resultado de um longo e rico processo que, entre outras coisas, propiciou vivência artística a pessoas fora do meio teatral profissional, de modo a permitir que elas pudessem reelaborar, por meio da ficção, um momento doloroso para a comunidade.

As técnicas utilizadas para fazer a realidade se manifestar no palco são compatíveis com o projeto poético-político dos grupos, compondo cenas antirrealistas, elaboradas com base na historicização crítica do tema abordado. Nos espetáculos do Latão, a representação da luta de classes se dá por meio da interpretação do *gestus* social das personagens pelos atores, de canções executadas em cena, da exposição da artificialidade da linguagem teatral, da

---

<sup>101</sup> A fim de melhor retomar a análise sobre o Latão e o Bando desenvolvida ao longo da tese e explicitar minhas ponderações finais, faço uso a seguir, implicitamente, dos dez critérios de julgamento de poéticas/obras de arte propostos por Jorge Dubatti (2011) em *Introducción a los Estudios Teatrales*, pois acredito que o autor conseguiu sistematizar neste livro marcos axiológicos pertinentes, capazes de orientar o trabalho crítico. São eles: adequação, uso de técnica compatível aos objetivos do grupo, relevância simbólica, relevância poética, relevância histórica, coerência ideológica, pertinência do processo criativo, interação significativa com o espectador, capacidade de modificar a realidade, ineditismo da proposta cênica.

inserção do espectador no acontecimento cênico. Assim, o grupo colabora para o surgimento de uma cena didática, reflexiva e construída coletivamente por artistas e plateia. Em termos de técnica, o Bando busca inspiração, sobretudo, na cultura e nas artes negras (sem fechar-se nelas) cotidianamente vivenciadas na capital baiana por meio da musicalidade, da dança, da religiosidade, das festividades populares. Nesse sentido, o grupo faz o combate ao racismo, desconstrói o discurso hegemônico responsável por marginalizar sujeitos pela cor da pele e valoriza o legado deixado pelos africanos no Brasil a partir de uma cena plural, na qual diferentes linguagens estão entrelaçadas. Logo, os princípios éticos e artísticos do coletivo se manifestam tanto na forma como a cena é erigida quanto no tema abordado. A relevância simbólica e poética das cenas do Latão e do Bando pode ser comprovada com as peças *Auto* e *Relato* respectivamente. Na primeira, o documento histórico referente ao processo movido pela Igreja contra Pero do Campo Tourinho foi transposto para a cena por meio da narração (técnica influenciada pela épica brechtiana), de efeitos de estranhamento produzidos pela cenografia, bem como pela atuação calcada na reconstrução do comportamento social das personagens. Na segunda, o tema da violência sofrida pela população pobre durante a greve da polícia interferiu na construção formal do espetáculo, manifestando-se nas expressões linguística e corporal agressivas, na movimentação enérgica dos atores, numa composição cenográfica que favoreceu o embate e na dramatização metafórica da barbárie – a exemplo da cena da morte da personagem Tito, representada por meio de um tapete vermelho cobrindo todo o palco de modo a enfatizar o sangue das vítimas assassinadas nas periferias durante a paralisação.

A relevância histórica do trabalho do Latão se manifesta, desde os primeiros anos, na perseverança do coletivo em seguir com uma proposta engajada em tempos marcados por uma cena despolitizada e por discursos críticos que tendem a desqualificar, sem argumentos válidos, as produções artísticas herdeiras de Brecht e do pensamento marxista. Tal preconceito pôde ser observado na primeira recepção de *Auto dos bons tratos*, por ocasião do Festival de Curitiba, que rendeu grande polêmica no meio teatral devido às análises negativas escritas por jornalistas defensores de um teatro voltado exclusivamente para o entretenimento e para a experimentação artística desvinculada da preocupação social. Segundo relatos, o descontentamento com a poética-política do Latão levou muitos espectadores de posicionamento conservador a deixarem a sala do teatro. Acredito que as tensões reveladas na estreia da montagem dão mostras do importante lugar ocupado pelo grupo, um lugar de estabelecimento de discursos contra-hegemônicos. No caso do trabalho realizado pelo Bando, a relevância histórica é verificável, especialmente, no desenvolvimento de uma cena capaz de

sistematizar diferentes aspectos da cultura negra, contrapondo-se aos estereótipos racistas disseminados nas artes em geral, promovendo a ascensão de um teatro representativo (pois o coletivo é todo composto por atores negros e conscientes de seu papel social) e contestador. O grupo também confere visibilidade a inúmeras questões pertinentes à realidade da população pobre e periférica. Essa afirmação pode ser atestada no processo de *Relato*, mais precisamente no momento em que o Bando reuniu no palco do Teatro Vila Velha, em evento aberto ao público, os seis espetáculos nascidos nas comunidades de Salvador pelas mãos e corpos dos moradores locais orientados pelos próprios artistas do Bando – ali, certamente, a memória coletiva foi redesenhada pelos seus membros em confronto com o discurso oficial.

Quando se trata de abordar por meio da arte uma dada realidade é necessário questionar e avaliar não só os meios artísticos utilizados para concretizar tal representação, mas também o modo como os problemas éticos e ideológicos são solucionados para a viabilização desse trabalho “tradutório”. Inegavelmente, é tarefa de todos denunciar as disparidades econômicas entre pessoas de raça, gênero, classe social, orientação sexual diferentes, a contribuição do Estado na manutenção dessas desigualdades, a violência institucional, os desrespeitos aos direitos humanos, os crimes de ódio contra as minorias, entre outros fatores que comprometem a existência de grupos subalternizados. Porém, em termos de construção de discurso (seja ele artístico ou não), deve-se sempre atentar para o modo como essa exposição é feita, isto é, a partir de qual olhar ela é produzida. O Latão tem se preocupado em marcar seu lugar de fala privilegiado quando aborda as disputas pelo poder e as mazelas sociais. Os espetáculos do grupo assumem, frequentemente, a forma ensaísta responsável por criar certo distanciamento que, além de favorecer a análise crítica, inviabiliza a fusão da personagem com o ser do ator – este, menos que assumir a máscara do Outro ficcionalizado como sendo sua, cumpre a dupla função de interpretar a personagem e narrar/apresentar/comentar a história dela a partir de pontos de vista próprios. Outra postura ética importante assumida pelo coletivo é a de não tomar para si certa atitude paternalista (atitude, diga-se de passagem, muito comum entre intelectuais e artistas do século XX) ao discutir artisticamente os temas dos espetáculos, eximindo-se da obrigação de ditar uma verdade ou soluções para a plateia. Já o Bando, quando encena a dura realidade da população preta dos subúrbios, o faz a partir do lugar comum partilhado entre os artistas e as comunidades periféricas (isto é, a partir do pertencimento racial) e dos laços afetivos criados nesses espaços durante a realização de projetos artísticos. Fora isso, o grupo frequentemente seleciona jovens talentosos provenientes de diferentes segmentos sociais para ingressar no elenco – e não são poucos os atores do grupo que são oriundos de bairros pobres da cidade.

Obviamente, ao apresentar em cena figuras marginalizadas (ex-detentos, criminosos, prostitutas, travestis), os artistas abordam uma realidade que não lhes pertence. Contudo, o trabalho é pensado de modo a respeitar previamente às diferentes formas de sobrevivência encontradas pelos sujeitos apartados da sociedade, movimento empático legítimo que nasce da longa e contínua atuação do coletivo nos espaços em que as identidades sociais subalternizadas são produzidas e reproduzidas.

O modo como se dá o fazer teatral é outro ponto que atesta a relevância das poéticas do Latão e do Bando. Ambos os coletivos trabalham com processos colaborativos intensos, marcados pela contribuição dos diferentes membros (seja na área criativa, seja na área técnica), a fim de que o espetáculo traduza a vivência e a experimentação de linguagens compartilhadas. Mantem-se a delimitação das funções não para garantir privilégios e status a seus ocupantes, mas para assegurar que os membros mais preparados dos grupos tomem a frente do processo, assumindo responsabilidades decisórias e procurando as melhores soluções diante dos impasses criativos, sempre optando pela qualidade da obra. Em ambas as companhias, cada projeto de espetáculo demanda a reinvenção do fazer teatral, o estabelecimento de uma nova ordem de trabalho, respeitando a singularidade do assunto a ser discutido e o contexto de produção – isto é, as disponibilidades de verba, de pessoal, o tempo previsto para a gestação da obra, entre outros aspectos. Durante a feitura do *Auto*, houve um longo e rico exercício criativo realizado pelos atores, mas os diretores decidiram abortar parte do processo quando perceberam certa pluralidade de ideias que não se articulavam em torno de um tema comum. O texto dramático, a partir de determinado momento, passou a ser escrito fora da sala de ensaio e testado pelos atores posteriormente – apesar disso, houve todo um esforço de composição autônoma das personagens pelos atores, bem como contribuições importantes propostas por eles para a cenografia. Com *Relato*, o Bando desenvolveu uma pesquisa prolongada e produtiva com a comunidade local que pode ser dividida em duas grandes fases. Na primeira, houve a troca de conhecimentos artísticos e culturais com pessoas provenientes de diferentes comunidades periféricas, viabilizando seis montagens centradas no tema da greve da polícia de 2001. Na segunda, o grupo partiu para a construção de seu próprio espetáculo, tendo como bagagem um material dramático fértil e diversificado – além de contar com novos integrantes oriundos dos bairros pesquisados.

A prática artística do Latão e do Bando apresenta diferenças significativas em relação aos grupos do século XX interessados em expandir os modelos de criação no teatro. Grosso modo, os coletivos brasileiros das décadas de 1960 a 1980 investiram em um formato mais livre de criação coletiva, buscando construir o mais democraticamente possível suas

produções. Com isso, construíram-se obras de grande relevância histórica, mas, não raramente, também prejudicadas em termos formais. Segundo Rojo (2016, p. 191), as obras engajadas feitas durante os regimes ditatoriais na América Latina estavam embasadas nas utopias socialistas e respondiam à repressão estatal formulando poéticas-políticas participativas e avessas a qualquer situação/paradigma criativo que pudesse reproduzir o autoritarismo. Já as obras gestadas após as ditaduras e o fim da união soviética (tempos marcados pela vitória do capitalismo), a exemplo daquelas elaboradas pelo Latão e pelo Bando, não estão mais amparadas nos grandes projetos; antes buscam agir no nível da microestrutura. Concordo com a autora e penso, inclusive, que a mudança estratégica dos artistas do novo milênio pouco tem a ver com a desesperança na transformação da sociedade (isto é, com certo sentimento de fim das utopias). A meu ver, trata-se da tomada de consciência frente ao real papel das artes na contribuição da modificação do sistema. O palco já não é mais considerado uma forma de mobilização social (esta deve ocorrer nas ruas, com o levante popular organizado pelas diferentes categorias sociais). A cena é, antes de tudo, um lugar de recusa ao *status quo* que promove a reflexão, a desconstrução das grandes narrativas, a construção de imaginários partilháveis.

A relação com o espectador também mudou bastante com a virada do século. Se era “aceitável”, até o século XX, tratar a plateia como massa ignorante que precisa ser educada politicamente, ou ainda enquanto audiência formada por pessoas que merecem ser agredidas (por meio de uma estética do choque) por serem coniventes com a violência e com as desigualdades sociais, hoje toma-se o espectador como um colaborador, como alguém portador de conhecimento capaz de dialogar com a cena e refletir sobre ela sem o amparo intelectual do artista. Outra atitude comum entre os artistas do século passado era o desejo de atingir o maior número possível de pessoas com as suas obras, como se a arte fosse uma profissão de fé a ser transmitida, convertendo fiéis em prol das causas sociais. O Latão rompe com essas práticas ao reler criticamente a obra de Brecht e traduzir, a seu modo, os ensinamentos do dramaturgo alemão para o nosso contexto histórico. Nos trabalhos do grupo paulistano, o espectador pode ser inserido diretamente na cena, por meio de interações que ora quebram com a ilusão realista, ora tratam o público como personagem; ou indiretamente, quando o coletivo solicita à plateia imaginar a cena ou determinada situação, preenchendo imageticamente o palco. Com o *Auto*, o Latão valorizou a segunda modalidade de interação, acolhendo o público no palco e contando com uma participação imaginativa e reflexiva.

O Bando, por sua vez, tem aprimorado uma relação de escuta e de embate com a plateia. A escuta pode se dar no processo de construção de um espetáculo (no momento da

pesquisa de campo e de coleta de material a ser reelaborado artisticamente), na pré-estreia fechada, voltada a um público determinado (a fim de melhor representar os desejos da comunidade soteropolitana e não reproduzir estereótipos) e/ou durante o espetáculo, convidando o público a dar opiniões sobre a cena representada (como acontece, por exemplo, nas montagens de *Cabaré da Rrrrrraça*, verdadeiro divisor de águas na trajetória do grupo). O embate, proposto pela companhia sempre durante a encenação, pode ocorrer a partir da derrubada da quarta parede que separa os artistas da plateia, a fim de confrontar diretamente o espectador, ou ainda provocando a plateia indiretamente, por meio do diálogo das personagens. Em *Relato*, as duas posturas são observáveis. Em termos de escuta, o grupo contou com a colaboração da comunidade local durante a etapa de pesquisa e após a finalização da primeira versão da montagem, por meio de discussão ocorrida em sessão especial. Em termo de embate, a peça de 2002 confrontou o espectador indiretamente, sobretudo, na cena final, na qual a personagem Ro contesta as intenções individualistas da personagem de classe média Simone Fernandes – esta última foi construída, a meu ver, de modo a favorecer a identificação do espectador com o discurso por ela representado. Apesar de o Bando desenvolver uma estética do choque – necessária porque o tema da violência (recorrentemente abordado pelo grupo) não pode ser tratado de outra forma sob pena de suavizar uma realidade terrível –, ela não deve ser comparada a outras tentativas do século XX que tinham por objetivo apenas causar mal-estar no público. A cena do grupo baiano, ao agredir a sensibilidade da plateia, ultrapassa a recepção desagradável por meio da reflexão crítica, favorecendo a percepção pelo espectador de sua posição dentro da sociedade, das identidades e compromissos que ele manifesta em seu cotidiano.

Tanto o Latão quanto o Bando fazem espetáculos para um público emancipado que vai ao teatro não para consumir uma mercadoria qualquer (ainda que a encenação seja um produto, ao qual se tem acesso comprando o bilhete), mas para questionar a si próprio. Ambos os coletivos propõem uma análise crítica da sociedade sem, contudo, impor preceitos ou moral, delegando ao espectador o papel de refletir sobre o tema apresentado e elaborar as suas próprias conclusões. Nesse sentido, o teatro, se colabora para a transformação social, o faz porque cria um lugar propício à análise, ao pensamento. A transformação nasce, portanto, do compromisso individual, pois ainda que se possa “receber estímulos externos diversos [...] é uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação” (BERTH, 2018, p. 17). A singularidade das poéticas-políticas dos coletivos está no modo como eles constroem esse espaço de reflexão, como eles dialogam com o público,

como eles fundam modelos de criação artística, fornecendo novos regimes de visibilidade. Certamente, como o Latão, há muitos grupos inspirados em Brecht e partidários das teses marxistas. O mesmo se pode dizer em relação ao Bando, pois há um vasto número de coletivos que fazem teatro negro no Brasil. Em todo caso, o diferencial das companhias aqui estudadas surge do ponto de vista adotado por elas, da forma como elas interagem com as suas respectivas comunidades e contextos históricos. A consciência sobre o lugar de fala não nasce da noite para o dia. É no relacionamento cotidiano com o Outro, no acumular das experiências produzidas pelos contatos que se estabelece e que se descobre quem si é no presente. Uma vez compreendido o ponto a partir do qual emergem os discursos é possível construir uma poética-política própria que, necessariamente, se transformará continuamente acompanhando o devir da identidade do grupo e de seus componentes.

Nesta tese, procurei analisar os trabalhos da Companhia do Latão e do Bando de Teatro Olodum, destacando os objetivos políticos por trás do projeto artístico dos grupos, as suas formas singulares de criação e de relacionamento com a plateia, os laços estabelecidos com as comunidades onde eles atuam, o modo como a proposta poética-política dos coletivos se manifestam no texto dramático e na montagem espetacular. Assim, penso ter construído uma poética teatral<sup>102</sup> capaz de demonstrar as especificidades da estética engajada das companhias citadas. Esta é uma das tarefas da atividade crítica, mas há outras igualmente importantes, conforme aponta Dort:

Face a uma crítica de consumo (que é cada vez mais substituída pela publicidade), uma outra crítica é possível e necessária. Ela será ao mesmo tempo crítica do fato teatral como fato estético e crítica das condições sociais e políticas da atividade teatral. Vamos defini-la de um lado como crítica semiológica da representação teatral e de outro lado como crítica sociológica da atividade teatral. Neste caso o crítico se encontraria numa posição nova em relação ao teatro. [...] Numa atividade teatral [...] [centrada na representação e na reflexão sociais], a crítica possui um papel capital a representar. Ela é parte integrante da mesma. É um fator essencial de sua dinâmica: o motor deste teatro dialético do qual nos falava Brecht. (DORT, 2010, p. 57-58)

Ao escolher poéticas-políticas como objeto de estudo e analisá-las a partir de seus aspectos formais e sociais, penso ter manifestado o meu desejo de ampliar as discussões na

---

<sup>102</sup> Segundo Dubatti (2011, p. 60), “se denomina Poética teatral al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación.” (“denomina-se Poética teatral o estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poiesis* teatral na sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que esta funda na pragmática do convívio e a expectação.” Tradução de Marcos Antônio Alexandre).

academia sobre o fazer artístico, denunciado as limitadas condições materiais que os artistas brasileiros têm à disposição para se manterem em atividade, apontado os desafios da criação comprometida com a reflexão sobre a sociedade. Apoiada em Michel Foucault, busquei ainda analisar criticamente as emanções do poder institucional ao qual estou submetida, desconstruindo o discurso teórico hegemônico que deslegitima a arte engajada sob a acusação de esta ser simplificadora (tanto em termos formais quanto em termos ideológicos) e incapaz de despertar a sensibilidade do espectador, de tocá-lo e expandir o seu universo estético. Não é mais tão fácil esconder o que está por trás da tentativa de negar a validade estética das obras interessadas em dialogar com a realidade, uma vez que não há como desqualificar previamente um objeto sem fazer o mesmo com quem o produziu, com o mundo nele representado. Em outras palavras, boicotar formas de representação implica silenciar grupos humanos, bem como tudo aquilo que eles consideram importante, merecedor de lugar na história coletiva. Com isso não quero defender o fim do julgamento estético, isto é, da capacidade argumentativa de valorar uma obra como “boa” ou “ruim” – inclusive, os parágrafos anteriores destas considerações finais provam que é importante partir de princípios claros para realizar uma avaliação artística. Apenas pretendo questionar os critérios estabelecidos pelas instituições, critérios que favorecem determinadas manifestações em detrimento de outras. O que são as obras clássicas, universais, transcendentais, tão valorizadas na academia, senão a produção artística feita pela e para as classes dominantes?

Nesse sentido, penso como Boris Groys (2015, p. 28) quando afirma que: “somente na pressuposição da igualdade de todas as formas e mídias visuais em nível estético é possível resistir à desigualdade factual entre as imagens – como imposto pelo ambiente exterior e refletindo desigualdades culturais, sociais, políticas e econômicas”. Colocar em pé de igualdade diferentes regimes de visibilidade implica reconhecer que os critérios de julgamento não foram criados por uma divindade acima do bem e do mal e posteriormente concedidos ao crítico, defensor da verdade atemporal. Os critérios são questionáveis porque eles são históricos, criados em um contexto específico, por determinados sujeitos, orientados por objetivos bem definidos. Logo, não me parece lógica nem ética a postura de quem julga uma obra vinculada a estéticas minoritárias, tendo como base de apoio um arcabouço teórico claramente elitista – tal base somente é válida para avaliar estéticas compatíveis a ela. Assim, creio fazer parte da função crítica adequar o olhar, o referencial teórico, ao objeto de arte a ser julgado, com o objetivo de garantir uma avaliação menos propensa ao erro, à desonestidade intelectual. Para tanto, proponho pensar a arte como um campo múltiplo e interseccional, a fim de “romper com essa tentação de universalidade que exclui” (RIBEIRO, 2017, p. 43). O

conceito de interseccionalidade, segundo Djamila Ribeiro (2017, p. 71), foi criado para pôr em evidência os diferentes tipos e camadas de desigualdades e preconceitos que grupos subalternizados estão sujeitos a sofrer, a fim de que a mobilização social formada pelas diferentes categorias em luta não hierarquizasse as opressões de modo a estabelecer qual questão reivindicatória é prioritária (isto é, qual desigualdade social é mais urgente solucionar: a de classe, gênero, raça ou sexualidade).

Ao tomar tal conceito de empréstimo das ciências sociais, pretendo não só ampliar o que se entende por arte – rompendo com a classificação hierarquizante entre Arte com “A” maiúsculo (a “boa”, a “bela” e a “verdadeira”) e a arte com “a” minúsculo, uma arte inferior – , mas também o significado da expressão “arte engajada”. Como eu observei no primeiro capítulo desta tese, é muito comum a reprodução no meio acadêmico de certa equivalência entre teatro engajado, luta de classes e combate à opressão estatal realizado pela sociedade civil – este pensamento, muito provavelmente, tem origens nos movimentos artísticos de resistência do século XX conduzidos pelos intelectuais de esquerda durante os regimes ditatoriais. Quando eu me propus a analisar a poética do Bando de Teatro Olodum como uma manifestação do teatro político não o fiz apartando a questão racial (mesmo porque isto seria impossível dada a manifesta declaração identitária presente na proposta artística do grupo), mas considerando-a como uma especificidade importante que não pode ser anulada para se encaixar em uma categoria maior. Dizendo de outro modo, para inserir o teatro do Bando na mesma categoria ocupada pelo Latão (cujo trabalho nenhum crítico contestaria o teor político), eu não retirei o coletivo soteropolitano da classificação de teatro negro, eu possibilitei que ele tomasse posse de mais um lugar discursivo. Parece-me importante ampliar o que se entende por estéticas engajadas (sem apagar os traços singulares de cada proposta teatral) porque esta é uma forma eficaz de dar visibilidade aos diferentes projetos artísticos existentes, fazendo chegar ao público em geral poéticas-políticas que muitas vezes permanecem “escondidas” por trás de subcategorias (certamente muito válidas em termos de afirmação) tais como teatro negro, teatro feito por mulheres, teatro *queer*, teatro feito no cárcere.

Para melhor exemplificar essa necessidade, posso dar como testemunho a minha experiência pessoal. Desde que comecei a estudar sobre história do teatro e teatro brasileiro, durante a minha graduação em Letras, passei a ouvir frequentemente o nome de Bertolt Brecht, associando tudo o que fosse semelhante à obra do dramaturgo alemão ao “gênero” teatro político. Por muito tempo, eu sequer me questioneei sobre a existência de manifestações diferentes em termos de engajamento. Não fosse o compromisso político de meu orientador,

Marcos Alexandre, com a questão racial (sendo ele um dos poucos professores a abordar o teatro negro na minha universidade), talvez eu nunca me perguntasse seriamente sobre o que é uma arte política, o que caracteriza uma poética como sendo brasileira ou popular. Sou levada a acreditar que a minha experiência não é tão particular quanto parece. É fato notório que o debate sobre o conhecimento e a arte produzida nas periferias ou por sujeitos provenientes de grupos minoritários tem pouca representatividade e aceitação no meio acadêmico. Portanto, é imprescindível que os pesquisadores comecem a forçar os limites aparentemente invisíveis colocados pelas instituições, contemplando a diversidade artística presente em nosso país. Afinal, cabe a nós também construir e disseminar imaginários mais democráticos por meio de nosso discurso teórico, fazendo chegar a novas plateias as vozes vindas de fora dos muros da universidade.

Para tanto, é preciso que o intelectual assuma responsabilidades e tome consciência de seu ponto de vista. Rojo (2016, p. 49) coloca bem a questão quando afirma que: “[assim como] não é possível pensar em uma obra de arte neutra nem separada do dispositivo no qual foi criada ou das ressonâncias que a produzem [...] Também não é possível pensar em um estudo crítico neutro acima do dispositivo dentro do qual foi criado”. Ciente de que todo discurso surge de um determinado lugar e que a crença na produção de um conhecimento imparcial é, além de uma fé que engana o devoto, uma falácia responsável por ludibriar a audiência, devo, finalmente, explicitar o meu ponto de partida para o caso de ele ainda não ter ficado suficientemente claro apesar das minhas escolhas artísticas e teóricas, bem como dos meus posicionamentos ao longo deste trabalho. Sou apenas uma mulher latino-americana<sup>103</sup> sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vinda do interior. Por isso, não peça que eu lhe faça uma tese como se deve: correta, branca, suave, muito limpa, muito leve. As palavras são navalhas e eu não posso escrever como convém, sem ferir ninguém. Mas não se preocupe, meu caro leitor, com os horrores que eu escrevi aqui. Isto é somente uma tese. A vida, realmente, é diferente. Quero dizer, ao vivo é muito pior.

---

<sup>103</sup> Qualquer semelhança com a canção “Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, não é mera coincidência.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Marco Antônio Sousa. *O autor em cena: uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade*. 2014. 492 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2014.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARAÚJO, Maria Paula. *Memórias estudantis, 1937 - 2007: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fundação Roberto Marinho, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AVELÃZ Y AVESTRUZ (1976/1989). *Depoimento verdade do Avelãz y Avestruz – Cooperativa*. Salvador: [s.n.], 2011.

BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 11-22.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, Coleção Krisis, 1984.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BLUSA AZUL. Em pé para lutar, escravos colonizados. Tradução de Iraci D. Poleti. In: BOAS, Rafael Villas; COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas (Org.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 175-182.

BLUSA AZUL. O trabalho doméstico e a operária. Tradução de Iraci D. Poleti. In: BOAS, Rafael Villas; COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas (Org.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 183-188.

BOAL, Augusto. Depoimentos. In: GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002. p. 237-268.

\_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOGO, Ademar. *Identidade e luta de classes*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília, DF; CNPq, 2003 (Estudos; 194).

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. Carácter popular del arte y arte realista. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979. p. 55-73.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITTO, Rossana G. *A saga de Pero do Campo Tourinho: o primeiro processo da inquisição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1947/1987*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 7-37.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução de Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.

CARVALHO, Sérgio de. Mesa III: Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002. p. 77-105.

CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio (Org.). *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLUCCI, Danielle Gregole. *Brasil dos Brasis e outros ensaios*. 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio (Org.). *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 14-29.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Brecht, nosso contemporâneo? O engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão*. 2012. 305 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

COSTA, Sérgio G. da; ALMEIDA, Ronie L. de; FILHO, José Francisco. Privatização, liberalismo e o modelo de desenvolvimento brasileiro. In: FARIA, Lauro Vieira de; FIORAVANTE, Moacyr (Org.). *A última década: ensaios da FGV sobre o desenvolvimento brasileiro nos anos 90*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. p. 341-353.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Cuauhtémoc: Libros de Godot, 2011.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2ª edição revista. São Paulo: Global, 2007.

\_\_\_\_\_. *A integração do negro na sociedade de classes: (o legado da “raça branca”)*. vol. 1. 5ª edição. São Paulo: Globo, 2008.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP, 2003.

FERREIRA, João Sette Whitaker. *São Paulo: o mito da cidade global*. 2003. 336 f. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FIGUEIREDO, Virginia. Kant: Liberdade da forma e forma da liberdade. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 59-78.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 231 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva e Editora SESC-SP, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'água, 1994.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 23ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 275-304.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O início da História e as lágrimas de Tucídides. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 15-37.

GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Tradução de Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GIL, José. *Sem título: escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Intelectuais negros e modernidade no Brasil. *Centre for Brazilian Studies*, University of Oxford, Working Paper 52, p. 1-64, oct./dec. 2003.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. *Por essa porta estar fechada, outras tiveram que se abrir: identidade racial negra, branquitude e trajetórias de docentes da Educação Superior*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

LANGONI, Carlos Geraldo. O desafio da abertura econômica. In: FARIA, Lauro Vieira de; FIORAVANTE, Moacyr (Org.). *A última década: ensaios da FGV sobre o desenvolvimento brasileiro nos anos 90*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. p. 153-164.

LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. *Cadernos Cedex*, Campinas, v. 22, nº 57, p. 77-96, ago./2002.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: \_\_\_\_\_. *Trilogia do controle*. 3ª edição. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007. p. 413-453.

\_\_\_\_\_. A narrativa na escrita da História e da Ficção. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 15-121.

LÍRIO, Vinícius da Silva. *Bença às teatralidades híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum*. 2011. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LUPI, Bernard. Agitprop: uma cultura política vivida. Tradução de Clarice Castilhos. In: BOAS, Rafael Villas; COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas (Org.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 99-126.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. 3ª edição. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LYRA, Carlos. Beleza não tem partido político. In: BACAL, Tatiana; COELHO, Frederico Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 73-95.

MACHADO, Roberto. Hegel e a manifestação sensível da ideia. In: MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. p. 110-138.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. Organização de Edla van Steen. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MALTA, Gabriela Villen Freire. *Comunicação e contra-hegemonia: o palco de intervenção política da Companhia do Latão*. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Trabalho do Latão*. 2013. 226 f. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MEIRELLES, Marcio. *Trilogia do Pelô: Essa é Nossa Praia; Ó Paí Ó!; Bai Bai, Pelô*. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cabaré da Rrrrrraça*. Salvador: editora do autor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Relato de uma guerra que (não) acabou*. Salvador: editora do autor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Bença*. Salvador: João Milet Meirelles, 2012.

MELLO, Gustavo; BAIROS, Luiza (Org.). *I Fórum Nacional de Performance Negra*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2005.

MELLO, Gustavo (Org.). *II Fórum Nacional de Performance Negra*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2006.

\_\_\_\_\_. *III Fórum Nacional de Performance Negra*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2009.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Palmares, 1993.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MOORE, Carlos. *O marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão*. Tradução de Bruno Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MORAES, Margarete Maria de. *O auto dos bons tratos, da Companhia do Latão: dramaturgia de raízes fincadas na realidade brasileira*. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MOREIRA, Anália de Jesus. *As concepções de corpo na associação bloco carnavalesco Ilê Aiyê: um estudo a partir da história do bloco e das práticas pedagógicas das escolas Banda Erê e Mãe Hilda*. 2013. 136 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MOREL, Jean-Pierre. As fases históricas do agitprop soviético. Tradução de Iná Camargo Costa. In: BOAS, Rafael Villas; COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas (Org.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 55-82.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MUNIZ, Fernando. Platão contra a arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 15-42.

MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol.18, nº 50, p. 209-224, jan./abr. 2004.

\_\_\_\_\_. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Coleção Sankofa. vol. 4. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 197-218.

NEGRI, Fernanda de. *Desempenho comercial das empresas estrangeiras no Brasil na década de 90*. Rio de Janeiro: BNDES, 2004.

NEVES, João das. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 241-248.

NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; RATTES, Plínio Cesar dos Santos. *Público do Bando de Teatro Olodum: negro, baiano e popular?* Disponível em: <[http://www.cult.ufba.br/arquivos/publicos\\_bando\\_teatro\\_olodum.pdf](http://www.cult.ufba.br/arquivos/publicos_bando_teatro_olodum.pdf)> Acesso em: 18 fev. 2016

OLIVEIRA, Sírely Cristina. *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, o show Opinião (1964)*. 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

O SARRAFO. São Paulo: [publicação independente], nº 3, maio 2003. 12 p.

O SARRAFO. São Paulo: [publicação independente], nº 8, dezembro 2005. 16 p.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1997.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina: trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 232-240.

\_\_\_\_\_. Mesa III: Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002. p. 77-105.

PINHO, Osmundo Araújo. Alternativos e Pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações raciais no Centro Histórico de Salvador. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 35-48, dez. 1998.

\_\_\_\_\_. *O mundo negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador*. Curitiba: Editora Progressiva, 2010.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da Cultura Afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890-1950*. 2001. 453 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. O teatro proletário. Tradução de Felipe Evangelista Andrade Silva. In: BOAS, Rafael Villas; COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas (Org.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 149-151.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Andes limitada, 1957.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: UNESP, 2009.

REIS, Daniel Aarão. Marxismo, sociedade e partidos políticos hoje. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (Orgs.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2007. p. 439-461.

REWALD, Rubens A. *Caos/dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al]. São Paulo: UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Maria Cecília Prates. Abertura comercial e estrutura do emprego. In: FARIA, Lauro Vieira de; FIORAVANTE, Moacyr (Org.). *A última década: ensaios da FGV sobre o desenvolvimento brasileiro nos anos 90*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. p. 220-256.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Tradução de Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Texto/Contexto 1*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 305-382.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

SANSONE, Livio. O local e o global na afro-bahia contemporânea. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, ano 10, p. 1-19, out. 1995. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_29/rbcs29\\_04](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_04)> Acesso em 15 out. 2016.

SANTORO, Fernando. Aristóteles e a Arte Poética. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 43-57.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Traducción de José Luis Exeni R. [et al]. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: HUCITEC, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Armando César de; PIACENTINI, Ney. A politização de um ator através de um grupo de teatro. *Pitágoras 500*, São Paulo, 10ª ed., p. 46-55, jun. 2016.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, Marco Antônio. São Paulo: centro financeiro internacional e possíveis impactos nas relações de trabalho. *Augusto Guzzo Revista Acadêmica*, Lapa, v. 1, nº 15, p. 132-143, jan./jun. 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 30ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STIGLITZ, Joseph E. *Os exuberantes anos 90: uma nova interpretação da década mais próspera da história*. Tradução de Sylvia Maria S. Cristovão dos Santos [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOLEDO, Caio Navarro de. Intelectuais do Iseb, esquerda e marxismo. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 245-274.

\_\_\_\_\_. *1964: Visões críticas do golpe: Democracia e reformas no populismo*. 2ª edição. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

TRAULITO. São Paulo: [publicação independente], nº 3, dezembro 2010. 28 p.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

URBINATTI, Tin. *Peões em cena: grupo de teatro Forja*. São Paulo: HUCITEC, 2011.

UZEL, Marcos. *O teatro do Bando: negro, baiano, popular*. Salvador: P555 Edições, 2003.

VARJÃO, Suzana. Flashes de guerra. In: \_\_\_\_\_. *Relato de uma guerra que (não) acabou*. Salvador: editora do autor, 2002. p. 42.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha: teatro, televisão, política*. Organização de Fernando Peixoto. 2ª edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

VINTÉM. São Paulo: [publicação independente], nº 0, jul./ago. 1997. 41 p.

VINTÉM. São Paulo: Editora Hucitec, nº 1, fev./mar./abr. 1998. 51 p.

VINTÉM. São Paulo: Editora Hucitec, nº 2, [s.d.]. 49 p.

VINTÉM. São Paulo: Editora Hedra, nº 3, [s.d.]. 47 p.

VINTÉM. São Paulo: [publicação independente], nº 4, [s.d.]. 56 p.

VINTÉM. São Paulo: [publicação independente], nº 5, 2004. 41 p.

VINTÉM. São Paulo: [publicação independente], nº 6, [s.d.]. 51 p.

VINTÉM. São Paulo: [publicação independente], nº 7, [s.d.]. 95 p.

WEFFORT, Francisco Correia. Origens do sindicalismo populista no Brasil (a conjuntura do pós-guerra). *Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 4, p. 65-106, 1973.

WHITE, Hayder. O texto histórico como artefato literário. In: \_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 97-116.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

### **Artigos de Jornal**

ALVES, Ceci. Sob o signo da confiança. *A Tarde*, Salvador, 14 jul. 2001. Caderno 2, p. 3.

BANDEIRA, Cláudio. PMs rebelam-se contra aquartelamento. *A Tarde*, Salvador, 3 jul. 2001. Caderno Local, p. 5.

BANDEIRA, Cláudio. O custo da greve. *A Tarde*, Salvador, 20 jul. 2001. Caderno Local, p. 3.

BARROS, Manuela; VERÔNICA, Sílvia; RODRIGUES, Cristovaldo. Exército não consegue conter violência. *A Tarde*, Salvador, 15 jul. 2001. Caderno Polícia, p. 24.

BRAGA, Ivana. PMs exigem liberação de colegas presos. *A Tarde*, Salvador, 4 jul. 2001. Caderno Local, p. 3.

BRAITE, Fernanda. As melhores universidades em produção científica. *Exame*, 16 out. 2010. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/carreira/as-melhores-universidades-em-producao-cientifica/>> Acesso em: 11 jan. 2017.

CARVALHO, Jonas. Os 20 centros financeiros mais importantes do mundo em 2015. *Exame*, 23 mar. 2015. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/economia/os-20-centros-financeiros-mais-importantes-do-mundo-em-2015/>> Acesso em: 11 jan. 2017.

CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Crítica ataca os diretores do grupo, e não suas convicções estéticas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 abr. 2002. Ilustrada.

CASTRO, José. Cenas de Terror. *Correio da Bahia*, Salvador, 13 jul. 2001. Caderno Aqui Salvador, p. 3.

CLAY, Vinícius. Ataques em massa. *Correio da Bahia*, Salvador, 13 jul. 2001. Caderno Aqui Salvador, p. 3.

COELHO, Sérgio Sálvia. Latão usa o monocórdio contra o cordial. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 mar. 2002. Ilustrada.

CORREIO DA BAHIA. Governo começa a resgatar prejuízos causados pelo motim dos policiais. *Correio da Bahia*, Salvador, 19 jul. 2001. Caderno Poder, p. 2.

CORREIO DA BAHIA. A oposição apostou no quanto pior, melhor (entrevista com César Borges). *Correio da Bahia*, Salvador, 19 jul. 2001. Caderno Poder, p. 2.

CORREIO 24 HORAS. Salvador e Região Metropolitana têm 30 homicídios em 72 horas. *Correio 24 horas*, 7 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/salvador-e-regiao-metropolitana-tem-30-homicidios-em-72-horas/>> Acesso em: 10 jul. 2018

COSTA, Carolina. 10 maiores portos do mundo. *Jornal Canal 16*, 20 abr. 2015. Disponível em: <<http://jornalcanal16.com.br/site/pt/pt/10-maiores-portos-do-mundo/>> Acesso em: 11 jan. 2017.

DEARO, Guilherme. As 10 cidades mais importantes do mundo (para os ricos). *Exame*, 24 abr. 2014. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/as-10-cidades-mais-importantes-do-mundo-para-os-ricos/>> Acesso em: 11 jan. 2017.

G1. Aeroporto mais movimentado do mundo fica nos EUA; veja o ranking. *G1*, 31 mar. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2015/03/aeroporto-mais-movimentado-do-mundo-fica-nos-eua-veja-lista-de-2014.html>> Acesso em: 11 jan. 2017.

JORNAL DE OLHO NA CIDADE. SSP investiga se grupo de extermínio ou retaliação por morte de PM causou 29 homicídios no fim de semana. *Jornal de olho na cidade*, 11 jun. 2018. Disponível em: <<http://jornaldeolhonacidade.com.br/?p=10217>> Acesso em: 10 jul. 2018

JUSTO, Marcelo. SP é única brasileira em ranking de 50 cidades com maior crescimento econômico até 2030. *BBC*, 5 fev. 2016. Disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160205\\_cidades\\_crescimento\\_tg](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160205_cidades_crescimento_tg)> Acesso em: 11 jan. 2017.

MOURA, Antonio Jorge. É hora de pôr os pés no chão. *Correio da Bahia*, Salvador, 10 jul. 2001. Caderno Poder, p. 3.

OLIVEIRA, Flávio. Sessenta e quatro mortos durante a greve. *A Tarde*, Salvador, 19 jul. 2001. Caderno Polícia, p. 16.

RIBEIRO, Carlos. Inteligência versus estupidez (entrevista com Ordep Serra). *A Tarde*, Salvador, 14 jul. 2001. Caderno 2, p. 1.

SANTOS, Gil; BORGES, Thais. Taxa de homicídios na Bahia dobra em dez anos, aponta levantamento. *Correio 24 horas*, 5 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/taxa-de-homicidios-na-bahia-dobra-em-dez-anos-aponta-levantamento/>> Acesso em: 10 jul. 2018

SANTOS, Valmir. Pignatari vai ao teatro e anuncia peça. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2002. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3003200219.htm>> Acesso em 20 jul. 2017.

STABILE, Arthur; CRUZ, Maria Teresa. Bahia assiste a onda de assassinatos após morte de policiais. *El País*, 28 jun. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/27/politica/1530118059\\_405824.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/27/politica/1530118059_405824.html)> Acesso em: 10 jul. 2018

VARGAS, Ana Paula. SBPC evidencia distanciamento entre a produção científica e a comunidade. *Correio da Bahia*, Salvador, 19 jul. 2001. Caderno Aqui Salvador, p. 4.

VASCONCELOS, Levi. Um regulamento difícil de cumprir. *A Tarde*, Salvador, 7 jul. 2001. Caderno Local, p. 3.

## **Entrevistas**

ALBERGARIA, Helena. São Paulo, São Paulo, 20 jun. 2016. 2 arquivos mp3 (87 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

ALVES, Jamile. Salvador, Bahia, 25 nov. 2016. 1 arquivo mp3 (11 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

CARVALHO, Sérgio de. Belo Horizonte, Minas Gerais, 7 jul. 2016. 1 arquivo mp3 (67 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

MARCIANO, Márcio. E-mail, WEB, 5 - 19 jul. 2016. Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

MATOS, Beto. Belo Horizonte, Minas Gerais, 8 jul. 2016. 1 arquivo mp3 (42 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

MEIRELLES, Márcio. Salvador, Bahia, 25 nov. 2016. 2 arquivos mp3 (69 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

MUNIZ, Ednaldo. Salvador, Bahia, 25 nov. 2016. 1 arquivo mp3 (37 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

PIACENTINI, Ney. São Paulo, São Paulo, 19 jun. 2016, 1 arquivo mp3 (60 min.); Belo Horizonte, Brasil, 7 jul. 2016, 1 arquivo mp3 (50 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

SORIANO, Valdinéia. Salvador, Bahia, 25 nov. 2016. 4 arquivos mp3 (42 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

WASHINGTON, Jorge. Salvador, Bahia, 25 nov. 2016. 2 arquivos mp3 (25 min.). Entrevista concedida a Samira Pinto Almeida.

### **Sites Consultados**

ABDIAS NASCIMENTO. Disponível em: < <http://www.abdias.com.br/>> Acesso em: 10 jun. 2016

BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com.br/>>. Acesso: 08 ago. 2017.

BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: < <http://www.teatrovilavelha.com.br/gresidentes/bando.htm> >. Acesso: 08 ago. 2017.

BLOG DO VILA. Bando de Teatro Olodum realiza projeto Terças Pretas em maio. Salvador: Blog do Vila, 16 maio 2017. Disponível em: <<http://blogdovila.blogspot.com.br/2017/05/bando-de-teatro-olodum-realiza-projeto.html>> Acesso: 08 ago. 2017.

BLOG DO VILA. Festival “A Cena Tá Preta” celebra arte negra com teatro, música, moda, dança e cinema em Salvador. Salvador: Blog do Vila, 27 out. 2016. Disponível em: <<http://blogdovila.blogspot.com.br/2016/10/festival-cena-ta-preta-celebra-arte.html>> Acesso: 08 ago. 2017.

COMPANHIA DO LATÃO. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/>>. Acesso: 08 ago. 2017.

CORDIALIDADE. IN: DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>> Acesso em: 27 ago. 2018.

GELEDÉS. Instituto da Mulher Negra. *IV Fórum Nacional de Performance Negra reunirá artistas de todo país em Salvador*. São Paulo: Geledés, 16 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/iv-forum-nacional-de-performance-negra-reunira-artistas-de-todo-pais-em-salvador/#gs.wuyJxwk>> Acesso em: 20 jul. 2017.

NARA LEÃO. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/>> Acesso em: 10 jun. 2016

PALAZYAN, Rosana. Linguagens do corpo carioca [a vertigem do Rio]. Disponível em: <<http://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigemdo.html>> Acesso em: 28 ago. 2018

SARDINHA, Edson. Só 3% dos eleitos em 2014 se declaram negros. Brasília: Congresso em Foco, 18 dez. 2014. Disponível em: <<http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/so-3-dos-eleitos-em-2014-se-declaram-negros/>> Acesso em: 24 jan. 2017.

USP. USP sobe duas posições no National Taiwan University Ranking. São Paulo: USP, 10 out. 2016. Disponível em: <<https://www.usp.br/imprensa/?p=60872>> Acesso em: 11 jan. 2017.

YOUTUBE. Auto dos Bons Tratos / Parte 1 de 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YQWoOYJdaQM>> Acesso em: 12 jul. 2018

YOUTUBE. Bando de Teatro Olodum - Espetáculo Relato de Uma Guerra - Abertura  
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qhrD0caZy8U>> Acesso em: 12 jul.  
2018

## ANEXO A

### Entrevistas com a Companhia do Latão

*Entrevista com Ney Piacentini, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de São Paulo no dia 19 de junho de 2016.*

*(SPA) - Você poderia fazer um retrospecto sobre sua relação com o teatro antes de participar da Cia do Latão?*

(NP) - Estou escrevendo o meu doutorado e na introdução eu tento dar conta desse período anterior ao Latão, que eu chamo de um período errático porque foi muito variado. A experiência mais marcante foi a de um grupo de teatro que a gente teve em Florianópolis, Santa Catarina. Éramos jovens, chamava-se Grupo A de Teatro, mas o coletivo em torno de um conjunto de pessoas em função do teatro me fez não sossegar enquanto eu não reencontrasse algo semelhante, como foi o caso da Companhia do Latão. Então, eu tive uma fase em que eu trabalhei com teatro em Florianópolis durante 5, 6 anos. Depois, em São Paulo, eu fiz alguns trabalhos que eu não levo muito em conta: uma peça comercial aqui, outro projeto não muito bem sucedido ali. Mas fiz quatro produções que me dizem mais respeito. Eu fiz um infantil que a gente já tinha feito em Florianópolis, que era uma criação nossa do Grupo A chamada *Vira e meche*, que a gente remontou aqui em São Paulo com um elenco daqui. Um trabalho que eu tinha muito carinho porque partiu da gente, nasceu dos nossos desejos, das nossas aulas com crianças. Então, é um trabalho que foi legal. Depois, eu fiz uma peça do Tom Stoppard, chamada *O legítimo inspetor perdigueiro*, que a temporada aqui em São Paulo foi muito bem e a gente estendeu pra outra temporada no Rio. É uma comédia inteligente desse autor que é reconhecido mundialmente como um grande dramaturgo e também um roteirista de cinema muito conhecido. Depois, eu fiz *Um céu de estrelas* que é um texto do Fernando Bonassi, dirigido pela Lígia Cortez junto com Luan Guimarães, um trabalho realista forte, denso, pesado, um material literário do Bonassi (que se transformou em filme, se transformou em peça) que foi forte. A relação com a plateia era intensa, apesar de não ser das mais tranquilas porque o texto era a história de um sujeito que sequestrava sua ex-namorada, uma mulher dentro da própria casa dela junto com a mãe, por não se conformar com a situação, caso parecido com o que acontece por aí. E as consequências eram trágicas. E fiz um trabalho já com o Sérgio de Carvalho chamado *Catálogo*, um texto do Jean Claude Carrière que foi o início da nossa parceria, que é anterior à

Companhia do Latão. Um texto muito bonito desse também dramaturgo e roteirista francês. Fizemos eu e a Graziella Moretto. Primeira direção profissional do Sérgio e ali nós começamos um vínculo que não se interrompeu mais até os dias de hoje. Fiz também (aí eu não estreei, eu entrei depois, substituindo o João Vitti) o *Budro*, do Bosco Brasil, dramaturgo brasileiro, uma peça sobre uma geração que também foi um trabalho considerado. Tenho trabalhos em televisão, principalmente na TV Cultura aqui de São Paulo, alguns de cinema, publicidade (que eu fiz uma época pra ganhar a vida, e depois numa peça do Latão a gente brincou com essa coisa de ser um ator mercadoria).

(SPA) - *Quando e como você se integrou à companhia?*

(NP) - Pelo fato de eu já ter trabalhado com o Sérgio (em 95, a gente trabalhou no *Catálogo*), em 96, o Sérgio foi montar com um grupo de pessoas *Ensaio para Danton* e eu fui fazer *Um céu de estrelas*. Quando ele fez *Ensaio para Danton* ainda não se chamava Companhia do Latão. Era um grupo de pessoas reunido em torno de um projeto. Em 97, ele fez um projeto de pesquisa em teatro dialético para um edital de ocupação do Teatro de Arena que foi contemplado e começaram os trabalhos que logo foram batizados como Companhia do Latão. E eu não entrei exatamente no início da ocupação do Arena. Eu entrei um mês ou dois meses depois. Ou seja, eu estou praticamente desde o começo da companhia, desde 1997. Ano que vem a gente vai fazer vinte anos.

(SPA) - *O Latão já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

(NP) - Primeiro, é uma desacomodação. Não podemos ficar esperando que venham até nós as ideias, as propostas, os conteúdos. Vem, normalmente, os temas, os assuntos. E nós produzimos muito na sala de ensaio, principalmente, numa primeira fase do processo, cenas. Na época que o Márcio estava, o Sérgio e o Márcio, e depois só o Sérgio, requisitavam a gente e requisitam o tempo todo sobre determinados aspectos, situações. No início mais aberto, até tematicamente, e com o passar do tempo vai se recortando esse tema, mas a gente continua produzindo muitas cenas. A maioria é descartada, outras são escolhidas, boa parte delas é modificada até chegar a um determinado momento em que a dramaturgia, nos dias de hoje pelas mãos do Sérgio, aparece pra gente como um grande esboço. E aí a gente reconhece boa parte do nosso trabalho nela, seja direta ou indiretamente. Às vezes, funde-se uma cena com outra, às vezes, troca-se de mãos de personagem (você estava fazendo um que eu passo a fazer ou o contrário). E mesmo nessa fase ainda é possível que a gente traga cenas que

possam se encaixar nesse corpo em formação. Até que isso vai se afinando e vai chegando a uma dramaturgia que a gente pode chamar de final que não é absoluta (em termos de que ela não é fechada). Ela continua sofrendo modificações mesmo durante a temporada. E nós também temos a liberdade de chegar e propor: “Olha, aquela cena ali, eu acho que é isso naquele momento, será que não poderia ser assim...” Enfim, é uma dinâmica de troca constante, permanente, muito rica. São fases muito criativas, muito estimulantes, porque você chega à sala de ensaio em um determinado dia e já quer falar com os seus parceiros sobre a sua ideia, já quer passar o que eles têm que fazer na cena, fica atrás de objetos que complementem uma mínima cenografia pra dar a ideia daquilo que você pensou e eles também com você. Fica um entrelaçamento muito dinâmico. É uma troca das mais ricas e há momentos que, realmente, a gente tira os pés do chão no sentido de que vira um trabalho coletivo em que a gente se realiza artisticamente, pessoalmente, justamente por ter essa grande abertura, essa elasticidade. E você vê as coisas surgindo. Depois, quando o trabalho fica pronto isso fica na memória. Mas muito vem dessa fonte da inquietação, da busca permanente.

*(SPA) - Como funcionam as negociações dessas propostas que cada ator coloca? As funções de ator, diretor, de cenografia, figurino, elas são abertas ou alguém tem a palavra final sobre o que fica e o que sai? Se você puder exemplificar em relação ao Auto dos bons tratos...*

*(NP) - Nesse período que eu te falei que a gente pode chamar de mais aberto, inicial, os atores são dramaturgos e encenadores. E são quase cenógrafos e figurinistas, porque se eu tenho uma ideia de uma cena e penso que você possa fazer parte (às vezes, é o grupo todo; às vezes, você fala: “eu vou precisar de todo mundo” [ou] “Ah, não, eu vou precisar da Helena, do Beto e da Sol, porque é uma cena pra três pessoas”), então, você tem uma autonomia sobre todos os elementos da cena. Isso, pra experimentar. Depois, quando as coisas se afinam tem um cenógrafo, um figurinista (às vezes, a pessoa faz as duas funções) a direção e a dramaturgia. No caso do Latão sempre foram em conjunto, porque o Sérgio é o diretor e dramaturgo, o Márcio também era. Então, as funções se separam num segundo ou terceiro momento, dependendo do processo. Mas podemos separar em dois grandes momentos: um para construir o processo; outro com o processo já em formatação, em conformação. No Auto dos bons tratos, eu estava lembrando com a Helena esses dias, a gente começou a pesquisar entre outros temas (não foi o único), uma história de tráfico de diamantes num país africano. Não me lembro do nome de qual país agora. E depois teve outra pesquisa sobre alguma coisa nos Estados Unidos que não era contemporâneo ou era contemporâneo, mas não era urbano.*

Alguma coisa relacionada a terras. Mas a gente também improvisou cenas realistas de Tchekhov e de Ibsen numa pesquisa mais autoral. Ou não autoral, mas com cenas-modelo, uma coisa que a gente já se utilizou. Você pega o trecho de uma determinada obra que você considera interessante, boa, potente ou alguma característica positiva. Os diretores entregam pra gente, pra gente pensar numa coisa paralela, uma coisa inspirada naquilo (aquilo só como um modelo). E aí a gente desenvolve uma outra coisa. Então, dependendo do processo... No caso do *Auto dos bons tratos*, teve esse momento de indefinição, no sentido de que não havíamos chegado ao tema, estávamos em busca de uma definição. Estávamos pesquisando e como não tínhamos um prazo apertado, quando isso acontece te dá mais liberdade de poder visitar temas, ideias, cenários (geografias) que possa vir a ser algo que nos encaminhe, ou não... Em um determinado momento é que se pensou na história da colonização de Porto Seguro. Não foi desde o início que a gente tinha essa ideia. Ela veio *a posteriori*. E lá já havia um tema definido, já havia uma figura central determinante que era o Pero do Campo Tourinho, mas nós fazíamos muitos exercícios das mais variadas maneiras daqueles personagens e de outros que não entraram na obra. Até que, aos poucos, uns vão ficando... Um caso que eu participei: Biela e Manivela. A gente começou pesquisando uma dupla cômica, de dois empregados. Eu me lembro de alguma coisa... não sei se foi eu que trouxe ou se é de alguém... dos coveiros do *Hamlet*, porque eles têm uma forma de pensar meio estranha: “não é você que se afoga na água, é a água que vem até você”, “se a água vem até você, não é você que se afoga”. E aí a gente começou a brincar com esses pensamentos trocados. É um jogo que existe entre o improvisado e uma apropriação da dramaturgia e da direção sobre aquilo, com a sua consequente devolução. E nós, por nossa vez, também fazíamos aquilo que eles nos pediram. A partir do que a gente forneceu, eles veem se aquilo acontece, se aquilo tem razão de ser, se aquilo funciona, se aquilo é teatral. Às vezes, a coisa pode ser muito boa, mas ela não serve à história. Então, ela vai ser transformada pra que ela venha a fazer parte do curso da fábula que está sendo construída. Então, tem esse balanço entre o que a gente faz, o que eles veem, o que eles nos trazem, e assim por diante.

(SPA) - *Quais foram as etapas do processo de montagem da peça Auto dos Bons tratos vivenciadas por você? Você falou que começou com uma pesquisa que vinha de outros espaços/temas e depois chegou à história do personagem principal. Quem propôs essa história?*

(NP) - Acho que veio do Sérgio essa ideia. Você precisa conferir com ele. Ele já tinha essa ideia de falar da fundação do país, de raízes, de modos do brasileiro se manifestar diante do

mundo. Então, ali já havia essa semente. Por outro lado, outros personagens se somaram ao do Tourinho como o meu, Padre Bernard, e o juiz Escorcyo que... já tem um pouco da influência do Sérgio Buarque de Holanda que já se fez presente na nossa história. Não foi a única vez. Isso já aconteceu em outros processos também. No *Patrão cordial*, mais claramente pelo próprio nome da peça por causa da teoria do *Homem cordial* do Sérgio Buarque de Holanda. O patrão era uma adaptação d'*O senhor Puntila e seu criado Matti* que tinha um tipo de dominação não tão violenta quanto a do Tourinho. Então, naquela peça você tinha a escravidão em relação aos índios e encerrava com a chegada dos negros e um novo modo de escravidão no país que ia durar esse tempo todo aí que maculou a história do nosso país (tomara que não pra sempre). E tinha essas duas figuras que também eram dominadores, o Padre, a sua maneira, e o juiz, a dele, mas não brutal, não tão arcaica, não tão pesada quanto a mão do Tourinho. [Para] o meu personagem, eu fui buscar relatos sobre religiosos na época (Padre Anchieta, Manoel da Nóbrega). Então, é uma dinâmica que você recebe um estímulo, mas o ator também vai atrás de outras fontes pra realimentar aquilo que lhe é proposto. Ou, às vezes, é o ator que traz uma proposta e os diretores se inspiram nisso pra levar aquela ideia adiante. Depende do caso. No caso do *Auto dos bons tratos*, minha memória não é das mais precisas, mas Biela e Manivela talvez tenham partido... eu não sei afirmar originalmente, mas isso não importa muito, eu acho, quem é que trouxe a ideia... mas me parece que foi um processo em que a proposta de se falar da fundação de Porto Seguro através do Tourinho e aqueles personagens que estão mais diretamente ligados a ele vieram da direção e da dramaturgia, vieram do Sérgio e do Márcio. Mas quando é assim, nós temos que correr atrás de mais dados, mais informações pra que a proposta deles ganhe relevo. E pra que depois eles filtrem o que a gente propôs. E pode acontecer de você receber um material, querer trabalhar sobre ele, e a direção falar: “Olha, não é nada disso. Vamos ficar com o que estava posto antes”. Isso também acontece. Faz parte do nosso modo de trabalhar.

(SPA) - *Qual foi o limite da colaboração dos atores para a escrita cênica, no sentido de propostas? Vocês poderiam trabalhar com o figurino do próprio personagem ou trazer outros elementos pra cena?*

(NP) - Alguns elementos surgem mais adiante, às vezes, próximo à abertura das apresentações pro público. Até lá, a gente brinca com o que está à mão, por assim dizer. Uma vez ou outra, a gente pode até querer construir uma peça cenográfica pra usar de exemplo, mas nada que despense muita mão de obra ou custo, porque ninguém sabe se aquilo vai permanecer. Assim também em relação aos figurinos e aos instrumentos musicais, mas a partir de determinado

momento se faz necessário adquirir e ter aquilo na sala de ensaio, às vezes emprestando, às vezes trazendo de casa. Isso é muito variado. Em relação ao *Auto dos bons pratos*, a escrita cênica é difícil de recuperar, porque depois do *Auto* vieram vários outros projetos. Eu me lembro (eu não sei se eu estou certo, eu estou relatando isso no meu doutorado) que a gente estava ensaiando a cena do julgamento do Tourinho, a cena do julgamento do João Douteiro, que ele foi contratado pelo Tourinho pra fazer serviços de colocar ferradura, serviços meio iníquos, meio violentos, nos índios. Eu lembro que eu ia pra cima do João Douteiro que era um colono ali da vila. Teve um episódio em que a gente estava ensaiando, já tinha personagem, já tinha a cena, já não estávamos mais naquela fase mais aberta em que os temas e assuntos estavam abertos, a gente já caminhava pra um recorte mais definido. Pela minha memória, e eu não sei se eu estou certo nisso, o Heitor fazendo o juiz, eu já começava a cena meio feérico, meio falando de temas bíblicos, talvez eu já tivesse bebido (porque o meu personagem bebia e fumava com os índios). O Heitor fala assim pra mim, não sei se improvisando ou se já fazia parte do texto: “Bernard, eu disse pra você não beber hoje”. E eu virei pra ele e falei assim: “Eu bebo sim, e vou beber muito pra suportar os desmandos dessa terra”. Só que “pra suportar os desmandos dessa terra” é uma elaboração literária de algum improviso que foi feito na hora, mas o que aconteceu ali de diferente foi que talvez essa resposta dele de afirmar que ele bebia não estava programada. A gente estava buscando alguma virada na cena, alguma coisa que saísse da onde a gente estava. E eu não sei como isso me surgiu. Atuando, eu estava em alta voltagem. E isso está na dramaturgia. Eu estou te dando um exemplo. A Helena, possivelmente, vai te dar outros exemplos. O Beto não vai poder te falar porque o Beto entrou substituindo, já com a peça pronta, relativamente pronta. Mas essas coisas acontecem o tempo todo. Há processos em que a presença dos atores na dramaturgia é maior e há outros que nem tanto. Então, eu não saberia classificar assim. Talvez o *Auto* não tenha sido o projeto em que a gente tenha mais colaborado com a dramaturgia. Pela minha memória, *O nome do sujeito*, por exemplo, foi um processo em que a nossa mão estava mais presente. Mas também não sei até que ponto isso é relevante na nossa história, porque se há uma alternância interna de processos mais e outros menos, o que se mantém, o que eu acho mais importante falar, é que existe um real intercâmbio entre os atores, a direção e a dramaturgia na construção, nesse processo que se chama de colaborativo. Não temos um dramaturgo que vem de fora e que fica na sala de ensaio captando a produção dos atores juntamente com a direção e reescreve e traz. Conosco, pelo fato de os dramaturgos serem os diretores, a coisa se dá mais diretamente. Às vezes, o Sérgio está dentro da sala de ensaio escrevendo cenas e um assistente vai lá e imprime e traz e a gente experimenta. Às vezes, é

uma coisa muito colada na outra. Às vezes, não. Às vezes, ele precisa de uns dias, ele pede uns dias, a gente fica um dia ou dois sem ensaiar pra que ele elabore a dramaturgia. Então, o *modus operandi* é variável, mas a tônica é essa constante troca entre elenco e direção e dramaturgia.

(SPA) - *Vocês chegaram a fazer registros das improvisações (ou fotografias, ou gravações)?*

(NP) - Chegamos a fazer. Naquela época, a gente já tinha uma câmera de vídeo. Tem lá na sede do Latão uma caixa que deve ter muitas fitinhas, Mini Dv, de *Auto dos bons tratos*, mas eu não sei (e eu acho, porque eu procurei pro meu doutorado)... e constatei o seguinte: as cenas de ensaio foram apagadas para gravações da peça. Era muita fita que a gente tinha.

(SPA) - *E você sabe se o Sérgio consultava as gravações pra escrever o texto?*

(NP) - Sim, isso é uma coisa... Não sei se naquela época ele fazia isso, mas isso é uma coisa... esse processo [de *O pão e a pedra*], por exemplo, foi todo registrado e volta e meia você vai lá e cena tal você recupera, olha, vê, às vezes, transcreve e, dessa transcrição, tem uma reelaboração... isso é e já foi utilizado. Exatamente quando e em qual processo eu não sei te situar. Mas esse modo de trabalhar existe entre nós.

(SPA) - *Além da função de ator, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Latão? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo? Se possível, responda citando aspectos vivenciados durante a elaboração do espetáculo *Auto dos bons tratos*.*

(NP) - Eu fui produtor do Latão até 2004, *Visões Siamesas*. 2006 já foi *O Círculo de giz*, eu acho que eu já não era mais produtor do grupo... Eu não lembro até que ano. O João está no grupo há onze anos, dez anos... tem que fazer o cálculo. Mas eu fui produtor do Latão desde o início até seis, sete anos depois... ou mais, oito anos, eu não me lembro de direito. Eu acho que foi até 2004. E não é fácil. Esse é outro assunto que eu toco no meu doutorado. Sem a gente perceber, depois que você toma distância é que você se dá conta do prejuízo que você sofre. Prejuízo pro ator, pro trabalho artístico, porque o trabalho de produção contamina você da cabeça aos pés. É incrível, é quase um vício. Você fica no telefone, você fica com itens na cabeça. Você fica o tempo todo assim. Eu achava que não, quando eu fazia essas duas coisas. Não foi só no Latão que eu fiz isso. Fiz isso em outros trabalhos também. Às vezes, é uma necessidade. Tem-se que dar esse desconto, porque você não tem condição de ter uma pessoa, pagar um profissional que faça isso por você. Era um pouco o nosso caso no começo. O

Sérgio também, até hoje, trabalha como produtor. O Márcio também trabalhava como produtor. A gente não tinha nada. A gente tinha que tentar entre a gente resolver todas as frentes. E aí na hora de ensaiar eu ia ensaiar, mas, às vezes, estava ensaiando e tocava o telefone e eu já ficava preocupado porque era tal pessoa ligando por tal demanda de produção. Hoje que eu estou quase que exclusivamente voltado à atuação e ao estudo da atuação, porque eu fiz o mestrado sobre atuação (sobre Eugênio Kusnet, que é um ator e professor de atuação) e agora estou fazendo um doutorado sobre atuação também (a minha área lá na ECA/USP é “A pedagogia teatral: a prática do artista teatral”), eu vejo que é muito prejudicial isso. Mas, você querer ser só um ator talvez seja idealista, pra viver, pra ter subsistência. Então, ao mesmo tempo é complicado e necessário. Fica uma equação não resolvida. E mesmo que, por exemplo, eu não faça mais parte da produção do grupo há muitos anos, depois eu exerci a função de presidente da Cooperativa Paulista de Teatro. Durante oito anos, mais dois de vice-presidente, foram dez anos. E era outra área que eu achava que não interferia tanto, mas interferia muito. O tempo que você tem pra estudar fora da sala de ensaio diminui brutalmente. Mas é preciso dizer que os ganhos que se tem trabalhando como ator são poucos e como é que você vai viver disso?! Então, fica um impasse.

(SPA) - *De que modo as leituras (pesquisas bibliográficas) influenciam na criação da personagem?*

(NP) - Muito. Por exemplo, no *Auto dos bons tratos*, ler as cartas do Manuel da Nóbrega, as cartas que ele escrevia daqui para Portugal, e ler as cartas do José de Anchieta, daqui para Portugal, me balizaram. Isso é uma constante, pelo menos da minha parte (e eu acredito que para os outros atores também). As fontes bibliográficas são tão importantes quanto as outras. É um material intravenoso. É fundamental. Nós, constantemente, estamos lendo sobre o contexto da obra se tem alguma questão histórica (e sempre tem, mesmo que seja contemporâneo) pra entendermos o que a gente está fazendo, para conhecermos também. Às vezes, é só para ter dados, elementos. Depois, se a gente tem algum episódio, [procura-se entender] de que ambiente ele faz parte e, ainda, [se] temos um personagem, [procura-se entender] como que a gente vai fundamentá-lo. No *Auto dos bons tratos* tem esses livros das cartas, dos primeiros religiosos no Brasil que eles enviavam pro seu país. Então, isso é uma fonte pra mim das melhores. O Tourinho tinha o livro *A saga de Pero do Campo Tourinho*, da autora Rossana Britto. Na peça seguinte que a gente fez, *O mercado do gozo*, o meu personagem era um cafetão. E eu li, veio através da professora Margareth Rago da UNICAMP (se eu não me engano, não sei se veio dela), um livro chamado *El camino de*

*Buenos Aires*, acho que é da autoria de um francês e é o relato sobre cafetões na Argentina no começo do século XX e do tráfico de prostitutas, de transformar mulheres judias, da Polônia, por exemplo, em prostitutas na Argentina, jovens... às vezes, até de menores. E daquele livro, por exemplo, eu tirei vários termos. Eu chegava ao ensaio e botava no meio das cenas e eles absorviam porque era uma linguagem que cabia pro personagem. E que tinha a ver com as opções deles, da dramaturgia também. Em *Ópera dos vivos*, no primeiro ato, sociedade mortuária, a Helena me deu *Fogo morto*, de José Lins do Rego. Numa das três histórias, eu encontro um personagem que era paralelo, que nem era personagem central, e que eu falei: “esse personagem é parecido, tem a ver com o meu personagem” que era um capitão de terras no nordeste na década de 50 por aí. Agora, pesquisando pro meu doutorado, às vezes, eu vou lá e... o Robespierre que eu fiz no *Ensaio para Danton*, eu fui ler *O contrato social*, do Rousseau, porque Robespierre tinha influência do Rousseau. E, talvez, tenha sido desse livro que ele tenha tirado as ideias dele de Estado, como ele pensava uma organização social pra França naquela época revolucionária. Eu fui mexer nesses livros, numa biografia sobre ele também, e encontrei as páginas marcadas ainda, coisa de quase vinte anos, estava tudo lá. Ainda pontuado do que mais me interessou, mais me chamou a atenção na época. O *Danton* teve uma primeira montagem que eu não estava. Na segunda montagem que eu entrei fui fazer o Robespierre. Eu levava discursos dele que não estavam no texto, que eu estava lendo numa biografia sobre ele, e alguma coisa ou outra entrou na dramaturgia final.

(SPA) - *Há uma bibliografia que todos os atores leem e outras que cada um busca por si próprio? Há uma específica comum a todos, que todos devem ler? Ou isso não é colocado?*

(NP) - Não tenho lembrança da direção ou dramaturgia chegar e dizer: “leiam esse livro”. Os livros estão ali na sala de ensaio, estão na mesa deles. Daí, se você acha interessante ler aquele livro você não pode pegar porque eles estão usando, você tenta conseguir de outra maneira. Ou fica de olho; botaram no canto, eu vou lá pegar. É uma coisa meio informal. Claro que existem casos em que é mais nítido, mais claro, mais direto que a gente deva ler determinado livro sobre algum outro processo, mas não é uma constante. É mais indireto. Eu é que gosto muito de ler, o máximo que eu puder, e durante também as peças. Pra mim isso é substancial. Mas também varia de ator pra ator. Tem ator que não precisa de muitos estudos pra fazer o seu bom trabalho. E nunca vi ninguém ser valorizado ou desvalorizado por ter lido mais ou menos do que os outros. Mas eu acho que tem uma coisa *a priori* que as pessoas que fazem parte do Latão sabem que o Latão é um grupo de pesquisa, de estudos. Eu acho que essa denominação de grupo de estudos, ela é muito característica. Então, é quase uma

consequência de que quem vier trabalhar com o Latão tem que ter um gosto por isso, tem que ter uma proximidade a isso. Então, fica algo mais fluente.

(SPA) - *Você tem um método fixo de estudo para a construção do papel ou cada espetáculo exige uma metodologia própria?*

(NP) - Eu não sei se fixo, mas dá pra falar em fases. Eu poderia separar em duas grandes fases em que uma é consequência da outra, que é antes e depois do meu mestrado. Mas eu só fui fazer mestrado porque eu estava na Companhia do Latão. Eu só fui estudar Eugênio Kusnet porque eu conversei isso com o Sérgio, qual seria o tema do meu mestrado. E foi meio juntos que a gente chegou a essa escolha. Então, a partir do mestrado, eu, de certa forma, aprofundei um pouco mais os meus estudos sobre e para a atuação. E antes disso, eu estava mais dividido em ser produtor do Latão, em ser presidente da Cooperativa. Então, o trabalho não se verticalizava como poderia. É uma visão minha. Não é algo que você mensure. Mas o Sérgio me falou uma vez, informalmente, que depois que eu comecei a estudar o Kusnet eu tinha adquirido mais consciência do ofício. Eu estava mudando o meu comportamento em sala de ensaio. Eu sou um pouco indisciplinado, hoje em dia menos. Então, por exemplo, no *Auto dos bons tratos*, eu tinha lá as minhas leituras sobre os padres na época que serviam de referência. Tem passagens que você encontra nos livros que você coloca lupa porque dão um contorno ao seu personagem, a sua associação é imediata. N' *O nome do sujeito*, que foi a peça anterior, eu fazia lá um trabalho de... tinha um caderno de anotações e fazia uma coisa paralela ao que era feito na sala de ensaio, anotando, por exemplo, o que o meu personagem estava observando, que as lamparinas de gás ficavam acessos até mais tarde em determinada rua. E ele começa a perceber que o apagador lá dos lampiões passam mais tarde e começa a achar que o sujeito está sendo subornado pra fazer aquilo pelos moradores da rua. E você vai inventando coisas. Isso está anotado no meu caderno, até botei no texto do meu doutorado. Então, ou seja, já havia um trabalho paralelo, mas ele era, digamos, insipiente. Hoje eu tenho relato de cem páginas sobre *O pão e a pedra*. Não é sobre o meu personagem. É sobre todo o processo. Mas dentro desse relato tem questionamentos sobre o meu personagem, desde que ele foi começando a surgir no processo de colaboração dentro da sala. Então, eu estou mais dedicado. Eu passei a desenhar, mesmo mal, porque meu traço é ruim. Eu fico querendo mais dados, desenhar a lavanderia da casa ou a casa do Arantes [personagem vivido pelo ator em *O pão e a pedra*], como é a casa dele. Vai se preenchendo de informações. Tudo isso é indireto, dá pra fazer sem isso. Mas pelo fato de eu ter me envolvido com estudar atuação e aí Kusnet e Stanislavski, por consequência, eu fico fazendo esse trabalho paralelo. Eu estou fazendo um

trabalho que vem antes das cenas, o que acontece antes das cenas: [por exemplo] porque ele [o personagem Arantes] está naquela passeata, o que aconteceu um pouco antes, porque ele está indignado enquanto está lavando a roupa. Então, eu tenho uns textinhos assim sobre o que vinha acontecendo antes, e tem uns monólogos interiores. Eu tenho uma tendência muito dispersiva. Eu estou em cena, eu estou vivo lá; saio, minha cabeça vai pra qualquer lugar. Eu não tenho controle. Então, eu faço essas coisas pra aquilo me voltar. Então, quando eu me pego absorto assim eu começo a pensar naquilo que eu fiz, não exatamente naquilo porque eu não me lembro, nem vou ficar estudando e decorando aquilo, mas fica uma faísca, um germen do que eu tenho que fazer enquanto eu não estou ali embaixo das luzes. Eu tenho que continuar a ficção, continuar a história. Então, eu estou um pouco mais aplicado. Acho que também essa metodologia, se é que a gente pode chamar assim, ela vem se aprimorando, não dá pra saber se pra melhor ou pra pior. Isso é imponderável, mas a inquietação que eu tenho de estar sempre buscando materiais que me subsidiem isso já é uma necessidade.

*(SPA) - Como a resposta do público interfere na (re)construção da personagem? Você poderia me dar exemplos específicos relacionados ao espetáculo Auto dos bons tratos?*

(NP) - A gente tenta evitar essa dependência. Existe uma coisa comum de teatro que é assim: se o público está muito distante, se a gente acha que o público está distante, frio, (o Sérgio falou isso esses dias, que a gente tem uma tendência a querer ganhar terreno e aí a peça começa a se lacear, porque cada um tem um jeito de fazer isso e não é aquilo que nós trabalhamos conjuntamente) num personagem o que existe é o risco de você se vender, no sentido de que você vê que o público reage (e, geralmente, essa reação é cômica, porque é a mais audível) e aí você começa a forçar aquela reação, buscar aquela relação. E, às vezes, isso prejudica o trabalho. Então, de forma alguma menosprezando a reação do espectador (porque ela é fundamental, pra isso é que a gente faz teatro), a gente tem que ter cuidado com a nossa pré-disposição em agradar o público. [...] E dependendo do seu grau de concentração, você... eu, às vezes, acho (antigamente, não) saudável não levar muito em conta o que está acontecendo ali, porque eu posso me desconcentrar. Eu posso perder a relação com o meu parceiro ou comigo mesmo e ficar dependente da relação com o espectador. E pode ser uma reação que eu avalie como negativa e isso pode me prejudicar. Mas eu acredito que a direção tenha a régua dos ensaios e tem também a percepção de como os espectadores estão recebendo o trabalho e aí fazer os ajustes.

(SPA) - *Auto dos bons tratos* está inserido no livro *Cia do Latão: 7 peças enquanto parte de uma “trilogia” intitulada de “Imagens do Brasil”*. Em sua opinião, qual é o potencial dessa peça enquanto “flagrante” ou “registro” da realidade brasileira? Como o *Auto* dialoga com as duas outras peças da trilogia (*O nome do sujeito* e *A comédia do trabalho*)?

(NP) - Eu acho que *O nome do sujeito* e o *Auto dos bons tratos* faz surgir, aparecer características que moldam o homem brasileiro até os dias de hoje. O *Auto*, *Colônia* e *O nome do sujeito*, Império. Ali estão as relações de dominação e as relações sociais mais perniciosas que nos fizeram. Essa forma de dominação, essa mudança da dominação violenta pra dominação mais civilizada não extingue a dominação. O fato de a gente ser disposta a negociar sem muita dificuldade, sem muita resistência, a nossa conduta em troca de favores econômicos, que é uma coisa que está presente n’*O nome do sujeito*. Então, eu acho que isso é pegar pelos fundamentos da nossa constituição de personalidade, de caráter e de povo. Com *A comédia do trabalho*, que já é um espetáculo contemporâneo, você também percebe essa melifluosidade, de que se faz e acontece para que um modo de divisão social permaneça. E isso a gente está vendo hoje em dia. As nossas elites não permitem mudança. Quando elas começam a acontecer, eles dão um jeito de bloquear o processo pra continuarem no predomínio econômico no país. Então, são peças que tentam abordar os porquês, não só os sintomas, mas também as causas de alguns males que nos maculam. Acho que elas têm essa característica em comum.

*Continuação da entrevista com Ney Piacentini, ocorrida na cidade de Belo Horizonte em 7 de julho de 2016.*

(SPA) - No Livro *Cia do Latão: 7 peças* há uma nota sobre o *Auto* em que se verifica uma *farta bibliografia consultada pelo grupo para a elaboração da dramaturgia e da montagem*. Como a pesquisa documental foi utilizada para a criação do texto espetacular?

(NP) – Além dos livros que estão citados em *Cia do Latão: 7 peças*, que é *A saga de Pero do Campo Tourinho*, não sei se fala de *Raízes do Brasil* e do inquérito, do processo, no qual a história se baseou, que é a Igreja condenando o Pero do Campo Tourinho, os atores sempre fazem as suas leituras a partir dessas centrais, outras paralelas. E eu, por exemplo, consultei as cartas do padre José de Anchieta e também, se eu não me engano, as do Manuel da Nóbrega, porque o meu personagem era um religioso, era um padre. E acredito que os outros atores devem ter feito suas consultas pessoais em torno de outras bibliografias. Quando o material é histórico isso se faz ainda mais necessário, porque as fontes (como você ir a um local,

conversar com pessoas, como no caso dessa última peça que a gente conversou com operários e operárias, por exemplo, e pessoas que viveram na época de 79, o período onde se passa *O pão e a pedra*) não existem mais quando você tem uma temática histórica, aí as fontes bibliográficas se tornam mais imprescindíveis ainda, porque se torna uma das principais fontes.

(SPA) - Você citou *Raízes do Brasil*, que é um texto teórico. Como a teoria entra nesse processo de criação, de construção de personagem?

(NP) - Essa é uma pergunta que o Sérgio seria mais capaz de responder, mas a gente tenta entender o que determinada ideia ou pensamento está propondo pra que a gente absorva uma espécie de visão de mundo sobre o tema que a gente está trabalhando. Então, no *Auto dos bons tratos*, enquanto o capitão Tourinho prega e pratica um modo de dominação mais arcaico, brutal e violento, porque ele escraviza índios, porque ele faz uso de maus tratos para com os seus próximos, até na família ele é um sujeito violento, com a filha (bate na filha, espanca a filha), não é leve o que ele faz dentro de casa. O padre Bernard, por exemplo, já tenta entender a cultura indígena e se imiscuir nela. Os cantos indígenas, os costumes, até dos fumos que eles absorvem, as bebidas que eles consomem (e aí já é uma fraqueza do caráter dele) é tanto essa aproximação digamos cultural, quanto saciar o vício dele pra que, a partir disso, ele coloque a ideologia religiosa, as prerrogativas católicas. Ele está tentando catequizar os índios. E da mesma maneira, o juiz Escorcyo, que não tem a mesma visão do Tourinho, ele acha que a forma de dominação tem que ser mais branda. Tem que ser mais gradual. Mas os três têm algo em comum que é dominar o outro. Fazer do povo local alguém a serviço deles. Então, essa ideia do homem cordial que trata o seu empregado, o seu agregado, como alguém próximo, quase da família, mas que não garante os direitos desse outro, numa espécie de dominação indireta, está presente na peça. A transformação da literatura teórica pra literatura dramática, isso o Sérgio vai poder conversar melhor com você, porque é a pena dele que está falando. Isso não impede de nós atores, por exemplo, durante o processo, selecionarmos um trecho de um livro (quer ele seja em forma de diálogo, narrativa ou em forma de um pensamento) e propor uma canção, propor uma narrativa, quando a forma dialógica já não está presente nessa fonte literária transformar em algum diálogo, experimentar maneiras de transmitir cenicamente aquele conteúdo em formas variadas. E uma ou outra vai acabar entrando, ou não, porque é desse leque de experimentações que vão surgindo algumas possibilidades. Às vezes, não é finalista uma narrativa que eu faço mesclado com diálogo, e com uma canção pode não ser útil imediatamente, mas um pedaço dela, a união dela com

outra coisa de um outro colega, ou minha mesma ou o Sérgio traz algum outro texto e fala “vamos substituir esse texto que você colocou por esse daqui”. E assim vai se fazendo essa colagem que vai compondo o painel dramático que vai ser expandido, comprimido, recortado até ganhar uma forma mais definitiva, mas sempre em processo.

(SPA) - *De certa forma, é como se o texto teórico servisse pra que os atores conseguissem ver a peça como um todo? Vamos dizer assim: a engendragem do enredo de uma forma mais complexa, ter uma compreensão da história...*

(NP) - É, pra nos embasar no sentido de o que nos subsidia, qual é o chão que a gente está pisando, qual é a base sobre a qual a gente está se estabelecendo pra que dali surjam figuras vivas. E isso, como eu acabei de dizer, não impede da gente tentar formas cênicas para esses materiais teóricos, às vezes, até sem palavras, às vezes, através de imagens. É muito ampla a gama de experimentações cênicas que a gente faz a partir dos materiais com os quais nós estamos em contato. Mas a teoria, isso o Sérgio vai poder te dizer melhor, é um aspecto presente na nossa trajetória. A gente flerta constantemente com ela e podemos dizer que, ao longo do tempo... O primeiro trabalho do grupo, *Ensaio sobre o latão*, ele vem de um estudo teórico do Brecht, que é *A compra do latão*. Já era uma ideia do Sérgio de colocar uma teoria em cena, um desafio. Hoje isso já não é tão... hoje isso já é mais maleável, já estamos mais carimbados com isso. Nesse último processo, de *O pão e a pedra*, não podemos dizer que eram materiais teóricos, mas eram livros em que diversas ocasiões o Sérgio chegava assim: “tenta fazer alguma coisa a partir disso daqui”, a partir de um fragmento. E não era uma forma dramática, às vezes, era uma descrição literária ou, no caso desse livro de um francês que a gente utilizou, *Greve na fábrica*, muitos trechos permanecem no espetáculo.

(SPA) - *Quando há criação de canções, os atores criam junto com uma pessoa da música? Como funciona isso?*

(NP) - É também um entrelaçamento de possibilidades. Um ator pode chegar e propor música e letra, pode chegar com uma letra e pedir pro músico pra musicar aquilo, o Sérgio pode chegar com uma letra e fazer com que um músico trabalhe sobre aquilo. Às vezes, a gente pode propor uma letra numa música, cria-se uma parceria, e depois o Sérgio substitui essa letra por outra que tenha melhor acabamento literário e tenha mais a ver com a narrativa da história. Essa é uma vertente do grupo muito intensa também. Faz-se isso desde o primeiro dia. Faz-se isso com uma liberdade fluente, diária. Dentro da sala de ensaio, todo dia tem trabalho musical. E o próprio músico propõe letras de canções. Às vezes, essa mistura de

diálogo, canção, narrativa fica uma musicalidade não só numa forma que é a convencional, mas misturam-se instâncias. A música se transforma em instrumental e sobre essa parte instrumental vem um trecho teórico ou um trecho narrado ou um trecho dialogado. São maneiras de trabalhar a parte musical ou criar-se uma cama, como a gente chama, pra determinados textos só a partir de instrumentos de percussão, por exemplo, ou de outra natureza pra que a música sustente uma atmosfera de determinada cena. Então, a ala musical da companhia é muito assídua, marcante.

*(SPA) - Como o pensamento de Brecht e de Marx influencia a estética do grupo e as relações de trabalho dentro dele?*

(NP) - O que eu aprendi nesses anos todos, e não foi de imediato que esse aprendizado aconteceu, ele foi no decorrer da minha convivência dentro do grupo, é que (é um pensamento do Sérgio) a gente precisa mudar o modo de produção entre nós mesmos pra que a gente se torne uma agremiação coletivista ou marxista ou socialista ou comunista. No sentido de que se a gente não praticar dentro do grupo o máximo de horizontalização possível (e isso que eu acabei de te relatar são exemplos práticos dessa troca permanente de ideias e práticas entre músicos, atores, direção, dramaturgia, produção, colaboradores pesquisadores ou pessoal ligado a vídeo e cinema, as frentes nas quais a companhia atua) o conteúdo socializante do que a gente propõe ficaria menor. Isso não quer dizer que a gente é um grupo anarquista, onde todo mundo faz tudo. Existe um diretor, um dramaturgo que tem uma ascensão sobre os demais integrantes. Existe divisão de funções. Nem todo mundo faz tudo, mas a gente tenta alargar o máximo possível essa possibilidade de que todos influenciem sobre o trabalho. E a direção e a dramaturgia tentam absorver também na mesma medida essas ideias e sugestões que vem do conjunto. E, é óbvio, a gente não é um grupo em que ator não carrega cenário. As nossas relações se dão na medida do possível as mais iguais, mas não totalmente iguais porque isso seria algo impossível de se praticar e nem é essa a ideia. É na modificação do modo de produção interno (e isso significa no chão da sala de ensaio), todos poderem propor dramaturgia, propor cenas, propor canções, propor ideias, propor sequências, propor fragmentos. E depois um filtro centralizado pela direção e pela dramaturgia vai fazer escolhas a partir disso. Vai fazer substituições, vai fazer alterações, vai fazer modificações, vai transformar aquilo que veio do coletivo como um todo. Eu teria mais a falar sobre isso que é um aspecto prático do que como a teoria marxista e Brecht influenciam nas performances do grupo. O Brecht, além das peças que a gente fez dele, ele nos dá essa régua e compasso de não trabalhar linearmente. E trabalhar não só dramaticamente. Então, você tem uma cena aqui

e depois você tem uma cena em outro lugar e em outro tempo. Às vezes, elas têm uma emenda que é através de uma narrativa; às vezes, elas são elípticas, você percebe que há uma mudança, mas sem necessariamente falar que está havendo essa mudança. Para os atores, o trânsito entre narrar e vivenciar, com isso eu quero dizer: “Senhoras e senhores, estamos em Belo Horizonte, no dia 6 de julho... \_Ei, você vai na virada cultural amanhã? \_Não, não vou. \_Você viu que não pode falar de política lá, né?!” Então, você faz, você narra, você dialoga e você volta pra narrativa e você intercala uma coisa e outra. Os meios de fazer isso são diversos. Isso na forma, por assim dizer, tem um propósito, não é formalista isso. É porque a narrativa te dá visão, ela te dá ponto de vista e ela te dá a possibilidade de você desenhar cenários sem necessariamente materializar essa geografia. Se eu falo pra você que eu estou em Belo Horizonte no dia 6 de julho muita coisa está embutida nisso. Por exemplo, eu não estou em nenhum outro lugar do mundo a não ser esse. Eu não preciso mostrar a Savassi, uma imagem da Savassi, pra dizer que eu estou em Belo Horizonte. A narrativa tem essa propriedade. E no campo da atuação, algo que a gente persegue é a interpretação dialética, uma espécie de contradição entre aquilo que se faz e aquilo que se pensa. Uma pessoa quando está emocionada, às vezes, ela quer esconder essa emoção. O ator quer mostrar que sabe chorar, mas a pessoa humana age ao contrário. Uma pessoa que está irritada, ela se esforça pra parecer calma. O exemplo mais conhecido que a gente lança mão dele diversas vezes é não representar a volubilidade de um bêbado e sim os esforços em parecer sóbrio, porque a pessoa humana quer mostrar que ela está normal. Então, essa fricção, esse atrito, essa oposição, essa contradição entre aspectos internos e aspectos externos do que o personagem está vivendo é também um predicado brechtiano, emprestado um pouco do Stanislavski que a gente cultiva dentro do grupo, entre outros aspectos. Eu estou te falando os que estão mais à minha boca.

*(SPA) - Como você compreende e vivencia as relações entre fazer político e fazer teatral?*

(NP) - No caso do Latão, as duas coisas se unem, porque a feitura teatral é uma prática política e vice-versa. Nós temos como prática política o teatro. Eu, pessoalmente, já fui um militante político profissional quando ocupei a presidência da cooperativa de teatro. Achava que as duas coisas dialogavam, porque para a manutenção dos grupos e companhias de teatro lá em São Paulo, e no Brasil também, é preciso que esteja sempre alguém trabalhando no *front* das políticas culturais, porque se conquista algo, mas isso pode ser retirado de nós a qualquer momento com as mudanças de governos, mesmo quando a gente estabelece leis, como é o caso de São Paulo que a gente tem duas leis exclusivas pro teatro, mas as câmaras municipais podem revogar essas leis. Então, numa certa medida, eu também estava lá

trabalhando em função de dar sustentação material ao trabalho simbólico que o nosso grupo e outros grupos fazem. No entanto, isso tem um certo prejuízo pra mim como ator, porque me rouba tempo de me dedicar aos projetos e aos personagens dentro dos projetos. Ler dois ou três livros dentro de um determinado período de ensaio pra esta ou aquela obra, ou mesmo poder ler sem necessariamente estar fazendo uma obra, poder estudar como agora eu estou fazendo no doutorado (estudar atuação) sem vínculo imediato com a peça teatral que nós estamos montando, se você não tem essas outras segundas ou terceiras obrigações, você tem mais tempo, você pode ampliar esse leque, por exemplo, de estudo de fonte bibliográfica ou ir atrás de outras fontes. Você está estudando um período histórico, você ir a um museu, você viajar até onde existe algum resquício dessa história, você pesquisar com historiadores ou com outros especialistas da área, coisa que a gente já faz, a gente sempre faz. O bom do Latão é que nós temos isso como uma prática constante. Mas se os atores têm tempo e disposição, e disposição econômica pra fazer isso, porque é muito difícil a gente sobreviver só do trabalho de teatro. Isso não só dentro do Latão, qualquer outro grupo, qualquer outra modalidade de produção teatral que não a de grupo. Se você expandir a pesquisa, me parece óbvio, seu trabalho artístico vai ficar mais sólido.

*(SPA) - Em sua opinião, o teatro político do Latão busca algum tipo de transformação em relação ao espectador e/ou aos integrantes do coletivo? Se sim, em quais níveis se dariam essa possível transformação?*

*(NP) - Eu acho que quem passa pelo Latão, os atores, as atrizes, as pessoas ligadas ao nosso coletivo de outras frentes, mesmo as pessoas que fazem oficinas com a gente sentem alguma mudança. Qual é a medida disso, eu acho que depende um pouco do tempo que essas pessoas convivem conosco. Eu acabei de escrever um artigo (eu não sei se vai ser aceito pra publicação, mas eu submeti) que se chama “A politização de um ator através de um grupo de teatro”, em que eu tento descrever uma trajetória na qual eu vou pontuando o quê em cada fase do grupo me modificou mais através do percurso da companhia. De certa forma, nesse texto que eu acabei de escrever, ele aborda exatamente isso. No *Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo, eu cito que ali o conceito de mais-valia (eu já conhecia, porque eu já tinha participado do movimento estudantil, já tinha sido universitário, então, eu tinha uma visão sobre isso) foi especificado e isso se torna um aprendizado. Você começa a ver isso fora do grupo também, na vida, nas relações de trabalho. Na *comédia do trabalho*, pra mim foi muito forte a experiência, por naquela época, ano 2000, eu já ter passado por períodos de ficar sem trabalho. E esses momentos são difíceis, complicados, doloridos. Às vezes, nos colocam*

numa situação de achar que as coisas não têm saída. Enfim, não são nada fáceis essas fases (acho que pra ninguém). Mas a compreensão de que eu fiquei um período ou outro sem trabalho ou me sentido sem lugar no mundo ser uma consequência de um processo social, isso me veio durante *A comédia do trabalho*, uma peça sobre desemprego. A gente percebia que o personagem que eu fazia, por exemplo, um desempregado que estava no alto do prédio que ele trabalhava pra se matar, era fruto de um processo de exclusão empregatício, um processo que faz com que pessoas sejam descartadas dentro da cadeia do mundo do trabalho. Eu resolvo? Não, mas, de certa forma, a compreensão de algo, cuja consequência é um sentimento, diminui a dor. Um depoimento bem pessoal que eu roço nesse texto: você tratar mal quem está abaixo de você e puxar o saco de quem está acima de você. Você passa pelo porteiro de um lugar e nem nota a presença da pessoa, ou se a pessoa vier te falar alguma coisa você destrata, e aí você encontra o chefe daquele lugar e fala “oi, bom dia, como vai?”, fica todo subserviente. Eu tinha esse comportamento. Às vezes, bem pior do que eu estou te descrevendo aqui: ser irascível com as pessoas e ser babaca, baba ovo das pessoas que estavam acima de mim. Por exemplo, no meio cultural, um diretor de um organismo cultural que pode te arranjar algum trabalho, você vira um puxa-saco, ao passo que o ascensorista do elevador você trata mal porque aquele ali não vai te dar nada. Hoje em dia eu me dou conta de que eu fui educado assim, não pelos meus pais, mas a sociedade na qual eu vivo me fez. Mas ali no Latão, com o estudo, por exemplo, do Sérgio Buarque de Holanda, do homem cordial brasileiro e de conversas dentro do grupo... Quando eu era produtor do grupo eu tinha essa postura mais áspera evidente de conversar com o Sérgio e com o Márcio, principalmente, e aos poucos eu fui me... claro, teve um esforço meu, pessoal, de fazer análise e tentar me observar sob outros ângulos também, de me reeducar que se somam a isso... mas não deixa de ser um aprendizado político, porque humano e porque com visão de classes. Porque no fundo isso (você tratar alguém de uma classe social acima da sua bem e abaixo, mal) é uma questão política. Agora, em relação ao espectador, eu acho que a gente tem uma proposição de influenciar sobre eles, mas eu estou percebendo que nós estamos cada vez mais dialéticos, no sentido de deixar como opção pro espectador qual ponto de vista ele quer assumir. Nesse último trabalho tem muito disso: tem dias que as pessoas reagem a um personagem, tem dias que reagem a outro; tem dias que você perceber que eles estão mais favoráveis a um ponto de vista do que a outro. *Os que ficam*, que eu não fiz, mas que eu vi, eu também senti [isso]. Claro, o grupo tem um ponto de vista, tem um ângulo, toma partido de um certo aspecto dentro das obras, mas acho que não de uma forma impositiva pra que o espectador concorde conosco, pra que o espectador esteja do nosso lado. Agora, o que a gente consegue não tem

medida. Seria uma tarefa inglória querer fazer uma pesquisa junto ao público de recepção e de grau de transformação. O teatro tem outras atividades humanas, outras instâncias, tem isso... a velha e boa expressão de “a partir daquele momento a minha vida se modificou, a partir do momento em que eu vi aquele filme, a partir do momento em que eu vi aquela peça, que eu li aquele livro”. As artes têm essa força e eu acho que o pensamento também tem (a filosofia, a sociologia, a história, a literatura, a ciência). Eu não iria mais longe como “a partir do momento em que eu li aquela obra de engenharia”. Pode ser... alguém que goste muito de trabalhar com isso se sinta modificado por algo não simbólico e sim concreto. Então, eu acho que isso é intrínseco às relações humanas, as pessoas serem modificadas, serem tocadas, serem metamorfoseadas por coisas que as tocam que falam mais alto do que outras e isso é possível que faça com que elas mudem os rumos de suas vidas. Comigo foi assim.

*(SPA) - Você atua em outros grupos? Possui uma profissão paralela à Cia? Se sim, como essas outras vivências interferem no seu trabalho com o Latão?*

(NP) - Desde que eu estou no Latão, eu não atuei em nenhuma outra companhia. Fiz um trabalho de rua com alguns amigos, mas foi pontual. Já te falei da minha experiência na Cooperativa que era um trabalho remunerado e tinha uma dedicação muito intensa. Agora eu vou passar por uma experiência nova de fazer um monólogo fora da companhia, meu primeiro solo. Vamos ver como a coisa se comporta. E estou fazendo o doutorado. É difícil se dedicar só a atividade teatral artística. Boa parte das pessoas do nosso meio dão aula, por exemplo, enquanto trabalham nos grupos. Eu estou na academia em função de ter uma opção. A experiência me diz que é bom ter um plano B. Então, como já conversamos, o ideal seria que a gente pudesse se dedicar só ao trabalho artístico, mas estamos longe de conseguir fazer isso.

*(SPA) - Você acha que acrescenta alguma coisa quando você traz o aprendizado de um outro trabalho pra dentro do grupo ou vice-versa? Por exemplo, a sua pesquisa te ajuda de alguma forma dentro do grupo? Ela te mostra uma visão mais distanciada do processo?*

(NP) - Nesse caso sim, mas distanciada não. Nesse caso sim porque eu estou estudando o próprio modo de atuação dentro da companhia, mas eu estou alargando um pouco isso. Temos uma base stanislavskiana. A literatura sobre [isso] eu abri, no sentido de... eu estou tentando ler a obra completa do Stanislavski. Então, fica mais fácil pra eu entender certas coisas que o Sérgio me pede, me parece que eu entendo mais claramente o que ele está me propondo. Não é a toa que um livro que ele outro dia chegou nas mãos é um dos que eu mais gosto da literatura do Stanislavski. É um livro do Toporkov, que foi um ator do Stanislavski, sobre a

vivência dele com o Stanislavski. Foi traduzido agora pro Brasil, pro português. Então, me dá mais ferramentas, por assim dizer. E mesmo a literatura brechtiana que eu revisei de forma mais organizada (antes era muito aleatório). Então, eu tenho um vocabulário que me prepara melhor pra receber as indicações, correções, sugestões, a direção dele sobre mim. Na pedagogia ajuda um pouco também. Na medida em que eu fui fazer, por exemplo, um *workshop* com um russo do Teatro de Arte de Moscou, Serguei Zemtsov, em São Paulo, dois dias só. E o vi fazendo uma série de exercícios com o núcleo do *Sesi* em São Paulo. Eu fui acompanhar. Eu pego parte dos exercícios que eu vi ali e, quando é possível nos nossos aquecimentos, eu proponho que os atores do Latão também façam. Então, isso retroalimenta. Sempre tem um reflexo e é conectado. Eu não estou trazendo uma pedagogia antagônica ao Latão. Eu estou fazendo também um laboratório de processo autorais na UNESP, fui fazer o *cepetezinho* [CPT] do Antunes Filho, na iniciação do Antunes Filho. Esses eu ainda não vi uma transposição para o nosso ambiente do Latão, mas daqui a pouco pode ser que eu encontre ou que eu adapte ou que eu transforme. Então, eu acho saudável essas ambientações fora do grupo para que oxigene a companhia, mas não tenho uma experiência de trabalhar com o Galpão, de trabalhar com a Companhia Brasileira ou que seja e depois ver como isso se cruzaria.

*(SPA) - Como você avalia a presença do Latão na cidade de São Paulo, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente? Já teve um período em que vocês fizeram uma programação bastante extensa numa ocupação...*

*(NP) - É difícil avaliar isso. Quando a gente abre inscrições para oficinas ou a gente faz atividades de mesa, debates, sempre tem muita gente. Tem uma procura significativa. Às vezes, a gente faz na nossa sede em meio de feriados. A gente acha que vai vir pouca gente e está sempre cheio, seja lançamento de um livro ou uma conversa com alguém que a gente convida, ou exibição de um vídeo, de um filme. Sempre tem bastante público, mas quando eu digo bastante é encher as casas que a gente frequenta e usa, como nossa sede, que são [para] cinquenta, cem pessoas. Mesmo as nossas peças, elas tem em média essa capacidade de espectadores. O que é uma grande vitória, porque você ter espectadores para atividades em volta do teatro está cada dia mais difícil, porque o apelo das mídias eletrônicas é cada dia mais violento e a atividade humana (gente a gente) está em desuso. Está tudo filtrado pela imagem, mas talvez por isso mesmo o teatro tenha o seu público, porque ele é o reduto da humanização da relação das pessoas umas com as outras. Então, eu diria que a gente, ao longo desses 20 anos, construiu um ambiente favorável, do qual a gente se orgulha muito, mas que*

ele é de pequeno porte, é modesto. É robusto, forte, significativo, intenso, ele vibra, mas não é um fenômeno de massa e nem nunca foi a nossa ideia. E a gente também nunca se propôs a crescer e virar um grupo maior que tenha mais público e que faça projetos grandiosos e que envolva mais dinheiro. Acho que isso é uma escolha pra poder também ter liberdade temática, liberdade artística, porque talvez se a gente quisesse ter crescido a gente ia ter que se enquadrar em determinados parâmetros que não seriam favoráveis.

*(SPA) - Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada?*

(NP) - O que eu acho que existe é um amadurecimento. E ele não pode se transformar em uma conquista estável, porque se a gente não se renovar permanentemente a gente corre o risco de virar um pastiche da gente mesmo. Então, eu acredito que seja uma maturidade. E é uma equação simples: é tempo. Temos 20 anos, temos mais experiências do que quando tínhamos 10 anos. Agora, mudanças... é difícil a gente de dentro enxergar isso. Algumas pessoas nos acompanham desde muito cedo, outras vão se modificando. Tem geração que viu a gente agora e não viu a gente lá no começo. Então, eu acho que a palavra é amadurecimento com manutenção do frescor, da curiosidade e da ingenuidade no sentido da descoberta da beleza diante da vida. Não é algo que nos estanque, não pode ser um amadurecimento paralisador. Tem que ser um amadurecimento que nos mova, que nos instigue, que nos mantenha como jovens que éramos quando começamos.

*Entrevista com Helena Albergaria, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de São Paulo no dia 20 de junho de 2016.*

*(SPA) - Eu gostaria que você fizesse um retrospecto da sua carreira antes de integrar o Latão, os trabalhos anteriores, principalmente, sua relação com o teatro. Como ela nasceu? Como esse interesse pelas artes cênicas surgiu na sua vida?*

(HA) - Na verdade, a coisa do teatro surgiu na minha vida muito criança. Vem dos meus pais isso. É um interesse que vem desde que eu me entendo por gente. E vem muito da minha infância, da vontade que eu tinha de ser outra pessoa... d'eu tá de ônibus, olhar um velhinho e falar: "Pô, como é que esse velhinho vive, como é a história dele, porque ele tá aqui no ônibus indo pra esse lugar agora... e eu queria ser ele". Então, era muito comum eu me identificar com homens, personagens masculinos. E personagens muito diferentes de mim. Eu me lembro que eu li *A pérola*, do Steinbeck, que é um romance socialista americano de denúncia e eu queria ser o pescador quando eu li o livro. E os meus pais iam muito ao teatro, então, tinha uma coisa assim: sábado era dia de cinema e domingo era dia de teatro. Meus pais eram médicos, mas o meu pai foi do partido comunista. E no partido comunista teve uma demanda de se criar um grupo de teatro ligado ao partido. O meu pai era muito jovem e ele é quem recebeu essa incumbência. E ele foi procurar o crítico de teatro Anatol Rosenfeld, que é um gênio da crítica brasileira. O Anatol tinha grupos de trabalho com não atores e não profissionais de teatro sobre teatro. Então, esse grupo tinha médicos, advogados, todo tipo de gente. E o meu pai tem uma biblioteca (meu pai faleceu... o Sérgio, meu marido e diretor da Companhia do Latão, sempre fala que é a melhor biblioteca de teatro que ele conhece), porque ele tinha muito interesse por teatro... acho que por conta dessa juventude ligada a isso. Aí, eles montaram o TUSP, que é o grupo de teatro da USP, e montaram *A exceção e a Regra*, do Brecht. E começaram a fazer teatro. Então, tinha muita peça de teatro na minha casa e a gente ia muito ao teatro. E somado a isso, eu sempre curiosa com a vida das outras pessoas, de querer viver, querer estar no lugar daquela outra pessoa. Aí, eu adolescente comecei a fazer teatro na escola. Depois procurei o Teatro Escola Macunaíma. Depois comecei a fazer já profissionalmente, bem novinha, comecei a trabalhar, porque um professor de teatro me chamou pra fazer um Nelson Rodrigues que ele ia montar. Depois ele me indicou pro Gianfrancesco Guarnieri... uma peça que o Guarnieri ia montar como ator, que ele era o Pablo Neruda. E precisava da mocinha da peça e eles foram procurar no Macunaíma, entre os jovens e adolescentes, e aí eu fui indicada, fiz o teste, passei. Então, eu comecei a trabalhar profissionalmente muito cedo, com dezesseis anos. E depois eu entrei na ECA, na USP.

*(SPA) - E a sua relação com a política vem um pouco do seu pai, por ele ter sido do partido comunista?*

(HA) - Vem. Sempre amei política e a discussão na minha casa era muito interessante porque meu pai tinha sido do partidão, minha mãe também era marxista. O meu pai se desligou rapidamente do partidão, porque ele achava muito doutrinário, mas sempre permaneceu marxista. E as discussões de política na minha casa era o dia inteiro, porque era ditadura. Em 1979, eu tinha sete anos e a redemocratização do país a gente ia acompanhando em casa os debates. E tinha uma coisa interessante, que eu acho que é um dos privilégios que eu tive na minha educação, que os meus pais tratavam a mim e a minha irmã de igual pra igual. A gente era duas fedelhas, uma de oito anos e a outra de seis, dando opinião de política. E eles nunca fizeram assim: “Ah, é criança falando bobagem”. Sempre teve um respeito e eu tenho isso e herdei dos meus pais isso. Respeito pela opinião do outro e não desmerecimento do outro mesmo quando ele diverge de você. Eu, criancinha, me encantei pelo PT, porque tinha as estrelas, era uma coisa muito de criança mesmo... porque tinha as estrelas, porque tinha o Lula, porque tinha essa coisa de andar contra a corrente. E o pessoal que era comuna não era muito PT, porque o Lula tinha um discurso muito antipolítico (até aparece isso um pouco na peça [*O pão e a pedra*], “é por salário, não é luta de classes”). Então, tinha uma coisa de eu brigar com os meus pais pra eles serem do PT. E foi uma briga que eu acabei ganhando (não eu, óbvio). Já na campanha da Luiza Erundina que ganhou em 88 aqui em São Paulo pelo PT, o meu pai já começou a militar pelo PT. Porque apesar do PT não ter um discurso socialista ou comunista, apesar do PT ter um discurso mais pragmático, não de transformação do capitalismo, mas de melhores condições de vida dentro do capitalismo para os trabalhadores, ele tinha uma grande força real. E os trabalhadores estavam comprometidos também com isso. Então, com muitas pessoas, nos anos 80, acabou acontecendo um pouco isso. As pessoas que eram do partidão, de esquerda, se dividiram em ir pro PT (eu acho, uma interpretação minha) e ir pro PSDB e virar tucano. Então, você tem muitos ex-comunistas, como Aloysio Nunes que foi motorista do Marighella, que foi inclusive preso e torturado, que hoje é um líder do governo golpista Temer. Então, teve esse desmembramento. Então, a política estava sempre presente no meu cotidiano. Eu fazia charges políticas. Eu tinha dez anos e fazia um monte de tirinhas políticas. Eu era louca pelo Angeli e pelo Laerte (que agora é a Laerte). Eu tenho até hoje a coleção de coisas deles.

*(SPA) - Quando e como você se integrou à Companhia do Latão?*

(HA) - Eu comecei a namorar o Sérgio, a Companhia do Latão ainda não existia, mas ele estava montando um espetáculo que era *Ensaio sobre Danton*, e aí eu comecei a participar da vida dele. E conversávamos sobre dramaturgia. Então, eu estou desde o começo, mas sem estar integrando à Companhia do Latão. Eu entrei no Latão em 2001. A gente decidiu que íamos tentar trabalhar juntos, com as dificuldades que tem um casal trabalhar junto. Antes eu já fazia bilheteria, a gente debatia muito sobre dramaturgia (então, tem muita colaboração minha nas peças antes de eu integrar o Latão oficialmente), carregava, às vezes, cenário pra eles. Mas eu entrei como atriz em 2001. E acabou sendo uma experiência excelente pra mim e pra ele.

(SPA) - *O Latão já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

(HA) - Acho que os ganhos e os desafios estão juntos. Ele pede do ator que ele estude muito, que ele se esforce pra escrever (quando você se esforça pra escrever um texto você de alguma forma está ordenando o que você pensa daquilo). Nem todos os atores colaboram com a dramaturgia, no sentido de que não entra cena de todos os atores. O *Auto dos bons tratos*, especificamente, é uma peça do Sérgio. É errado chamar de dramaturgia colaborativa, porque não que a gente não colaborou como atores. A gente fez um processo super intenso. O processo começou com Serra Leoa, contrabando de diamantes e seres humanos na atualidade. Isso foi se desenvolvendo e diante da premência de uma estreia que já tinha sido vendida (um erro que resultou num super acerto, uma peça linda que é o *Auto*), acabou que se atropelou a criação coletiva, porque tinha uma data pra se estreiar. O Sérgio se afastou da sala de ensaio, a gente continuou treinando corpo e voz. Ele se afastou e trouxe o projeto do *Auto dos bons tratos*. O texto praticamente todo escrito. Essa peça é um pouco atípica dentro do Latão, é uma peça do Sérgio. Não sei se no livro está como dramaturgia coletiva... porque não é. A gente tem uma sala de ensaio com improvisações e dessas improvisações os dramaturgos (o Sérgio e o Márcio, na época) vão recolhendo coisas. Isso é uma coisa, outra coisa é assim... eu, por exemplo, sou dramaturga também da Companhia do Latão. É um pouco diferente. Eu escrevo uma cena e trago pra ser trabalhada e essa cena entra na peça. É diferente de eu estar improvisando e o diretor recolher uma improvisação, um pedacinho da sua improvisação, um pedacinho da improvisação do outro. Então, algumas peças do Latão têm muitas cenas que eu escrevi. E pra mim é muito forte a coisa da dramaturgia. No *Auto dos bons tratos*, por exemplo, eu que fiz o figurino. Mas tem muita pouca colaboração dos atores, é a peça que eu acho que tem menos colaboração dos atores como dramaturgos. Eu que amo escrever, eu

adoro esse processo colaborativo. Tem atores que são maravilhosos e que improvisam muito bem e que não entra nunca cena deles porque o Sérgio não tem tanta afinidade, porque naquele momento do processo... mas eu acho que mesmo que não entre uma cena do ator é muito rico pra eles se obrigarem a fazer uma cena. A gente vai pra sala de ensaio assim: “hoje todos os atores têm que trazer uma cena”. Então, esse exercício vai te deixando proprietário daquilo que você vai fazer. Você não é só o executor daquele texto. Embora no *Auto do bons tratos* a gente seja mais um executor mesmo.

*(SPA) - Mas os atores colaboraram com o texto cênico mais efetivamente, já que no texto dramático não houve tanta colaboração?*

*(HA) - Sim. E tem um pouquinho de colaboração no texto dramático. O personagem João Camelo, que era o personagem que eu fazia, tem um pouquinho de colaboração minha na dramaturgia. Na dramaturgia cênica eu criei uns figurinos, mas essas coisas são muito sutis. Pra encenação, isso sim, a gente começou a trabalhar com escadas que estavam no Teatro Cacilda Becker, onde a gente ensaiava. Tinham duas escadas que davam acesso ao palco. Alguns atores (eu não lembro quem, como que isso começou a acontecer... eu lembro que uma cena eu fiz isso, mas eu não sei se surgiu de mim ou de outra pessoa) começaram a usar essas escadas que davam acesso ao palco como cenário. E a gente tirava essa escada, ela deixava de ter a função de escada, e passava a ser uma mesa. Acabou que o cenário, que é do Márcio Marciano (se não me engano), são quatro escadas que se interagem. Elas viram um moinho, elas viram uma igreja, elas viram presépio, elas vão virando coisas. É uma colaboração importante pra encenação. No meu figurino, por exemplo, eu estudei os quadros do Bosch, que são mais ou menos da mesma época. Então, todo o figurino tem as cores dos quadros. E tem dois personagens, que é o Biela e o Manivela, que eu copieei de um quadro do Pieter Bruegel... camponeses que tinham no chapéu seus instrumentos de comer (tinham facas, garfos, colheres). Então, eu acho que era uma coisa (eu imagino) que as pessoas pobres carregavam assim e na hora de comer elas só tiravam do chapéu e começavam a comer. Então, o Biela e o Manivela tinham um garfo e o outro tinha uma colher. Era um ingrediente cômico também dos personagens que era do figurino. São coisas que o público está vendo quando a gente está encenando e isso é muito importante. Então, tem muita colaboração nesse sentido.*

*(SPA) - Quais foram as etapas do processo de montagem da peça “Auto dos Bons tratos” vivenciadas por você?*

(HA) - A gente começou pesquisando Serra Leoa, como eu te falei. Depois teve uma época que a gente pesquisou umas histórias maravilhosas de jornal (também pelo jornal, porque Serra Leoa também veio pelo jornal). Aí, por exemplo, eu criei uma história em Serra Leoa que era uma menina que tinha sido (isso, notícia de jornal) leiloada a virgindade dela pelo pai, em praça pública. Aí, enquanto era Serra Leoa, eu fiz essa menina nesse leilão e na minha dramaturgia essa menina enforcava o pai enquanto ele estava dormindo e fugia antes de ser repassada para o comprador. E passava por algumas cidades, feiras (em Serra Leoa tem algumas feiras a céu aberto). Era uma história super legal, quase que ela virou peça, mas não virou. Aí, a gente começou a estudar uma notícia de jornal (pra você ver como é rico o negócio) sobre uma cidadezinha no interior dos Estados Unidos de centenas de habitantes (não chegava a mil habitantes, na atualidade também) e que tinha uma relação com armas muito forte, era uma sociedade super retrograda, super reacionária e muito belicosa. Armada até os dentes, uma cidadezinha minúscula, que não fazia o menor sentido. E enquanto a gente estava fazendo esse trabalho tinha um núcleo de música que fez músicas lindas. O Marco Dutra, um cineasta que trabalhou muito tempo com o Latão e com quem eu trabalho fora do Latão, ele é músico também e ele fez músicas lindas. Tinha o Valter Garcia também, que era quem coordenava a oficina. E aí quando virou Brasil, capitânicas hereditárias, o Valter compôs um fado lindo que não entrou pra peça. Essa vida da menina leiloada eram cenas muito legais que o Sérgio e o Márcio gostaram da minha proposta e começaram a fazer outras propostas em cima dessa personagem, que ganhava um dinheiro também em feiras de seres humanos, mas cantando. E ela ia virar uma traficante de gente. Eram cenas super legais, mas que acabaram não entrando. E isso tem muito no Latão. Você faz cenas lindas que não entram na peça. E daqui a dez anos essa cena que você fez vai entrar numa outra peça, porque “agora” dá pra entrar no plano da dramaturgia. E cenas que nem são tão boas entram na peça porque dentro do plano da dramaturgia elas fazem mais sentido. Não que elas são melhores que aquelas que não entraram. Então, o que eu acho bonito disso (e eu acho que cada ator vai te dar uma opinião diferente disso) é que as coisas não são para ser úteis, para ser utilizáveis, é pra você se exercitar. É um negócio que é o sonho do Marx, é o valor de uso das coisas. É você trabalhar porque você tem tesão de fazer aquela coisa. Pode ser que ela nunca entre em lugar nenhum. Foi uma das cenas que eu mais gostei de fazer, dessa menina leiloada. E nunca entraram em lugar nenhum e, no entanto, eu adoro elas, mais do que cenas que eu fiz que entraram. E eu acho que a gente tem que ter um desprendimento. Isso, eu acho, nem todo ator gosta. Eu tenho um grande amigo, que é um dos grandes atores que eu conheço, que não trabalha mais como ator, mas que já trabalhou no Latão, que ele sofria muito nesses processos

de dramaturgia. Ele dizia: “Pô, me dá um texto que eu decoro e faço”. E ele era bom demais nisso. E eu acho que a sabedoria do Sérgio como diretor é compreender os limites e as coisas maravilhosas que cada ator tem. Eu acho que os atores em geral estão muito bem nas peças, porque ele joga com o que o ator tem, ele joga com os limites e com as coisas boas que o cara tem. E o Sérgio não é uma pessoa idealista que fala “eu quero que o ator faça assim”. Ele pensa assim: “Eu tenho esse ator, como ele vai ser o melhor possível dentro do que ele é”. Então, eu acho que o Sérgio é o melhor diretor do mundo por conta disso, porque ele é muito materialista nesse sentido. Ele não vai esperar que você seja a Fernanda Montenegro. Ele vai esperar que você seja você. Ele não vai esperar que o outro seja Marcello Mastroianni. Ele vai esperar que o outro seja quem ele é.

*(SPA) - Além da função de atriz, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Latão? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo? Se possível, responda citando aspectos vivenciados durante a elaboração do espetáculo “Auto dos bons tratos”.*

*(HA) - Além de atriz, eu fiz muitas contribuições como dramaturga. Acho que a única que eu não fiz (e que nenhum ator fez) foi o *Auto dos bons tratos*. E muitas vezes, dá pra você ver no livro [Cia do Latão: 7 peças], eu me tornei dramaturga, e é uma coisa que eu amo, adoro, mas bem ligada à cena. E figurinista. Eu faço figurinos algumas vezes. Acho que em umas seis peças do Latão eu fiz figurino. No *Auto dos bons tratos* o figurino é meu. E foi uma delícia, porque acho que isso só te ajuda como ator. Às vezes, na verdade, você só fica com menos tempo do que os outros atores pra decorar cena porque você está correndo atrás de outras coisas. A primeira vez que eu fiz foi no *Auto*. Fiz assistente de figurino em *Mercado do gozo*, com Márcio Medina. Fiz o figurino de *Equívocos colecionados*. Das leituras em geral, sou eu que ajudo no figurino. E, agora, *Os que ficam*, que é a última montagem, também o figurino é meu.*

*(SPA) - De que modo as leituras (pesquisas bibliográficas) influenciam na criação da personagem?*

*(HA) - Acho que influencia muito. Mas essa é uma pergunta que você tem que fazer pra cada ator, porque as leituras não são obrigatórias. Então, lê quem quer. Elas estão disponíveis, mas não é uma coisa que o Sérgio cobra, ele sugere. Então, alguns atores leem, alguns atores não leem. É muito heterogêneo o grupo. Acho que, às vezes, às pessoas fantasiam que um grupo é uma coisa muito coesa. E eu acho que a beleza no Latão é que ele não é assim, as pessoas não*

pensam igualzinho, não agem igualzinho. E o Sérgio, nesse sentido, é um grande diretor porque ele sabe pôr gente que é diferente junta. Acho que isso é uma carência do mundo atual. Você conviver com diferenças. Então, pra mim, as leituras são fundamentais. No caso do *Auto dos bons tratos* tinha o Auto de inquirição do Pero do Campo Tourinho que tinha cenas maravilhosas prontas. Então, por exemplo, ele odiava Santa Luzia, ele odiava vários santos. Aí teve uma vez que ele pegou a estátua de Santa Luzia e afogou ela na merda. E ele odiava os santos porque ele tinha que parar de trabalhar quando era feriado de um santo. E ele não queria respeitar os feriados católicos. E aí ele criou muita confusão com a Igreja também. Mas tem passagens maravilhosas. Aí eu acabei fazendo uma Santa Luzia. A cena dele afogando ela na merda que aconteceu na vida real não tem na peça, mas na peça tem a cena em que a Santa Luzia vem assombrar ele. E era uma Santa zero santa. Era uma santa super agressiva. Eu entrava com um vozeirão e dizia: “\_Você é um merda.” Nada angelical. Visualmente, eu era bem angelical: tinha umas flores no cabelo, uma palma na mão, mas o jeito que eu fazia... Então, tinha essas coisas bem legais que só a encenação dá. Visualmente, eu era um anjo, com flores coloridas no cabelo, toda delicada... mas com uma voz agressiva. Quase um demônio era a Santa Luzia. O João Camelo, que era um poeta que eu fazia, era o personagem mais cômico da peça, muito cômico. Junto com Biela e Manivela, era um personagem muito engraçado. Porque ele era muito puxa-saco. E isso foi uma colaboração minha não de dramaturgia... de dramaturgia no sentido de... eu queria que o personagem fosse puxa-saco e toda vez eu improvisava cenas assim. E acabou entrando. O Tourinho mesmo enxotando ele, mesmo humilhando ele, ele sempre puxando o saco.

*(SPA) - Você tem um método fixo de estudo para a construção do papel ou cada espetáculo exige uma metodologia própria? No caso do Auto, você se lembra de diferentes fases? Você consegue elaborar isso em fases?*

*(HA) – Cada espetáculo tem uma metodologia própria. No caso do Auto, como tinha a data pra estrear e a gente não conseguia amarrar nem Serra Leoa, nem Waterbury... teve uma outra fase que foi anterior à Serra Leoa e anterior a Waterbury que a gente estudou (olha, isso se perdeu totalmente, mas foi uma fase deliciosa de ensaio)... tinha acabado de acontecer o 11 de setembro, a queda das torres gêmeas, e a gente começou a ensaiar como se fosse uma redação de jornal e uma faxineira que eu fazia era assassinada. Olha isso! Lembrei agora, mas foram fases também do ensaio. E aí o que eu acho que foi mais difícil em o *Auto dos bons tratos* foi isso: como se vendeu uma estreia de uma peça que estava num processo de... o processo, olha como ele foi rico: sala de imprensa, Serra Leoa, Waterbury... super rico... uma oficina de*

música acontecendo, uma oficina de cinema que a gente improvisava. A gente, por exemplo, tinha um núcleo de cinema e eles traziam filmes e eles propuseram uma coisa que foi super legal que eles filmavam pessoas só que a gente tinha que improvisar dublando essas pessoas ao vivo. Então, começava uma imagem que eu nunca tinha visto e eu tinha que criar um texto para aquela boca. Então, teve um patriarca pai e patriarca jr. que eram donos desse jornal onde se passava a peça. E eles tinham conflitos porque o patriarca jr. iria herdar o jornal. Aí, por esse (na minha interpretação) “erro” de programação, a gente teve que abortar esse processo que estava super criativo e o Sérgio teve que se meter em escritório. O Sérgio é apaixonado por Brasil Colônia. Ele estuda muito Brasil Colônia desde sempre. E esse Auto é muito interessante, do Pero do Campo Tourinho. Então, ele trouxe essa proposta e aí a gente começou a trabalhar com ela. Aí o que foi difícil foi abandonar um ambiente de experimentação livre e ir pra uma coisa... sala de ensaio, precisamos de uma peça pronta, precisa ser boa porque a gente vai estrear no Festival de Curitiba que é super importante, estão pagando cachê, não tem como não estrear. Então, gerou (do meu ponto de vista) um clima oposto ao prazer da descoberta que foi “pelo amor de Deus, isso tem que ficar bom”. É muito diferente. E ficou uma peça linda, mas a gente estreou e recebeu as piores críticas da história do Latão. Por quê? Por vários motivos, mas a gente estava estreando muito inseguro ainda. E o espetáculo foi se adequando. A gente estreou num teatro de aproximadamente de 700 lugares, um teatro gigante. E o Sérgio via que a peça era pra um teatro pequeno, mas já tinha o compromisso de se estrear naquele teatro. Então, a peça foi engolida pelo teatro. Aí, o que o Sérgio fez: ele sacou que a peça era pra um ambiente pequeno e a gente passou a fazer a peça com o público dentro do palco. Era uma relação muito próxima. Era um palco menor do que o espetáculo que você viu [O pão e a pedra] e o público ficava super pertinho – pertinho assim como nós duas estamos agora. É totalmente diferente de um teatro de 700 lugares. E o Sérgio foi burilando a peça, adequando a peça, reescrevendo a dramaturgia com o público assistindo. Não teve tempo de fazer isso antes de abrir pro público. Então, a peça teve muitas fases até estrear no Cacilda Becker. Então, teve essa estreia em Curitiba, depois teve viagens pelo Sesc. E o Pero do Campo Tourinho era outro ator. Quem colaborou nessa fase de dramaturgia não foi o Beto, foi o Marcos que hoje é protagonista do espetáculo Blanche, do Antunes. Com tudo isso acontecendo, o Marcos ficou doente e a gente precisou substituir o Marcos. Veio um ator que ficou doente e precisamos substituir esse ator. Veio, então outro ator, que eu não me lembro o que aconteceu com ele, mas deu errado. Veio um ator que eu indiquei, não sei se ele chegou a ensaiar ou não, mas aí ele falou “não posso” e indicou o Beto. Olha como foi caótico. Essa peça foi o processo mais caótico que eu vivi dentro do Latão. O Beto entrou. O

Beto é uma pessoa ótima e foi ótimo. Mas a gente já tinha feito algumas apresentações quando o Beto entrou. Ele é quem estreou no Cacilda Becker já com o Sérgio sacando que não era uma peça pra palco italiano, que era uma peça para uma relação de intimidade.

*(SPA) - Como a resposta do público interfere na (re)construção da personagem? Você poderia me dar exemplos específicos relacionados ao espetáculo “Auto dos bons tratos”?*

*(HA) - O Sérgio, como o cara que orienta esse processo, ele é menos assim: “quero agradar o público, quero ser bem aceito” do que “quero contar bem uma história, quero que as pessoas entendam. Se elas gostarem ou não é problema delas”. Então, todo o esforço do Sérgio como dramaturgo é a favor da história e não de agradar. É óbvio que você como ator, você está lá dando a cara à tapa quando a peça está acontecendo, então você quer agradar, óbvio. E aí também varia de ator para ator. A prioridade tem que ser “eu quero contar a história bem, se eu vou agradar ou não... espero que agrade”. Mas tem atores que trabalham muito no objetivo de agradar, que é um objetivo um pouco mercadológico. “Quero que gostem de mim, independente se eu estou fazendo bem a peça. Independente se dentro dessa cena eu estou servindo ou não à dramaturgia”. Eu, particularmente, gosto mais da relação intimista porque dá pra você fazer coisas menores... coisas que não são fazer gestos enormes, chamando a atenção, porque no palco italiano, pra muita gente, você tem uma obrigação de fazer chegar. Quando o palco é pequeno, e a gente está muito próximo, eu não preciso me preocupar se você está me ouvindo ou não, porque você está ouvindo. Então, a peça [Auto dos bons tratos] melhorou muito com a relação intimista. Então, você deixa de fazer o esforço de fazer chegar e você passa a fazer o esforço de contar a história do seu personagem. Então, eu fazia a Inês, o Camelo, fazia o mensageiro, fazia uns [outros papéis] pequeninhos. E o João Camelo, por exemplo, se mostrou engraçado nessa relação íntima. A plateia não estava rindo do João Camelo. A santa Luzia as pessoas riam muito, dessa santa Luzia diabólica – pelo fato de ela ter uma carinha de anjo e ser diabólica. Essa eu tomei um susto, porque o Camelo eu já achava engraçado. Eu achava engraçado só que eu falava “Ah, ninguém está rindo”. E quando foi pra relação íntima estourou. Todo mundo ria muito. Às vezes um gesto... porque como era muito perto, às vezes coçar a cabeça as pessoas já riam. E também essa graça veio com a relação íntima porque aí eu acho que dava pra pessoa ver mais...*

*(SPA) - “Auto dos bons tratos” está inserido no livro “Cia do Latão: 7 peças” enquanto parte de uma “trilogia” intitulada de “Imagens do Brasil”. Em sua opinião, qual é o potencial dessa peça enquanto “flagrante” ou “registro” da realidade brasileira? Como o*

“*Auto*” dialoga com as duas outras peças da trilogia (“*O nome do sujeito*” e “*A comédia do trabalho*”)?

(HA) - Eu acho o *Auto* uma peça que tem o oposto da cordialidade... [fala] da violência das relações de trabalho dentro do Brasil. E o *Auto* também tem essas pequenas malandragens, essas pessoas que são chupins do poder, que estão na puxação de saco. Não é só o João Camelo, o Juiz é um cara assim também, um cara que não pende pra nenhum lado da balança, está sempre cheirando quem vai ser o poderoso pra ele grudar. Então, tem o poder violento associado a essa classe média de juiz, poeta que estão atrelados a esse cara poderoso... é um meio PMDB. E tem os ferrados que estão ali sendo explorados, tido o Biela e o Manivela. Os dois não são índios, então, eles se acham melhores apesar de serem explorados. Eles se acham melhores que o índio e oprimem esse índio, apesar de eles serem eles oprimidos. A personagem da Inês, que eu amava fazer, é uma mulher que apesar de ser mulher do chefe, ela é uma merda. Ela faz tudo que o marido quer. Ela é um objeto como todos são objetos também, apesar de ela ser uma senhora poderosa, teoricamente. Mas ela não é nada porque ela é mulher. Então, ela está ali atrelada a esse marido e quando esse marido cai ela vai rodar junto com ele. E ela desconta na filha dela que se mete com os índios, que é uma menina que quer ir... ela acha a vida dos índios mais divertida, ela é criada com os índios. E a Inês tem essa coisa de ficar sonhando em um dia voltar pra Portugal, porque esse país é um inferno. Eu me lembro que... uma coisa engraçada de ator: a Inês é racista, é escrota, e tal, mas ela é uma fudida também. E eu me lembro que uma vez um cara do público veio me dar parabéns e aí ele falou: “Ah, eu adorei a Inês”. Aí eu falei: “É mesmo, coitada.” E eu soltei um “coitada” pra ela e ela não é nada coitada. E depois eu pensei “gente, a mulher bate na filha, é racista”, mas ao mesmo tempo eu acho que ela também é uma oprimida nesse sistema. E o Tourinho que é o opressor também é oprimido por um sistema de demanda do capitalismo. Isso eu acho muito bonito. E eu acho que tem a ver com *A comédia do trabalho*, com *O nome do sujeito* nesse sentido. Esse tipo de personagem é interessante no Latão e aparece muitas vezes, esse opressor que está se fodendo também e que vai estragando tudo em volta dele. E como o Sérgio tem essa leitura mais dialética, marxista, não é uma coisa moralista no sentido “é culpa dele”. É um sistema que é assim e esse cara é uma função desse sistema. O Roberto Schwarz uma vez falou uma coisa interessantíssima pra gente em uma entrevista. Ele disse: “\_Muitas vezes no capitalismo o sujeito não se identifica com a função dele. Então, ele tem uma função de opressão, mas ele como pessoa não se identifica com ela.” Então, isso cria um racha dentro da pessoa (psíquico e social) e eu acho que o Brasil tem muito isso. A pessoa quer ser uma boa pessoa, mas na verdade é uma fascista, racista. Mas ela se acha boa pessoa. Ela se acha

cumpridora dos deveres dela. Está oprimindo a empregada, o marido, os filhos. Mas é como a dinâmica se estabeleceu no Brasil. Quase esquizofrênica, eu acho.

*(SPA) - No Livro “Cia do Latão: 7 peças” há uma nota sobre o “Auto” em que se verifica uma farta bibliografia consultada pelo grupo para a elaboração da dramaturgia e da montagem. Como a pesquisa documental foi utilizada para a criação do texto espetacular?*

*(HA) - Como eu te falei, quando entrou nessa coisa “Brasil 1500” a gente estava estudando há muito tempo outras coisas. Aí o que eu e (imagino que) a maioria dos atores teve mais tempo de estudar foi o próprio auto do Pero do Campo Tourinho que mencionava a esposa, mencionava a filha. Eu acho que o João Camelo foi uma coisa que eu inventei, eu não lembro... eu não escrevi os diálogos dele, mas eu acho que eu meio que inventei essa história. Então, o que a gente pôde estudar foram esses autos. Então, você sabia que aquele personagem existia. Pra mim, de estudo, o que influenciou mais foi estudar, como figurinista, os quadros de 1500. Aí teve mesmo uma forte influência no trabalho. Mas eu acho, talvez todos os atores vão te falar isso, que foi mais estudar o texto mesmo que vinha do Sérgio e do Márcio, porque nesse momento a gente teve muito pouco tempo. Eu estava fazendo o figurino também, então, talvez os outros atores tenham tido mais tempo de estudar mais isso. Pra [personagem] Inês, eu lembrei muito da minha avó. Aí é Brasil 1930-1940-1950, mas eu lembrei de minha avó nessas coisas: casou com o meu avô e foi pro meio do interior de São Paulo, uma pessoa que sonhava em viver em São Paulo, uma cidade cosmopolita. E vai e se perde no meio do nada. E tem que criar filho no meio do nada. E minha avó era uma pessoa com aspectos excelentes e era racista, preconceituosa. Ela era doce e, às vezes, ela era dura de bater. Então, eu acho que a Inês tem um pouco da observação de como as pessoas são: uma mulher que sonha em estar em Lisboa e vem parar no meio de um monte de índio, um calor desgraçado, com mosquito entrando por todos os buracos do seu corpo, no meio do barro, no meio do mato. Uma pessoa que estava lá no meio do luxo... não é fácil. Apesar dela ser escrota, a vida dela não foi fácil. Você casa com um cara que é um nojento, que é aquele Tourinho, agressivo pra caramba, mocinha... ele te tira de Lisboa e te mete no mato. E é aquele cara violento que está sempre espancando ela, a família. Ela virou o demônio, mas ela também teve os seus motivos.*

*(SPA) - Como o pensamento de Brecht e de Marx influencia a estética do grupo e as relações de trabalho dentro dele?*

(HA) - Eu acho que Brecht é o autor mais marxista, não pelo discurso, não por ter um discurso de esquerda, mas porque os personagens dele, as situações que ele cria, são de dialética profunda. Sempre você vive uma cena, e eu acho que é nisso que influencia o Latão, como se ela pudesse ser diferente. O Brecht diz isso: “Faça sempre uma cena como se em cima estivesse escrito a data dela.” E tem muitos poemas dele sobre atuação que são lindos. Eu acho que as coisas dele sobre atuação mais bonitas são as poesias. E ele descrevendo a Helene Weigel, que era a esposa dele, com quem ele trabalhava. Ele fala que era uma atitude de mostrar que a pessoa escolhia fazer dessa forma e não de outra e que as coisas poderiam ser diferentes. E o público poderia acompanhar isso sendo feito. Então, a Helene tomou a decisão de fazer esse gesto dentro de determinadas circunstâncias, em determinada época com essas pressões políticas e sociais. Mas ela fez isso e ela poderia ter feito aquilo. O Brecht está sempre examinando isso. *N’O círculo de giz caucasiano*, é sempre assim: Grucha se detém, para, pensa tal coisa e faz outra. O Brecht fala: Grucha poderia ter dito, não disse. Ele está sempre lidando com essa coisa dialética que na vida real existe, que é: você é uma coisa e você é outra. E você toma uma atitude e você poderia ter tomado outra atitude. Quando *n’O círculo de giz* a Grucha decide levar o neném, ela passa uma madrugada inteira pensando em deixar o neném. É uma peça de uma mulher que tenta abandonar um bebê, não que tenta cuidar de um bebê. E, no entanto, ela nunca consegue executar o plano dela porque ela sofre da terrível tentação da bondade. E isso é lindo no Brecht. A medida que ela tentar abandonar ele (ela tenta abandoná-lo três vezes, como Pedro negou Cristo), só que sempre acontece alguma coisa, sempre o coração dela aperta e ela não consegue. Até que o amor vai nascendo, mas o amor nasce por causa das dificuldades. Nisso que eu acho que a gente se influencia no Brecht e no Marx: é um modo materialista de ver a vida. Numa peça idealista, o que seria: eu amo você e eu vou enfrentar todas as dificuldades do mundo para estar com você, isto é, o amor nasce antes das dificuldades serem transpostas materialmente. Numa novela, você sabe quem vai acabar com quem. Eles vão passar enfrentando várias dificuldades pra terminarem juntos. Isso num plano idealista de arte. Num plano materialista: eu odeio você, só que vai me acontecer tal coisa que vai me obrigar a dormir uma noite com você, e, no entanto, eu não vou querer você de novo. Com a Grucha é assim: ela não tem nenhuma relação com a maternidade, ela nem cuidava de criança. Ela trabalha em cozinha. Deixam um bebê na mão dela por um acaso, porque ela é mais boazinha que as outras. Ela tenta largar esse bebê, porque esse bebê é uma “bomba” na mão dela. Aí ela deixa ele num cantinho e fica olhando pra ver se alguém pega ele. Ninguém pega. Passa a madrugada inteira e ninguém pega, ninguém leva o bebê. Aí, ela fala: “Ah, eu vou levar esse bebê”. Aí, ela leva. Ela não ama ele

ainda. Aí, ela passa por uma situação, passa por outra. Ela tenta deixar ele numa cabana pra outras pessoas. Um soldado vai atrás do bebê e ela bate no soldado, carrega esse bebê. E durante essas dificuldades pra abandonar o bebê, ela decide que não vai abandonar, porque ela passa a amá-lo. Então, são as dificuldades que geram o amor. Não é um amor que vai transpor dificuldades. É o seu trabalho material sobre aquilo que vai te gerar amor. Ontem, a gente estava fazendo a peça [*O pão e a pedra*] e eu pensei um negócio que eu nunca havia pensado. Eu pensei: “A minha personagem não é feminista de discurso, mas na prática ela é mais feminista. E a militante de esquerda, de discurso é feminista e na prática é “Amélia”. Na prática, é uma coitada. Ela é super submissa.” E essas coisas são interessantes na peça. Uma que tem o discurso feminista, na prática, é a mais coitada das mulheres ali; e a minha que só foi ser homem pra ganhar mais, pra sustentar o filho dela e que é, de discurso, reacionária, tem uma prática mais avançada do que a que tem um discurso mais avançado. Têm algumas coisas que você só se dá conta no meio de uma temporada.

*(SPA) - Como você compreende e vivencia as relações entre fazer político e fazer teatral?*

*(HA) - Acho que são próximas. O Brecht fala assim: “Um homem mais outro homem já é política”. Pode ser que as pessoas não gostem de política, não queiram falar sobre política, mas você viver em sociedade já é política. Só um homem sozinho não é uma unidade política. Um homem mais a sua mulher já é uma situação de política, de concessões, de disputa, de interferência. Fazer teatro é uma arte coletiva. Você está o tempo inteiro pondo o que é seu, os outros pondo o que é deles e isso está sendo negociado, isso vai chegar a alguma coisa que vai ser transformada o tempo inteiro. Eu faço bastante cinema. Cinema você fez ficou pra sempre ali. Você gostando ou não daquela cena pra sempre ela estará daquele jeito. No teatro não. Você pode, se você está insatisfeito com alguma cena, lá pela apresentação 98 você pode conseguir fazer bem. E você pode também começar fazendo muito bem uma cena e na apresentação 98 estar fazendo mal. Tem essa dinâmica que é a da vida.*

*(SPA) - Em sua opinião, o teatro político do Latão busca algum tipo de transformação em relação ao espectador e/ou aos integrantes do coletivo? Se sim, em quais níveis se dariam essa possível transformação?*

*(HA) - Eu sou muito materialista. Eu acho que a transformação tem que se dar não pelo discurso, mas pela prática. Então, eu acho que o Latão, realmente, é um espaço muito legal por respeitar muito as diferenças, as marcas de cada cor, mas ao mesmo tempo a gente ganha muito mal, financeiramente é muito precária a situação, é de teatro amador. Então, a pessoa*

tem que estar ali porque gosta. E tem que estar ali também porque gosta de... esse meu grande amigo que é também grande ator, ele se angustiava muito com isso de a gente estreiar decorando texto ainda, porque o Sérgio vai escrevendo durante a temporada. Então, você abre pro público um ensaio aberto. Então, às vezes, você está fazendo mal aquilo porque você acabou de decorar aquele texto, você acabou de receber aquela cena. Todo dia, o Sérgio mexe em alguma coisa na peça. Ontem, ele me deu duas falas novas e eu nunca ensaiei e fiz na frente do público. Não sei se ficaram boas. E tem ator que se angustia muito com isso porque é assim: “Vai lá e faz tal coisa”. Tem ator que acha isso o fim da picada, porque ele vai dar a cara a tapa na frente de 100 pessoas vendo ele ensaiar (porque se ele nunca fez, ele vai estar ensaiando e pode sair ruim). Então, o ator pra trabalhar no Latão tem que ter o desprendimento de não se considerar muito mercadoria. A mercadoria precisa do acerto, ela precisa agradar, alguém precisa comprar. Você vai sair da prateleira. No Latão você tem que estar desenganado disso, porque você é muito dinâmico, não dá tempo. E, às vezes, quando vai ficando muito assim... o Sérgio já mexe, já muda de novo. É dinâmico, tanto que tem poucos atores no Latão hoje que estão há muito tempo. Mas eu acho que é porque não é todo ator que gosta desse tipo de coisa, porque financeiramente não é um lugar que vai te sustentar. Então, tem essas dificuldades. Você tem que ter outras fontes de dinheiro e você tem que gostar de estar correndo risco.

*(SPA) - Você atua em outros grupos? Possui uma profissão paralela à Cia? Se sim, como essas outras vivências interferem no seu trabalho com o Latão?*

(HA) - De teatro, eu não trabalho com mais ninguém. Uma vez, eu fiz um trabalho com um amigo meu que durou duas semanas. Eu dou aulas, sou professora de teatro. A maioria das oficinas do Latão sou eu que dou, com o Sérgio. Eu também dou as minhas oficinas dentro do Latão e nos Sesc(s) – e aí são oficinas minhas e não do Latão. E eu trabalho com cinema. Eventualmente, eu faço alguns filmes. Na verdade, o Latão que interfere nos meus outros trabalhos, porque eu já deixei de fazer uma protagonista de um filme porque eu tinha um compromisso com o Latão. Já deixei de fazer uma série, por causa do Latão, porque o Latão é a minha prioridade. Tem ator que sai, porque como não vai dar pra conciliar o Latão com um filme, por exemplo, o ator escolhe sair. O que eu fiz de cinema, eu sempre negociei pra ser numa folga com o Latão. Teve um filme que eu sou protagonista, chamado “trabalhar cansa”, que foi pro Festival de Cannes, eu ganhei alguns prêmios. Ganhei muitos prêmios com esse filme, mas tive que fazer uma planilha de ensaios pra eu poder fazer o filme e poder estar no Latão. Eles seguraram as filmagens pra eu poder acabar um compromisso que eu tinha com o

Latão. Foi tudo milimetricamente negociado. E também eu fiz os dois últimos filmes da Anna Muylaert. E foi porque... O “Que horas ela volta?” foi porque o Latão estava de férias, então, foi pura sorte de coincidir. E no “Mãe só há uma”, que vai estrear agora, eu consegui conciliar a agenda do ensaio do Latão, que não estava muito intenso, com a agenda das filmagens. Eu trabalho bastante com um cineasta que se chama Marco Dutra e Juliana Rojas. Eles são uma dupla e os dois trabalharam no Latão também numa época. Marco compôs a música de Waterbury que eu te falei. A Ju fez o vídeo que a gente tinha que dublar. O trabalho no Latão te ajuda muito em cinema, porque você fica menos melindrada do que os outros atores. Cortou tal cena, eu já estou super acostumada. E tem ator de cinema que odeia, porque você filma quarenta cenas e só vinte entram. Daí você fala: “Ah, mas aquela cena que o cara cortou era a cena que eu estava melhor, era a cena que era o auge da minha personagem, da minha atuação”. Tem ator que fica puto da vida. Como no Latão a gente faz muito isso, eu estou super acostumada. Então, eu acho que eu sofro menos nesse sentido. E também, como a gente trabalha muito com improvisação... por exemplo, a Anna Muylaert trabalha com improvisação, pelo menos nos dois filmes que eu fiz dela, então você está muito treinado. No “Que horas ela volta?” a minha dupla era uma gênia da improvisação que é a Regina Casé. Então, era uma delícia fazer cena com ela. E eu acho que essa prática no Latão de ir pra cena e se jogar no escuro e correr risco ajuda muito no trabalho com cinema em vários aspectos, mas, sobretudo, nesses dois: você estar desprendido, porque se tiver que cortar vai cortar; e se você vai pra cena sem, no caso... porque com o Marco e a Ju o texto é muito decupado, você decora, você estuda a cena, você sabe onde você vai estar, onde a câmera vai estar, com a Anna é tipo improvisação de teatro, você não sabe nem onde está a câmera direito (está ali, mas pode ser que ela comece a filmar você no meio da cena ou eu).

(SPA) - *Quando você começou a lecionar?*

(HA) - Eu comecei a lecionar um pouquinho antes de entrar pro Latão, porque eu fiz minha iniciação científica com a Maria Lúcia Pupo que é uma super professora de jogos teatrais, de Viola Spolin, e aí eu comecei a dar aulas. Eu tinha um projeto com um texto de Guimarães Rosa, que se chama “Pirlimpisquice”, que está no *Primeiras Estórias*, e eu queria trabalhar ele com crianças. O conto do Guimarães é um conto sobre crianças estudando um texto de teatro num colégio. E um pouco antes desse projeto eu comecei a dar aulas pra adolescentes. E era um grupo que eu comecei a dar aula em Mogi, uma cidadezinha do interior de São Paulo, e apareceram cento e tantas pessoas pra fazer o curso. Aí tive que fazer uma seleção e era desde crianças de 10 anos a velhinhas de 70. Aí eu resolvi fazer uma dinâmica e escolher esse

grupo. E eu escolhi um grupo muito heterogêneo. Tinha crianças de 10 anos e senhores de 70. Outros professores poderiam escolher uma faixa de idade, dos 10 aos 14 ou dos 50 aos 60. Eu resolvi pegar as pessoas que eu achava que estavam mais a fim de fazer. E aí depois eu comecei a estudar com a Maria Lúcia Pupo e fui trabalhar esse conto do Guimarães Rosa. E o que eu acho que influencia mais na minha carreira de atriz, trabalhar dando oficina, é que tanto com atriz quanto como professora, eu gosto de coisa diferentes. Eu gosto de coisas que são heterogêneas. Eu posso adorar um aluno que é muito certinho e adorar um aluno que é muito louco. Eu acho que eu não sigo um padrão. Eu acho que a pessoa precisa ter amor por aquilo que ela está fazendo e ser educada com os outros. Eu dou valor pra quem gosta do que faz. E eu acho que isso me influencia como atriz, porque eu só faço o que eu gosto. Aliás, essa é uma coisa que eu precisava treinar mais, fazer o que eu não gosto também pra ganhar dinheiro, basicamente por isso. Outro dia eu fui chamada pra um teste de propaganda, eu já fui me matando, morrendo de vergonha. O Sérgio me perguntou: “Você nunca vai pegar essa propaganda.” E eu precisava muito ganhar aquele dinheiro. E eu não fiz bem, porque se eu não acredito eu vou fazer uma merda mesmo. E eu sou capaz de fazer direito, mas eu não sou capaz ao mesmo tempo. Então, eu acho que você pode ganhar quilos de dinheiro ou nenhum dinheiro, mas eu acho que você deve fazer aquilo que sinceramente gosta. E aí dando aula pra moleque... Eu gosto mais de dar aula pra adolescente do que pra ator, porque o ator já tem um plano de carreira, ele já está fazendo teatro para alguma coisa. E aí você passa metade das aulas da oficina fazendo eles se desligarem disso e só se entregarem para o exercício. E se você trabalha com adolescentes, senhores, que não querem ser atores, é perfeito, porque você não precisa fazer eles amarem aquilo, porque eles só fazem porque gostam. Se eles não gostam, eles nem aparecem, porque não estão sendo obrigados àquilo, não querem ser reconhecidos, aplaudidos. E eu acho que todo ator tinha que ser assim.

*(SPA) - Como você avalia a presença do Latão na cidade de São Paulo, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente?*

(HA) - Eu não sei te responder essa questão. Eu acho que São Paulo interfere muito na gente. Com certeza, a gente faz um trabalho muito ligado à vida que a gente tem concreta, material. Eu acho que a gente tem muita influência sobre os grupos de teatro. Tinha uma época, quando o Latão começou a trabalhar, que era muito cafona falar de política. Nos anos 90 estava em desuso falar de política. Ainda é um pouco, mas eu acho que teve um estímulo quando o Latão assumiu isso de “vamos discutir política”. Eu acho que estimulou muitas companhias

de teatro em São Paulo, mas eu acho que tem que dizer isso é quem foi influenciado. É difícil eu falar.

(SPA) - *Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada? Você identifica fases na estética do grupo?*

(HA) - Também acho difícil avaliar de dentro disso. Acho que, talvez, pra alguém de fora seja mais fácil avaliar. Eu acho que a estreia do *Auto dos bons tratos* foi algo traumatizante, no bom sentido, pra isso: priorizar a sala de ensaio e quem vai mandar é a sala de ensaio e não o compromisso assumido pela produção. Em janeiro do ano passado, a gente fez uma peça chamada *Os que ficam*. E o que eu acho que mudou foi que o processo ficou mais importante do que o resultado dentro da companhia. O processo foi ganhando maior importância do que o resultado e estar em cartaz com o Latão é uma experiência mais de processo do que de resultado, porque o Sérgio está sempre mudando, porque os atores estão sempre estudando. Eu estou em cartaz, eu estou estudando, estou vendo imagens. Aí trago uma proposta, por exemplo: “podia mudar tal coisa. Eu estou lendo um romance que tem uma frase linda de uma empregada doméstica que eu acho que pode entrar na minha personagem.” Eu sugeri pro Sérgio aquela fala assim: “mesmo quando eu morrer, eu não vou parar de trabalhar. A noite eu vou pôr todas as estrelinhas no céu e quando amanhecer eu vou ser obrigada a limpar e tirar as estrelinhas e varrer o céu.” Então, é muito vivo. O que eu acho que mudou foi que o processo foi ficando mais importante do que o resultado, cada vez mais. Sempre foi, mas isso foi ganhando. E o *Auto* é um divisor nisso. Só que ano passado em 2015, a gente assumiu um compromisso com o CCBB do Rio de Janeiro e a gente montou uma peça linda e entregou em três semanas, com data pra estrear. E eu fiz o figurino. Foi uma coisa louca. A gente trabalhava o dia inteiro. E aí a gente foi pro Rio de Janeiro, a maioria dos atores era carioca e fizemos uma peça em três semanas. Só que como a gente já tinha passado por várias dificuldades, o Sérgio já estreou num espaço pequeno, adequado, já deu um passo do tamanho da perna. Era o que tinha de ser em três semanas, não pretendia ser mais do que isso, e por isso foi tão bonito. É uma peça muito bonita. E com atores que a gente estava conhecendo, não era uma equipe que estava trabalhando lá faz tempo. Só tinha eu e o Bandeira, que faz o Fúria Santa [em *O pão e a pedra*]. A Érika que faz a Irene no espetáculo [*O pão e a pedra*] estava entrando no Latão, então ela também estava se adaptando. Então, éramos nós três, só eu e o Bandeira que já estávamos há mais tempo e mais um monte de atores que tinham feito teste e estava entrando. E foi um processo que teve todos os prazeres de um processo. Por incrível que pareça, não teve em três semanas essa pilha de resultado. Conseguimos manter o

amor pelo processo. E foi praticamente um milagre, porque em três semanas... E eu consegui pessoas que me ajudaram no figurino. Eu iria assinar o figurino sozinha e eles seriam os meus assistentes, mas acabou que no final eu pedi que eles assinassem junto comigo, porque foram muito mais que assistentes, foram pessoas que puseram as ideias delas ali. E essa peça que você viu, a gente fez em dois meses de ensaio. Muito pouco tempo. *Os que ficam* é sobre um grupo de teatro, sobre atores, isso a gente conhece. Agora, essa era sobre operários dos anos 70. Então, a gente teve que estudar muito. E essa tem muito texto meu na peça, nessa atual. E a gente teve que correr atrás. E, curiosamente, a gente manteve [a qualidade] e eu acho que é por conta disso: o processo está ficando muito forte. Então, a gente sabe que vai estreiar meio capenga, mas tudo bem, a gente vai ajeitando durante a temporada. Os atores que estão lá já confiam muito no Sérgio. No começo do Latão, quando eu ainda não estava como atriz, ainda tinha uma desconfiança porque o Sérgio estava começando como diretor. Então, nesse tipo de processo, os atores questionavam muito. Eu me lembro do Sérgio chegar muito nervoso em casa por conta dos atores não confiarem, porque é um processo muito caótico. E aí depois que estreia e o cara vê que resulta bem, aí fica feliz. Então, isso também tem a ver com o Sérgio está ficando cada vez melhor diretor, mas também pelos atores saberem que o que ele faz é bom.

*Entrevista com Sérgio de Carvalho, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de Belo Horizonte no dia 7 de julho de 2016.*

*(SPA) - Você poderia fazer um retrospecto sobre sua relação com o teatro antes de fundar a Cia do Latão, juntamente com Márcio Marciano, e assumir com este a direção do grupo?*

(SC) - Vou te explicar uma coisa primeiro, porque a fundação da Cia do Latão não foi exatamente como a pergunta sugere. O Latão nasceu de um projeto meu como dramaturgo e diretor. De início, até 95, eu tinha feito faculdade de teatro, largado no meio a faculdade, porque eu fazia outras faculdades juntas (jornalismo e administração pública). Eu me formei só em jornalismo e levei o curso de Artes Cênicas até um período. Fiz algumas matérias do curso, depois decidi fazer mestrado em Artes Cênicas. Então, de início, eu sempre gostei muito de teatro como espectador. E gostava muito de escrever. E, no máximo, projetava uma relação de escrita com o teatro, de dramaturgia. De certo modo, até hoje eu me sinto dramaturgo em primeiro lugar, mais que tudo. No começo dos anos 90, eu comecei a ser chamado pra atuar como dramaturgo em alguns grupos que estavam se formando, por exemplo, a primeira peça do *Teatro da Vertigem* eu que fiz a dramaturgia. Fiz dramaturgismo de um diretor importante que era o Márcio Aurélio. Enfim, colaborei com várias pessoas entre os anos de 91 e 94 mais ou menos. Nesse período, eu já até tinha dirigido alguns exercícios: um dentro da escola, na graduação; e outro dentro do mestrado. A partir de 95, de um convite do Ney Piacentini, que trabalha comigo até hoje, eu pensei: “vou dirigir um trabalho”. Foi outro exercício, uma peça chamada *O catálogo*, que é um texto do Jean Paul Carrier. A partir desse momento eu pensei: “Me interessa dirigir uma dramaturgia mais sofisticada, mais autoral, mais crítica”. E eu escolhi trabalhar do modo mais experimental com um núcleo em torno de um espetáculo chamado *Ensaio para Danton*, que era uma adaptação de *A morte de Danton*, do Georg Büchner. Esse, apesar de não ter o nome Latão, é como uma pré-história desse projeto. Eu era diretor, dramaturgo da adaptação do texto do Büchner (eu tinha um codiretor e um assistente na época, chamado Kil Abreu), tinha vários atores que estavam comigo ali. O Ney não estava nesse projeto e hoje quem está no Latão não estava nesse projeto, mas várias dessas pessoas se tornaram colaboradoras, na sequência, comigo. Aí eu percebi que o trabalho do *Danton* exigia uma mobilização de crítica que me obrigava a estudar outras coisas que eu não havia estudado. Eu tinha estudado teoricamente. No Mestrado foi que eu me deparei com a obra do Brecht, do Stanislavski, de alguns autores centrais do teatro moderno mundial. Com *Danton*, eu percebi que eu precisava fazer um projeto de estudo e eu já estava fascinado com o tema da dialética, porque eu percebi que se

eu usasse ferramentas do Brecht na montagem do Danton, eu historicizava mais o material histórico da peça. O Danton é uma peça de matéria histórica e eu percebi que eu não estava enfrentando a questão do ponto de vista da peça como era necessário. Eu cheguei a usar alguns fragmentos do Brecht misturados com a dramaturgia do Danton. Já durante o processo do Danton, eu percebi que eu iria formar no ano seguinte alguma coisa. A peça foi muito bem. Fez um sucesso dentro do meio artístico. Foi muito bem recebida pela crítica. E aí eu formei já no fim da temporada a ideia de um projeto chamado “Pesquisa em teatro dialético”. Eu já tinha concluído o Mestrado naquele momento. Eu já estava tendo um convite pra dar aulas na universidade, na UNICAMP (uma sondagem que aconteceu quase na mesma época). Eu comecei a dar aula muito cedo. Aí eu formei um grupo de pessoas, convidei um grupo de pessoas que eu conhecia. O Márcio foi convidado dentro de um conjunto de quatro diretores, quatro dramaturgos, pra formar um coletivo de dramaturgia comigo. Eu chamei o Márcio Marciano, o Paulo Rogério Lopes, o Kil Abreu (que já tinha trabalhado comigo na montagem anterior). Formaríamos um quarteto de dramaturgos. A minha ideia foi criar um coletivo de dramaturgos pra me ajudar a tocar o projeto. Eles seriam colaboradores do projeto de início. Evidentemente, eu sou uma pessoa que gosta de trabalho coletivo e logo fui dando funções pra todo mundo. Eu escrevi esse projeto e a gente ganhou o Teatro de Arena de São Paulo pra ocupar. O edital cedia o espaço pra gente trabalhar por seis meses ou um ano. Era um grupo que não tinha dinheiro, mas tinha espaço, e um espaço simbólico. Eu propus trabalhar com dois textos de abertura. Um deles foi *A compra do Latão*, de Brecht. É um texto teórico que não tem em português. Eu tinha a versão espanhola dada pelo Fernando Peixoto. Eu tive essa ideia inspirado pelo contato com uma pessoa que foi o meu orientador de Doutorado que é o José Antônio Pasta Jr., especialmente por um livro dele chamado *Trabalho de Brecht*, que é um livro que estuda a questão do clássico em Brecht. O Pasta cita muito *A compra do Latão* e eu conhecia pelas citações e resolvi estudar esse texto teórico. Eu trazia pro projeto, logo de cara, a ideia de trabalhar com peças-ensaio, que fosse um ensaio com duplo ponto de vista (ensaio como ensaio teatral e ensaio como teoria crítica, como reflexão). Eu queria fazer peças teóricas, teorizantes. E, com a vontade de trazer o Roberto Schwarz pra perto do debate da gente, eu escolhi trabalhar com a tradução do Roberto Schwarz do *Santa Joana dos Matadouros*, pra fazer uma leitura dramática na abertura do processo. Convidei o Roberto pra assistir a leitura e dar uma palestra. A gente entrou no Arena e começamos a trabalhar, de um lado, pra fazer uma leitura cênica e, de outro, pra do início de leitura do texto gerar um espetáculo que depois foi ser o *Ensaio sobre o Latão*. A gente estava ensaiando um texto do Brecht chamado *A compra do latão*, eu estava com essas pessoas ali, eu falei “vamos chamar

isso aqui de um grupo”. E Companhia do Latão veio pelo nome desses dois textos, quer dizer, deste texto: *A compra do latão*, de Brecht. Do coletivo de dramaturgos, logo o Kil saiu porque tinha que dirigir uma outra coisa. O Paulo Rogério ficou e trabalhou, especialmente, na adaptação do *Santa Joana* comigo, só que isso só durou a abertura. Os ensaios do *Ensaio sobre o latão* duraram muito mais tempo e a pessoa que ficou comigo até a estreia do *Ensaio sobre o latão* foi o Márcio. Então, o Márcio é quem estreou o primeiro espetáculo do Latão. A partir daí, eu resolvi considerar o Márcio como uma espécie de codiretor do Latão. Talvez o nome mais preciso fosse um dramaturgista, mas com a mistura de funções no Latão, o Márcio não era só um codramaturgo meu, como ele tinha sido convidado. Ele era alguém que gostava muito de cenografia. Passou a cuidar muito dessa parte de cenografia enquanto eu cuidava mais da direção de atores. As coisas se misturavam. A gente conversava sobre tudo. Então, nos primeiros anos, o Márcio foi se tornando codiretor apesar disso não ter sido planejado. Então, a história é um pouco essa, de como o Latão foi formado. Do núcleo anterior do *Danton*, parte dos atores participou da montagem de *Ensaio sobre o latão*, especialmente a Maria Tendlau, que foi importante nos primeiros anos. Georgette Fadel participou também, mas não estreou o *Ensaio sobre o latão* (mas logo fez o trabalho seguinte: o nome do sujeito). Gustavo Bayer, um grande ator, que fez as primeiras montagens do Latão. Então, teve esse primeiro ciclo, vamos dizer assim, entre a entrada no Arena, que foi em 97. Eu fiz o *Danton* em 96. No Arena, em 97, a gente fez esses dois trabalhos: a leitura de *Santa Joana* e a estreia de *Ensaio sobre o latão*. E no ano seguinte a leitura virou espetáculo, *Santa Joana dos Matadouros*. Já com a estreia de um novo trabalho, mais autoral, que tem muito a ver com *Auto dos bons tratos*, que é *O nome do sujeito*, que é a primeira peça importante como dramaturgia própria do Latão. Quando chegou no ano de 99, esse grupo já tinha três anos de história e um repertório de três peças: *Ensaio sobre o latão*, *O nome do sujeito* e *Santa Joana dos Matadouros*. E a partir daí o grupo teve repercussão, inclusive nacional, porque a gente fez temporada no Rio. Então, o Latão começou muito produtivo. Esse projeto de teatro dialético, na verdade, organizou um pouco os nossos trabalhos teóricos e práticos, criou essa ideia de coletivização dos trabalhos que já vinha antes do Brecht. Quando eu dirigi o *Danton*, era muito improvisado. Apesar de eu ser o dramaturgo-chefe, no sentido de organizar o conteúdo das coisas, tinha muita contribuição dos atores na escrita. Nos anos seguintes, apesar do núcleo de dramaturgia ter saído o Márcio, o Márcio sempre trabalhou como dramaturgo colaborador comigo, discutindo sempre. Por mais que houvesse essa tendência minha de ser o planejador da estrutura, sempre era muito conversado, era uma parceria de fato, e também é com a Helena, com os atores.

(SPA) - Como foi a seleção dos participantes do projeto de pesquisa sobre teatro dialético que propiciou o surgimento da Cia? Todos os participantes da pesquisa entraram no grupo? Você poderia contar um pouco sobre como se deu o projeto (o tempo de duração, os objetivos, os resultados) e em que medida ele colaborou para a proposta estética e política do coletivo?

(SC) - Como eu te disse, parte do elenco do Danton seguiu. Eu não vou lembrar de todos os nomes, porque alguns começaram e não estrearam o primeiro trabalho. O que foi importante ali, mais que saber as pessoas... porque acontece isso no Latão, algumas pessoas não estavam nesse trabalho mas voltam mais pra frente. Como é um grupo que nunca teve condições econômicas das pessoas viverem só de teatro, então, é normal que haja gente que saia e volte conforme a necessidade de ganhar dinheiro. Já ali constituiu-se um núcleo de gente interessada em usar o Brecht como referência pro trabalho. Isso é uma coisa importante. Ao mesmo tempo, o tipo de encaminhamento da leitura do Brecht que eu estava dando no trabalho com as pessoas era muito ligado à prática. Eram as soluções práticas que importavam. A gente pegou um texto teórico, que é *A compra do latão*, e elegia um princípio dali, por exemplo, o princípio do atrito entre o estilo elevado e a matéria mundana. Shakespeare misturado com as ruas de São Paulo, com a cena de rua. Como resolver isso que parece dois mundos inconciliáveis: o clássico e a matéria suja da atualidade. Os atores tentavam improvisar, procurar cenas nas ruas de São Paulo sobre essas questões e dar uma forma shakespeariana pra uma cena vista nas ruas de São Paulo. Então, a ideia era sempre fazer práticas das coisas que a gente lia na teoria. Isso acabou gerando uma leitura muito particular do Brecht. Eu sinto que o Latão acabou tendo uma espécie de ponto de vista sobre o Brecht, sobre a sua utilidade para as condições do Brasil. E o projeto Brasil... quando eu digo “projeto Brasil” é sem nenhum nacionalismo, mas assim: entender as condições de operação desse modelo, dessas referências da dialética nas condições do capitalismo periférico, com esse processo de aburguesamento que houve no país, com esse passado escravista, colonial que ainda rebate na atualidade com as suas tradições de modernização conservadora. Então, eu sinto que aí a presença de uma certa perspectiva crítica de estudos do Brasil passou a ser muito importante pra entrar em atrito com as referências de uma dialética brechtiana, de base marxista que a gente estava utilizando ali. É importante pensar esse marxismo nas condições de um país periférico. E isso passa a ser tema das peças também. *O nome do sujeito* vai ser a peça em que isso entra em cena e vai constituir um projeto autoral pro Latão a partir de 98-99.

Eu sinto que um grupo se define pelo projeto quando você tem algumas pessoas interessadas naquele tipo de projeto de trabalho. E eu acho que ali o Latão nasce como plano de trabalho.

*(SPA) - Como o pensamento de Brecht e de Marx influencia a estética do grupo e as relações de trabalho dentro dele?*

(SC) - O Brecht foi nossa passagem pra dialética. Acho que várias pessoas que estavam ali, a Helena (a Helena não estava em cena, mas ela era já a minha companheira em 96. Então eu considero que ela estava no Latão de certa forma, porque ela tem influência direta nos rumos do Latão), a Helena é uma pessoa muito politizada, várias pessoas que estavam ali, Márcio, acho que são pessoas de interesse político, até mais do que eu naquele momento. Ao mesmo tempo, eu tinha interesse no marxismo, como pensamento, mas com Brecht eu vi a força da dialética também pra um campo que não era o da teoria ou da história, campos que eram mais evidentes a força do marxismo. Com Brecht, você vê a força do marxismo no campo da estética. Você vê que a forma da dialética é decisiva, a inserção do trabalho no sistema produtivo (como esse trabalho participa do sistema produtivo vai ser decisivo). E, em outro nível, como o próprio trabalho teatral dentro do grupo também pode ser organizado de modo mais igualitário, coletivizado, menos dividido de acordo com a divisão social do trabalho, menos cingido entre trabalho intelectual e trabalho braçal. Essas questões passaram a ser muito importantes. De certo modo, eu já praticava isso antes do Brecht. O *Danton* já foi uma montagem baseada num projeto igualitário de trabalho com os atores. A direção minha era tão dissolvida que os atores cobravam, me pediam um direcionamento de cima mais forte, porque eles se sentiam num processo anárquico demais, em que eles se sentiam responsáveis demais pela condução. E naquele momento eu sabia que o resultado era incrível por ter sido muito livre, inventivo e experimental, mas nos anos seguintes foi ficando mais fácil pra mim ajudar a conduzir e estimular esse tipo de processo, no qual as pessoas têm que se tornar mais responsáveis pela criação. Sabendo que nem todo mundo quer isso também, isso que foi ficando claro pra mim. Tem gente que assume certas funções, outros não. De qualquer forma, o deslocamento de função era importante sempre, em vários níveis. Eu acho que isso é a marca fundamental do Latão e, nesses vinte anos, vem aumentando o grau disso. A base da dialética que é o trabalho sobre contradições (no nível temático, no nível formal) só cresceu ao longo dos anos nas peças do Latão. A gente foi criando cada vez mais peças contraditórias e vivas e realistas (não do realismo como estilo, mas de uma atitude realista diante do real, uma atitude viva mais do que realista).

(SPA) - *Como você compreende e vivencia as relações entre fazer político e fazer teatral? Eu sei que você teve um papel importante pra conseguir transformar em lei pública questões de ordem cultural em São Paulo.*

(SC) - Isso, na verdade, é posterior ao começo do Latão. O Latão é o primeiro grupo de São Paulo dos anos 90 a assumir uma postura marxista com todas as letras. Existiam vários grupos importantes politizados, mas os principais vinham dos anos 70 e estavam numa espécie de Limbo. Quando o Latão surge esses grupos voltam a ganhar força e surgem vários outros grupos jovens que também tem interesse em política, não necessariamente em marxismo, mas interesse em política de esquerda. Então, surge um pequeno campo de teatro de grupo em São Paulo que estava meio desorganizado. Esses grupos passam a conversar um pouco mais, não por efeito do Latão, mas por efeito de uma conjuntura que estava mudando e pelo fato do Latão ter ajudar outros grupos a assumirem posições críticas. Em 99, começo do ano 2000 (eu não me lembro a data exata) começa articulações entre alguns desses grupos que vai constituir um movimento que depois foi chamado de “Arte contra a barbárie”. Eram reuniões sobre política cultural e que tinha uma marca de questionar a mercantilização das relações na cultura: as políticas de evento, de produto. E esse movimento passou a defender políticas culturais voltadas a processos de longo prazo, contra a ideia do produto cultural bancado pelo Estado e sim pela ideia de fomentar processos de aprendizado, processos de criação, processos culturais. Isso, que até hoje é forte, importante, radical, ganhou publicidade, ganhou notoriedade a partir de um primeiro manifesto que eu redigi a partir das reuniões com as pessoas. Eu era jornalista, eu preciso dizer isso, o que facilitava essas coisas saírem nos jornais. Até aquele momento, eu colaborava com a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo. Então, também ajudou esse movimento ficar conhecido rapidamente. E logo ele ganhou força política e uma parte desse movimento ajudou a redigir a lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo, que foi um grupo ligado, especialmente, ao Moreira que planejou isso. A gente conquistou força política pra fazer uma lei fantástica de fomento ao teatro de pesquisa, pra processo. Depois ela sofreu descaracterizações e ataques, mas ela foi criada pelo movimento teatral. Então, eu tive um pouco de atuação ali junto com outras pessoas naquele momento. O Latão passou também a dialogar com movimentos sociais a partir do seu trabalho. *Santa Joana dos Matadouros* atraiu um diálogo com o MST e outros sindicatos, movimento estudantil. Eu, particularmente, colaborei com algumas coisas ligadas ao MST, como o jornal Brasil de Fato, com a fundação dele, com a editora Expressão Popular, dando aulas na Escola Florestan Fernandes quando convidado, dando oficinas, ajudando a formar grupos dentro do MST de teatro, como um trabalho voluntário eventual e até hoje existe essa

parceria. Então, o Latão foi criando a partir do *Santa Joana* e depois a partir, especialmente, d'*A comédia do trabalho* (que é um espetáculo de 2000)... o grupo foi tendo dupla atuação: parte como militância ligada a alguns movimentos sociais ou movimento teatral e atuação de criação de obras teatrais dentro do aparelho cultural.

(SPA) - *Como foram estabelecidos os temas de pesquisa que resultaram nos espetáculos do grupo? Quem são as pessoas que, geralmente, propõe os temas?*

(SC) - Geralmente, sou eu que proponho os temas. Talvez eu possa dizer quando não aconteceu isso. Não é que eu que proponho o tema, eu sempre proponho a pesquisa, por onde a pesquisa vai partir. Então, por exemplo, na pesquisa de teatro dialético eu que propus estudar *A compra do latão* e estudar o *Santa Joana*. No ano seguinte, *O nome do sujeito*, eu propus estudar o *Fausto* (que a peça ia virar *O nome do sujeito*, sobre “Brasil, Pernambuco, século XIX”, isso foi uma trajetória que já nasceu da pesquisa do Fausto). Já na sala de ensaio, já interessado no Brasil, eu localizei um texto do Gilberto Freire, uma crônica sobre o barão do império. Depois, eu e o Márcio entrevistamos o Evaldo Cabral de Mello, historiador, e aí o tema se afinou. Quase sempre eu proponho o ponto de partida do estudo. Então, as vezes é um campo, não é um tema definido. Ao longo dos anos, eu acho que nessa primeira fase, todos os pontos de partida foram meus, salvo engano. Talvez n’*O mercado do gozo* tenha sido mais coletivo. E no *Visões siamesas* o campo geral talvez tenha sido mais coletivo... eu não me lembro. E mais recentemente, aconteceu uma coisa paradoxal que foi o Martim propôs um tema que acabou dando n’*O pão e a pedra* e ele nem participou do processo. Ele propôs um tema geral: estudar a religiosidade na política e sindicalismo brasileiro. E depois ele nem estreou o espetáculo, mas a ideia nasceu do Martin Eikmeier (mas é raro isso acontecer). Normalmente sou eu porque sou o mais antigo do grupo. Mas isso também são sempre sugestões que decorrem do [trabalho] anterior. É meio natural, porque, como o trabalho anterior já indicava isso, são coisa que estão no ar. “A gente acabou de fazer uma peça sobre Santa Joana, vamos fazer uma peça sobre trabalho no Brasil?” Fica meio óbvio que o tema nasce sempre da experiência anterior.

(SPA) - *Como surgiu o desejo de contar a história de o *Auto dos bons tratos*?*

(SC) - O *Auto dos bons tratos* tem uma história particular, um pouco diferente. A pesquisa começou pra fazer outra peça que não era o *Auto dos bons tratos*. A gente começou a trabalhar sobre um campo em torno de migrações, movimento dos trabalhadores se deslocando. Eram experiências variadas que incluíam migrações de trabalhadores,

deslocamentos globais de trabalho, por exemplo, deslocamentos da África para o Brasil, ou a crise da União Soviética que gerou países como a Bulgária. Talvez a Helena, as outras pessoas lembrem se tinha um tema cristalino orientando, mas eu lembro que era em torno dos fluxos dos trabalhadores. Isso estava na cabeça da gente quando começou os ensaios. Eu lembro que eu tinha uma notícia de jornal sobre uma búlgara chamada [trecho da gravação de áudio ininteligível]. Até fiz um poema sobre ela. Na Bulgária, pós-crise do socialismo, tentava-se adaptar ao capitalismo e não sabia. Ela não tinha o hábito de viver no capitalismo, então, ela não sabia como se comportar vendendo... Ela estava acostumada a um Estado centralizado. A gente começou a fazer vários exercícios em relação a isso. Eu não lembro quanto tempo durou. Só que a gente tinha um problema: a gente estava ocupando o Cacilda Becker, o teatro, então a gente tinha que estreiar a peça como parte do projeto, uma peça nova. E foi começando a se aproximar o período de uma estreia (três meses) e a gente não tinha nada. E esse tema tinha vários exercícios interessantes surgindo, improvisos dos atores, mas não se organizava um trabalho sobre trabalho e migração, esse universo que a gente estava tateando. Esse foi uma espécie de golpe no processo que eu dei, no sentido de reviravolta no processo vinda de fora. A gente precisava de uma peça pra estreiar. Eu lembro que isso foi, de alguma forma, uma coisa até chocante pra equipe... Eu sou uma pessoa que gosta muito de ler Brasil Colônia, eu estudo muito Brasil Colônia. Eu acabei de escrever, nesse ano, um artigo sobre teatro jesuítico. Eu gosto muito de trabalhar com documento histórico. E eu pensei assim: “A gente não vai ter uma peça”. Na época, me caiu na mão um livro, uma tese de mestrado de uma historiadora de Niterói que reunia os documentos em torno do Pero do Campo Tourinho (me foge o nome do livro agora que ela juntava os documentos). Era uma tese sobre o processo do Tourinho. E inspirado um pouco pelo *Nome do sujeito*, eu falei: “Vamos escrever sobre isso. Vamos pegar esse caso, porque é um caso do trabalho que a gente está estudando no momento, que tem a ver com o ciclo de migração, só que está na Colônia”. Esse nosso tema geral de trabalhos e migração, escravidão, as coisas que estavam rondando a gente, estava ali num caso colonial específico, uma figura contraditória que quer ter uma ética de trabalho num mundo que não aceita aquele padrão de trabalho que ele quer. Lendo os documentos do Tourinho me parecia um caso muito bizarro. O cara foi pego pela inquisição acusado de blasfêmia, mas o que estava em jogo, lendo o documento, era: ele queria impor um ritmo de trabalho que a Colônia, o grupo dele, não estava aceitando. Ele não queria poupar nem domingo, nem feriado, nada. E ele não tinha nenhum tipo de adocicamento nas relações de cordialidade. Então, o processo de inquisição pareceu ser um troco, uma resposta, que a comunidade de trabalhadores dele estava dando a ele antes de você ter uma

situação de escravidão. Era uma pré-história absurda, em que a escravidão indígena não estava organizada. E me pareceu um tema interessante pra ser trabalhado. Então, eu trouxe pra sala de ensaio isso. Foi uma peça escrita mais fora da sala de ensaio do que dentro, por causa das condições de tempo que a gente passou a ter. Eu fiz rapidamente um plano. O Márcio colaborou comigo nesse plano de trabalho de escrita fazendo alguns esboços, mas essa é uma peça que eu escrevi mais do que as outras peças do Latão na totalidade, do começo ao fim. Claro, tive conversas com o Márcio, com a Helena, com o Ney, com todo mundo, mas a verdade é que essa peça, por ter tido essa tensão do processo colaborativo... Claro, teve essa pré-história dessas colaborações todas, a gente improvisou muito, mas o tema do Tourinho foi feito em condições de pressão maior porque tinha a estreia planejada. Então, ela foi escrita mais fora da sala de ensaio do que dentro. Não é que normalmente acontece... cada peça tem a sua história. O que deu pra ela uma qualidade literária que essa peça tem, pelo fato de ter sido trabalhada mais como literatura do que como teatro. Ela ganhou feições literárias interessantes. Claro que eu improvisava. Depois eu testava a cena. Eu fazia um esboço, chegava na sala de ensaio, os atores improvisavam a cena que eu tinha feito antes de ler. Se eu achasse que a improvisação deles estava melhor, eu reescrevia a cena ali. Mas essa peça, talvez mais do que qualquer outra desse primeiro ciclo do Latão (quando eu falo primeiro ciclo, eu falo até 2005, mais ou menos), ela foi mais autoral, mais individual do que as outras. Ela estreou crua do ponto de vista cênico. A gente teve muitos problemas com o ator que ia fazer o Tourinho. Eu chamei um aluno meu da UNICAMP muito jovem e ele deu uma pirada, não aguentou o tranco da estreia. A gente foi massacrado em Curitiba por um imbecil de um crítico que sempre teve implicância política com o Latão, mas criou um mito. Eu dei réplica no jornal na época, briguei com esse crítico. Só a estreia em São Paulo foi tranquila. Foi uma peça que estreou em viagem. A gente teve algumas pré-estreias no interior. Depois, teve o Festival de Curitiba, pra depois estrear em São Paulo. Então, foi muito tumultuado e ela foi se arrumando. Ao mesmo tempo, do ponto de vista cênico, é uma peça que acabou ficando sofisticadíssima. Eu acho o *Auto* uma das coisas mais interessantes dessa fase do Latão, porque ela tem uma sofisticação formal, uma *secura*. A forma traduz muito bem o tema. E o jogo cênico era muito complexo. E eu sentia como um avanço dramaturgico em relação às outras peças. Eu sinto que no *Auto* o Latão passou a narrar. Eu até falei pro Márcio isso: “Até agora a gente tinha feito descrição, agora a gente começou a fazer narração (usando aqueles termos do Lukács, narrar ou descrever).” Eu sinto que o *Auto* muda de referência na dramaturgia dialética do Latão.

(SPA) - *Qual o objetivo da Cia quando lançou mão de um fato histórico ocorrido no século XVI para compor o tema da peça Auto dos bons tratos? O que essa peça tinha a dizer no momento de sua encenação, início do século XXI?*

(SC) - Pra mim, o importante ali foi perceber que todo debate cultural, religioso (blasfêmia ou não blasfêmia, sacrilégio ou não), ou seja, o campo da cultura, da época, estava ali pra encobrir o que estava em jogo de fato: relações de trabalho. E a figura do Tourinho, no caso do século XVI, é isso: um desajuste, um modo de controle do trabalho que luta contra um outro modo de controle do trabalho. A gente estava muito interessado no Sérgio Buarque, na ideia da cordialidade como ética de fundo emotivo, ou seja, uma ética que não é clara, que é volúvel, que muda conforme o gosto da classe dominante, porque você não dá chance pro outro saber o que está em jogo. Então, por baixo dessa aparência da cordialidade você tem o irracionalismo das relações de classe disfarçadas que não aparece como relações de classe. Isso era uma questão que aparecia ainda forte pra gente naquele momento. A peça traduziu um pouco do desacerto do mundo do trabalho, um mundo do trabalho convulsionado, um jogo de elite. Então, ela nasceu um pouco disso, estudando algumas figuras que tematizavam isso.

(SPA) - *O Latão encenou Auto dos bons tratos em lugares alternativos, fora dos espaços institucionais? Se sim, qual foi o público alvo?*

(SC) - Na verdade, essa peça eu não vou lembrar toda a história dela de viagens. Ela não viajou tanto, ela não foi vista tanto. Ela fez uma carreira bonita no Cacilda Becker. Era uma peça esteticamente sofisticada. O que eu quero dizer com sofisticada é... ela tem um lado muito popular. Sempre no trabalho do Latão têm esses dois lados: um lado de comunicação viva e outro lado de apuro estético, formal, de radicalidade. Essa era radical no seguinte sentido: ela não tinha música. Todas as peças do Latão são musicais e essa, claro, tinha momentos musicais, mas não tinha instrumento em cena tocando, não tinha nada que deixasse fácil a relação. Era narrativa. A força crua da narrativa e a beleza da narrativa dos atores e do jogo dos objetos cenográficos. Eu lembro que na época estava sendo construída a Escola Florestan Fernandes, do MST. Então, alguns grupos de trabalhadores que estavam construindo a escola vinham assistir a gente. Eu lembro do teatro um dia estar cheio numa moçada que tinha passado o dia construindo, trabalhando de pedreiro em mutirões pra construir a escola, que vieram de Guararema pra assistir a peça, o *Auto*, e debater com a gente.

(SPA) - *E como você sentiu essa recepção?*

(SC) - Eu acho que era boa. Todas as peças do Latão têm uma recepção excelente pra espectadores que não estão acostumados a ver teatro, porque elas têm sempre ironia, humor, senso de verdade, de realidade, tem a ver com a experiência do trabalho que as pessoas vivem, ao mesmo tempo, tem subjetividade, não recusa a vivência subjetiva dos problemas do mundo. Então, elas costumam dialogar com força. Eu acho até que dialogam mais com pessoas assim do que com consumidores de teatro pós-moderno. Esse povo que gosta de ver um tipo de teatro acadêmico, estetizado. Essas pessoas vão ter mais dificuldade com o trabalho do Latão do que uma pessoa que nunca foi ao teatro.

(SPA) - *Auto dos bons tratos está inserido no livro Cia do Latão: 7 peças enquanto parte de uma “trilogia” intitulada de “Imagens do Brasil”. Em sua opinião, qual é o potencial dessa peça enquanto “flagrante” ou “registro” da realidade brasileira? Como o Auto dialoga com as duas outras peças da trilogia (O nome do sujeito e A comédia do trabalho)?*

(SC) – O que eu acho que tem nessas peças de comum, talvez, é uma coisa que é central na estrutura d’ *O nome do sujeito*, que é o fato de você não ter na experiência brasileira um aburguesamento ocorrido nos mesmos termos do aburguesamento clássico europeu (eu falo clássico no sentido de países de burguesia como França, Inglaterra, em que se teve um processo burguês de certo modo revolucionário. A burguesia se assumindo assim: “Estamos contra o antigo regime, estamos fazendo uma revolução dita democrática, dita nacional, dita universal”. Na prática não era tão nacional, nem tão democrática, nem tão universal e sim baseada no crescimento da indústria e do comércio, no desenvolvimento capitalista, mas que teve a promessa revolucionária de que esse desenvolvimento capitalista iria se irradiar para o conjunto social). Esse tipo de desenvolvimento burguês, da figura que tenta instaurar um campo baseado no humanismo, na noção de direito contra a noção de privilégio, nem deu as caras no processo brasileiro colonial e pós-colonial. É uma figuração que aqui vai assumir outro jeito. Então, é como se a gente não tivesse esse tipo de burguês, como se ele fosse uma ausência ou como se ele fosse outra coisa. Uma leitura importante pra gente foi a obra do Chico de Oliveira. A gente entrevistou o Francisco de Oliveira numa revista da *Vintém*, em que ele chegava a dizer o seguinte: “A figura do indivíduo não existe no Brasil, o indivíduo como figura sociológica, não como figura psicológica, um indivíduo como representação. Essa criatura que tem autonomia, relação direta com as instâncias públicas, não está formada no imaginário brasileiro e pouco aparece nas práticas.” Então, essa questão de uma relativa inexistência do indivíduo no Brasil, do ponto de vista social, das figuras burguesas totalmente ambíguas que não se reconhecem como tal passou a ser temático. N’*O nome do sujeito*, o

Barão do Império não entra em cena. Ele não aparece. Ele é uma espécie de sujeito oculto da peça. Oculto, inexistente... na verdade, oculto, porque ele se manifesta, ele aparece nas relações. Então, essa ambiguidade burguesa vai aparecer nos gêmeos d'A *comédia do trabalho*, um é uma coisa, o outro é o contrário. Essas figuras são figurações da ambiguidade brasileira histórica. A figura que é o contrário, o mesmo é o outro, cria uma espécie de "infinitude", como diria Antônio Pasta. São figuras que não se resolvem, que ficam numa espécie de círculo de vai e vem, circularidade constante. Enfim, são formas da modernização conservadora que promete modernizar, mas anda pra trás. Então, isso começou a aparecer nas peças. No Tourinho, a coisa é um pouco mais torta ainda, porque é uma figura de elite, mas que não encontra lugar. O Tourinho é um projeto de burguês de base protestante, nos termos do Max Weber, mas que não entra. Ele bate de frente com o projeto de cordialidade que está no resto da Colônia. Então, ele é uma figuração incompleta de um burguês baseado na ética protestante enquanto o resto é um projeto incompleto ainda de cordialidade católica escravista. As coisas ainda brutas... isso é que eu acho a graça da peça.

*(SPA) - No livro Cia do Latão: 7 peças há uma nota sobre o Auto em que se verifica uma farta bibliografia consultada pelo grupo para a elaboração da dramaturgia e da montagem. Como a pesquisa documental foi utilizada na criação dos textos dramático e espetacular?*

*(SC) - Mais importante nisso tudo foi o livro da Rossana, dessa historiadora que reuniu os documentos. Depois, eu levantei outras versões dos documentos do auto do processo. Mas o documento central para a escrita da peça foi o auto do processo do Tourinho, o documento original, que existe uma transcrição dele, porque ele tem já uma estrutura de depoimentos sobre um processo jurídico, judicial, da inquisição. Então, ali eu consegui tirar as figuras, as personagens. Eu vi que o relator do processo foi uma pessoa letrada que era... esqueci o nome... não sei o quê Camelo. Aí eu pensei: "Se o cara era letrado pra anotar esses depoimentos, ele talvez tivesse veleidades literárias e quisesse ser escritor". Então, na minha fantasia ele vai ser o poeta do Tourinho, aquele que imita o Camões (o Camões não existia ainda, mas ele é um projeto de Camões colonial). Mas isso é invenção minha. O que estava ali no original é o nome do escrivão. Quase todas as figuras são baseadas em figuras reais dos autos do processo. Então, por exemplo, o juiz Escorcyo existiu. Era uma sociedade muito híbrida do ponto de vista de origem. Esse Escorcyo provavelmente era um escorces. O Tourinho existe, os padres existem. Eu não lembro se eu preservei os nomes, eu acho que eu preservei quase tudo. As minhas figuras todas são baseadas em figuras reais. Fora Biela e*

Manivela, esses eu inventei. São figuras cômicas dos trabalhadores. Mas as figuras centrais do *Auto* são figuras baseadas nesse documento que é a principal bibliografia da criação.

(SPA) - *Você e Márcio Marciano assinam o texto dramático do Auto. Qual foi o método usado para a escrita em dupla? Essa escrita dramatúrgica ocorreu simultaneamente à escrita cênica?*

(SC) - Apesar de a gente estar assinando junto... Eu sempre quis assinar junto porque o Márcio é o meu parceiro e esse texto, de fato, eu discuti com ele. E ele não saberia medir o que tem de escrita efetiva ali. Esse texto especificamente foi quase todo redigido por mim. E em discussão com o Márcio, numa primeira versão, o plano dramatúrgico foi feito por mim. Normalmente, eu fazia uma arquitetura cênica do plano, sugeria pro Márcio escrever algumas cenas, dava tarefas, ele me trazia uma versão e eu reescrevia essa versão dele pra incorporar na versão geral da peça. Essa colaboração nem sempre funcionou assim, mas nesse caso funcionou. A arquitetura foi toda feita por mim nesse caso (a tarefa de escrita), mas sempre em discussão. Eu falava: “Olha, pensei isso, o que você acha?”. Tiveram peças, o *Equívocos colecionados* que a gente fez, o Márcio trouxe uma versão de um texto e a partir da versão dele de *Equívocos*, a gente adaptou e reescrevemos pra gerar uma outra peça, o roteiro final. Nesse caso, o caminho foi oposto. Foi a partir de um plano meu que as coisas foram sendo feitas. A grande contribuição do Márcio nessa peça, além de ser parceiro da colaboração dramatúrgica (por isso que ele assina comigo também), foi de ordem cênica. A gente começou a ensaiar com as duas escadas do teatro, as escadinhas que sobem pro palco. E a gente teve a ideia de fazer essas escadinhas virarem tudo. Então, era um cenário que se mobilizava tudo. E o Márcio deu forma a essa ideia que surgiu nos ensaios. Ele deu a solução cenográfica da peça a partir, claro, de uma ideia que veio dos atores e do acidente da gente pegar e usar as escadinhas que estavam ali jogadas.

(SPA) - *Como a resposta do público interfere nas montagens? Você poderia me dar exemplos específicos relacionados ao espetáculo Auto dos bons tratos?*

(SC) - A gente muda a peça pra ela ficar mais contraditória e mais viva. Do *Auto dos bons tratos*, eu não me lembro especificamente... Eu lembro que, às vezes, tinha uma reação contrária à sátira religiosa do fim da peça. Algumas pessoas ficavam incomodadas, mas a gente nunca mudou isso. As pessoas muito católicas, porque a cena final é um pouco gozação do padre. O auto que ele encena é também um anacronismo, é um auto em estilo jesuítico. Ali, eu uso textos do padre Vieira que são posteriores, historicamente, mas as falas do nosso

padre são inspiradas na justificativa do padre Vieira da escravidão. Esse foi um fragmento importante da leitura. Eu li o padre Vieira um pouco enquanto escrevia a peça. Normalmente é isso: a gente só muda pra deixar a coisa sempre mais viva, procurar uma solução menos idealizada.

*(SPA) - O Latão mantém relações com outros grupos brasileiros que se dedicam ao teatro político? Se sim, quais são eles? Há alguma troca efetiva em termos de contribuição para a estética do grupo ou mesmo a organização de atividades ligadas à militância?*

(SC) - Essa contribuição já foi mais efetiva, em alguns momentos do passado, quando a gente manteve um jornal, que era o jornal *Sarrafo*, em parceria com outros grupos. Normalmente, são ações. Às vezes, um evento a gente convida ou se estabelece parceria com um outro grupo, ou grupos mais jovens que nasceram de oficinas do Latão, a gente mantém contato. Por exemplo, a Brava companhia é um grupo que a gente mantém algum contato, porque alguns de seus integrantes participam de ações, de coisa que o Latão faz, mas é um contato informal. O Engenho teatral é um grupo que a gente vai participar de uma ação deles esse ano. São coisas eventuais, não são coisas planejadas e regulares. Mas eu poderia citar vários grupos, por exemplo, Folias d'arte, que a gente teve uma participação muito forte; a Companhia do feijão, com quem a gente fez algumas coisas juntos, de palestras, de ações; a Companhia São Jorge que a principal diretora participou do começo do Latão, que é a Georgette Fadel; o Núcleo Bartolomeu que já participou de alguns lançamentos do livro do Latão; o Estudo de cena que é um grupo dirigido por um ex-integrante do Latão.

*(SPA) - A Cia organiza e participa (para além dos trabalhos vinculados às representações cênicas) de ações diversas na comunidade paulistana, entre elas: cursos, oficinas, publicação de revistas/livros/jornais, manifestações/passeatas, seminários, sessões temáticas de cinema (esta última, sobretudo, durante a ocupação no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, realizada em 2012). A quem essas ações, geralmente, se destinam? E qual é o público efetivamente conquistado? Há uma especificidade desse público que acompanha o Latão?*

(SC) - Eu acho que há sim. Cada peça traz o seu próprio público também. Ao longo desses muitos anos, o Latão tem um fortíssimo público no movimento estudantil ou estudantil, claro, especialmente ligado às ciências humanas (Filosofia, História, Ciências Sociais, Letras). Esse é o público central do Latão. Ao mesmo tempo, tem muita gente ligada ou ao movimento social ou a partidos políticos de esquerda que também constituem um núcleo forte. Quando o Latão dá oficina vem de tudo, mas vem também muita gente do Teatro (jovens estudantes de

Teatro). Acaba sendo uma tendência mais forte, porque o Latão é muito respeitado e as pessoas querem aprender com o trabalho do Latão. Ao mesmo tempo, a gente faz oficinas para o movimento social. Agora mesmo, nós fizemos uma oficina pro grupo de teatro do oprimido dentro do MST. Eu dei palestra em Maricá pra grupos também. Têm ações especificamente ligadas a alguns setores, alguns núcleos. E também junto ao meio intelectual. O Latão tem um grande público de intelectuais de esquerda. Isso que é muito legal, eu acho: você vê gente de classes sociais muito diferentes nas peças do Latão, de origens muito diferentes. Claro, é um público, certamente, maciçamente de esquerda que vai ver as peças do Latão, mas são de colorações e tendências muito diferentes de esquerda também.

(SPA) - *Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde o espetáculo Ensaio para Danton?*

(SC) - É uma pergunta difícil... Eu acho que teve mudanças produtivas no modo de produzir, porque, até determinado momento, existiu uma espécie de ideologia de grupo. O que quer dizer isso: o grupo, idealizadamente, vai realizar o conjunto das funções, todos nós seremos criativos e carregaremos o caminhão, e faremos todas as atividades simultaneamente. Então, teve uma espécie de sonho *hippie* de um coletivo perfeitamente harmônico e *autogestionado*. A partir de determinado momento, pra mim ficou claro que as relações criativas vão ser igualitárias dentro do Latão. Ao mesmo tempo, vão ser propostas e conduzidas por mim, como sempre foram de certo modo, mas eu não vou chamar mais a coisa pelo nome errado. Eu vou chamar a coisa pelo nome certo. Pra dar um exemplo: se eu escrever uma peça e o outro for colaborador, ele vai entrar como colaborador e vai assinar um texto que não foi escrito efetivamente. O meu assistente de direção se chama assistente de direção agora, não chama-se diretor. As funções ficam claras no nome. Ao mesmo tempo, eu vou seguindo o meu projeto igualitário de que todo mundo vai ganhar igual pelas mesmas funções. Eu ganho o mesmo que a minha assistente de direção ganha se ela trabalha o mesmo tempo que eu. Se eu acumulo outra função, eu ganho mais, porque eu estou dedicando mais tempo livre a isso. Esse acordo socialista de igualdade do valor trabalho é mantido dentro do Latão. O acordo de que todo mundo pode interferir na dramaturgia é mantido, apesar de eu ser o mediador, mas eu sou um bom mediador. Não há dúvidas de que a boa ideia é a que vai ganhar a cena. Os critérios são sempre claros na condução dos processos. Então, existe uma igualdade econômica e criativa. Ao mesmo tempo, se profissionalizou a produção do grupo. Eu tenho um produtor com a figura do João Pissarra. Isso significa que o caminhão que vai ser carregado... antigamente, a gente dizia assim: “Vamos todo mundo carregar o caminhão?” E

alguém não queria carregar o caminhão e ia pra casa e o outro carregava. Agora, quem carregar o caminhão ganha por carregar o caminhão, ou a companhia contrata quem carregue o caminhão se não tiver quem possa naquele dia ir carregar o caminhão. Eu continuo carregando o caminhão. A gente está aqui em BH e quem carregou pra cima hoje de manhã, junto com o cenotécnico, fui eu. Eu não fiquei pedindo para os atores ficarem carregando o cenário. Eu carreguei porque eu gosto de carregar e eu também ganho pra carregar. Então, é mais prático e mais concreto essas coisas. Tem os mediadores disso que agora assumem essa função. Tem um mediador chamado produtor. Tem um mediador chamado diretor, e que luta pra não se especializar e para que as funções e o trabalho sigam igualitário. O que mudou foi essa forma de organização produtiva que ficou mais, em parte, profissionalizada e, em parte, mantendo o projeto de igualdade, mas chamando as coisas pelo nome certo.

*Entrevista com Beto Matos, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada em Belo Horizonte no dia 8 de julho de 2016.*

*(SPA) - Você poderia fazer um retrospecto sobre sua relação com o teatro antes de participar da Cia do Latão?*

(BM) - Eu fiz Biologia, Ciências Biológicas, na UNICAMP e quando eu terminei o último ano, eu resolvi fazer Artes Cênicas. Até então, a minha experiência com teatro era muito pequena, era participar de coral cênico lá na universidade. Aí eu fiz quatro anos de Artes Cênicas na UNICAMP. Foi a partir daí que eu comecei a ter contato de fato com o teatro. Conhecia muito pouco, tinha assistido poucas peças, tinha lido muito pouco sobre teatro. A minha formação anterior não era muito em humanas. E, a partir dali, eu comecei a fazer muito teatro, especialmente muito teatro de grupo, ou seja, com pessoas que a gente se reunia na faculdade, criava as peças e saía viajando pelo interior do Estado de São Paulo. Quando eu me formei eu fui logo participar de um espetáculo do Márcio Aurélio, chamava (da Cia razões inversas) *Ricardo II*, que foi o que me levou pra São Paulo. Antes eu estava em Campinas. Aí eu fiquei em São Paulo um tempo. Logo participei de um espetáculo do SESI chamado *Péricles, o príncipe de tiro*, do Shakespeare, que era com direção do Ulisses Cruz, na época em que se contratava com carteira assinada, uma coisa raríssima (e aí eu fui contratado com carteira assinada) e a partir dali eu comecei a trabalhar com teatro de uma forma mais profissional, sendo contratado. Mas sempre me interessou muito o teatro coletivo, como o teatro de grupo, porque aí a sua participação na produção da obra sempre me pareceu mais interessante. Então, não é a toa que eu sempre me interessei por tudo. Acho que justamente por eu não conhecer nada quando eu comecei a fazer teatro, eu me interessava por tudo, desde a iluminação, cenário, figurino... tudo, tudo me interessava, tudo me aguçava, e claro, a atuação, com certeza. Um pouco antes eu trabalhei como orientador de Artes Cênicas, também no SESI. E aí eu entrei pra Companhia do Latão... nossa, não lembro o ano... foi com o *Auto do Bons Tratos*. O Sérgio acabou me chamando, porque ele precisava de uma substituição. Alguém teve que sair do elenco e aí eu fui chamado. Ele antes tinha chamado dois colegas meus que não puderam fazer por algum problema de data, incompatibilidade de agenda. E os dois tinham me indicado. O Sérgio perguntou por um nome e os dois tinham indicado a mim. Daí eu fui lá, conheci o Sérgio e o Márcio Marciano e, a partir daí, eu comecei a fazer o espetáculo.

*(SPA) - O Latão já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

(BM) - Acho que os ganhos são totais. Eu acho que, a partir do momento em que você faz parte da construção do espetáculo, desde o início, você sente esse espetáculo mais seu de alguma maneira. Mas não “seu” no sentido de posse ou do ego, mas “seu” no sentido de pertencimento. Ou seja, você faz parte daquilo e você sabe de onde veio a construção das cenas. Por mais que ela seja retrabalhada pelo diretor e dramaturgo (pelo Sérgio, em especial), você pelo menos sabe, você sente de onde veio a origem daquela cena. E, às vezes muda completamente, às vezes vem uma cena completamente diferente daquilo que você tinha imaginado. Mas é bom nesse sentido: você tem uma participação, digamos, em que você... a construção do seu personagem é feita no processo de construção do próprio espetáculo, do próprio texto, da dramaturgia. Então ela acontece de uma forma um pouco mais orgânica (um pouco mais não, completamente orgânica). E os desafios são esses, porque... há uma exigência maior de conhecimento do processo, ou seja, você precisa pesquisar o tema que está sendo feito, você precisa, desde o princípio, estar compartilhando ideias e atuando com seus colegas, inclusive com o diretor e dramaturgo, na construção de uma ideia única, de todo mundo. É diferente, completamente diferente, de um processo em que você chega lá e te dão um texto e você estuda o texto, você faz propostas de atuação ou de interpretação e o diretor corrige “assim ou assado” e aí você vai lá fazer. Então, você estuda um pouco solitariamente e depois você expõe isso junto com o grupo. Num processo coletivo você estuda coletivamente. Basicamente, é isso.

*(SPA) - Quais foram as etapas do processo de montagem da peça “Auto dos Bons tratos” vivenciadas por você? Qual foi o limite da colaboração dos atores para a escrita cênica?*

(BM) - Essa é uma pergunta que eu posso responder muito pouco porque, como eu disse, eu fui chamado numa substituição. Então, quando eu cheguei o texto já estava pronto. De fato, não houve participação minha no processo de escritura do texto. O que eu fiz foi justamente o oposto: eu peguei o texto, estudei e o Sérgio e o Márcio Marciano foram me orientando no processo. E aí eu fui me ambientando com o elenco. Então, a minha participação foi muito pequena. Foi completamente diferente.

*(SPA) - Além da função de ator, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Latão? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo?*

(BM) - Não participei de nenhuma outra função, só como ator. Eu não teria muito que dizer sobre isso, porque se eu fosse dizer, eu diria de colegas que trabalharam em dupla função. Eu não conseguiria ser objetivo.

*(SPA) - De que modo as leituras (pesquisas bibliográficas) influenciam na criação da personagem?*

(BM) - Influencia completamente, absolutamente, porque a pesquisa vai te dar um embasamento. Muitas vezes, ao ler um texto teórico ou uma narrativa, como nesse espetáculo que a gente está fazendo agora, *O Pão e a pedra*, você resgata um personagem ali, você começa a construir um personagem na ideia do que você lê. Então você fala: esse personagem pode ser... você vai construindo uma ideia de personagem. Acho que nesse sentido é interessante. E muitas vezes não só um personagem, mas a ambientação. Você vai entendendo os aspectos históricos e sociais do evento que você está construindo. E é uma forma de você construir essa dramaturgia coletivamente, ou seja, você vai entendendo em que época que isso se passava, quais eram os costumes dessa época, como as pessoas se comportavam. Então, eu acho fundamental.

*(SPA) - No Auto você fez o Tourinho, que era o protagonista da peça. Mesmo você tendo chegado depois do texto dramático já ter sido escrito, você pesquisou além do texto que te foi dado? Você se lembra?*

(BM) - Eu não me lembro. Eu pesquisei muito pouco, não porque eu não quisesse, mas porque o tempo que eu tinha era muito pequeno mesmo. A gente estava muito próximo da estreia e eu precisava decorar aquele texto. Todo mundo precisava botar o espetáculo de pé. Então, se eu pesquisei foi durante o espetáculo, mas aí de uma forma mais de curiosidade mesmo, porque já estava montado o espetáculo, o personagem e tudo mais. Eu lembro que a gente chegou a ir para um festival no Porto e lá tinha a cidade do Tourinho. A gente chegou a ir à cidade do Tourinho, tinha a estátua do Tourinho lá.

*(SPA) - Você tem um método fixo de estudo para a construção do papel ou cada espetáculo exige uma metodologia própria?*

(BM) - Não, não tenho um método fixo não. Falar em método eu acho sempre difícil. Eu diria que eu tenho alguns procedimentos de aproximação do personagem, mas que vão se adaptando a cada processo, porque as variáveis são muito grandes. Depende do elenco, com quem você está, depende da exigência da dramaturgia ou da exigência do diretor, depende do

tempo de dedicação que você tem pra isso também na sala de ensaio e fora da sala de ensaio. Então, eu não procuro criar um método muito claro, não. Basicamente, o que eu faço é pesquisar sobre o assunto, ler bastante. Quando eu tenho o texto, decorar o texto a partir do sentido dele num primeiro momento, pra depois, num segundo momento, me preocupar exatamente com as palavras. Ou seja, eu não tento decorar o texto, eu tento decorar a ideia que o texto traduz... na sequência, aí sim decorar com a importância de cada palavra. E daí as palavras passam a ter uma importância. Você falar “colocar” ou “pôr”, embora seja a mesma coisa, se a palavra está colocada ali é porque tem um sentido. Aí você descobre, vai tentando descobrir isso.

*(SPA) - Como a resposta do público interfere na (re)construção da personagem? Você precisou fazer alguma adaptação no decorrer da sua atuação com o Auto? Você se lembra se você mudou alguma coisa que você viu que não funcionou?*

*(BM) - Sim, acho que sim. A gente sempre faz isso. Acho que isso é uma coisa que acontece em conjunto com a direção. Porque, claro, o primeiro olhar é do diretor, é o primeiro olhar do espectador. E uma vez diante do espectador... as reações também te conduzem, às vezes pra um lado, às vezes pra outro. Às vezes também é muito comum você ficar inebriado pela reação do público. Por exemplo, o caso mais comum é o riso... as pessoas riem, você fica feliz porque as pessoas riram, e você começa a acentuar essa atuação, o que nem sempre é bom. Então, há que se ter um equilíbrio também porque muitas vezes a reação do público te conduz para um lado que não ajuda o público no entendimento. Mas, claro, acho que a gente tem de se adaptar o tempo todo. Você mesmo falou sobre o espetáculo de ontem que você viu aqui em BH, de *O pão e a pedra*, que a reação do público foi mais tímida aqui do que em São Paulo. O que nos afeta de alguma maneira sim. Com certeza, nos afeta. O importante é a gente não achar que o público está tímido ou não está reagindo porque não está gostando. Essa é a grande dificuldade: você não tentar subir o grau porque você acha que eles não estão ouvindo, porque você acha que eles não estão entendendo, e aí você começa a exagerar e isso é péssimo. Então, é delicado esse contato com o público. É uma empatia que você tem que ter ali. Acho que sim, modifica o tempo inteiro.*

*(SPA) - Auto dos bons tratos está inserido no livro “Cia do Latão: 7 peças” enquanto parte de uma “trilogia” intitulada de “Imagens do Brasil”. Em sua opinião, qual é o potencial dessa peça enquanto “flagrante” ou “registro” da realidade brasileira? Como o “Auto”*

*dialoga com as duas outras peças da trilogia (O nome do sujeito e A comédia do trabalho)?  
Você chegou a participar de alguma dessas duas peças dessa trilogia?*

(BM) - Não, *O nome do sujeito*, não. *A comédia do trabalho* também não participei do processo. Fiz alguma substituição em algum espetáculo. *A comédia do trabalho* eu participei de uma ou outra apresentação, porque é um dos espetáculos mais antigos do Latão e aí sempre se apresentava e eventualmente eu fazia alguma substituição. Eu acho que o *Auto dos bons tratos* fala de um período histórico do Brasil, do início da formação mesmo daquilo que a gente chama de Brasil - quando o Brasil ainda não era Brasil, ou já era Brasil é difícil falar. Mas acho que ele dialoga inclusive com o momento atual porque a impressão que eu tenho é que o Brasil desde sempre esteve sempre na mão dos mesmos detentores do poder. A gente nunca teve uma ruptura de fato. Então, a gente passou de Portugal para o Império, do Império para a República e assim por diante sem rompimento, quer dizer, a elite que comanda o poder no Brasil continua a mesma desde sempre. Então, eu acho que o *Auto dos bons tratos* trata disso de alguma maneira. Dialoga com *A comédia do trabalho*, evidentemente, porque fala dessa exploração, justamente, dessa elite financeira que comanda os meios de produção e dessa exploração do trabalhador da forma como a gente convive sempre... a gente sempre está a mercê do poder do Capital e é essa luta eterna até hoje. O outro espetáculo eu não fiz, então, eu não teria como falar sobre ele.

*(SPA) - No Livro “Cia do Latão: 7 peças” há uma nota sobre o “Auto” em que se verifica uma farta bibliografia consultada pelo grupo para a elaboração da dramaturgia e da montagem. Vocês trabalham muito com referências, não é? Quem [geralmente] traz, quem sugere? Como se dá a distribuição dessa bibliografia que vocês consultam?*

(BM) - Ela parte muito de... O Sérgio traz muito material e nos instiga a trabalhar a partir de alguns materiais. Por exemplo, n’*O mercado do Gozo* foi muito assim. Ele trazia o material, trazia referências e sugeria uma cena com “este” tema, “nesta” situação e aí a gente ia criando e ele ia retrabalhando. N’*O pão e a pedra* existia uma equipe de pesquisa. Tem uma equipe de pesquisa que levantou um farto material sobre esse período de 1979, das greves do ABC, e esse material é disponibilizado para os atores e aí a partir desse material a gente também cria cenas, ou seja, a gente lê, tem ideias de cena, conversa com os outros atores, constrói alguma cena e essa cena é retrabalhada (às vezes é jogada fora, esquecida completamente, às vezes é retrabalhada, às vezes sobra uma fala, sobra um personagem, sobra alguma coisa que o Sérgio volta a retrabalhar e devolve, e aí vai sendo construído). Então, a pesquisa é fundamental,

porque é a partir dela que a gente começa a construção da dramaturgia, a partir de fatos concretos da pesquisa. Então, é muito importante.

*(SPA) - Ela ficaria mais restrita a fase de ensaios, de uma maneira geral?*

(BM) - É, porque a fase de ensaio é a fase que começa a construção. Eu acho que o Sérgio deve começar isso bem antes. Acho que ele começa a fazer um levantamento do tema e do material anteriormente. Até chegar o momento em que ele conduz e fala “acho que é por aqui que a gente quer”. Aí, quando ele chama o grupo à construção do espetáculo que a gente vai fazer ele já tem uma certa bibliografia, um certo material que é repassado pra gente. E a gente também, às vezes, corre atrás de outros materiais. A gente traz materiais também pra cena, quer dizer, não é algo que fica restrito... em que a gente fica sentado esperando o material. A gente propõe ideias. N’*O pão e a pedra*, por exemplo, eu lembro de estar pesquisando na internet a questão da greve. Eu me interessei e falei: “como deve ter sido a publicidade nesse período, o que se falava na publicidade?” (porque a publicidade espelha de certa maneira a realidade). E eu me lembro de ter visto a questão da publicidade e me lembro de ter visto aquele cartaz que o Ney apresenta [em cena]. Eu encontrei por acaso, passeando pela internet, uma propaganda na Veja, da ANFAVEA, e falei “Mas isso é surreal”. E o texto era surreal e a foto, tudo. E aí eu levei isso pra sala de ensaio e a gente tentou fazer algumas cenas e resultou que o Sérgio acabou usando isso em cena. Então, o material de pesquisa está vivo o tempo inteiro. Mesmo durante o espetáculo. Não sei se você nota, mas alguns textos entram e vão sendo modificados mesmo em cartaz, porque novas informações aparecem e aí vão modificando.

*(SPA) - Você citou a equipe de pesquisa. Quem é essa equipe? São os próprios atores que se dividem nessa função ou ela vem de fora?*

(BM) - Não, acho que depende do processo. Nesse processo é uma equipe que não é do elenco, uma equipe de fora (até porque a gente tinha um período de tempo muito curto pra fazer a peça). Então, N’*O pão e a pedra* existiu uma equipe específica pra fazer essa pesquisa que levantou um farto material e disponibilizou pra gente. Em outros processos é o elenco inteiro. Nesse caso d’*O pão e a pedra* tinha uma equipe específica que pesquisou bastante a bibliografia e aspectos históricos. Mas, como eu falei, todo mundo pesquisa tudo o tempo inteiro e toda informação nova é bem vinda.

*(SPA) - Como o pensamento de Brecht e de Marx influencia a estética do grupo e as relações de trabalho dentro dele?*

(BM) - Acho que influenciam porque a própria companhia surgiu a partir das ideias marxistas, quer dizer, existe uma forte ideia marxista de pensamento, e do Brecht também. Acho que essa própria ideia do coletivo em que todo mundo é de certa maneira colaborador do processo de criação, acho que é onde se espelha melhor essas ideias. Ou seja, procura-se não construir ou não reproduzir essa ideia que vem do Capital, do capitalismo, de que existe um superior e o resto vai sendo explorado. Ideia que muitas vezes é reproduzida no teatro comercial, quer dizer, eu já fiz isso várias vezes e aí você é só um funcionário. Você é um ator e você tem que fazer isso e ponto. Não se meta no trabalho alheio. Mas aqui não. No Latão a ideia não é essa. A ideia é, de fato, compartilhamento de ideias, compartilhamento do processo, uma ideia de uma construção coletiva, uma ideia de que todo mundo faça parte desse processo. É óbvio que a dramaturgia e a direção têm que ser assinada por alguém, no caso o Sérgio, porque há que se ter um olhar de fora. Acho que existem experiências em que tudo é coletivo do começo ao fim, mas nesse caso não. Mas acho absolutamente positivo e acho que a forma como o Latão consegue lidar com isso muito produtiva.

*(SPA) - Como você compreende e vivencia as relações entre fazer político e fazer teatral?*

(BM) - Eu compreendo e vivo como uma coisa única. Eu não vejo separação entre o fazer político e o fazer teatro e o viver. Acho que todas as nossas ações, mesmo a inação, é uma ação política. Então, uma opção é uma opção política porque afeta a *pólis*, afeta a sua relação com a comunidade, afeta a forma como você lida com o social, a forma como você quer que o mundo a sua volta e o coletivo se modifiquem ou avancem. Então, acho que não existe separação. É uma ilusão dizer “Ah, eu não faço teatro político”. “Bom, você acha que não faz teatro político, mas você faz teatro político”. “Não, não, eu faço teatro de entretenimento”. “Sim, é uma ação política fazer teatro de entretenimento”. Não é o que eu gostaria de fazer, não é o que eu faço. Se eu tenho que ter uma ação política eu quero que seja uma ação na qual eu acredito e que possibilite a construção de uma sociedade que eu almejo, que eu quero, diferente daquela que eu vivo.

*(SPA) - Quando um teatro se propõe a ser politizado, digamos assim, ele exige uma consciência maior dos integrantes, uma posição mais clara?*

(BM) - Acho que sim. Acho que tem de ter uma consciência do que você está fazendo. Na verdade, pra tudo você tem que ter consciência da sua ação (no palco e fora do palco). Mas, já

que a gente está falando de teatro, acho que você tem que ter consciência da sua ação no palco, consciência daquilo que você está se propondo a passar, do seu discurso. Eu acho que o fundamental, na verdade, como ação política é a possibilidade de criar questionamentos. Acho que ao fazer teatro político você precisa da consciência dos atores, de todo mundo que está envolvido numa produção de teatro, você precisa ter uma consciência do que você está fazendo. E essa consciência não implica em estabelecer verdades ou gritar bandeiras. Acho que significa revelar contradições e propor questões para que os espectadores se questionem, para que as pessoas se perguntem e consigam elas mesmas chegar a outras conclusões ou as mesmas que a gente se propõe. Mas acho que nunca afirmar verdades, porque isso não leva a mudanças, isso não é uma ação política concreta. Uma ação política concreta é aquela que permite que a sociedade consiga entender os processos pelos quais ela passa e como modificar isso.

*(SPA) - Em sua opinião, o teatro político do Latão busca algum tipo de transformação em relação ao espectador e/ou aos integrantes do coletivo? Se sim, em quais níveis se dariam essa possível transformação?*

*(BM) - É como eu disse na resposta anterior, eu acho que a função primordial do teatro é essa, a transformação. Transformação não só do espectador, mas transformação também dos agentes do teatro. Então, sim. Eu sinto que isso me afetou de alguma maneira e a gente tenta atingir essa transformação. Se a gente consegue, acho que realmente é muito subjetivo saber. Claro, a gente tem algumas respostas das pessoas que assistem aos espetáculos e falam: “Olha, nunca tinha pensado por esse ângulo, nunca tinha pensando dessa forma, vocês levantaram questões importantes”. Então, acho que suscita um questionamento, suscita um levantamento de questões e isso eu acho que, sim, é fundamental. Como ator também é fundamental. Minha origem, como eu comentei, é teatro de grupo, ou seja, um processo em que todo mundo faz tudo, todo mundo entende todo o processo e o mecanismo do fazer teatro, desde a produção até o final, desde o bilheteiro até a última peça de roupa do figurino, maquiagem. Eu comecei por aí. Já fiz e faço muitos espetáculos, digamos, comerciais em que você é a peça de uma engrenagem e isso acho que não é transformador de fato. Aí quando você entra numa companhia como o Latão... eu participei há anos atrás em o *Auto dos bons ratos* e agora voltei a fazer parte n’*O pão e a pedra* justamente por sentir que é necessária essa transformação, especialmente pelo momento em que a gente está passando. Então, eu acho que sim, é transformador. E é algo que eu acho que não só a Companhia do Latão, mas outras companhias também, e acho que quem faz teatro busca essa transformação e acho que*

quem vai ao teatro também quer uma transformação. As pessoas não vão ao teatro como vão à frente da televisão. É completamente diferente. A possibilidade de um diálogo, de uma transformação e de uma troca é muito mais efetiva.

*(SPA) - Você atua em outros grupos? Possui uma profissão paralela à Cia? Se sim, como essas outras vivências interferem no seu trabalho com o Latão?*

*(BM) - Sim. Na época em que eu fiz o *Auto dos bons tratos* e *O mercado do gozo*, com o Latão, saí da companhia e montei junto com alguns amigos uma outra companhia, chama Fhila Sete, e desde então tenho trabalhado nessa companhia. Então, eu tenho um trabalho paralelo sim. Nesse momento, a gente não está fazendo nenhuma produção, por isso estou aqui de volta à Companhia do Latão. Eu tenho um solo meu, também, dessa outra companhia que eventualmente eu apresento. Eu trabalho basicamente como ator e autor também. Eu escrevo. Eu tenho alguns textos de dramaturgia, com os parceiros dessa outra companhia, o Fhila Sete. Escrevo contos, romances. Eu tenho começado de uns cinco anos pra cá a escrever mais. Atuo basicamente nessa área, de diversas formas como ator de publicidade, de TV, cinema, teatro, evento... trabalho muito com isso. E produção também. É difícil porque você tem que dividir seu tempo e num processo como esse, coletivo, do Latão, exige bastante de você. Qualquer processo de teatro exige muito dos atores e de quem está envolvido, porque você passa a pensar o tempo inteiro nisso. Então, é difícil conciliar, mas eu tento conciliar da melhor maneira possível.*

*(SPA) - Como você avalia a presença do Latão na cidade de São Paulo, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente?*

*(BM) - Desde *O mercado do gozo*, eu fico em contato com a Companhia do Latão, mas não atuando, não trabalhando, porque eu passei a trabalhar na minha companhia. Mas eu sinto que a Companhia do Latão tem um espaço muito efetivo na cidade de São Paulo. É uma das companhias mais atuantes, eu acho. Agora, eu não teria como falar dessas ações porque eu não estou dentro. Eu diria dessas ações como espectador, mas não como ator.*

*(SPA) - Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada?*

*(BM) - Eu vivi, basicamente, três experiências com o Latão. Uma primeira em que eu fui chamado pra fazer uma substituição pra entrar numa companhia de processo. Então, eu entrei de uma maneira estranha. Ou seja, eu estava fazendo uma substituição diante de um coletivo*

que é de processo. E logo percebi que havia uma generosidade, um compartilhamento de ideias... me senti muito em casa, por isso continuei e entrei no segundo processo que foi *O mercado do gozo*. E aí, de fato, eu vivi o processo coletivo de construção desde o princípio até o final desse espetáculo. Aí eu acho que eu senti, de fato, a forma como a companhia trabalhava/trabalha. E depois eu saí pra fazer outros trabalhos e voltei agora. O que eu sinto de mudança... acho que houve um ganho (são quase dez, quinze anos desde que eu me afastei). O meu retorno me trouxe duas coisas: primeiro, eu revi colegas daquela época (a Helena, o Ney, o próprio Sérgio), percebi que o processo coletivo e interno de compartilhamento, de generosidade, de criação coletiva continua o mesmo, continua existindo de fato; e percebi que há uma... (provavelmente por duas questões: pela experiência de dez/quinze anos de trabalho e pela urgência de se construir o espetáculo *O pão e a pedra* num curto período de tempo) uma qualidade e uma prontidão da equipe muito boa. Um olhar muito preciso sobre o trabalho, especialmente do Sérgio. Um olhar muito claro, uma sabedoria sobre o que se busca e o que se pretende, conseguindo apontar no trabalho dos atores exatamente aquilo que permite uma transformação positiva do trabalho.

*Entrevista com Márcio Marciano, concedida à Samira Pinto Almeida, por meio de e-mails enviados entre 5 de julho e 19 de julho de 2016.*

*(SPA) - Você poderia fazer um retrospecto sobre sua relação com o teatro antes de fundar a Cia do Latão, ao lado do Sérgio de Carvalho, e assumir com este a direção do grupo?*

(MM) - Antes de ingressar na ECA, minha relação com o teatro era esporádica. Assistia eventualmente a peças no teatro distrital do bairro da Mooca, onde morava, em geral, em campanhas de popularização do teatro. Meu interesse como espectador esbarrava no alto preço dos ingressos. O que fazia era ler textos teóricos de teatro ou peças. Por influência do meio sindical – era metalúrgico e sindicalizado – já tinha certo interesse pela obra de Augusto Boal e Brecht. No primeiro semestre da universidade, organizei, juntamente com alguns colegas de turma, o Grupo Nove de Teatro (referência ao número de participantes). Esse grupo realizou algumas montagens independentes do currículo – três textos curtos de Jacques Prévert, mas sucumbiu à desorganização e à radicalização do assunto, quando sugeri que montássemos *Pequenos Burgueses*, de Gorki. Em paralelo a essa experiência na universidade, passei a trabalhar como cenotécnico de montagens profissionais. Nessa função, integrei a equipe do Teatro do Ornitorrinco por quase três anos, depois trabalhei em montagens avulsas com gente como Marco Nanini e Gianfrancesco Guarnieri. Essa espécie de estágio em montagens profissionais foi fundamental na minha formação tanto técnica quanto teórica. Aprendi, sobretudo, como a divisão social do trabalho como conhecemos é nociva a qualquer tentativa de arte verdadeiramente crítica. A partir daí, passei a dirigir montagens de finalização de um curso profissionalizante de teatro, e a fazer minhas primeiras tentativas como dramaturgo. Foi por essa época, quando já havia abandonado a universidade, que reencontrei o Sérgio de Carvalho, colega de turma. Ele já havia estreado a primeira versão de *Ensaio para Danton*, com grande reverberação em São Paulo, e estava montando uma nova equipe para a realização de um projeto de ocupação do histórico Teatro de Arena. Por indicação de Kil Abreu, que naquela época era seu colaborador na dramaturgia e na direção, passei a integrar o grupo de estudos que antecedeu à fundação da Companhia do Latão.

*(SPA) - Durante o período em que você esteve à frente do grupo, como o pensamento de Brecht e de Marx influenciou a estética da Cia e as relações de trabalho dentro dela?*

(MM) - A aproximação ao pensamento de Marx e Brecht se deu de forma gradual e não programática. Quando Sérgio de Carvalho e Kil Abreu decidiram enfrentar o universo de Büchner na montagem de *Ensaio para Danton*, algumas questões relativas ao teatro épico

surgiram do corpo-a-corpo com esse fragmento de vocação revolucionária. As soluções encontradas de modo colaborativo, com a participação do elenco e demais artistas envolvidos no processo, tinham algo dos estudos superficiais da obra de Brecht, realizados na universidade, mas muito de intuitivo. Após a experiência com *Ensaio para Danton*, Sérgio decidiu aprofundar o estudo da poética e do pensamento de Brecht, de forma a tornar a opção por um teatro crítico uma plataforma de pesquisa consciente. Foi nesse contexto que surgiu a ideia do projeto de ocupação do Teatro de Arena. Para inaugurar esse processo de estudos, foram eleitas duas obras fundamentais de Brecht: *A compra do latão* – a partir de indicação de Fernando Peixoto que, inclusive, nos cedeu uma versão em francês, já que o texto permanece inédito em português do Brasil – e *A Santa Joana dos Matadouros*, na extraordinária tradução de Roberto Schwarz. O estudo prático e teórico dessas obras em sala de ensaio nos direcionou inevitavelmente ao pensamento de Marx. Como eu vinha da militância partidária e sindical de formação marxista, essa aproximação se deu de modo intensivo. O fato de eu também atuar na Companhia do Latão como “operário”, isto é, como cenotécnico, responsável direto pela produção material da cena, na medida em que construía cenários e cuidava da técnica e da logística das encenações, nos ajudava a colocar a discussão sobre a divisão social do trabalho em cena em outro patamar. Naturalmente, eu não fazia isso sozinho, tanto Sérgio quanto os demais componentes do grupo faziam um esforço conjunto nas montagens e desmontagens. Mas essa organização interna da produção da cena, que procurava abolir a divisão ideológica entre trabalho braçal e trabalho intelectual, de fato serviu para dialetizar o discurso estético do grupo. Contudo, por mais que tentássemos enfrentar a clássica divisão social do trabalho através da coletivização dos meios de produção da cena, a lógica do sistema, com seu corolário de especialização e valorização ideológica do trabalho intelectual em detrimento do trabalho considerado braçal sempre se impôs, de fora para dentro, de maneira implacável<sup>104</sup>. Durante os dez anos em que estive no Latão, o debate sobre os mecanismos falsificadores que acabam por estabelecer uma hierarquização do trabalho sempre foi tema de debate. Lutamos o quanto foi possível para incrementar nos demais integrantes do grupo a compreensão de que a cena deve refletir a almejada horizontalidade das relações de produção, mas poucas vezes isso foi uma realidade. A conquista da autonomia por parte de cada integrante de um coletivo é

---

<sup>104</sup> Nota de Márcio Marciano: A título de exemplo, me permita narrar um incidente pitoresco no Rio de Janeiro. Estávamos iniciando a ocupação do CCBB com nosso repertório, seria a primeira apresentação do trabalho da Companhia do Latão no Rio. A Rede Globo enviou uma repórter para fazer uma matéria sobre o grupo. Estávamos no teatro, Sérgio na plateia com um laptop, eu no palco, serrando e pregando, construindo uma arquibancada. Após a entrevista com Sérgio, a repórter ficou surpresa e, segundo ela própria, “encantada” ao saber que o outro diretor e dramaturgo da Companhia do Latão estava com um martelo na mão. Ela fez questão que o cinegrafista fizesse imagens do trabalhador braçal em ação, que também era dramaturgo...

uma façanha raras vezes conquistada. Implica um alto grau de desautomatização e de independência intelectual que somente se atinge a duras penas. Esse impasse sempre obteve ressonância na forma dos espetáculos, não enquanto formulação estética, mas como problema de ordem crítica, enquanto questionamento de contradições internas, que, por sua vez, representavam índices de contradições maiores, de cunho social e histórico. Daí talvez, a opção pelo fragmento, pela narrativa em frangalhos, pela ruína, pela cena em processo, pela tentativa de apreensão do sujeito enquanto projeto falhado, como feixe de contradições entre ação e discurso.

(SPA) - *Como foram estabelecidos os temas de pesquisa que resultaram nos espetáculos do grupo?*

(MM) - Os temas eleitos por Sérgio no início do projeto de estudos para ocupação do Teatro de Arena acabaram por alimentar os primeiros anos de pesquisa da Companhia do Latão. A leitura de *A compra do latão*, não apenas deu origem ao nome da Companhia, como resultou em nosso primeiro espetáculo *Ensaio sobre o latão*, sendo a palavra “ensaio” utilizada aqui em seu amplo espectro de significados. A leitura de *A Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, resultou num segundo espetáculo, que foi responsável por dar visibilidade nacional ao projeto. Também no escopo desses estudos, surgiu a ideia de trabalhar com o mito do “homem fáustico”. Daí resultou *O nome do sujeito*, ambientado no Recife do século XIX. A partir desses três primeiros experimentos, pudemos vislumbrar o eixo temático comum, uma espécie de linha mestra a nortear a pesquisa. Tratava-se de consolidar um projeto dramaturgico com base em assuntos brasileiros, que de alguma forma pudesse refletir criticamente o processo de formação do sujeito brasileiro, se é que se pode falar em *sujeito* em se tratando da história de um país na periferia do sistema. O que percebemos retroativamente foi certa reincidência na tentativa de retratar o modo como as classes dirigentes no Brasil se autorrepresentam. Essa constatação serviu de estímulo para o estudo sobre o *Trabalho* em sua etapa atual de precarização na conjuntura da financeirização do capital. No estudo das formas de autorrepresentação na relação Capital x Trabalho. Daí resultou *A comédia do trabalho*.

(SPA) - *Como surgiu o desejo de contar a história de o “Auto dos bons tratos”?*

(MM) - *A comédia do trabalho* colocou o Latão em contato direto com movimentos sociais organizados. Essa experiência contribuiu para pensarmos o projeto dramaturgico do grupo em perspectiva histórica, de forma ainda mais crítica e consequente. Na comédia abordamos o tema da autorrepresentação das elites em chave debochada, a partir de suas mirabolantes

artimanhas de acomodação às exigências impostas pelo fluxo internacional do capital. No trabalho que faríamos a seguir, tínhamos o desejo de aprofundar essa reflexão, sentíamos a necessidade de sintetizar a experiência anterior e avançar os estudos sobre a formação do sujeito brasileiro. Nesse sentido, nos colocamos a tarefa de ler as clássicas “interpretações” do Brasil. Foi através de uma crônica de Capistrano de Abreu que chegamos à *Pero do Campo Tourinho*. Surgiu daí a ideia de observar a gênese desse processo de autorrepresentação da elite brasileira, num quadro de forças que é anterior à própria formação do Brasil enquanto nação.

(SPA) - *Qual o objetivo da Cia quando lançou mão de um fato histórico ocorrido no século XVI para compor o tema da peça “Auto dos bons tratos”? O que essa peça tinha a dizer no momento de sua encenação, início do século XXI?*

(MM) - Um projeto de dramaturgia que elege como assunto as contradições do sujeito brasileiro exige que essa pauta seja colocada em perspectiva histórica. O olhar sobre episódios da História do Brasil é uma estratégia para tentarmos entender o que se passa na atualidade. Como nos ensinam as teses sobre a Filosofia da História, de Benjamin, é preciso ler o passado a contrapelo, extrair daí os pontos de conexão crítica com a atualidade. Nos estudos que desenvolvemos sobre a precarização do trabalho para realizar a comédia, passamos necessariamente por Paul Lafargue e Max Weber, além de Marx é claro. Em seus escritos encontramos pistas sobre o modo como o Brasil se constituiu enquanto função periférica, mas indispensável à reprodução do capital internacional, assim como sobre o constructo simbólico em torno da noção de “trabalho”. A escolha de centrar a narrativa de *Auto dos bons tratos* na figura de um capitão donatário foi sendo construída aos poucos, durante o processo de estudos já em sala de ensaios. As várias “interpretações” do Brasil, assim como os relatos históricos de viajantes que passaram por aqui nos tempos da colônia foram estabelecendo os contornos da pesquisa. A essa altura, a dissertação de mestrado de Rossana G. Britto, *A saga de Pero do Campo Tourinho*, que analisa o modo como se deram as disputas em torno da mão de obra indígena e, posteriormente de negros escravizados, assim como o extraordinário estudo de Luís Felipe de Alencastro, *O trato dos viventes*, nos deram importante contribuição para essa escolha. Nosso interesse era apreender na origem o movimento de instauração de um projeto de exploração da riqueza nativa enquanto prerrogativa de uma classe associada ao capital internacional. A figura ambígua de um capitão donatário que oscilava entre teses católicas e protestantes servia como possível alegoria das incontáveis tentativas de associação das elites econômicas brasileiras ao fluxo do capital externo. Àquela época, havia por parte do governo

e das elites econômicas do Brasil o forte interesse na internacionalização de nossa economia, eram os tempos de abertura ao capital das grandes corporações, da farra das privatizações como emblema de adequação à modernidade neoliberal. Em certo sentido, havia traços de capitão donatário no presidente sociólogo.

*(SPA) - O Latão encenou “Auto dos bons tratos” em lugares alternativos, fora dos espaços institucionais? Se sim, qual foi o público alvo?*

(MM) - A trajetória de *Auto dos bons tratos* é curiosa. Por força das circunstâncias, fizemos a estreia nacional do espetáculo no Festival de Teatro de Curitiba. Havia uma expectativa muito grande em torno desse evento, talvez pelo fato de termos circulado por todo o país com a *Comédia do trabalho*, e de termos tido grande sucesso em edição anterior do Festival com *A Santa Joana dos Matadouros*. Acontece que a crítica não foi nada favorável, ao contrário, foi deliberadamente negativa<sup>105</sup>. De modo que, depois do Festival, recebemos poucos convites para apresentar o trabalho fora de São Paulo. Isso não impediu que tivéssemos uma longa temporada no Teatro Cacilda Becker. Durante esse período em cartaz, recebemos diversos grupos de movimentos sociais, especialmente do MST. A reação sempre foi muito favorável. Penso que o ponto culminante foi nossa participação no Festival de Teatro da cidade do Porto em Portugal. O público português conhecia muito bem aquela história e, talvez por isso mesmo, tenha conseguido ler melhor as entrelinhas. Agora, com relação a considerar de antemão certo “público-alvo”, posso dizer que em minha trajetória, dentro e fora do Latão, o público sempre é considerado não como uma categoria do jargão publicitário, uma vez que não o considero como parte de uma relação pautada pela “forma mercadoria”. Isso quer dizer que entendemos o público como interlocutor para nossas perplexidades diante do descabro cotidiano. Uma coisa que desde o início chamou a atenção no Latão é que nosso público sempre foi muito variado. De donas de casa a intelectuais, de artistas a estudantes, de operários a profissionais liberais, de companheiros de jornada a ferrenhos opositores, nossas peças sempre operaram numa frequência que alia diversão e reflexão crítica, talvez daí sobrevenha certo timbre popular nas montagens do grupo.

*(SPA) - “Auto dos bons tratos” está inserido no livro “Cia do Latão: 7 peças” enquanto parte de uma “trilogia” intitulada de “Imagens do Brasil”. Em sua opinião, qual é o potencial dessa peça enquanto “flagrante” ou “registro” da realidade brasileira? Como o*

---

<sup>105</sup> Nota de Márcio Marciano: No site do Latão é possível ler a crítica de Sérgio Coelho da Folha de São Paulo, assim como nossa réplica.

*“Auto” dialoga com as duas outras peças da trilogia (“O nome do sujeito” e “A comédia do trabalho”)?*

(MM) - No Latão, sempre trabalhamos com a perspectiva da formação, seja a de um público interessado em nosso projeto artístico, seja a do pensamento crítico em torno dos trabalhos realizados, seja a formação dos integrantes do grupo enquanto profissionais, artistas e sujeitos políticos. Nesse sentido, a reflexão crítica da própria experiência sempre pautou os passos seguintes do grupo. A partir do escrutínio da experiência pregressa é que pudemos orientar e planejar os passos futuros. Ao colocar em perspectiva as peças montadas, nos demos conta de que havia um eixo temático comum a todas elas, que podemos chamar de figurações brasileiras. As “imagens do Brasil” são essa tentativa de figurar o processo de formação do sujeito brasileiro. Penso que *Auto dos bons tratos* avança nessa tentativa de figuração na medida em que descortina a ligação umbilical entre o que veio a se constituir como a nação brasileira e suas matrizes culturais e econômicas de além-mar, tudo isso dentro de um contexto de mundialização do capital mercantil. É impossível figurar o processo de formação do Brasil sem considerá-lo como parte de um processo histórico maior, que reflete o processo de internacionalização do capital. Penso que a trilogia, num certo sentido, busca figurar momentos do processo de incorporação do Brasil ao sistema, momentos em que o país passa por reformulações modernizantes, sempre em bases conservadoras. Seja num período em que o país sequer se constituiu como nação, como é o caso das capitânicas hereditárias, retratado em *Auto dos bons tratos*; seja no momento de urbanização radical dos grandes centros, como é o caso de *O nome do sujeito*; seja no processo de alinhamento às determinações do capital financeirizado, como ocorre na *Comédia do trabalho*.

*(SPA) - No Livro “Cia do Latão: 7 peças” há uma nota sobre o “Auto” em que se verifica uma farta bibliografia consultada pelo grupo para a elaboração da dramaturgia e da montagem. Como a pesquisa documental foi utilizada na criação dos textos dramático e espetacular?*

(MM) - No processo de construção da cena, pudemos contar com o auxílio da experimentação em sala de ensaios. Os documentos e fontes consultados serviam de material para as improvisações. Do corpo-a-corpo com esse material iam surgindo as linhas de força e as apostas da dramaturgia. Naturalmente que o estudo não se limitava aos momentos de experimentação na sala de ensaios. Algumas orientações vinham de fora para dentro da sala, a partir de muita discussão prévia. Era comum nos encontrarmos para longas caminhadas e conversas antes de chegarmos aos ensaios. Um trabalho diário de muitas horas de debate e

escrita. Também é importante ressaltar o trabalho dramaturgicamente de alguns atores e atrizes do grupo, que vinham com propostas de cena a partir da consulta às diversas fontes. No caso específico de *Auto dos bons pratos*, é preciso salientar que a pesquisa documental teve papel preponderante na construção de uma dicção própria, desenvolvida a partir da “escuta” dos documentos da época. Houve o cuidado de preservar a riqueza e originalidade de seus termos, assim como as metáforas e imagens retóricas. Uma vez consolidado o roteiro das ações, estabelecida a narrativa e a dramaturgia, nos dedicávamos ao ajuste fino da palavra, ao tratamento literário do texto. Sempre tivemos um gosto particular na construção dessa espécie de “poesia de antanho”.

*(SPA) - Você e Sérgio de Carvalho assinam o texto dramático do “Auto”. Qual foi o método usado para a escrita em dupla? Essa escrita dramaturgicamente ocorreu simultaneamente à escrita cênica?*

(MM) - Tentativa e erro. Ao longo de dez anos de parceria, pudemos desenvolver estratégias de trabalho em parceria que variavam de acordo com as necessidades na sala de ensaios. Textos foram escritos e ajustados no momento mesmo em que eram experimentados pelos atores. Em outras ocasiões, trabalhávamos em cenas complementares que podiam ser sintetizadas posteriormente. Escrevíamos fragmentos que serviam de estímulo para a improvisação dos atores. Em alguns casos, eram os atores que improvisavam as cenas, reescritas posteriormente por nós. Houve casos em que escrevermos cenas inteiras que somente ao final do processo ganharam forma definitiva. Tudo dependia da urgência e necessidade dos atores, assim como do entendimento das linhas de força da narrativa. Chegamos a improvisar a escrita de diálogos cada um conduzindo uma personagem. Também trabalhávamos a quatro mãos, sobretudo nos poemas e canções. Houve processos em que eu alimentava sistematicamente a sala de ensaios com tentativas de cenas a serem improvisadas, sobretudo quando ainda não tínhamos claro qual o rumo a ser seguido. No caso específico de *Auto dos bons pratos*, uma frente de trabalho consistia em alimentar as improvisações a partir de “cenas modelo” de clássicos como Gil Vicente, José de Anchieta, Hans Sachs etc. A partir do trabalho de improvisação com cenas modelares, partíamos para a escrita de novas cenas que eram posteriormente incorporadas à dramaturgia.

*(SPA) - Como a resposta do público interferiu nas primeiras montagens do Latão? Você poderia me dar exemplos específicos relacionados ao espetáculo “Auto dos bons pratos”?*

(MM) - Sempre buscamos incorporar ao espetáculo a reação crítica do público. À medida que as temporadas iam acontecendo, fazíamos alterações às vezes profundas na dramaturgia e na encenação. O primeiro espetáculo do grupo, *Ensaio sobre o latão*, foi surpreendente. Parece que o público vinha preparado para assistir qualquer coisa, uma conferência, uma exposição teórica, uma apresentação de exercícios cênicos, tudo, menos uma peça de teatro. A reação, que incluía momentos de riso frouxo, também nos pegou de surpresa. Afinal, estávamos havia três meses imersos em textos teóricos de Brecht. Essa recepção nos serviu de senha para estabelecer uma relação franca e horizontalizada com o público, longe de qualquer expectativa ritualizante. Foi nesse momento que entendemos na prática o que Brecht almejava quando dizia que queria em sua plateia donas de casa com crianças no colo e senhores fumando seu bom charuto. Em *O nome do sujeito*, há uma cena que narra o jantar oferecido a Dom Pedro II numa plataforma construída sobre a plateia do teatro Santa Isabel, em Recife. Estreamos o espetáculo e depois de meses de temporada, ainda estávamos insatisfeitos. Havia um erro na cena, o público pressentia isso e a reação era sempre de desinteresse, algo que comprometia a recepção do espetáculo como um todo. Em ensaios paralelos à temporada, tentamos reescrever a cena, incorporar novos dados, chegamos até a modificar as personagens e nada. Foi então que o público nos deu a pista para a correção. O problema não estava na dramaturgia, mas na forma como a cena era apresentada. Na versão problemática, os atores ficavam de frente para o público, de modo que o foco da ação recaía sobre eles próprios, quando o foco da cena devia ultrapassá-los para recair na figura do Imperador, que não poderia estar visível. A solução foi simples e eficaz: bastou refazermos a cena com os atores de costas para a plateia. Esse deslocamento do ponto de vista potencializou a ironia da cena, na medida em que mostrava o esforço de duas eminências pardas, um feitor e um padre, de serem notados pelas figuras mais proeminentes da sociedade recifense da época. No caso de *Auto dos bons tratos*, como disse anteriormente, a estreia aconteceu no Festival de Curitiba. Fizemos duas sessões seguidas com um intervalo mínimo entre elas. Acontece que, na primeira apresentação, percebemos certa inquietação do público, certo esforço de acompanhar os fatos narrados. Imediatamente percebemos que o erro estava na ordem em que determinadas cenas eram apresentadas. Não tivemos dúvida: modificamos a ordem das cenas (se não me engano, a segunda no lugar da terceira, a quarta no lugar da segunda), fizemos ajustes de entrada e saída dos atores e escrevemos duas pequenas legendas de orientação ao público. O ganho foi evidente.

*(SPA) - Apesar de não ser mais integrante do grupo, você ainda mantém relações de colaboração eventual com ele?*

(MM) - Minha relação com o grupo foi intensa até a realização do projeto “Latão – 10 anos”. Já morava em João Pessoa, mas cheguei a ir algumas vezes a São Paulo para trabalhar nas versões das peças que foram publicadas, assim como para a remontagem comemorativa de *O nome do sujeito*. Também cheguei a colaborar à distância com a realização da versão para TV de “Valor de Troca”. A partir daí, os caminhos se bifurcaram. O Coletivo de Teatro Alfenim, que fundei aqui em João Pessoa e que comemora em 2017, 10 anos de existência, me tomou todo o tempo. Eventualmente, consigo a colaboração de Sérgio para os projetos que desenvolvo aqui em João Pessoa. Ele já participou de seminários preparativos de duas montagens do Alfenim. O Alfenim também participou do projeto de ocupação do Teatro de Arena, quando o Latão comemorou 15 anos de estrada, ficamos em temporada de um mês com nosso repertório. Mas, fora essas parcerias eventuais, ainda não conseguimos encaminhar nenhum projeto mais consistente.

*(SPA) - Em que medida a sua experiência com a Cia do Latão colaborou para o seu ofício de dramaturgo/encenador/crítico de teatro e para a sua militância artística/social?*

(MM) - Apesar de já ter passado pela universidade e de ter tido algumas experiências com teatro profissional anteriormente, posso afirmar que minha experiência no Latão foi decisiva. Tanto no que se refere a meu ofício de dramaturgo e encenador, como no desenvolvimento de outras habilidades como cenógrafo e iluminador. Também passei pelo jornalismo, mas o exercício da crítica surgiu como decorrência do trabalho de formação e pesquisa. Quanto à militância, houve um deslocamento do âmbito sindical e partidário para questões relativas às políticas públicas para a cultura. Participei de processos importantes na mobilização da classe teatral em São Paulo, sobretudo no período em que foi lançado o manifesto “Arte contra a barbárie”, no processo de criação da Lei de Fomento ao Teatro e na criação do jornal “O sarrafo”, iniciativa de alguns grupos de São Paulo, dentre eles a Companhia do Latão.

*(SPA) - Como você compreende e vivencia as relações entre fazer político e fazer teatral?*

(MM) - Para citar Piscator, você pode ver a vida através da literatura e do teatro, mas é mais produtivo e urgente ver o teatro e a literatura através da vida. Não consigo dissociar o fazer político do fazer teatral. Quando digo isso, não estou me referindo apenas ao trabalho cotidiano da militância pelo reconhecimento por parte do público e, sobretudo, do poder público, de que Arte e Cultura são direitos constitucionais e que devemos ter condições dignas

de exercer nosso ofício. Mas também estou me referindo ao trabalho de politização da forma através do permanente “revolucionamento” da divisão social do trabalho que deve reger as relações internas do coletivo de criação. Mais do que assuntos ou discursos socialmente progressistas, é preciso contaminar a forma de uma peça, de um poema, de um romance ou que quer que seja de conteúdo social e, para isso, é importante o entendimento de que o valor estético dessa obra deve estar intimamente associado ao seu valor de uso, enquanto instrumento pedagógico capaz de revelar e dialetizar as contradições do mundo em que vivemos.

*(SPA) - Para você, qual é a importância do teatro político no contexto brasileiro? Para além da contribuição estética, o teatro engajado cumpre alguma função social?*

(MM) - Historicamente, o teatro tem sido um dos mais avançados campos de luta num país em formação como o Brasil. Talvez por isso, a história de nosso teatro político seja marcada pela descontinuidade e pelo esforço permanente de retomada. As elites econômicas e espoliadoras nunca se valeram da cínica indiferença no que se refere ao trabalho da militância teatral no Brasil. Sempre lançaram mão da violência e da eliminação sumária porque sabem o quão perigoso pode ser o Teatro, por sua vocação de tribuna, por ser uma arte eminentemente pública e coletiva. Nem além, nem aquém da contribuição estética, o teatro verdadeiramente voltado para o pensamento crítico só pode ser compreendido em sua dimensão social.

*(SPA) - Enquanto você dirigiu o Latão, o grupo organizou e/ou participou (para além dos trabalhos vinculados às representações cênicas) de ações na comunidade paulistana, tais como cursos, oficinas, publicação de revistas/livros/jornais? A quem essas ações, geralmente, se destinavam? E qual era o público efetivamente conquistado?*

(MM) - O Latão sempre teve preocupação com a formação num sentido mais abrangente do termo. Desde sua origem existe a preocupação do registro de cada processo, assim como da disseminação de um pensamento crítico em torno da experiência acumulada. Durante o período de 10 anos em que estive na Companhia, realizamos um sem número de oficinas e debates tanto para apresentar nossos procedimentos em sala de ensaios quanto para aprofundar a reflexão sobre o fazer teatral na perspectiva de uma ação política. Além da criação de *O sarrafo*, publicação que mobilizou alguns dos principais grupos de São Paulo, o Latão mantém, ainda que se nenhuma periodicidade, a Revista Vintém, publicação voltada para debate de questões relativas ao fazer teatral em sua dimensão política. Há também alguns títulos publicados no contexto de comemoração de seus dez anos de fundação, com escritos

teóricos, entrevistas e artigos, além da publicação das peças. Depois de minha saída, e mais recentemente, esse projeto de formação se consolidou com a criação do Instituto Anatol Rosenfeld. O público em sua maioria é o de estudantes e interessados em teatro, mas há ações voltadas exclusivamente para o público de movimentos sociais organizados.

## ANEXO B

### Entrevistas com o Bando de Teatro Olodum

*Entrevista com Valdinéia Soriano, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de Salvador no dia 25 de novembro de 2016.*

*(SPA) - Como era a sua relação com o teatro antes de integrar o Bando?*

(VS) - Eu já fazia teatro, na verdade. Eu fiz teatro no Senac que era uma coisa mais de aprendizado. Eu já tinha 4 anos, quase 5 no Senac. Era no Pelourinho, um teatro voltado pra turista. Você chegava e ia vencendo etapas, tipo assim, você começa como aprendiz e depois chega num patamar. E eu fui galgando isso dentro do Senac. Então, eu já tinha uma história de teatro antes do Bando, de 5 anos quase. Pra mim já estava um pouco saturado, mas eu estava ali. Aí eu vi a audição do Bando com o Márcio Meirelles (ele tinha dirigido um espetáculo que eu adorei, que foi Gregório de Matos). Então, até mais pelo Márcio que pelo Olodum que eu fui em busca, Márcio e Leda Ornelas que era uma coreógrafa preta maravilhosa. Fiz a audição e passei em 90. Eu comecei fazendo teatro em escola mesmo, no segundo grau.

*(SPA) - Você tinha ideia do que viria a ser o Bando?*

(VS) - Na verdade, não seria nem um grupo. Era uma oficina pra montar um auto de natal. O Olodum queria montar um auto de natal com atores negros e Márcio dirigiria esse auto de natal. Então, a princípio era trabalhar com o Márcio e estar ligado ao Olodum que a gente já conhecia dentro do Pelourinho. Muito depois é que veio a ideia de fazer um grupo. O auto de natal não aconteceu. A gente guardou a peça. A peça virou *Essa é nossa praia* que deu na trilogia *Essa é nossa praia*, *Ó pai, ó!*, e *Bai, bai, Pêlo!*. E a gente resolveu fazer um grupo. Éramos, sei lá, umas 30 pessoas na época.

*(SPA) - E você se lembra de como foi a seleção?*

(VS) - Foi na casa do Benin, que é um espaço grande. Era muita gente, quase 200 pessoas, porque era uma época que quase não tinha teatro de preto (negro fazendo teatro). Então, todo mundo que era negro estava envolvido, na angústia dessa busca. Na oficina, você não precisava ser profissional de teatro, bastava você ter um interesse. E isso abriu ainda mais o leque. E tinha a história do Olodum, né?! O Olodum estava numa época incrível, bombando.

Todo mundo só falava no Grupo Cultural Olodum e muita gente queria estar ligado a esse grupo. O Olodum tinha uma companhia de dança e ter uma companhia de teatro seria incrível. Então, foram quase 200 pessoas na casa do Benin, uma audição incrível. Depois, a gente foi pra antiga faculdade de medicina, porque a audição foi toda lá. Tinha música, tinha dança. A gente tinha que dançar, tinha que cantar. Eu não cantava nada na época, morrendo de medo, mas foi tudo em cima de improvisação. Acho que foram 4 dias de audição, de oficina e, no final, ele dava o resultado. Aí, foram 30 pessoas que ficaram.

(SPA) - *E essas 30 pessoas receberam algum tipo de treinamento de interpretação?*

(VS) - Claro! A gente montou um espetáculo, *Essa é nossa praia*, com todas essas pessoas. Então, a gente passou por dança, por música. Na época, era a Leda, a música ficou muito a critério do Mestre Neguinho do Samba, que era do Olodum e veio trabalhar com a gente música e percussão. Canto era a Chica Carelli e Sérgio Souto. E Márcio na direção, na parte de interpretação. Mas era uma coisa bem misturada, porque tinha gente com experiências incríveis e gente sem experiência nenhuma. Tinha gente muito ligada ao movimento negro, como Jorge Washington e Rejane que estão até hoje. E tinha gente que não tinha nada com o movimento negro que nem eu, por exemplo. Não sabia nada de nada. Só estava com o desejo de fazer teatro mesmo.

(SPA) - *A companhia, por se mostrar comprometida com questões ligadas à identidade negra e com a luta antirracismo, tem um diálogo muito forte com a sociedade. Fazer parte do Bando modificou sua forma de compreender as relações raciais e sociais no Brasil?*

(VS) - Com certeza. Eu não tinha nenhuma experiência, nenhum envolvimento com o movimento negro. Eu vinha de um bairro periférico, mas isso nunca foi discutido na minha casa. A única coisa que minha avó dizia (eu morava com a minha mãe e com a minha avó) era que a gente não deveria usar batom vermelho. Então, eu e minha irmã não usávamos nunca batom vermelho. Eu não tinha consciência nenhuma. Isso da minha avó era uma coisa super preconceituosa: a mulher negra não poder usar batom vermelho pra boca não chamar mais atenção. Eu não tinha nenhum arsenal pra dialogar em cima disso porque eu não sabia nada, eu não tinha nenhuma ligação... O Bando me deu tudo que eu tenho hoje em termos de questionamento racial, de empoderamento como mulher negra. Eu nem pensava nisso. Eu só pensava (eu tinha vinte e poucos anos), eu só pensava em estar no palco. Então, o Bando é uma responsabilidade muito maior do que só estar no palco. É você transmitir, passar, perpetuar, multiplicar essa ideologia, esses questionamentos raciais. Hoje, quando a gente dá

oficina, a gente não trabalha só música, dança, teatro, interpretação. A gente trabalha também ideologia racial. Então, a gente chama nomes respeitados aqui de Salvador pra fazer um bate-papo, fazer um seminário pra que as pessoas que estão trabalhando perto da gente tenham essa consciência racial também. O Bando me trouxe tudo isso. Conviver com pessoas que já tinham uma história dentro do movimento negro foi... a mulher que eu sou hoje, com todos os meus questionamentos, com toda a minha consciência racial, eu só posso agradecer ao Bando e a mais ninguém.

*(SPA) - Em sua opinião, o teatro político do Bando busca algum tipo de transformação em relação ao espectador e/ou aos integrantes do coletivo?*

(VS) - Com certeza. É incrível você ver quem éramos antes e hoje como somos. Elane, com quem você vai conversar, é uma transformação nesse sentido. Como ela entrou no Bando e a mulher que ela se tornou. E com todos nós foi assim. A gente se transforma imediatamente. Não só a ideologia, mas o físico, o visual também.

*(SPA) - Qual é a importância da dança e do canto quando se trata do teatro negro feito pelo Bando?*

(VS) - Tem uma coisa que é bem importante. O Bando foi formado na época, quem trabalhava com a dança era a Leda Ornelas que era uma coreógrafa incrível que vinha de um grupo chamado Odundê que é também um grupo maravilhoso super reconhecido na época. Mas eu digo que o Bando é antes de Zebrinha e depois de Zebrinha. Zebrinha hoje é o nosso coordenador artístico e coreógrafo do Bando de Teatro Olodum, mas ele é um mestre na verdade. Ele deu uma outra composição, um outro olhar em cima do corpo negro dentro do Bando de Teatro Olodum. E hoje perpetua e multiplica pra outros grupos, pra outras performances também. Mas a gente sabe que isso se originou aqui no Bando. A gente hoje não pode nem pensar em fazer alguma coisa que não tenha uma movimentação. Desde lá de trás a gente tem isso de movimentar, de o que é que é o corpo. Então, pra mim, Valdinéia, a gente tem o Bando antes de Zebrinha e depois de Zebrinha. O Zebrinha mudou tudo em cima da movimentação, porque acaba que não é só coreografia. Também tem toda uma movimentação que ele também direciona. O trabalho de corpo do Bando hoje, o que a gente tem... a gente tem espetáculos incríveis falando da coreografia pra atores que não são dançarinos, porque a maioria de nós não é dançarino. Então, dentro disso a gente faz coisas incríveis por conta do Zebrinha que é um mestre. Esse espetáculo *Relato* tem coreografias maravilhosas que você fala: “Porra! Como a gente conseguiu fazer isso!”. A importância do

corpo na cena do Bando é primordial mesmo. A música também. Hoje, a gente sentiu a necessidade de trabalhar voz, preparação vocal, canto. A gente tem o preparador que é o Marcelo Jardim. E a gente foi ampliando também o nosso conhecimento em termos de instrumento. A gente começou só com percussão, como eu te falei, dentro do samba. E hoje a gente tem saxofone, guitarra, baixo, teclado, instrumentos africanos. Hoje, a gente quase não precisa convidar músicos porque a gente consegue resolver. A gente tem dois músicos colaboradores (o Maurício que é guitarrista e o Nine que é um percussionista fera), mas a gente se resolve sem eles também. Tem alguns atores do Bando que tocam percussão, tocam guitarra, tocam Baixo, tocam violam, tocam sax. A gente vem nesses 25 anos se aprimorando nesse sentido pra não ficar só na percussão. Então, é fundamental tanto a música, o canto e a dança. A gente não faz nada sem essas coisas, essas três coisas.

*(SPA) - O Bando já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

(VS) - a gente só realiza com processo colaborativo, porque a gente de verdade só teve patrocínio uma única vez, que foi da Petrobras, em 2010, quando a gente fez 20 anos. A gente conseguiu patrocínio da Petrobras para a manutenção do grupo por 2 anos: um ano mantinha a pesquisa e no segundo ano a gente montava um espetáculo (que foi *Bença*). Nesses 26 anos, a gente nunca teve patrocínio. A gente teve apoio: a Fundação Cultural Palmares apoiou a gente por 3 anos. Apoio significa que ele não banca o espetáculo todo, mas dá um suporte que faça com que a gente possa buscar outras coisas. A SEPRONE também apoiou a gente por um tempo, mas patrocínio a gente nunca teve. Só esse da Petrobras. Então, é sempre colaborativo. Acaba que a gente, infelizmente, se adapta a isso. O ganho é você ficar experiente, ter jogo de cintura e trabalhar sem grana. A tristeza é você saber que faz um trabalho (sem modéstia) de qualidade, busca um trabalho de excelência sem grana. Se a gente tivesse grana a gente faria muito mais. A gente atinge o público que a gente atinge sem grana, se a gente tivesse atingiria muito mais. A gente se dedica dessa forma... e isso é um pouco frustrante, eu acho. A gente está fazendo um festival [A cena tá preta] que está na sétima edição e a gente não conseguiu patrocínio. A gente inscreveu esse festival no edital da Secretaria de Cultura aqui da Bahia (que é calendarizado e que daria três anos de patrocínio) e a gente não ganhou. Aí, a gente acaba associando sempre, infelizmente, à questão racial. Será que o que a gente fala no palco interessa a quem ouvir?! Interessa a quem apoiar?! Interessa a quem patrocinar?! Porque qualidade não é. A gente busca uma qualidade. Então, a gente acaba só associando a isso. Mas isso não impede que a gente realize. A gente nunca deixou de realizar nada por conta de

grana. *Relato*, que é o foco de sua pesquisa, por exemplo, a gente não tinha dinheiro nenhum. Mas a gente foi pra seis comunidades (se eu não me engano), demos oficinas em seis comunidades, montamos um espetáculo em cada comunidade e depois fizemos um grandão aqui no teatro sem nenhum dinheiro. A gente pegou do Fundo. O Bando tem um Fundo. Tudo o que a gente faz, todo dinheiro que entra com festival, viagem, bilheteria, tudo, a gente tira um percentual pra esse Fundo que é o que mantém a gente. A gente tem uma banda que hoje é uma empresa e a gente precisa manter essa empresa. E foi desse Fundo que a gente montou *Relato*. Então, a gente pegou grana para o transporte e o lanche e a gente ia para as comunidades. Talvez, esse tenha sido o trabalho mais incrível nesse sentido. Se eu não me engano, o Márcio ganhou melhor direção com *Relato*. Rendeu indicação de melhor espetáculo. A gente trouxe 15 ou 16 pessoas começando a vida pra cá. *Relato* trouxe Elane e Jamile que você vai ver que são duas atrizes maravilhosas. E a gente não tinha 1 real pra fazer esse projeto. Tanto que o figurino de *Relato* é uma calça jeans, camiseta e coisas vermelhas [adereços, acessórios]. Eu chego a me arrepiar, porque a gente não tinha nada. A gente nunca deixou de fazer espetáculo por não ter dinheiro. A gente acabou de fazer *Erê*, que foi um espetáculo que comemorou os 25 anos do Bando no ano passado. A gente também não tinha verba, mas a gente tinha o Lazineho [Lázaro Ramos], maravilhoso, incrível, que tava dando o suporte artístico pra gente. Foi o Lazineho que deu uma grana pra gente montar o espetáculo, mas a gente montaria sem. Então, eu acho que o frustrante é isso: a gente saber que faz um trabalho... que tem um esforço pra fazer, mas não tem quem banque, quem apoie. A gente tem, assim, amigos que vem e colaboram. A gente está realizando o Festival com os amigos. Dividimos a parceria com o Teatro, porque com o Teatro a gente divide a pauta (o valor é 50% pra gente, 50% pro Teatro). Então, o Teatro Vila Velha é o parceiro, a casa, é tudo. E o resto a gente faz na cara dura.

(SPA) - *E vocês criam muita dramaturgia...*

(VS) - A gente cria. Poucos são os espetáculos que foram adaptações. A gente fez *Sonho de uma noite de verão*, *Medéia*, *Woyzék*, a *Ópera dos três reais*. Acho que foram cinco clássicos, cinco textos. Os outros são todos nossos.

(SPA) - *E como é o processo de criação coletiva?*

(VS) - A gente improvisa. É muito interessante a forma como a gente trabalha. A gente improvisa diante das situações que são dadas. Você cria o personagem fundado na improvisação e vai buscar na rua informação sobre essa personagem. Por isso que eu digo que

o ator do Bando tem uma anteninha, porque vai captando tudo. As pessoas precisam se identificar com aquilo que vê, mesmo sendo num clássico como *Sonho de uma noite de verão*. A gente não deixa de buscar na rua pra que a pessoa se identifique com aquilo, pra que a gente também tenha uma propriedade do personagem. Depois que a gente faz isso, a gente improvisa de acordo com as situações que são dadas e aí os textos viram textos teatrais. A gente redige o texto. O Márcio faz o roteiro geral. O Márcio fazia, porque agora ele não é mais o diretor. Então, o Márcio fazia o roteiro geral e virava o texto. Então, é um texto criado por nós o tempo inteiro.

*(SPA) - Além da função de atriz, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Bando? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo?*

*(VS) - É péssimo. Eu nem me lembro há quanto tempo eu faço produção no Bando. Então, quando a gente ganhou um apoio da... de uma ementa do deputado Luis Alberto, a gente conseguiu ter manutenção do grupo. A gente ficou um ano mantendo o grupo. Nessa coisa de manutenção, a gente dividiu alguns grupos e eu já fazia parte da produção e entrei na equipe de produção. Na época, éramos quatro. Então, eu faço isso há mais de sete, oito anos dentro do Bando. O Bando hoje é coordenado por um colegiado e eu também faço parte desse colegiado. No colegiado somos eu, Cássia, Jorge, Ridson e Fábio. Ridson e Fábio entraram depois no Bando. Todas as decisões são tomadas em grupo, mas o colegiado fica meio à frente do que é necessário, principalmente, no diálogo com o Teatro [Vila Velha]. Então, eu tenho essa função. Eu sou membro do colegiado e sou produção, produzo todos os espetáculos e atividades do Bando. E sou atriz, que é o que eu realmente sou. E, com certeza, é bom porque eu posso falar pra você com propriedade de todas as coisas do Bando (de produção, de grana, de figurino, de cenário), porque eu sei tudo isso ou pelo menos busco saber tudo isso, mas quando a gente está criando é bem difícil. Hoje eu não tenho espetáculo, então, hoje eu estou só na produção do festival, mas a gente fez espetáculo (*Ó pai, Ó!*) no começo do festival e eu fiquei o dia inteiro no teatro produzindo e fiz o espetáculo à noite. A gente fez uma semana de ensaio. Eu trabalhava o dia inteiro no Teatro e à noite eu estava ensaiando. Então, é cansativo. *Ó pai, ó!* é um espetáculo, pelo tempo que a gente tem, que a gente tem um certo domínio, um certo jogo de cintura, mas quando a gente vai estreiar, quando a gente criou *Erê*, por exemplo, aí é bem difícil. Você tem texto pra memorizar, coreografia pra aprender, interpretar, concentrar, mas você tá produzindo. E, às vezes, no meio do ensaio, você precisa sair da sua vida de atriz pra entrar na vida de produtora. Então, é bem difícil. É um acúmulo de funções, mas eu não acho ruim. O que eu gostaria é que na produção eu não*

tivesse que trabalhar tanto. Eu gostaria mesmo que a gente pudesse ter uma produtora que fizesse as nossas coisas e que a gente só desse uma coordenada. Aí, Ridson que é ator, não teria que ficar lá e cá, montando som. Porque Ridson é ator, mas vai montar o som, essa parte técnica fica bem na mão de Ridson. Leno, que chegou aqui agora, é ator, mas ele monta cenário. Eu queria que a gente pudesse ter as pessoas que pudessem fazer isso pra que a gente não precisasse se preocupar com isso. Mas a gente não tem verba pra pagar essas pessoas. Então, acaba que a gente assume funções. A gente se paga muito minimamente, porque se a gente fosse pagar um técnico ele vai cobrar caríssimo.

*(SPA) - Esse colegiado funciona há quanto tempo?*

(VS) - Quase dois anos. Márcio saiu... eu não vou lembrar a data... acho que já tem uns quatro anos mais ou menos. Aí, a gente ficou com Chica tentando se equilibrar e tal. Depois, Chica acabou saindo também, por várias questões. E aí a gente assumiu. Então, deve ter mais ou menos uns dois anos que a gente assumiu o colegiado.

*(SPA) - E quando vocês montam um espetáculo e criam a dramaturgia, há uma divisão de quem vai gerenciar a parte de produção, quem vai dirigir, ou todo mundo junto se reúne pra tomar uma decisão?*

(VS) - Hoje a gente convida diretores. A gente tem Márcio ainda, porque os espetáculos que Márcio dirigiu ainda fazem parte do repertório do Bando (*Ó pai, Ó!* é um exemplo). A gente vai viajar com *Áfricas*, que é direção de Chica, é um outro exemplo. Então, os espetáculos que o Márcio dirigiu fazem parte do repertório e a gente acaba chamando o Márcio para os ensaios. *Erê*, que foi um espetáculo novo, a gente convidou Fernanda Júlia e Zebrinha acabou dirigindo também. A gente convida diretores. Então, por exemplo, a dramaturgia de *Erê* a gente convidou um autor, que foi Daniel Arcades. A gente improvisou e Daniel construiu o texto. Aí, é bem diferente do que a gente fazia com o Márcio. Daniel realmente construiu e a gente improvisou em cima do texto que ele tinha construído. Não foi a gente que criou. A gente criou o personagem, ele viu o personagem, aí ele criou o texto pro personagem, e a gente improvisou ali em cima. Então, hoje a gente convida diretores. A gente acabou de fazer um trabalho no TCA, a abertura do Novembro Negro, e a gente convidou um diretor pra dirigir. A gente não dirige. O colegiado é mais para questões práticas, questões de produção, questão de orientação. Às vezes, por exemplo, você recebe um convite e é necessário que a gente discuta se é bacana fazer. E toda a parte burocrática mesmo do Bando, como produzir o festival. O colegiado toma essas decisões, coordena, na verdade. Mas é importante dizer que

hoje o Bando toma as decisões no coletivo. O colegiado é só uma ponte pra algumas necessidades, mas a decisão é no coletivo.

*(SPA) - Quais foram as etapas do processo de montagem da peça Relato de uma guerra que (não) acabou vivenciadas por você? Você poderia detalhar como ocorreram as oficinas que resultaram no espetáculo do grupo?*

*(VS) - Relato surgiu do nada, porque estava rolando a greve da polícia militar e a gente não estava conseguindo vir ensaiar. Eu nem me lembro o que a gente ia fazer. A gente não estava conseguindo chegar até aqui [no Teatro Vila Velha] porque a cidade estava muito caótica. A polícia em greve, teve saqueamento em vários lugares, mortos, etc. E a gente achou por bem parar. Depois, a gente achou por bem falar a respeito, ver a visão dos dois lados: das comunidades que estavam em guerra, em atrito, porque não tinha polícia, não tinha nada; e ver o lado da polícia também. Como a gente teria acesso a essas informações? A gente teria que ir até a comunidade. Mas a gente vai chegar na comunidade e falar “e aí, o que vocês acham... tá como”? Tem que ter uma troca. “Vamos fazer uma troca artística?” Aí, a gente resolveu fazer oficina. A gente sentou e pensou em algumas comunidades que a gente tinha acesso, porque, na época, pra você entrar na comunidade do jeito que estava, com tudo caótico, você tinha que ter pelo menos alguém que tivesse acesso àquela comunidade. Então, a gente pegou a comunidade que, na época, o Érico Brás morava, que era a Fazenda Coutos. A gente pegou comunidades amigas que a gente tinha como estar dentro. E aí a gente foi e entrou em contato com o líder comunitário. Cada comunidade tinha o seu espaço, sempre tem uma sede comunitária, onde a gente dava aula. E a oficina era basicamente o que a gente trabalhava no Bando: dança, música e teatro. Então, a gente se dividia em grupo. Por exemplo, o meu grupo, eu fui da parte de teatro, a Telma trabalhava música, Buiú (que faleceu) trabalhava toque e eu e Cássia que trabalhava teatro. A gente se dividia em grupo e cada um ficava responsável por uma etapa. Foram seis grupos. Cada grupo tinha teatro, dança e música e, claro, valorizando a realidade da comunidade. Então, a gente não ignorou nada na comunidade. O que a comunidade ofereceu em termos artísticos pra gente a gente pegou. A gente improvisava dentro da realidade deles, dentro da história de vida deles e daquele momento caótico da greve da polícia militar. A gente ia três vezes na semana e eu quero só ressaltar que não tinha um real pra fazer isso. Financeiramente, a gente não ganhou nada. Foi um desejo nosso. Ninguém patrocinou esse espetáculo, ninguém patrocinou esse projeto. Quem patrocinou esse projeto foi o Bando de Teatro Olodum. Como eu te falei, o transporte e o lanche era tirado do Fundo do Bando. A gente dava oficina e se dividia, por exemplo, na*

minha comunidade, em determinado horário, era música, depois dança, depois teatro e depois a gente juntava tudo. Aí a gente montava o trabalho, uma cena, e aí fez a mostra dessa cena. Então, todos os grupos... tipo: você está em Plataforma e todo mundo ia pra minha comunidade ver o que eu apresentei. Depois, o meu grupo foi pra outra comunidade ver o que foi apresentado. Todo mundo viu todo mundo. Depois, tudo o que a gente juntou dessas seis comunidades, a gente fez aqui no teatro. Aí, foi o Márcio que dirigiu um grande amostrão de tudo o que foi feito em cada comunidade. A gente fez um dia, apresentou um dia só. Todas as comunidades foram convidadas, os moradores, e vieram pra cá gratuitamente assistir o espetáculo. Então, foi incrível, de verdade. Foi uma coisa bem bonita, bem incrível, que rendeu inclusive jornal, enfim. Rendeu muita coisa boa artisticamente falando.

(SPA) - *Como você construiu a sua personagem de Relato de uma guerra que (não) acabou?*

(VS) - A improvisação de *Relato* foi bem diferente das outras que a gente fazia. Márcio dividiu famílias. A gente nunca tinha feito assim. Então, eu criei uma personagem partindo do que eu tinha visto lá na comunidade, em Fazenda Coutos. Eu vi uma mulher em Fazenda Coutos, quando eu fui assistir a mostra, e ela disse no meio da conversa: “A gente tem que agir como se fosse homem pro homem respeitar a gente”. Foi essa frase. Ela vendia numa barraquinha. E eu fiquei muito com aquilo na cabeça. E ela parecia masculinizada, mas ao mesmo tempo você via ela de batonzinho, ela estava de brinco. Quando a gente foi improvisar, a primeira coisa que me veio na cabeça foi fazer uma mulher firme dentro da comunidade. Então, meu personagem foi muito em cima disso: ser uma mulher forte, firme, mas não com relação ao homoafetivo. Uma mulher de firmeza pra ser respeitada na comunidade que o tempo todo estava em guerra, que o tempo todo estava em atrito com policiais. E vivia sozinha. Quando eu pensei, ela vivia sozinha. Mas Márcio acabou improvisando com a gente famílias. Então, eu ganhei, no meio das improvisações, duas irmãs que quando eu criei eu não tinha pensado. Eu pensei nisso: na firmeza que, infelizmente, a mulher tem que ter. A minha mãe, por exemplo, separou do meu pai muito cedo. A gente era pequeno e a minha mãe teve que ser uma mulher muito firme. A minha mãe não é uma mulher masculinizada, mas ela foi uma mulher estressada, firme, porque ela tinha que ser, porque ela estava sozinha. Às vezes, a gente acaba assumindo posturas mais fortes, mais firmes, porque é o nosso escudo, porque é uma forma de se defender do que vem de lá. A personagem, por exemplo, é firme e tal, mas ela tem uma paixão por... esqueci o nome do personagem... mas ela também não quer dar o braço a torcer que está apaixonada se ele não

vier até ela. Coisas que as mulheres fazem quando se mora numa comunidade que está em constante atrito. Essa firmeza é um pouco maior.

*(SPA) - Como você avalia a presença do Bando na cidade de Salvador, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente?*

(VS) - Eu acho que hoje o Bando só não tem dinheiro. A gente é bem visto. Eu acho que a comunidade teatral hoje respeita o Bando. Não éramos respeitados anos atrás. Por muito tempo a gente foi visto como morador do Pelourinho, prostituta, drogado, que o Márcio estava resgatando quando o Bando surgiu. Hoje a comunidade artística realmente reconhece a gente como artista preocupado em estar em cena. Eu acho que aqui, no Campo Grande, a gente tenta manter uma relação com o pessoal da Gamboa, que é uma comunidade mais... enfim... não gosto da palavra carente... mas de uma comunidade que precisa de várias coisas. Aqui no centro, a gente consegue atrair público de outros lugares. A gente não atrai o público só do centro da cidade que é um público mais “elitizado”. A gente também vai lá na comunidade pegar o nosso público. A gente quer sempre muito ver preto na plateia. Não adianta a gente falar sobre o que a gente fala só pra branco. A gente precisa falar pra branco e pra preto, porque as reflexões, com certeza, são diferentes. Então, a nossa estadia dentro do Teatro Vila Velha acaba contribuindo pra uma formação específica de público. O Teatro Vila tem hoje um público que deve muito a cara do Bando, porque a gente veio construindo e as pessoas vinham ver o Bando e agora vem ao Teatro Vila Velha ver outras coisas. Então, tem muito a ver com o público que a gente constrói. E eu acho que hoje o reconhecimento da importância do Bando é muito maior, não é a toa que você está aqui. Você não é a primeira e, com certeza, não será a última que tem como foco de pesquisa de doutorado, de mestrado, o Bando. Em várias instâncias, ou seja, como espetáculo ou como história do Bando, ou a história de um ator do Bando. Então, isso acaba sendo um reconhecimento da qualidade do trabalho, que é o que de tudo a gente preza. A gente tem toda a ideologia racial, a gente não perde o foco, mas o que a gente preza mesmo é a qualidade do trabalho, porque é pela qualidade do trabalho que vai atrair todos os públicos. É o que a gente hoje busca, sempre.

*(SPA) - Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada?*

(VS) - Eu acho que é isso que eu acabei de falar. Quando a gente começou, a gente não era muito bem visto enquanto artista. Eu acho que hoje a gente é bem visto. As pessoas fazem questão de falar, de estar, de vim ver o que a gente faz. Acho que tem um amadurecimento

enquanto ator negro no palco. O ator negro como aquele que constrói tudo em cima de pesquisa, que não faz nada sem ter um olhar dentro da economia brasileira, da política brasileira. A gente não faz nada sem pensar no que o povo está pensando. Não adianta nada você fazer na sua cumбуquinha ali. Você tem que fazer pra que todos possam avaliar e refletir. Eu acho que a gente teve um crescimento nesse sentido. Eu acho que hoje a gente vive numa fase de transição muito boa. No princípio, Márcio sai, Chica sai e a gente fica meio órfão, mas hoje a gente assume o Bando e eu acho que é um passo muito grande manter tudo o que a gente conquistou e construiu até aqui. E agora, nós que somos atores, nós que somos produtores. As pessoas se sentem mais a vontade de colaborar. Quem era mais reservado, hoje se coloca mais, trabalha mais, quer estar mais perto, pergunta, questiona. E uma coisa que é bem legal: hoje os atores do Bando têm uma liberdade de... eu sou ator do Bando, mas resolvi dirigir um espetáculo meu, eu estou fazendo um monólogo ou estou fazendo... é o exemplo de Ridson: dirigiu um espetáculo. As pessoas, além de estarem aqui, estão abrindo outras possibilidades que até então a gente não conseguia fazer. Hoje, com essa coisa de “a gente com a gente mesmo coordenando” é um pouco mais fácil. Então, o Bando está numa fase de: eu sou Bando, mas construo outras coisas paralelas sem perder a ideologia.

*Entrevista com Jamile Alves, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de Salvador no dia 25 de novembro de 2016.*

*(SPA) - Como era a sua relação com o teatro antes de integrar o Bando?*

(JA) - Eu venho da comunidade Cidade Baixa, no bairro Massaranduba, e tive a sorte de me integrar num grupo da comunidade que é uma instituição chamada GRUCON (Grupo de União e Consciência Negra). Então, eu já fazia arte educação, já fazia teatro e dança afro. E era simpatizante do Bando, por dizer assim. Eu conheci o Bando através dessa instituição. Eu tinha o Bando como referência.

*(SPA) - Quando, como e por que você desejou fazer parte do grupo?*

(JA) - Por questão de referência, por ser mulher negra, militante, por estar participando de grupos comunitários fazendo arte educação. Então, a gente tinha o Bando como referência, como agora eu sou referência no meu bairro. Quando surgiu essa possibilidade, eu saí logo pra poder... porque a gente se vê, tem como referência, você se vê naquele local somando junto com aquelas pessoas. Entrei no ano de 2002.

*(SPA) - A companhia, por se mostrar comprometida com questões ligadas à identidade negra e com a luta antirracismo, tem um diálogo muito forte com a sociedade. Fazer parte do Bando modificou sua forma de compreender as relações sociais e raciais no Brasil?*

(JA) - Muito. Eu não era essa pessoa, eu não era essa mulher que eu sou hoje. Eu tinha vergonha de mim, eu tinha vergonha do meu cabelo, eu tinha vergonha de tudo. Eu não aceitava as coisas que eu já aceito hoje. Então, eu tinha o meu cabelo alisado mesmo. Eu fazia a dança afro com o cabelo alisado cheio de creme, tanto que quando eu suava escorria aquele caldo grosso de creme. Isso veio mudando já na instituição GRUCON e o Bando só veio a somar, a acrescentar, porque na verdade foram dois contra um: duas instituições contra a minha pessoa. Então, tudo começou a partir daí. Hoje eu já uso meu cabelo crespo, assumo meu cabelo Black ou tranças; já uso roupa colorida; já uso um batom vermelho, preto, roxo. É a questão de você se aceitar como você é. Nada é por acaso. Se eu vim no mundo dessa forma, mulher negra desse tamanho (1 metro e 85)... isso tudo me incomodava, por ser muito grande, por ser negra, por ser diferente. A gente tinha essa educação de que era feia para os padrões. Os padrões até hoje são outros, mas a gente está abrindo as portas e quebrando barreiras mesmo.

(SPA) - *Em sua opinião, o teatro político do Bando busca algum tipo de transformação em relação ao espectador e/ou aos integrantes do coletivo?*

(JA) - Eu gosto muito dessa forma de militância do teatro negro do Bando porque a gente costuma não dar respostas. A gente até mostra os dois lados. O *Cabaré da Rrrrraça* tem isso. Mostra um personagem que é muito racista e mostra um personagem que diz que não existe o racismo, que é tudo de boa, que é tudo tranquilo. Você que veja que lado você está e reflita. Existem essas duas possibilidades. Infelizmente, existem pessoas assim que diz que racismo não existe, mas a gente costuma dar a reflexão, para que você saia refletindo, que você pense depois... uma coisa que você leve pra sua casa, pra sua vida, pra você refletir. Então, eu acho que isso é muito forte. A gente não diz o certo e o errado: existe isso aqui, isso aqui é muito forte, isso aqui está desse jeito... o que a gente pode fazer pra melhorar?

(SPA) - *Qual é a importância da dança e do canto quando se trata do teatro negro feito pelo Bando?*

(JA) - Uma das coisas importante no Bando é que os atores têm que aprender tudo. Eu entrei em 2002, em *Relato de uma guerra que (não) acabou*, e foram 150 pessoas, hoje em dia só tem duas, que sou eu e a Elane. Nós tivemos audições de canto, de voz, de percussão, de dança. E é interessante pra você estar engajada em tudo. Nos espetáculos do Bando é tudo integrado. O ator está aqui, está dando um texto, daqui a pouco ele está ali tocando, daqui a pouco ele está interpretando e cantando. Então, eu acho isso muito importante. Está tudo lincado, na verdade: é dança, é teatro, é música. O Bando tem essa junção sempre nos palcos.

(SPA) - *O Bando já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

(JA) - É a cara do Bando isso. Nós tivemos poucos espetáculos com textos prontos (já vinha o texto só pra gente montar; *Sonho de uma noite de verão*, algo assim parecido). Normalmente, a gente trabalha muito com improvisação. Tem um tema, [por exemplo], a greve dos policiais, e aí a gente vai em busca, vai fazer laboratório, vai fazer pesquisa de campo. E fica tudo muito natural, porque você que pesquisou, a improvisação é sua, você tem domínio do texto. Então, o que você botar ali está no contexto. E aí só tem a função do diretor que é limpar, [dizer] “isso aqui combina com tal personagem”. Um também ajuda o outro, [por exemplo, dizendo]: “Ah, eu vi uma vizinha que falou isso e é a cara de fulano”. É tudo muito em cima de improvisações. A gente vai na rua, a gente olha dentro de casa, olha o pai, a mãe, a vizinha, a irmã e junta tudo. Eu trabalhei de *Call Center*, larguei tem pouco tempo, e os atendimentos

pra mim eram muito bons, porque você pegava uma voz, você pegava uma intenção. A gente ensaia “pescando”, pegando coisas pra poder juntar.

*(SPA) - Além da função de atriz, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Bando? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo?*

(JA) - A gente faz tudo no Bando. O Bando não tem patrocínio. Foram poucas as vezes que a gente conseguiu algum apoio, algum patrocínio... mais para coisas específicas. Patrocínio que rolou, por exemplo, no espetáculo *Áfricas*. E a gente faz tudo: faz divulgação, faz o boca a boca, a gente se reúne pra ver figurino ou chama alguém que é parceiro, a gente que vê a questão da maquiagem (sempre com a ajuda de parceiros, porque graças a Deus sempre tem alguém que cola com a gente). O grupo tem subgrupos [para] questão de figurino, questão de camarim, questão de cenário, questão dos instrumentos. Então, tem os subgrupos e todo mundo cuida de tudo.

*(SPA) - Quais foram as etapas do processo de montagem da peça Relato de uma guerra que (não) acabou vivenciadas por você? Você poderia detalhar como ocorreram as oficinas que resultaram no espetáculo do grupo?*

(JA) - Em 2002, ocorreu a greve dos policiais. O Bando atuava naquele ano e resolveu fazer um espetáculo falando sobre esse assunto. E eles se dividiram e foram em bairros comunitários, bairros periféricos. E foi lá no meu que é o Massaranduba. E nós fizemos... cada bairro fez um espetáculo, porque o Bando foi, deu uma oficina na comunidade. E teve uma culminância também na comunidade que foi a mostra das oficinas. E depois o Márcio, que era o diretor da gente, juntou todos esses espetáculos que foram seis ou sete comunidades (se eu não me engano), juntou fragmentos desses espetáculos e fez um “relatão”, como a gente chamou, com 150 pessoas que não se conheciam, que nunca tinham se visto, junto com o Bando daquela época. E fizemos uma apresentação aqui no Teatro Vila Velha. Daí que surgiu o *Relato* do Bando de Teatro Olodum. Algumas pessoas de comunidade foram ficando, porque ocorreu a audição e o Márcio foi chamando algumas pessoas que iam se identificando, as pessoas também que iam mostrando interesse pelo teatro. E foram ficando algumas pessoas. Como eu disse, hoje só tem eu e Elane. O processo foi esse. Pra muitos, foi a primeira vez que estavam pisando num teatro de verdade. Então, foi muito bacana isso.

*(SPA) - Como você construiu a sua personagem de Relato?*

(JA) - Eu fiz Marta. Na realidade, a gente junta muita coisa. Eu gosto muito de trabalhar com elementos como água, ar, fogo, elementos naturais, com animais, pra construção de personagem. E eu juntei muita coisa assim: um andar de uma prima, a fala de uma vizinha. Coisas que você acha interessante e que você acha que vai funcionar no teatro. Eu juntei muitas coisas, várias pessoas em uma só.

*(SPA) - Como você avalia a presença do Bando na cidade de Salvador, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente?*

(JA) - Eu acho muito importante o Bando, porque (eu costumo falar muito isso) a gente tem uma temática muito forte, a gente fala de coisas que realmente incomodam. Eu acho que por isso também a gente não tem patrocínio, não tem apoio, porque ninguém gosta de ouvir as coisas que a gente fala e da forma como a gente fala.

*(SPA) - Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada?*

(JA) - Houve muitos avanços. Cada espetáculo que a gente faz é uma experiência nova, é um avanço que a gente dá, é uma conquista. Nós fizemos também filmes, tem *Ó pai Ó!*, têm as minisséries, tem *Jardim das folhas sagradas*, tem outros filmes que outras pessoas vão fazendo. A gente acaba virando agente multiplicador. Eu sou do Bando agora, mas eu continuo na minha comunidade, eu continuo dando aula lá na comunidade. Então, a gente também faz isso: os filmes, as minisséries. E a gente traz isso tudo pra dentro do Bando pra fortalecer mesmo o trabalho. Então, cada experiência, cada espetáculo montado, a gente já quer um figurino melhor, já dá um passo mais largo. Há pessoas que vão saindo, pessoas que vão entrando. Fizemos a Oficina de Performance Negra. A gente tem um grupo de estagiários que a gente vai trabalhando com eles dando oficina, fazendo a questão de manutenção. Quando a gente precisar já tem. Então, são vários avanços.

*Entrevista com Ednaldo Muniz, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de Salvador no dia 25 de novembro de 2016.*

*(SPA) - Como era a sua relação com o teatro antes de integrar o Bando?*

(EM) - Eu e mais outros componentes do Bando fazíamos teatro no Sesc São Bento. Eu fazia parte de uma comunidade de grupo de jovens do Calabar. Eu só estudava e fazia parte desse grupo de jovens. Até que surgiu um convite da Biblioteca Central, através da Fundação Cultural, pra fazer um curso de teatro. E como o nosso grupo de jovens tinha, entre outras coisas, essa temática de trabalhar também com jovens e adolescentes da comunidade... então, foi uma oportunidade para as pessoas de lá do grupo pra fazer esse curso de teatro e trazer pra comunidade um lazer cultural. Aí, a gente fez essa oficina de teatro e depois eu me enveredei para o grupo de teatro do Sesc. Fiquei lá durante um tempo, por quatro ou cinco anos, até quando surgiu essa oportunidade de João Jorge com Márcio e Chica formarem um grupo de teatro aqui, falando das questões do negro e das problemáticas da sociedade diante dessa questão do negro e do branco, da discriminação, do racismo e criar um grupo de teatro negro que fala dessas questões. Foi daí que surgiu o meu contato, a minha aproximação com o teatro.

*(SPA) - Quando, como e por que você desejou fazer parte do grupo?*

(EM) - Eu entrei no Bando em 1990. Como eu te falei, pelo fato de estar fazendo parte de um grupo de jovens e por morar em uma comunidade que, politicamente, já tinha uma consciência dos seus direitos, dos seus deveres, isso já me atentou a um trabalho mais além. E aí, quando surgiu o teatro, linkou uma coisa à outra. Eu tinha essa vontade, esse desejo de fazer teatro pra me desinibir um pouco (porque eu era e sou tímido). Era uma oportunidade de fazer teatro dentro de Salvador e me mostrar. E, quando surgiu essa ideia do Bando, eu disse: “Poxa, o Bando de Teatro Olodum é uma mão na roda.” Eu não pensei duas vezes. Ainda estava no Sesc-Senac que era uma escola de teatro. Você entrava e tinha um espetáculo. Você enquanto quisesse ou pudesse, você estava ali estudando teatro, fazendo espetáculo. E quando surgiu essa oportunidade de o Bando de Teatro formar um grupo de atores negros pra falar de todas essas problemáticas, eu não pensei duas vezes. Eu, Valdinéia e alguns atores do Bando que estão aqui até hoje. Acho que foi mais por essa questão política mesmo, essa questão do teatro negro na Bahia. Um grupo de teatro negro falando dessas questões da política, da ideologia, do empoderamento do negro. Não falar só do negro que é castigado, do negro que é sofrido, mas do negro empoderado.

(SPA) - *O Bando, por se mostrar comprometido com questões ligadas à identidade negra e com a luta antirracismo, tem um diálogo muito forte com a sociedade. O seu engajamento com essas questões é anterior à sua participação no grupo? Fazer parte do Bando modificou sua forma de compreender as relações sociais e raciais no Brasil?*

(EM) - Claro que sim. Como eu tinha dito, quando eu comecei a fazer teatro era sem essa questão política, sem essa ideologia, esse pensamento voltado pro negro, voltado pra essas questões raciais, essas questões de discriminação. Eu fazia um teatro pela leitura, pela imagem, pelo desenhar do teatro. Depois, quando eu entrei pro Bando, que a gente começou (acredito que todos) a enxergar essa consciência, essa necessidade desse teatro negro aqui em Salvador, na Bahia, no Brasil, até no mundo. Mostrar esse teatro negro, essa transformação desse teatro europeu, desse teatro clássico, pra um teatro mais voltado pro negro. Negro também sabe falar de arte, sabe fazer arte, sabe cantar, dançar, interpretar. E sabe falar também das suas questões, dos seus príncipes e de suas princesas, do seu mundo negro e do seu mundo africano. E do seu mundo contemporâneo também. Então, quando eu comecei a fazer teatro, quando eu comecei a participar das atividades que o Bando proporcionava (convites, festivais), essa consciência, essa transformação sim, com certeza, está presente e ajudou muito a nos conhecer e a nos ver como ser político, pensante e que contribui pra formação de outros atores e para outros trabalhos dentro do Bando.

(SPA) - *Em sua opinião, o teatro político do Bando busca algum tipo de transformação em relação ao espectador?*

(EM) - Sim. Eu falo isso com toda propriedade. Não é porque eu sou do Bando, não. E também não é querendo me envaidecer, mas é porque não existia, desde 90, esse trabalho, esse teatro voltado pro negro. A gente ia ver um espetáculo, mas não se sentia representado no palco. E aí quando a gente começa a montar os nossos espetáculos, as pessoas da plateia se sentem representadas, se comovem. Elas vêm e nos abraçam, falam e choram. Vários espetáculos da gente, por exemplo, *Cabaré da Rrrrraça*, tem gente que vem toda vez. Sai verão, entra verão, e se a gente entrar em cartaz tem gente que vem assistir. É a mesma história, mas remete a outras imagens, outras informações. As pessoas parecem que renovam a energia a cada espetáculo. *África* também é a mesma coisa. É um espetáculo lúdico que fala do continente africano, fala das princesas e dos príncipes. E as pessoas ficam embevecidas. Depois do espetáculo, choram, se emocionam. Então, essas pessoas se sentem representadas, se sentem motivadas a levar isso que a gente mostra no palco pra rua, pra sua casa, pra sua

escola. Não é a toa que a gente recebe convite pra fazer uma palestra em uma escola, pra fazer um seminário, um debate.

*(SPA) - Qual é a importância da dança e do canto quando se trata do teatro negro feito pelo Bando?*

(EM) - Desde quando eu comecei a fazer teatro, era sempre dança, teatro e música. Eu não consigo fazer um teatro sem esses três elementos. No Sesc tinha uma professora de dança, de coreografia, que dava aula de condicionamento físico. Tinha um professor de dicção vocal. Claro que tem que ter, precisa, pra você saber colocar a sua voz e não ficar rouco. Então, eu não consigo me ver fazendo espetáculos só com teatro. Claro que já tivemos espetáculos que era muito... tipo *Zumbi*... que era correria, era dança direto e texto, mas era o que a gente queria. Eu acho que a música e a coreografia dentro dos espetáculos do Bando de Teatro Olodum é o que caracteriza, faz parte do conceito, da história.

*(SPA) - O Bando já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

(EM) - Hoje a gente está se reestruturando, se reinventando, porque hoje são os próprios atores que estão administrando, trabalhando e fazendo a produção do Bando. Então, têm algumas pessoas que estão dirigindo, produzindo e atuando. Somos nós por nós mesmos fazendo o Bando acontecer. Quando a gente trabalha de uma maneira coletiva, acho que isso aguça o nosso interesse, o nosso questionamento, a nossa vivência com relação ao trabalho de criação. Eles [Márcio, Chica, Zebrinha] nos deram toda a bagagem e a gente se apropriou disso pra chegar aqui hoje e estarmos dirigindo, produzindo, atuando. E eventos. Como esse festival feito por nós, *A cena tá preta*, todo feito por nós e que têm teatro, dança, música. Tem gente na produção, tem gente na comunicação. No trabalho de pesquisa, nós vamos nos bares, vamos onde quer que seja (no terreiro, na comunidade, no Pelourinho, no Maciel) conversar com prostitutas, conversar com gays pra trazer pro palco, pra nossa verdade, o que existe de fato pra não ficar uma coisa oca, sem uma essência. Acho que por isso o Bando consegue atingir essa plateia tão fiel. E qualquer espetáculo tem um público certo, garantido. Temos um público fiel que conhece, admira e respeita o trabalho do Bando devido a essa história, a essa bagagem.

*(SPA) - Além da função de ator, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Bando? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo?*

(EM) - Toda a produção de espetáculo é livre. Se você tiver tempo, interesse e oportunidade, você pode fazer [e falar] “Essa temporada, esse processo aí, eu quero trabalhar na produção, quero trabalhar como assistente”. A gente é livre, aberto pra estar onde quiser. Hoje eu estou só como ator, mas eu trabalho na assistência de som quando precisa. Eu e Ridson, a gente cuida do som, da manutenção do equipamento. Quando tem algum espetáculo é a gente que faz esse trabalho. Quando tem algum espetáculo, se precisar, sou assistente de produção. Se a gente pode fazer a gente vai lá e faz. E depois do trabalho é ensaio, palco. No colegiado, nessa temporada, eu não estou, mas tem uma galera no colegiado que é do Bando. E aí ficam revezando de manhã e de tarde.

*(SPA) - Quais foram as etapas do processo de montagem da peça Relato de uma guerra que (não) acabou vivenciadas por você? Você poderia detalhar como ocorreram as oficinas que resultaram no espetáculo do grupo?*

(EM) - Teve a greve da polícia militar e a cidade se transformou num caos, guerra total, as pessoas saqueando, roubando, invadindo lojas. Você via pessoas na rua com televisão na cabeça, fogão, geladeira. E a gente precisando ir ensaiar e com aquele receio, porque tem gente que mora distante daqui do centro, e os ensaios eram aqui no centro, aqui no Vila [Teatro Vila Velha]. Então, ninguém saía de casa porque estava realmente um caos. Teve até uma época em que o governo mandou tropas do Exército Federal pra cá pra fazer a segurança, porque estava uma zona. Então, nesse processo todo, a gente pensou: “o que vamos fazer?”. E o Bando, vai fazer o quê? O que a gente vai falar pra sociedade? O que nós podemos mostrar, tirar de proveito dessa situação toda? Aí, resolvemos, depois de tudo já registrado pela imprensa, colher esse material pra falar disso. Sentamos, reunimos, conversamos e chegamos a conclusão de que íamos fazer oficinas nas comunidades, nos lugares onde mais aconteceram arrastão, saqueamento, morte, tiros, invasão. Então, pegamos umas seis ou sete comunidades de bairros periféricos, dividimos em quatro e fomos, cada um de nós, em uma comunidade colher material. A contrapartida foi fazer uma oficina. Nós íamos lá com o nosso material, com a nossa experiência e fizemos uma oficina, uma troca nessas comunidades. Eu fiquei no Paripe, no Araketu, num bloco afro aqui de Salvador que trabalha com a comunidade, tem um trabalho social. Então, a gente pegou essas comunidades que tem uma ONG, uma instituição social. Nessas oficinas, discutimos, falamos sobre essa história, como foi pra cada um vivenciar esse momento. Aí, cada um falou da sua experiência, do que aconteceu, do que viu, do que planeja pro futuro com relação a tudo isso. Em cada comunidade fizemos uma mostra. Cada uma ia assistir a história, o esqueleto da outra. Depois de todas as comunidades verem e

assistirem tudo, viemos pra cá pro Teatro Vila Velha fazer um geralzão. Mais de cem, cento e cinquenta pessoas nesse palco aí. Foi uma loucura, mas a gente conseguiu fazer. Depois disso, de todos falarem do caos que aconteceu em Salvador, resumimos, sintetizamos e fizemos o espetáculo.

*(SPA) - Como você construiu a sua personagem de Relato?*

(EM) - “Xaréu” foi um trabalho, uma criação coletiva, não posso dizer que não foi. Como a gente trabalha com improvisação, trabalha com histórias, as coisas vão fluindo, vão acontecendo. A gente faz um trabalho de busca de personagem e daí se improvisa. E dessa improvisação surgiu uma galera que estava envolvida num assalto. O líder era Xaréu. O assalto não deu certo e o irmão de um cara morreu e esse cara culpa Xaréu pela morte do irmão dele. Como o Xaréu se tornou um líder dessa galera, um cara que era respeitado por alguns, [eu pensei]: que nome eu vou dar pra esse personagem? Aí, eu pesquisando pra ver que nome eu daria a esse personagem, olhando na internet eu vi um peixe chamado Xaréu. É um peixe enorme. Não é um tubarão, mas é um peixe que tem as suas qualidades: é grande, não é uma isca fácil, é também um predador. E o nome é bem simples, bem básico. Aí eu decidi colocar Xaréu. A voz era aquela voz mesmo de malandro de uma comunidade qualquer. Essa galera que fala como dono da boca, dono de si, não come história, não leva porrada pra casa. Mas ele também não é aquele “bam bam bam” todo não, viu?! Se você apertar, ele é meio frouxinho, meio covarde. O cacoete que ele tem... nessa história toda desse assalto, ele tomou um tiro na mão, ele não conseguia tirar essa bala e ela ficou alojada. E ele tem esse cacoete na mão. O pessoal dizia que era doença de Parkinson, mas era por causa disso. O tempo todo ele ficava com a mão tremendo, balançando. A mão direita dele era nervosa. A roupa era uma camisa e uma calça jeans e alguns adereços. Eu coloquei uma xuxa, porque meu cabelo ainda não estava desse tamanho, mas já estava querendo dreadar. Aí, eu botava uma xuxa na cabeça, algumas pessoas botavam lenços.

*(SPA) - Como você avalia a presença do Bando na cidade de Salvador, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente?*

(EM) - Eu acho que o Governo ou a prefeitura deveria dar um incentivo a mais, um patrocínio, ou sei lá... como se fosse uma coisa tombada, entendeu?! Porque o Bando tem uma história muito grande nessa cidade. Acho que o Brasil inteiro conhece a história, o trabalho do grupo, principalmente, através de *Ó pai, Ó!*. Quando a peça foi transformada em filme e em série pela rede Globo deu mais visibilidade ao Bando. É um orgulho pra mim, e acredito que

para a cidade de Salvador, ter um representante como o Bando, residente na cidade. Você chega em São Paulo ou qualquer outro Estado, as pessoas falam do Bando, assim como um grupo Galpão, Zé Celso. Acho que toda cidade do Brasil gostaria de ter um grupo como o Bando de Teatro Olodum na sua cidade pra fazer um trabalho. Depois que o Bando surgiu, outros grupos foram formados, até outros grupos com o mesmo nome “Bando” (acho que é em Camaçari que tem um grupo chamado Bando de “alguma outra coisa” que eu não me lembro agora). Nas escolas, já fizeram trabalhos com *Ó pai, Ó!* e *Cabaré da Rrrrraça* e chamaram a gente pra assistir. Então, a importância do Bando pra cidade você percebe nessas histórias. Não é você a primeira pessoa que vem fazer um trabalho de pesquisa. Outras pessoas, de outros Estados já vieram fazer. No ano passado, foi lançado um livro pedagógico, didático para as escolas, que saíram umas fotos de *Áfricas* falando do espetáculo. É um livro infantil. Professores usam o espetáculo *África* ou algum outro espetáculo.

*(SPA) - Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada?*

*(EM) - Quando eu entrei, tinha Márcio, Chica, Jarbas, Zebrinha. Éramos verdes. Sabíamos fazer teatro, gostávamos de fazer teatro, mas não tínhamos essas experiências, essa curiosidade e esse olhar buliçoso, crítico pra tudo que estava acontecendo ao nosso redor. A gente só queria fazer teatro. Claro que houve uma troca de Chica, Márcio, Zebrinha e Jarbas com a gente, houve essa troca de energia. A gente com a nossa bagagem de outras histórias, de outras vivências. Tudo isso culminou num trabalho que sobe a nossa história. Hoje, em 2016, a gente está em fase de reestruturação. Nossa transformação está resumida nisso: na saída de Márcio, na saída de Chica, no afastamento de Jarbas, no afastamento de Zebrinha e a gente cuidando disso. Não deixando a peteca cair, não deixando nossa história ir por água abaixo. A gente continua reafirmando que existe, que precisa desse trabalho. Márcio, com a história dele, um puta diretor, Chica, Zebrinha, Jarbas... As pessoas diziam: “se essa galera sai, o Bando acaba”. Não, o Bando não acaba, porque eles nos deram bagagem pra continuar e é isso que nós estamos fazendo. Daqui por diante, vamos dar bagagem pra quem está vindo continuar com essa história.*

*Entrevista com Márcio Meirelles, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de Salvador no dia 25 de novembro de 2016.*

*(SPA) - Como era a sua relação com o teatro antes de integrar o Bando?*

(MM) - Eu comecei a fazer teatro em 72 na universidade. Eu fazia artes visuais (pessoalmente, desde criança), entrei em arquitetura em 72 e me engajei no movimento estudantil de uma maneira periférica. Não participei dos núcleos mais pesados, mais decisivos do movimento, mas eu colaborava exatamente com artes visuais. E aí surgiu um grupo de teatro pra fazer um espetáculo pra lançar uma antologia poética e me chamaram e eu fui. Aí começou a relação com esse teatro engajado, com o teatro político universitário. Era criação coletiva. Por isso que eu sei bem a diferença entre criação coletiva e colaborativa. Porque esse era coletivo. A gente passava ensaios inteiros pra decidir se a gente usava a palavra “preto” ou “negro”. Até chegar num consenso, a gente não ia pra frente. Daí eu comecei a fazer teatro profissional aqui na cidade. Depois, fui pro Rio, trabalhei com o Wilker num grupo que estava se formando, mas que acabou fazendo só um espetáculo. E era um teatro cooperativado. Quando eu voltei, criei um grupo chamado Avelãz y Avestruz e passei oito anos com esse grupo. Depois a gente deu uma parada, depois voltou e fez uma única peça e acabou. Nesse processo entre a parada em 1983 e a retomada em 1989, eu fiz muita coisa de música, de dança, enfim, outras coisas ligadas às artes cênicas, ou não. E eu trabalhava com tudo: cenário, figurino, material gráfico, foto, iluminação. Então, eu sobrevivía fazendo qualquer coisa em torno do teatro. Depois eu fui trabalhar na TVE, fui ser diretor do Teatro Castro Alves. E aí surgiu a ideia do Bando a partir de um estágio, na verdade, que eu fiz nos Estados Unidos, um estágio profissional de aperfeiçoamento com um grupo de lá. E aí quando eu cheguei em Nova Iorque e vi teatro eu percebi que não era nada daquilo que eu queria fazer, que aquilo não tinha nada a ver comigo, não tem nada a ver com a Bahia, com o Brasil. É um teatro que funciona muito bem porque é lá, faz parte dessa cultura, é a expressão cênica desse povo. Não me interessa. Aí eu voltei com essa ideia fixa de criar um teatro que tivesse o sotaque baiano. Eu e Chica (quer dizer, Chica veio como atriz na Oficina, mas eu e Chica já trabalhávamos há muito tempo) fizemos um projeto e oferecemos à Prefeitura e ela bancou. A gente fez um espetáculo sobre Gregório de Matos. Chamava-se *Gregório de Matos de Guerra*, um espetáculo sobre a criação da língua portuguesa, da língua brasileira, da poesia brasileira, da cidade de Salvador. Era sobre a construção do que somos. Até então, eu trabalhava muito com textos clássicos e com uma leitura muito visual desses textos e outras coisas mais (como eu já falei, fiz uma miscelânea de coisas aí no meio, mas a minha pesquisa,

o meu trabalho, a minha inclinação era em cima dos clássicos). Com Gregório de Matos, eu me aproximei das culturas indígena e negra. E muito negra porque a construção da cidade de Salvador e Gregório de Matos têm muito a ver com o início também... ou não exatamente o início, mas uma parte seminal da cultura negra, especialmente o Banto. Eu tinha conhecido Valdina Pinto na TVE, porque eu fiz um clipe com a poesia dela. E aí eu comecei a chamá-la pra vir no ensaio, pra gente conversar, pra ela me instruir, pra ela me ensinar, porque a cultura negra pra mim era tão estrangeira quanto a grega. Talvez mais, porque eu sou um classe média brasileiro. A minha cultura e da minha geração (eu tenho sessenta e dois anos agora) eram os clássicos. A gente foi formado em um outro mundo. E eu queria me aproximar disso, mas de uma forma orgânica, interna e não do folclore, não da aparência, não botar preto no palco pra inglês ver. Eu queria trabalhar assim: qual é a contribuição dessas culturas, desses povos, dessa herança para a construção da cidade, da poesia, para a construção da cultura brasileira, baiana mais especificamente. E aí, eu conheci o pessoal do Ilê, do Olodum e fui me aproximando muito de todo esse universo. Já conhecia, mas aprofundei mais ainda. E eu fui ser diretor do Castro Alves, fiquei quatro anos lá. Durante esses quatro anos, minha aproximação com esses grupos aumentou, porque eles iam pro Teatro Castro Alves (os Filhos de Gandhi, o Ilê Aiyê fazer show). Aí tinha essa coisa também de abrir o Teatro Castro Alves pra cultura negra que não era uma coisa tão... [comum] como é agora. Agora parece que era assim, mas não era assim. E foi realmente uma abertura grande pra arte negra e pra arte negra popular. [Por exemplo] A gente fez um concerto pra orquestra e Filhos de Gandhi com uma música composta especialmente pra isso. Eu pedi pra um maestro compositor que fizesse uma música para a orquestra e os Filhos de Gandhi, pra encerrar as atividades do Teatro. E foi lindo. E por aí vai. Então, minha relação com o teatro antes do Bando é essa. Mas aí, deixa eu te dizer, falam assim: “ah, o projeto do Olodum...” Não era um projeto do Olodum. O Bando era um projeto meu. Eu queria fazer um grupo de teatro. Então, eu fui falar: “vamos fazer uma oficina, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo...” E o João Jorge falou isso: “vamos fazer, eu também quero fazer”. Um belo dia, ele me ligou (porque eu ainda era diretor do Teatro Castro Alves e não tinha como eu criar um grupo) e aí ele falou: “vamos fazer um grupo, vamos fazer um projeto?”. E aí eu falei: “Vamos. Como é que fazemos?”. [Ele disse:] “Não sei, resolva aí... porque você não faz como fez com o *Gregório*, a partir de Oficinas?”. Eu falei: “Bom, é uma possibilidade, porque outra possibilidade é chamar os atores negros da cidade que já tenham uma história e trabalhar com eles”. Mas seria mais complicado. Então, eu preferi fazer a partir de uma Oficina. E aí ele falou: “Olha, é um projeto bacana, mas são vocês que vão tocar. O Olodum dá o apoio institucional, o nome e o espaço que a gente tem,

mas os recursos financeiros vocês vão buscar pro projeto de vocês, porque é um projeto de vocês.” E isso foi ótimo porque deu autonomia, liberdade até pra gente discordar do Olodum e sair e se afastar do Olodum. Mas mantivemos o nome, porque já tinha sido criado. Em 1994, quando a gente veio pra cá [Teatro Vila Velha] essa independência já estava consolidada. A gente já tinha feito *Medeamaterial* no Teatro Castro Alves com Vera Holts, Guilherme Leme, com um compositor alemão. A gente mexeu muita coisa. Claro que o nome Olodum, a instituição Olodum, facilitou e abriu muitos caminhos. Como o meu nome também, que já era alguém premiado na cidade abriu outros caminhos. Cobrinha, Hilton Cobra, um ator que eu adoro, um amigo, um dia num seminário gritou assim: “Eu não sei se o Bando, se não tivesse tido um diretor branco, conseguiria chegar aonde chegou”. Isso numa acusação contra o racismo brasileiro. Eu fiquei chocado, mas entendi completamente e talvez seja verdade. O que é um horror, mas talvez seja verdade. E durante muito tempo com o Bando eu tive esse conflito, essa crise, de eu ser branco e eles serem negros e isso ser sempre colocado. No princípio, Rejane Maia, minha amiga e que talvez seja uma das pessoas mais próximas de mim do Bando hoje em dia, ela disse: “Por que um diretor branco vai dirigir um grupo do Olodum?” Aí eu falei assim: “Porque eu não sou branco, porque é a minha causa também, porque eu também quero lutar contra o racismo, quero lutar a favor de um mundo melhor e não importa a cor da minha pele”. Mas aí eu fui vendo que importa sim. E, ao longo do processo, eu fui aprendendo a ser negro com o Bando. Não só com ele, mas com o mundo, vendo o mundo com os olhos de um grupo negro que sofria pequenas e cordiais ações racistas, como ser revistado, como ser pedido documento pra entrar no hotel e eu não. Eu, do lado, duas pessoas, uma tem que mostrar o documento e a outra não. Então, esse tipo de coisa foi fortalecendo a minha indignação e foi transformando um projeto que era inicialmente muito mais estético, muito mais a ver com a linguagem. O que gerou tudo isso foi: porque todos os elementos dramáticos das religiões africanas, ou negras, ou afro-brasileiras não viraram teatro, enquanto isso aconteceu no Japão, na Grécia, na Idade Média, enfim, em vários cantos do mundo, em várias culturas o teatro saiu do rito. Por que não nas culturas africanas? Por que não nessa cultura afro-brasileira? Por que isso não virou elemento teatral? Claro, tem a escravidão, o racismo, uma série de coisas que explicam, mas tem alguma coisa que não explica e que depois eu entendi que é: esses ritos ainda têm força de rito. Eles não enfraqueceram como rito pra depois se transformar em teatro, transformar em linguagem. Ele ainda dá respostas ao ser humano a respeito do sagrado, do irrespondível, do que não tem nome, das angústias primárias do homem. Esses ritos ainda respondem, ainda tendem a isso. Então, não precisa de teatro. A ideia estética de linguagem, de dialogar com os elementos

dramatúrgicos, cênicos de todas as culturas afro-brasileiras, de todas as heranças, foi se transformando numa questão política. E o primeiro espetáculo que a gente fez foi *Essa é nossa praia*. Um espetáculo que tem a ver com a comunidade do Pelourinho. Quando a gente fez a Oficina, no princípio era: eu preciso de pessoas, assim como eu precisava do Olodum, de um espaço institucional, que poderia ser uma casa de santo, poderia ser uma roda de capoeira, poderia ser um afoxé, uma outra instituição. Eu precisava de um território matricial que produz essa cultura e está ligado a ele pra poder dialogar com o teatro. Pra criar uma dramaturgia que tivesse esses elementos, eu precisaria estar dentro, junto de um útero cultural dessa matriz. Assim como eu precisava de pessoas que tivessem um compromisso com isso, que tivesse um conhecimento disso, que não fosse pessoas completamente alheias a isso e aos problemas gerados pelo racismo, pela discriminação racial, pelas diferenças. E mais ainda: que estivessem dispostas a entrar numa pesquisa, trabalhar sobre isso, a gastar tempo, gastar suor e não ganhar nada pra fazer isso. Então, na audição primeira, tinha em torno de cem pessoas. Não foi pedido currículo. A gente pediu só meio pra saber se o cara tinha experiência ou não, mas isso não contava absolutamente nada. Tinha gente que nunca tinha ido ao teatro, que nunca tinha visto teatro. E a pergunta era: “Porra, por que você quer fazer teatro se você nunca foi ao teatro, se você não sabe nem o que é teatro?” Aí uma das meninas disse assim: “É porque eu acabei com o meu namorado e aí eu fico muito em casa e minha mãe disse ‘por que você não vai pra lá se distrair, pensar outra coisa?’” Ela ficou durante um tempo. Evidentemente, não se engajou, não ficou todo o tempo, mas era uma pessoa interessante, e como atriz era também muito interessante. Então, era esse o critério: quem é que tem um compromisso com isso, quem é que quer falar coisas através do teatro. E aí a gente começou a trabalhar. E quando a gente começou a trabalhar, eu vi que era uma riqueza de signos, de formas de representação que não era o padrão do teatro central, hegemônico. E, hoje em dia, isso é tudo bem, a gente conhece pra cacete os grupos de periferia, [mas na época] não se conhecia, eles não vinham pra cá, era muito raro. Não era uma coisa comum, não tinha esse trânsito. Você tinha o Teatro e o pessoal que fazia teatro amador. Era de uma riqueza incrível esse teatro paralelo, marginal, subterrâneo. Então, eu não tenho que jogar Brecht em cima da mesa, porque eles são Brecht, eles são Stanislavski, eles são tudo isso de alguma forma. E têm outras formas de representar que não as formas conhecidas pela Academia, pelas formações, pelos grupos da classe média branca, como os meus, pelos quais eu passei. Então, eu fui entender como é isso e trabalhar. Na época, eu achava que a célula da dramaturgia era o personagem. Então, começamos a trabalhar sobre como construir o personagem. E como era isso: ir pra rua, ver pessoas, escolher um tipo (se você quer ser uma baiana de acarajé, então,

vai e conversa com elas e traz o material). E aí tinha esse leva e traz. E as personagens iam sendo criadas assim. Eu ia dando estímulos e ia editando esses personagens. Por exemplo: Rejane era uma mulher que vende acarajé, Jorge Washington é um cara que vende umbu, os dois são casados e os dois têm um filho e ela está grávida de um filho dele. Então, isso não estava na cabeça deles quando criaram os personagens. E eles tinham que lidar com essa nova situação. Que marido é esse? Que mulher é essa? Que filho eles têm e como será o filho que vai nascer? Então, começavam a surgir situações a partir de uma provocação. Às vezes, tinha crise, do tipo: “Ah, eu não posso ser irmã dela, porque não sei o quê...”. E aí tinha um princípio que era não dizer não. Se eu sou um personagem e você é uma personagem e eu digo “você me abandonou”, você tem que incorporar isso e responder [por exemplo]: “te abandonei porque você namorou com a minha colega”. E assim começava um enredo que não era eu que criei ou você que criou, era uma situação dada que ia sendo construída. Eu ia editando esses textos, essas cenas. Ao longo do tempo (isso tem a ver com *Relato*), eu fui adquirindo uma prática dramatúrgica de editar as cenas, de reescrever a partir disso, de devolver e eles improvisarem novamente. Havia um ping-pong de improvisações, de troca, de criações. E, ao final, eu reeditava as cenas. Eu e Chica trabalhávamos nisso. Eu fiquei chateado porque ela jogou fora os cadernos todos dela que tinham essas informações. Ela jogou fora recentemente. Eu achava que não deveria escrever esses textos pra manter essa coisa da tradição oral, do candomblé, dos *griot*. Então, a ideia era que o texto existia enquanto estava no corpo dos atores, enquanto eles falavam quando estavam em cena. Mesmo porque eu não acreditava que algum grupo ou alguém se interessaria em montar essas peças, porque eram muito específicas. Então, a gente fez várias peças assim. Até que um amigo, o Marcelo Dantas, que era jornalista, ele ficava no meu pé pra publicar essas três peças [trata-se das obras que compõem a trilogia do Pelô], porque são três momentos do Pelourinho, da reforma. A primeira, *Essa é nossa praia*, se falava da reforma, mas não era uma coisa internalizada por ninguém de lá. A segunda [*Ó pai, Ó!*] já se fala na reforma, já tinha começado a movimentação da reforma. E a terceira [*Bai, bai, Pelô*] já é sobre a saída dos moradores, uma coisa meio épica, meio êxodo, meio bíblica mesmo. Tanto que o cartaz era essa imagem da expulsão de Adão e Eva do paraíso. E tinha essa coisa de tragédia, não é?! Essa estrutura. Eu fui me formando como um novo tipo de encenador, como dramaturgo. Eles foram se formando como atores. E a gente foi criando essa identidade, esse grupo que tinha uma forma muito própria de representar o mundo. E era isso que eu queria. Eu não queria perder essa possibilidade de orquestrar as várias contribuições que podiam vir dali. Então, realmente, a gente nunca teve um trabalho teórico sobre o teatro, mas depois muitos deles entraram na

escola de teatro. A gente conversava muito e cada um buscou os seus conhecimentos. Mas não era uma prática nossa se debruçar sobre métodos, sobre teorias. Nem Boal, nem ninguém, apesar de ter muitas correlações e similitudes com o método e com os processos do Teatro do Oprimido e com Brecht. Mas é porque saímos todos (tanto Boal, quanto Brecht, quanto nós), do mesmo princípio, da mesma indignação política de reformar o mundo, contra o capitalismo, contra um estado de coisas que gera toda essa loucura que a gente vive.

(SPA) - *Como você compreende e vivencia as relações entre fazer político e fazer teatral?*

(MM) - É uma coisa só. Não tem nenhuma separação. O fazer teatral é você preparar uma assembleia pra debater um assunto que interessa à sociedade, à cidade. O teatro é um processo de cura da *pólis* através da reflexão sobre os males da *pólis*. É uma discussão sobre o poder, uma discussão sobre os pontos nevrálgicos da sociedade ou não é teatro. Então, fazer teatro e fazer política é uma coisa só. Não tem muita diferença. As ferramentas são outras, mas o objetivo é um só: é mudar o mundo. Quando eu fui ser secretário de Cultura, Gilberto Gil era ministro, e a gente se encontrou logo no início da gestão e eu falei: “E aí Gil, como é esse negócio de ser artista e ser gestor público?” E ele respondeu: “Márcio, você vai ver que é uma coisa só. O que a gente faz no palco, a gente faz na secretaria ou no ministério”. Eu dei risada, mas se o Gil fala alguma coisa a gente pensa, não é?! E aí eu vi que realmente, o que a gente faz, tanto como artista como gestor público: a gente tem um discurso e transforma em ação pra que ela seja transformadora da sociedade. Então, tanto faz uma coisa quanto a outra. É o mesmo princípio, o mesmo caminho.

(SPA) - *Ao longo de sua história, o Bando se apropriou e transformou criticamente parte do cânone teatral. Em quais aspectos as peças de Brecht e Heiner Muller, por exemplo, serviram aos interesses da companhia?*

(MM) - Primeiro de tudo foi *Woyzék*, de Büchner, porque a gente fez duas peças (*Essa é nossa praia* e *O novo mundo*) criadas nessa forma colaborativa. Eles traziam o material, levantavam o material, a gente construía e eu dava o formato de peça. E aí eles falavam: “Ah, a gente quer fazer uma peça ‘de verdade’.” Tomando o “de verdade” como uma coisa que já existe, que pré-existe ao trabalho de ensaio, o trabalho coletivo. E o *Woyzék* é muito próximo da estrutura das nossas peças da trilogia, porque é um texto inacabado, são fragmentos, cenas que tem uma certa independência entre si, e elas juntas formam um discurso e tem uma linha narrativa de fábula. Tem uma fábula que costura esse discurso que é um discurso político. E mais: o *Woyzék* era entremeadado de muitas canções. E são canções populares da época. Então,

a gente trocou as canções e botou as canções do Olodum, do carnaval, que era o que a gente usava em todas as peças. Aí, depois de *Woyzék*, foi *Medeamaterial*, porque eu fui convidado pra dirigir uma peça de Heiner Muller. Eu iria encontrar e trabalhar com ele aqui, só que ele não veio, porque ele foi hospitalizado, alguma coisa ocorreu. Logo depois eu estive com ele e em seguida ele morreu. E aí veio o músico, o Heiner Goebbels, que trabalhava com ele há algum tempo, mas que tem um trabalho independente. O Heiner Goebbels musicou muitas peças dele. Eu trabalhei com Heiner Goebbels e a gente conversou muito. Veio essa ideia de *Medeamaterial*, porque a Vera Holtz ia fazer. O projeto era eu, Vera Holtz e um ator mineiro, Adir Assunção. Eu acho que ele não trabalha mais com teatro, mas ele fazia cinema, ele fez os primeiros FAN, ele era da curadoria, da organização, da direção. Eu conversei com Heiner Goebbels e o convidei pra fazer a música, porque eu entendi que dava pra fazer com o Bando porque tem o povo de Medea que está na primeira parte da peça, na marcha abandonada, que é sobre o povo dela abandonado depois que os Argonautas passam e levam a fonte de energia que é o Velo de ouro. E aí a gente resolveu fazer e o Bando entrou. Foi um mega espetáculo que reinaugurou o Teatro Castro Alves. A gente foi o segundo espetáculo da inauguração de reabertura do Teatro Castro Alves depois da reforma. Teve uma projeção nacional razoável. Tem gente que eu encontro que viu, que assistiu em São Paulo. Teve em Minas também, no Palácio das Artes. E aí, é o seguinte: cada peça que a gente fazia era um ganho, era um aprendizado. Então, com *Medea* a gente aprendeu toneladas de coisas: ir pra um palco que é de teatro de Ópera, com um cenário de Hélio Eichbauer. Um mega espetáculo. Com Büchner a gente também aprendeu outras coisas. Mas também com a nossa própria pesquisa, *Ó pai, Ó!* e tantos outros, a gente foi aprendendo a construir personagens, a lidar com a situação, a trazer da vida real pro palco situações que a gente achava que precisavam ser faladas, denunciadas, discutidas. E com Brecht também a gente constatava uma série de coisas... nossa estética, nosso discurso que estava ali também na poética dele e na nossa poética. O primeiro Brecht que a gente fez tinha um compositor musical alemão. Então, ele pegou as partituras de Kurt Weill e transformou em obra percussiva. Ele afinou os instrumentos, os tambores, em notas musicais. Então, as canções da *Ópera dos três vinténs*, que virou a *Ópera dos três mirreiros*, era tocada em percussão e tinha um piano que acompanhava algumas coisas.

(SPA) - *Como foram estabelecidos os temas de pesquisa que resultaram nos espetáculos do grupo? Quem são as pessoas que, geralmente, propõe os temas?*

(MM) - Agora, eu não sei. Mas era eu. Eu falava “vamos fazer isso” ou trazia coisas. Ou eles pediam: “Queremos fazer um texto ‘de verdade’”. [E eu dizia] “Então, vamos fazer

*Woyzéck*”. Aí eu tenho um convite pra fazer Heiner Muller, então, vamos fazer. *Fatzer* foi a mesma coisa, mas não foi só com o Bando. *Fatzer*, eu encontrei o Peter Palitzsch, que foi o último assistente de Brecht vivo, e eu convidei ele pra vir dirigir o *Fatzer* aqui. E ele veio, fez uma oficina, mas depois voltou pra Alemanha e ficou doente. Era muito velhinho. Eu falei pro Bando: “quem quiser, vem”. Então, vieram vários atores do Bando e fizeram *Fatzer*. Quando a gente estava fazendo *Fatzer*, acho que na primeira semana de estreia, teve a greve dos policiais militares. Isso está relatado no programa [de *Relato de uma guerra que (não) acabou*] e aí eu falei: “Porra, a gente tem que fazer alguma coisa sobre isso”. Porque era *Fatzer* na rua. Absolutamente, tudo o que a gente falava em cena estava acontecendo. E aí, um ano depois a gente levantou esse projeto. Eu me lembro de que a gente levantou grana pra fazer esse projeto com *Cabaré da Rrrrraça*. A gente economizava da bilheteria e tirava um percentual pra financiar o projeto. O projeto foi: vamos para as comunidades onde as consequências da greve policial duraram mais tempo. Aqui no centro, rapidamente foi... pólvora, mas nas comunidades periféricas, isso durou mais tempo. Tiveram mais consequências. Então eu falei: “Vamos para essas comunidades pra entender o que aconteceu”. A forma de ir era uma troca. Não sei se já te contaram, mas aí está narrado também [no programa da peça], a gente pegou seis comunidades e dividimos o grupo em seis. Tinham os oficinairos e tinham os monitores, jovens que estavam entrando no Bando. E foi também uma forma desses caras que estavam entrando se consolidarem como parte do Bando e dos atores do Bando se fortalecerem. A gente já tinha feito o trabalho semelhante que foi *Zumbi*, em 95, que a gente também foi nas comunidades, mas a gente foi nas comunidades amparado por organizações. Pelourinho tinha o Olodum, Liberdade a gente fez no Colégio Duque de Caxias (porque o Ilê Aiyê é da Liberdade)... o Araketu que era no Subúrbio Ferroviário. Então, a gente foi pra cada uma dessas comunidades trabalhar o tema de Zumbi. Trouxemos todos pra cá e fizemos um espetáculo com duzentas pessoas. Em *Relato*, a gente aprofundou mais isso. O que a gente fez foi: cada oficina resultou em um espetáculo e isso foi programado para que um pudesse ver o dos outros, ou seja, foram seis espetáculos sobre esse tema. E aí, eu ia recolhendo ideias, informações, mas ao mesmo tempo a gente estava dando pra esses garotos que estavam fazendo as oficinas qualificação, conhecimento, contato com a linguagem de teatro, com métodos, ferramentas, etc. E vinha por aí o aniversário do Teatro Vila Velha. Eu resolvi trazer todo mundo pra cá, juntar todos no palco, e fazer uma colagem dessas peças. Isso eu tenho o vídeo e é emocionante, é lindo. Eram cem pessoas nesse palco e era assim, por exemplo, a peça do seu grupo tinha uma cena que mata alguém e tem uma perseguição, então, todos os grupos faziam essa perseguição. Então, eram cem pessoas

fazendo a perseguição, não eram dez, era uma massa de gente, de humanidade, falando sobre esse negócio aqui, sobre a violência. Era incrível. Até hoje eu me emociono vendo. Esse espetáculo que comemorou o aniversário do Teatro durou dois dias. Eu editei e cada grupo preparou o seu pedaço. Eu juntei uma coisa com a outra, os outros aprenderam, ensaiaram e foi. Os atores do Bando também entraram no espetáculo. A gente selecionou trinta pra fazer uma oficina mais prolongada, acho que de três meses. A gente fez essa oficina e desses trinta a gente escolheu quinze pra fazer o espetáculo *Relato de uma guerra*. E aí juntou os dois grupos. E era incrível porque a gente via o que o Bando foi e o que o Bando virou. Então, era o futuro e o passado juntos naquele presente, porque esses garotos que estavam começando eram o que esses atores foram um dia e esses atores são aquilo que esses garotos poderiam vir a ser se quisessem continuar. Alguns continuaram mais tempo ou menos tempo. Ficaram no grupo Jamile e Elane. Eles ficaram mais tempo, não saíram todos de uma vez. E o espetáculo foi montado a partir dessa oficina de trinta dias, dos espetáculos dos seis grupos e de um trabalho mais intenso de improvisação desses quinze mais o Bando. Então, a gente foi construindo isso, levantando material e, novamente, eu sentei, editei, costurei e fiz o texto.

*(SPA) - O Bando é um coletivo que produz muita dramaturgia e, ao que parece, sempre através de processos colaborativos. Como você entende a questão da autoria e da distribuição de funções dentro do grupo?*

*(MM) - A autoria eu entendo assim... Durante muito tempo teve crise [do tipo] “quem é o autor?”. Evidentemente, em um espetáculo de teatro todo mundo é autor: do autor que escreveu o texto ao ator que deu corpo àquele texto. [O ator] ele também é autor daquele trabalho, ele é autor da atuação dele. Mas, formalmente, alguém dá a forma a alguma coisa, mesmo que seja colaborativamente. Mesmo que alguém dê uma sugestão de movimento, tem um coreógrafo que organiza tudo. Como eu disse, têm processos que são de criação coletiva e, geralmente, são grupos bem menores que conseguem fazer isso. Não um grupo de vinte ou trinta pessoas, porque num grupo de vinte ou trinta pessoas alguns seriam os atores. Eu acho que tem uma autoria sim e que tem uma autoria colaborativa, porque nesse processo em que a gente não escrevia o texto, cada ator novo que entrava nos ensaios, o personagem era refeito. Tinham pontos que não poderiam mudar, senão alteraria tudo, mas às vezes, as relações mesmo mudavam. Então, em *Ó pai, Ó!*, por exemplo, Psilene que vinha da Austrália, ela é um personagem que veio muito depois. Era um cara que fazia um bêbado que ficava enchendo o saco de todo mundo. Começava mais ou menos sóbrio e ia bebendo até... E quando essa atriz veio, ela propôs esse personagem ou eu pedi que ela fizesse sei lá o quê. Então, as coisas já se*

perderam as origens, mas ainda tem aí muitas coisas escritas, muitas coisas anotadas (que eu anotei e que eles anotaram) e que pode recompor, às vezes, a gênese de tudo isso. Mas eu acho assim: de quem é o texto? Se você, por exemplo, faz uma colagem de recortes de jornal, você constrói um texto. Quem é o autor do texto? São as pessoas que escreveram as coisas e foram publicadas um dia ou [você], se isso vem parar aqui, isso pra lá e você cria um novo discurso a partir de muitos discursos que nem dialogavam entre si, nem sabiam um do outro?! Então, é um pouco isso. E como isso gera muita coisa, porque tem a ver com propriedade, com capitalismo, tem a ver com uma série de coisas, eu sempre fui muito cuidadoso. E quando eu fui pra Londres fazer Zumbi, que era um processo muito semelhante a esse daqui só que tinha um dramaturgo jamaicano (porque como tudo era feito em gírias, em várias linguagens diferentes dos jamaicanos, dos africanos de Serra Leoa, cada personagem era de uma origem, então, cada um usava o inglês de sua origem), eu não iria conseguir amarrar isso num espetáculo. E aí tinha esse autor. E ele assinou o texto em inglês, apesar de ser o mesmo processo colaborativo que os atores improvisavam. Ele gravava, copiava, levava pra casa, editava e trazia [pra sala de ensaio]. No outro dia, os atores discutiam, ele revia e alterava. Um processo de ping-pong exatamente como eu fazia, só que tinha o texto escrito. E o nosso, originalmente, não tinha. Depois passou a ter. E depois eu conversei muito com o pessoal dos direitos autorais sobre esses processos. E num processo colaborativo como o nosso, o autor é quem dá a forma final ao texto. No caso de encenação, também tem o encenador, o que não significa que os atores todos não colaboraram para aquela encenação com ideias, com improvisações. Então, é a mesma coisa. Só que o texto escrito tem a questão da propriedade. E a encenação ninguém discute muito isso, porque é uma propriedade temporária.

*(SPA) - Além de assinar junto com o grupo a dramaturgia de Relato de uma guerra que (não) acabou, seu nome aparece ligado a diferentes funções, tais como direção, figurino, projeto gráfico, cenário. Quais são os ganhos e desafios quando se acumula tantas funções?*

*(MM) - Pra mim não há muitos desafios. O desafio mesmo é só tempo, porque eu já penso tudo junto. Eu continuo fazendo isso, a menos que eu chame um cenógrafo. [Por exemplo] Hélio Eichbauer veio fazer o cenário de Medea. Foi ótimo, eu nem precisei pensar. Eu contei a ele tudo o que eu queria e ele veio com a ideia genial de uma baleia, de um esqueleto de baleia. Mas o caso aqui é que nem sempre a gente tem grana pra chamar um cenógrafo, um figurinista. E como a concepção já vem inteira e vem também de um trabalho colaborativo, os atores vão trazendo, em alguns casos, parte do figurino ou vão propondo [outras coisas]. Tanto que no final, o figurino muitas vezes eu não assino, porque muitas vezes, realmente, o*

figurino é só uma concepção. Eu falo: “quero roupas vermelhas” e aí todo mundo vem de vermelho que tem a ver com o personagem. E é um conceito. Ou no caso do *Relato*, era uma camiseta estampada a logo, o símbolo da peça e uma calça jeans.

(SPA) - *E porque essa escolha?*

(MM) - Porque não tinha tempo, a gente não tinha dinheiro, não tinha nada. E eu estava também num momento muito assim... pensando o figurino como discurso e não como ilustração. E o personagem também como discurso. São os personagens de Shakespeare: uma ideia em movimento, muito mais do que a velha se veste de velha ou o bandido se veste de bandido ou o mocinho se veste de mocinho. Então, são atores narrando um momento de uma sociedade terrível, um momento terrível de uma sociedade. E a estampa era um cara morto, não é?! Então, era também a representação do final da peça. Porque também a peça toda surgiu por causa da imagem final. Eu imaginei o palco inteiro coberto de pano vermelho, um cara morto no centro e a mãe, como a Pietà, gritando pelo filho morto. E eu construí a peça inteira pra chegar nessa imagem. É nesse sentido que eu digo que há uma autoria, tem uma ideia central. E nesse caso de *Relato*, não surgiu nem das improvisações, nem de nada. Surgiu de uma imagem visual, plástica, acabada que eu reproduzi no espetáculo, na cenografia. E a música que era o São Mateus, de Bach. Então, eu fui construindo a peça tirando coisa daqui e dali pra resultar nesse final.

(SPA) - *O espetáculo Relato partiu, sobretudo, da recriação da memória dos habitantes de Salvador, mas houve uma investigação por parte do grupo sobre o modo como o evento tematizado foi discutido pelos meios oficiais? Você acredita que o espetáculo Relato conseguiu revelar algo que ficou de fora, por exemplo, das notícias de jornal?*

(MM) - Ah, claro! Os jornais... ainda mais agora, se vê o que são as notícias... são a história oficial. Esses relatos não vão pro jornal e tinham relatos incríveis e que vinham das improvisações deles, dos espetáculos feitos nos bairros, mas também de conversas. Mas a gente não desprezou a notícia oficial. Na época, eu me lembro de que eu guardei os jornais, e os jornais inteiros, não só as notícias sobre a greve. O início do processo de criação do espetáculo aqui [no Teatro Vila Velha], já com o grupo que ia fazer o espetáculo, fora esse material todo que foi recolhido, partiu dos jornais. Então, eles liam os jornais, escolhiam uma notícia e traziam essa notícia para os seus personagens, [isto é], como esse personagem se relacionava com essa notícia. Durante a greve, houve uma reunião dos estudantes da UNE no campus e eles queriam ir pra lá vender coisas no evento e tinha o problema de ônibus, tinha o

problema da violência na rua. Então, como isso acontecia? Enfim, todas as notícias que estavam no jornal, notícias que não tinha nada a ver com a greve iam sendo incorporadas aos personagens. Os personagens iam convivendo ou mostrando como aquele acontecimento que não tinha diretamente a ver com a sua vida interferia nela. Então, o texto é todo construído também a partir dessas notícias de jornal, retrabalhadas pelos personagens que os atores construíram a partir de todo esse processo.

(SPA) - *Como a resposta do público interfere nas montagens? Você poderia me dar exemplos específicos relacionados ao espetáculo *Relato de uma guerra que não acabou*?*

(MM) - Geralmente, não. *Relato* estreou muito preciso e era muito difícil retrabalhar. Tanto que o texto já estava pronto há tanto tempo que saiu no programa. A partir do livro [*Trilogia do Pelô*], a gente passou a publicar todos os textos no programa, os textos que foram criados nesse [tipo de] processo.

(SPA) - *O Bando mantém relações com outros grupos brasileiros que se dedicam ao teatro político? Se sim, quais são eles? Há alguma troca efetiva em termos de contribuição para a estética do grupo ou mesmo a organização de atividades ligadas à militância?*

(MM) - O primeiro grupo que a gente se relacionou fora do umbigo de Salvador foi o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo de Aderbal Freire-Filho, no Rio. Eles cuidavam do Teatro Gláucio Gill e fizeram a reforma do Teatro e receberam a gente lá. Então, foi o primeiro grupo fora daqui que a gente se relacionou. Mesmo porque o Bando era muito jovem também, tinha dois anos quando foi pro Rio. A gente começou em 90. Em 91, a gente fez *Essa é nossa praia* e *O novo mundo*. Em 92, fez *Ó, pai, Ó!* e *Woyzéck*. E aí nós fomos com as três peças e depois com as quatro ainda em 92. Fomos duas vezes ao Rio em 92. E foi aí que Caetano viu *Ó, pai, Ó!* e quis fazer o filme. Depois, a gente entrou num projeto da Funart de apoio a grupos e aí a gente encontrou com o Galpão, com alguns grupos brasileiros, não me lembro de quantos eram. E a gente tinha reuniões e tal, e aí começou uma relação. Depois, a gente resolveu fazer um “Fórum de Performance Negra” junto com a Companhia dos Comuns. Ah, a Companhia dos comuns, de Hilton Cobra, ele me chamou pra dirigir as três primeiras peças e de alguma forma criar a poética do grupo dele com ele, porque ele é ator e não encenador. Depois, ele começou a encenar e dirigir algumas coisas. Mas o formato da Companhia dos Comuns é muito semelhante ao formato do Bando. Com um grupo de Londres, eu trabalhei também com o mesmo processo. Eu levei o músico e o coreógrafo pra Londres. E nesse “Fórum de Performance Negra” se estabeleceu relações com muitos outros grupos. A gente

tem um ator, que é o Jorge Washington, no Bando que é um Relações Públicas. Ele é um cara militante, sempre foi militante do Movimento Negro, assim como Rejane, como outros. Ele é muito articulado e sempre manteve o grupo em contato com o Movimento Negro, com a militância. A gente sempre teve muitas relações, muitos seminários, muitas trocas. E fomos construindo relações com outros grupos não só de teatro, dança, mas grupos políticos também. Então, o Bando de Teatro Olodum milita, principalmente, em relação à causa negra, contra o racismo, pela afirmação, políticas afirmativas. Os espetáculos são assim, as relações são assim. A própria “A cena tá preta” surgiu porque a gente estava com *Relato, Ó, pai, Ó!* e eu acho com outra peça que eu não me lembro. Não sei se tinha *Cabaré* também. E eu tinha feito no Rio, duas ou três peças pra eles [Cia dos Comuns], uma em cada ano, e eles vinham pra cá. Eles conseguiram patrocínio pra vir pra cá. Então, a gente se juntou e começou “A cena tá preta”. Eram os espetáculos do Bando e os espetáculos da Comuns. Inclusive, eu acho que um ator do Bando substituiu um ator da Comuns que não pôde vir e um ator da Comuns substituiu um ator do Bando que também não pôde fazer o espetáculo. Então, teve essa troca. E, a partir daí, “A cena tá preta” se transformou em um festival de arte negra. E está aí até hoje, conclui [a edição do ano de 2016] essa semana.

*(SPA) - A companhia organiza e participa (para além dos trabalhos vinculados às representações cênicas) de ações diversas na cidade de Salvador, entre elas: cursos, oficinas e organizações de eventos culturais. A quem essas ações, geralmente, se destinam? E qual é o público efetivamente conquistado?*

*(MM) - O Bando sempre teve um público negro, mas sempre era muito próximo: os amigos, a turma, a comunidade, a família. Quando a gente estava fazendo *Cabaré da Rrrrrraça*, eu tive notícia da pesquisa de uma amiga minha sobre o público de teatro em Salvador. E nessa pesquisa, ela sinalizava que somente um por cento das plateias dos teatros era negra. Aí, eu falei: “Porra, não é possível! Como é que é isso?” E aí eu entendi que aquele público negro que vinha para os espetáculos do Bando era um público, na maioria, não pagante, [composta por] amigos, etc., ou de pessoas que eles articulavam, [por exemplo], escolas. Então, a gente fez essa coisa: meia entrada para negros. Foi um escândalo nacional. O Boris Casoy falou que a gente era racista ao contrário, que era uma vergonha. Na mídia internacional também saiu... Enfim, foi ótimo, porque a gente fez um seminário sobre políticas afirmativas. Era o momento. O promotor do Ministério Público, um cara do Ministério Público, ligou e disse: “Márcio, eu sempre admirei o trabalho de vocês [mas] eu estou compondo um núcleo antirracismo e o primeiro processo meu vai ser contra vocês porque você não pode*

discriminar as pessoas, não pode cobrar meia entrada pra negros”. E falou: “Por favor, mude, não faça isso”. E eu falei: “Não posso não fazer. Eu propus, mas foi uma decisão de todos”. E isso os jornais me ligando, todo mundo me ligando. Tem o material todo aí [sobre isso]. Na verdade, era uma coisa de política afirmativa, mas também era uma coisa de marketing. Era pra atrair um público negro pro teatro, já que tão poucos negros iam ao teatro e não era por falta de grana. Na época da revista *Raça*, mostrou-se que havia uma classe média negra com poder aquisitivo que “detonou” a primeira edição da revista em menos de uma semana nas bancas. Em dois dias, eu acho, acabou a primeira edição e eles tiveram que reimprimir. Então, isso mostrava uma modificação no mercado voltado para o negro. Então, não era porque o negro não tinha dinheiro pra ir ao teatro, era porque, de alguma forma, não interessava a ele o que estava acontecendo ali. [O teatro de então] não refletia, não dizia respeito a eles. Então, era uma forma da gente dizer: “Olha, isso aqui tem a ver com vocês e conosco também”. Mas a brincadeira era essa: qualquer pessoa que chegasse à bilheteria e dissesse “eu sou negro”, pagaria meia entrada mesmo se fosse loiro de olhos azuis. Era uma forma também da gente forçar as pessoas a assumirem, a refletirem sobre sua identidade racial. Então, a gente fez meia entrada pra todos, assumindo que todos na Bahia são negros, menos o Cônsul da Suécia. E aí a gente fez a primeira semana com meia entrada para todos e enchemos o teatro de negros. Isso foi em *Cabaré da Rrrrrraça*. E a partir de seminários, dessas coisas todas... quer dizer, cada peça que a gente fez sempre teve discussões, debates, seminários. Essa aqui teve [aponta para o programa de *Relato*], a gente chamou os policiais que participaram da greve pra falar com o elenco sobre como foi o evento ou pra falar com o público. Enfim, a gente sempre promoveu discussões para além do espetáculo, até para embasar o espetáculo. Então, a gente foi fidelizando um público que tem interesse nessas questões de políticas raciais.

(SPA) - *Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde o espetáculo Essa é nossa praia?*

(MM) - Eu sou muito feliz, eu sou muito realizado, porque teve um crescimento humano, primeiramente, nessas pessoas todas. Principalmente, a partir de *Cabaré da Rrrrrraça*, uma transformação estética mesmo, nas pessoas, assumir beleza, cabelo, porque era sobre isso também esse espetáculo. Teve uma menina que veio substituir, se eu não me engano, a Auristela, porque a irmã dela estava doente na Alemanha e ela foi pra lá. Então, veio uma menina substituir. Era uma menina assim... [tímida]. Aí no dia em que ela ia entrar em cena, eu a encontrei no corredor, ela saindo do camarim. Eu não acreditei que era a mesma pessoa. Era uma mulher linda, negra. Então, teve muitas modificações na atitude, na estética.

Valdinéia mesmo já deve ter falado pra você que ela aprendeu o que é racismo no Bando e aprendeu a se colocar contra isso no Bando. Então, houve uma mudança política, estética, comportamental e [uma postura] empreendedora. Tanto que a partir de determinado momento, até por conta dessa coisa de um diretor classificado como branco no Brasil dirigir um grupo de negros, eu achava que eles deveriam assumir a coordenação e a direção do grupo e eu ficar somente como diretor dos espetáculos. E isso foi uma longa discussão, um longo debate. Até que um belo dia eu falei: “Chega. Estou saindo do grupo. Estou saindo da coordenação. Posso continuar dirigindo os espetáculos de vocês. Podem continuar fazendo as minhas peças. A gente vai estar sempre junto. Posso ser consultor, posso ser qualquer coisa, mas coordenador eu não quero ser mais”. E aí eu me afastei. Logo depois surgiu a Universidade Livre do Teatro Vila Velha e eu comecei a me dedicar completamente à construção desse outro processo formativo, que tem a ver com uma política mais genérica, não tão específica. Tem a ver mais com a discussão do momento do país, do mundo, do capitalismo, que inclui a discussão racial, de gênero, uma série de outras discussões. E durante um tempo ficou aquela coisa... comigo na coordenação, teve um momento que não estava dando muito “caldo”. E de repente eu começo a ver uma movimentação. Eles se movimentaram, se fortaleceram, se reconstruíram. Fizeram uma Oficina, remontaram Relato, remontaram *Ó, pai, Ó!* e cresceram como gestores, como empreendedores, como grupo, que era o que eu queria desde o princípio. E é uma satisfação imensa estar com eles e acompanhar essa evolução. No meio [da trajetória do grupo], teve filme, teve o seriado [baseado em *Ó, pai, Ó!*]. E tudo isso também ajudou na transformação deles, Lázaro foi primeiro. Todos esses vinte e cinco anos foram de uma transformação enorme e com o fato de que ainda tem uns dez da formação original. O mais jovem tem dez anos no Bando, que é o Ridson, que entrou em *Sonho de uma noite de verão*, em 2006. E agora eles têm esse trabalho, a partir das oficinas, com uma rede de atores que trabalham juntos. Eles dirigem coisas com esses atores de fora em outro lugar. Enfim, deu certo todo o processo de formação. Foi muito bom e eu sou muito feliz de ver isso tudo acontecer.

*Entrevista com Jorge Washington, concedida à Samira Pinto Almeida, realizada na cidade de Salvador no dia 25 de novembro de 2016.*

*(SPA) - Como era a sua relação com o teatro antes de integrar o Bando?*

(JW) - Eu venho de um grupo de teatro de comunidade que trabalhava teatro político. O Calabar é uma comunidade muito pobre aqui de Salvador que está encravada entre três ou quatro bairros muito nobres. Essa comunidade está espremida entre o Jardim Apipema, entre a Graça, entre a Barra e por aí vai. E nessa comunidade tinha um grupo de teatro (isso eu estou falando de 1980-84). E a luta por espaços de moradia era muito forte nessa época aqui em Salvador, porque tinha uma especulação imobiliária muito forte em todo o entorno da cidade e tinha também movimentos muito fortes de resistência, [por exemplo], o MDF (Movimento de Defesa dos Favelados). E lá nessa comunidade, Fernando Conceição (que hoje é professor da FACOM, é um cara muito político no sentido mais amplo da palavra político), ele era morador dessa comunidade e organizou a associação de moradores. Ele entendia que o teatro poderia ser uma ferramenta de transformação, de você conseguir mobilizar a comunidade através da arte. E aí ele montou esse grupo de teatro e eu comecei a frequentar esse grupo por acaso. Eu vi uma peça chamada *A negra resistência*. E na época da eleição (a nossa constituição vigente foi de 1988) em 86/87, quando se estava discutindo a eleição dos deputados da constituinte, a gente montou uma peça chamada *Constituinte ou prostituinte*. E nessa peça a gente discutia porque que você tem que votar certo pra deputado, porque ele é quem ia escrever a constituição que ia reger o país dali pra frente. Então, a discussão era feita na comunidade através desse espetáculo. A gente pegava o espetáculo e apresentava em várias comunidades e depois gerava o debate pra tentar mostrar pra comunidade a importância do voto na hora de eleger um deputado da constituinte. Então, esse teatro me mordeu de uma forma que eu fui fazer curso livre, eu fui fazer outras coisas, mas eu já não conseguia entrar na coisa do teatro comercial, do teatro mais poético, do teatro mais épico. Então, o teatro político já me mordeu desde aí. E quando eu soube que Márcio Meirelles e o Olodum iam montar um grupo de teatro pra falar da cultura afro-brasileira, falar do racismo, falar das nossas questões, eu quis me envolver nesse grupo. E eu fiz a audição pra entrar pro Bando em 1990 e entrei. E estou aqui há vinte e seis anos resistindo, batalhando por esse grupo, pela existência desse grupo. É um grupo que está há vinte e seis anos ininterruptamente fazendo teatro. Eu acho que é o grupo que tem mais longevidade. Não sei se só na Bahia ou se no Brasil, mas aqui na Bahia eu acho que é o grupo que tem mais longevidade.

*(SPA) - A companhia, por se mostrar comprometida com questões ligadas à identidade negra e com a luta antirracismo, tem um diálogo muito forte com a sociedade. Fazer parte do Bando modificou sua forma de compreender as relações raciais e sociais no Brasil?*

(JW) - O Bando é um dos meus formadores. Eu venho de uma militância de Movimento Negro antes de estar no Bando. Eu fui um dos fundadores do grupo cultural *Os negões* aqui de Salvador. Eu sempre desfilei no *Ilê Aiyê* no carnaval, uma entidade que prega a alto-estima do povo negro. Sempre fui fã do *Ilê* desde 1974, mas só passei a sair na década de 90 como folião, como associado. Eu sempre curti na corda. Então, eu sempre curti esse movimento dos blocos afros. Quando eu cheguei no Bando, só reforçou uma coisa que eu já tinha, que eu trazia de lá, porque no Bando a nossa pesquisa é muito mais profunda. A cada espetáculo que a gente vai montar, a gente tem uma pesquisa, a gente tem uma busca, de buscar caminhos, de buscar entender o legado de figuras como o que Abdias deixou, de figuras como Lea García que está aí viva deixou, Zózimo Bulbul, outras e outras figuras... Mário Gusmão. Essa pesquisa é profunda de área: é o candomblé, é o samba, as performances de matriz africana, a performance negra como um todo. E a gente pesquisa muito também o sujeito, as pessoas. Eu venho de um bairro popular que é o bairro da Liberdade. É um dos bairros de maior população negra da cidade de Salvador. E nos espetáculos do Bando, os pensamentos são muito vivos. Não é a toa que os atores do Bando já foram confundidos com marginal, com prostituta, com menino de rua, porque a coisa é tão viva, a pesquisa é tão engajada, tão corpo a corpo, que quando a gente bota no palco parece que é verdade. E as pessoas se atrapalham. E não é verdade. Nós somos atores. A gente está pesquisando e a gente está botando no palco um personagem. Então, o Bando me deu essa... me foge a palavra agora... me deu esse “caldo”, me deu esse ser político que eu sou hoje. Pô, vinte e seis anos trabalhando dentro de um grupo que pesquisa cotidianamente, não tem como você não ser fruto também disso.

*(SPA) - Em sua opinião, o teatro político do Bando busca algum tipo de transformação em relação ao espectador?*

(JW) - Sempre, total! Por que a gente faz teatro? A gente faz teatro numa perspectiva de tentar levar uma reflexão ao público. A gente fala muito das mazelas. No Bando a gente sempre tem questões assim [aqui o ator ironiza]: “Vamos fazer um espetáculo poético, vamos esquecer as coisas, vamos falar de flores”. Não tem como! Sabe por que não tem como? Porque quando eu saio de casa eu sou discriminado no elevador do meu prédio, no lugar em que eu moro, que eu sou proprietário, que eu pago condomínio. E um morador desavisado me olha atravessado e não quer entrar no elevador comigo. São várias situações. No meu trabalho eu sou

discriminado. Então, como é que eu vou chegar aqui e vou dizer [ironiza novamente]: “Hoje a lua está num estágio que me levou a reflexão do meu ser”. Não tem como! Eu vou falar de racismo, eu vou falar de combate ao tráfico, eu vou falar de violência policial, eu vou falar do que eu vivo no meu cotidiano. Então, é isso que faz com que o trabalho do Bando seja esse. É público e notório que a nossa função no mundo é essa: é tentar (não estou dizendo que a gente está levando, eu estou dizendo que a gente tenta, que a gente pesquisa) fazer com que o nosso público faça uma reflexão a partir do que está vendo no palco e tenha um outro olhar quando chegar em casa. E não é à toa que os espetáculos do Bando fazem isso com as pessoas. As pessoas vêm assistir o Bando e voltam. *Cabaré da Rrrrrraça* é um espetáculo que as pessoas falam assim: “Pô, eu já vi *Cabaré da Rrrrrraça* umas cinco vezes. Eu tive que levar minha mãe. Eu tenho que levar minha empregada, eu tenho que levar a minha patroa, eu tenho que levar todo mundo”. O cara acha que ele tem que levar o dentista dele. E quando ele assiste, ele se toca de uma forma que ele acha que tem que trazer todo mundo da relação dele pra assistir. Não é pretensão o que eu estou falando, não. São relatos diários. Pessoas que eu encontro nos mais diversos pontos da cidade e que me abordam e vêm falar comigo do que aconteceu com elas enquanto pessoa a partir de um espetáculo que assistiu do Bando.

*(SPA) - Qual é a importância da dança e do canto quando se trata do teatro negro feito pelo Bando?*

*(JW) - A nossa cultura é isso. A nossa cultura é corpo, é movimento, é gesto, é alegria, é expressão, é humor. E o canto e a dança reforçam o discurso, porque você vem com um texto falando do racismo cotidiano. Se você não botar uma dança, se você não botar uma música... não estou dizendo que a dança está entrando como fresco ou como elemento que vai fazer graça na história. A dança vem também como elemento de energia, de força, de soma. A música da mesma forma. Porque através da música a gente manda bala no sujeito. Têm músicas nos espetáculos do Bando que é uma metralhadora. Então, são elementos agregadores.*

*(SPA) - O Bando já realizou vários trabalhos por meio de processos colaborativos. Em sua opinião, quais são os ganhos e os desafios dessa prática para os atores?*

*(JW) - A criação coletiva é rica, porque cada um traz uma informação. Na pesquisa, às vezes, a gente sai coletivamente, às vezes, a gente sai individualmente. E tem o olhar individual de cada um no seu cotidiano. Quando você faz um trabalho que entrelaça sentimentos, percepções, todo mundo ganha, porque às vezes o colega está fazendo um personagem, por*

exemplo, de *Relato de uma guerra* que tem policial e tal, e aí você traz uma informação que você tem da sua vida pessoal (que alguém relatou pra você) e dá pro seu colega. E o personagem do seu colega sobe, cresce. Cresce todo mundo, porque quem ganha é o espetáculo. E isso é muito forte no Bando. Um ajuda o outro, um carrega o outro, um segura a onda do outro, um passa elemento pro outro. E isso é muito importante. Se não for dessa forma, não tem por que ser grupo. Pode ser elenco. Elenco se junta e terminou o projeto e cada um vai pro seu lado. Mas grupo, que trabalha junto, que pesquisa junto, esse elemento é fundamental no trabalho.

*(SPA) - Além da função de ator, você exerce ou exerceu outra atividade dentro do Bando? Como você avalia o acúmulo de funções no processo de montagem de um espetáculo?*

*(JW) -* Eu sempre fui aquela figura no grupo que todo mundo fala: “Jorge é o RP do Bando. É o Relações Públicas do Bando. Jorge é quem abre caminhos”. Fruto dessa minha militância, dessa minha circulação pela cidade. Eu vou angariando pessoas, vou conquistando espaços em outros ambientes. E aí você tem que somar isso e trazer pro grupo. No Bando a gente tem uma premissa que é: pra ser ator do Bando, você tem que estar apto a fazer da bilheteria ao papel principal, de tudo um pouco. No Bando não tem essa coisa de você ser só ator. Os atores do Bando se dividem em equipes: uma equipe faz cenário, monta cenário; outra equipe ajuda na montagem de figurino; outra equipe, divulgação; outra equipe, projetos. Eu sempre circulo em quase todas as áreas, porque a produção é uma coisa que me fascina, a divulgação mais ainda. Eu até brinco quando a galera fala: “Tem que pegar e guardar o material”. “Epa! Eu não tenho nada a ver com isso, eu sou intelectual. Se tiver entrevista, pode me chamar que eu vou.” Eu fico sacaneando, sabe?! [risos] Mas, porra nenhuma. Na hora que é pra pegar, eu vou lá e pego. [Para o Festival] *A cena tá preta*, eu vim dar entrevista aqui sete horas da manhã, porque o programa era ao vivo. Eu acordei cinco horas da manhã e vim dar entrevista. Num feriado, ninguém queria e eu vim dar entrevista. Sábado... domingo... eu não tenho essa coisa. Eu não quero é perder o espaço. Então, você transitar por todos os espaços é um ganho pra você como ator. Você ganha como cidadão, você ganha como ator, você ganha como profissional, você ganha como artista. Você ganha quando se envolve com o todo.

*(SPA) - Quais foram as etapas do processo de montagem da peça Relato de uma guerra que (não) acabou vivenciadas por você? Você poderia detalhar como ocorreram as oficinas que resultaram no espetáculo do grupo?*

(JW) - *Relato* é um espetáculo muito foda na carreira do Bando, porque foi um momento que a gente não tinha um real pra fazer nada. E a gente tinha *Cabaré da Rrrrrraça* que era um espetáculo de sucesso, que lotava o teatro. E aí, nesse meio tempo, a gente tinha montado um outro espetáculo chamado *Material Fatzer*. E Fatzer falava de uma guerra. E a gente estreou Fatzer numa quinta, se eu não me engano, e na sexta estourou a greve da polícia. Ninguém podia sair de casa. Ficou todo mundo sitiado. E aí o espetáculo não aconteceu. Acabou Fatzer e nós ficamos... não me lembro quantos dias durou essa greve da polícia. Saque em tudo quanto é bairro, a violência explodiu assustadoramente. E a gente não sabia o que fazer. Não podia vir pro teatro fazer a peça. E quando acabou a greve e a gente voltou pro teatro, bateu a reflexão. “Pô, como é isso na comunidade?” Isso foi ideia de Márcio Meirelles. “Vamos montar uma peça sobre isso?” “Vamos!” Aí, a gente não tinha grana pra montar, mas a gente fez *Cabaré da Rrrrrraça* em um final de semana e a grana que deu a gente dividiu e pagou o transporte, o lanche, e tal. Dividimos o grupo em sete comunidades. Quem tinha relação com as comunidades (associação de moradores, grupos de teatro das periferias, dos blocos afros) [abriu os caminhos]... Eu me lembro que eu fui trabalhar em Canabrava. É um bairro que tem lá no miolo da cidade que era, na época, um bairro onde tinha um lixão. O índice de violência lá era muito alto. Então, com a greve da polícia, foi chacina atrás de chacina lá. Eu me lembro que eu fiz oficina lá de teatro, Rejane dava dança, Jamile eu acho que acompanhava Rejane... eu não me lembro exatamente a equipe toda. Mas foi um dos núcleos da oficina, foi lá em Canabrava. E lá a gente encontrava pai de família, mãe de família, porque como era o processo: você primeiro contactava a associação de moradores ou o grupo organizado lá (lá tinha um grupo de teatro dentro da associação de moradores de Canabrava) e dentro da associação nós conseguimos reunir os moradores, um monte de moradores (não sei precisar quantos) dentro da comunidade pra falar sobre a greve, pra falar sobre o que aconteceu no dia a dia da greve. E aí foram vários relatos. Dentro desse encontro com a comunidade, nós fizemos o desafio: “quem quer fazer uma oficina de teatro com a gente?” E aí vieram mães de família, pais de família, criança, adulto. Misturamos tudo lá. E essas pessoas que quiseram fazer a oficina, fizeram a oficina durante um mês com a gente lá. E a gente trabalhava teatro, música, dança e a memória: “como foi pra você?” Essa memória deles de como foi, a gente ia transformando em cena. E no final da oficina, gerou um espetáculo que foi mostrado lá na comunidade. E depois nós fizemos uma troca. Quem era de Canabrava apresentou em Periperi; quem era de Periperi apresentou na Liberdade [e assim por diante]. E depois de cortar as comunidades, com cada uma apresentando pra outra comunidade, nós fizemos a junção de todas aqui no Teatro. Nós juntamos todos os relatos das sete comunidades aqui no

[Teatro] Vila [Velha] e apresentamos aqui. E a partir do relato deles e também com encontros com outros ativistas... Eu me lembro muito bem que Valter Rui que era um pesquisador que trabalhava no presídio, era funcionário do presídio, mas era [também] estudante de Ciências Sociais... a pesquisa dele foi toda em cima da questão do egresso: de quando esse cara sai do presídio, de como ele vai viver e tal. Então, ele veio aqui conversar com a gente e eu me lembro que a fala dele foi muito forte pra montagem do espetáculo. Então, esse relato das comunidades gerou o nosso *Relato*, o nosso espetáculo. A coisa foi bem costurada. Nós tivemos vários ativistas aqui entrevistando, pesquisando, conversando. E aí a gente chegou no *Relato* final.

*(SPA) - Como você avalia a presença do Bando na cidade de Salvador, sobretudo na região em que o grupo frequenta/ocupa assiduamente?*

*(JW) - O Bando é tido como uma referência de teatro de arte na Bahia de um modo geral, e de arte negra. A gente estar aqui no Teatro Vila Velha é muito importante. Às vezes, as pessoas falam assim: “Pô, você tem que levar esse espetáculo pra comunidade”. Não. É importante que a comunidade venha pro teatro com conforto, com a caixa cênica onde você tem todo um tratamento de luz, de cenário, de tudo, porque pra você contar uma história você depende de outros elementos. Você depende de um cenário, de uma caixa cênica boa, você depende de muitas coisas. Então, é importante que essa figura que mora em Canabrava venha pro Teatro Vila Velha. Saia daquele cotidiano dele lá e venha pra cá, porque ele vai fazer um *tour* pela cidade e vai chegar aqui no teatro e encontrar pessoas da Pituba, de Itapuã. É um cruzamento de gente de todas as classes sociais, raça, credo. E você encontra aqui na plateia e todo mundo é plateia. Então, a importância de estar aqui no Teatro Vila Velha que é um teatro, sobretudo, que tem uma história bonita de luta. Um teatro que foi criado em 1964 quando eclodiu a ditadura militar e os alunos se rebelaram como a Escola de Teatro tratava as questões, um teatro muito europeu, e eles queriam uma coisa muito mais nossa, mais brasileira, mais popular. Eles se rebelaram lá e vieram fundar esse teatro aqui. Um teatro criado por artistas, mantido por artistas até hoje. E a gente estar aqui nesse espaço é fantástico. É um privilégio pra qualquer ator estar trabalhando aqui dentro, principalmente, para o Bando de Teatro Olodum e, principalmente, pro nosso público que vem viver essa história com a gente aqui dentro.*

*(SPA) - Como você construiu a sua personagem de Relato de uma guerra que (não) acabou? O César...*

(JW) - César foi uma pesquisa muito desses caras que trabalham a noite toda, que é segurança. A pessoa só chega em casa de manhã e aí ele tem que descansar o dia pra de noite ir trabalhar no outro, porque geralmente eles trabalham em dois empregos. E ele era uma mistura de ex-policia, segurança, e que tinha também uma mulher que batalhava pra caramba. Então, o meu olhar pro César foi pra essas figuras que... é uma loucura. Eu não sei dizer exatamente como é, porque eu não sou. Agora eu não consigo me lembrar porque eu olhei pra esse tipo de pessoa. Às vezes, me chama a atenção esses caras que não são policiais, como eles agem com extrema violência. Eu acho que é porque tem um recalque, uma falta de família, uma falta de muita coisa neles ali, por isso eles agem dessa forma. Eles são piores que o policial que é violento. E foi nesse sentido que eu montei esse personagem.

*(SPA) - Em sua opinião, quais foram as principais mudanças sofridas pelo grupo desde a sua entrada?*

(JW) - O Bando é uma evolução atrás da outra, as coisas vão mudando, vão avançando. A gente vai ficando mais velho, vai ficando mais maduro, vai ganhando mais consistência, vai ganhando mais experiência na expertise do fazer. E a convivência também... Eu convivo com Rejane desde o grupo de teatro do Calabar. Com Valdinéia, com Seu Gereba, com Ednaldo, Cássia... eu convivo há vinte e seis anos. Outros eu convivo há quinze. Outros eu convivo há dezesseis. A palavra que eu diria é evolução. É um grupo que vem evoluindo a cada momento. Tanto que o estágio que a gente está hoje é fruto de um trabalho. Márcio coordenou o grupo durante muitos anos junto com Chica e hoje a gente é um colegiado. Hoje a gente decide o que a gente quer fazer, de que forma a gente quer fazer, de que forma a gente quer dividir a grana, de que forma a gente quer dividir a dívida. Porque grana a gente não ganha, mas tem que administrar a dívida. E a gente administra a dívida coletivamente.