

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

LORENA JORDÃO MAGALHÃES

***OS QUE FICAM, O PÃO E A PEDRA E LUGAR NENHUM: TRÊS LIÇÕES DE TEATRO ÉPICO DA CIA
DO LATÃO NO BRASIL DO SÉCULO XXI***

MARINGÁ – PR
2026

LORENA JORDÃO MAGALHÃES

***OS QUE FICAM, O PÃO E A PEDRA E LUGAR NENHUM: TRÊS LIÇÕES DE TEATRO ÉPICO DA CIA
DO LATÃO NO BRASIL DO SÉCULO XXI***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ – PR
2026

LORENA JORDÃO MAGALHÃES

OS QUE FICAM, O PÃO E A PEDRA E LUGAR NENHUM: TRÊS LIÇÕES DE TEATRO ÉPICO DA CIA DO LATÃO NO BRASIL DO SÉCULO XXI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em Maringá, **30 de junho de 2026**

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
ALEXANDRE VILLIBOR FLORY
Data: 01/07/2026 20:23:40-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Presidente - Orientador (UEM/PLE)



Documento assinado digitalmente
PRISCILA SAEMI MATSUNAGA
Data: 30/06/2026 19:03:27-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Priscila Saemi Matsunaga
Membro Titular Externo (UFRJ – Rio de Janeiro/RJ)



Documento assinado digitalmente
CAMILA HESPANHOL PERUCHI
Data: 01/07/2026 09:07:16-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Camila Hespanhol Peruchi
Membro Titular Externo (UFG/CNPq – Goiânia/GO)

“– É um pouco grandiloquente. Mas por que não,
quando uma grande coisa está em jogo?”
(fala do Operário em A compra do Latão)
Bertolt Brecht

.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é resultado de um trabalho intelectual coletivo, de encontros, de conversas, de leituras e, acima de tudo, de afetos, que ultrapassam aquilo que cabe nas páginas que seguem.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe, por estar ao meu lado em todos os momentos da minha vida. Pelo incentivo constante, pela segurança nos momentos de incerteza e pelo apoio que nunca precisou ser solicitado. Sua presença sustenta muito do que fui capaz de realizar. E ao meu pai, que já não está aqui para compartilhar este momento, mas dele herdei a curiosidade diante das coisas do mundo e a teimosia necessária para seguir adiante quando o caminho se mostrar difícil. Sua memória acompanha este texto desde a primeira página.

Ao Alexandre Villibor Flory, meu orientador desde a iniciação científica e cuja presença atravessa toda a minha formação. Pela generosidade sem medida, pela leitura atenta, pela confiança nos momentos mais difíceis e pela inteligência luminosa sempre compartilhada, sem reservas, a mim e aos colegas do grupo de pesquisa, minha mais profunda gratidão.

Ao Grupo de Crítica Literária Materialista da UEM, espaço de formação intelectual e política que me ensinou a pensar coletivamente. As leituras compartilhadas e os debates fizeram parte da construção desta pesquisa. Agradeço em especial a Luana, Karyna, Gabrielly, Felipe e Beatriz, companheiros de leitura e estudos para além das atividades formais do grupo. Agradeço a amizade.

Às professoras-pesquisadoras Camila Hespanhol Peruchi e Priscila Saemi Matsunaga, que gentilmente aceitaram participar da banca examinadora. Agradeço a leitura cuidadosa desta dissertação e a disposição para dialogar com ela. Seus trabalhos me acompanharam muito antes deste momento e ajudaram a formar o repertório crítico que sustenta esta pesquisa.

Às minhas irmãs, Priscyla, Grace e Kaira, pelo afeto, pelo apoio e pela certeza de que nunca caminho sozinha. Aos amigos que acompanham minha trajetória muito antes da universidade e aos amigos que a vida acadêmica me trouxe e que se tornaram amigos para a vida. Especialmente à Fernanda, obrigada pela companhia dentro e fora da vida acadêmica, pelas longas conversas, leituras, bibliotecas e mochilas nas costas.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento temporário desta pesquisa. Em tempos de desvalorização da educação, da ciência e da cultura, defender as universidades públicas e as agências de fomento significa também

defender as condições materiais que tornam possível a produção do conhecimento. Este trabalho é parte desse esforço.

Segredo

A poesia é incomunicável.
Fique quieto no seu canto.
Não ame.

Ouço dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
Ê a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

A presente dissertação, intitulada “*Os que Ficam, O Pão e a Pedra e Lugar Nenhum: três lições de teatro épico da Cia do Latão no Brasil do Século XXI*”, analisa alguns momentos representativos da dramaturgia da Companhia do Latão, ao longo de sua trajetória de quase três décadas, a partir de uma perspectiva materialista-dialética. O estudo busca compreender alguns modos pelos quais a forma épica no teatro brasileiro contemporâneo se fragmenta, se desloca e, em certos momentos, é parcialmente esquecida enquanto experiência histórica, em resposta às contradições recentes. Nesse horizonte, o trabalho do grupo (que dialoga com a tradição de Bertolt Brecht) aciona procedimentos épicos para examinar as condições históricas da experiência social no Brasil, entendendo essa forma como atravessada por tensões, e não como “legado” ou tradição estável. A Cia do Latão foi fundada em 1997, em São Paulo, e consolidou-se como parte do movimento de teatro de grupo, que desenvolve um processo de pesquisa e criação e propõe uma crítica radical à mercantilização da cultura e ao avanço do neoliberalismo, mantendo vínculos com movimentos sociais e práticas de formação política. A dissertação situa essa produção no interior do chamado “terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro”, iniciado nos anos 1990, quando a prática teatral se reconfigura como resistência estética e crítica diante da hegemonia do capital. Metodologicamente, a análise parte de objetos específicos para apreender as mediações entre forma teatral e processo histórico, privilegiando categorias como memória e ação política, luta de classes, crise das mediações simbólicas e as relações entre arte e mercado. O recorte concentra-se em três peças do repertório recente do grupo: *Os que ficam* (2015), *O pão e a pedra* (2016) e *Lugar nenhum* (2018), reunidas em publicação de 2019 que, embora autônomas, se articulam como pontos de tensões. A unidade do conjunto não é pressuposta; emerge do próprio movimento analítico, na fricção entre formas épicas e materiais históricos, na recorrência de impasses políticos e na variação dos regimes de temporalidade. Nesse sentido, as três peças podem ser lidas como momentos distintos de uma mesma crise da experiência histórica. Em *Os que ficam*, trabalhamos com a fragmentação formal, o uso de materiais heterogêneos (cartas, depoimentos, ensaios) e a predominância da categoria tempo que se expressa como retorno: o passado da arte política e da ditadura reaparece como problema não resolvido, encenando o bloqueio das personagens entre memória e ação. Em *O pão e a pedra*, refletimos sobre alguns aspectos de teatralidade empregada pelo Latão, como o tempo, que assume a forma da repetição histórica: as greves do ABC são reinscritas à luz das crises contemporâneas, produzindo tensões no interior da luta de classes e na experiência coletiva dos trabalhadores em greve, ao mesmo tempo em que incorpora questões de gênero e de religião. Já em *Lugar nenhum*, configura-se um presente paralisado, marcado pela dissolução das mediações simbólicas e pelo “não-lugar” da arte sob o neoliberalismo, expressão de uma crise cultural e identitária do Brasil pós-redemocratização (Brasil pós-1985). Esses regimes de temporalidade não formam uma tipologia fechada; eles se cruzam e se tensionam, o que permite ler o conjunto como uma espécie de “trilogia” da crise histórica brasileira. Quando a forma épica é reescrita nesse cenário, o Latão não segue uma linha contínua: põe em cena suas fraturas, seus limites e a dificuldade de fazer essa experiência circular e ser compreendida no presente.

Palavras-chave: Arte e Sociedade; Teatro Épico-dialético; Companhia do Latão.

ABSTRACT

This dissertation, entitled “*Os que Ficam, O Pão e a Pedra e Lugar Nenhum: três lições de teatro épico da Cia do Latão no Brasil do Século XXI*” examines representative moments in the dramaturgy of Cia do Latão throughout its nearly three-decade trajectory from a materialist-dialectical perspective. The study seeks to understand some of the ways in which the epic form in contemporary Brazilian theatre becomes fragmented, displaced and, at certain moments, partially forgotten as a historical experience in response to recent social contradictions. Within this horizon, the group’s work (which engages with the tradition of Bertolt Brecht) mobilizes epic procedures to investigate the historical conditions of social experience in Brazil, treating this form as a field of tensions rather than as a stable “legacy” or tradition. Founded in São Paulo in 1997, Cia do Latão has established itself as part of the Brazilian group theatre movement, developing collective processes of research and artistic creation while advancing a radical critique of the commodification of culture and the expansion of neoliberalism, maintaining close ties with social movements and practices of political formation. The dissertation situates this production within the so-called third cycle of the politicization of Brazilian theatre, which emerged in the 1990s, when theatrical practice was reconfigured as a form of aesthetic and critical resistance to the hegemony of capital. Methodologically, the analysis proceeds from specific theatrical works in order to apprehend the mediations between theatrical form and historical process, focusing on categories such as memory and political action, class struggle, the crisis of symbolic mediations, and the relationship between art and the market. The corpus comprises three plays from the company’s recent repertoire: “Os que ficam” (2015), “O pão e a pedra” (2016), and “Lugar nenhum” (2018), later brought together in a 2019 publication. Although autonomous works, they’re connected through recurring tensions. The unity of the corpus isn’t assumed beforehand; rather, it emerges through the analytical process itself, in the friction between epic forms and historical materials, in the recurrence of political impasses, and in the variation of temporal regimes. In this sense, the three plays may be read as distinct moments of a broader crisis of historical experience. In “Os que ficam”, formal fragmentation, the use of heterogeneous materials (letters, testimonies, and rehearsal materials), and a temporality structured by return bring back the past of political art and the military dictatorship as unresolved problems, dramatizing the characters’ impasse between memory and action. In “O pão e a pedra”, time assumes the form of historical repetition: the ABC strikes are reexamined in light of contemporary crises, generating tensions within class struggle and within the collective experience of workers on strike, while also incorporating questions of gender and religion. In “Lugar nenhum”, a paralyzed present emerges, marked by the dissolution of symbolic mediations and by the “non-place” of art under neoliberalism, expressing a cultural and identity crisis in post-1985 Brazil. These temporal regimes don’t constitute a closed typology; rather, they intersect and tension one another, allowing the plays to be read as a kind of trilogy of the Brazilian historical crisis. As the epic form is rewritten in this context, Cia do Latão doesn’t follow a continuous trajectory. Instead, the company foregrounds its fractures, its limits, and the difficulty of making this experience circulate and become intelligible in the present.

Keywords: Art and Society; Epic-Dialectical Theatre; Companhia do Latão.

Sorrindo amarelo, a burguesia transforma poetas e
pensadores
Em seus lacaios, todos eles. O templo da sabedoria,
Ela transforma em bolsa...
(O manifesto - Bertolt Brecht.)

“Registro aqui aos companheiros a dificuldade da
tarefa: conviver com a realidade fundamental do
trabalho proletário, o tempo roubado. Percebo que as
palavras conhecidas, “exploração”, “alienação” e
mesmo “coisificação” não dão conta da questão
central: o ritmo imposto, a vida saqueada. [...] A lição
maior é a do direito à responsabilidade sobre o
tempo.”
(fala da estudante e militante integrada à produção –
O pão e a Pedra)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – TEATRO ÉPICO E CIA DO LATÃO: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS	28
1.1 Fundação e primeiros experimentos.....	34
1.2 Da mercantilização burguesa à reafirmação de sua função transformadora: apropriação brasileira do teatro épico	37
1.3 Do silêncio do drama à voz do épico: fragmentos contra o sistema	42
CAPÍTULO 2 – OS QUE FICAM: ENSAIO SOBRE UMA DERROTA INACABADA	47
2.1 Onde a peça se insere?	47
2.2 Década de 1970 elucidando o presente	52
2.3 “Os que ficam”: o processo em matéria dramática.....	66
2.4 Um coro para os sobreviventes da história.....	73
CAPÍTULO 3 – “O PÃO COM QUE A INDÚSTRIA CULTURAL ALIMENTA OS HOMENS CONTINUA A SER A PEDRA DA ESTEREOTIPIA”	80
3.1 Por que ainda formalizar esteticamente, no teatro, as greves do ABC paulista quase quatro décadas depois?.....	80
3.2 Tempo de trabalho, tempo de greve: a luta dos operários.....	83
3.3 Entre o céu e o chão de fábrica: a questão religiosa como discussão em torno da teologia da libertação	90
3.4 Pelas vozes das mulheres	96
3.5 O papel dos estudantes na luta contra a ditadura	106
3.6 A pensar sobre o fetiche da mercadoria	110
CAPÍTULO 4 – LUGAR NENHUM: NO ABISMO QUE NOS SEPARA CONTÉM O TUDO QUE NOS DISTANCIA... ..	115
4.1 Temporalidades em conflito: passado escravocrata, ditadura e presente.....	118
4.2 A palavra narrada: recursos épicos e a crise do drama	126
4.3. <i>Lugar Nenhum</i> como formalização da crise brasileira	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS	140

A dignidade da arte

Eu escrevo para os que não podem me ler. Os de baixo, os que esperam há séculos na fila da história, não sabem ler ou não tem com o quê. Quando chega o desânimo, me faz bem recordar uma lição de dignidade da arte que recebi há anos, num teatro de Assis, na Itália. Helena e eu tínhamos ido ver um espetáculo de pantomima, e não havia ninguém. Ela e eu éramos os únicos espectadores. Quando a luz se apagou, juntaram-se a nós o lanterninha e a mulher da bilheteria. E, no entanto, os atores, mais numerosos que o público, trabalharam naquela noite como se estivessem vivendo a glória de uma estreia com lotação esgotada. Fizeram sua tarefa entregando-se inteiros, com tudo, com alma e vida; e foi uma maravilha. Nossos aplausos ressoaram na solidão da sala. Nós aplaudimos até esfolar as mãos.

(Eduardo Galeano)

INTRODUÇÃO

A literatura é um direito fundamental e inerente do ser humano; não apenas por nos colocar em uma posição de alteridade frente ao que lemos ou assistimos, permitindo-nos conhecer e nos reconhecer em personagens, ambientes e épocas, ou desenvolver habilidades comunicativas e linguísticas, mas, sobretudo, porque, marcada pelo seu contexto histórico, ela nos propicia reflexão, possibilita acompanhar o mundo por meio da história e nos oferece a chance de transformá-lo. Antes de apresentar a premissa que orienta esta dissertação, é importante notar que ela não surge como uma escolha externa ou arbitrária, mas já se encontra inscrita no próprio teatro de grupo de caráter político que aqui se toma como objeto. Trata-se de uma concepção de arte que entende a produção estética como indissociável de suas condições históricas e de sua inserção no mundo social. Nesse sentido, a perspectiva adotada ao longo deste trabalho não se impõe de fora para dentro; ao contrário, procura acompanhar e prolongar o gesto crítico já presente nas práticas analisadas. Desse modo, mais do que simplesmente aplicar uma espécie de “lente” previamente definida, a dissertação pretende se deixar atravessar por essa lógica, assumindo como ponto de partida a mesma postura que orienta o objeto: uma arte que se constrói em confronto com a realidade e que, nesse movimento, redefine continuamente seus próprios fundamentos. Nesse mesmo horizonte ainda importa destacar que o próprio teatro de grupo de caráter político (no qual se inscrevem sobretudo as propostas de Bertolt Brecht sobre o teatro épico) já parte dessa compreensão da arte como forma de intervenção histórica. É, portanto, dessa tradição que emerge a perspectiva assumida nesta dissertação. Assim, ao dar expressão às questões de seu tempo, a arte se torna fundamental não só para compreender as diversas experimentações artísticas no Brasil a partir da década de 1960, como também os impasses históricos e sociais que elas formalizaram. Essas influências permanecem hoje profundamente presentes na dramaturgia da Companhia do Latão. Em momentos de maior tensão política, encenar peças dessa natureza e levá-las para o debate acadêmico não serve só para preservar a memória, é também uma forma de mexer nela: questionar o que é lembrado, o que fica de fora e quem se beneficia de cada escolha, ou seja, tensionando os interesses que sustentam ambas.

À luz do materialismo histórico dialético, percebemos que a arte, em especial o teatro, mostra-se capaz de questionar as estruturas de poder e relações sociais, especialmente porque o teatro tem uma capacidade única de reunir diferentes camadas e

de proporcionar uma reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais e políticas de maneira bastante direta e visceral. O teatro é diferente de outras formas artísticas, é urgente e impactante na mobilização do público, porque sua presença física tem um poder de engajamento que leva à reflexão sobre os assuntos ali tratados, e, por extensão, o contexto social e político que o atravessam, isto é, o teatro constrói sua força na mediação; isso porque é capaz de produzir um distanciamento que reorganiza a percepção do espectador (o que abre espaço para uma leitura crítica das questões encenadas e de seu contexto histórico). Embora não seja “imediate” a reflexão provocada pelo teatro, nos trechos de *Ensaio sobre o Latão*, Matsunaga (2018), apoiando-se sobretudo nas formulações de Sérgio de Carvalho e na leitura de José Antonio Pasta Jr. Sobre Brecht, constrói a noção de “falta de imediate” como uma condição histórica que se converte em princípio formal. Em vez de um teatro que responde de modo direto e transparente ao presente (basicamente como se pudesse espelhar a realidade sem mediações), o que está em jogo é a consciência de que essa relação é atravessada por contradições materiais. Como afirma Carvalho (2009), o trabalho do Latão se dá “num mundo, o da mercadoria, que organiza a vida de qualquer trabalhador”, sendo o desafio “não sucumbir à lógica mercantil” e operar “na contramão dos padrões convencionais de circulação” (Carvalho, 2009, p. 147-148). A imediate, nesse sentido, problematizada por Matsunaga (2018), surge como forma ajustada à fluidez do mercado, que privilegia respostas rápidas, assimiláveis e prontas para o consumo.

É nesse ponto que a leitura de Brecht, mediada por Pasta, ganha peso estrutural. É como se a chamada “falta de imediate” deixa de aparecer como obstáculo e passa a ser tratada como “gesto produtivo” (Carvalho apud Pasta, 2010). A distância entre obra e realidade, longe de ser eliminada, é assumida como material de trabalho. Pasta observa que Brecht transforma essa distância em motor da composição, internalizando-a como problema: a obra passa a “15ensa15a-la, examiná-la sob cada um de seus aspectos” (Pasta, 1986, p. 182). Em vez de tentar acompanhar diretamente o tempo histórico, o teatro, portanto, se constrói de modo a mostrar o descompasso entre o que se vive e o que se representa; ao evidenciar esse intervalo, torna possível compreendê-lo. Essa operação também tem uma base histórica concreta – o exílio de Brecht e a impossibilidade de intervenção direta no processo revolucionário. Diferentemente de Maiakovski, cuja produção se articula “no fluxo revolucionário”, sem separação entre obra e conjuntura, Brecht trabalha sob condições de ruptura, deslocamento e descontinuidade (Pasta, 1986,

p. 178-179). A consequência é decisiva: a obra perde o apoio numa correspondência imediata com o real e passa a organizar formalmente essa perda. Daí a centralidade da distância, do descentramento e da contradição como elementos internos da composição. A “falta de imediatidade”, portanto, deixa de ser contingência para tornar-se princípio organizador.

No caso da Companhia do Latão, essa herança é reelaborada em chave brasileira e contemporânea. A relação com públicos como o MST, por exemplo, não dissolve a tensão entre arte e política; ao contrário, a intensifica e a torna visível. Quando espectadores oriundos de contextos de luta social ocupam “cadeiras de um grande teatro burguês”, produz-se uma “contradição produtiva” (Carvalho, 2009, p. 149-150). Não há fusão plena entre palco e realidade social; o que se configura é um campo de fricção em que diferentes experiências e perspectivas entram em confronto. O teatro, assim, evita oferecer uma síntese pronta e organiza um espaço onde a contradição pode ser percebida e elaborada. Isto é, em suma, o que podemos tirar da noção de “princípio organizador”, destacada por Matsunaga (2018), e de como ela amarra todo esse conjunto mencionado. Com a perda da imediatidade, a obra assume a tarefa de tornar-se, em certa medida, seu próprio contexto, “construindo-se como conjunto integrado” e “suscitando um mundo” (Pasta, 1986, p. 180). Trata-se de uma forma que busca dar inteligibilidade aos processos sociais por meio da elaboração estética. O teatro do Latão, nesse quadro, se afasta da ideia de eficácia direta e mensurável e se inscreve numa temporalidade diferente, em que mediação, reflexão e forma sustentam um engajamento crítico. Em tempos de respostas “instantâneas”, essa demora deixa de ser atraso e passa a funcionar como método do grupo.

É por isso que, quando colocado em perspectiva histórica, o teatro da Companhia do Latão, por exemplo, foi essencial para a revisitação contemporânea da resistência da cultura frente ao regime militar no país. As peças que aqui selecionamos trazem inúmeras questões sobre momentos impetuosos da ditadura, que era pautada por intenso irracionalismo, censura, repressão, mortes, exílios e diversos outros mecanismos opressivos que ainda são feridas abertas da nossa história. Dessa forma, este trabalho tem o intuito de compreender e de problematizar a construção da forma estética e, também, o seu impacto potencial provocado pela aproximação do teatro com pessoas das mais diversas condições e lugares sociais. A atuação próxima aos movimentos sociais, políticos e a pesquisa formal, que são bases da trajetória artística da Cia do Latão,

promove um movimento artístico brasileiro capaz de fazer da luta de classes uma categoria poética e crítica que merece ser revisitada.

Já é sabido que a Cia do Latão realiza um trabalho de pesquisa profunda que visa expor e estruturar as contradições e dilemas da realidade social, especialmente no Brasil, ao estabelecer diálogos junto aos movimentos populares e aos sujeitos historicamente invisibilizados, inseridos em um cenário de dominação hegemônica e exclusão social. Esse trabalho de interlocução não é apenas teórico. Sérgio de Carvalho dirigiu, por exemplo, uma leitura cênica de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, com a participação do ator Nelson Xavier e do ativista João Pedro Stédile, integrante da coordenação nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e atuante em articulações internacionais como a Via Campesina e a Assembleia Internacional dos Povos. Além disso, a Companhia realizou apresentações em série da *Comédia do Trabalho* em espaços sindicais e outros espaços de organização coletiva, ampliando o contato direto com trabalhadores organizados – o que reforça, novamente, o caráter não restrito ao circuito teatral, evidenciando uma prática que integra pesquisa, criação e interlocução social. No entanto, o objetivo central de suas produções não é apenas representar essa realidade, mas construir uma dramaturgia que se fundamenta no realismo dialético, marcada por um anti-ilusionismo que rejeita o sentimentalismo dramático, sem rejeitar a sentimentalidade, especialmente ao apresentar personagens complexos com os quais o público pode se identificar e, também, se distanciar. Isto é, em vez de se submeter à lógica da fábula como mera confirmação da ordem existente, a Companhia do Latão a utiliza como uma ferramenta para reflexão crítica, questionando as bases ideológicas e as formas de opressão que estruturam a sociedade e as formas de representação social.

Ao longo de sua trajetória, a Cia do Latão se inseriu em diferentes contextos político-culturais, mantendo uma postura crítica e radical em relação aos modelos artísticos dominantes, em uma sociedade estruturada pelo capitalismo tardio, que mercantiliza a cultura e a reduz a um produto. Contudo, com o avanço significativo do conservadorismo e a precarização das políticas públicas voltadas para a cultura, em um contexto de repressão e retrocessos, tem imposto limites ainda mais severos à produção de arte crítica e engajada. Nesse sentido, o estudo de produções que enfrentam essas questões de maneira sensível e coerente com a crítica social torna-se fundamental, pois, ao analisar essas obras sob a ótica da luta de classes e das estruturas de poder, percebemos que a arte (especialmente o teatro) funciona como um espaço de contestação ideológica

e de enfrentamento da opressão. Além disso, procuramos, ainda, analisar no presente trabalho, a crítica anticapitalista e autorreflexiva promovida pelo grupo, que propicia o reconhecimento de impasses contemporâneos. Esses elementos são fundamentais para entendermos a relevância da revitalização do teatro de grupo engajado e ampliar os estudos teatrais dentro do campo dos estudos literários, pois nos permitem discutir como o teatro – enquanto prática artística coletiva – continua sendo um instrumento potente de reflexão crítica, de resistência e de formação política.

Para isso, pensamos a história do teatro brasileiro no século XX a partir dos marcos temporais que Carvalho (2011, p.101) distingue quanto à politização: décadas de 1930, 1960 e 1990 — em que o teatro buscou formas de engajamento com a realidade social do país, expondo as mudanças estéticas e ideológicas de cada época. O primeiro ciclo, que ocorreu entre o final dos anos 1920 e a década de 1930, foi marcado por um forte impulso teórico, liderado por intelectuais modernistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Embora suas propostas não tenham sido levadas ao palco na época, eles propuseram uma ruptura com o teatro burguês tradicional, buscando formas antiburguesas e épicas de representação que refletissem os novos tempos, marcados pela crise da visão liberal do sujeito. Para Carvalho (2011), esses períodos não seguem uma linha de sucessão simples, mas representam uma dinâmica de continuidade e ruptura, com o teatro atuando como uma instância crítica da experiência histórica brasileira. Nos anos 1930, a politização no teatro era mais literária e simbólica (“virtual”, como o autor a denomina) com obras como *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que, embora apresentassem uma crítica à sociedade e à política, ainda se viam limitadas pelas condições do teatro da época. Essa limitação operou tanto em ordem técnica (procedimentos) quanto política (censura). Mesmo com suas limitações, esse ciclo inaugurou a reflexão sobre o papel social do teatro no Brasil.

O segundo ciclo, mais prático e estruturado, surgiu no final dos anos 1950 com o Teatro de Arena e artistas como Boal, Vianinha e Guarnieri. Foi um momento de grande efervescência política e artística, em que o teatro buscava um diálogo direto com o público popular e procurava formas coletivas de criação e encenação. Influenciados por Bertolt Brecht, esses artistas promoveram uma verdadeira transformação da cena brasileira, ainda que mantivessem certos vínculos com formas dramáticas convencionais. Esse ciclo foi atravessado pelo golpe militar de 1964 e deixou um legado importantíssimo ao se aproximar do ideal modernista de um teatro socialmente engajado, uma vez que o teatro

se tornou um campo de ação direta contra o regime militar, com grupos do Teatro de Arena, o CPC ligado à UNE etc.

Já o terceiro ciclo de politização teve início nos anos 1990 e surge como reação à mercantilização cultural. É impulsionado pela atuação de grupos teatrais coletivos, principalmente em centros urbanos como São Paulo, incentivados pelo crescimento das escolas e universidades de teatro. Esse novo momento retoma a pesquisa estética com viés político e o interesse por temas históricos e sociais. No entanto, é um ciclo ainda marcado por contradições: muitos grupos acreditam que a radicalização estética basta para resistir à lógica mercantil, enquanto outros se perdem em posturas ideológicas desvinculadas de práticas transformadoras. Isso ganha tração com uma peculiaridade da forma teatral, que é constituída também pela efemeridade da cena. A revisitação histórica do teatro depende da memória viva dos participantes e espectadores. Sérgio de Carvalho anota, na apresentação de *Os que ficam*, que no final dos anos 1980 a produção artística alinhada ao imaginário nacional-popular era discutida a partir de seus supostos equívocos, numa autocrítica feroz feita pela própria esquerda, que deslegitimava essa experiência com base em reavaliações apressadas e demolidoras – e sua mediação é primária, portanto potente. O mesmo não se dava com o Cinema Novo, pois as avaliações negativas podem ser desmentidas pelos filmes. Essa situação peculiar dificultou ainda mais o conhecimento dessa história. Assim, percebemos como não houve articulação mais profunda dos grupos entre forma estética, crítica social e transformação das relações de trabalho artístico. Segundo Sérgio de Carvalho (2011), nos anos 1990, com a abertura política e a ascensão do neoliberalismo, surge o movimento “Arte contra a barbárie”, que reconfigura a cena teatral paulistana e afirma a autonomia dos grupos teatrais, com um enfoque crítico ao processo de precarização cultural. Dessa forma, os ciclos de politização do teatro brasileiro podem ser entendidos como uma sequência dialética, onde cada momento histórico contribui para a construção de uma relação cada vez mais profunda entre arte e política.

Os tais aspectos épico-dialéticos nas peças da Companhia do Latão se organizam como um modo de pensar historicamente a experiência, em um contexto em que a própria relação com o tempo se encontra tensionada. Por exemplo, a *narrativização* da cena, a estrutura episódica e o uso sistemático da interrupção engendram uma relação mediada com o público, em que a ação aparece sempre atravessada por comentário, retomada e deslocamento. Pensando nessa chave, a cena deixa de funcionar como fluxo contínuo e passa a se oferecer como construção. Esse princípio atravessa as três peças (embora se

reorganize conforme o problema histórico que cada uma enfrenta) a partir de um mesmo impasse: como representar historicamente o presente quando a experiência do tempo histórico parece em colapso?

Pensamos que, em *O pão e a pedra*, a estrutura em quadros e a recorrência da narração dão forma a uma experiência de repetição histórica: as greves do ABC reaparecem como campo de tensões ainda abertas. Os gestos e as falas não se fecham em trajetórias individuais; tornam visíveis posições em conflito no interior da luta de classes, incorporando também dimensões como religião e gênero. A interrupção, aqui, funcionará como operador de leitura: cada cena recoloca o acontecimento sob outra luz, como se insistisse na necessidade de 20ensa-lo de novo. Em *Os que ficam*, essa mesma forma encontra outro limite. A fragmentação se intensifica, os materiais se diversificam (cartas, depoimentos, ensaios), e o tempo se organiza como retorno. O passado da ditadura e da arte política não comparece como referência estabilizada, mas como problema insistente, que não encontra resolução no presente. As personagens permanecem presas a esse intervalo entre memória e ação, e a própria forma épica parece tensionada por essa dificuldade de fazer a experiência histórica circular. Já em *Lugar nenhum*, o quadro se desloca mais uma vez. A fragmentação deixa de ser apenas procedimento e se aproxima de uma condição geral da experiência. O tempo aparece esvaziado, as mediações simbólicas se enfraquecem, e as figuras em cena se movem em um espaço em que as referências coletivas perderam consistência. Ainda assim, os traços épicos permanecem: a narração, o corte, o humor crítico. Eles operam em um terreno mais instável, em que a própria possibilidade de leitura histórica se torna, por vezes, problemática.

As três peças (cada qual com suas especificidades), vistas em conjunto, evidenciam um movimento em que a forma épica se mantém em tensão com as condições que procura apreender. A estrutura episódica/quadros, a construção de personagens como posições históricas e a recusa de uma temporalidade linear persistem, mas seus efeitos variam conforme se alteram as formas de experiência e representação social. Em outras palavras, pensamos esses três modos em que a temporalidade se apresenta (de retorno, de repetição e de paralisação) não como uma sequência linear das peças do Latão, mas como elementos de tensões que permite lermos o conjunto como uma espécie de trilogia da crise histórica brasileira. Nesse percurso, a forma deixa de aparecer como herança consolidada (tradição) e passa a expor suas próprias fraturas, acompanhando, em cena, a crise das mediações, os impasses da ação política e as dificuldades de elaboração histórica no Brasil recente (atualização da forma).

Em “O teatro contra-ataca: a retomada do teatro político brasileiro em 1990”, Peruchi (2019) mostra como a adesão do Brasil às diretrizes neoliberais, a partir do final dos anos 1980, não pode ser entendida como uma escolha isolada, mas como parte de um reordenamento global do capitalismo em sua fase financeirizada. A imposição das medidas do Consenso de Washington, articuladas por organismos internacionais como o FMI e o Banco Mundial, respondia à necessidade do capital de abrir novas frentes de acumulação nos países periféricos, transformando os Estados em gestores da lógica do mercado.

No Brasil, isso se traduziu na reconfiguração do papel do Estado, que deixou de atuar como provedor de direitos para assumir a função de facilitador dos interesses privados. As privatizações, a desregulamentação dos mercados e o desmonte da seguridade social não foram apenas reformas econômicas: foram ofensivas políticas do capital para reestruturar a vida social conforme os imperativos da rentabilidade. A venda da Vale do Rio Doce, por exemplo, não é um “erro de avaliação de mercado”, mas um episódio emblemático da subordinação completa da soberania nacional às exigências do capital transnacional. Obviamente, toda forma de reorganização do capital reflete em todas as esferas sociais.

No plano da cultura, a mesma lógica operou: a substituição de políticas públicas estruturantes por mecanismos de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet, colocou a produção artística sob a tutela do capital privado. O Estado se ausenta enquanto financiador direto, mas atua como mediador e legitimador dos interesses de mercado. Assim, a cultura passa a funcionar nos moldes da mercadoria: precisa ser vendável, captar patrocínio, agradar aos filtros empresariais - ou simplesmente não existe. Essa transformação atinge de forma direta os artistas que não se encaixam no perfil da cultura comercial, como a Companhia do Latão e outros grupos que representam a realidade brasileira pela perspectiva da coletividade. A produção cultural crítica, experimental ou de caráter popular torna-se marginal, não por ausência de valor estético ou político, mas porque não corresponde às expectativas de consumo do capital. Grupos teatrais que compreendem seu trabalho como prática política passaram a se organizar para resistir a esse esvaziamento. O Movimento *Arte contra a Barbárie*, como já mencionamos, pressionou políticas de fomento que garantissem condições materiais mínimas para a continuidade da criação artística independente. A criação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, em 2001, foi resultado direto dessa organização política. Diferente dos modelos de incentivo fiscal, essa lei parte da premissa de que o Estado deve investir diretamente

na produção cultural que não se submete às exigências do mercado. Ao garantir recursos públicos para processos de pesquisa e criação continuada, a lei reconhece o teatro como prática coletiva e crítica, não como espetáculo para consumo rápido.

Hoje, mais de duas décadas depois, as disputas em torno do financiamento da cultura permanecem centrais. A lógica neoliberal, longe de recuar, se aprofundou. O desmonte de políticas públicas, os ataques à autonomia artística e o avanço das plataformas digitais como mediadoras do consumo cultural colocam novos desafios para a criação crítica. A produção cultural global está cada vez mais integrada à lógica do capital financeiro: algoritmos substituem curadorias, patrocínios substituem políticas e a estética se molda à visibilidade vendável. Basicamente, a partir dos anos 1990, com a consolidação das leis de incentivo fiscal e dos editais públicos, instituiu-se um modelo de financiamento baseado em projetos, que altera o modo de organização do trabalho artístico. A dinâmica de editais introduz no campo teatral uma lógica de competição e de gestão que desloca o foco da criação para a captação de recursos. Ou seja, o teatro precisou novamente se reconfigurar, uma vez que essas medidas não se limitam ao plano administrativo (apenas), ela incide diretamente sobre a forma; por condicionar o processo criativo a prazos, metas e critérios de avaliação externos à pesquisa artística e ao desenvolvimento do trabalho de grupo, por exemplo. Obviamente com as leis cada vez mais conservadoras, as condições materiais de produção se alteram. Além de incitarem a competitividade desmedida e a descontinuidade de trabalhos coletivos, os efeitos dessa transformação tornam-se visíveis na precarização das condições de existência dos coletivos e principalmente na fragilização de suas estruturas físicas.

Em Belo Horizonte, companhias como Cia. Pierrot Lunar, Toda Deseo, Cócix e Teatro Negro de Atitude enfrentaram atrasos em repasses e dificuldades para manutenção de suas sedes, acumulando dívidas e risco de interrupção de atividades (Estado de Minas, 2020). O Teatro Gamboa, em Salvador, corre o risco iminente de ter as portas fechadas. Essa dinâmica se repete também em outras regiões e evidencia a dimensão estrutural da crise. Em São Paulo, coletivos como Os Satyros, Cia. Livre, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e Os Fofos Encenam mantêm suas sedes sob condições instáveis, pressionados simultaneamente pela intermitência do financiamento e pela valorização imobiliária das áreas centrais (CTB, 2014). Com esses casos, fica claro percebermos que a especulação sobre o solo urbano introduz, assim, uma mediação adicional, na qual o valor de troca do espaço se sobrepõe ao seu uso cultural. Os episódios de despejo tornam explícita essa contradição. O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos,

removido de sua sede em 2014, exemplifica como a permanência de grupos consolidados pode ser interrompida por dinâmicas externas ao campo artístico. De modo semelhante, a Cia. Mungunzá de Teatro, por sua vez, enfrentou a ameaça de desocupação do Teatro de Contêiner – o que mostra a vulnerabilidade de iniciativas que articulam criação artística e intervenção social no território desses espaços. Vale ressaltar que, nesses e em outros casos, a perda da sede ultrapassa a dimensão material imediata. Ela compromete diretamente a memória, a continuidade dos processos e a própria existência de núcleos de criação.

Com isto posto, não por nostalgia, mas por estratégia, temos já preparado minimamente o terreno para compreendermos as produções artísticas contemporâneas, especialmente quando falamos da Companhia do Latão, um grupo de quase três décadas, que tem sua origem no final dos anos 1990, com atuação até o presente. Isso nos dá subsídios para uma visão ampla das políticas voltadas a cultura ao longo desse período e como o Latão as experienciou em sua história. Em tempos de avanço da financeirização da cultura e da precarização do trabalho artístico, reafirmar o papel do Estado como garantidor do direito à criação, à crítica e à arte como campo de conflito político se torna tarefa urgente. A luta é, mais do que nunca, pela materialidade da cultura – por seus meios de produção, por sua sustentabilidade e por sua potência transformadora.

Desde o surgimento do *Arte contra a Barbárie* até a década de 2020, o trabalho artístico foi mantido sob a tutela dos editais, alimentando a esperança difusa de uma “retomada” que, na prática, mantém as contradições do modelo neoliberal intactas. Sem um horizonte utópico que questione as bases estruturais desse sistema, o campo artístico oscila entre a competição por recursos e a adaptação a um modelo de produção cada vez mais funcional ao capital. Já era um regime estreito; ainda assim, garantia algum nível de circulação. O ciclo recente rebaixa ainda mais esse patamar: a dependência cede lugar ao desmonte deliberado. Durante o governo Jair Bolsonaro, a política cultural foi tratada como “inimiga a ser neutralizada”. Tivemos cortes sistemáticos, cancelamento de editais, esvaziamento institucional com a dissolução do Ministério da Cultura e seu rebaixamento burocrático, além do estrangulamento de instrumentos como a Lei Rouanet. A própria Lei Aldir Blanc, concebida para evitar o colapso durante a pandemia, foi alvo de bloqueios que atrasaram a chegada de recursos essenciais. O Congresso cortou 84% da verba da política nacional de Cultura. Os recursos para a Lei Aldir Blanc foram de R\$ 478 milhões em 2025, menos que o que constava na proposta inicial (R\$ 3 bilhões). É nesse cenário que vemos a articulação da extrema-direita ao tornar explícito um movimento que o

neoliberalismo já vinha conduzindo: a cultura deixa de ser tratada como direito público e passa a ser administrada por meio de cortes, bloqueios e controle institucional etc. E aqui convém afastar um consolo fácil: o teatro pode até resistir a muita coisa, mas não existe sem condições materiais mínimas. Não se sustenta sem espaço, sem estrutura, sem trabalho pago. Nesse contexto, as peças *Os que Ficam*, *O pão e a Pedra* e *Lugar Nenhum* são centrais para entendermos o desdobramento deste [final/início de] ciclo.

As três peças são questionadoras e esclarecedoras, cada uma com uma forma própria, respondendo a conjunturas específicas a partir de materiais variados. Quando articuladas, delineiam um amplo panorama do Brasil que se transforma a partir da década de 1960 e permitem identificar diversos problemas do país atual em chave crítica – pois o seu recorte temporal após 2010 faz com que tenham um chão comum, já no contexto das crises econômicas e políticas que abalam o mundo desde ao menos 2007. Em *Os que ficam* nos deparamos com uma classe artística disposta até as últimas consequências a fazer teatro, trazendo para primeiro plano a mediação entre política e estética. Trata-se, aqui, de um metateatro, mesclando textos e cartas e assumindo-se como uma peça-ensaio. A obra dialoga com referências históricas do teatro brasileiro dos anos 1960-1970, incluindo *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Em *O pão e a pedra*, revisitando os tensionamento das greves entre 1978 e 1980, somos levados para um momento de formação política da vida de milhares de trabalhadores brasileiros, que se materializa em modos de luta em diversas frentes, passando por gênero, religião e relações de trabalho, atravessadas por um senso coletivo. Já em *Lugar nenhum*, o leitor/espectador fica desconfortável ante personagens travados, em situação de encruzilhada num Brasil pós-redemocratização que mobiliza tempos históricos de longo alcance, como a invisibilidade social e histórica do massacre dos indígenas, a permanência e ação do racismo estrutural, o não-lugar da arte – explicitando essa articulação terrível entre atraso e modernidade que marca a história brasileira, vista como que por sobreposições de épocas supostamente distantes, mas que se iluminam mutuamente pela falta de superação – numa proposta de saltos temporais que se abrem à lá Benjamin, quando um tempo mira outro não pelo vazio de uma temporalidade cronológica, mas por outras afinidades epistemológicas. As preocupações existenciais das personagens desta peça são perspectivadas pela forma, sendo remetidas à dimensão material e localizadas no Brasil.

Questionar a posição e os limites da arte engajada dos artistas que viveram o auge da ditadura, e como a crítica anticapitalista e a autorreflexiva da Cia do Latão

promove o reconhecimento dos impasses de hoje é fundamental, um ponto imprescindível para entendermos a importância da retomada de teatro de grupo hoje. Estas três peças da Cia do Latão ressoam o tensionamento das instabilidades e incongruências de um Brasil ainda mais conservador que a década de surgimento da companhia; cada vez mais tomado por políticas neoliberais, flertando [e aderindo¹], inclusive, com ideais fascistas. A arte é um bom caminho para entendermos como chegamos até aqui, primeiro passo para a compreensão dos travamentos do momento atual, e base para ações que lutem contra isso.

A metodologia dessa dissertação é de análise qualitativa, de cunho descritivo interpretativo, por meio de revisão bibliográfica. Estamos diante de uma dramaturgia colaborativa, portanto foi indispensável estudar a própria linha da crítica literária em questão, uma vez que tal revisitação proporcionou a assimilação do papel da cultura contra os interesses políticos e sociais que permeiam a nossa história. O pensamento de Antônio Cândido e Roberto Schwarz foram essenciais para a formação de base para o desenvolvimento deste trabalho. Além disso, leituras de textos relacionados à Cultura, arte e literatura, de Karl Marx e Friedrich Engels foram imprescindíveis para o amadurecimento de conceitos e avaliações históricas propostas pela linha de estudos. A intenção desta etapa foi necessária, também, para haver a familiarização com algumas discussões acerca da arte que é promovida internamente nas práticas de alguns grupos de teatro (como houve no CPC ligado à UNE, Teatro de Arena etc.). É importante ressaltar que, sob a ótica desta linha de pesquisa crítica, é fundamental voltar a estudar toda a história, examinar as condições de existência das diversas formações sociais antes de deduzir delas as ideias políticas, estéticas e filosóficas. Por isso, foi necessário estudar a fundo sobre a prática do teatro épico e suas apropriações em âmbito brasileiro, bem como as tradições e rupturas que o antecederam. Para os estudos sobre teoria do drama moderno foram utilizados os livros de Peter Szondi (2001). Já para os estudos do teatro épico, via Anatol Rosenfeld, com a obra *O teatro épico* (1985; 2008); de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil* (2016) e *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética* (2012). Para o aprofundamento das concepções brechtianas, obras como *Ensaaios sobre Brecht* (2017), de Walter Benjamin, *Estudos sobre teatro* (2005), de Bertolt Brecht, *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea* (2010), de Pasta, e *Brecht Vida e Obra* (1974), de Peixoto, também se fizeram essenciais

¹ De acordo com o Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística, o Brasil registrou mais de 211 casos de censura nos três primeiros anos do governo Bolsonaro.

para o êxito da pesquisa. Para os estudos sobre a Companhia do Latão foram utilizados os artigos de Sérgio de Carvalho, especialmente o livro *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão* e a dissertação de Camila H. Peruchi intitulada *Formas Épicas da Dramaturgia da Companhia do Latão: Teoria, Histórica e Crítica*. À medida da necessidade, outras obras também foram inseridas ao longo do processo de pesquisa, como os estudos de Priscila Matsunaga (2019), por exemplo.

No primeiro capítulo, intitulado “Teatro épico e Cia do Latão: considerações históricas” colocaremos em perspectiva histórica o processo de atuação da Companhia do Latão ao longo das quase três décadas. Discutiremos como a produção cultural está atrelada às imposições do Capital. Em seguida, no segundo capítulo “A forma épica brasileira em *Os que ficam*: primeiras considerações”, analisaremos como a peça se insere na tradição do teatro épico, reformulando os pressupostos brechtianos em um contexto brasileiro. A obra é marcada por uma estrutura fragmentária e dialética, que impede a identificação sentimental direta e exige do espectador uma postura crítica diante da cena. Com base nos estudos de Anatol Rosenfeld e Bertolt Brecht, discutimos como a peça constrói um quebra-cabeça de contradições históricas, entrelaçando os anos 1960, 1970 e 2015, e problematizando a capacidade de intervenção da arte em momentos de repressão e retrocesso político. São tempos que se convergem, por isso a análise da categoria tempo, bem como outros elementos épicos tiveram prioridade em nosso escopo, em particular por se apresentarem como meios para a pesquisa sobre os anos 1960. No terceiro capítulo, sobre o “*O pão e a pedra*”, examinaremos a peça à luz das relações entre gênero, classe e trabalho. Este capítulo investiga como a teatralidade utilizada pela Companhia do Latão desnaturaliza diversas contradições históricas, articulando memória e reflexão política das greves no Brasil entre 1978-1980, especialmente ao lidarmos sobre o *tempo* ‘performatizado’ no relógio-fetiche da peça. Para isso, a análise percorre seis eixos interligados: momento que antecede as greves do ABC paulista e suas tensões entre organização sindical e ações autônomas dos personagens; a influência da Teologia da Libertação na politização popular daquele período; a presença e a luta das mulheres operárias diante da opressão de gênero e classe, que acabam travando um núcleo bastante importante a parte das demais organizações da peça; o papel ambíguo dos intelectuais na relação com o movimento; a crítica à lógica mercantil que molda o *tempo* e a vida operária; e, por fim, a atualização desses debates, relacionando o final dos anos 1970 ao Brasil de 2016 e ao presente. Cada eixo, como já mencionado, é abordado de forma

autônoma, mas conectado aos demais, compondo mais uma tentativa de leitura da obra e de seu contexto histórico.

Por fim, o capítulo quatro, “Lugar Nenhum: no quase nada que nos separa contém o tudo que nos distancia”, dedica-se a algumas considerações sobre a abordagem da crise de representação cultural no Brasil contemporâneo e sua vinculação com a história. Para isso, a análise histórica volta-se neste momento para o período posterior à redemocratização. Em um país onde o conceito de cultura já se constitui como uma abstração esvaziada, desvinculada da realidade concreta e da construção ideológica, *Lugar Nenhum* propõe uma crítica incisiva à força “performativa” do capital como instância hegemônica da vida social. A peça reflete que, sob o avanço do capitalismo neoliberal, qualquer tentativa de representar um “povo brasileiro” (como projeto estético e político) encontra-se em impasse, conduzindo à ausência de lugar, à impossibilidade de mediação cultural. De certa forma, *Lugar Nenhum* é evidenciada por sua dimensão negativa, ao iluminar a falência do “drama brasileiro” como esforço de formação de identidade nacional, propondo uma reflexão radical sobre as ruínas culturais de nosso tempo. Por isso, mais uma vez a categoria tempo aparece como linha estruturante de nossa análise. O intuito desse percurso é mostrar como o tempo opera de maneira distinta nas três peças, sendo um mecanismo narrativo muito proveitoso para formalizar o refluxo de diversas questões da nossa história.

CAPÍTULO 1 - TEATRO ÉPICO E CIA DO LATÃO: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

“Do rio que tudo arrasta se diz que é violento
Mas ninguém diz violentas
As margens que o comprimem”
(Bertolt Brecht)

Para Carvalho (2024, p.66), a retomada da estética do teatro épico no Brasil dos anos 1990 insere-se em um contexto mais amplo de disputa ideológica e de reconfiguração das formas de expressão teatral, não sendo um fenômeno exclusivo da Companhia do Latão. Outros grupos recorrem a essa mesma tradição, o que indica um movimento mais geral de resposta às condições históricas do período. Esse retorno, porém, não é simples repetição: ele se dá como reativação de uma forma em novos termos, tensionada pelas exigências do presente. Nesse sentido, a relação com momentos anteriores (como as décadas de 1930 e 1960) não é de “continuidade linear” e homogênea, mas de confronto entre situações históricas distintas que, ainda assim, compartilham impasses semelhantes ainda não superados. É nesse ponto que a dimensão dialética se explicita: em cada um desses períodos, a crise da ordem burguesa e a intensificação de problemas sociais graves advindos da luta de classes pressionam a dramaturgia a abandonar formas estabilizadas e a buscar outros modos de representação. A forma épica reaparece nesses períodos como resposta às tensões históricas, em uma configuração menos coesa: fragmenta-se, desloca-se e, em certos momentos, perde a memória de si como experiência histórica. Esse enfraquecimento indica um modo específico de presença, marcado pelas contradições recentes. O que antes organizava criticamente a realidade passa a surgir de modo descontínuo, precarizado, atravessado por falhas e interrupções, ou seja, um processo em que a própria transformação da forma expõe os limites históricos que a condicionam.

Ao reconhecer essa continuidade histórica, nossa pesquisa parte do argumento desenvolvido por Iná Camargo Costa (1996) e reafirmado por Carvalho (2011), que identificam os anos 1930 e 1960 como ciclos de politização da dramaturgia nacional. A partir dessa base, um terceiro ciclo ocorre a partir dos anos 1990, momento em que a Companhia do Latão se insere, não como uma novidade isolada, mas como resultado de uma acumulação estética e crítica específicas. Essa abordagem nos permite compreender

que a inovação formal não surge de um vácuo, mas como resposta concreta às condições históricas e à necessidade de um teatro engajado.

A especificidade da dramaturgia dessas três décadas reside no fato de que, para representar de forma crítica a realidade brasileira, torna-se imprescindível romper com as formas tradicionais de representação literária e, ainda, buscar novas formas de organização da produção (de dramaturgias, de ensaios, de encenação) e de recepção do teatro, tanto a do público contemporâneo à estreia das peças como a posterior, que pode anular a força estética e social de uma obra ou grupo por vários dispositivos, como se vê com o que se fez e se faz da recepção do CPC.² Há um interesse em se discutir a função social do teatro, e maneiras de fazê-lo participar da vida social não apenas como um evento, um produto bem-acabado, mas como processo formativo e de luta contra as mais variadas opressões, em um cenário pós-1990 que viu ruir o bloco soviético e, com a globalização, parecia anunciar um momento de vitória do neoliberalismo – que, de fato, estava também em crise profunda, hoje, explícita pelas crises política, econômica, ambiental, cultural, social que enfrentamos.

Há, nesse movimento, um esforço contínuo de repensar a função social do teatro e de inseri-lo na vida coletiva como prática formativa e de intervenção. Esse esforço ganha contornos mais nítidos no período posterior aos anos 1990, quando se aprofunda a crise das mediações sociais. Como formula Fredric Jameson (1997), trata-se de um processo de colapso da sociedade civil, entendida como o espaço intermediário entre Estado e mercado, responsável pela produção de valores, identidades e consensos. No capitalismo tardio, marcado pela financeirização e pela globalização, essas instâncias perdem autonomia e passam a operar sob a lógica do capital e das formas contemporâneas de gestão estatal. O colapso se manifesta no esvaziamento dessas mediações: instituições culturais transformadas em mercado, educação submetida a critérios de produtividade, enfraquecimento de sindicatos e da imprensa como espaços críticos (Jameson, 1997,

² O Centro Popular de Cultura ligado à UNE (CPC), criado no início dos anos 1960, reuniu artistas, intelectuais e estudantes em torno de um projeto de arte voltado à transformação social, com ênfase na formação política das classes populares. Sua produção articulava teatro, música, cinema e literatura em chave engajada, buscando intervir diretamente na realidade brasileira. Após o golpe civil-militar de 1964, o CPC foi desarticulado, e sua experiência passou por um duplo processo de „neutralização“: primeiro, pela repressão que interrompeu suas atividades; depois, pela forma como foi lembrado, frequentemente reduzido a uma leitura simplificadora ou panfletária, associada ao didatismo ou à instrumentalização política da arte. Essa recepção tenta obscurecer a complexidade formal e o alcance crítico de suas propostas, fixando o CPC em uma imagem empobrecida que restringe a compreensão de seu papel histórico, sendo que em realidade, a trajetória do CPC foi extremamente significativa para nossa história e formação cultural.

p.62). Nesse quadro, as crises se acumulam e se “retroalimentam”, atingindo diretamente as formas de organização coletiva. É nesse terreno fragilizado que muitas vezes o teatro atua, buscando ainda produzir sentido e articulação social, mesmo com condições cada vez mais restritas.

Além disso, a estrutura dramática herdada da Europa, ao naturalizar certas relações sociais e ideológicas, impõe limites à expressão das contradições do capitalismo periférico. Esse tensionamento formal se faz presente em todos os momentos na cultura brasileira e se manifesta, no caso da Companhia do Latão, na radicalização épica das formas teatrais. O grupo adota uma práxis que articula teoria e criação coletiva, partindo de uma extensa pesquisa de temas e formas teatrais para construir uma dramaturgia alinhada a um projeto anticapitalista, tendo em vista a conjuntura atual.

A análise desse percurso e de suas expressões teatrais revela que a dramaturgia brasileira, nos momentos de maior crise da ordem burguesa, não apenas tematiza essa crise, mas a incorpora formalmente, rompe com modelos hegemônicos e cria novas formas de representação. Esse processo evidenciou, portanto, que a Companhia do Latão não apenas se inseriu no terceiro ciclo de politização (trabalhando na construção de um imaginário anticapitalista em um contexto de ofensiva neoliberal), como também, quase trinta anos após o ciclo de 1990, ainda permanece com essa perspectiva de trabalho, atualizadas diante das tentativas de desclassificação teórica e prática da luta de classes e das abordagens teatrais epicizantes, além de um contexto brasileiro (e mundial) muito diverso, com a crescente atomização e isolamento dos agentes sociais e políticos, num mundo onde a crise econômica e ambiental e a polarização política se intensificam cada vez mais.

Embora os três ciclos compartilhem a articulação entre criação coletiva e teatro politizado, Carvalho (2009, p. 158) aponta que esses movimentos teatrais foram desarticulados pela ofensiva liberal-conservadora dos anos 1980, que dissolveu o impulso de unir experimentalismo e pesquisa a uma arte nacional-popular. Como destaca Schwarz (2000a), a importação de ideologias e formas artísticas, no Brasil, tende a ocorrer de modo deslocado, com a incorporação de referenciais como o pós-estruturalismo sem enraizamento nas condições locais e antes que se complete um ciclo próprio de elaboração crítica. Diante disso, resguardadas as diferenças e especificidades dos grupos e conjunturas, o teatro de grupo contemporâneo brasileiro se coloca em oposição às formas hegemônicas de representação artística, que priorizam a circulação e a inserção acrítica

no mercado nacional e internacional, em detrimento da análise e expressão dos processos sociais concretos. Isto é, assume uma posição de confronto em relação às formas hegemônicas, orientadas pela lógica de mercado e pela busca de legitimação em circuitos institucionais. Sua aposta recai em uma prática que enfrenta diretamente os processos sociais. Isso se realiza em cena por meio da construção de conflitos, do choque entre perspectivas e da exposição de impasses que estruturam a experiência histórica. A dimensão dialética aparece nessa organização interna da obra, em que forças sociais opostas entram em relação e tornam visíveis as contradições que, fora dali, tendem a permanecer naturalizadas. Esse teatro resiste à mercantilização da arte e busca construir uma cena que não apenas compreenda, mas explicita as contradições estruturais da sociedade, encobertas pela lógica do capital.

Em 1991, a partir da criação da lei Rouanet (política de incentivos fiscais que possibilita que pessoas jurídicas e físicas apliquem uma parte do Imposto de Renda devido em ações culturais), temos um exemplo da atuação do Estado exercendo sua força legitimadora do capitalismo global. Isto é, como nos esclarece Betti (2012), com a lei Rouanet, uma empresa patrocinadora podia não só divulgar a sua marca, mas também influir decisivamente no que iria ou não ser produzido na esfera cultural. Sem oferecer políticas públicas realmente adequadas para a cultura, claramente o Estado a relegou também ao capital privado. Diante desta situação, alguns grupos se organizaram politicamente, por meio do “Movimento Arte contra a Barbárie” (1999), para discutir os rumos da cultura na cidade de São Paulo. Artistas comprometidos com uma produção não unicamente comercial apontavam que a Lei Rouanet não contemplava o tipo de teatro que realizavam, voltado a outras formas de criação e circulação, distante da lógica dominante do mercado. O movimento não se limitou à crítica ao modelo de financiamento, colocou em debate o papel do teatro na sociedade, defendendo a criação de mecanismos estáveis de circulação dos espetáculos. Ao fazer isso, contribuiu diretamente para a formação política dos grupos teatrais envolvidos, fortalecendo uma compreensão mais ampla de sua prática artística. Como Peruchi (2016) menciona:

Os artistas interessados em fazer arte não comercial alegavam que a Lei Rouanet não contemplava o tipo de teatro que produziam, na contramão do teatro comercial. O Movimento também discutia o papel do teatro na sociedade, pois reivindicava mecanismos regulares de circulação de espetáculos, e teve papel fundamental na formação política desses grupos teatrais. (Peruchi, 2016, p. 69).

Nos meses seguintes, como destacou Carvalho (2024), o Arte contra a Barbárie cresceu significativamente, deixando de ser um pequeno grupo de teatristas de diferentes gerações para se tornar um movimento articulado e combativo. Com assembleias realizadas em teatros importantes e desdobramentos como a publicação do jornal O Sarrafo, o movimento conseguiu viabilizar uma conquista fundamental: a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Essa lei permanece, até hoje, um marco excepcional dentro das políticas públicas para as artes no Brasil, porque rompeu com a lógica do financiamento via renúncia fiscal e estabeleceu um modelo voltado à produção continuada, coletiva e de interesse social. Em um contexto de refluxo social, o movimento demonstrou a força dos setores marginalizados da cultura – aquilo que Paulo Arantes (2004) chamou de “os afogados”, ao oferecer uma crítica contundente à mercantilização da arte e propor um modelo público estruturante.

No entanto, como ainda pontuou Carvalho (2024), o próprio movimento carregava tensões internas entre suas alas mais radicais e setores mais conciliatórios. A defesa da arte como serviço público e a tentativa de discutir a função social da produção cultural subsidiada eram também ecos de um culturalismo burguês de inspiração revolucionária. Esse culturalismo buscava afirmar valores supostamente universais (democráticos, formativos, populares e nacionais) como contraponto à cultura do favor e às hierarquias tradicionais. Entretanto, a aproximação inédita do movimento com a formulação de políticas culturais para o Estado expôs seus dilemas: até que ponto era possível construir um modelo alternativo sem se tornar refém das contradições da própria institucionalização?

Na virada do milênio, enquanto o governo neoliberal assumia cinicamente a inviabilidade do projeto nacional brasileiro e se apresentava como importador da modernização global, a cultura tornou-se um espaço estratégico para a legitimação dessa racionalidade. A ampliação dos recursos via renúncia fiscal (especialmente por meio da Lei Rouanet) resultou em um crescimento acelerado da cultura financiada pelo setor privado, mas sustentada por fundos públicos. Como visto, esse modelo permitiu que empresas patrocinadoras não apenas fizessem propaganda de suas marcas, mas também escolhessem, de maneira decisiva, quais obras seriam ou não viabilizadas. Com a proliferação de megaeventos, espetáculos midiáticos e novos espaços culturais administrados sob parcerias público-privadas, consolidou-se um paradigma de gestão no qual o financiamento da arte se tornou cada vez mais subordinado aos interesses do

mercado. O *Arte contra a Barbárie* surgiu em contradição direta a esse processo, buscando afirmar um teatro independente das demandas empresariais e comprometido com uma perspectiva socialmente transformadora.

Como bem observou Carvalho (2024), com o passar dos anos, os impulsos críticos iniciais do movimento foram sendo progressivamente neutralizados e “diluídos”. A vertente anticapitalista perdeu força, dando lugar a uma perspectiva “republicana” que conciliava a luta por financiamento público com a manutenção de um modelo institucional baseado na competição por recursos. A própria Lei de Fomento, ainda que tenha se mantido como uma conquista importante, permaneceu isolada, sem que o movimento conseguisse articular novos programas estruturantes (como seria o caso de um Prêmio do Teatro Brasileiro). Na primeira Era Lula, nos anos que antecederam a deposição antidemocrática da presidenta Dilma Rousseff, houve a criação de diversas políticas culturais, como os Pontos de Cultura, mas poucas com o caráter estruturante da Lei de Fomento. Paralelamente, a expansão da “política de editais” aprofundou a tecnificação dos mecanismos de financiamento, num cenário em que os aparelhos públicos foram progressivamente sucateados e semiprivatizados. O aumento dos recursos, paradoxalmente, intensificou a lógica concorrencial entre artistas, incentivando a fragmentação e o individualismo em detrimento da construção de um projeto coletivo.

Nesse contexto, o antigo amadorismo artístico livre (que produzia autonomia e experimentação criativa) foi progressivamente substituído por uma lógica de profissionalização orientada pelo mercado. Como resultado, consolidou-se um modelo em que todos se tornaram produtores aptos a criar espetáculos breves e semi-lucrativos, num fenômeno potencializado pela cultura digital e pela lógica da espetacularização das redes sociais. Nos anos seguintes, esse processo foi aprofundado pelo avanço da extrema-direita no Brasil. Contemporaneamente, podemos pensar, portanto, inclusive no delineamento de um novo ciclo de politização do nosso teatro. De fato, o capital buscou e busca a todo momento novas formas de se reorganizar. Durante o período em que fascistas foram democraticamente eleitos, o embate na esfera cultural se intensificou, com a “guerra cultural” sendo travada tanto dentro da máquina do Estado quanto por meio de igrejas e das “fazendas” tecnológicas que disseminavam desinformação e censura. Como resultado, o país atravessou quatro anos de violência política, ampliação do imaginário “fascistoide” e repressão direta à produção artística crítica.

Mesmo após o encerramento desse ciclo de extrema-direita no governo federal, as estruturas privatistas da cultura mudaram pouco. A lógica privatista continua, e também seguem ativas formas de pensamento e práticas desse período, como o uso recorrente de desinformação, propaganda e fake-news. A gestão das políticas culturais por Organizações Sociais continua a consolidar a lógica da semiprivatização, enquanto a chamada “economia criativa” é apresentada como uma solução ilusória entre um tipo de “populismo filantrópico” e o fascismo cultural. Como ressalta Carvalho (2024), a persistência desse modelo se reflete na atual realidade dos órgãos públicos, que atuam como meros intermediários de negócios, sem protagonizar políticas estruturantes para a cultura.

1.1 Fundação e primeiros experimentos

Quando pensamos na trajetória de um grupo como a Companhia do Latão, com quase três décadas de existência, percebemos que se insere em um panorama histórico bastante complexo. Fundada em 1997 na capital paulista sob a direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, a Companhia do Latão inicialmente estava vinculada ao contexto universitário, quando se reuniram em pesquisa com alguns artistas e intelectuais, em torno de *A morte de Danton*, de Georg Büchner. Em 1997, o diretor Sérgio de Carvalho organizou o projeto *Pesquisa em teatro dialético no Teatro Arena*, que teve sua abertura pública com a leitura de *A santa Joana dos matadouros*, de Bertolt Brecht. Paralelamente, o grupo realizou neste período as peças *Ensaio sobre o Latão* (1997), *O nome do sujeito* (1998), *A comédia do trabalho* (2000), *Auto dos bons tratos* (2002), *O mercado do gozo* (2003) e *Visões siamesas* (2004). A partir daqui o caráter ensaístico se torna forma para o grupo, que se recusa a se inserir no sistema produtivo como um “produto acabado” (Matsunaga, 2018, p. 41), isto é, o Latão confronta seus limites, e, sempre que possível, ultrapassa-os. Essa ênfase no caráter processual desdobra-se numa fragmentação narrativo-dialética, na qual cenas e sequências são articuladas como uma espécie de “colagens ideológicas”, ou, trazendo à luz Brecht, “elementos épicos”. Concomitantemente, algumas dessas montagens permitem um diálogo maior com setores politizados do país, através da participação em atividades de sindicatos, encontros estudantis e fóruns sociais. O engajamento político-social da Cia com movimentos populares é permanente, especialmente o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, bem

como intelectuais como Roberto Schwarz, Maria Rita Kehl, José Antonio Pasta, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Augusto Boal. Em “Ensaio sobre o Latão” (2018), Priscila Matsunaga aponta um aspecto eminente sobre o programa pedagógico que o grupo desempenha:

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

Assim dizendo, as criações do grupo não se limitam sobretudo à encenação; expandem-se para múltiplas frentes: publicações, registros audiovisuais, música, debates públicos, estruturando um repertório crítico em diálogo com a realidade brasileira. Essa postura se materializa em uma produção bastante diversificada. Os Experimentos Videográficos do Latão, dois discos contendo oito vídeos, e os discos Canções de Cena I e II, mostram como a pesquisa dramaturgica se desdobra em formas que cruzam teatro, música e imagem. Nos livros, o grupo registra e analisa seus próprios caminhos. Em 2006, na comemoração de 10 anos, o grupo inaugura uma nova fase, com a estreia de *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht – que deu ao grupo o prêmio Villanueva de melhor espetáculo estrangeiro no ano seguinte. As sete primeiras peças autorais do grupo foram reunidas em livro, consolidando essa poética dialética³ (Companhia do Latão: 7 peças (2008)). Aqui, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano reúnem textos que sintetizam a fase inicial do coletivo já mencionada: *O Nome do Sujeito, A Comédia do Trabalho, Auto dos Bons Tratos, O Mercado do Gozo, Visões Siamesas, Ensaio para Danton e Equívocos*

³ No âmbito da Companhia do Latão, penso que a noção de “poética dialética” designa um modo de construção artística em que a forma incorpora e organiza os conflitos da realidade social, tornando-os visíveis por meio da própria estrutura da obra. As peças e produções associadas ao grupo operam com justaposição de cenas, mudança de registros, interrupções e/ou deslocamentos, de modo a evidenciar tensões históricas e sociais sem reduzi-las a uma narrativa linear ou conciliadora. Esse procedimento se articula à tradição do teatro épico, especialmente em Bertolt Brecht, como já mencionado nesse trabalho, e se atualiza no contexto brasileiro contemporâneo como tentativa de pensar criticamente as formas de vida e os impasses políticos do país através de uma forma didática. Nesse sentido, a „poética dialética “envolve uma prática que expõe conflitos entre classes, valores e projetos históricos, estruturando a cena como espaço de confronto e reflexão. Para Carvalho (2009), trata-se, portanto, de uma elaboração formal que busca tornar inteligíveis as contradições sociais ao inscrevê-las no próprio funcionamento da obra.

Colecionados. Logo depois, a pesquisa audiovisual, com a colaboração de jovens cineastas de São Paulo, toma frente no grupo. Os estudos sobre a cultura política a partir dos anos 1960 até os 1990, em contraste com a atualidade, orientam o espetáculo *Ópera dos Vivos* (2009, 2014), projeto em quatro atos que resultou em livro e, no ano seguinte, em filme, encenado em 2010, com suas quatro horas de duração, composto de várias linguagens artísticas. Além disso, cabe ainda destacar outras publicações relacionadas à obra, como “Introdução ao Teatro Dialético: Experimentos da Companhia do Latão” (2009) e “Atuação Crítica: Entrevistas da Vintém e Outras Conversas” (2009).

Esse trabalho se articula ainda com o percurso acadêmico de Sérgio de Carvalho, professor da ECA-USP e coordenador do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS). O LITS publica os Cadernos de Teatro e Sociedade, resgatando obras emblemáticas da história política do teatro brasileiro, como *Mutirão em Novo Sol* (encenado em 1961), *Primeira Feira Paulista de Opinião* (de 1968) e textos do Centro Popular de Cultura (CPC). A parceria entre o grupo e o laboratório fortalece o vínculo entre prática teatral, pesquisa e memória social.

No período entre 2012 e 2015, o grupo volta a realizar suas atividades de formação ligadas ao Núcleo de Estudos Anatol Rosenfeld. Neste momento seus trabalhos estabelecem um diálogo com obras de importantes dramaturgos do teatro dialético: *O patrão cordial* (2012), referência à Brecht, e *Os que ficam* (2019), à Boal. Em 2016, *O Pão e a Pedra* abarca as greves do ABC paulista de 1979, discutindo os dilemas do movimento operário no Brasil à época de sua consolidação como força política e a negociação entre sobrevivência e militância. Em 2018, o grupo encena *Lugar Nenhum*, sobre os impasses e paralisia da cultura política do país. Em 2019, o Latão lançou uma coleção que reafirma seu trabalho para a investigação das contradições brasileiras, reunindo num box três obras singulares desse período: *Os que Ficam* (2015), *O Pão e a Pedra* (2016) e *Lugar Nenhum* (2018), peças que, embora não tenham propriamente uma lógica de trilogia, juntas conseguem sintetizar um teatro que, coletivizado e politizado, se expandiu em quantidade e qualidade no final do século XX, retomando perspectivas históricas de ação cultural interrompidas pela ditadura militar. São obras (peças-objeto da presente dissertação) que não se reduzem a um mero documento da realidade, mas a (re)criam ao discutir formalmente questões sociais e históricas, sem que sua autonomia estética seja negada. Além disso, são temática e formalmente muito diferentes, operando com materiais variados, tendo como eixo norteador a dialética histórica periférica

brasileira – que perspectiva os materiais, e singulariza as formas, dando expressão precisa de questões da conjuntura. Isto é, forças que se confrontam e se combinam de maneira desigual. Trata-se de uma perspectivação que considera as heranças coloniais, a dependência econômica e as formas incompletas de modernização como elementos que atravessam o presente e moldam suas tensões. Por incorporar essa dinâmica, as obras organizam seus materiais de modo a evidenciar esses conflitos, permitindo que seja traduzido, em sua própria estrutura, as contradições históricas em jogo.

É interessante pensarmos que, num tempo marcado pela mercantilização da cultura e pelo avanço de forças autoritárias, o Latão persista em afirmar a arte como espaço crítico e de colaboração coletiva. Nos últimos anos, o grupo continua a atualizar sua crítica diante de um cenário de retrocessos democráticos e recrudescimento autoritário. Em 2019, o grupo realizou a montagem de *O mundo está cheio de nós*, concebida para apresentações ao ar livre e que circulou por bairros periféricos da cidade de São Paulo. Em sequência, em 2022, montagem da ópera *Café*, apresentada no Theatro Municipal de São Paulo, retoma o libreto de Mário de Andrade (1942), que já tratava de uma crise do sistema agroexportador do café e de seus efeitos. Embora não seja uma peça somente do Latão, houve a participação da atriz Helena Albergaria para a preparação dos atores e a direção geral de Sérgio de Carvalho. Já *A Banda Épica na Noite das Gerais*, de 2025, mergulhou no Brasil profundo, a partir de fragmentos articulados e ângulos insuspeitos da memória indígena, da ditadura militar e dos conflitos agrários, para questionar a narrativa de redemocratização e expor as permanências da violência estrutural.

1.2 Da mercantilização burguesa à reafirmação de sua função transformadora: apropriação brasileira do teatro épico

Quando pensamos sobre o teatro político no Brasil, inscrevendo-o dentro de uma longa tradição histórica de embates entre o teatro e os interesses de classe dominantes, percebemos, através do movimento de tradições e rupturas, que o teatro é sempre político, mesmo quando se declara apolítico, pois uma suposta neutralidade está a serviço da manutenção do *status quo* (Costa, 2001). Para acessarmos esse debate com profundidade, revisitamos alguns temas extensamente discutidos por Iná Camargo Costa em “A hora do teatro épico no Brasil” (1996; 2016) e retomados em “Teatro político no Brasil” (2001).

No primeiro, a autora aprofunda a análise sobre a apropriação brasileira do teatro épico de matriz brechtiana, enquanto no segundo há uma ênfase maior na historicidade do teatro como prática social e ideológica. A autora nos apresenta uma digressão do que podemos chamar de “as razões políticas dos inimigos do teatro político no mundo inteiro” (Costa, 2001, p. 113).

O percurso se torna ainda mais interessante quando examinamos os ângulos de análise dos pesquisadores interessados no tema, sobretudo aos interessados no debate rigoroso sobre a teoria teatral, uma vez que pensamos sobre as implicações das escolhas estéticas e a sua repercussão crítica através de exposições muito bem fundamentadas em um conjunto argumentativo que Matsunaga (2017, p.171) diz escapar “à prática corriqueira tanto da crítica teatral especializada quanto da prática universitária”. Isto é, Matsunaga (2017), historicizando a apropriação épica no Brasil, propõe que, além do que fala Costa, há uma outra história a ser contada para a compreensão da dramaturgia brasileira, em especial sobre sua modernização. A autora traz para o debate a tese de doutoramento de Sérgio de Carvalho Santos, “O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mario de Andrade” (2003). A partir dessa tese, ela pressupõe que aquilo que “a historiografia compreende como um tipo de modernização do teatro brasileiro corresponde a seu processo de aburguesamento” (Matsunaga, 2017, p. 172). Ainda de acordo com a autora, a modernização da dramaturgia de que trata Iná percorre exatamente o movimento inverso, antiburguês, por assim dizer:

(...) em *Eles não usam Black-tie* e em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, o interesse em novos assuntos evidencia a ideologia da forma do drama. O teatro épico brasileiro, com *Revolução na América do Sul*, nasce da disposição de artistas em teatralizar as lutas sociais em compasso com a ampliação de atividades formativas, iniciando sua “desmercantilização e politização”, conforme Rafael Villas Bôas, que assina a orelha do livro [*A hora do teatro épico no Brasil*]. (Matsunaga, 2017, p.172)

Para Costa, o golpe de 1964, ao garantir a expansão do capitalismo no Brasil, também mudou o rumo do teatro moderno. Nesse contexto, montagens de peças como *O rei da vela* e *Roda viva* expressam esse deslocamento. A “performance”, nesses casos, segundo Matsunaga, não é apenas recurso estético: ela se torna elemento decisivo para entender como o épico foi reorganizado sob a lógica do mercado e as pressões da ordem instaurada. Por isso, é “preciso pensar o teatro moderno em chave épica para além dos

recursos estéticos, refutando a compreensão de que se trata meramente de um “fato cultural” (2017, p.172). Trata-se de uma questão estética no que isso tem de mais profundo, que envolve o conceito de político, está mediado por ele. Essa é uma dificuldade inclusive semântica, pela história de formação dos sentidos lexicais: ao isolar o campo da estética ao artístico, à ficção-mentira, à criação, deixou-se de lado que ele também traz consigo a notação político-social. Nas palavras de Kurz:

Nas civilizações antigas, porém, não havia uma divisão social em separado denominada “arte” ou “cultura”, no sentido que as entendemos hoje. Isto porque a estrutura moderna de esferas separadas e autônomas entre si, que também definem nossa linguagem e nosso pensamento, era absolutamente estranha às sociedades primitivas. [...] Uma tal divisão da vida social desenvolveu-se apenas quando a chamada economia moderna foi destacada do resto da vida – uma alteração elementar, que não precisa ser sublinhada. (Kurz, 1999, p. 5).

Não há como fugir dessa especialização lexical, que nos leva a discutir a **relação** (externa, de contato) entre estética e política, e não a **mediação** (interna, constitutiva) entre estética e política. Há várias lições que um estudo aprofundado do teatro brasileiro nos permite acessar, mas sempre com grande dificuldade.

Ao analisar em perspectiva histórica a função transformadora do teatro, Costa (2001), revisitando Aristóteles em *A constituição de Atenas*, diz que, em Atenas, o teatro exercia uma função política estabelecida. Isto é, a origem desse teatro político remontava à Grécia Antiga, onde sua importância social era reconhecida a ponto de o Estado assumir sua organização e financiamento. Para a pesquisadora, portanto, o teatro estava intimamente ligado aos demais campos da vida social, e nem se concebia um teatro avaliado unicamente por sua riqueza estética. Peças como *As Troianas*, de Eurípides, mostram como a tragédia grega era usada para questionar a guerra e a política expansionista da época. Já durante a Idade Média, as formas mais difundidas de teatro foram apropriadas pela Igreja, tornando-se ferramenta de difusão da ideologia cristã – uma função política por excelência. No entanto, segundo Costa (2001), ao ser expulso dos espaços sagrados, o teatro voltou às ruas e incorporou elementos populares, retomando seu caráter crítico, como um meio de comunicação com o povo.

Como se sabe, com o virtual desaparecimento das cidades na Idade Média, o teatro foi recolhido pelas igrejas e mosteiros e recebeu a tarefa, sempre política, de ilustrar as passagens mais relevantes da Bíblia, com

preferência centrada no Novo Testamento (os católicos têm muita dificuldade de enfrentar o Antigo Testamento, talvez porque prefiram evitar a história comum que partilham com os judeus). Sabe-se também que esse mesmo teatro, tratando dos assuntos definidos pela própria Igreja, acabou sendo expulso do recinto sagrado porque os artistas, por uma espécie de impulso irrefreável, começaram a introduzir nas peças cenas de diálogos consideradas grotescas e obscenas pelas autoridades. Expulso, o teatro ganhou as ruas (as cidades começaram a se desenvolver) e, mesmo tratando dos temas bíblicos (mas agora com o direito de incluir as histórias do Antigo Testamento, desde o Gênesis), ganhou liberdade de neles incluir os temas profanos (grotescos, obscenos etc.) da vida de todos. Em *Mistero Buffo*, Dario Fo explica que por isso o teatro se tornou desde então o jornal falado do povo. (Costa, 2001, p.114).

Por outro lado, o teatro nem sempre exerceu seu papel na disseminação de ideias contestadoras. Com a ascensão do capitalismo, o teatro foi confinado novamente, agora pelo mercado, transformando-se em mercadoria e perdendo parte de sua função coletiva e crítica. Ou seja, neste momento, o teatro deixa de ser puramente religioso e passa a abrir brechas para a mercantilização da arte.

Sob um salto temporal gigantesco, já no século XIX, com a ascensão da burguesia e o desenvolvimento do teatro comercial, consolidou-se a transformação do teatro em mercadoria, restringindo sua função crítica. Ainda para Costa (2001), a burguesia francesa, especialmente após a Revolução de 1848 e a Comuna de Paris, promoveu uma política de censura e apagamento da memória dos movimentos proletários. O esteticismo foi elevado à condição de política de Estado, banindo temas políticos do teatro em nome da “autonomia da arte”. Essa ideologia serviu para mascarar a repressão e a exclusão das classes populares do debate artístico.

Resumindo bastante: sob a bandeira da autonomia da arte, na França, o esteticismo surgiu na segunda metade do século XIX como uma política para as artes que está nos antípodas da formulação kantiana: para Kant, a autonomia da arte é sinônimo de liberdade (para tratar de qualquer assunto) enquanto o pressuposto do esteticismo francês é a censura mais feroz. (Costa, 2001, p. 116).

Para Costa, até hoje prevalece na dramaturgia a velha receita da “peça bem-feita” reciclada pelos americanos. Costa comenta que, para essa perspectiva, o texto teatral não pode tratar de assuntos políticos, pois esses tendem a “tornar a peça muito arrastada, porque o diálogo, nesse caso, fica muito pouco ágil, uma vez que ele deixa de estar a serviço da ação dramática” (Ibid., p.118).

Apesar dessa tentativa de neutralização da potência crítica e política do teatro, no Brasil foi tomado um rumo diferente nos anos 50 e 60, aproximando-se das lutas

populares. No Brasil, a hegemonia do teatro burguês consolidara-se no pós-guerra, quando intelectuais formados sob influência francesa e americana defenderam uma “modernização” da cena nacional alinhada ao modelo da peça “bem-feita”.

Os jovens que no Brasil assumiram a missão civilizatória de dotar o Brasil de um teatro moderno foram diretamente influenciados pelo processo norte-americano – por razões políticas. O Departamento de Estado promoveu um amplo programa de formação de intelectuais brasileiros que deveriam atuar no front teatral. Do Rio de Janeiro e de São Paulo foram enviados jovens com bolsa de estudos para os Estados Unidos (Décio de Almeida Prado inclusive). Lá eles assistiriam às peças e entrariam em contato com críticos e professores de teatro, de modo que, na volta, poderiam, com conhecimento de causa, defender a bandeira da atualização da cena brasileira por meio da dramaturgia americana. Como já tínhamos uma tradição de dependência do teatro francês, nossa cena dos anos 50 se caracterizou por uma interessante acomodação da dramaturgia francesa e americana. A crítica seguiu mais ou menos o mesmo caminho, produzindo uma reflexão mais ou menos franco-americana. Atalhando mais uma vez, os valores do teatro antipolítico, ainda hoje defendidos por muitos entre nós, se sedimentaram nos anos da guerra fria. (Costa, 2001, p.119).

No entanto, a realidade social do país e as lutas políticas da classe trabalhadora geraram uma reorientação à esquerda na produção teatral dos anos 1950 e 1960. Essa guinada começa com *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena, e se intensifica com peças como *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. A criação do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1961, marca um momento de radicalização, com experimentações teatrais que fugiam dos modelos tradicionais e buscavam dialogar diretamente com o povo.

No CPC realizaram-se as experiências mais radicais de teatro que até hoje não foram devidamente analisadas, entre outros motivos, porque elas não correspondem às expectativas dos manuais franceses ou americanos com que continuamos sendo alfabetizados. Os que se consideram dessas experiências têm muito a estudar e a fazer. Primeiro, descobrir e incorporar criticamente as experiências do naturalismo. Depois, conhecer a história dos teatros livres (a verdadeira, não a escrita pelos inimigos). Em seguida, a extraordinária e riquíssima história do agit-prop da Revolução soviética, sem a qual a obra de um Maiakovski fica incompreensível. O capítulo seguinte é o alemão, que culmina em Brecht, o dramaturgo e maior teórico do teatro épico. Com essas informações, ficará mais fácil enfrentar a tarefa de conhecer e dar a conhecer as experiências do teatro político no Brasil. (Costa, 2001, p.119).

Dessa forma, Costa (2001) nos instiga a questionar a posição e função da arte, ao reiterar que o teatro sempre esteve no centro das disputas ideológicas. A censura direta e a imposição de modelos estéticos considerados apolíticos são estratégias recorrentes das classes dominantes para enfraquecer o potencial transformador do teatro. Com esse percurso, a história nos revela que, apesar disso, em períodos de crise e mobilização social, o teatro político reaparece com vigor, enfrentando estruturas de poder e reafirmando seu caráter revolucionário. No entanto, para compreendermos esse movimento de tradições e rupturas, é preciso discutir o elo central dessas disputas: a forma literária.

1.3 Do silêncio do drama à voz do épico: fragmentos contra o sistema

A forma literária dá expressão às questões de seu tempo histórico, atuando em um nível difícil de ser observado, porque é a base sobre a qual nossas avaliações são construídas. A forma atua por trás de nós, primeiramente, e é preciso trazê-la para primeiro plano numa análise literária que vá além de fazer um resumo do enredo. É partindo desse pressuposto que as formulações sobre o teatro épico, de Bertolt Brecht, tornam-se pertinentes.

Para Anatol Rosenfeld (2008), os estudos de Brecht atingiram grande amplitude devido à revolução formal teatral, uma vez que são muito bem fundamentados teoricamente e desempenham mobilizações bastante exitosas graças aos recursos épicos. A maneira pela qual a reflexão sobre essa perspectiva se desenvolve é relevante na medida em que, através dela, o interesse dos críticos pelo tema da crise da forma literária (teatral) parece ser um indicador de uma crise maior de valor e concepções de mundo.

O uso de recursos épicos por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções de mundo (Rosenfeld, 2008, p. 12).

Em outras palavras, a prática teatral, para Brecht, é voltada para provocar a consciência crítica do público, e não se restringir apenas ao nível da ação dramática, com sujeitos individualizados, como no drama, que cria conflitos somente a partir das relações intersubjetivas das personagens – ou seja, desempenha ligações apenas com a vida

privada. De acordo com Roselfeld (2008), o teatro épico rompe com o teatro ilusionista e permite, por meio de seus elementos, ampliar a compreensão do mundo e do homem enquanto processo, determinado historicamente, inserido numa ordem de relações que não podem mais ser assimiladas pela forma clássica.

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (Rosenfeld, 2008, p. 147-148).

Esses recursos estão além dos limites do diálogo dramático. Ou seja, o teatro épico assume uma função didática que pretende fazer com que o público reflita sobre a sociedade e a condição humana. Para isso, o público deve ser inserido em situações, instigado a tomar uma atitude diante da realidade apresentada. O conceito de épico, neste caso, amplia-se como forma de análise e reflexão, quando a plateia é convidada a compreender as relações sociais com certas demonstrações críticas, permitindo a tomada de posição mediante a problemática que está sendo retratada.

Essa discussão vem como resposta à crise do drama a partir do final do século XIX – drama que, em sua acepção normativa, fecha-se em âmbito privado, mantendo certa neutralidade em relação a questões de ordem coletivas. Localizando historicamente a crise que o drama passava em função do descompasso entre a forma e os temas tratados pelos dramaturgos, Pascolati (2019) evidencia que os experimentalismos surgem em contraposição ao modelo estabelecido, ou seja, como ruptura ao conjunto de elementos que caracterizam o drama em sua forma pura. Como “solução” para enfrentar as transformações sociais e econômicas de meados do século XIX, os dramaturgos adotaram novas estruturas formais e temáticas para problematizar as limitações da época. Segundo Szondi (2003), a característica do drama da época moderna, surgido no Renascimento, é a “reprodução das relações intersubjetivas” como modo de representação dramática do mundo; a base do drama, portanto, é o diálogo. Aqui vemos a distinção do teatro épico: o diálogo e a estrutura do drama não suportam as contradições sociais.

No século XVIII, os gêneros clássicos foram gradualmente substituídos pelos gêneros burgueses, refletindo a ascensão da burguesia e o declínio da nobreza. Afinal, a

literatura, como expressão social, precisou de novas formas para retratar os conflitos individuais e a vida cotidiana do homem “comum”, substituindo os valores aristocráticos da tragédia neoclássica e da alta comédia. Toda sociedade cria, de certa forma, um aparato ideológico que justifica sua organização, e a literatura faz parte desse processo: “constantemente produzida pela realidade e produzindo-a constantemente” (Brecht apud Pasta Jr., 2010, p.277).

O drama burguês se opôs à tragédia clássica ao expressar uma visão de mundo baseada na ação de sujeitos livres (leia-se burgueses, homens e brancos), desenvolvendo-se pelo diálogo e seguindo um enredo linear, causal e com tensão crescente, como aponta Costa (1998). A identificação do espectador é central nesse gênero, que se tornou conhecido como “peça-bem-feita” (Costa, 1998, p.51). Também chamado de drama absoluto, ele se basta a si mesmo, restringindo-se à vida privada dos personagens, sem referências diretas à história, à condição social ou à cultura, o que reforça seu caráter autônomo.

Brecht, ao romper com o drama burguês e formular o teatro épico, opera dentro desse mesmo horizonte histórico. O efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), por exemplo, não pode ser considerado apenas como um simples recurso estilístico, pois é necessidade material imposta pela impossibilidade de continuar representando a experiência humana como um desenvolvimento orgânico e individualizado, típico da dramaturgia aristotélica e do romance clássico. O épico se contrapõe diretamente a essa mistificação ao negar a unidade clássica da ação dramática, substituindo-a por uma estrutura fragmentária que impede a identificação imediata do público e o força a reconhecer a construção histórica dos eventos. Isto é, o teatro épico desmonta a ilusão da subjetividade fechada e revela as determinações históricas que estruturam os conflitos, deslocando o espectador da posição de mero consumidor de uma narrativa linear para a de agente crítico da realidade. A fábula deixa de ser primária e central, pois as perspectivas que a atravessam (textuais e cênicas) se tornam tão ou mais importantes do que ela. Essas perspectivas são instauradas por uma atitude narrativa que marca esses projetos. Além disso, Rosenfeld sobre a recepção das formas brechtianas:

O que Brecht exige é a transformação produtiva das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social. [...] Isso explica a pesquisa incansável de Brecht no terreno da palavra, do estilo, do verso, do ritmo, da cena, do desempenho do ator, da estrutura de sua arte. Essa pesquisa e experimentação incessantes não deixaram de lhe render censuras e a acusação de ser formalista e esteta, quando na realidade a consciência

social e a consciência estética se afiguram inseparáveis (Rosenfeld apud Flory, 2013, p. 66)

Em Brecht, a transformação das formas acompanha uma reflexão sobre a realidade. São inerentes. O texto, a cena, os processos e o trabalho do ator participam juntos da construção do sentido histórico da peça. A palavra escrita importa, porém ganha outra dimensão quando atravessada pelo gesto, pelo ritmo, pela música e pela encenação. Por isso, Brecht conduz sua crítica tanto pela escrita quanto pela atuação, entendendo o teatro como uma estrutura composta por diferentes elementos em permanente relação. A própria organização da cena carrega uma visão histórica e política do mundo.

É, portanto, partindo dessa distinção que podemos compreender que as peças aqui estudadas são épicas. Embora elas apresentem certos conflitos de ordem individual, seus travamentos tracionam problemas de ordem coletiva, explicitando para o leitor/espectador as contradições sociais, construídas como processos que não são arbitrários, mas que interessam certos grupos – e disso decorre que poderiam ser outros. Não importa apenas a apresentação de uma situação travada e sem saída, mas como se chegou a isso, e a quem interessa. A recusa de um registro inteiramente ilusionista contribui para essa perspectivação radical, pois um dos resultados de sua teatralidade é a explicitação da constituição mesma do teatro como formalização da vida social – de tal modo que esta acaba implicada na tessitura dramática, como questão a ser enfrentada.

Nesse sentido, os conflitos da peça atravessam seus personagens, que têm medo de serem presos, que precisam de trabalho remunerado etc., mas esses conflitos não poderiam ser resolvidos em nível individual, pois derivam da ditadura, da censura, das prisões arbitrárias, também do capitalismo, sua inserção periférica e suas consequências, que indicam questões em jogo nas peças. Noutras palavras, a peça não procura soluções de acomodação ao sistema vigente, porém indica o abuso e absurdo do próprio sistema, com seus efeitos sobre os personagens. O enredo não avança e a peça sequer chega a ser encenada. Os personagens lutam por uma vida melhor, mas seus esforços se esvaziam, e até a resistência ao sistema aparece bloqueada. A forma que se fragmenta reforça essa paralisia: as cenas se acumulam sem produzir movimento, mesmo quando ainda há um campo [possível] de luta.

O tom, no entanto, é de questionamento de momentos históricos que são avessos à dialética, ao debate, ao diálogo. Cada cena, nesse sentido, vale por si só para formar esse mosaico travado e opressivo, sendo esse andamento fundamental para criar a perspectiva da peça. Contribui para isso o fato de que, ainda que as peças gozem de

expedientes épicos propostos por Brecht, promovendo o reconhecimento dos impasses de hoje, os recursos e materiais utilizados são diversos - como a leitura de algumas cartas de Boal, com a suposta sentimentalidade que levaria ao drama lírico - e serão melhor abordados adiante.

Diferentemente dos moldes europeus, a formalização do teatro épico no Brasil não seguiu exatamente como oposição ao drama burguês, uma vez que teve seu desenvolvimento histórico e social diferente dos países europeus, primeiro como colônia e sempre como país periférico na ordem do capitalismo. Não obstante isso, a arte brasileira não estava alheia às questões colocadas pela ordem mundial, sempre pautada pela matéria social nacional. Por isso, de acordo com Carvalho (2011), nosso teatro político surgia com imensa autenticidade, vinculado a aspectos da luta (e por extensão, da cultura) popular.

CAPÍTULO 2 - OS *QUE FICAM*: ENSAIO SOBRE UMA DERROTA INACABADA

2.1 Onde a peça se insere?

Como já foi visto nessa dissertação, é muito produtivo e pertinente argumentar que o teatro brasileiro possui três grandes períodos de politização, no século XX. São momentos em que a produção artística assume uma orientação crítica, de sentido extraestético, como aponta Carvalho (2011), em que predomina o interesse na participação em debates públicos pela via estética. Nestes casos, há diversas experiências isoladas que passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos. São nesses momentos, de acordo com o autor, que o teatro brasileiro refletiu com mais intensidade sobre sua própria historicidade. Embora as produções tragam uma nova temática, interessadas na representação de forças sociais em luta, exigiram a pesquisa de novas formas, para além do repertório dramático dominante. Ou seja, de modo geral, a politização do teatro brasileiro acontecia como uma “recusa modernista ao esteticismo burguês” (Carvalho, 2011, p. 101). E é justamente a radicalidade dessa atitude modernista que está sendo neutralizada em grande parte das produções atuais.

A geração teatral dos anos 1960 representou um enorme avanço em suas produções. Eram críticos diante dos problemas socioeconômicos e culturais do Brasil, contestando, inclusive, o meio do consumo de mercado. Nesta época ressaltamos o Teatro de Arena e a criação do CPC (Centro Popular de Cultura), em 1961, com figuras centrais da nossa dramaturgia, como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, entre outros. Trata-se de uma época extremamente rica crítica e esteticamente, ainda que em meio à repressão da ditadura empresarial-militar brasileira, e influenciou em muito os artistas e grupo da década de 1990, como o recorte da presente pesquisa mostra.

Esta breve revisão dos dois ciclos anteriores não vai se deter nas especificidades complexas em seus tempos, servindo de entrada para a figura de Augusto Boal, visto que a peça *Os que ficam* gira em torno dele – não apenas do indivíduo, mas também das perspectivas que sua produção trouxe para a construção de um teatro épico brasileiro, que marca a trajetória da Companhia do Latão. Na peça, porém, Boal se trata de uma figura ausente, posto que exilado e respondendo a cartas enviadas pelo diretor do

espetáculo – mas sua ausência é muito eloquente, pois imanta e dá sentido aos fragmentos da peça, impede a completa subsunção à ordem do capital na ditadura. A peça remete tanto ao contexto de produção original de *Revolução na América do Sul*, em 1960, quanto à conjuntura opressiva nos anos 1970, no auge da violência da ditadura civil-militar, momento de resistência também muito significativo pelo que foi censurado, pela luta pela continuidade do ímpeto do teatro político dos anos 1960 – e os dois tempos miram o tempo presente de encenação da peça do Latão, em 2015, período também conturbado, no início do segundo mandato de Dilma Rousseff.

O terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro, nos anos 1990, como vimos, está diretamente relacionado à suposta vitória capitalista que inaugurou uma nova fase neoliberal, diretamente ligada aos processos de globalização. O Brasil não ficou alheio a essa defesa intransigente e completa do mercado e ao esvaziamento de políticas públicas para a cultura – que deveria ser regida pelo mercado, sendo unicamente vista como um mercado produtor e consumidor de entretenimento, deixando de lado o caráter formativo e crítico da cultura. Esse quadro social, político, econômico e cultural levou a um interesse em grupos estáveis e com pesquisa continuada em discutir justamente as relações entre arte e sociedade, entre mercado e cultura, entre estética e política – e que, em variadas formas e ângulos de entrada, cria este terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro.

Os que ficam problematiza a dificuldade de intervenção do teatro na sociedade exatamente nesta conjuntura, nos momentos em que o Estado e a sociedade assumem configurações totalitárias e repressivas. Percebemos aqui um ponto crucial de sua montagem, para além das limitações da arte política: após todos esses anos de engajamento político, a cultura ainda sofre com os condicionamentos sociais e políticas neoliberais (agravados a partir de 2019, com os condicionamentos da extrema-direita) – o que nos faz pensar sobre a potência da arte, em especial do teatro.

Antes de adentrar propriamente na peça, é preciso que seja feita a localização de seu contexto de produção e encenação, apresentada pelo autor Sérgio de Carvalho. Ele informa que a ideia, a princípio, seria encenar *Revolução na América do Sul*, texto original de Boal. Porém, com a efervescência da crise política que o Brasil enfrentava em 2015, pelo controle do Estado e intensificação do conflito entre governo, Congresso e setores do Judiciário, especialmente em torno do *impeachment* de Dilma Rousseff⁴, a leitura da

⁴ Vale destacar que o afastamento da presidenta Dilma Rousseff passou a ser conduzido por meio de um procedimento formal de impeachment, acionado como mecanismo constitucional, porém sustentado por uma correlação de forças marcada pela ruptura do pacto eleitoral de 2014, reconfiguração das alianças no

peça poderia oferecer um risco. Esse quadro alterava o modo de recepção da obra, uma vez que a leitura de um texto dos anos 1960 exigia mediações históricas mais precisas para não deslocar seu sentido crítico. Sem essa contextualização, o tipo de populismo tematizado por Boal poderia ser reinterpretado de forma simplificada ou enviesada sobre o presente, perdendo a densidade das contradições históricas que o estruturam, especialmente por algum setor da direita. A peça de Boal carecia de um conhecimento da situação dos anos 1960, o que não se poderia supor para as plateias de 2015; sem isso, ela poderia ser referida com perdas imensas no contexto atual.

Em 2015, a plateia já chegava ao teatro atravessada por uma crise política e econômica em curso. O segundo mandato de Dilma Rousseff se desenrolava sob recessão, aumento do desemprego e perda de capacidade de articulação política do governo, ao mesmo tempo em que se ampliava a ofensiva institucional conduzida pelo Congresso, por setores do Judiciário e por grandes meios de comunicação. O processo de impeachment se consolidava nesse ambiente como desfecho de uma disputa mais ampla sobre os rumos do Estado após 2014, com forte reorganização das alianças no poder. Cabe mencionar que esse processo não se explica apenas por questões jurídicas ou episódicas. Ele se insere em uma mudança de correlação de forças entre frações da classe dominante, que passaram a defender uma inflexão na política econômica e na condução do Estado, articulando interesses políticos, econômicos e midiáticos.

De um lado, havia um público mais próximo do campo da esquerda ou do campo “progressista”, que acompanhava com preocupação o avanço do processo de (golp)*impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, interpretando-o como ruptura institucional e parte de uma reconfiguração mais ampla do Estado brasileiro. Para esse grupo, o teatro político tendia a ser lido como continuidade de uma tradição crítica ligada às lutas sociais e ao debate sobre democracia etc. Só que de outro lado, crescia um público mobilizado por narrativas anticorrupção e por forte polarização midiática, influenciado pela cobertura concentrada dos grandes meios de comunicação e por um ambiente de crescente judicialização da política. Essa conjuntura molda diretamente a recepção da peça. Primeiro, porque o público não entra neutro em cena. Isto é, parte dele vive os efeitos concretos da crise no cotidiano e percebe o período como ruptura democrática;

Congresso após a reeleição e mobilização de frações da classe dominante interessadas na mudança de orientação do governo. A leitura crítica de esquerda interpreta esse processo como golpe institucional porque o instrumento jurídico foi atravessado por uma operação política de deslegitimação do resultado eleitoral, deslocando a disputa do terreno do voto para uma solução de força parlamentar e jurídica articulada a interesses econômicos e midiáticos (atitudes típicas da extrema-direita brasileira).

outra parte absorve com mais força a narrativa da responsabilização moral da política, amplamente difundida pela mídia. Pensamos que essas leituras não são apenas opiniões distintas, elas expressam lugares sociais diferentes dentro da estrutura do país.

Com a intenção, portanto, de tecer um diálogo entre as incertezas do campo da cultura do passado (de 1960 e 1970) e a atualidade, mostrando suas afinidades e distâncias, a peça apresenta a seguinte situação dramática: um grupo de artistas, no início dos anos 1970, ensaia *Revolução na América do Sul*. A dificuldade de atualizar o texto escrito em 1960, em meio a enormes pressões políticas, econômicas e mesmo estéticas, liga-se ao fato de o autor dela (Boal) estar exilado. Acompanhamos ensaios de trechos da peça, cenas com discussões políticas, estéticas, trechos de outros espetáculos, bem como a interrupção da ação para a leitura de trechos de cartas de Boal, feitas por algum convidado. Assim, a situação dramática da peça é a do ensaio, tentativa, busca; um processo não acabado, terminado, claro, que mostra antes percursos críticos do que respostas prontas, ou uma conjuntura clara. Dessa maneira, ela não se situa apenas em 1970, mas a partir daí refluí para o contexto de 1960, quando a peça foi encenada com grande êxito e também se projeta para 2015, época também marcada por grande crise e avaliações desencontradas de cenário, além do bloqueio de um debate maduro a partir de perspectivas críticas. Em outras palavras, a peça se articula com a memória da ditadura militar e com os impasses vividos por artistas que permaneceram no país após o golpe de 1964 e, depois, no período de redemocratização. O eixo do espetáculo desloca-se justamente para esses sujeitos que “ficaram”, isto é, que não foram mortos nem exilados, mas tiveram de sustentar a criação artística sob vigilância, censura e precarização das condições de trabalho, lidando com as ambiguidades entre resistência, adaptação e sobrevivência etc. O gesto de retorno aos anos 1970 reorganiza também, a nosso ver, a memória dos anos 1960, quando o teatro político ganhou força e foi interrompido pelo golpe, e projeta essas tensões para a atualidade (marcado em 2015 por uma nova crise institucional e por disputas em torno da democracia).

Sendo assim, a peça é formada pelo cruzamento desses três tempos: a encenação atual, em 2015; o da escrita e primeira encenação de *Revolução na América do Sul*, em 1960; e a tentativa frustrada de reencená-la em meados dos anos 1970, em contexto completamente diferente. Há uma importante necessidade contemporânea de atualizar esses dois momentos passados e compreender seu lugar hoje, a maneira como eles ainda estão pertinentes e não superados – haja vista nossa incapacidade de discutir e punir adequadamente o golpe civil-militar e seus perpetradores até hoje. Se em 1970 o grupo

de atores vivia um travamento grave para a encenação da peça, por que em 2015, quase 45 anos depois do auge da ditadura, vivemos uma impossibilidade análoga? Por que o momento mais parecido com os bloqueios do presente é a repressão vivida na ditadura? Quão viva está a ditadura contemporaneamente e em um quadro que a peça, em 2015-16, ainda não poderia sequer vislumbrar, mas já mapeava?

Nos anos 1960, o teatro de Boal já problematizava os limites da própria expectativa revolucionária. A presença de personagens como Zé da Silva, por exemplo, atravessados por necessidades imediatas como a fome, ou de militantes que não conseguem sequer organizar a ação coletiva, mostra um campo político em que a ideia de transformação social esbarra o tempo todo em contradições bastante concretas da vida material, que limitam, travam e redefinem o que pode ou não ser feito na prática. Trata-se de um momento de forte ebulição, por assim dizer, mas já atravessado por impasses internos que impedem a realização linear do horizonte revolucionário. Já nos anos 1970, esse quadro se redefine sob o impacto do AI-5 e do endurecimento do regime militar instaurado após o golpe de 1964. A esfera pública se estreitou, a repressão se tornou direta e a organização coletiva passou a operar sob vigilância permanente, o que atravessa o próprio trabalho artístico em prática. A tentativa de reencenar o texto nesse contexto encontra bloqueios mais rígidos, ligados não apenas às contradições da ação política, mas à sua contenção institucional e policial⁵. Essas duas dimensões operam de forma articulada: enquanto a institucional delimita formalmente os limites do possível, a policial garante, pela violência, que esses limites se efetivem na prática.

É a partir desse percurso que a peça constrói sua leitura do presente de 2015. A experiência histórica da ditadura aparece como chave para compreender formas contemporâneas de bloqueio da ação coletiva e de instabilidade institucional, recolocando a pergunta sobre por que certos impasses persistem mesmo após a redemocratização. Então, nesse cruzamento de temporalidades, o trabalho sugere que a história não se

⁵ Quando me refiro à “contenção institucional e policial”, penso em duas dimensões que atuam juntas no contexto da ditadura instaurada após 1964, sobretudo depois do AI-5: a contenção institucional diz respeito ao modo como o próprio Estado reorganiza suas regras para limitar a vida pública. Isso passa pela censura prévia, pela suspensão de direitos políticos, pelo controle de universidades, sindicatos e espaços culturais, além da vigilância sobre publicações e espetáculos. Trata-se de um funcionamento legal e administrativo que estreita o que pode circular e ser debatido. Já a contenção policial se refere à dimensão mais direta da repressão. Aqui entram prisões, perseguições, interrogatórios, tortura e monitoramento constante de artistas e militantes considerados opositores do regime. Não se trata apenas de regulamentar a vida pública, mas de intervir sobre ela pela força, pela violência.

encerra por etapas sucessivas, mas se acumula como permanência de conflitos ainda não resolvidos, cuja atualização depende da leitura das condições materiais de cada período.

De fato, atualmente não vivemos uma ditadura propriamente dita, com os mesmos moldes explícitos da ditadura empresarial-militar de 1964 a 1985, mas o “sufocamento” que grande parte da cultura engajada sofre escancara muitas questões ainda não superadas. Ou seja, avançamos mantendo o atraso? Essa é uma questão antiga, mas sempre reposta, por trás de conceitos como o de “modernização conservadora” (Pires, 2008), tão importante para a discussão sobre os rumos do Brasil, em todos os campos da vida social.

2.2 Década 1970 elucidando o presente

Os que ficam é uma peça composta por cenas fragmentadas do seu início ao fim, fragmentação essa que tem função formal na peça. Todas elas, em alguma medida, possuem estruturas dialéticas que expressam contradições, e são vistas em todos os níveis possíveis. A peça é ela mesma apropriação e exposição de uma vida fragmentada. Dessa maneira, conseguimos enxergar um de seus horizontes de composição: que as relações presentes entre as personagens com o meio em que vivem são pautadas pelo mundo do trabalho. O trabalho, na peça, parece ditar as condições de existência, deixando que as motivações pessoais independam de suas vontades, pois as condições materiais levam para outro caminho. Na obra *Contribuição à crítica da Economia Política*, Marx explica que:

Na produção social da sua vida, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma dada fase do desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política e a que correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência (Marx, 2008, p.47).

Esse é um dos níveis em que a peça pode ser estudada, a inserção no capitalismo ocidental, com seu modo próprio de alienação – ainda mais quando tratamos de

trabalhadores do campo das artes, que precisam lidar com o fato de que eles, como todos, participam dos processos de formação subjetiva que o sistema determina.

Outro nível de análise, que está diretamente ligado ao primeiro, mas é diferente dele, diz respeito à situação específica da ditadura brasileira entre 1964 e 1985, que se constitui com um modo próprio de inserção no capitalismo, quando qualquer tipo de pensamento crítico é combatido com violência. Para o capitalismo, a ditadura não é, em si, melhor ou pior do que a democracia, mudando os modos de ação política, econômica e cultural.

Na trilogia de publicação na qual está inserida a peça *Os que ficam*, o prólogo das três peças é de suma importância, pois além de colocar a situação dramática da peça em questão, traz três depoimentos reais indispensáveis; em *Os que ficam*, dos atores Helena Albergaria, Rogério Bandeira e Erika Rocha, que falam das trajetórias de seus pais na luta política e na sobrevivência durante a ditadura. Lidar com esse tipo de documento representa uma grande força da peça, visto que a partir deles temos um recorte da própria realidade, em chave histórica. Algo análogo acontece com as cartas de Boal ao longo de alguns trechos da peça. É o “dramaturgo” que está exilado no exterior e se comunica com os atores e diretor através de cartas, que são inspiradas em trechos realmente escritos pelo autor e compilados em livro como *Hamlet e o filho do padeiro* e lidas por alguém que tinha alguma relação próxima com Boal (esposa Cecília Boal, o filho Julian Boal, entre outros).

Caro Fernando, desculpe a demora em responder sua carta. Estou mandando a você um exemplar do meu livro publicado aqui em Buenos Aires. Foi escrito contra aqueles que se esforçam para separar o fenômeno estético do político, contra aqueles que consideram a arte uma espécie de pesquisa científica pura e complexa, reservada apenas aos cérebros privilegiados, a sacerdotes dotados. A arte só tem sentido como atividade popular: e não só o teatro deve ser assim, mas tudo o mais: a comida, as fábricas, as universidades, a vida. Saudações ao grupo, sigam firmes. Um abraço, Augusto (Carvalho, 2019, p.45).

Esse procedimento se intensifica na incorporação das cartas de Augusto Boal, lidas ao longo da encenação. A presença do autor na peça, embora constante, se dá pela ausência física: ele permanece fora de cena, no exílio, aparecendo apenas por meio de textos que circulam entre atores e direção. Essa escolha não se limita à situação biográfica do dramaturgo, mas se organiza também como recurso formal. A figura de Boal surge mediada, fragmentada, sem presença plena. Isso impede sua transformação em centro

estável da ação ou em eixo de identificação direta do público. Nesse deslocamento, a peça deixa de organizar a experiência histórica a partir de uma autoridade central, um herói. O que aparece no lugar disso é uma cena construída a partir de lacunas, interrupções e pontos de vista que não se fecham em uma interpretação definitiva. Ao mesmo tempo, essa forma de construção também revela um problema mais amplo: a dificuldade de sustentar referências coletivas estáveis e de construir horizontes comuns de ação. A cena passa a lidar com um mundo em que os sentidos não estão dados de antemão. A relação entre presença e ausência, entre documento e encenação, entre memória e elaboração artística, passa então a estruturar o próprio modo como o passado é apresentado. Em vez de uma narrativa contínua, o que se constrói é um campo de tensões e ausências, em que o sentido surge justamente do atrito entre essas diferentes camadas.

É nesse momento que a dinâmica da peça ganha maior nitidez. A cena parte de uma expectativa concreta: após a leitura de uma outra carta de Augusto Boal, Tônico pergunta a Fernando o que o autor teria enviado, esperando uma orientação capaz de ajudar o grupo a enfrentar as dificuldades de encenar Revolução na América do Sul nos anos 1970. A resposta de Fernando, “Uma carta linda. Palavras muito lúcidas. Nenhuma sobre a peça”, desloca essa expectativa. O que se forma aqui é um desajuste entre o que se espera e o que efetivamente chega. De um lado, há a busca por direção, por um centro de sentido que organize a prática teatral e resolva os impasses do grupo. De outro, a carta não oferece instruções, não orienta o caminho da encenação, não resolve as contradições do processo. Essa diferença produz um efeito importante: a ausência de resposta deixa de ser um vazio externo e passa a estruturar a própria situação dramática para os que ficaram: a falta é constitutiva e formal, estruturada como um silêncio eloquente. Cito a passagem pela sua força:

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

Tônico O que ele te mandou?

Fernando Uma carta linda. Palavras muito lúcidas. Nenhuma sobre a peça. (Carvalho, 2019, p 45).

A peça transforma esse impasse [ausência x presença] em procedimento. A falta de orientação não é preenchida por explicação nem por solução narrativa; ela é incorporada como elemento da forma. A cena oscila entre a frustração e o riso, entre a sensação de perda de referência e o reconhecimento de que não há garantia externa para a prática artística naquele contexto. É nesse movimento que a dramaturgia desloca o problema da “falta de resposta” para o plano estrutural da experiência coletiva, tornando visível uma condição histórica em que a ação se constrói sob incerteza e sem mediação segura.

A leitura desses fragmentos de cartas de Boal confere um tom lírico e dramático à peça, o que contrasta com o registro das demais partes, das ações no quadro da ditadura. Para Matsunaga (2017), a linguagem da peça é heterogênea, visto ser feita e inspirada em materiais e suportes diversos, promovendo um ritmo truncado, bem como o próprio assunto da peça:

temos a cumplicidade da correspondência, a poesia das canções, o material teatral de Revolução, a discussão teórica de Boal sobre dialética, as confissões da autobiografia, o relato pessoal dos atores, tudo isso também dialogando com o modelo dramático de A compra do latão, de Brecht. O material não é harmonizado pela dramaturgia, o que eleva o grau de atritos e tensões no mesmo compasso do assunto (Matsunaga, 2017, p. 4).

Sendo assim, o intuito é que fique claro aos espectadores a diversidade dos materiais, sua aspereza, suas arestas, e não a formação de um todo coeso e fechado. Isso traz tanto a tensão entre esses diversos materiais e seu modo de exposição na peça como explicita seu caráter ensaístico, de processo. Além disso, como bem diz Matsunaga (2017), a dramaturgia dialoga com o assunto, que é conturbado e do qual não se vê muitas possibilidades de saída. Mais do que isso, os materiais em choque (porque não harmonizados) também questionam a si mesmos, de tal modo que o mergulho lírico perde seu estatuto sentimental pelo fato de se referir à violência do exílio, à censura e repressão no Brasil e à desorientação do grupo teatral; há uma perspectivação material e objetiva de qualquer entrega meramente emotiva ao sujeito. A constituição de uma crise subjetiva não se vincula a uma tendência individual, mas a uma conjuntura objetiva, coletiva e que impõe seus motivos.

Cena: Preciso fazer falta

Pedro, em outro plano de ação, joga folhas de papel para o alto. No palco interno, Tonico cobre o rosto com espuma de barbear. Imagens desconexas das personagens se contrapõem à fala de Augusto no exílio.

Augusto Caro Fernando, a cada dia que passa percebo que Buenos Aires não precisa de mim. Se eu não existisse, não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. É preciso que eu faça falta para saber quem sou. A personalidade do exilado corre sério risco de desintegração. Em Buenos Aires, me sinto invisível. Me olho no espelho vazio e todo mundo foi embora. Eles, vocês. Até eu. Difícil fazer a barba quando não se vê a imagem. Espero que estejam bem. Augusto. (Carvalho, 2019, p.75).

Neste exemplo, a cena trabalha com uma estrutura de simultaneidade. Enquanto Pedro joga folhas de papel para o alto e Tônico cobre o rosto com espuma de barbear, o palco deixa de funcionar como um espaço único e passa a operar em planos sobrepostos. As ações não se explicam entre si de forma direta; elas criam um ambiente de dispersão, como se a cena estivesse estilhaçada em gestos que não convergem para um centro estável. Nesse campo visual atravessado, surge a carta de Augusto Boal, em que o exílio é vivido como experiência de perda de reconhecimento. A ideia de “fazer falta” aparece como tentativa de compreender a própria identidade a partir da relação com o coletivo. Fora do país, o sujeito se percebe deslocado, quase apagado, e essa sensação não se limita ao plano psicológico, ela expressa também uma condição histórica do exilado político, separado do seu espaço de atuação e das relações que davam sentido à sua prática. A fala insiste, ainda, na imagem de invisibilidade e desintegração, como se a ausência de resposta social dissolvesse os contornos da própria identidade. O gesto de tentar fazer a barba sem ver o próprio reflexo reforça essa ideia de perda de mediação, em que até as ações mais simples dependem de um reconhecimento externo para se completarem. Na contramão disso, vê-se que a apresentação e discussão do mundo material não pode deixar de lado a dimensão íntima do sujeito, a lírica da vida, o sentimento, fugindo de uma concepção de teatro épico que não possa ter sentimento ou emoção – pelo contrário, ela é decisiva, somente é vista a partir desses choques tanto didáticos (ensinam) como epistemologicamente produtivos (cria-se conhecimento por eles).

Em suma, uma peça épica não precisa nem deve se distanciar da emoção, em prol de uma apresentação supostamente sóbria e clara da objetividade social – o que seria um erro tanto estético quanto político e social. Percebe-se que a utilização destes documentos (cartas, depoimentos etc.) não se limita a apenas em criar um momento de rememoração lírica, mas também um questionamento profundo sobre o lugar social da arte, em termos tanto de fruição quanto de formação crítica. Em outras palavras, a peça faz com que os materiais falem muito mais do que sua mera citação ou exposição o faria, tendo em vista sua falta de harmonização – as arestas expostas – que leva à sua perspectivação recíproca.

Além de tudo isso, há ainda um outro nível instaurado pela peça: ela, de fato, foi concebida como parte de uma rememoração necessária, tanto política e socialmente como subjetivamente importante e decisiva – é preciso fazer um enfrentamento crítico do passado recente do Brasil. Uma figura como Augusto Boal funciona como um farol, com tudo o que seu nome e uma teoria e prática como o Teatro do Oprimido suscita, sendo também relevante estudar o processo de silenciamento de seu nome e legado no Brasil (ele é mais conhecido e valorizado internacionalmente). Boal interessa como dramaturgo, diretor, pensador do teatro, crítico, teórico, pela sua atuação política: enfim, por tudo aquilo que mobiliza.

Nesse sentido, as cartas entram como parte desse duplo movimento de comemoração (homenagem) como de rememoração (lugar histórico e crítico), tanto celebração como revisitação e enfrentamento de um passado não superado, sobretudo por não ter sido devidamente discutido em nível nacional. A celebração de sua trajetória aparece atravessada pela necessidade de revisitar um passado ainda aberto, escancarado pela ditadura e por conflitos políticos que o país jamais enfrentou plenamente no plano coletivo. Ao pensarmos em Boal (e no Latão) essas duas dimensões se misturam o tempo inteiro. A forma-homenagem da peça, muito cuidadosa, ganha densidade política e histórica, enquanto a rememoração incorpora também afeto, encontro e confraternização. A peça traz esse nível de discussão para sua forma, para a organização de seus materiais, perspectiva essa que sem dúvida estava por trás das festividades para as quais a peça foi pensada⁶. Além disso, através das cartas podemos ver a angústia e o desnorreamento dos atores que ficaram no Brasil, sofrendo cada dia mais com a repressão e com desorientação pela falta de um “líder” (com muitas aspas, leia-se) que organizasse a militância artística do grupo.

Caro Augusto, manter um trabalho popular nas condições do país atual tem sido cada vez mais difícil. Reunir duas pessoas é conspiração, três é sedição. A ação da censura chegou a um nível delirante. Qualquer tomada de posição diante da realidade nacional torna-se virtualmente impossível. Os outros grupos foram reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. Alguns se entregam ao misticismo, outros se drogam tanto que chegam de fato a enlouquecer. Mas nós resistimos. Falta você enviar as cenas que pedi. Vamos, Augusto, senta, escreve! Do amigo, Fernando. (Carvalho, 2019, p.52).

⁶ A peça esteve em cartaz em janeiro de 2015, no Rio de Janeiro, integrando as atividades da exposição dedicada a Augusto Boal, no Centro Cultural do Banco do Brasil; teve a estreia no mesmo ano em São Paulo, como parte das comemorações dos 18 anos de trabalho da Companhia do Latão.

As cenas adicionais não teriam o efeito mágico de dissuadir as forças dominantes e mudar o quadro, mas é parte da luta até mesmo para se manterem ativos, para não sucumbirem também. Para o público, interessa também, como parte da luta, essa amizade genuína, a busca da interlocução produtiva com o outro em condições adversas: a luta é coletiva. O expediente cênico da leitura das cartas é expressão tanto da falta, da ausência (distância) quanto da presença viva e o interesse pelo outro que a carta carrega, e ainda diz respeito à necessidade da rememoração, da revisitação da história – o que a leitura por convidados materializa em cena, posto que ela aproxima as vivências atuais com o quadro histórico. Para o público, não se trata de uma menção fria à correspondência envelhecida, mas à pungência do sentimento de luta que precisa ser acionado, e a memória afetiva e histórica daquela temperatura acesa no calor da cena, contemporaneamente, é uma conquista estética das mais relevantes, e se configura como uma espécie de princípio organizador dos materiais mobilizados, que são de natureza muito variável e fragmentada. A leitura das cartas se configura como contraponto estético e enfrentamento político do show de horrores que se viu nas homenagens que os deputados fizeram quando da sessão de Impeachment de Dilma Rousseff, culminando na lembrança nefasta do torturador Ustra pelo futuro presidente da República – embora essa cena dantesca seja de 2016, ela já estava dada no ar que se respirava em 2015.

Esse trecho, por exemplo, narra as crises e a resistência do teatro político em meio à tortura e à perseguição do regime militar. Além disso, um segundo nível de reflexão nos salta aos olhos: a própria questão do exílio. A repressão e o exílio de muitos militantes causaram não só a ausência física dos artistas, mas também a ideológica. Afinal de contas, numa época sensível, quando não se pode fazer uma revolução coletiva/social, parte-se para uma solução que se volta para o nível individual, e o artista aceita ser mera mercadoria. Aqui, o diretor Fernando menciona os atores que migraram para o teatro de contracultura (ou se venderam para os intentos da televisão), à mercê do misticismo e drogas – o que, diga-se de passagem, também ganha materialidade cênica no exercício grotowskiano do pêndulo, com o qual Dino pretende representar a fome “abstrata e generalizada” de Zé da Silva. O exagero chega ao limite: a vivência da fome é material no sentido mais forte do termo, inescapavelmente individual e degradante, mas precisa se tornar etérea e inócua em um contexto repressivo que assola os sujeitos, os intimida, forma e conforma. O comentário crítico no palco do Latão tanto expõe esse teatro da

contracultura dos anos 1970 como o perspectiva, pelo registro que beira o grotesco e o ridículo, mas que mesmo o diretor, às escondidas, tenta e testa. A falta de um centro estável está tanto aqui quanto lá. No exílio, uma das maiores dificuldades é o não-reconhecimento do próprio indivíduo, cuja presença está ligada ao pertencimento em um espaço social – subtraído este, resta um vazio. Como podemos notar no seguinte trecho:

Augusto Cheguei a Helsinki. Perto do círculo polar. Eu, um carioca da Penha Circular, eu, Rio quarenta graus. Eu, perto da Lapônia. E como os lapões são poucos e como vivem separados por brancos quilômetros em todas as direções, eles inventaram uma língua cantada que se chama lóiku. (Carvalho, 2019, p.80)

A passagem trabalha o exílio a partir do contraste entre espaço, identidade e linguagem. Quando Augusto diz “eu, um carioca da Penha Circular, eu, Rio quarenta graus. Eu, perto da Lapônia”, a fala parece construir um contraste quase absurdo entre experiências históricas e culturais radicalmente diferentes. Há, ainda, um traço humorístico da cena que nasce justamente dessa desproporção: o corpo formado no calor, na vida urbana e popular do Rio de Janeiro aparece deslocado para um espaço extremo, distante e quase inabitável. Esse deslocamento ajuda a mostrar que o exílio não significa apenas mudança geográfica. Há uma ruptura mais profunda, ligada à perda das referências cotidianas, culturais e afetivas que organizavam a vida do sujeito. O exilado continua sendo quem era, mas agora em um lugar onde sua experiência parece perder encaixe. A repetição do “eu” parece reforçar essa tentativa de sustentar uma identidade diante de um espaço que a desorganiza.

Uma das questões é justamente um entrave que o exílio causava: Boal não envia cenas adicionais pedidas por Fernando, para atualização da peça – e não sabemos do que se trataria, mas isso não importa, e sim as dificuldades objetivas do exilado, que se sente impotente, isolado, sem espaço. Fernando também anseia por algo que não vai resolver seus problemas de encenação, que são da ordem das adversidades impostas pelas circunstâncias – a censura política, a incapacidade econômica, o receio fundamentado pela própria vida, a necessidade de conseguir trabalho... A peça, contudo, amplia esse conflito ao expor que as dificuldades do grupo não decorrem apenas das circunstâncias externas, mas também das diferentes concepções de arte e mundo que convivem tensionadas no interior da companhia. Há uma cena entre Irene, Lourdes que Tonico torna esse impasse particularmente visível. Enquanto Irene insiste na defesa de um “teatro vivo”, Lourdes desloca a discussão para a experiência concreta do trabalho precarizado:

“Mesmo morto é melhor que o supermercado” (Carvalho, 2019, p.36). A resposta possui um peso decisivo porque interrompe qualquer idealização romântica do trabalho artístico; o teatro aparece, ao mesmo tempo, como espaço de resistência, sim, mas também como trabalho submetido às mesmas pressões materiais que organizam a vida social de qualquer outro trabalhador. Quando Irene afirma que “teatro morto é supermercado”, a peça aproxima diretamente a crise de desgaste e mercantilização do trabalho. Mas é com a resposta de Tonico que a cena adquire força crítica:

Irene (A Lourdes) Você conhece a Eleonora de onde?
 Lourdes Trabalho no supermercado. Sou etiquetadora.
 Irene (A Pedro) Teatro bom é teatro vivo.
 Lourdes Mesmo morto é melhor que o supermercado.
 Irene Teatro morto é supermercado.
 Tonico (Volta irritado) Eu vou à rua, trago titanicamente uma patrocinadora em potencial, e sempre a mesma conversa: (*Arremeda os colegas*) "Será que interessa um teatro para a burguesia? Por que não voltamos ao teatro popular? Quem é o nosso público?" (*Fica sério*) Em que mundo vocês vivem? Somos profissionais. Quando a polícia deixava fazer teatro na rua, nós fazíamos. Eu era o primeiro a carregar a Kombi. Pelo amor de Deus, vocês acham que estão em Cuba, 1962? (*Eleonora não gosta da atitude de Tonico e abandona calmamente o ensaio. Deixa no chão as asas do Anjo Imperialista. Lourdes vai atrás dela. O Iluminador recolhe as asas e assiste à discussão. Tonico desabafa*) Ninguém gosta de falar de dinheiro, só eu. Todos puros, todos limpos. Pergunta se não querem comer bem! Eu falo em voz alta: (*Grita*) Eu quero comer bem... Eu quero comer brusqueta, com muito alho, muito tomate. E de preferência com presunto cru (Carvalho, 2019, p. 36).

Seu desabafo desmonta o constrangimento coletivo em torno das questões materiais e traz à cena (de modo desconfortável) aquilo que o grupo tenta constantemente contornar: a sobrevivência concreta dos artistas “(Grita)Eu quero comer bem... Eu quero comer brusqueta, com muito alho, muito tomate. E de preferência com presunto cru” (Carvalho, 2019, p. 36). O humor que atravessa o discurso é tristemente cômico, quase constrangedor, porque o desejo de comer bem aparece formulado como se fosse uma confissão vergonhosa diante do ideal coletivo. O riso nasce justamente desse descompasso entre o discurso político e a necessidade material. Há algo profundamente brechtiano nessa construção: a comicidade não dissolve a crítica, ao contrário, torna visível a contradição histórica que sustenta aqueles personagens. Há uma ironia também em indagar se “estão em Cuba, 1962?”, pois há uma distância enorme entre o horizonte revolucionário que orientava experiências anteriores de teatro político e o presente histórico vivido pelo grupo, atravessado pela precarização do trabalho cultural, pela perda

de perspectivas coletivas e pela necessidade permanente de negociar com as formas de financiamento disponíveis (burguês).

Por conseguinte, pensando ainda sobre a fragmentação da peça, os fragmentos implicam na dificuldade de identificação clara dos conflitos. Nenhum é de âmbito privado e doméstico, isto é, por mais que possua alguma configuração de ordem individual, ela refletirá nos impasses de ordem coletiva. Até mesmo as próprias cenas de ensaio de *Revolução na América do Sul* aparecem de forma fragmentada, fora de contexto: ora é o ensaio da cena do anjo da guarda do capitalismo, ora o ensaio de uma passagem com Zé da Silva e, por fim, a peça finaliza com a fuga de Eleonora.

Para fins didáticos, mostraremos aqui como os conflitos (embora interligados) se expandem a três dimensões distintas: conflito econômico, conflito artístico e conflito político. No entanto, cabe mencionar que tais instâncias se interpenetram e misturam, visto que as relações materiais determinam todas as esferas da vida e não acontecem de forma isolada. De início, no prólogo, é representada uma cena de *Revolução na América do Sul*, em que o personagem José da Silva é acordado por sua mulher, para que vá procurar emprego, já que ele é pobre e não é filho de “capitalista”. Nesse momento aparece a figura do Anjo. Mas não é um anjo da guarda dos mais necessitados, é aquele que representa intentos imperialistas no Brasil. É o Anjo da Guarda da *Light*, da pasta *Phillips* do Brasil, da *Gessy Lever* sabonetes e até o café, que poderia ser de fato brasileiro, é controlado pela *United Coffee Company*. Ou seja, são os interesses do capital que estão sendo postos em jogo. O Anjo do Imperialismo é uma presença que atravessa a *Revolução* como um todo, incidindo até mesmo em sua forma – que se organiza como fragmento. “Em primeiro lugar, faz referência à marca histórica que a cena de *Revolução na América do Sul* recebeu imediatamente: foi promovida a texto independente e utilizada como peça de *agitprop* em ações do CPC (Centro Popular de Cultura)” (Costa, 2019, p.127). Por conseguinte, *Os que ficam* atualiza historicamente o imperialismo, trazendo ao texto referências como *Monsanto*, *Cutrale*, *Nestlé*, *Google* etc. Fernando questiona a dominação que não se restringe só ao capital internacional, pois também atravessa as elites econômicas nacionais e suas formas de integração ao capitalismo dependente. Não há efetiva oposição entre o estrangeiro e o nacional, pois a exploração das empresas nacionais também é nefasta, também aliena, oprime:

Fernando (Num repente, de quem encontra uma resposta há muito procurada) O problema não é ela. O problema é a peça, o assunto

ultrapassado. (*Pausa*) Se o erro é a Coca-Cola, o Guaraná está bom? Se a alienação vem da Time-Life, a editora Abril é o esclarecimento? A General Motors explora... E a Votorantim emancipa? Não é só o imperialismo, nunca foi.

Pedro (*A Eleonora*) O problema não é a cena. Somos nós. (Carvalho, 2019, p.35).

Entre outras coisas, percebemos nesta passagem que não se trata apenas de questionar o imperialismo, pois o capitalismo brasileiro também se organiza a partir dos mesmos pressupostos. Não resolve se alinhar a uma burguesia supostamente progressista, como foi o caso, nos anos 1960, para parte da esquerda. As empresas brasileiras também não emancipam, o que fica mais claro com a distância histórica.

O conflito que aqui se apresenta não se dá em torno somente da possibilidade da realização da peça; um travamento é imposto, e que reflete diretamente numa rede de fatores. Se a peça (por extensão os atores) vira mercadoria, nesse caso, ela passa a sofrer um grau direto da influência do mercado. E como, então, fazer uma arte formativa em um contexto em que a arte é mercadoria? Ou seja, mesmo que se venda com o rótulo de resistência, como fazer para que isso não se torne apenas um posicionamento na mente dos consumidores como outro qualquer? Não importa apenas discutir qual a função social da arte, mas os modos de operação de um sistema artístico que transforma tudo em produto, alguns com o selo de inconformados, ou rebeldes, mas que acabam esvaziados de sentido político e estético pela estrutura do mercado. Os atores dependem economicamente da realização da peça. Como resistir sem se vender? Cabe aqui, então, uma reflexão sobre relações de trabalho da área artística, que implica a inserção dos artistas no aparelho produtivo.

Já em *Revolução na América do Sul* esse anjo, assim como as demais personagens e situações, alude a uma fragmentação constitutiva. Isso porque ele não tem função dramática, apenas de remissão ao contexto do imperialismo. Vê-se, assim, que a fragmentação da peça do Latão também está ligada a essa estrutura a partir da peça de Boal.

Antecedendo este momento, há também uma importante representação dos interesses do Capital que vale ser destacada. Na cena intitulada “Teatro russista”, o grupo de atores recebe a visita de Mme. Martinez, uma senhora possivelmente financiadora ou compradora de peças artísticas. Após algum tempo observando o grupo, aponta para o ator que faz o personagem José, diz:

Mme. Martinez: Gostei dele, representa o povo brasileiro, sua luta diária. (*Observa que ele é um ator de pele branca*) Só falta a cara do Brasil mestiço.

Tonico (*Aponta Irene*) Ela é a Irene de quem falei. Já fez cinema.

Mme. Martinez Bonita, podia fazer televisão.

Irene (*Em voz baixa a Tonico*) Abriu a boca?

Mme. Martinez (*Sorri*) Tem gênio. Vai ficar **famosa**. Quando a peça estiver pronta, me chamem. (*Num gesto de beijo no ar, despede-se. Tonico vai atrás dela*)

[...]

Eleonora Ela achou formidável...

Pedro (*Ao diretor, com a cumplicidade de Eleonora*) Você acha que está certo? Se essa imbecil achou bom, está tudo errado (Carvalho, 2019, p.34).

A partir desse trecho percebemos como os intentos capitalistas e imperialistas tentam cooptar as formas adversas ao seu modo de ser. Mme Martinez se prende, na verdade, a estereótipos físicos e ideológicos, sem prestar atenção aos materiais objetivos da peça, e sua forma. Em um cenário de desenvolvimento da indústria cultural, capitaneada pelo crescimento da televisão no Brasil (desde os Festivais de música de meados dos anos 1960), Mme Martinez já precifica os atores. Ela se refere à Irene de forma irônica, dizendo que deveria ir trabalhar na TV, pois é bonita e “tem gênio forte, vai ficar famosa”; ou seja, reporta-se a ela como se fosse um produto, uma mercadoria a ser vendida. Sua leitura da peça pouco se relaciona aos elementos formais da encenação ou às contradições históricas mobilizadas pelo grupo. O que lhe interessa são perfis vendáveis, tipos reconhecíveis, personalidades aptas à lógica do entretenimento. Em meio à consolidação da indústria cultural brasileira, impulsionada pela expansão da televisão e pelo impacto dos festivais de música desde os anos 1960, os atores passam a ser avaliados como mercadorias em potencial. Quando afirma ironicamente que Irene deveria trabalhar na televisão porque é bonita, “tem gênio forte” e “vai ficar famosa”, Mme. Martinez transforma a atriz em produto, antecipando sua possível circulação no mercado cultural. Além disso, a força da cena, contudo, também depende da maneira como produz efeito sobre o espectador. O diálogo desperta riso, embora esse riso não conduza à identificação afetiva com Mme. Martinez ou com sua visão de mundo. Trata-se de uma comicidade construída pelo distanciamento (*Verfremdungseffekt*): o público percebe o absurdo da situação justamente porque consegue enxergar de fora a naturalidade com que a lógica mercantil invade o campo artístico. A caricatura da empresária, suas observações superficiais e a forma quase automática com que traduz os atores em capital simbólico expõem a violência dessas relações. O humor, nesse caso, possui função crítica. A cena

faz rir porque revela, de maneira desconfortavelmente familiar, o processo pelo qual a arte passa a ser medida segundo critérios de visibilidade, consumo e rentabilidade (como se o palco já estivesse sendo testado pela lente publicitária da televisão?). O trecho ainda mostra o desconforto de Pedro e Eleonora pela postura favorável de Mme Martinez, o que indica seus intuitos críticos serem inócuos. A cena ainda continua:

Eleonora Ela quer comprar mercadoria de esquerda, participar do mundo da cultura. Ela quer um rito de domesticação, um entorpecente noturno comprado na bilheteria. E nós fazemos parte disso... Com nossa família na plateia nos desejando uma carreira melhor... É o sorriso de condescendência depois da estreia.

Irene Tomara que pelo menos nos sorriam.

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

Lourdes Trabalho no supermercado. Sou etiquetadora.

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

Lourdes Mesmo morto é melhor que o supermercado.

Irene Teatro morto é supermercado.

Tonico (*Volta irritado*) Eu vou à rua, trago titanicamente uma patrocinadora em potencial, e sempre a mesma conversa: (*Arremeda os colegas*) "Será que interessa um teatro para a burguesia? Por que não voltamos ao teatro popular? Quem é o nosso público?" (*Fica sério*) Em que mundo vocês vivem? Somos profissionais. Quando a polícia deixava fazer teatro na rua, nós fazíamos. Eu era o primeiro a carregar a Kombi. Pelo amor de Deus, vocês acham que estão em Cuba, 1962? (*Eleonora não gosta da atitude de Tunico e abandona calmamente o ensaio. Deixa no chão as asas do Anjo Imperialista. Lourdes vai atrás dela. O Iluminador recolhe as asas e assiste à discussão. Tunico desabafa*) Ninguém gosta de falar de dinheiro, só eu. Todos puros, todos limpos. Pergunta se não querem comer bem! Eu falo em voz alta: (*Grita*) Eu quero comer bem... Eu quero comer brusqueta, com muito alho, muito tomate. E de preferência com presunto cru (Carvalho, 2019, p. 36).

A discussão das personagens aqui é de ordem prática, mas também teórica: a sustentabilidade financeira implica na consistência e na possibilidade da realização do trabalho teatral, e é uma condição para qualquer trabalhador, mesmo no campo da arte. Mas o que se torna a arte quando subsumida, completamente, às exigências do mercado consumidor? Ou seja, como fazer uma arte que tenha os requisitos de uma estética anti-burguesa, que mire a burguesia mas se coloque contra ela? Ou como retomar um teatro popular, se a censura impede a encenação em espaços que não os convencionais para a compra e venda de ingressos para assistir ao teatro? Como dialogar com públicos que não se veem como coletivo, com interesses em comum? Como não ser perseguido pela polícia em um período de ditadura sangrenta? Se a luta coletiva e objetiva não tem espaço, por

que não se voltar para as tensões subjetivas que também impõem uma revolução no plano individual? Os conflitos, portanto, são múltiplos e complexos, e são apresentados como tal: impasses, travamentos, aporias, trajetórias descontínuas, projetos interrompidos, suspensos, esquecidos. É nesse contexto, então, que muitos acabam migrando para outras formas de fazer teatro, como o espaço da contracultura (um dos graus do conflito artístico da peça).

Aliás, sobre a contracultura, os conflitos da peça se desdobram em várias direções e dificilmente se deixam organizar por divisões estáveis, produzindo situações ao mesmo tempo críticas e cômicas. Dino, por exemplo, na cena 3 “Outro Zé da Silva” surge como caricatura de certa incorporação brasileira das vanguardas teatrais dos anos 1970, especialmente dos procedimentos ligados a Jerzy Grotowski. Sua tentativa de interpretar Zé da Silva como encarnação da “fome abstrata, generalizada”(Carvalho, 2019, p.48), trata a fome como algo ligado apenas ao ventre e ao corpo, portanto Dino esvazia o sentido material (por extensão histórico e social), isto é, a miséria deixa de aparecer como resultado de relações concretas de exploração e passa a ser apresentada como uma experiência abstrata e corporal. Esse exagero produz um efeito cômico, porque transforma um problema social objetivo em um exercício de interpretação excessivamente conceitual e teatralizado. O detalhe decisivo, contudo, está no fato de que Fernando, indignado com Dino durante o ensaio, repete secretamente o exercício grotowskiano quando ninguém o observa. A peça evita, assim, qualquer posição de superioridade confortável. O riso produzido pela cena não se dirige apenas ao “outro”; ele revela que todos os personagens permanecem, de algum modo, implicados nas formas culturais que criticam.

Por conseguinte, a contracultura aparece na peça como linguagem de uma geração acuada. Depois da repressão e do colapso dos projetos revolucionários, o teatro volta-se para o corpo, para o excesso, para a experimentação e para formas cada vez mais fragmentadas de liberdade. Irene, por exemplo, carrega esse mundo no próprio corpo: aproxima-se da televisão e da promessa de melhores condições materiais, enquanto afunda entre álcool, drogas e desorientação. Há nela algo de ruína viva, como se o desejo de transformação tivesse sobrevivido apenas em estado disperso, sem direção coletiva. Também, o fato de Eleonora ser constantemente confundida com a irmã (Baby Bambam) empurra essa degradação ainda mais adiante, pois produz um riso duro, quase humilhante. Enfim, todos os personagens, de uma forma ou de outra, já aparecem comprometidos com aquilo que criticam: o mercado, a televisão, os modismos artísticos,

a ressaca da derrota política. De algum modo todos estão em cena, mas Boal permanece fora do palco. Sua ausência pesa sobre a peça.

A questão é importante também para os dias de hoje. Se então uma das preocupações era a polícia, agora é a diminuição radical de apoio para qualquer atividade cultural que não seja rentável, que não se volte completamente para o mercado. Por exemplo, muitos grupos teatrais que tinham espaço próprio na primeira década do século XXI o perderam (uma sede que não se limitava a local para ensaios e encenações, mas para se construir uma história) – o que dificulta, se não inviabiliza, projetos de longo alcance e duração. Como discutir e exercitar uma arte que não seja apenas mercadoria numa conjuntura que só entende a forma-mercadoria? E que taxa a arte de supérflua, capricho ou, ainda pior, de subversiva no contexto de uma suposta guerra cultural contra qualquer forma de arte? Os problemas enfrentados, se pensarmos entre a década de 1990 e o contexto atual, se devem ao condicionamento histórico, por um violento totalitarismo da forma-mercadoria (também da forma-conservadora) e pelo enfraquecimento dos projetos socializantes. Isto é, o que determina aqui o valor da produção artística é seu valor de uso (retomando Marx). Se esta é submetida aos padrões da mercadoria, a produção artística é levada a alienar sua utilidade em favor da circulação dela. Como podemos ver, tanto em *Os que ficam* quanto em *Revolução na América do Sul* temos peças que não só mostram tais consequências, mas vivenciam seus impasses e os projetam de volta aos espectadores.

2.3 “Os que ficam”: o processo em matéria dramatúrgica

Ao longo de “Os que ficam” há algumas cenas que nos chamam atenção devido a maneira pela qual o problema da representação é deslocado para dentro da própria cena. O ensaio deixa de funcionar como preparação “invisível” do espetáculo (o público não tinha acesso) e passa a ocupar o centro da forma. Nesses momentos percebemos que o Latão consegue transformar o processo em matéria dramatúrgica (e não isoladas), pois as peças, ao longo da trajetória do grupo, se conversam de alguma forma. Para Matsunaga (2014), “Os que ficam” poderia ser lida como uma espécie de “terceiro ato e meio” de “Ópera dos vivos”, situando-se entre “Privilégio dos mortos” e “Morrer de pé”. A peça retomaria, em outra chave histórica, o grupo teatral apresentado no primeiro ato de “Ópera dos vivos”, agora atravessado pelos impasses da década de 1970, sem a figura do

dramaturgo e procurando novas formas de atuação política e artística.⁷ (Matsunaga, 2014, p. 149-150).

No ato “Motivações isoladas”, na cena 2 “Tentativa de dialética”, isso fica bastante claro. A cena aparece num momento em que o grupo teatral tenta reorganizar o sentido político de sua prática depois da derrota histórica das esquerdas e da absorção crescente da cultura pela lógica mercantilizada. O ensaio já nasce contaminado por esse “mal-estar”. Os atores parecem incapazes de sustentar espontaneamente uma relação estável com o trabalho coletivo, com a ideia de povo ou com a própria função social do teatro. É nesse contexto que Irene interrompe a ação e desloca o palco para dentro de um laboratório crítico. A interrupção possui alcance formal decisivo: o espetáculo abandona a aparência de obra acabada e incorpora suas hesitações, desacordos e impasses internos. A peça pensa diante do espectador.

Quando Irene propõe “Primeiro a vontade, depois a contravontade, e então finalmente a síntese, a ‘dominante’” (Carvalho, 2019, p. 41), a princípio, a fala funciona simultaneamente como orientação de atuação e como princípio de construção formal. A “dialética”, tão mencionada neste trabalho, nesta cena deixa de ocupar o plano abstrato das ideias e passa a organizar o corpo do ator, o ritmo da cena e o próprio modo de perceber os conflitos. O ensaio já não procura personagens psicologicamente coerentes. O que interessa são forças contraditórias em movimento. Ou seja, nos parece que é deslocado o centro do drama da interioridade individual para as relações históricas que atravessam os sujeitos. Por isso Fernando reage imediatamente: “Precisamos criar rios em movimento dinâmico, e não meras lagoas emocionais” (Carvalho, 2019, p. 41). A frase concentra boa parte do programa estético do Latão. A “lagoa emocional” sugere um teatro encerrado na administração privada dos afetos, ajustado ao horizonte burguês da subjetividade autônoma. O “rio” (bastante simbólico em nível da linguagem) introduz circulação histórica, antagonismo social, transformação permanente. O sentimento deixa de existir como propriedade íntima da personagem e passa a carregar marcas do trabalho, da violência doméstica, da sobrevivência material e da vida precarizada.

Motivações isoladas

Irene Acho que vale a pena ensaiar as motivações isoladas. Primeiro a vontade, depois a contravontade, e então finalmente a síntese, a “dominante”.

⁷ Permanecem ali alguns traços centrais do trabalho anterior: a crítica à indústria cultural, desenvolvida em “Morrer de pé”, reaparece em “Os que ficam” nas cenas ligadas à televisão e à mercantilização da atriz; ao mesmo tempo, os procedimentos cênicos deixam para trás o modelo da “sociedade mortuária” e passam a buscar formas de abertura corporal e energética próximas das experiências grotowskianas.

Fernando (Decide acompanhá-la no comentário) Precisamos criar rios em movimento dinâmico, e não meras lagoas emocionais. (Ele encara Irene)

Irene Nessa cena, a Mulher quer agredir o marido, mas também quer ajudar. (Olha Fernando) Como na vida, tem ódio e tem amor, juntos.

Fernando Teatro é conflito, luta, movimento, transformação. (Ele provoca Irene enquanto explica aos atores) E não simples exibição de estados de alma.

Irene (A Lourdes) Agora, como exercício: você só quer agredir! Tire qualquer desejo de ajudar. Olha para a cara dele. (Inclui Fernando no comentário) Um banana, um vacilante.

(Lourdes, sem entender o subtexto das explicações, atua de modo a destacar a emoção da raiva em relação ao comportamento de Jose) (Carvalho, 2019, p.41) ⁸

Nesse ponto, a cena comenta o próprio problema da representação política. O grupo tenta descobrir como representar sujeitos socialmente fraturados sem convertê-los em tipos simplificados. Irene insiste: “Nessa cena, a Mulher quer agredir o marido, mas também quer ajudar. Como na vida, tem ódio e tem amor, juntos” (Carvalho, 2019, p. 41). A contradição deixa de aparecer como dilema psicológico e ganha espessura histórica. O afeto doméstico já nasce atravessado pela brutalidade das condições materiais de existência. O amor contém ressentimento, dependência, exaustão e violência. O Latão trabalha justamente nesse terreno instável, onde a experiência social impede personagens moralmente “puras”.

Fernando formula isso quase como tese estética: “Teatro é conflito, luta, movimento, transformação” (Carvalho, 2019, p. 41). A peça introduz aí uma recusa frontal ao drama burguês centrado na introspecção sentimental, se partirmos do pressuposto que o lugar social dos envolvidos está em primeiro plano, não suas disposições subjetivas. Isso porque o teatro como conflito, luta, movimento e transformação pode ser, também, o drama – quando o foco está nos indivíduos. Quando os miramos com o ‘século nos olhos’ na expressão de Vianinha, esse movimento é coletivo, e a transformação social. O palco experimenta o espaço de elaboração histórica. A cena discute permanentemente suas próprias dificuldades formais: como construir um teatro político depois da crise das formas tradicionais de representação da classe trabalhadora? Como sustentar uma perspectiva crítica sem cair em sentimentalismo ou pedagogia esquemática? A nosso ver,

⁸ A passagem estabelece uma aproximação com a peça „Um grito parado no ar“ (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, cuja ação também acompanha os ensaios de um grupo teatral conduzido por um diretor chamado Fernando, em diálogo constante com sua esposa, integrante do elenco. A retomada dessa situação cênica sugere uma filiação à tradição do teatro político brasileiro. Penso que no caso da Companhia do Latão, entretanto, o dispositivo é historicizado pela inserção da cena em um quadro mais amplo de reflexão sobre memória, trabalho e luta de classes, conferindo-lhe um alcance retrospectivo que a experiência imediata dos anos 1970 ainda não permitia formular.

o Latão consegue incorporar essas perguntas ao que chamamos de movimento da dramaturgia.

Na sequência, o exercício conduzido por Irene radicaliza esse procedimento. Primeiro ela exige que Lourdes elimine qualquer impulso conciliador: “você só quer agredir!” (Carvalho, 2019, p. 41). Depois propõe o movimento inverso: “Sua vontade é amar” (p. 42). Em seguida formula a síntese contraditória: “amar agredindo”⁹. A personagem surge atravessada por forças sociais inconciliáveis. O amor aparece corroído pela necessidade material; a violência convive com o cuidado; o afeto doméstico traz dentro dele a brutalidade da sobrevivência proletária. A peça encontra aí um ponto central de sua crítica antiburguesa: a interioridade já nasce socialmente rachada.

Fernando percebe isso quando ironiza: “É verbo. E não simples adjetivo” (Carvalho, 2019, p. 42). A frase desloca o sentimento da essência para a ação. Amar interessa enquanto prática contraditória, produzida sob determinadas condições históricas. Há um parentesco forte com Brecht aqui. O ator precisa mostrar a fabricação social do gesto. A emoção perde a aparência de espontaneidade natural. O espectador acompanha sua construção, seus desvios, seus limites. Surge uma pedagogia da contradição. O que está em disputa ali é o perigo permanente da simplificação. A peça parece perguntar o tempo todo: como representar sujeitos socialmente mutilados sem reduzi-los a vítimas passivas ou heróis exemplares? O ensaio torna-se espaço dessa dificuldade. O teatro do Latão incorpora o impasse em vez de escondê-lo sob uma aparência de organicidade.

Essa mesma estrutura experimental reaparece na Cena 6: “Laboratório Zé da Silva”. A cena surge quando o grupo trabalha sobre o depoimento gravado de um operário da construção civil. O detalhe é importante porque desloca diretamente para dentro do palco uma voz concreta do mundo do trabalho contemporâneo – especialmente por utilizar recursos extra teatrais, como a reprodução da voz de um operário da construção civil¹⁰ (entrevistado um pouco antes da estreia da peça. O teatro procura reorganizar sua relação com a experiência popular num contexto histórico em que a antiga mediação

⁹ A síntese proposta por Irene encontra paralelo “*O Casamento do Pequeno Burguês*” (*Die Kleinbürgerhochzeit*), de Brecht, quando a esposa, ao final da peça, diz ao marido: “Você me machuca, meu amor”. O afeto aparece atravessado pela violência – o que mostra a impossibilidade de separar completamente a esfera íntima das determinações sociais que a constituem.

¹⁰ Nota da cena: “No espetáculo da Companhia do Latão, o gravador reproduzia a voz de um operário da construção civil, entrevistado pouco antes da estreia, que trabalhava no Rio de Janeiro, próximo ao teatro. É importante que seja uma gravação real, feita pela equipe do espetáculo. A cena alude a uma imagem da peça *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri. In. Décio de Almeida Prado (Org.), *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro: Global, 2001.” (Carvalho, 2019, p.60).

nacional-popular perdeu consistência política. O “laboratório” indica justamente isso: o grupo já não dispõe de respostas estáveis sobre como representar a classe trabalhadora.

Dino interrompe o exercício e pergunta: “É para imitar o cara?” (Carvalho, 2019, p. 60). A dúvida expõe o risco permanente da caricatura sociológica. O trabalhador pode virar aparência folclórica, coleção de trejeitos populares destinada ao consumo cultural da classe média progressista. Tônico responde: “É a atitude” (p. 60). A peça desloca novamente o problema da exterioridade física para a posição histórica do sujeito. O teatro do Latão faz isso: procura captar formas contraditórias de consciência social, e não reproduzir tipos realistas convencionais.

Irene aprofunda essa perspectiva ao afirmar: “A gente quer ajudar você a sair de você, a se interessar pelo outro” (Ibidem, p. 61). O comentário possui peso ético e formal. O ator deve romper o fechamento narcísico da subjetividade contemporânea para experimentar relações históricas que o ultrapassam. A cena também introduz uma modificação importante na figura tradicional do trabalhador alienado. Dino observa que o operário “parece saber que é explorado” (p. 61). A consciência surge dividida. O trabalhador percebe parcialmente sua exploração, embora continue preso ao imaginário da ascensão individual pelo consumo.

O impasse retorna imediatamente quando Dino afirma: “Esse cara aí não é ingênuo. Ele parece saber que é explorado”. O comentário desloca a figura clássica do “Zé da Silva”, frequentemente associada ao trabalhador alienado e passivo. O operário entrevistado possui alguma percepção de sua exploração, embora continue preso ao imaginário da ascensão individual (afinal, ter consciência de classe faz muda em que medida a vida material?). Irene identifica precisamente essa captura ideológica ao repetir: ‘Eu penso em crescer na vida’?! ‘Se eu estudar eu melhoro e saio da obra’?! [...] Então eu participo deste mundo: eu compro uma geladeira, uma televisão. E então eu imito o que querem que eu imite. Isso não é Zé da Silva? Todos nós somos um pouco Zé da Silva” (Ibidem, 2019, p. 61).

Esse trecho nos parece um dos momentos mais contundentes da crítica antiburguesa do Latão. A integração pelo consumo surge como mecanismo de disciplinamento subjetivo. O sonho de “crescer na vida” já aparece moldado pela lógica da mercadoria. A emancipação imaginada pelo trabalhador consiste em aderir aos signos do consumo burguês. Irene compreende que a alienação contemporânea opera menos pela ingenuidade absoluta do que pela participação desejante no mercado. O “todos nós somos

um pouco Zé da Silva” amplia o problema para além da classe trabalhadora representada: a peça identifica uma forma social generalizada de sujeição.

A observação final de Irene “Os atores estão perdendo o interesse pelos outros. Eles querem ser interessantes” (p. 61) atinge diretamente a cultura neoliberal da performance individual. O comentário funciona como crítica ao ator transformado em mercadoria de si mesmo. Ou seja, aqui a cena exige o contrário: deslocamento de perspectiva, atenção ao coletivo, investigação histórica das relações sociais.

Por fim, na Cena 14, intitulada “Distanciamento”, esse conjunto de problemas ganha elaboração quase teórica. O grupo procura recuperar criticamente certos procedimentos brechtianos para enfrentar um presente marcado pela fragmentação social e pela adaptação subjetiva ao capitalismo tardio. Fernando afirma: “O ator deve distanciar-se voluntária e emocionalmente o mais possível do ponto de chegada” (Ibidem, 2019, p. 90). O distanciamento surge como disciplina da percepção. Isto é, o ator trabalha contra automatismos emocionais e contra a naturalização das relações sociais. A formulação retoma diretamente Brecht, embora acesse a referência com uma inquietação histórica brasileira. O distanciamento deixa de ser simples técnica cênica e passa a funcionar como disciplina da percepção. O ator precisa trabalhar contra a naturalização imediata do gesto. A emoção deve aparecer como processo, jamais como essência.

A continuação da fala explicita a lógica dialética do procedimento: “Para que tenha por fim coragem durante uma ação, é necessário que a princípio a dominante seja o medo” (p. 91). A coragem aparece produzida historicamente a partir do medo. O sentimento já contém sua própria contradição interna. A coragem nasce do medo; carrega seus restos; conserva sua memória. A peça insiste em compreender os afetos como movimento contraditório. O “herói” íntegro está ausente. Entram em cena sujeitos atravessados pela derrota histórica da esquerda, pelo medo da repressão, pela adaptação cotidiana ao capitalismo tardio etc. Esse movimento desemboca na fala de Irene sobre o trabalho: “Quando a pessoa vira função, esvazia, vira fantasma” (Ibidem). A casa, a televisão, o “Hora do Chacrinha”, os objetos espalhados, tudo compõe um cotidiano invadido pela lógica da mercadoria e pela repetição mecânica da vida administrada. A subjetividade aparece reduzida a função produtiva. O capitalismo ocupa inclusive os espaços íntimos da experiência.

Nesse contexto, a cena seguinte de Irene em casa produz um choque importante. “Quando a pessoa vira função, esvazia, vira fantasma” (2019, p. 91). A frase condensa

uma experiência típica do trabalho administrado. O sujeito reduzido à função perde densidade “humanizada”. A televisão ligada, o “Hora do Chacrinha”, os objetos espalhados pela casa, tudo compõe um cotidiano saturado pela mercadoria e pela repetição mecânica. A intimidade doméstica aparece invadida pela lógica do espetáculo e da produtividade. Percebemos nessas cenas, portanto, um procedimento primordial: a investigação das contradições formalmente diante do público. A peça incorpora essas dificuldades de representação, as hesitações metodológicas, os desacordos internos etc.

Os que ficam poderia muito bem encaixar-se como um “terceiro ato e meio”, entre o Privilégio dos mortos e Morrer de pé, terceiro e quarto atos respectivamente de Ópera dos vivos. Como exemplo, poderíamos pensar que é o grupo teatral do primeiro ato de Ópera dos vivos, já na década de 70, sem o seu dramaturgo, tentando buscar saídas para o teatro e para a vida. Vestígios do trabalho de Ópera dos vivos podem ser vistos em Os que ficam: a crítica quanto a indústria cultural do quarto ato, Morrer de pé, está inscrita entre as cenas 8 e 9 em Os que ficam (a atriz é a mercadoria da televisão assim como a mercadoria do supermercado), ou ainda os recursos teatrais se deslocam do interesse pelo outro - Sociedade mortuária em Ópera dos vivos - para a abertura energética grotowskiana. (Matsunaga, 2014, p.149-150)

Por fim, em síntese, o procedimento do Latão interessa justamente porque a contradição deixa de ser assunto e passa a funcionar como forma. A peça não se limita a expor antagonismos sociais já dados; ela organiza a própria cena como campo de forças em disputa. Quando Irene propõe “primeiro a vontade, depois a contravontade, e então finalmente a síntese” (2019, p. 41), o que se vê é menos um exercício de interpretação do que uma miniatura do próprio método dramatúrgico do grupo. A dialética deixa de aparecer como comentário externo sobre a realidade brasileira e passa a determinar o movimento interno da encenação. O ensaio, o erro, a interrupção e o impasse entram na estrutura da peça porque o processo histórico representado também permanece inconcluso e contraditório.

Há nisso uma recusa importante da boa consciência progressista, sempre tentada a converter conflito social em lição edificante. O Latão trabalha em outra direção: a forma incorpora as dificuldades de pensar historicamente um país em que modernização e atraso caminham juntos, em que consciência crítica e integração mercantil se embaralham a todo instante. Daí o caráter laboratorial dessas cenas. O teatro aparece investigando seus próprios limites, desconfiando continuamente das soluções fáceis que o drama psicológico ou o realismo tradicional costumam oferecer. A peça ensaia a dialética ao mesmo tempo que expõe a precariedade desse ensaio.

Por isso as cenas de montagem têm tanta centralidade. Elas deslocam o foco do produto acabado para o trabalho coletivo de construção da cena, (o que torna visíveis as mediações, os desacordos e as hesitações que atravessam o fazer teatral). Em vez da ilusão de organicidade (tão cara ao drama burguês) surge um teatro que se constrói diante do espectador, expondo ao público suas dúvidas, indagações, interrupções e dificuldades. A forma épica nessa peça acompanha esse movimento: a consciência histórica aparece como experiência instável, ora por avanços, ora por recuos e tentativas de compreender um processo histórico ainda em aberto. A peça pensa em ato porque transforma o próprio trabalho teatral em experiência crítica das contradições.

3.4 Um coro para os sobreviventes da história

A certa altura da peça, vemos como a repressão está cada vez mais sufocante, impedindo qualquer tomada de posição por parte dos artistas, que são severamente perseguidos e presos, como é o caso de Eleonora que acaba sequestrada, presa e torturada.

Narradora Eleonora ia para o teatro quando foi sequestrada e presa. O quartel em que estava era um dos lugares mais lúgubres e terríveis de todo o Brasil. Ficava na rua Tutoia. Ali as equipes de oficiais se revezavam torturando. Os mais ferozes, os mais animalizados, ali praticavam. E como era pequena a distância entre os presos e a sala de tortura, estes eram forçados a escutar, sem descanso, os gritos de dor dos companheiros. Ali, sempre que alguém era levado da cela, os presos cantavam uma canção triste de Dorival Caymmi. (*Canta*) ‘Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar, meu bem querer...’ (Carvalho, 2019, p.90).

Eleonora consegue fugir da prisão, é resgatada pelos seus companheiros, mas acaba sendo seguida até o teatro, local onde, por ser óbvio, pensaram que não seriam procurados. No clímax da cena, dois policiais batem à porta. Os atores têm, então, a ideia de esconder Eleonora dentro de um caixão, que era usado na morte de Zé da Silva em *Revolução na América do Sul*. Os policiais pedem para olhar o caixão. Na última hora, o iluminador apaga todas as luzes, e Eleonora tem tempo de trocar de lugar com Pedro (que até aquele momento se mostrava disperso à realidade concreta) e reaparece, depois, imitando sua irmã famosa, que era Chacrete, bailarina de um programa de televisão.

(Voltam as luzes. A Narradora passa a indicar os movimentos dos policiais)

Narradora Um policial se aproxima do corpo e ergue o véu.
(Quando o véu é erguido pelo policial, não é mais Eleonora que está ali: trocou de roupas e de posição com Pedro)

Pedro (*Com expressão indiferente, de quem acaba de acordar*) O que foi? Achou que era um boneco? Eu estava concentrado no meu papel. E você quem é?

Narradora Ainda desconfiados, os dois guardas andam palco adentro, vasculham o teatro e pedem, enfim, para que o Anjo mostre a sua cara. Eleonora, quase desfalecendo, está agora vestida com a roupa de Pedro. (Eleonora se vira lentamente. Escuta algo dos policiais. Procura manter a tranquilidade)

Eleonora Me reconheceram? Sou eu mesma! Baby Bambam. (Caminha) Claro, eu danço para vocês. (A introdução do tema musical da "Canção dos que ficam" domina a cena. Eleonora dança lenta e maquinalmente. Imita os gestos de sua irmã chacrete, bailarina de um programa de televisão. Os atores se viram para a plateia para o coro final. Assumem o teatro em sua "realidade de teatro") (Carvalho, 2019, p. 117).

A cena de Eleonora se fingindo de morta e de toda a coreografia dos companheiros é muito emblemática; com ela lembramos, instantaneamente, de todos aqueles que se arriscaram para salvar um companheiro. E, como diz Costa (2019), parafraseando um texto de Boal: “fingir-se de morto pode salvar uma vida”. Há várias linhas de força que se conjugam para a construção da cena e que apontam para a situação em que se encontram, com muitas questões postas em movimento: o sucesso da dançarina de chanchada na televisão (indústria cultural), a violenta repressão política (da ditadura), a ação coletiva para salvar a atriz perseguida, a poderosa metáfora da morte fingida (que pode ser a cifra de uma estética antiburguesa, de uma suposta acomodação normativa que esconde a resistência), a troca de identidade (fingindo ser a irmã) e a teatralidade explícita (quando os atores se voltam ao público, o teatro em sua “realidade de teatro”). Assim, uma cena relativamente curta coloca em tensão os campos político, artístico, social, econômico que apontam para uma nova ordem, em que a modernização e a ditadura andam de mãos dadas, a arte se converte inteiramente em mercadoria e a resistência exige saber fazer um recuo estratégico para ninguém morrer como mártir e deixar de lutar. Trata-se, ainda, de uma alegoria do tempo de produção da peça, pois 2015 era um ano de intensa luta política, bem como de desqualificação da arte por uma direita cada vez mais eloquente. Não é à toa que a cena é um ensaio, e que o iluminador (brechtiano, da Compra do Latão) desligue as luzes para que a verdade apareça: em tempos como esse, de humanidade desumanizada, de arbítrio planejado, não é a luz que clarifica, mas a escuridão, o que requer mais do que o olhar direto e reto.

O epílogo que encerra a peça expressa o movimento de ambiguidades e contradições do trabalho artístico em uma época “politicamente escura”. Nesta cena, segundo Matsunaga (2017, p.8), encontramos o tema basilar da Companhia do Latão, a crítica anticapitalista, e a autorreflexão como expediente teatral e político. A afetividade é o porto seguro em seu fluxo, que promove o reconhecimento dos impasses de hoje. E é ela que nos dá condição para “superarmos” a *Revolução na América do Sul*.

Essa afetividade está diretamente ligada à resposta imediata e coletiva em esconder e ajudar Eleonora, mesmo com todos os riscos para os envolvidos: esse ímpeto para a luta já será visto sob outras luzes em *Lugar nenhum*, que se passa entre os anos 1970 e os 2010, por assim dizer, num tempo outro, histórico, de longo alcance, com seu efeito sobre a situação dada. Retomando *Os que ficam*, essa remissão aos afetos está também, como visto, na leitura das cartas que opera como uma mônada de conhecimento benjaminiana, para onde convergem os tempos, as aporias, os tensionamentos, a dinâmica constitutiva da dialética entre modernidade e atraso na periferia do capitalismo, com seu desenvolvimento desigual e combinado. Destaco, aqui, por fim, a Canção dos que ficam, apresentada pelo coro para a plateia.

Nós, os restantes
 Os que ficaram
 Arremessados vivos do rio
 Num entreato perdido
 Arremessados vivos do rio
 Num entreato perdido
 Sem entendermos
 Sem que ninguém nos entenda
 Nossas palavras antes precisas
 Torcidas pelo inimigo
 Nossas palavras antes precisas
 Torcidas pelo inimigo
 Nós, os restantes
 Os que ficaram
 Arremessados vivos do rio
 Num entreato perdido
 Arremessados vivos do rio
 Num entreato perdido
 Sem entendermos
 Sem que ninguém nos entenda
 Nossas palavras antes precisas
 Torcidas pelo inimigo
 Nossas palavras antes precisas
 Torcidas pelo inimigo
 Nós, os restantes. (Carvalho, 2019, p.120).

As palavras torcidas pelo inimigo e muitas vezes repisadas e repetidas perdem a precisão – nas duas acepções que o termo carrega. Não são precisas, ou seja, não são certas, não têm mais o controle férreo sobre o seu significado, tornam-se borradas, incompletas, pesadas, tumultuadas, rasuradas, o que faz com que ninguém mais nos entenda, nem nós mesmos. Daí não seriam mais precisas, ou seja, necessárias, posto que ambíguas, contraditórias, confusas: assim se completa o processo de apagamento, pois não são mais sequer lembradas, o tempo histórico supostamente não as requer, elas se perdem no emaranhado de expressões gastas no supermercado dos significados de um mundo pós-moderno, no consumo das ideias e conceitos – e o termo consumo aqui é preciso, trata-se de uma destruição.

A “Canção dos que ficam” concentra, em forma reduzida, o movimento histórico e formal da peça inteira. Ela aparece ao final como coro, isto é, como voz coletiva; entretanto, esse coletivo já surge fraturado, exausto, atravessado por interrupções históricas que impedem qualquer experiência estável de comunidade. “Nós, os restantes / os que ficaram” (Carvalho, 2019, p. 120): o pronome “nós” tenta recompor uma experiência comum num tempo em que as bases materiais dessa experiência já foram corroídas. O coro insiste na existência desse sujeito coletivo justamente porque ele se encontra ameaçado de dissolução. A repetição do refrão produz, então, um efeito ambivalente. Há algo de elegia, como se os personagens cantassem depois da derrota; há também algo de mecânico, quase compulsivo, como se a repetição funcionasse à maneira de uma prova de sobrevivência. O grupo canta para verificar se ainda existe enquanto grupo.

A palavra “restantes” pesa decisivamente aqui. Ela desloca o horizonte épico da transformação histórica para a temporalidade dos que ficaram. Isto é, aqueles que permaneceram depois do refluxo das lutas, da repressão/tortura, do exílio, da integração mercantil e do esvaziamento das linguagens coletivas. O título da peça já continha essa dimensão, “os que ficam”. A coragem de permanecer deixa de carregar heroísmo; aproxima-se de uma experiência histórica marcada pela interrupção e pelo vazio. O que resta já não ocupa o centro do processo histórico, etc.; vive às margens dele, em estado de suspensão. Por isso a imagem seguinte adquire tamanha força: “Arremessados vivos do rio / num entreto perdido”. O “rio” remete imediatamente ao fluxo da história, ao movimento contínuo do tempo social. Ser arremessado vivo para fora dele significa perder lugar dentro desse movimento. A imagem carrega ainda a memória da ditadura,

dos desaparecidos políticos¹¹, dos corpos expulsos da vida pública e da própria história nacional. O detalhe decisivo está no fato de permanecerem “vivos”, ao menos na memória. A violência histórica aqui não produz apenas morte física; produz sobrevivências mutiladas dos que ficaram, existências lançadas para fora da continuidade histórica sem chegar propriamente ao desaparecimento.

Já o “entreato perdido” introduz uma temporalidade profundamente peculiar. O entreato pertence ao intervalo entre dois atos, um tempo provisório, transitório, destinado a passar rapidamente. Em “Os que ficam”, porém, o intervalo se alonga indefinidamente. A suspensão vira forma histórica. A peça inteira parece situada nesse espaço intermediário: depois da derrota das expectativas revolucionárias abertas nos anos 1960 e antes de qualquer reorganização efetiva da experiência coletiva (atualidade). A transição democrática brasileira ajuda a iluminar esse impasse. O país saiu formalmente da ditadura sem elaborar integralmente sua violência estrutural; a modernização capitalista avançou enquanto as promessas de transformação social perderam consistência histórica. A nosso ver, o “entreato perdido” nomeia precisamente essa duração suspensa em que o tempo parece seguir adiante sem realmente produzir passagem. Está bloqueado.

A canção incorpora formalmente esse bloqueio. A repetição contínua dos versos impede progressão dramática consistente. O coro retorna sempre aos mesmos pontos, como se girasse em torno de uma experiência histórica irresolvida. A estrutura circular aproxima o canto de uma memória traumática. Algo insiste porque não conseguiu ser elaborado. É nesse sentido que a canção funciona também como leitura interna da própria peça. O espetáculo inteiro se organiza ao redor de tentativas de reconstruir sentidos políticos e formas de ação coletiva num tempo em que as mediações históricas tradicionais entraram em decomposição. Esse problema aparece condensado nos versos: “Nossas palavras antes precisas / torcidas pelo inimigo” (Ibidem). A questão ultrapassa o plano da manipulação ideológica imediata. O inimigo atua dentro da própria linguagem. As palavras políticas carregadas de experiência histórica (povo, revolução, coletivo, resistência) chegam ao presente desgastadas, capturadas pela publicidade, pela

¹¹ O caso mais conhecido talvez seja o de Stuart Angel, militante barbaramente torturado e assassinado em 1971, cujo corpo jamais foi encontrado. Há também diversos relatos de presos políticos enterrados clandestinamente, lançados ao mar ou descartados em rios. A própria imagem do “corpo desaparecido” tornou-se central para pensar a violência das ditaduras latino-americanas. No Brasil, isso aparece de modo menos espetacularizado que na Argentina dos “voos da morte”, embora igualmente ligado ao desaparecimento forçado como política de Estado. Eliminar vestígios materiais da violência estatal e impedir luto, memória e responsabilização pública eram exatamente os procedimentos que faziam parte da lógica repressiva do regime.

institucionalização burocrática ou pela circulação vazia dos discursos contemporâneos. O verbo “torcer” também possui grande densidade aqui. Ele sugere deformação, deslocamento, violência aplicada à linguagem. As palavras sobrevivem, embora já não consigam coincidir integralmente com aquilo que nomeavam. Em muitos casos, falar diretamente significava interditar a própria possibilidade de fala. A censura obrigava artistas, dramaturgos e compositores a deslocarem o conflito político para imagens oblíquas, metáforas fragmentadas, construções alegóricas e sentidos duplos. A linguagem passava a carregar uma tensão particular, pois precisava dizer e esconder ao mesmo tempo.

A peça inteira trabalha sob essa condição histórica. Os personagens tentam falar e frequentemente encontram apenas fórmulas gastas, restos de discursos políticos anteriores, fragmentos de memória coletiva. A dificuldade de falar torna-se matéria formal da peça. O palco expõe permanentemente o desgaste das palavras e, ao mesmo tempo, insiste em colocá-las novamente em circulação. Daí a importância do canto. Mesmo sem garantias de comunicação plena, o coro continua falando, repetindo.

Os versos “Sem entendermos / sem que ninguém nos entenda” (Carvalho, 2019, p. 120) condensam esse ponto extremo da experiência histórica atual. O desencontro já atravessa tanto a relação consigo mesmos quanto a relação com os outros. A incompreensão atinge o interior da experiência coletiva. Ainda assim, a canção prossegue. Há nisso uma dimensão importante da concepção épica do Latão. O gesto teatral continua procurando formas de elaboração coletiva mesmo dentro de uma sociabilidade marcada pela fragmentação, pela atomização e pelo desgaste das linguagens políticas. O coro representa o contraste, canta desde um mundo em decomposição histórica, onde as palavras perderam estabilidade e o sujeito coletivo existe em estado precário. Ainda assim, permanece a tentativa de nomear a experiência comum. O canto nasce procurando reorganizar seus fragmentos. A peça encerra-se, assim, sem pacificação. O “nós” continua ferido, descontínuo, ameaçado; continua também insistindo em existir. Segue a rubrica final: “(Durante a canção, Tonico beija Pedro, Irene abraça Dino, Fernando e o Iluminador mostram ao público fotos e passaportes, Lourdes, um pano vermelho. Silêncio de alguns segundos após o último acorde. A luz cai rapidamente. Fim.)” (Ibidem).

Os que ficam é extremamente rica e pode ser analisada por muitos ângulos. A finalidade desse trabalho foi salientar algumas questões pertinentes presentes nela, e na própria trajetória da Cia do Latão, que evidencia e explora as contradições presentes na peça e na vida social, atualizando historicamente as formas estéticas, mostrando-nos

alternativas revolucionárias para repensarmos o mundo, tecendo, sempre, um diálogo com aqueles que estão à margem da sociedade.

Capítulo 3 – “O PÃO COM QUE A INDÚSTRIA CULTURAL ALIMENTA OS HOMENS CONTINUA A SER A PEDRA DA ESTEREOTIPIA”

Você sabe que a maré/ Não está moleza não/
E quem não fica dormindo de touca/ Já sabe da situação
Eu sei que dói no coração/ Falar do jeito que falei
Dizer que o pior aconteceu/ Pode guardar as panelas
Que hoje o dinheiro não deu (Paulinho da Viola)

3.1 Por que ainda formalizar esteticamente, no teatro, as greves do ABC paulista quase quatro décadas depois?

A peculiaridade de “*O pão e a pedra*” (2016), da Companhia do Latão, peça que possui um grande valor documental, já inicia com a evocação de significados interessantes a partir do próprio título. O que é o pão e o que é a pedra de que se trata? A formulação mobiliza, de saída, um campo de tensões históricas e simbólicas que tentaremos aqui apresentar. Há, por um lado, a evocação religiosa do versículo bíblico “Quem dentre vós dará uma pedra a seu filho, se este lhe pedir pão?”, em que o pão comparece como figura elementar da sobrevivência e da dignidade material. Mas também foi apropriada metaforicamente por Theodor W. Adorno em relação à indústria cultural, especialmente ao modo como o capitalismo avançado transforma a experiência social em mercadoria padronizada, oferecendo produtos culturais já mastigados, previsíveis, domesticados. A “pedra da estereotipia”, nesse contexto, diz respeito à repetição de formas e imagens que neutralizam o conflito histórico e amortecem a experiência crítica. Isto é, a indústria cultural realmente satisfaz uma necessidade: descanso, prazer, distração, acesso à cultura. Ela “alimenta” porque oferece algo que as pessoas desejam e consomem no cotidiano. O problema é que esse alimento vem na forma da estereotipia (ou seja, da repetição de fórmulas, imagens e comportamentos já prontos). Assim, ao mesmo tempo em que entretém, a indústria cultural limita a experiência e o pensamento. O consumidor/ espectador encontra conforto no que reconhece imediatamente, mas acaba preso ao sempre igual. O estereótipo aparece justamente na fabricação de uma memória conciliada da modernização brasileira, em que progresso industrial, desenvolvimento econômico e pacificação social parecem caminhar juntos, enquanto a violência cotidiana do trabalho permanece fora de quadro.

É contra essa corrente que a peça se move. Ao retornar às greves do ABC paulista de 1978, 1979 e 1980, quase quatro décadas depois, *O pão e a pedra* recoloca em circulação uma experiência histórica que o país integrou de maneira precária à sua memória pública. A peça acompanha trabalhadores atravessados pela repressão policial, pelo desgaste físico da fábrica, pelas hesitações da militância e pelos impasses da organização coletiva, fazendo aparecer a greve menos como monumento heroico do sindicalismo brasileiro e mais como processo contraditório, vivido no corpo e na linguagem dos sujeitos. O engajamento político surge aqui ligado à tentativa de romper a vida coisificada produzida pelo trabalho industrial e pela disciplina autoritária da ditadura. A distância temporal, nesse caso, não produz efeito comemorativo; permite observar como certas promessas de emancipação permaneceram suspensas no ar da redemocratização brasileira (como um pão continuamente adiado, enquanto a pedra segue sendo servida à mesa).

A obra destaca os principais protagonistas daquele período histórico: o “novo sindicalismo”, a igreja católica progressista e o movimento estudantil de esquerda. Mas, a nosso ver, ela vai além: revela a vida *coisificada* dos trabalhadores, sua resistência cotidiana, e, sobretudo, desloca o foco para as mulheres. Essas vozes femininas, historicamente apagadas, irrompem na dramaturgia para mostrar que a opressão de classe não se exerce de forma neutra, ela recai com peso distinto sobre quem é mulher, operária, mãe solteira, estudante infiltrada no chão de fábrica etc. A peça está longe de um identitarismo superficial, ao evidenciar como o gênero se inscreve também na luta de classes, mostrando os mecanismos opressivos. O Latão, como percebemos, não entrega ao público a pedra da estereotipia ao dar corpo a essas questões, o grupo parece oferecer um pão duro, mas verdadeiro, que exige mastigação crítica. É nesse gesto – recusar o espetáculo fácil, expor a contradição, tensionar o passado para iluminar o presente – que a obra rompe com a promessa vazia da indústria cultural e afirma o teatro como espaço de contestação.

Quando dizemos que o Latão não escolhe nem o momento óbvio nem as perspectivas já trilhadas, percebemos que o foco, aqui, está no instante em que algo começa a se formar: o processo, e não o produto final. Não se trata, portanto, da consolidação do PT ou de um Lula já convertido em figura nacional, mas daquele momento em que as forças coletivas ainda tateiam, buscando formas de organização em meio à ditadura, quando as contradições são agudas, visíveis e ainda sem solução. A partir

daí, o grupo aborda uma série de temas que se entrelaçam e se tensionam mutuamente na peça: o lugar social da mulher; o debate religioso; a menina que entra na fábrica não por necessidade, mas por desejo de viver como os operários; o namorado dela, que se afasta dos intelectuais, mas reproduz o machismo; o capataz que decai a operário e o operário que ascende a capataz – e como essas passagens alteram a forma de sociabilidade. Há também o cotidiano, que revela contradições profundas: a tentativa de bronzear-se com Coca-Cola, o atravessamento entre desejo, corpo e alienação. A mulher que precisa tornar-se homem para obter melhor salário e reconhecimento social. A mãe que oscila entre a luta coletiva e o impulso de garantir uma vida mínima ao filho (não por ignorar a necessidade da luta, mas por carregar outras urgências, igualmente brutais, em um contexto sem garantias). E há, ainda, o encontro entre Fúria-Santa e o Padre, em que ressurge à pergunta: afinal, o que é o comunismo? No limite, há a sensação de fuga, pequena, mas possível, do fetiche da mercadoria: o instante em que os operários deixam de ser apenas força de trabalho e se tornam humanos, quebram relógios, suspendem o tempo produtivo. Mas trata-se de uma libertação efetiva ou apenas de um vislumbre? Enfim, são considerações importantes que discutiremos neste capítulo.

Para compreender como a dramaturgia da Companhia do Latão explora tais contradições e desnaturalizam as relações e os processos, este capítulo tem como objetivo analisar a peça, articulando a memória histórica e reflexão política, a partir de seis eixos interligados nas seções abaixo. Em um primeiro momento, examinaremos 1) como a dramaturgia expressa a experiência das greves do ABC paulista, do final da década de 1970/ início 1980, evidenciando tanto a organização sindical quanto as ações de trabalhadores fora das estruturas formais, ressaltando as contradições e potências desse movimento, 2) a questão religiosa e a Teologia da Libertação, uma vez que foi preciso investigar a presença do imaginário religioso e da atuação progressista da Igreja naquele período, compreendendo seu papel na politização de setores populares e na construção de solidariedades dentro do movimento operário, 3) o debate sobre como a peça traz à tona a perspectiva das mulheres operárias, suas lutas invisibilizadas e a maneira como as opressões de gênero se entrelaçam à exploração de classe, 4) o papel dos intelectuais, desde a ativista que se engaja no chão de fábrica até o personagem que, posicionado à distância, acredita deter respostas para tudo, mas reproduz machismos e mantém-se apartado da luta concreta, 5) a exposição de como a vida operária e o próprio conflito são atravessados pela lógica da mercadoria, revelando uma temporalidade coisificada, mas

também a possibilidade de atribuir novo sentido ao tempo e às relações humanas, e 6) sínteses que atualizam a discussão, isto é, pensaremos como a encenação, ainda que ambientada no final dos anos 1970, dialoga com o Brasil de 2016 e, sobretudo, com o presente, apontando a necessidade de revisitar criticamente aquele período histórico para compreender as permanências e os novos desafios das lutas sociais.

Vale ainda destacar que, embora dentro de um quadro maior, cada eixo será tratado como seção relativamente autônoma, sem perder de vista a articulação entre eles, de modo a evidenciar que as dimensões analisadas não operam isoladamente, mas se entrecruzam, compondo o caráter dialético da obra e de seu tempo. Isto é, a dialética da peça nasce do próprio chão histórico que ela dramatiza. Cada esfera da vida social aparece atravessada pela outra: a religião comparece como espaço de acolhimento e politização, embora carregue também marcas conservadoras; o sindicato concentra a força coletiva dos trabalhadores, sem conseguir abarcar toda a complexidade da experiência operária; os intelectuais participam da luta, mas expõem a distância entre elaboração teórica e prática social; a greve interrompe a temporalidade alienada da fábrica, ainda cercada pelas exigências materiais da sobrevivência. A peça organiza essas forças sobretudo em confronto contínuo, fazendo com que cada dimensão da experiência social ilumine e tensione as demais.

3.2 Tempo de trabalho, tempo de greve: a luta dos operários

A partir do exposto, tentaremos uma tessitura a respeito dos fatores importantes implicados na relação entre a peça e as greves ocorridas no ABC paulista. Em *O pão e a pedra*, estamos diante de inúmeros gestos condensados que refletem nossa realidade; uma tarefa que combinou, de maneira lógica e clara, eventos que moldaram a história do movimento dos trabalhadores no Brasil com ações atuais, executáveis por pessoas, pesquisadores, artistas contemporâneos. Dessa forma, pensamos a formalização estética como um processo social, tentando iluminar um e outro. Em outras palavras, ao historicizar a forma, situamos a obra no contexto de sua produção e transformação ao longo do tempo – o que nos leva diretamente aos conflitos e mecanismos repressivos do Capital que marcaram as greves do ABC e reverberam ainda nas relações entre capital e trabalho, de hoje.

O teatro épico do início do século XX surge das profundezas da crise que abala o mundo burguês, um movimento que tem suas raízes fincadas no solo do Naturalismo. É neste contexto que a autonomia dos sujeitos individuais é questionada e o foco se desloca em direção aos operários, camponeses e outras formas de opressão (inclusive a de gênero). Essa expressão estética da crise evolui através do Simbolismo, Expressionismo e, finalmente, solidifica-se no teatro épico. Neste cenário, o teatro volta seu olhar para a história e temas coletivos, quebrando os limites estreitos dos produtos culturais convencionais. O teatro épico não é apenas uma representação artística, mas uma proposta de reflexão crítica e ação política, intrinsecamente entrelaçadas com sua estética peculiar.

Especificamente esta peça do Latão discute aspectos da realidade da vida cotidiana, em especial a partir de injunções da situação econômica pelo prisma da classe operária, que não é entendida como um monolito, ou seja, como se fosse um grupo coeso e todo idêntico. Essa é uma constatação fundamental que emerge da obra e é isso que a define estruturalmente. A forma da peça é uma atualização determinada historicamente e sua realização incorpora uma utopia que não é simplesmente representada – o que seria apenas uma reificação do futuro –, mas sim encarnada como uma ética. A utopia comparece no interior das próprias relações entre os personagens, na busca por melhores condições, nos instantes em que a greve reorganiza o tempo cotidiano, produz solidariedade (nos mais diversos espaços, por exemplo) e faz surgir a possibilidade concreta de ação coletiva. O horizonte emancipatório deixa de aparecer como projeção distante e ganha corpo em práticas coletivas provisórias, tensas e historicamente situadas. Por isso, a peça desloca continuamente a fronteira entre ilusão teatral e consciência política: ao evidenciar os mecanismos da representação, transforma a cena em espaço de elaboração histórica, onde os conflitos sociais aparecem como resultado de relações humanas determinadas e, portanto, passíveis de transformação.

Como já mencionado, estamos lidando com três grandes quadros de força: o sindicalismo, a Igreja progressista e o movimento estudantil, ‘disputando’ a consciência dos operários. Os três são prontamente apresentados no prólogo da peça. Intitulado *Prólogos da luta*, a cena inicia com ‘Joana’ visitando o filho ‘Isaías’ no orfanato onde estuda e vive temporariamente. A mãe ensina o filho a rezar o pai-nosso e o corrige: não é a ofensa que Deus deveria perdoar, mas a dívida. O ator que interpreta ‘Isaías’ também desempenha o agitador grevista, ‘Jailton’. Ao final da oração, através de Jailton, temos o primeiro indicativo de um discurso direto dirigido ao público:

JAÍLTON – Vamos preparar a luta. Se eles engrossarem o tom, mostramos que estamos prontos. Sem moleza. Essa gente joga duro. Eles têm jornal e televisão na mão, eles compram a nossa força de trabalho, mas eles não são donos de nós. O sentimento de injustiça tem que ser nosso, não deles. O direito à revolta é nosso, não deles. Temos que ensaiar nosso próximo ato. Sem medo de ir preso. Cadeia foi feita pra homem (Carvalho, 2019, p. 23).

A cena se passa na frente do portão da fábrica de automóveis Volkswagen, durante a troca de turno. Vale ressaltar que a escolha desses espaços ao longo da peça possui peso decisivo em sua organização. Banheiros, corredores e vestiários aparecem como brechas precárias no interior da disciplina industrial, lugares em que a vigilância da fábrica afrouxa momentaneamente e a temporalidade mecânica da produção se afrouxa. Mas é ali que os trabalhadores deixam de existir apenas como força de trabalho indistinta e recuperam a humanização: comentam o salário, compartilham medos, inseguranças, discutem a greve, falam da família, negociam posições políticas etc. Paradoxalmente, é justamente nesses espaços laterais, afastados da linha de montagem, que a experiência coletiva ganha elaboração consciente. A individualidade emerge junto da percepção de pertencimento a uma condição comum. Em seguida, o terceiro quadro se apresenta, ainda no prólogo, representando a integração estudantil dentro da fábrica. Luisa entra no vestiário; ela é uma estudante que se tornou operária no intuito de realizar um trabalho de conscientização política. Durante sua presença em palco, a voz do Narrador indica a lembrança de uma leitura realizada por ela ainda no ambiente universitário:

Narrador Os funcionários do Estado, escritores, artistas, professores e pesquisadores da ciência devem aproveitar todas as oportunidades para se aproximar dos operários e camponeses. Alguns podem ir para as fábricas ou ao campo e dar uma olhada na vida dos trabalhadores. Isso é chamado de “ver flores de um cavalo trotando”. De qualquer maneira, é melhor do que não ver nada. Outros podem ficar lá por alguns meses realizando pesquisas e fazendo amigos; isso é chamado de “desmontar do cavalo para ver as flores”. Mas há outros que podem viver lá por um tempo considerável, digamos dois, três anos ou mais. Podemos chamar isso de “integração à produção”. (Pausa) Mao Tsé-Tung. (Carvalho, 2019, p. 24).

Ao longo da narrativa, Luisa veste seu macacão de operária e enquanto “rememora” o texto, ela mimetiza o ato de montar no cavalo, trotar e desmontar, numa ilustração das metáforas anunciadas. Para Matsunaga (2019), essa ação é bastante provocadora e o desconforto, proposital:

A atriz que mimetiza o trotar do cavalo está vestida de operária. Um convite provocador, também, para o público, em específico, intelectuais e artistas que poderiam, no momento atual, recuperar o fôlego mobilizador que um dia animou a arte brasileira mais produtiva e fizeram da solidariedade com os trabalhadores – operários fabris e camponeses –, ou no mínimo o interesse pela realidade brasileira em termos econômicos, seu combustível criativo (Matsunaga, 2019, p.38).

Essa breve sequência do prólogo materializa muito bem as temáticas preliminares que a peça desenvolverá. Vale ainda destacar a forma sutil com que o grupo representa as relações entre os operários dentro da fábrica. Ao final dos quadros, outra operária chega ao vestiário. Míriam se arruma ao espelho e dá de ombros às mãos machucadas de Luisa, pelo esforço do trabalho recém aprendido. Irene, outra operária, vê a cena e entrega a Luisa um rolo de esparadrapos.

[...]Uma operária chega ao vestiário. Chama-se Míriam. Arruma-se em frente ao espelho. Masca chicletes. Luísa vai até ela e mostra a mão, machucada no esforço do trabalho recém-aprendido. Miriam dá de ombros e sai. Irene, outra operária, vê a cena e entrega a Luísa um rolo de esparadrapos. Luísa agradece e enfaixa os dedos, de modo a protegê-los no turno que se inicia (Carvalho, 2016, p. 24).

Adiante, a cena se passa no vestiário masculino. O personagem apresentado como Arantes, bastante desacreditado, critica o “sindicato de conchavo”. Nesta cena, somos apresentados também ao passado de Fúria Santa e aos motivos que levaram à construção de seu apelido. O personagem, que teria agredido ou matado seu chefe em um surto de raiva, apresenta-se inicialmente como alguém religioso e conservador, reproduzindo valores alinhados à ordem estabelecida. No entanto, ao longo da peça, sua postura muda: ele se mostra favorável à greve e adota uma atitude crítica e solidária. Essa transformação nos faz pensar numa contradição comum na classe trabalhadora: mesmo influenciado por discursos dominantes, é a experiência concreta da exploração que leva o personagem a romper com a passividade e aderir à luta coletiva. Na cena que o introduz, ele recita e mimetiza uma passagem da bíblia, “Mateus 4:11”, que fala sobre transformar as pedras em pão.

Retornando ao desenvolvimento da cena, Jaílton informa que há uma greve em andamento, e o conflito entre trabalhadores e patrões começa a se desenhar no plano da narrativa. Desde os primeiros diálogos, surgem indícios dos mecanismos de controle utilizados pela empresa: a roupa de trabalho, por exemplo, deixa de ser apenas uniforme

e passa a ser instrumento de vigilância. Mariano, o feitor, traz para os operários um pacote de novos uniformes, com cores diferentes nas golas:

Mariano Peãozada, uniforme novo. Devolvam o macacão velho lavado. (Eles estranham a troca, mas pouco a pouco, pegam os novos uniformes da pilha. Encara o sindicalista) Gostou, Jailton? Olha a gola vermelha. Os alemães mandaram trocar para facilitar a vida do pessoal da segurança. Para eles saberem quem é quem, a que seção pertence o peão. Entendeu? Pro sujeito não ficar por aí distribuindo panfleto. (Mostra um panfleto encontrado por ele) Sorte sua que fui eu que achei. Você me surpreende, Jailton... (Lê em voz alta. Trata-se do mesmo panfleto mostrado por Luísa no vestiário feminino) "A pauta salarial é o primeiro passo da consciência operária. Mas nosso horizonte é a luta socialista universal. Abaixo a ditadura! Viva a guerra popular!"

Jailton (Perplexo, pega o panfleto, mas se alivia ao ler) Isso não é nosso, não! Guerra popular, não! Nossa campanha é por dinheiro, não é política. (Devolve mais tranquilo)

Arantes Têm palavras que o sindicato não usa mais.

Mariano Peão é bicho analfabeto. Nunca vão entender isso. (Amassa o papel. Quando vê Fúria Santa, se dirige a ele de modo preconceituoso e sarcástico) Ô baiano, consegue ler? (Desamassa e estende o folheto a Fúria Santa, que estava agachado) Lê para mim. (Carvalho, 2019, p.34).

A gola do macacão, marcada por cores diferentes, permite identificar rapidamente os setores e funções dos operários - um recurso pensado para facilitar a fiscalização e reforçar a hierarquia. Mas é justamente aí que aparecem os pequenos atos de resistência. Ao virar a gola, o trabalhador escapa momentaneamente do olhar do controle, nega a disciplina imposta e afirma sua autonomia, ainda que de forma discreta. São esses gestos mínimos, repetidos no cotidiano, que revelam o conflito permanente entre a tentativa de dominação do capital e a capacidade de resistência da classe trabalhadora. O personagem que reafirma essa resistência é Fúria Santa:

(Já vestido, Fúria Santa segura na gola vermelha do uniforme novo e decide virá-la, de modo a ocultá-la. O macacão perde assim o elemento de identificação. Arantes de imediato reconhece a boa ideia e faz o mesmo com sua gola. Todos riem e imitam Fúria Santa) (Carvalho, 2019, p.36).

A recusa do óbvio aparece novamente de forma interessante. O teatro corre sempre o risco de se tornar um memorialismo inofensivo, um tributo ao passado que conforta, mas não incomoda. A Companhia do Latão evita essa armadilha ao escolher retratar não o momento consagrado da vitória, nem a narrativa oficial do sindicalismo, mas o instante em que as contradições ainda latejam. Já sabemos que o contexto é das greves de 1979. Em março, São Bernardo do Campo, no coração do ABC paulista, foi o

centro de uma das maiores greves operárias da história recente do Brasil. Cerca de 150 mil metalúrgicos cruzaram os braços, enfrentando não só os patrões, mas também o aparato repressivo do Estado militar. Esses momentos foram revisitados pela peça, em especial, ao representar uma assembleia realizada no estádio da Vila Euclides, reunindo cerca de sessenta mil trabalhadores (incluindo os operários Irene, Luisa, Arantes, Jailton, Fúria Santa). Embora Lula seja uma figura eminente deste período, ele está fisicamente ausente de *O pão e pedra*. O que ouvimos ao longo dos tensionamentos da peça não interessa tanto pelo seu discurso efetivo, e sim por suas reverberações. Em outras palavras, o que se encena não é o Lula líder consolidado, nem o PT já protagonista da história brasileira, mas a gênese hesitante das forças coletivas em meio à ditadura. Para deixar claro essa ausência, o coro é responsável por transmitir sua mensagem:

(As palavras de Lula são transmitidas de boca em boca pelo estádio. A música amplifica a sensação de multidão) [...]

Jailton Companheiros

Coro de trás Companheiros

Coro da frente Nossa greve foi decretada porque se esgotaram todos os recursos da negociação.

Coro de trás Nossa greve foi decretada porque se esgotaram todos os recursos da negociação [...]

Coro da frente Eles querem um sindicato cheio de pelegos.

Coro de trás Um sindicato cheio de pelegos. [...]

Coro da frente E mesmo que a diretoria seja presa, mesmo que haja intervenção no sindicato.

Coro da frente e Coro de trás Manteremos a greve de qualquer jeito.
(Carvalho, 2019, p.63)

Ao longo da peça, a voz do Lula é ouvida pelo rádio, na cena da manifestação, repetida pelos trabalhadores em um gesto coletivo (que remete à cena do documentário *ABC da Greve*, de Leon Hirszman). O episódio encena o momento real em que, por causa da intervenção da ditadura no sindicato, Lula precisou se afastar por dois dias. Essa ausência, longe de enfraquecer a greve, mostrou a força da mobilização coletiva. Como aponta Mario Sergio Conti no posfácio, a saída da principal liderança forçou os próprios trabalhadores (junto a estudantes, sindicalistas, religiosos e até fura-greves) a tomar decisões por conta própria. A cena nos revela algo fundamental: a luta não depende apenas de uma figura central, mas da capacidade de organização e ação política de uma base consciente.

Essa escolha estética e política não é gratuita: mostrar o processo em sua gestação é mostrar o terreno instável onde tudo ainda pode ruir ou florescer. É o momento em que

a consciência de classe não é heroica, mas confusa; em que a luta não tem garantias e a adesão ao movimento pode significar tanto libertação quanto destruição.

No andamento da cena, os personagens descobrem que a vida fora da fábrica é de fato vivida. Discutem sobre novas formas de protesto, mecanismos de enfrentamento, a união entre estudantes e trabalhadores, em momentos tensos, porém relativamente livres de cerceamento. Após a intervenção do governo militar no sindicato, em 23 de março de 1979, os trabalhadores foram impedidos de realizar assembleias, e a greve foi duramente reprimida. Sob forte pressão, ainda como pano de fundo da peça, a liderança sindical negociou uma trégua de 45 dias. Em assembleia, os trabalhadores seguiram a orientação do líder Lula e retornaram ao trabalho.

Os embates dos personagens enfatizam momentos de tensão e forças em disputa. Por um lado, há aqueles que se contentam com a vitória parcial (negociação obtida pelo sindicato – Jailton, por exemplo, diz: “Temos que aceitar! Enquanto durar a ditadura deles...Enquanto ainda temos estádio, igreja... E banheiro para nos reunirmos. Enquanto gente como eu ainda está viva para conversar com vocês. É o melhor que já tivemos!”). De um lado, ele fala com um realismo que é quase resignado: “é o melhor que já tivemos” soa como a consciência de que, mesmo em meio à repressão, há pequenas brechas, pequenos espaços de organização - o estádio, a igreja, o banheiro - que garantem a sobrevivência da luta. Mas, ao mesmo tempo, há algo profundamente trágico nisso: essa fala traduz o limite histórico da ação política naquele contexto. A peça é muito sutil ao trabalhar esse tom: não ridiculariza Jailton, mas também não o celebra. Ele encarna o sindicalista que tenta equilibrar o possível e o ideal, a sobrevivência e o enfrentamento. O “melhor que já tivemos” é o triunfo e o fracasso de uma geração - a consciência de que as conquistas são reais, mas insuficientes.

Luísa, por outro lado, tende a achar que o que eles enfrentam tem a ver com uma luta mais ampla (veja o contraste entre o panfleto que ela distribui – a favor não só da guerra popular, mas da luta socialista universal e a reação de Jailton que afirma perplexo, em alto e bom som, que a campanha do sindicato é por dinheiro não por política): “fruto de quinze anos de repressão ao movimento operário, quinze anos de ditadura. Quando, diante dessa fala, Irene manifesta contentamento por ter uma pessoa como ela ao lado do sindicato, a Míriam diz: “ela é agora do setor cultural”. Aqui, não tem como o público não rir (sobretudo o público do Latão, que poderia correr o risco de se identificar com Luísa – de comprar o seu discurso; tomar, digamos, o seu partido, é aqui interditado de fazê-lo): Esse momento é ótimo para pensar como a peça articula humor e crítica política.

Vale notar que a cena não é só sobre o embate entre “revolução” e “reivindicação salarial”, mas sobre o modo como o ideal revolucionário é reabsorvido - quase domesticado - pelo aparato burocrático do novo sindicalismo. A fala “ela é agora do setor cultural” é engraçada, claro, mas o riso vem do incômodo: há algo tragicômico nessa transformação da militância em função administrativa. A peça constrói o contraste entre Luísa (que ainda pensa a luta em termos de universalidade, de revolução socialista) e os demais, que já operam numa lógica institucional, pragmática, de “vitórias possíveis”. O humor serve justamente para revelar esse deslocamento - não é apenas ironia de situação, mas uma forma de mostrar como os ideais políticos são traduzidos, diluídos e absorvidos pelas estruturas que antes se combatiam. Ou seja, esse riso não é inocente: ele denuncia a mudança de paradigma entre o projeto utópico de transformação social e o realismo administrativo que marca o novo sindicalismo - e, em última instância, o próprio impasse das esquerdas brasileiras no pós-ditadura.

3.3 Entre o céu e o chão de fábrica: a questão religiosa como discussão em torno da teologia da libertação

Em 2013, o Brasil enfrentava uma nova crise social: manifestações espalharam-se pelo país e palavras como “Igualdade” e “Melhores condições” voltaram a ser ouvidas nas ruas, juntamente com ataques neoliberais, incitando a desinformação. Nesse cenário, surgiu a peça *O pão e a pedra*, poucos meses antes do golpe parlamentar sofrido por Dilma Rousseff, em agosto de 2016. As complexas relações entre a cultura e as práticas produtivas inspiraram o projeto inicial da peça, criado a partir de um estudo coletivo. A intenção era compreender “o retorno do imaginário religioso” na política, especialmente através das organizações midiáticas pentecostais. Esse estudo levou a Companhia a perceber a importância de um movimento distinto: a *Teologia da Libertação*, abordagem que ganhou força entre 1968 e 1978, em um período de intensa politização. Carvalho (2016) relata que *O pão e a pedra* surgiu a partir da ideia de estudar, à princípio, o pensamento religioso no Brasil. Esse tema aparece diversas vezes na peça e compõe o encadeamento das ações, que desaguam em camadas mais profundas de uma mesma maré. Um exemplo é a cena entre o Padre e Fúria Santa (ato Na terra – cena 2: missa do “não”), na qual o trabalhador questiona a índole do padre por ter fama de comunista. “Fúria Santa: Padre, o senhor é uma boa pessoa. [...] (hesita) Mas estão falando aqui que

o senhor é comunista. Não quero me irritar com ninguém, mas eu não aceito as pessoas xingarem o senhor de comunista porque eu gosto da sua missa.” (Carvalho, 2019, p. 29-30). O padre, que sabe tratar-se de um mal-entendido conceitual nada arbitrário, de fato central para o discurso capitalista, prepara sua refutação com a pergunta: “Você trabalha rapaz?” Assim que Fúria Santa responde que sim, o Padre retoma a palavra: “Um dia me disseram que estar do lado dos trabalhadores é ser comunista” (Ibidem). O Padre, portanto, não responde se é comunista ou não, mas o que significa ser comunista – e o motivo dele ser chamado assim. Deste modo ele reposiciona a discussão. A afirmação do Padre é de grande força política e manifesta a representação de um elemento temático de grande importância desse movimento, como a Teoria da Libertação (TdL).

Esse movimento propunha uma interpretação cristã focada na luta contra a opressão e na busca por justiça social, destacando a necessidade de engajamento da Igreja Católica nas questões sociais e políticas. Durante uma viagem ao Ceará, o dramaturgo visitou assentamentos rurais e conversou com pessoas que relataram como as antigas “Pastorais da Terra” foram fundamentais para a formação política da comunidade. Ao estudar esse movimento, composto por religiosos que resistiram ativamente durante a ditadura militar, Carvalho se aproximou da relação entre esse clero progressista, conhecido como “Novo sindicalismo”, e a greve do ABC. A união entre a igreja, o movimento grevista e o movimento estudantil transformaram a política de esquerda no país. Em 2016, quando o ciclo de governos populares iniciado com a presidência de Lula começava a desmoronar, o Latão percebeu como a greve poderia refletir muitas das inquietações atuais, retratando a perspectiva dos trabalhadores. O dramaturgo explica que, em 1979, a greve surgiu de forma mais autônoma, sendo apenas em 1980 que os sindicatos passaram a organizá-la de maneira mais estruturada e eficaz, o que de fato funcionou. De acordo com Carvalho (2019, p. 11), a greve era “a pedra no meio do caminho” para que operariado e sindicato construíssem seus acordos.

Surgiu a questão: como organizar esteticamente esse contexto histórico, político, econômico e cultural específico? Como dar forma estética a esses eventos para iluminar certos processos? Ou seja, não se tratava de apresentar a história exatamente como ela aconteceu, o que seria impossível e reduziria a arte a uma mera imitação da realidade, uma cópia pobre dela. Maria Lívia Góes (2019, p. 195), em ‘Notas sobre o processo’ explica que, ao construir a peça, o Latão delineou três linhas cronológicas: a de 1979, referente à greve; 2016, dos ensaios; e a de 2016, do golpe. Ela menciona uma “infeliz coincidência”: não haviam planejado que o dia de estreia da peça, 12 de maio, coincidissem

com a data final da trégua da greve de 1979 (a primeira negociação dos trabalhadores com os patrões não foi só em 2002) e com o momento em que o Senado autorizou a abertura do processo de *impeachment*, determinando o afastamento da presidenta. Embora a peça refletisse questões contemporâneas, sua concepção havia começado três anos antes. Ao estudar e ouvir o Lula de 1979 em comparação com o de 2016, o Latão percebeu que a primeira conciliação com os patrões não ocorreu em 2002. Também reconheceram que talvez a esquerda estivesse buscando seu caminho em lugares equivocados. Goés esclarece: “O fato de uma parte significativa da esquerda ainda esperar sua libertação como uma alternativa à miséria política que enfrentamos revela que aquele momento ainda tem muito a nos ensinar” (Goes, 2019, p.195).

A inserção do religioso se torna, sobretudo, ponto crucial da peça. A reza de Joana, logo no início, prefere que Deus perdoe suas dívidas e não suas ofensas. Isso desmonta a leitura passiva da fé. Aqui, religião não é alienação pura; é um terreno de disputa ideológica, um espaço onde se pode legitimar tanto a opressão quanto a resistência. O encontro entre Fúria-Santa e o padre comunista também escancara essa ambiguidade: ser comunista, afinal, não é uma heresia, mas um ato de cuidado com os trabalhadores. A peça, portanto, desarma a leitura simplista de que fé e política são esferas opostas; ao contrário, sugere que o religioso pode ser também revolucionário, quando se alia às necessidades concretas dos oprimidos. Assistir a isso em 2016 produz um efeito histórico bastante particular. A peça retorna a um momento em que setores progressistas da Igreja Católica, influenciados pela Teologia da Libertação, participavam da organização popular, das comunidades de base e das greves operárias. Esse passado entra em atrito direto com o presente da encenação, marcado pelo avanço do conservadorismo religioso, pela força parlamentar das igrejas neopentecostais e pela transformação da experiência da fé em linguagem totalmente empresarial da prosperidade individual – uma espécie de teologia da prosperidade. O comentário de Mario Sergio Conti, no posfácio da peça, ganha peso justamente aí: o palco faz reaparecer uma aliança histórica entre religião e trabalhadores num período em que grande parte das lideranças religiosas se encontra alinhada às estruturas de poder econômico e à direita do espectro político. Esse percurso não pode ser naturalizado, porque a Igreja Católica passou a perseguir a Teologia da Libertação a partir dos anos 1980 (é de 1984 o documento *Libertatis Nuntius*, contra leituras políticas e marxistas da fé), sob o papado de João Paulo II (e a influência do então cardeal Hatzinger, depois papa Bento XVI). O efeito foi um esvaziamento do grande espaço das pastorais de base, alinhadas a essa corrente. A distância entre 1980 e 2016 se

torna visível no interior da própria cena. Onde antes havia comunidades organizadas em torno da experiência coletiva dos oprimidos, entram em circulação a espetacularização do mercado da fé, a promessa individual de ascensão e a moral conservadora administrada como negócio político. A peça recupera, sobretudo, uma memória histórica soterrada pela reorganização recente do campo religioso brasileiro. Assim, a partir daí tentaremos iluminar essas questões.

A Teologia da Libertação correspondeu a um sujeito histórico muito preciso: o operariado em ascensão, formado no interior de um horizonte de industrialização, organização coletiva e aposta na transformação estrutural da sociedade. O vocabulário era o da práxis, da mediação comunitária e da promessa de um Reino entendido também como tarefa histórica. Na peça, a figura do Padre Carlino representa muito bem essa questão. Ele se preocupa em instruir os fiéis, participa da pastoral operária, inclusive na cena 13: paz no ABC, quando defende um grupo de piqueteiros que foi preso e empurrado por camburões da polícia (p.95). Ele também cede o salão paroquial da igreja de São Bernardo para o recolhimento de alimentos para a greve (p.98). Enfim, embora o engajamento do Padre seja bastante positivo para o desenvolvimento da narrativa, ele está inserido numa ordem já em colapso. Para isso, Castro (2024) nos ajuda a entender como se deu o processo da Teoria da Libertação em âmbito brasileiro à hegemonia da extrema-direita evangélica da atualidade.

Segundo o autor, em “A Luta que há nos deuses” (2024), a religião não é um erro de consciência, mas a “radiografia da realidade social, dos ânimos e das expectativas da população” (Castro, p. 86). Castro argumenta que a Teoria da Libertação foi uma espécie de gramática de um sujeito histórico específico, o operariado industrial em ascensão, que via na práxis coletiva a mediação para o Reino dos Céus. Na peça, o coro entoava a consciência sobre a realidade: “O lucro do seu patrão / E em cada coisa que via / Misteriosamente havia / A marca de sua mão” (Moraes apud Carvalho, 2019, p. 29). Esse poema expressa o trabalhador que, embora alienado, ainda se reconhece como produtor da riqueza e, portanto, sujeito político. É nesse solo que a TdL de Padre Carlino operava, uma fé “prática” que visava a integração e a libertação histórica dentro do horizonte do trabalho formal. Contudo, o colapso do modelo econômico gerou o que o autor identifica como uma “teologia das ruínas”, especialmente ao compreender que a Teoria da Libertação perdeu sua base quando o chão da fábrica desapareceu sob o neoliberalismo, e a extrema-direita ocupou o vácuo ao transformar o ressentimento de classe em “fervor

apocalíptico”. Ele discute, então, a desagregação do trabalho formal que transformou o horizonte utópico (o mesmo que Padre Carlino está inserido): o sujeito da Teologia da Libertação era o operário que se pretendia construtor de um mundo novo; o sujeito da extrema-direita é o trabalhador precarizado que tenta desesperadamente manter as ruínas do seu próprio mundo (Castro, 2024).

Castro (2024, p. 185) é incisivo ao descrever esse deslocamento de forças enquanto a esquerda se tornou a zeladora do relógio quebrado das instituições, a extrema-direita evangélica se apresentou como aquela que tem a coragem de quebrar o vidro. E, de fato, hoje é a extrema-direita quem se apresenta (supostamente, claro) contra o sistema, enquanto a esquerda tenta aprimorar as instituições vigentes. Para o fiel que habita a periferia sob o domínio do crime e a ausência do Estado, a democracia liberal não é uma promessa de vida, mas uma abstração que não impede a fome. Nesse cenário, o “Deus Pantocrator” (o Deus da Ordem) surge não como uma escolha teológica arbitrária, mas como uma exigência material de sobrevivência (p. 258). A extrema-direita não vence por uma falha de comunicação do progressismo, mas porque opera na “carne da crise”, oferecendo uma subjetividade de guerra para quem já vive em um estado de exceção permanente. A consequência disso tudo permite ver com maior nitidez esse processo: quando as relações de trabalho se alteram sob o neoliberalismo, também se altera a forma pela qual os sujeitos imaginam a libertação.

Ainda sobre a temática religiosa, para Matsunaga (2019), a reza de mãe e filho no prólogo “performatiza um ato de fé e a sua ambiguidade”:

ISAÍAS - O pão nosso de cada dia nos dai hoje
 JOANA - O pão nosso de cada dia dá nos hoje.
 JOANA - E perdoa-nos as nossas dívidas (Pausa) como também nós perdoamos aos nossos devedores
 ISAÍAS - assim como nós perdoamos
 JOANA - aos nossos devedores. e não nos exponha à tentação
 ISAÍAS - Mãe, é ofensa. Não é dívida. É perdoai as nossas ofensas.
 JOANA - Aqui na Bíblia está escrito: perdoa-nos as nossas dívidas.
 ISAÍAS - O padre aqui do orfanato só reza ofensa.
 JOANA - Será que o padre está certo? (nega com a cabeça) Eu prefiro que deus perdoe minhas dívidas do que minhas ofensas. (reza) E não nos exponha à tentação, mas livra-nos do Maligno, Amém. (MÚSICA, piano)
 ISAÍAS - Mãe, meu pai está no céu?
 JOANA - É o pai de todo o mundo que está no céu.
 ISAÍAS - Meu pai de verdade, para onde ele foi?
 JOANA - Seu pai de verdade sou eu (Ibidem, p. 23).

O diálogo entre Joana e Isaías introduz o tema da fé e da interpretação (ou da tensão de sentidos entre religião e materialidade). A reza, que deveria ser um gesto de unidade e comunhão, se transforma em debate entre mãe e filho. O menino repete a fórmula aprendida da oração Pai-nosso (“ofensas”), enquanto a mãe insiste na palavra “dívidas”. Esse pequeno desvio semântico não é um detalhe: ele introduz a tensão entre o espiritual e o econômico, entre a culpa moral (“ofensa”) e a culpa material (“dívida”). Ou seja, a oração cristã, que fala de perdão, é reinterpretada dentro de um mundo atravessado pelo capital, isto é, o perdão deixa de ser moral e passa a ser econômico. Matsunaga lê isso como um ato de fé ambíguo, porque a reza continua sendo um gesto religioso, mas já contaminado pelo real concreto da luta de classes: o peso da dívida, da falta, da desigualdade. A fé se torna também crítica. Vale ainda destacar o momento em que Isaías pergunta sobre o pai, Joana rompe o fio da ficção religiosa.

Ele pergunta: “Meu pai está no céu?” – repetindo a lógica simbólica da oração (“Pai nosso que estais no céu”). Mas Joana desmonta a ilusão, primeiro deslocando o sentido: “É o pai de todo o mundo que está no céu.” E depois rasgando o véu por completo: “Seu pai de verdade sou eu.” (p.23). É uma cena rápida, mas é um momento fundamental de ruptura com a ilusão – tanto a religiosa quanto a patriarcal. Ela revela que o discurso sagrado (“pai no céu”) e o discurso social (“pai de verdade”) não coincidem. A “mãe que é pai” desorganiza a estrutura simbólica tradicional (expõe que, por trás da reza, há uma realidade social marcada por ausência, precariedade e inversão de papéis). Matsunaga (2019) ainda afirma que esses não são apenas conceitos em disputa no terreno teórico, mas operadores em funcionamento na organização social.

Na peça, a ilusão do teatro está à serviço do desmascaramento dos meandros do Capital e a fé, ou a crença, na possibilidade de construção de uma consciência, resta saber de qual tipo. A combinação rende como problematização para a luta (Matsunaga, 2019, p.38).

Há duas camadas da peça que se destacam através do problema em cena: primeiro, como se desenvolve, se é que essa é a melhor palavra, a consciência de pertencimento a uma classe “política”? E uma vez desenvolvida, qual é o seu potencial de *ação*? O prólogo, portanto, como vemos, desenrola-se através das personagens. Ou seja, a igreja é um dos núcleos ideológicos em torno da luta (junto com o sindicato e a universidade). O mais interessante, porém, é que o significado da religião (assim como o do sindicato e o da universidade) naquele contexto não está dado. A peça faz da religião projetos antagônicos – ela aparece tanto como forma de controle (ligada à passividade, ao consolo,

à promessa de um “outro mundo”) quanto como espaço de resistência e organização popular. E é justamente aí que está o barato da peça: ela não *diz* isso, ela *mostra*. Se quiséssemos estabelecer uma relação com a teoria da narrativa, é o “show” no lugar do “tell”: é como se o Latão, nesse caso, estivesse mais interessado em *mostrar* o conflito do que em se posicionar diante dele (e isso o afasta de qualquer panfletarismo fácil); mais focado na ação dramática e nas tensões entre as vozes do que em qualquer discurso explicativo. Essa ambiguidade (sustentada em todos os grandes núcleos ideológicos da peça) é o que dá força a *O pão e a pedra* - ela não faz pregação, faz dramaturgia. E, nesse momento, podemos voltar para o título da peça que já contém – nas imagens que convoca – esse motor principal de funcionamento. O título já traz, em si, essa convivência de forças opostas que não se anulam: o pão, símbolo do alimento, da partilha, da comunidade; e a pedra, símbolo da resistência, da dureza, mas também da violência, do tropeço, uma pedra que “entranha a alma”, no verso eloquente de João Cabral. O título condensa a lógica dialética da peça: nada é puro, tudo está em tensão.

3.4 Pelas vozes das mulheres

O Latão não aposta em grandes gestos dramáticos, mas nos microconflitos que revelam a estrutura social. É no banheiro feminino, quando Míriam passa Coca-Cola no corpo para se bronzear, que a lógica mercantil aparece em sua forma mais cruel: o corpo operário, já explorado na produção, ainda precisa ser moldado segundo padrões de beleza impostos pelo capital. Esses detalhes – a operária grávida que esconde a gestação para não ser demitida, a mulher que se disfarça de homem para ser respeitada – mostram que a luta de classes se mistura à luta pela sobrevivência cotidiana. Ao mesmo tempo, revelam que a opressão de gênero não é um apêndice, mas um dos mecanismos pelos quais o capital se reproduz. Ao explorar esses elementos, a peça não reduz a mulher a uma vítima, mas mostra a agência contraditória de personagens como Joana, que negocia, mente, se transforma e, ao fazê-lo, denuncia o sistema que a obriga a esses disfarces.

Luísa representa o movimento militante de esquerda e exige seu distanciamento estético, uma vez que está longe de fato da realidade das operárias, o que gera tensão e desconfiança em sua chegada. No vestiário da fábrica, o confronto entre ela e Joana explicita essa distância: “É fácil ser inconformada, difícil é engolir sapo todo dia e dizer amém”, diz Joana (2019, p.41). O momento sintetiza a complexidade da luta, atravessada

não apenas por interesses de classe, mas por diferentes formas de experiência e resistência. No centro de tudo, há os disfarces – da grávida Irene, da inconformada Joana, da sonhadora Míriam – que revelam que o trabalho, sob o capital, exige não só força física, mas também teatralidade: cada gesto, cada silêncio, cada mentira é uma forma de sobrevivência. Nesta mesma veia, novas relações também são postas em cena, entrelaçadas com uma espécie de “solidariedade” feminina, que vem a florescer ao longo da peça.

Míriam é uma jovem operária que tenta driblar as imposições do sistema, sem saber que todas as suas ações foram determinadas por ele. Já Irene está grávida de seis meses sem que ninguém saiba, para não ser dispensada do trabalho. Sua figura, também envolvida em disfarces, retrata, novamente, a desigualdade de condições entre homens e mulheres no meio de trabalho. Em uma das cenas que se passa no banheiro feminino, a personagem Míriam entra com uma garrafa de Coca-cola na mão, com o desejo de se bronzear com os raios de sol da janela do banheiro. Ela é seguida por Irene:

Ela [Míriam] mostra à amiga uma janela alta. Os raios de sol iluminam parte do banheiro onde estão os bancos de madeira. Há uma grande pia para lavar as mãos, em primeiro plano.

Míriam É aqui, o sol entra pelo vitrô do banheiro!

Irene Eu estou com fome. Vamos almoçar primeiro?

Míriam (Despe-se, abaixando a parte superior do macacão) *Essa hora eles deixam aberto.*

Irene (Mostra uma cópia da chave do banheiro) *Eu não preciso de hora.*

Míriam (Incrédula) O que você fez?

Irene Nada.

Míriam Beijou o Bigode? Que nojo, não acredito! Você tem que se dar o respeito. É só ser superior que você se oferece.

Irene Virou meu pai agora? (Míriam se senta. Escolhe a posição ideal para tomar sol e passa Coca-cola no corpo, como se fosse um bronzeador) Passar Coca-cola, jumenta?

Míriam Para certas pessoas não me chamarem de branquela. (Carvalho, 2019, p.37-38).

Míriam, essa jovem operária que tenta driblar as imposições do sistema, acredita agir por vontade própria, sem perceber que cada um de seus gestos é, também, em última instância, expressão da lógica do capital – ou seja, a individualidade é modalizada pelo frio sopro da economia mercantil. Irene, que está grávida, oculta a gestação para não ser demitida. Sua figura, também marcada pelo disfarce, revela o quanto o corpo feminino é condicionado pelas normas produtivas e pela desigualdade entre homens e mulheres no espaço de trabalho. Essa cena simbólica, de ambiente íntimo, se transforma em palco de uma teatralidade cotidiana: o banheiro, lugar de retirada, torna-se espaço de encenação e

de sonho das operárias. Nesse gesto aparentemente banal, o desejo de Míriam por um bronzeado (signo da aparência, da visibilidade, do consumo) mostra o quanto o corpo operário também é atravessado pelo fetiche da mercadoria. Essas transformações, disfarces e máscaras constituem o núcleo da teatralidade que opera formalmente na peça. Não são apenas estratégias narrativas, mas procedimentos que expõem a própria lógica do mundo representado: o modo como os sujeitos, para sobreviver, precisam atuar, esconder, simular.

Nessa perspectiva, o Latão cria um *gestus* (de matriz brechtiana), que não se limita a simples gesto cênico, mas deve ser concebido como um gesto social, expressão de uma contradição histórica. Cada disfarce, cada encenação, é um *gestus* que revela a condição das personagens e, por extensão, do próprio sistema que as produz. Quando Míriam tenta se bronzear com Coca-Cola, o ato não é apenas cômico ou ingênuo, ele mostra, de forma condensada, a internalização do desejo de consumo e de visibilidade, a ilusão de que o corpo pode se emancipar dentro das mesmas estruturas que o exploram. O gesto acompanha o desejo de ascensão e visibilidade, atravessado pelo padrão de beleza e pela promessa de valorização individual vendida pela cultura de consumo. Ao mesmo tempo, a conversa entre Míriam e Irene faz aparecer uma moral cotidiana moldada pela própria opressão: quando Míriam insiste que a amiga precisa “se dar o respeito”, sua fala carrega o olhar moralizador/disciplinador do patrão, dos homens e das convenções sociais já sedimentadas na experiência das trabalhadoras. Há cuidado e afeto entre elas, embora deformados por relações de poder que organizam até a intimidade. Nesse ponto, o banheiro assume a dimensão de um pequeno prolongamento da fábrica. O intervalo do trabalho não suspende as hierarquias sociais; elas continuam presentes nos corpos, nas falas, nos constrangimentos e nas expectativas das personagens. O *gestus*, aqui, desloca a cena do plano psicológico para a inscrição histórica dos comportamentos, isto é, interessa menos a interioridade individual do que a maneira como cada gesto carrega marcas da exploração, da disciplina e do consumo. Por isso, a teatralidade do Companhia do Latão trabalha as situações em estado de atrito. Ele o mostra em contradição, revelando os mecanismos e tensões que sustentam a aparência. O disfarce de Irene, a ilusão de Míriam, a própria encenação das orações ou dos rituais religiosos, todos são movimentos por meio dos quais o teatro expõe as engrenagens da vida social e, ao mesmo tempo, a precariedade das identidades que o capitalismo fabrica. Em suma, são elementos que organizam um campo em que as personagens tentam sustentar alguma dignidade enquanto reproduzem valores que as aprisionam.

É essencial entender também que, conforme apontado por Isleide Fontenelle (2000), estamos inseridos em uma “sociedade de imagens”. Isso se baseia na relação histórica e material que sustenta o desenvolvimento desse próprio processo. A hipótese da autora sugere que a marca se configura como uma “ilusão de forma”, resultado de uma cultura descartável fomentada pelo capitalismo contemporâneo. Nesse contexto, a cena da personagem Miriam, ao se bronzear com Coca-Cola no reflexo solar produzido pela janela do banheiro da fábrica, explicita como o valor de troca exige a produção constante de imagens para preencher o vazio característico dessa cultura problemática que nos é condicionada.

Fontenelle reconhece o uso da imagem como um estágio mais avançado do fetichismo analisado por Marx, reafirmando a pertinência do conceito marxista na contemporaneidade. Amparada também nos estudos de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural e nas análises de Jameson, a autora discute a interdependência entre publicidade e cultura. Para a autora, a cultura descartável é uma condição necessária para a rápida reprodução do capitalismo de imagens. A marca McDonald's, exemplo sugerido por ela, surge em um contexto que privilegia a velocidade, permitindo que uma sociedade desprovida de significado encontre na marca uma forma de se definir. Enquanto ilusão de forma, a marca se fortalece dentro dos limites da “sociedade de imagens”, onde o capital subverte qualquer representação estável, transformando a marca na expressão ideal da materialidade degradada. Não precisamos ir muito longe para compreender tais dinâmicas: no âmbito da peça, a marca em si não é o McDonald's, mas a Coca-Cola, ainda mais contraditório para o padrão de beleza imposto às mulheres. Na sociedade contemporânea, há um vazio que a marca promete preencher, mas essa promessa é efêmera diante da lógica mercantil. Isso cria uma dinâmica circular que intensifica o fetiche pela marca. No fetichismo, o sujeito, ainda que consciente de certos aspectos, age como se estivesse alheio a eles.

Joana é uma personagem central e merece muita atenção. Em certo momento, visivelmente inquieta, tem na mão o envelope do pagamento, que chegou com um desconto severo. A personagem diz: “A gente nunca vai ganhar igual homem. Olha quantos estofados eu faço por dia [...] (molha os cabelos e se observa no espelho) Eu preciso ser outra coisa”. Luísa rebate as colegas, dizendo que Joana não pode ficar “negociando favor” com os chefes, o que deixa Joana furiosa:

Joana (*Perde a paciência com Luísa*) Por que você não fica calada, moça? Ela não fez mal a ninguém. É muito difícil ser uma mulher sozinha, cada um aqui se vira como pode. (*Decide expor Luísa*) Você nunca trabalhou em fábrica, não é? Esse panfleto aqui foi você que escreveu? (*Tira do bolso o mesmo panfleto que Luísa lhe mostrou antes*) Ninguém vai entender nada. Precisa explicar o que é “luta socialista”. (Luísa se constrange ao ser desmascarada. Vai se lavar). (Ibidem, p.39).

A personagem Joana é extremamente singular na peça pelo seu processo de metamorfose. Na cena, Joana, encenada pela atriz Helena Albergaria, se posiciona em frente a uma tela de acrílico que simula um espelho, enquanto uma atriz direciona uma luz para ela. O uso de um acrílico em vez de um espelho real é um gesto que simboliza o novo mundo que se revela através dessa “lente”, permitindo que o indivíduo enxergue a si mesmo assumindo um disfarce. A atriz coloca óculos, prende o cabelo e pinta um bigode com batom. Em seguida, bate na tela, e a atenção do público se volta para o ator que está de costas para a plateia, cuja face refletida no espelho se torna visível. Ao discutir a cena, Matsunaga (2019) destaca que a atuação de Joana demonstra que é possível ser, simultaneamente, ator e operário, homem e mulher. Essa cena pode ser compreendida a partir de duas dinâmicas principais. Primeiro, o próprio ato de disfarce: os personagens assumem outras identidades para alcançar objetivos específicos. Joana Paixão se faz passar por “João Batista” para obter um salário maior, enquanto a Militante se apresenta como “Operária” para se aproximar dos trabalhadores e estimular a consciência revolucionária. Assim, essa ação nos mostra como a transformação e o disfarce são instrumentos tanto de sobrevivência quanto de estratégia social para as personagens.

A ilusão provocada pela máscara, fundamento do teatro segundo Anatol Rosenfeld, lembra que é possível imitarmos e refletirmos ao mesmo tempo, cerne da verdadeira imitação para Brecht, afinal, é preciso ter algo a dizer sobre aquilo que se imita. A atriz Helena Albergaria reafirma a possibilidade de um ator representar um operário, e a mulher, um homem; o que muda na primeira transformação, entretanto, permanece na segunda. O produto não é semelhante. ‘Joana’ e ‘João Batista’ continuam como ‘operários’. O mote é contraditório e não hierarquizado já que os motivos que levaram a personagem a se transformar em algo que ela também era está ligado à necessidade de um salário melhor; em outros termos, o dinheiro como equivalente universal e sua expressão como valor de troca de mercadorias. (Matsunaga, 2019, p.39).

A contradição dessa segunda transformação reside no fato de que, embora ambos os papéis tenham cargos análogos, ela precisa assumir o papel de homem para obter

melhores condições. Isso se dá pelo autoflagelo da personagem que, numa perpétua desintegração e recriação de si, evidencia o impasse da representação interessada em colocar em cena a desumanização e a teatralidade como princípio de sobrevivência, a fim de expor o processo diante dos espectadores. Inicialmente, Joana também não se interessava pela greve, mas seu objetivo principal era tirar seu filho do orfanato, o que exigia alugar um espaço onde pudesse viver com ele. Para conseguir melhores condições salariais, ela precisa se disfarçar de homem, transformando-se em “João Batista”. Essa transformação, intitulada “Metamorfose de Joana”, mostra a personagem diante do público, vestindo um disfarce pouco realista.

Ator-Arantes (*Narra*) Metamorfose. A operária Joana Paixão decide se tornar um homem: transforma-se no operário João Batista.

(No quarto quase escuro da pensão onde mora, em frente ao espelho do guarda-roupa, Joana põe um bigode falso sobre seu rosto e uma peruca. Em seguida se maquia e tenta mudar sua atitude de corpo. Seu filho, que a visita, brinca próximo à porta, onde há luz. Ele não vê a mãe. A cena deve ser encenada de modo estilizado. Confunde-se com um sonho da personagem e com uma suspensão da representação, de caráter metateatral)

Atriz-Joana (Para si, no espelho, enquanto corrige a posição do bigode) "Sê forte, sê viril, sê homem, depois, sê anjo".

Isaías (*De longe*) Mãe, eu vi no auditório do orfanato um programa de TV. Ele tem duas pernas, um braço, um olho e um coração biônico. Ele é Steve Austin, o homem de seis milhões de dólares.

Atriz-Luísia Primeira medida da equipe de teatro: sabendo que um ator não é um operário, que uma mulher não é um homem, lembrar que todo ator pode representar um operário e toda mulher, um homem.

Atriz-Joana Porque a representação é a procura do outro. É a alegria de viver o que não somos. Representar não é forjar estados, mas construir mudança. (Carvalho, 2019, p.43).

Nesta passagem, a teatralidade se apresenta como forma de organização do material dramático e exposição de processos sociais. O teatro deixa de ser apenas imitação ou mimese; torna-se o lugar em que o ator (no caso a atriz Helena Albergaria) atravessa identidades, experimenta o outro e torna visíveis as contradições que moldam os sujeitos. O reflexo no acrílico, a luz e os gestos reforçam que representar não é apenas reproduzir, é formalizar as relações sociais, tensões de poder e identidades. Nesse sentido, a cena opera de maneira crítica em relação ao discurso do “lugar de fala”: não é necessário pertencer a um grupo social específico para encená-lo, pois o palco oferece espaço privilegiado para a análise, a transformação e a reflexão sobre desigualdade e opressão.

Assim, a metamorfose de Joana mostra que o teatro funciona como princípio de mudança: ele permite que o público perceba como disfarces, máscaras e transformações

não apenas refletem a realidade, mas a interrogam, revelando sua historicidade e os limites impostos aos sujeitos. As vantagens de assumir essa figura masculina também são bastante evidentes: um aumento salarial, uma promoção em seu cargo e até mesmo uma mudança na forma como os outros a respeitam. Em uma cena, um homem vai instalar uma televisão em sua casa. Quando Joana o atende, ele diz que ela deve pagar à vista. Ela entra em casa, veste as roupas de João Batista e se apresenta como homem e chefe de família. A informação fornecida pelo instalador muda e ele concorda em receber o pagamento posteriormente. A afirmação anterior de Joana, “ele só te vê, se te enxerga”, ecoa e faz todo sentido novamente. Mesmo com um disfarce tão pouco realista, sua “mentira” não é descoberta, não é percebida. Ela abre mão de sua subjetividade feminina para se encaixar em um padrão onde é mais aceita. Isso expõe a realidade do mundo capitalista, que negocia o “corpo”, o tempo e a identidade, enquanto relega a subjetividade que caracteriza o ser humano. Joana percebe, ao fim da peça, que não vale a pena vender seu corpo para o capital, mesmo que tenha ganho mais dinheiro como homem. É importante notar que poucas cenas se passam no chão de fábrica.

Ao refletirmos sobre os disfarces percebemos que é um processo em que se faz necessário a desumanização como estratégia de sobrevivência (e da teatralidade) e expressa o processo de vir-a-ser do Capital (Matsunaga, 2019, p.40):

‘Joana’ expressa o processo de vir-a-ser do Capital, nesse autoflagelo da personagem que numa perpétua desintegração e recriação evidencia o impasse da representação interessada em colocar em cena a desumanização como princípio de sobrevivência. Poderíamos desdobrar o comentário: menos impasse, o uso da máscara, no caso a própria cena, representa a desumanização ao mesmo tempo que faz das figuras, homens; mostra-se a humanidade que se preserva para a sobrevivência. Como ainda observou Patrícia Freitas, citando Brecht: de que forma encenar um tempo em que as mercadorias desenvolveram alma? Contudo não se trata de mercadorias, no sentido de objetos comercializáveis como os carros que são fabricados pelos operários, mas de almas que já são mercadoria. (Matsunaga, 2019, p.40).

Algumas perguntas nos vêm à mente: qual é a relação entre exploração de classe e opressão de gênero no Capitalismo contemporâneo? De que maneira se conecta o trabalho no âmbito da produção e reprodução social? Como devemos pensar essas duas opressões em uma teoria emancipatória? São nesses pontos que a teoria do valor-cisão formulada por Roswitha Scholz oferece um caminho importante para pensar as personagens femininas e os espaços privados nas peças da Companhia do Latão. As cenas

deslocam a atenção para gestos cotidianos, relações afetivas e formas de cuidado atravessadas pela exploração social, indicando como a lógica do trabalho e da mercadoria continua operando mesmo fora do chão explícito da fábrica ou da militância política.

Em “O Valor é o Homem” (1996), Roswitha Scholz sustenta que capitalismo e patriarcado pertencem à mesma formação histórica. A autora afirma que “a contradição básica da socialização através da forma-valor é determinada com especificação sexual” (Scholz, 1996, p. 15). A produção de mercadorias, o trabalho abstrato e a racionalidade econômica foram historicamente associados ao masculino, enquanto as atividades ligadas ao cuidado, à afetividade e à reprodução da vida ficaram apartadas do reconhecimento social conferido ao valor. Esse processo aparece na formulação da “valor-cisão”. Certas dimensões indispensáveis da vida social permanecem separadas da esfera reconhecida como produtiva. Por isso, Scholz escreve que “a esfera pública [...] é ‘masculina’”, enquanto “a esfera privada [...] é ocupada pelo tipo ideal ‘feminino’” (Scholz, 1996, p. 19). A divisão entre trabalho produtivo e reprodução cotidiana organiza também os papéis sociais de gênero no interior da modernidade capitalista. Em suma, a autora sintetiza sua tese em:

O núcleo de minha tese é o seguinte: a contradição básica da socialização através da forma-valor, de matéria (conteúdo, natureza) e forma (valor abstrato) é determinada com especificação sexual. Todo conteúdo sensível que não é absorvido na forma abstrata do valor, a despeito de permanecer como pressuposto da reprodução social, é delegado à mulher (dimensão sensível, emotividade etc.). Há muito essa conexão é tematizada na literatura feminista como o mecanismo da cisão, embora até onde sei nunca tenha sido referida à constituição negativa da socialização pelo valor, no sentido de uma crítica do valor e do trabalho. Somente por meio dessa relação, porém, será possível explicar, para além do simples plano fenomênico, a problemática conceitual da cisão (Scholz, 1996, p. 18).

Desse modo, a formulação de Scholz (1996) desloca a questão feminina do plano meramente identitário para o interior da própria forma social capitalista. A exploração do trabalho e a divisão sexual da vida aparecem articuladas desde a origem da modernidade. O valor depende justamente daquilo que relega à invisibilidade: cuidado, afetividade, manutenção cotidiana da existência. A cisão entre produção e reprodução da vida deixa de ser aspecto secundário da sociedade burguesa e passa a integrar seu funcionamento mais profundo.

Em um primeiro momento precisamos entender do contexto de crise do Capitalismo neoliberal: corte nos serviços públicos dedicados à reprodução social proporciona o aumento da precarização do trabalho, juntamente ligada à queda salarial,

preço pago pelos trabalhadores, uma vez que impacta nas condições de vida, aumento de informalidade, desemprego e pobreza. O que acontece, então, com as mulheres cotidianamente em seu lugar de trabalho? Como experienciamos as desigualdades de gênero? Os sujeitos se tornam, sobretudo, mercadorias. Contudo, como afirma Matsunaga (2019), não se trata de mercadorias no sentido de objetos comercializáveis como os carros que são fabricados pelos operários, mas de almas que já são mercadoria. Para Matsunaga (2019), assim, todos estão mais próximos a pedras, para falar com Raymond Williams, ou a sujeitos monetários sem dinheiro, com Kurz.

Em sua análise, Matsunaga (2019) destaca que o tempo de trabalho não é completamente desumanizado, pois é frequentemente interrompido. Isso ocorre quando Fúria Santa agride seu chefe, ou quando os trabalhadores protestam colocando a gola do uniforme para dentro, o que diminui o ritmo de produção. Essas interrupções demonstram que, mesmo no contexto da fábrica e do trabalho alienado, há momentos em que os trabalhadores conseguem reivindicar sua humanidade e resistir à exploração. Ela afirma que todos esses “cortes” servem para lembrar que existe vida, nestas pequenas “recusas”, espaço para “dança, música e fé” (Ibidem, 2019, p.40).

Com o roubo do relógio na fábrica essas questões se tornam mais claras, porque percebemos que a relação da exploração de classe e gênero não são apenas paralelas, mas estruturalmente imbricadas. O texto formaliza o ponto dialético dessa contradição: mesmo no interior da alienação, aparecem brechas de humanidade. Isto é, os gestos de recusa, a agressividade de Fúria Santa, o dobrar da gola, o afastar-se do ritmo imposto, por exemplo, são pequenas suspensões do tempo cronológico da fábrica, interrupções que restituem um tempo vivido, qualitativo, pulsante. O gesto de retirar o relógio do chão de fábrica simboliza justamente essa insurgência contra o tempo vazio do capital, lembrando, como em Benjamin, o instante de interrupção em que os oprimidos suspendem a marcha da história e afirmam outra temporalidade: a do corpo, da memória, da vida. Benjamin se refere a isso quando diz que, na revolução francesa, sem combinar, muitos relógios foram destruídos. Ele alude ao fato do relógio operar como elemento formal de um trabalho regido por um ritmo alucinante, alienante, e precisar ser combatido. Assim, em síntese, há uma dialética na coexistência do esvaziamento e da resistência dos operários (o mesmo sistema que mercantiliza o sujeito institui, em suas fissuras, o desejo e a possibilidade de recomposição da experiência humana). A luta contra o tempo do capital é, portanto, e sobretudo, também uma luta pela restituição do tempo da vida.

3.5 O papel dos estudantes

O primeiro ato começa com a personagem Luísa, estudante e militante de esquerda que consegue emprego no chão de fábrica, que inicia discretamente uma panfletagem na tentativa de envolver Joana no seu movimento – seu interesse, aliás, é o de conhecer o mundo operário na pele e, inserida, agir conforme sua tática de luta. Joana, ciente da identidade da estudante, aconselha a Luísa que tenha cautela em relação ao segurança, mas ressalta: “Ele só te vê se te enxerga” – uma frase emblemática que ecoa em muitos momentos da peça. Luísa é apresentada inicialmente com uma visão ingênua do mundo dos operários, mas ao decorrer da peça essa perspectiva se desfaz. Em uma cena, ela exibe um cartaz com a frase “Viva o universalismo proletariado!”, que Mirian e Irene, as outras operárias da fábrica, não compreendem. Luísa então explica o significado da frase como “a luta é de todos”, enquanto outras operárias a rebatem: “Por que não disse isso, então?”. A visão iludida da personagem vai se metamorfoseando ao longo da peça, ou seja, o trabalho submerso na linha de montagem da fábrica ensina como ela pode ser verdadeiramente ouvida pelos outros operários.

Pedro, namorado de Luísa, também participa do movimento estudantil de esquerda, mas é uma pessoa cheia de contradições. Quando chega à casa de Fúria-Santa para uma reunião, ele pede que as mulheres façam o café, como se elas não pudessem participar da discussão política e estivesse ali para servi-los. Além disso, ele entra em conflito com Arantes ao desligar o rádio que tocava música e tentar convencer os homens a quebrar o acordo feito pelo sindicato. Sua atitude agressiva e soberba acaba ofendendo os outros.

Pedro (*sem escutar*) Pois então... É a hora de aproveitarmos o descontentamento das massas e ativarmos a transformação revolucionária, desdobrar as contradições do processo... (*A Miriam*)
Será que as meninas poderiam passar um café para a gente?
(Miriam, sem hesitar, se dirige à cozinha. Luísa a interrompe, descontente com o comportamento do namorado)
Luísa Deixa que eu faço. A cozinha é ali, né, Arantes? Você se importa? (*Olha para o namorado e vai*)
Miriam Deixa que eu te ajudo.
Irene Se tiver bolacha champanhe, traz também.
(Miriam se vira e infla as bochechas, sugerindo que Irene vai engordar na gravidez. Sai) (Carvalho, 2019, p.142).

A cena se constrói basicamente a partir de um desencaixe entre linguagem política e experiência concreta dos personagens. Pedro fala sem escutar os demais (a própria rubrica já indica isso) e seu discurso aparece inteiramente formulado em termos abstratos “aproveitarmos o descontentamento das massas”, “ativarmos a transformação revolucionária”, “desdobrar as contradições do processo” (Carvalho, 2019, p. 142). Mas a própria organização da situação introduz outra camada da vida social: o café precisa ser feito, a cozinha continua funcionando, alguém deve executar o trabalho cotidiano que sustenta aquela reunião política. O pedido dirigido às mulheres “Será que as meninas poderiam passar um café pra gente?” (Ibidem) reinscreve imediatamente a divisão sexual do trabalho dentro de um espaço que discutia emancipação coletiva. Isto é, as mulheres da cena aparecem ligadas à materialidade da reprodução cotidiana: preparar comida, circular pela casa, sustentar o ambiente concreto onde a política acontece. A irritação de Luísa interrompe esse automatismo. Quando responde “Deixa que eu faço” (p. 142), há um incômodo perceptível diante da naturalidade com que a tarefa doméstica recai sobre elas. A cena expõe, assim, um ponto recorrente da tradição da esquerda: a convivência entre discurso revolucionário e permanência de relações hierárquicas sedimentadas no cotidiano.

Além disso, ao mesmo tempo, a sequência não permanece presa ao comentário sociológico ou à simples denúncia ideológica. A rubrica final “Míriam se vira e infla as bochechas, sugerindo que Irene vai engordar na gravidez” (p. 142) desloca inteiramente o ritmo da cena. Depois da linguagem pesada da teoria política, entra em cena um gesto pequeno, corporal e silencioso. A brincadeira entre as duas produz humor e intimidade, reorganizando a percepção do público. É gesto de humanização. Esse movimento é importante porque a peça trabalha justamente na fricção entre teoria e experiência (afinal, Luisa, por exemplo, só virou operária para conhecer o “chão de fábrica”). O discurso político de Pedro tenta interpretar a totalidade histórica; o gesto de Míriam recoloca em primeiro plano aquilo que costuma escapar às formulações abstratas: amizade, afeto, convivência, gravidez, pequenas brincadeiras do cotidiano. A cena sugere que a vida social excede continuamente a linguagem doutrinária.

Ao conhecer os operários, Luísa, que supostamente seria a agente esclarecedora, acaba sendo esclarecida. A cena que condensa essa experiência e esclarecimento associa propriedade e gênero, como apontado por Matsunaga (2019). A estudante universitária que inicialmente ocuparia o lugar de mediação política entra em contato com uma experiência histórica que desorganiza parte de suas certezas e, sobretudo, das certezas da

própria militância de esquerda. A discussão com Pedro concentra esse movimento. Quando afirma: “Você prefere pregação para convertido em mesa de bar do que o embate numa assembleia, na vida real” (Carvalho, 2019, p. 52), sua crítica atinge uma forma de militância excessivamente encerrada em si mesma, mais acostumada à circulação de palavras de ordem do que ao enfrentamento concreto das contradições vividas pelos trabalhadores. A expressão “pregação para convertido” possui peso decisivo nessa cena. A política aparece atravessada por um funcionamento quase ritualizado, em que o discurso circula entre aqueles que já compartilham do mesmo horizonte ideológico. A assembleia operária, por outro lado, introduz conflito, hesitação, medo, cálculo material da sobrevivência. É isso que Luísa percebe ao defender os trabalhadores: “Eles dão a cara a tapa, eles têm filhos para criar, as pequenas conquistas fazem muita diferença” (Carvalho, 2019, p. 52). A luta deixa de existir apenas como formulação estratégica e passa a carregar o peso da reprodução cotidiana da vida.

Em síntese, a peça desloca a imagem heroica tradicional da militância. Pedro frequentemente aparece ligado a uma linguagem abstrata, apoiada em categorias amplas e respostas relativamente prontas para processos históricos complexos. Os operários, por sua vez, trazem para a cena a irregularidade da experiência concreta: medo da demissão, necessidades imediatas, ambiguidades políticas, limites materiais da ação coletiva. A consciência política deixa de surgir como atributo exclusivo do militante intelectualizado e passa a se construir no atrito entre teoria e experiência histórica. Em outras palavras, a acusação feita por ela atinge não apenas a ele, mas toda a militância de esquerda, que, numa leitura superficial, seria tida como o lado “heroico” e “intocado” da peça.

. Esse deslocamento modifica também a trajetória de Luísa. Seu aprendizado político ocorre menos pela transmissão doutrinária da esquerda universitária do que pelo contato com as contradições reais da classe trabalhadora. A peça produz, desse modo, uma crítica interna à própria cultura militante, especialmente às formas de atuação desligadas da vida material daqueles em nome de quem falam.

Após essa discussão, Pedro e Luísa estão no carro, representado apenas pela porta de um fusca. A cena leva ao limite o descompasso entre elaboração teórica e experiência concreta que atravessa *O Pão e a Pedra*. Pedro é o proprietário do carro, que foi construído pelos trabalhadores que ele acabou de destratar (os quais ele classifica como “pequena burguesia operária”, pois não estão dispostos a “desdobrar as contradições do processo” e se colocarem contra as decisões do sindicato, como mostrado na cena que se passa na casa de Arantes). Seu olhar opera por sínteses políticas relativamente abstratas,

incapazes de incorporar o peso imediato da sobrevivência material. Já Luísa, como mulher, por recuperar uma visão mais empática, ao contrário, insiste numa percepção atravessada pela experiência vivida: “eles dão a cara a tapa, eles têm filhos para criar, as pequenas conquistas fazem muita diferença” (p. 147). A classe trabalhadora retorna à cena sob a forma de pessoas concretas, marcadas pelo medo, pela necessidade e pela reprodução cotidiana da vida. Ou seja, ela restitui aos trabalhadores estatuto de pessoas, não apenas de “conceitos”.

Da mesma maneira que trata o carro como extensão natural de sua propriedade, Pedro conduz a relação com Luísa segundo uma lógica de imposição diante da qual ela cede com evidente desconforto. Durante o ato sexual, porém, a fala de Luísa retorna insistentemente aos trabalhadores, como se a experiência recém-vivida entre eles continuasse atravessando seu corpo e sua percepção da cena.

Pedro Tira a calcinha.

(Ela abaixa a calcinha, sem tirá-la por completo. Vira as costas para ele. O rosto dela se encontra no vidro do carro. Ele dá início ao sexo. Geme a cada movimento. Ela, distante, volta a falar dos trabalhadores)

Luísa A gente tem que entender as dificuldades. Nós não podemos julgar. Eles dão a cara a tapa, eles têm filhos para criar, as pequenas conquistas fazem muita diferença. *(Num movimento violento, ela se ergue e interrompe o sexo. Abre a porta do carro. Veste a calcinha do lado de fora, na rua. Ele, de dentro, a observa)* Eles são pobres (Carvalho, 2019, p.147).

A cena desloca esse conflito para o próprio corpo. Durante o ato sexual, Pedro continua falando a partir de uma posição de comando e apropriação, enquanto Luísa se afasta progressivamente da situação. Basicamente o ato sexual na cena expõe como o discurso de Pedro se impõe sobre o corpo das mulheres e dos operários, isto é, concentra simbolicamente um conjunto de relações de posse, hierarquia e domínio masculino. A violência da cena nasce justamente da naturalidade com que o discurso político e a relação sexual passam a obedecer à mesma lógica de imposição.

Quando Luísa interrompe o sexo, abre a porta e veste a calcinha do lado de fora do carro, ocorre uma ruptura decisiva na organização da cena. O gesto possui densidade física e histórica. Seu corpo abandona o espaço fechado onde circulavam tanto o discurso abstrato da militância quanto a sexualidade marcada pela assimetria de poder (o corpo dela dramatiza essa consciência). A frase final “Eles são pobres” (p. 147) surge quase seca, sem formulação teórica elaborada, embora carregue mais experiência social do que

toda a fala anterior de Pedro. A consciência produzida ali passa pelo corpo, pela exposição e pelo contato direto com a realidade material daqueles trabalhadores.

A cena é extremamente grotesca e gradualmente ganha profundidade. A atuação solene transforma o riso em um tapa na cara do público. Nesse momento desconfortável, Luísa narra “Na galeria”, de Kafka, em uma cena de beleza perturbadora, que se situa entre a violência e a possibilidade de interromper o espetáculo gritando “basta” – um grito muito esperado que, tragicamente, nunca é dado.

3.6 A pensar sobre o fetiche da mercadoria

Se o capitalismo transforma tudo em mercadoria, inclusive o tempo e a subjetividade, o teatro do Latão procura operar na contramão. A peça não oferece ao público um espetáculo consumível, mas um dispositivo crítico. O distanciamento brechtiano – as interrupções, a narração, os gestos que expõem a cena – impede que o espectador se perca na ilusão dramática e o convida a pensar. Mais que isso, a obra incorpora o conceito de fetiche da mercadoria não apenas no conteúdo, mas na forma: ao desmontar o fluxo narrativo, ela mostra que até a memória pode ser mercantilizada se não for tensionada. O relógio roubado, a gola dobrada, o momento em que os trabalhadores quebram relógios – tudo isso são metáforas de uma recusa estética à temporalidade do capital.

O pão e a pedra se afasta do que se convencionou para um tipo de “efeito” de estranhamento. A crítica à ideologia não se dá nos termos “convencionais”, desmascarando intenções obscuras e difusas, mas sim reconhecendo uma consciência e um sentimento específicos que expressam uma forma social.

Entre gênero e classe, a discussão sobre a opressão das mulheres se desdobra nos ambientes e situações selecionados pela dramaturgia. A escolha deliberada do protagonismo das personagens na repressão à manifestação nas ruas, onde Luísa é atacada pela polícia e defendida por Joana e Irene, parece atender a uma urgência contemporânea. O movimento feminista e de mulheres, com sua legitimidade indiscutível, demanda visibilidade. Essa escolha pode ser interpretada como uma busca por um “efeito imediato”, uma tentativa de amalgamar anseios e expressões em uma precipitação estético-política. Porém, essa decisão nos leva a questionar profundamente: o que realmente muda na dinâmica entre homens e mulheres para os trabalhadores? Além

disso, a peça sugere, através de sua composição de cenas, uma progressão significativa: começando com cenas no vestiário feminino, depois no masculino, até culminar em uma cena final onde homens e mulheres se reúnem no vestiário masculino.

Matsunaga destaca o tempo representado pelo “relógio-fetichê” no cenário da gravidez de Irene. A única personagem que o questiona e o explica para o público é a Militante.

Luísa Informe de uma militante integrada à linha de montagem: a volta ao trabalho, após a suspensão dos 15 dias de greve, é a volta ao tempo da fábrica. Registro aqui aos companheiros a dificuldade coma tarefa: conviver com a realidade fundamental do trabalho proletário – o tempo roubado. (Relógio) Percebo que as palavras conhecidas, “exploração”, “alienação” e mesmo “coisificação” não dão conta dessa questão central: o ritmo imposto, a vida saqueada. Acredito ser essa a conquista dos 15 dias, perdoem-me se pareço psicologista ou pequeno-burguesa, mas a lição maior da greve, interrompida pela trégua dos 45 dias, é a do direito à responsabilidade sobre o tempo (Carvalho, 2019, p. 137).

Matsunaga (2019) levanta dúvidas sobre a escolha do dramaturgo em selecioná-la para transmitir essa mensagem, sugerindo que isso pode implicar que apenas a militante e o público possuem consciência desse tempo disponível. O depoimento de Luísa desloca a percepção da exploração para uma dimensão mais concreta e cotidiana da experiência dos trabalhadores: o tempo da vida, um tempo qualitativo, não cronometrado e minuciosamente controlado. Sua fala concentra a crítica da exploração do plano estritamente econômico para o cotidiano concreto da vida operária: “o ritmo imposto, a vida saqueada” (p. 137). O trabalho aparece menos como simples atividade produtiva do que como administração externa do tempo de vida. A greve aparece, então, como suspensão momentânea dessa temporalidade disciplinada, abrindo aos trabalhadores a possibilidade de experimentar outra relação com a própria vida. O “direito à responsabilidade sobre o tempo” adquire força porque atinge diretamente a organização cotidiana da existência proletária. Por isso, a personagem afirma que categorias tradicionais da crítica marxista (“exploração”, “alienação”, “coisificação”) já não bastam integralmente para traduzir a experiência imediata do trabalho. A greve produz, ainda que provisoriamente, outra percepção temporal: a sensação de que o tempo poderia pertencer aos próprios trabalhadores. A organização do tempo (horários, ritmos) e a própria concepção de tempo (orientado pela produção de mercadorias, pois o valor depende da produtividade) fazem com que, no dia-a-dia do trabalhador, mesmo os momentos fora da fábrica sejam subordinados a uma temporalidade vazia, abstrata, simbolizada pelo relógio à vista de todos, impondo sua rigidez e mecanicidade; é um

tempo objetivado, que se arvora também em mercadoria. A greve não apenas devolve o tempo, mas permite que seja colocada em questão esse tempo da produção, do acúmulo, serial e repetitivo. A convivência e os encontros sociais nesse contexto que aproxima os trabalhadores dada a interrupção do fluxo da produção de mercadorias enseja novos tempos, que remetem ao ritmo da vida, tanto individual quanto coletiva, e abre brechas para outras perspectivas de luta – contra o fetiche da mercadoria, por assim dizer. Quando o tempo passa a fazer sentido (diferentemente do que ocorre no dia-a-dia do trabalho) ele pode ser compreendido como um tempo roubado, porque não mais abstração. Sentir na pele essa diferença conceitual quanto ao tempo já é um ganho, posto que só se toma consciência de que há um tempo outro, da vida, para ser roubado, quando se interrompe a linha de produção. É uma luta decisiva, fundamental, e que se vislumbra na peça por pequenas frestas – que, no entanto, são formais para a mesma, não meras situações fortuitas, pois perspectivam o enredo primário – o conteúdo, por assim dizer – a tal ponto que se pode pensar que esse enredo primário serve antes à sua própria interrupção e estranhamento, como temos mostrado ao longo desta análise.

O fato de a peça atribuir essa elaboração justamente a Luísa (estudante e militante ligada ao meio intelectual), a nosso ver, produz uma tensão importante na representação. A consciência mais articulada sobre o “tempo roubado” surge formulada por alguém que, embora inserida na linha de montagem, ainda preserva certa distância em relação à experiência contínua da fábrica. A escolha dramatúrgica aproxima a personagem da função de mediação reflexiva dentro da peça, como se coubesse a ela transformar em linguagem crítica aquilo que os trabalhadores vivem materialmente no corpo e na rotina.

A questão se torna ainda mais complexa porque a própria peça trabalha continuamente para romper a separação entre intelectualidade e experiência operária. Luísa aprende com os trabalhadores ao longo da greve, modifica sua percepção política e abandona parte das abstrações da militância universitária. Seu discurso sobre o tempo nasce justamente desse processo de aproximação concreta da vida proletária. Ainda assim, permanece um desnível significativo: os operários vivem o saque cotidiano do tempo; Luísa formula conceitualmente essa experiência.

Essa tensão reaparece na cena em que Fúria Santa rouba um relógio da fábrica durante a greve. O gesto possui dimensão alegórica evidente. O relógio concentra materialmente o controle capitalista do tempo, a medida abstrata que organiza a produção e captura a duração da vida cotidiana. O furto interrompe momentaneamente essa lógica e produz uma pequena inversão simbólica: o trabalhador se apropria do objeto que

normalmente mede sua submissão ao ritmo industrial. Há aí um instante próximo da imagem benjaminiana, em que a interrupção do fluxo habitual do tempo abre brevemente outra experiência histórica possível. Mais do que possuir o relógio, importa a suspensão provisória do tempo disciplinado da fábrica. Isto é, o roubo do relógio é uma alegoria sintomática, uma vez que as personagens gozam do tempo da vida e não do relógio.

O ambiente de trabalho sofre uma transformação, tornando-se também um espaço de não-trabalho, onde as reuniões acontecem no banheiro e em outros locais improváveis. A igreja deixa de ser apenas um lugar espiritual e passa a ser um espaço de discussão sobre questões materiais e sociais, abraçando uma visão de Jesus como uma figura marxista e aderindo à teologia da libertação - uma metamorfose da função tradicional da igreja. Essas mudanças não são simplesmente transformações, mas sim resultam de tensões dialéticas, movendo-se através da negação da negação.

O Latão não defende uma adesão cega ao sindicato (e a Lula e seus ideais), portanto não é sectário, nem idealiza qualquer pessoa ou ideologia. Ele retrata as tensões dentro do movimento grevista, a condução da greve, as esperanças e ações dos trabalhadores e o papel das mulheres no contexto fabril. Além disso, sugere implicitamente a necessidade de lutar contra a mercantilização excessiva e o tempo roubado - não apenas por salários melhores, embora isso seja importante. Essa abordagem revela uma dimensão muito mais profunda na peça, que vai além das questões superficiais. É aqui que o teatro épico se afirma e se justifica.

O teatro épico é muito gestual. Isso significa que a expressão física dos atores é fundamental na comunicação da história – embora o *gestus* possa ser apenas formado por palavras. Enquanto a dimensão literária do teatro épico pode variar, o gesto é o principal material e a utilização eficaz desse material é o objetivo principal. Para Benjamin (2017), o gesto oferece duas vantagens importantes em comparação com as palavras e ações das pessoas: em primeiro lugar, ele é mais difícil de falsificar, especialmente quando é sutil e comum; em segundo lugar, ao contrário das ações das pessoas, o gesto tem um começo e um fim claros, o que permite sua delimitação precisa.

Uma consequência importante disso é que interromper uma ação se torna crucial no teatro épico, pois é durante essas interrupções que os gestos são mais perceptíveis. Em certos casos, o objetivo principal do texto no teatro épico é precisamente interromper a ação, sem ilustrá-la ou incentivá-la. Essa interrupção não se limita apenas às ações dos personagens, mas também pode incluir a própria ação dos atores – o que é feito

precisamente pelo Latão. O caráter retardador da interrupção e a divisão da peça em episódios contribuem para a natureza épica do teatro.

Mas, se o fluxo das coisas se choca contra essa rocha do espanto, não há diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista da onda. Esse teatro faz com que a vida jorre para o alto do leito do tempo e, por um átimo, brilhe no vazio, para depois deitá-la novamente (Benjamin, 2017, p. 22).

Portanto, esse teatro, partindo dos eixos temáticos acerca do sindicalismo, da Igreja progressista, do movimento estudantil e das relações de produção e reprodução social das mulheres trabalhadoras, eleva a vida à superfície do tempo – utilizando, ainda, a analogia benjaminiana -, onde brilha momentaneamente no vazio antes de ser devolvida ao seu curso natural.

Capítulo 4 - LUGAR *NENHUM*: no abismo que nos separa contém o tudo que nos distancia...

A peça *Lugar Nenhum* foi escrita por Sérgio de Carvalho com a colaboração do elenco da Cia do Latão, uma criação bastante inspiradora que dialoga com textos do escritor russo Anton Tchekhov. A sua estreia ocorreu no Rio de Janeiro, em 2018, marcando o vigésimo primeiro aniversário do grupo. A dramaturgia resultante foi posteriormente publicada, em 2019, pela editora Temporal. No ano seguinte, a obra foi traduzida para o espanhol e publicada na revista Conjunto, sediada em Havana, Cuba. Em 2022, o espetáculo alcançou sucesso notável ao ser apresentado no Festival São Palco, em Portugal. Sua forma dramática faz do tempo o verdadeiro protagonista: um tempo saturado, suspenso, estagnado, atravessado por espectros históricos não resolvidos que assombram o presente. Desde a senzala soterrada sob os muros de pedra até a melancolia paralisante dos intelectuais em crise, o que a peça expõe é uma temporalidade em colapso, sobre a qual tentaremos aqui fazer algumas considerações importantes.

O enredo mostra uma família de artistas e intelectuais que se isola em uma casa de praia¹² para comemorar o aniversário do filho. O elenco inclui uma atriz de sucesso (Tereza, formada em ambiente culto do teatro da década de 1960, trabalha na televisão e tem reconhecimento internacional) que está encenando uma peça de Ibsen (espécie de *flashforward* da crise), um cineasta em declínio (Jonas, ex-marido de Tereza), um músico que foi detido durante a ditadura (Pio), um jornalista liberal (Afonso, negro, namorado de Tereza, intelectualizado e conservador), Maria (caseira, filha de indígenas, caçara), Ivone (estudante de artes visuais, negra, namorada de Jonas), Antonio (filho de Tereza e Jonas, estudante de medicina), entre outros. Esse isolamento não é um mero detalhe para a peça, sobretudo porque simboliza a posição de classe desses grupos no modo de inserção periférica do capitalismo brasileiro. Esse retiro, que poderia simbolizar liberdade, revela-se sobretudo um tempo morto: não-trabalho, não-transformação, apenas

¹² Na entrevista concedida a Valmir Santos (disponível em: <https://cenaaberta.com.br/2020/11/26/lugar-nenhum-tchekhov-e-o-tempo-brasileiro-entrevista-com-sergio-de-carvalho/>), Sérgio de Carvalho observa que a peça nasceu da tentativa de pensar o Brasil contemporâneo a partir de uma sensação de exaustão das mediações políticas e culturais que haviam organizado parte da esquerda artística nas décadas anteriores. A família reunida na praia carrega consigo fragmentos de antigas promessas modernizadoras: teatro político, cinema engajado, crítica cultural, militância democrática, experimentação estética. Tudo aparece, contudo, em estado de desgaste. As personagens falam longamente sobre arte, política e memória, embora a fala já não produza movimento histórico. O discurso se acumula como „ruína cultural“.

suspensão angustiante. Como em Tchekhov, o cotidiano se arrasta, nada acontece - mas esse “nada” é cheio de tensões históricas.

Cabe aqui mencionar que, embora o intuito desse trabalho não seja uma análise propriamente comparativa entre as obras, as três peças podem ser lidas como momentos distintos de uma mesma crise da experiência histórica. A categoria da temporalidade nos ajuda a compreender esse processo. Em *Os que ficam*, como vimos no início do trabalho, predomina uma espécie de tempo do retorno: o passado da arte política e da ditadura reaparece como problema não resolvido, encenando o bloqueio entre memória e ação. Em *O pão e a pedra*, como acabamos de ver, o tempo assume a forma da repetição: as greves do ABC são reinscritas à luz das crises contemporâneas, produzindo tensões na experiência coletiva dos trabalhadores e nas possibilidades históricas da luta de classes. E por fim, em *Lugar nenhum*, configura-se um presente paralisado, marcado pela dissolução das mediações simbólicas e pelo “não-lugar” da arte engajada sob o neoliberalismo, expressão de uma crise cultural e identitária no Brasil pós-redemocratização.

Esses regimes de temporalidade são diferentes entre si e não formam uma tipologia fechada, atravessam-se e se tensionam – o que permite compreendermos o conjunto como uma espécie de “trilogia” da crise histórica brasileira. Quando reinscrevemos a forma épica nesse cenário, o Latão põe em evidência as fraturas, seus limites e a dificuldade de fazer essa experiência circular e ser compreendida no presente.

Diferentemente do drama burguês do século XIX, onde o tempo narrativo avançava por meio de conflitos individuais e ações alinhadas à lógica das causas e consequências, aqui, em *Lugar Nenhum*, a temporalidade se torna negativa: a classe média brasileira está aprisionada em um presente sem horizonte. Não dispõe do acúmulo de capital da burguesia, nem da possibilidade de ruptura da classe trabalhadora; sobrevive em um limbo, sem perspectivas de transformação. Essa estagnação temporal denuncia o impasse de uma modernização periférica, sempre incompleta, sempre travada. Isto é, personagens incapazes de agir de maneira transformadora porque percebiam na classe média intelectualizada brasileira uma profunda perda de horizonte político. Trata-se de uma camada social situada num lugar contraditório: distante do poder econômico efetivo das elites burguesas e igualmente afastada das possibilidades de organização coletiva ligadas à luta popular. O resultado é um estado permanente de suspensão. A

modernização periférica brasileira surge, então, como processo inconcluso, incapaz de integrar plenamente nosso passado e nosso presente.

Os conflitos entre as personagens, portanto, vão além das questões pessoais e expressam tensões de classe e antagonismos que estruturam a sociedade. Cada personagem, como veremos, representa um tipo social que dá expressão a questões da configuração da estrutura social, expondo situações travadas e profundamente tensas, tanto sincrônica quanto diacronicamente, tanto material quanto simbolicamente. Noutras palavras, não se vai a lugar nenhum; os espaços e tempos estão saturados com linhas de força históricas também não resolvidas, de longo alcance, como a escravidão e o massacre físico e anímico dos indígenas, bem como os privilégios que fogem da suposta lógica meritocrática da ordem burguesa. O atraso e a modernidade, o arcaico e o novo se conjugam num modo específico de participação periférica no capitalismo que, alegoricamente, não opera apenas no Brasil, mas em qualquer lugar a partir de um desenvolvimento desigual e combinado. Veremos como as categorias teatrais tradicionais como enredo, diálogo, ação, tempo presente que se desenrola diante de nós já não dão conta para uma compreensão da peça e do modo como articula seus materiais.

A família da peça tem recursos para se afastar temporariamente das exigências do trabalho, mas essa retirada não representa liberdade. Em vez disso, gera um sentimento de angústia pela falta de perspectivas. Ao contrário da burguesia inserida no mercado de trabalho, que pode se apoiar na acumulação de capital, e do proletariado, que encontra na luta de classes uma possibilidade de mudança, esse grupo de artistas fica à margem, sem caminhos claros para sua transformação. A casa litorânea reflete esse estado de limbo, onde crises pessoais são, na verdade, reflexo de um impasse estrutural.

Os espaços e tempos da peça aparecem saturados por linhas de força antigas (escravidão, massacre indígena, privilégios de classe, violência racial, modernização desigual). A própria casa de praia possui espessura histórica. Sob seus muros repousa uma antiga senzala soterrada. A imagem é decisiva porque materializa cenicamente a persistência subterrânea da formação colonial brasileira. O passado nunca desaparece plenamente; permanece sustentando silenciosamente a vida confortável das famílias ricas. Nesse aspecto, a personagem Maria (empregada da família) ocupa um lugar fundamental para a compreensão da peça. A aparente “não-ação” dos intelectuais ganha outro significado quando contrastada com o trabalho contínuo dela. Enquanto os demais personagens circulam entre discussões intelectualizadas e abstratas sobre arte, política,

memória e fracasso, Maria permanece ligada à dimensão concreta da reprodução cotidiana da vida, do trabalho. Ela corta o abacaxi antes mesmo que Teresa a peça, busca cerveja para Ivone (Carvalho, 2019, p.30), faz doce de banana para agradar à Antonio (filho de Teresa) (Ibidem, p. 40), compra peixe para servir às visitas (p.58), traz a champanhe quando chamada (p.96) etc. Sua ação está sempre organizada em nível do serviço, da manutenção material daquele espaço de privilégio. Ou seja, enquanto os personagens dispõem de tempo livre, repertório cultural, entre outras coisas, quem efetivamente age é justamente a personagem situada na base da hierarquia social (embora sua ação apareça naturalizada pela lógica doméstica e pela estrutura de classe).

Essa oposição torna ainda mais evidente a condição paralisada dos intelectuais. Eles permanecem presos a um circuito improdutivo de conversas, conflitos internos e autorreferência. Maria, por sua vez, movimenta o espaço, sustenta concretamente a casa e encarna a permanência histórica do trabalho invisibilizado, que é o doméstico. Há nisso uma dimensão profundamente brasileira. Por mais que o tempo passe, o ócio melancólico da classe média intelectualizada repousa sobre a continuidade silenciosa do trabalho subalterno.

No “Posfácio para Lugar Nenhum”, Matsunaga (2018) observa que a cena final concentra exemplarmente essa operação crítica. A atriz Teresa sentada no chão relata o assassinato e o esquartejamento de um indígena cometido por policiais, enquanto um empregado testemunha a violência e precisa fugir. O relato produz um silêncio desconfortável no público. Depois de longas conversas marcadas pela “melancolia intelectual”, a barbárie histórica brasileira parece emergir abruptamente. O espetáculo desloca então a crise privada da família para um horizonte muito mais amplo, no qual o massacre indígena, a violência policial e a permanência colonial deixam de funcionar como pano de fundo e ocupam o centro da cena. A modernização cultural sofisticada daquelas personagens convive, assim, com formas brutais de violência estrutural, que a peça consegue representar.

4.1 - Temporalidades em conflito: passado escravocrata, ditadura e presente

Quando lidamos aqui com a questão da temporalidade, o tempo não é pano de fundo, mas o motor do drama. As personagens são mostradas através de suas obsessões ideológicas e afetivas, sofrem e manifestam ideias-fixas, sendo, dessa forma, tecnicamente “cômicas” e/ou “irônicas” na medida do uso de sua consciência sobre os

próprios problemas. Nesse experimento da Companhia do Latão é percebido um impulso organizativo na cultura política que, à semelhança de Brecht, estrutura os conflitos e se estrutura por meio deles. O trabalho do Latão dialoga com a dialética brechtiana ao rejeitar a conciliação das contradições – uma condição extrateatral – e ao atualizar, de forma histórica, a estética da forma. De acordo com Szondi (2003), o enfrentamento da crise do drama na primeira metade do século XX vai levar a soluções formais variadas, seja na problematização da forma do drama, seja no interior do próprio drama. O que o Latão propõe com *Lugar Nenhum* é uma nova configuração formal. Isto é, a partir da escrita da peça, tempos históricos diferentes eclodem em novos tempos históricos. Na medida em que os tempos da peça se entrelaçam, percebemos que as personagens estão “fora” do tempo, girando em negativo, não no sentido metafísico, mas constituindo uma nova face da crise do tempo; por isso, análoga a que Tchêkhov viveu em sua origem, no século XIX, mas atualizada para o Brasil.

O ponto de partida da análise é como o tempo, atravessado por impasses históricos e por conflitos de classe, se transforma em elemento estruturante da cena. O tempo na peça não é linear, mas composto por muitas camadas contraditórias. Quando, por exemplo, a personagem Atriz-Tereza narra a história da antiga fazenda Utopia, construída sobre trabalho escravizado, o passado irrompe na cena. Não se trata de uma lembrança distante, mas de uma temporalidade não resolvida: a violência colonial permanece viva no presente. O tempo, portanto, não avança, mas retorna, se sobrepõe, se distorce. Esse diagnóstico formal que se estende por toda a peça não é apenas estético: é o retrato da crise histórica brasileira, onde o passado escravocrata, o autoritarismo da ditadura e a precariedade contemporânea convivem sem síntese. Na cena 1, na chegada dos personagens à fazenda erguida sobre as ruínas coloniais, percebemos esse traço colocado amostra:

Atriz-Teresa (Narra) Anoitece. Vejo a moderna casa litorânea na encosta do morro, erguida sobre um antigo engenho de cana. Há uma luz acesa no quarto. A primavera cobre parte da varanda. Na estrada, há pouco, parei no acostamento e comprei três abacaxis das mãos de uma criança. Ela devia ter uns 4 ou 5 anos. Cobrou direitinho, me deu o troco. "Não! Pode ficar para você." (Revive a cena) Eu entro no carro, a mãe se aproxima, a criança mostra o dinheiro a ela. Parece uma índia. Pede que eu espere e me estende uma foto: "É meu filho, tem 16 anos, está desaparecido faz sete dias". Eu dou mais algum dinheiro. Penso na cena. Depois de meses vivendo o tempo do teatro, me impressiono com a estranheza dos lugares do mundo. Descrevo: não tenho bem uma história para contar. (Carvalho, 2019, p. 21).

Matsunaga (2018, p.228) afirma que a partir dessa primeira cena, “a forma-mercadoria vai tomando corpo”. Isto é, nessa cena inicial, a forma-mercadoria já aparece infiltrada nas relações mais elementares da vida. A criança vende abacaxis na beira da estrada, “cobra direitinho” e entrega o troco com naturalidade, como se a lógica da troca tivesse organizado precocemente sua experiência do mundo. Teresa, diante daquela situação, responde através do dinheiro – primeiro deixa o troco, depois entrega mais algumas notas à mãe que procura o filho desaparecido. O sofrimento acabou absorvido rapidamente pela circulação do dinheiro (ela precisa pagar e seguir seu caminho) – o que se converte em um gesto rápido de “compensação individual”. A violência histórica sugerida no desaparecimento do jovem indígena atravessa a cena como continuidade silenciosa da formação brasileira. A própria paisagem concentra essa contradição temporal (a moderna casa litorânea erguida sobre um antigo engenho de cana materializa a convivência entre modernização e permanência colonial). Teresa percebe a estranheza daquele encontro, embora já não consiga organizá-lo numa narrativa estável: “não tenho bem uma história para contar”

A estrutura dramática aqui delineada evidencia a sobreposição de múltiplos tempos históricos que tensionam as personagens, impondo-lhes dificuldades de interação e impulsionando-as para formas ilusórias de evasão. Dessa forma, olhar para o que está em segundo plano na cena é decisivo. Na peça, o encontro para celebrar os 22 anos de Antonio, filho de Tereza e Jonas, não se concretiza como festa: o diálogo entre os familiares não se sustenta, e o convívio se mostra inviável, minado por tensões latentes que, aos poucos, ganham expressão.

A escolha de situar essa cena no fim da ditadura militar e dentro de uma antiga fazenda litorânea, já arruinada, não é casual. Seguindo o método de Tchêkhov, Sérgio de Carvalho recorre ao “entrelugar”: espaço onde retornam elites cultas, dependentes ainda do lastro colonial, seja como renda, seja como status. Assim como em *O Jardim das Cerejeiras* ou em *A Gaivota*, a casa (antes centro de poder) reaparece como espectro de uma ordem social decadente, sustentada pela servidão passada. Em *Lugar Nenhum*, sobre as pedras da antiga senzala ergue-se uma moderna casa de praia, hoje pertencente a uma atriz em crise com sua arte. O contraste entre ruína e modernidade, entre herança escravocrata e consumo cultural, concentra as contradições do país: a festa doméstica é atravessada por pressões externas e internas - sobrevivência mercantil (Jonas querendo dinheiro de Tereza, especialmente para financiar seus filmes), dilemas da arte engajada

(Pio foi preso na ditadura, gosta de Tereza, mas se encontra estagnado) violência da ditadura, racismo estrutural, incapacidade de mobilização coletiva.

Numa cena seguinte, Tereza passeava de canoa com Afonso, seu namorado jornalista, negro e despreocupado com a vida social, quando avista a mãe indígena que estava à procura do filho. Ele reitera que os “índios já viraram mendigos” e continua:

Afonso (Professoral) Eu sei que eles têm que ser assimilados como qualquer outra raça. Precisam de terra para quê? Para manter uma cultura preservada, in vitro, para servir de parque de atrações para antropólogos? Eles têm que pagar impostos, tem que ter CPF, como qualquer outra pessoa, e se tornarem cidadãos. [...]

Tereza Essa mulher tem um menino de 16 anos desaparecido [...]. Que deve ter sido morto por essa polícia de merda, racista, a mesma que segue teu carro, a serviço dessa sociedade de merda racista...

Afonso (Grita) Você não escuta! Prefere sempre raciocinar pelo concreto, não pelo todo abstrato (Carvalho, 2019, p.71)

Afonso encarna uma contradição particularmente importante da peça. Negro, intelectualizado e integrado aos circuitos liberais da classe média, ele procura se afastar de qualquer pertencimento coletivo ou identificação histórica mais ampla. Quando afirma “eu não represento um grupo social, isso não me diz respeito nem por ideologia, entendeu?” (2019, p.98), sua fala expressa algo maior que uma opinião individual: ela dramatiza a interiorização da lógica liberal contemporânea, fundada na ideia de sujeito autônomo, desvinculado das determinações históricas e das experiências coletivas de classe e raça. Em sua tentativa de afirmar uma identidade puramente individual, Afonso acaba expondo justamente o contrário. Sua recusa do passado africano e da dimensão coletiva da experiência negra revela o grau de fragmentação produzido pela sociabilidade neoliberal, em que até a memória histórica aparece esvaziada ou transformada em constrangimento social. A peça evidencia, assim, como parte da intelectualidade progressista brasileira incorporou formas de adaptação à ordem vigente, substituindo a elaboração crítica das contradições sociais por discursos de mérito individual, neutralidade política e autorrealização privada. A fala de Afonso concentra esse impasse, pela impossibilidade de escapar das determinações históricas justamente no momento em que se acredita plenamente emancipado delas. O cineasta, ao contrário, tenta resgatar um passado recente, no qual o cinema experimental brasileiro procurava dar conta da condição estrutural de nossa “irrealização” nacional, mas se vê constrangido pelos imperativos mercadológicos contemporâneos. O músico, outrora imbricado na militância

política e na cultura de resistência, abdica do tempo histórico e se refugia na atividade anódina de “catar plástico” na praia, enquanto os caseiros caiçaras, assombrados pelos cadáveres dos grupos de extermínio, procuram se ocultar, esmagados pela violência estrutural do presente. Enfim, contrapontos que são expostos pela cena.

Em determinado momento da peça, uma conversa aparentemente simples entre Maria e Ivone faz emergir parte das tensões sociais que sustentam silenciosamente a convivência naquela casa. Longe dos grandes debates sobre arte e política travados pelos intelectuais, o diálogo desloca a cena para a experiência concreta das desigualdades de classe e raça. A curiosidade de Maria sobre a universidade, a roupa e os objetos de Ivone introduzem uma dimensão material que atravessa todo o espetáculo: identifica quem pôde estudar, circular socialmente e ocupar determinados espaços culturais no Brasil. Em poucas falas, a cordialidade inicial cede lugar ao desconforto, revelando a distância histórica que separa personagens que, à primeira vista, compartilham certa proximidade cotidiana.

Maria (Aproxima-se de Ivone que está próxima à varanda) como você conseguiu estudar, fazer faculdade?

Ivone (Estranha a intimidade) Por quê?

Maria Eu tenho também vontade de melhorar. (Aponta um broche na forma de salamandra que Ivone traz preso à roupa) Bonito esse seu broche. Você conheceu o homem certo.

Ivone (Atônita) Você está querendo dizer o quê?

Maria Você é bem vestida.

Ivone (Agressiva) Eu nunca fui pobre. (Sai). (Carvalho, 2019, p.54)

Nessa breve cena, a peça concentra um conflito de classe e raça extremamente violento, embora construído através de um diálogo aparentemente corriqueiro. Maria se aproxima de Ivone tentando compreender o percurso que permitiu a ela frequentar a universidade e circular naquele espaço social intelectualizado. Sua pergunta “Como você conseguiu estudar, fazer faculdade?” (p.54) carrega uma dimensão delicada e sensível. Para Maria, a ascensão educacional aparece quase como algo excepcional, distante, pertencente a outro mundo social. Há aí o reconhecimento silencioso das barreiras materiais que organizam o acesso ao estudo no Brasil. Mas a reação inicial de Ivone já evidencia desconforto. Ela “estranha a intimidade”, como se a aproximação de Maria rompesse uma distância social que deveria permanecer intacta. Quando Maria comenta o broche, a roupa e sugere que Ivone “conheceu o homem certo”, a conversa toca num

ponto decisivo: a percepção de que relações afetivas, capital cultural e circulação social também funcionam como formas de privilégio e mobilidade de classe. Maria lê o corpo e os objetos de Ivone como sinais sociais. O broche, a roupa e o modo de falar tornam-se marcas visíveis de pertencimento. No entanto, pela resposta de Ivone “Eu nunca fui pobre” qualquer possibilidade de identificação entre as duas é interrompido abruptamente. A frase possui enorme densidade porque desfaz imediatamente a aparência de solidariedade construída até então. Embora Ivone também seja negra e ocupe uma posição relativamente marginal naquele ambiente, ela reafirma sua distinção social pela negação da pobreza. O gesto revela como a experiência de classe reorganiza e fragmenta possíveis pertencimentos raciais ou coletivos.

A cena é particularmente forte porque expõe uma contradição típica da formação brasileira: a convivência entre proximidade cotidiana e abismo social profundo. Maria trabalha naquela casa, circula intimamente entre os personagens, conhece seus hábitos, seus corpos e suas rotinas, embora permaneça estruturalmente separada deles. Quando tenta atravessar simbolicamente essa fronteira através da conversa, encontra imediatamente o limite da hierarquia social. Há ainda outro aspecto importante: Maria enxerga a universidade como possibilidade concreta de “melhorar”. Sua fala expressa uma expectativa histórica ligada à educação como promessa de ascensão social. Entretanto, a resposta de Ivone sugere que o acesso universitário continua profundamente condicionado pela origem de classe. A meritocracia aparece desmontada em poucas palavras. Ivone não atribui sua trajetória ao esforço individual, ao talento ou ao mérito; ela apenas afirma que jamais pertenceu ao universo da pobreza.

Essa justaposição de temporalidades dentro do processo dramático, atravessado por lutas entre formas sociais em declínio e as que emergem, inscreve-se numa tradição que remete tanto a Tchekhov quanto a Brecht, constituindo também um eixo central dessa dramaturgia da Companhia do Latão. No caso do Latão, contudo, há um esforço particular em capturar as especificidades das formações sociais brasileiras, onde os processos históricos se interpenetram de maneira ambígua e muitas vezes perversa, gerando arranjos contraditórios e formas híbridas que desafiam uma síntese reconciliadora.

Ivone (*Aponta uma parede de pedras, mais ao longe*) E aquelas pedras?
Maria Era a senzala.

(Ivone caminha na direção do pedaço de muro. Paralisa-se quando chega a uma distância que lhe permite entender o que era a antiga edificação)

Atriz-Teresa (*Narra*) A fazenda. Foi chamada, na década de 1850, de Utopia. Antiga propriedade de um homem, meu tataravô Antonio. Leitor de Rousseau e Fourier, era médico, assinava revistas francesas e sonhou construir nesta propriedade, herdada de uma senhora de quem cuidou por anos, um falanstério tropical, uma cooperativa igualitária, sociedade de mulheres e homens irmanados no trabalho e no sexo livre. Mas em sua vida breve, meu tataravô não chegou a vir para cá, onde setenta escravos eram controlados pelos feitores e produziam pães de açúcar sob a névoa do vento do mar, alheios aos ideais do novo proprietário. No leito de morte, ele deixou a terra e também a esposa, minha tataravó Helena, a seu irmão, Fernando, pedindo que se casassem. O casal se mudou para cá e a fazenda se especializou na produção de aguardente, aumentando o número de pessoas escravizadas. Com os vapores do álcool, batizaram o lugar com um nome indígena: Fazenda Maturi. A democracia impossível, por ironia, ressurgia na palavra tupi. Maturi: o que escapa, o que está por vir. (*Hannah e Pio param de tocar. Silêncio de todos*). (Carvalho, 2019, p.52-3)

A exposição da situação narrativa se dá, textualmente, pela indicação que é a Atriz-Tereza quem fala, não só a personagem Tereza ou a atriz. Em cena, isso se dá pela mudança de ritmo, de andamento da ação (a busca de Antonio pelo presente da mãe), posto que agora a perspectiva é a senzala que existia na fazenda Utopia, agora Maturi. Ou seja, embora seja uma mudança tênue, ela é significativa: não se trata de um comentário solto, perdido em meio à ação, sobre o fato das pedras serem ruínas de uma senzala. Há uma interrupção que mira a revisitação histórica daquele espaço, que não é somente o lugar onde a ação se dá, mas um espaço de memória – viva nas entranhas da matéria social hoje em dia. Formalmente, portanto, a narração como gênero organiza os materiais, como numa “moldura ideológica” que é tão importante quanto a ação interrompida. A Atriz-Tereza narra (campo semântico demarcado no texto, narra) uma história de desacertos e contradições. O tataravô de Tereza, Antonio, nos idos de 1850 (Brasil livre e escravocrata), herdara a fazenda de uma mulher e a imaginara um falanstério tropical (socialismo utópico de Fourier). Neste espaço utópico haveria igualdade entre todos e sexo livre – enquanto 70 escravizados já trabalhavam fazendo pães de açúcar. Quando morre, deixa a propriedade e a esposa para seu irmão (liberdade?), casal esse que se muda para cá, aumentando o número de escravizados para fazer aguardente – nenhuma centelha da igualdade, liberdade e fraternidade evocadas. O novo nome da fazenda, Maturi, indígena, somente faz lembrar vagamente que era uma

terra indígena tomada pelos europeus. Toda e qualquer vislumbre emancipatório foi solapado pela história e pela sua transmissão, pois a memória é de Antonios, Helenas e Fernandos, mas não dos escravizados ou dos indígenas que ali trabalharam sob o açoite da escravidão e, depois, sob condições de trabalho abusivas e opressoras.

O caráter narrativo tenta evidenciar as notas falsas dessa história oficial – que fala da prosperidade entre pães doces e a cachaça, orgulho nacional – indicando que outras histórias pedem passagem. Toda a estrutura da peça é formada por esse vaivém constitutivo, a tal ponto que mesmo nos trechos de ação há uma contaminação dessa dimensão distanciada, desconfiada, questionadora da narrativa. Isso opera como a formalização estética de uma história nacional sequestrada, rasurada, sobretudo não enfrentada de nossa formação social, que diz respeito ao passado escravagista, à aniquilação de indígenas, à negação de uma avaliação efetiva sobre a ditadura 64-85: questões não resolvidas que nos assombram e se repõe em racismo estrutural, abuso dos socialmente vulneráveis, idealização de uma felicidade calcada na ordem do favor e da cordialidade. O ar fica saturado dessas camadas não-visibilizadas de nossa história, e a peça tenta fazer uma redução estrutural dessas questões, em tema e forma.

Além disso, a peça também retrata a relação dessa família com seus empregados, expondo a hierarquia social e racial que sustenta o Brasil. O enredo não aponta uma solução revolucionária: ele escancara determinadas contradições históricas do país. Os trabalhadores precarizados coexistem com uma classe média que, ao mesmo tempo em que os explora, teme sua própria decadência social. Esse cenário faz com que o enredo não avance de maneira convencional, pois o verdadeiro problema não está nas decisões individuais das personagens, mas na estrutura social que as aprisiona. Por exemplo, alguns trechos de Tereza e Maria (a empregada da residência), especialmente a cena em que ela é convidada para participar da festa, não lavar os pratos naquele dia, mas depois sua vida retornará como de sempre...

Diante disso, a peça move o público a uma atitude de imaginação e pensamento que se realiza *contra* a própria narrativa. Essa atitude à lá Tchekhov é semelhante a alguns mecanismos literários de Machado de Assis, uma vez que as personagens são representações vivas das contradições sociais, revelando-se simultaneamente comoventes e criticáveis, muitas vezes marcadas pelo absurdo e pela precariedade de suas ações. O conjunto da narrativa se estrutura de forma negativamente determinada pelas relações

materiais, parecendo, à primeira vista, arbitrário e injusto, mas, na verdade, refletindo a lógica da luta de classes. A dimensão psicológica dos personagens não é autônoma, mas sempre mediada pela condição social; a subjetividade emerge, portanto, atravessada pelas relações de produção e pelo mundo do trabalho. Em outras palavras, percebemos que os comportamentos individuais não são meras expressões íntimas, são manifestações concretas das estruturas históricas que os conformam.

4.2 Tempo Narrado: recursos épicos e a crise do drama

Na tradição de montagens recentes da Companhia do Latão, *Lugar Nenhum* também dialoga com o último ato de *Ópera dos Vivos* e com *Os que Ficam*, especialmente por expandir as contradições dos produtores de cultura num momento de regressão social generalizada. Aqui, na presente peça, a ironia não se restringe à comédia ideológica de uma classe específica, mas evidencia, sobretudo, a impossibilidade de uma resposta individual a uma tragédia que é estrutural. O que se revela é a limitação das consciências fragmentadas diante de uma realidade historicamente determinada, na qual apenas uma ação coletiva poderia oferecer uma saída concreta. Nesse sentido, a ironia atua como um recurso da teatralidade: escancaram os absurdos de um grupo social, e também a impotência geral diante das contradições do presente – que só podem ser superadas por meio da práxis transformadora.

A ação de *Lugar Nenhum* é situada no início dos anos 1980 e revisita o fim de ciclo da ditadura, uma época de esperança democrática, mas em contrapartida uma extrema onda conservadora – e que fomenta o crescimento de uma ultra-direita. Em *O Pão e a Pedra*, o Latão trouxe o ângulo coletivizador dos operários sobre a greve do ABC, de 1979. Em *Os que ficam*, a perspectiva da peça se situava no auge da repressão militar. No entanto, o momento cultural do país retratado em *Lugar Nenhum* não era exatamente o de um impasse, porque já havia a expectativa de redemocratização; por outro lado, havia uma crise de referências dos artistas e intelectuais, especialmente em relação à tradição da arte engajada, ou seja, à dificuldade de alguns artistas em compreender o seu próprio trabalho quando as relações de produção se modificam. Como lidar (ou não) com a arte engajada dos anos 1960 e com a resistência dos anos 1970, naquela que foi chamada a década perdida dos anos 1980? Faz-se importante, aqui, uma rápida síntese parcial do que já acompanhamos. As três peças em questão focam

momentos históricos distintos, além de operar com a categoria tempo de modo distinto, mas sempre como um princípio organizador fundamental. Se em *Os que ficam* as cartas lidas funcionam como uma aproximação explosiva entre o tempo em que foram escritas e sua leitura por um convidado, com a potência dobrada do teor documental – a escrita da carta e sua leitura viva, agora –, em *O pão e a pedra* o tempo roubado estruturante para o capitalismo é uma espécie de perspectiva pictórica para onde seus campos de força fluem, em várias formas de dar expressão à forma-mercadoria – do corpo besuntado de Coca-Cola à metamorfose de operária a operário, passando pelos relógios roubados da fábrica e, na greve, o tempo morto para a produção e vivo para a crítica do fetiche da mercadoria, agora palpável. Nesta peça temos, também, o tempo documentado do discurso de Lula na Rádio, ouvido em 2016 no contexto da difamação de Dilma Rousseff e o golpe contra ela, mas esse tempo está subsumido à lógica da forma-mercadoria, que atropela esses dois momentos em sua marcha inexorável no capitalismo liberal, como se não tivéssemos mais os dicionários sociais necessários para entender o que está em jogo. Nesta última peça, *Lugar nenhum*, o tempo centrado nos anos 1980 ganha estatuto alegórico, se precipita como materialização melancólica de um tempo interrompido, travado numa dialética suspensa entre atraso e a novidade, entre o arcaico e o moderno. Essa energia represada está prestes a explodir, tudo está muito perto do limite. As interrupções da ação pela Atriz-Tereza, entre outras, marcam o andamento deste plano de base sobre o qual se assenta a narrativa – pois se pode aventar que, se a peça se organiza pelo dispositivo de explicitar situações sem saída, de aporia, isso não se explica em chave metafísica, mas pelos processos históricos e sociais que nos trouxeram até aqui, e teremos acesso a isso pelo ímpeto narrativo desta peça. O Latão marca esses momentos muito bem, os coreografa, seja em comentários sobre o espaço, sobre a estrutura social, sobre uma história não superada de violências e opressões (e, portanto, ainda ativas) que são destacadas e fazem as mediações necessárias à remissão histórica.

Por remeter à história brasileira, *Lugar Nenhum* exterioriza como o Brasil é marcado pelo pacto das elites e pela continuidade das desigualdades. A peça não oferece respostas fáceis, pelo contrário, a representação do mundo em crise expõe as limitações da realidade e causa desconforto ao público. Assim, concretiza a abordagem épica brechtiana, instigando o público a enfrentar desconfortos e refletir sobre as origens das injustiças sociais e raciais brasileiras.

4.3 Lugar Nenhum como formalização da Crise Brasileira

A presença de alguns recursos do teatro épico viabiliza o florescimento de uma instância narradora, como por exemplo o *distanciamento* entre o público e a ação no palco (evita que o espectador se identifique emocionalmente com os personagens e permite que o público analise criticamente os eventos em vez de se perder neles); *narrativa fragmentada ou não linear*, com cenas ou eventos dispostos de maneira não cronológica (isso pode ajudar a enfatizar a análise crítica dos eventos apresentados). *Canções ou presença de coro* também podem ser usados como uma forma de comentar sobre a ação, destacando aspectos ideológicos ou sociais. Além disso, *comentários* diretos entre personagens e público, no teatro épico, podem quebrar a chamada “quarta parede” e se dirigir diretamente ao público.

Ou seja, estes elementos, cenários não realistas e outros recursos visuais, são frequentemente empregados para enfatizar a natureza construída e artística do teatro, em vez de tentar criar uma ilusão realista, que ao contrário do teatro tradicional que se envolve emocionalmente na história, o teatro épico visa envolver intelectualmente o espectador, encorajando-o a analisar criticamente os temas apresentados.

Transição de quadro

A luz cai durante a saída grotesca de Jonas. Ele sobe para o quarto como um bailarino de butô. A música se funde à canção guarani cantada por Maria. Um vozerio ao longe sugere um coro indígena, distorcido e melancólico. A escuridão é quebrada por luzes de lanternas que iluminam a Mata Atlântica. Uma luz tênue mostra Maria recolhendo as roupas de Jonas espalhadas pelo chão. (Carvalho, 2019, p. 101).

Jonas acabara de fazer uma cena de fúria por estar falido e não conseguir empréstimos para filmar, aceitando na marra as novas condições impostas pela indústria cultural, em torno da razão irracional do capital, do dinheiro. Não que ele se insurgisse contra o sistema, pelo contrário: lamenta não estar entre os poucos privilegiados que restarão, gostaria de entrar na festa pela porta da frente. Enquanto faz o seu discurso de submissão ao Deus-Dinheiro, de baixo insinuam-se acordes de Tropicália, de Caetano

Veloso, quando Jonas, nu, sai dançando. É o momento da fusão da tropicália com a canção guarani cantada por Maria, logo amplificada por um coro indígena, ressaltamos: ao longe, distorcido, melancólico. Assim como a empregada Maria, indígena, ocupa as frestas das cenas e agora vai recolher as roupas que Jonas jogou ao chão, esse coro quase apagado toma o primeiro plano – sem uma fala organizada, sem uma decisão que mude o rumo das coisas, mas decididamente se impõem como o retorno de um esquecido, de um recalque, que não aceita ser aniquilado. É outro excerto narrativo, sem a demarcação textual clara da cena anterior, mas que diz algo muito significativo. Esse é outro elemento formal nesta peça: aquilo que parece à primeira vista secundário, mero adereço, comentário lateral ou redundância, aos poucos se mostra decisivo, princípio organizador quase oculto, por meio do qual a memória se faz presente, se faz questão, se faz atual e urgente. O desmonte das ações que mudam estados, a crise objetiva da sociedade e subjetiva dos interlocutores, faz com que os olhares se voltem para o inespecífico, o não-visto ou ouvido, o tempo saturado de tensões no aqui e agora da cena (para usar uma expressão de Benjamin) é trazido à primeiro plano, de tal modo que a forma se torna tema e assunto. O esgarçamento das categorias teatrais normativas contribui para esse efeito de inversão, que cobra a retomada da leitura, da reflexão, da busca pelo sentido, o que pode ser expresso pelo apelo radical à perspectiva da narração nessa peça – que têm outras configurações e efeitos quando pensados a partir do teatro, o que tentamos mostrar aqui.

Além disso, vale ainda ressaltar a trajetória de Maria, que concentra algumas das linhas históricas mais profundas da peça. Em suas falas, surgem fragmentos da violência colonial, da memória indígena, da imigração japonesa, da pobreza caíçara e da repressão policial contemporânea, todos atravessando o presente como experiências ainda vivas. Seu relato (diluído entre as falas corriqueiras dos outros personagens) rompe a atmosfera intelectualizada da casa e desloca a cena para uma dimensão histórica concreta, marcada pela sobrevivência cotidiana daqueles que permanecem à margem da modernização brasileira.

Quando recorda a avó que vendia artesanato na cidade, a mãe de “olho rasgado” e “cor bem escura” e o japonês escondido em buracos cobertos por folhas de palmito para fugir da perseguição durante a guerra, Maria revisita as memórias dispersas de grupos historicamente deslocados, perseguidos ou empurrados para formas precárias de existência.

Minha avó vendia artesanato na cidade. Minha mãe ainda tem cabelo preto, olho rasgado, cor bem escura, como o Dió. Tenho uma tia que morou com os japoneses, viram ela na cidade e pensaram que era japonesa também. Quando os aviões passavam em cima do sítio, o japonês ouvia o barulho e corria para uns buracos na terra que ele fez, cobertos com folha de palmito. Se enfiava e ficava ali três, quatro dias escondido. Dizia que veio de um mundo em que matava para não morrer (Carvalho, 2019, p. 73).

A frase “veio de um mundo em que matava para não morrer” produz uma síntese cruel da violência histórica que atravessa essas experiências. O passado aparece acumulado em ruínas familiares, transmitido oralmente, sem monumentalização ou reconhecimento oficial. Na cena 4, sua fala “eu dei sorte de ser branca e não precisar ficar na estrada” (p.73) revela ainda outro aspecto decisivo: a percepção concreta da racialização da pobreza no Brasil. Maria reconhece o lugar ambíguo que ocupa naquela estrutura social. Embora submetida ao trabalho doméstico e à precariedade, compreende que sua aparência lhe permitiu escapar de formas ainda mais violentas de exclusão social. A consciência racial emerge aqui ligada à sobrevivência material.

As canções cumprem uma função decisiva na construção da atmosfera histórica da peça. Diferentemente de outros trabalhos do Latão, em que a música frequentemente produz distanciamento crítico, ironia ou mesmo um impulso farsesco, aqui predomina um tom melancólico, atravessado por experiências de perda, esgotamento e desenraizamento. A presença de Belchior, Sérgio Sampaio, Di Melo, Luiz Melodia e das canções tradicionais indígenas e caçaras organiza uma espécie de memória afetiva em ruínas, como se os personagens permanecessem cercados pelos restos de antigas promessas históricas e culturais que já não conseguem se realizar plenamente. Essa melancolia talvez decorra da própria experiência temporal encenada pela peça. As músicas aparecem como resíduos de um horizonte coletivo que perdeu consistência histórica. Quando os personagens cantam canções populares brasileiras marcadas pela solidão, pelo deslocamento ou pela sensação de derrota, o espetáculo transforma a música em expressão de uma subjetividade social esgotada. Há algo de profundamente histórico nisso: a geração formada sob os sonhos modernizadores, democráticos e artísticos das décadas anteriores agora parece habitar apenas os ecos dessas experiências.

A escolha de “Abundantemente morte”, de Luiz Melodia, por exemplo, concentra particularmente essa atmosfera. A canção carrega uma tristeza rarefeita, quase suspensa, que se aproxima da própria temporalidade da peça. Em vez de conduzir a cena para o humor ou para a caricatura, ela aprofunda o sentimento de desgaste histórico e afetivo

que atravessa os personagens. O coro e as canções compartilhadas deixam de operar como síntese coletiva estável; produzem antes uma comunidade fraturada, unida apenas por resíduos de memória cultural e por uma experiência comum de impasse. Já as músicas tradicionais indígenas entoadas por Maria deslocam ainda mais esse campo melancólico. Quando a personagem canta “Devolvam, devolvam a nossa terra que vocês tomaram / Para que a gente continue vivendo” (Carvalho, 2019, p. 74), a canção deixa de funcionar apenas como comentário emocional da cena e passa a condensar uma longa duração histórica da violência colonial brasileira. O coro, nesse momento, aproxima memória, território e sobrevivência coletiva. A melancolia da peça ganha então outra espessura, ela já não pertence apenas à crise existencial da classe média intelectualizada, mas à permanência histórica do massacre indígena, da expropriação e do apagamento social.

Na sequência final, a despedida da família e a canção caiçara aprofundam a sensação de perda e desenraizamento. Enquanto os automóveis se afastam, Maria permanece imóvel observando a partida. O espaço volta a ser ocupado pelo trabalho, pela solidão e pelo medo. Seu relato sobre o assassinato do menino indígena pela polícia constitui um dos momentos mais violentos da peça. A descrição do corpo mutilado (cabeça cortada, dentes quebrados, mãos arrancadas) faz irromper a barbárie que permanecia “subterrânea” ao longo de todo o espetáculo. O horror surge narrado de maneira seca, quase cotidiana.

(Os automóveis se afastam. Maria assiste à partida. Olha fixamente para a frente. Pio segue dedilhando o violão. Ela senta-se no chão) O senhor quer mais um café? (Olha para a mata) As árvores dão medo quando sacodem na tormenta. (Pausa) Sabe o menino, o filho da índia? Eu vi a polícia cortar a cabeça, quebrar os dentes, arrancar as mãos dele. Não sei por que tiraram os dedos. Eles nem enterra-ram, jogaram na água. (Pio olha para ela. Si-lêncio) O Dió foi obrigado a ajudar. Agora está com medo da polícia. Sumiu. Então, eu não sei se sou casada. (Carvalho, 2019, p.113)

A frase final “Então, eu não sei se sou casada” concentra de forma devastadora a precariedade dessa existência. Depois do desaparecimento de Dió, obrigado a auxiliar a polícia e agora perseguido, até mesmo os vínculos afetivos se tornam instáveis. O terror de Estado invade a vida íntima e dissolve qualquer possibilidade de segurança. Enquanto os intelectuais da casa vivem uma crise melancólica ligada à perda de horizonte político, Maria enfrenta a continuidade material da violência colonial, policial e racial no presente brasileiro. De modo análogo à ascensão meteórica de Natasha em *As três irmãs*, que

contrasta frontalmente e perspectiva a aporia e o travamento das demais personagens (mostrando que a melancolia é de ordem histórica e material), aqui é Maria quem ocupa esse espaço de um centro deslocado, desfocado, sem iluminação direta. No caso do Latão essa perspectivação é ainda mais dissimulada, porque Natasha toma a casa e se impõe ao primeiro plano, enquanto Maria continua no escuro, ou melhor, no lusco-fusco – porque o Latão quer que ela seja vista, e a partir do lugar que ela ocupa na ordem social, com toda a carga histórica e material que carrega, mas sem protagonismo.

Talvez por isso o tom geral de Lugar Nenhum seja tão distinto dentro da trajetória do próprio Latão. A peça é atravessada por uma melancolia persistente, ligada à percepção de um esgotamento histórico das expectativas políticas e culturais que alimentaram parte do teatro crítico brasileiro no final do século XX. As canções, as lembranças e os fragmentos de experiências coletivas aparecem como restos de um horizonte comum que perdeu sua força de transformação. As vozes continuam circulando pela cena como ecos de um futuro interrompido, incapaz de se realizar plenamente no presente.

Considerações finais

Ao longo desta dissertação, procuramos acompanhar o modo como a Companhia do Latão reelabora a apropriação do teatro épico em um Brasil atravessado por crises históricas, por impasses políticos e transformações profundas nas formas de produção cultural. A análise de *Os que ficam*, *O pão e a pedra* e *Lugar nenhum* permitiu perceber que o grupo não mobiliza o épico como repertório estabilizado ou fórmula herdada da tradição brechtiana, em chave normativa. Em cada peça, a forma aparece submetida às pressões do presente histórico, cada qual com suas especificidades, reorganizando-se diante das dificuldades concretas de narrar a experiência social brasileira contemporânea. As três peças analisadas não formam uma trilogia em sentido fechado ou programático. Ainda assim, quando vistas em conjunto, compõem três momentos bastante significativos sobre o Brasil recente. Em cada uma delas, a temporalidade assume uma configuração diferente: a do retorno, repetição e paralisação. Essas formas do tempo organizam tanto a estrutura dramática, o desenvolvimento das personagens, quanto os impasses políticos encenados. Em *Os que ficam*, o passado retorna como matéria inconclusa; em *O pão e a pedra*, a história reaparece como repetição de conflitos ainda ativos; em *Lugar nenhum*, o presente parece incapaz de produzir horizonte coletivo. Não se trata apenas de temas históricos representados em cena. O próprio funcionamento da forma teatral absorve essas tensões e passa a operar segundo elas. Em outras palavras, procuramos demonstrar aqui que a categoria tempo, por exemplo, não constitui apenas um tema recorrente nas dramaturgias analisadas, mas um princípio organizador da forma e da interpretação histórica mobilizada pela Companhia do Latão. Em cada uma das peças, o tempo é trabalhado de maneira distinta, articulando experiências históricas específicas e produzindo modos próprios de compreensão da realidade brasileira.

Nesse percurso, tornou-se evidente que o teatro épico brasileiro do século XXI já não ocupa a mesma posição histórica das experiências ligadas ao Teatro de Arena, ao CPC ou mesmo às formulações clássicas de Brecht. O horizonte revolucionário que atravessava parte importante da produção política dos anos 1960 aparece hoje profundamente enfraquecido. A derrota histórica das esquerdas, a reorganização neoliberal do capitalismo e a destruição gradual das mediações coletivas alteraram radicalmente as condições da experiência social. Isso repercute diretamente sobre a arte. A dificuldade de organizar narrativas coletivas, a fragmentação da memória histórica e o

esvaziamento dos espaços públicos de formação crítica tornam-se problemas internos da própria dramaturgia.

A Companhia do Latão não ignora esse quadro. Seu teatro incorpora essas contradições como material de composição. Em vez de buscar sínteses conciliatórias, as peças insistem em zonas de atrito: personagens interrompidos, ações suspensas, tempos sobrepostos, discursos que não se completam. A fragmentação, nesse caso, não funcionou como simples procedimento formal contemporâneo nem como adesão estética à dispersão pós-moderna. Ela corresponde a uma experiência histórica concreta. O país que emerge dessas peças é um Brasil onde passado e presente permanecem embaralhados, onde formas arcaicas convivem com mecanismos avançados de exploração e onde a promessa democrática da redemocratização aparece continuamente sabotada por estruturas profundas da formação social brasileira.

Em *Os que ficam*, percebemos que essa dimensão aparece com força na relação entre memória e ação política. O passado da ditadura retorna sem alcançar elaboração efetiva. A arte política dos anos 1960 e 1970 reaparece simultaneamente [e contraditoriamente] como legado, mas também problema. As cartas, os depoimentos, os fragmentos ensaísticos e a construção metateatral produzem um cenário em que a experiência histórica parece interrompida. Isto é, a peça evita qualquer monumentalização nostálgica da resistência cultural. O que emerge é algo mais difícil: uma geração posterior tentando compreender uma herança cuja transmissão foi parcialmente rompida. A distância histórica, aqui, não é simples afastamento temporal; ela se converte em sintoma de um país que nunca enfrentou integralmente sua própria violência política.

Já em *O pão e a pedra*, o movimento é outro. A peça reinscreve as greves do ABC paulista como experiência ainda aberta no presente brasileiro. O trabalho do Latão recupera o momento de formação política de milhares de trabalhadores sem transformá-lo em mito conciliador da democracia nacional. Pelo contrário: ao colocar em cena conflitos internos da organização operária, juventude intelectualizada, divergências estratégicas, tensões religiosas, relações de gênero e contradições sindicais, a dramaturgia restitui à luta de classes sua dimensão concreta e contraditória. O tempo histórico aparece ali como repetição porque muitos dos impasses daquele período permanecem ativos. A precarização do trabalho, a captura institucional das organizações populares e o esvaziamento progressivo das formas coletivas de mobilização tornam a experiência das greves novamente legível sob outra luz.

A presença do relógio na peça sintetiza parte importante dessa operação. O tempo deixou de ser elemento neutro e assumiu a forma material. O relógio mede, controla, disciplina e organiza a vida operária segundo a lógica da produção capitalista. Ao mesmo tempo, durante a greve, esse mesmo tempo sofreu interrupções provisórias bastante pertinentes... A paralisação do trabalho abriu brevemente outra percepção histórica, na qual os personagens conseguiram enxergar (mesmo que minimamente) a própria condição social. A peça localizou justamente esse instante frágil em que a experiência cotidiana deixa de parecer natural. Isto é, na peça, a greve dos operários aparece ligada a um momento histórico específico, mas ela alcança também o presente porque expõe um problema que continua aberto: a disputa pelo tempo da vida e, no limite, a consciência de que a superação das estruturas vigentes precisa passar, necessariamente, por esse tópico, fundamental para a compreensão do fetichismo da mercadoria. O conflito já não se resume apenas ao salário. Ele atravessa o desgaste físico, a exaustão contínua, a fragmentação da convivência familiar e a sensação de que o trabalhador permanece preso a uma rotina organizada inteiramente pelas necessidades da produção. Debates atuais, como o fim da escala 6x1, por exemplo, recolocam exatamente essa questão. O que está em jogo é o direito ao descanso, ao convívio, ao estudo, ao próprio corpo. Em cena, o trabalho apareceu como experiência coletiva atravessada por medo, solidariedade e organização política; hoje, quando a precarização tende a dispersar os trabalhadores e individualizar os conflitos, a peça recupera justamente a memória de uma ação comum que interrompe a naturalização do cansaço cotidiano, das más condições de trabalho.

Em *Lugar nenhum*, por sua vez, a crise alcança um grau ainda mais profundo. Se nas peças anteriores ainda existia algum vínculo possível entre experiência histórica e ação coletiva, aqui a própria mediação cultural aparece ainda mais em ruínas. O espaço da peça é atravessado por personagens deslocados, relações esvaziadas e temporalidades embaralhadas. O tempo assume uma configuração distinta. A peça concentra-se nos anos 1980, período apresentado como momento decisivo de redefinição da sociedade brasileira. Contudo, essa década não surge como simples reconstrução histórica. Ela aparece como condensação de processos cujos efeitos continuam presentes. As expectativas de modernização, democratização e desenvolvimento convivem com estruturas sociais herdadas, formas persistentes de violência e promessas que jamais se realizaram plenamente. A dramaturgia organiza-se por meio de interrupções, deslocamentos narrativos, comentários e situações que frequentemente conduzem a becos

sem saída. Essas interrupções permitem evidenciar aspectos da realidade que permanecem ocultos sob a aparência de normalidade. A história brasileira surge marcada pela coexistência de tempos distintos, em que elementos arcaicos e modernos se entrelaçam continuamente. O sentimento de impasse que atravessa a peça não decorre de uma condição abstrata da existência humana, mas da permanência de problemas históricos que atravessam diferentes períodos e reaparecem sob novas formas. O passado escravocrata, a ditadura, a modernização neoliberal e a violência contemporânea surgem sobrepostos na peça, como se o país inteiro funcionasse sob a lógica da permanência da catástrofe. A ausência de horizonte histórico coletivo produz um presente imóvel, administrado pela lógica da mercadoria e pela destruição contínua das formas de pertencimento.

Nessa chave, *Lugar nenhum* talvez represente uma das formulações mais radicais da crise brasileira recente. A peça expõe uma sociedade incapaz de produzir projeto comum de futuro. A ideia de povo, central em diversos momentos da tradição cultural brasileira, aparece esvaziada. A experiência nacional perde coesão simbólica justamente quando o neoliberalismo transforma todas as dimensões da vida em circulação administrada de mercadorias, imagens e performances identitárias. O “não-lugar” da peça também é o não-lugar da cultura crítica/engajada em um contexto onde a própria possibilidade de mediação coletiva se encontra fragilizada.

Ao investigar essas três obras, a presente dissertação procurou demonstrar que a Companhia do Latão mantém viva uma tradição crítica importante do teatro brasileiro, ainda que em condições históricas muito distintas das experiências anteriores. Seu trabalho não consiste em repetir modelos épicos já consolidados. O grupo, como percebemos, reelabora essa tradição a partir das contradições contemporâneas, expondo inclusive os limites históricos da própria forma épica. O resultado é uma dramaturgia em que a crise da experiência histórica deixa marcas na estrutura da cena, na composição das personagens e no tratamento do tempo.

Essa questão se torna ainda mais relevante quando pensamos nas condições materiais de produção cultural no Brasil contemporâneo. A financeirização da cultura, a política de editais, a instabilidade dos grupos teatrais, o fechamento de espaços independentes e a crescente dependência de mecanismos privados de financiamento alteraram profundamente o trabalho artístico coletivo. O teatro de grupo sobrevive hoje

em condições cada vez mais precárias. A permanência de companhias como o Latão depende não apenas de elaboração estética, mas de resistência material concreta.

Em função disso, a pesquisa também buscou compreender a própria condição material do teatro político brasileiro nas últimas décadas, a partir do percurso da Companhia do Latão – que não pode ser separado das transformações ocorridas no campo cultural desde os anos 1990 (através avanço da lógica neoliberal, expansão das políticas de incentivo fiscal, precarização do trabalho artístico, dependência de editais e crescente submissão da cultura aos mecanismos de mercado). O teatro de grupo passa a existir sob condições cada vez mais contraditórias. Precisa sobreviver dentro de uma estrutura que frequentemente inviabiliza o próprio tempo necessário à pesquisa, ao ensaio e à continuidade dos coletivos. A trajetória do movimento Arte contra a Barbárie e a conquista da Lei de Fomento ao Teatro, por exemplo, mostraram que a luta pela forma artística também envolve uma luta pelas condições concretas de produção da cultura. Sem espaço, financiamento, circulação e estabilidade mínima, a experiência coletiva do teatro tende a se fragmentar. O problema deixa de ser apenas estético. Passa a envolver a própria possibilidade de continuidade histórica dos grupos.

Ao mesmo tempo, as peças do Latão indicam que a crise da experiência histórica não produz somente silêncio ou imobilidade. Ela também exige novas formas de elaboração estética e de ativação política. A fragmentação, a interrupção, a narratividade descontínua e a sobreposição de tempos históricos deixam de ser simples escolhas formais e passam a funcionar como modos de apreender uma realidade social igualmente fragmentada. A dificuldade de representar o presente torna-se parte constitutiva da própria representação. Por isso, talvez uma das contribuições mais importantes da Companhia do Latão esteja justamente em insistir na historicização da experiência num momento em que o capitalismo tende a transformar toda vivência em fluxo imediato, informação descartável e mercadoria cultural rapidamente consumida. Em um tempo dominado pela aceleração, pela dispersão e pela perda da memória coletiva, o teatro do grupo, como percebemos, opera como desaceleração crítica. Obriga o espectador a enfrentar continuidades históricas que o discurso dominante procura apagar.

Essa insistência ganha peso particular no Brasil atual. A permanência da violência de classe, do racismo estrutural, da precarização do trabalho e das heranças autoritárias da ditadura mostra que muitos conflitos históricos ainda estão aqui. O país moderno continua assentado sobre formas arcaicas de dominação, mais: há uma dinâmica pendular

que articula o moderno e o arcaico, seja no plano político como no econômico e cultural, e que ganha expressão na produção do Latão. As peças analisadas, portanto, possibilitaram tornar visível justamente essa convivência entre modernização capitalista e permanência da barbárie social.

Ao final deste percurso, também compreendemos que a atualização da forma épico-dialética realizada pela Companhia do Latão não procura restaurar um passado heroico do teatro político brasileiro. Seu trabalho se constrói justamente sobre a consciência das derrotas históricas, das interrupções e dos limites que atravessam a experiência contemporânea. Ainda assim, permanece ali uma aposta crítica: a de que a arte pode continuar produzindo inteligibilidade histórica mesmo em condições adversas. Ou seja, num país em que a cultura frequentemente oscila entre mercadoria e ornamentação institucional, o teatro do Latão insiste em tratar a cena como lugar de elaboração histórica e de consciência política, buscando interlocução com grupos e movimentos sociais que tenham capacidade de tração e ação. E talvez resida aí sua força mais duradoura: não oferecer respostas prontas para a crise brasileira, mas impedir que ela se naturalize, e não se restringir a mostrar a crise, mas seus processos históricos, impasses e, também, perspectivas de enfrentamento.

Em suma, durante os últimos anos, especialmente sob o avanço da extrema-direita e das políticas de destruição institucional da cultura, tornou-se evidente que a arte crítica continua sendo percebida como ameaça política real. Os ataques às universidades, aos artistas, aos mecanismos públicos de financiamento e às produções de caráter social demonstram que a cultura permanece como campo estratégico de conflito ideológico. O esvaziamento das políticas culturais não representa simples descaso administrativo; corresponde a um projeto mais amplo de reorganização da vida social sob critérios estritamente mercantis e autoritários. Diante disso, retomar a discussão sobre teatro político hoje implica também recolocar questões fundamentais sobre memória histórica, formação crítica e organização coletiva. O trabalho da Companhia do Latão ajuda a perceber que a arte não elimina as contradições sociais nem oferece soluções imediatas para elas. Como discutimos, sua força reside em outra dimensão: produzir formas capazes de tornar visíveis experiências históricas frequentemente naturalizadas ou apagadas. Essas peças reorganizam os fragmentos da nossa memória e também contribuem para restituir inteligibilidade a processos históricos cuja violência cotidiana tende a obscurecer.

Chegando ao fim desta discussão, talvez uma das questões centrais que permaneça seja justamente esta: como elaborar historicamente uma experiência social marcada pela repetição de derrotas, pela permanência de estruturas autoritárias e pela destruição contínua das mediações coletivas? O teatro do Latão não resolve essa pergunta. Ele a mantém aberta, pulsando, desenvolvendo-a historicamente, expondo suas contradições, chamando para o debate e participação. E talvez seja exatamente aí que resida sua importância histórica.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.113-156

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BENJAMIN, W. *Ensaaios sobre Brecht*. 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Obras Escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Que é o teatro épico?* Um estudo sobre Brecht. In: Idem. *Obras escolhidas vol. I*: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: Idem. *Obras escolhidas vol. I*: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.179-212.

BOAL, A. *Debate sobre teatro popular no Brasil*: com Augusto Boal. In: CARVALHO, S. (Org.). *O teatro e a cidade: lições e história do teatro*. São Paulo: SMC, 2004.

_____. *Revolução na América do Sul*. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hicitec, 1986.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 1ª ed. Trad. Fíama P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARVALHO, S. *Atitude modernista no teatro brasileiro*. In: Próximo ato: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. *Um réquiem ao “Arte contra a barbárie”*, In: COLETIVO COMUM (Org.) Sociedade e teatro a contrapelo. São Paulo: Expressão Popular, 2024. p. 63–67.

_____. *Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Atitude modernista no teatro brasileiro*. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Orgs.). In: Próximo ato: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p.99-103.

_____. *O pão e a pedra*. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

_____. *Lugar Nenhum*. São Paulo: Temporal, 2019.

_____. *Os que ficam*. São Paulo: Temporal, 2019.

CASTRO, A. *A luta que há nos deuses: da Teologia da Libertação à extrema-direita evangélica*. São Paulo, Editora Machado, 2024

COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. *Teatro político no Brasil*. Trans/Form/Ação, Marília, v. 24, n. 1, p. 113-120, 2001.

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____.; CARVALHO, D. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

GOES, M. L. ‘*Notas sobre o processo: a gente só aprende imitando.*’ In: O pão e a pedra. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

FLORY, A. V. *Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos*. Revista JIOP, v. 1, p. 18-40, 2010.

_____. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, 2013.

FONTENELLE, I. A. *O nome da marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável*. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000 Acesso em: 19 de dezembro, 2024.

JAMESON, F. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti; revisão técnica Iná Camargo Costa. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. *As sementes do tempo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

KURZ, R. Caderno Mais, *Jornal Folha de S. Paulo*, 4/4/1999, p. 5.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editoria 34, 2009.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATSUNAGA, P. S. *É pão é pedra*. In: FLORY, A; ARNS DE MIRANDA, C; KAMINSKI ALVES, L. (Orgs) *Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea*. Maringá: Eduem, 2019.

_____. *Ensaio sobre o Latão*. 1ª. ed. São Paulo: Annablume, 2018. v. 1. 246p.

_____. Para os que ficam, saber que viver e não morrer fazem dois. *Revista Terceira Margem*, v. 18, p. 143-158, 2014.

_____. Resenha de: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 171-178, 2017. DOI: 10.17851/2358-9787.26.1.171-178.

PASCOLATI, S. Operadores de Leitura do Texto Dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2019. p. 85-106.

PASTA, J. A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2010.

PEIXOTO, F. *Brecht: vida e obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

PERUCHI, C. H. *Formas Épicas da Dramaturgia da Companhia do Latão: Teoria, Histórica e Crítica*. Tese (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Maringá. 2016.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHOLZ, R. *O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 45, p. 15-36, jul. 1996.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000a.

_____. *As ideias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000b.