

ARTE E EXPERIMENTAÇÃO SOCIAL: O TEATRO DE COMBATE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

KÁTIA RODRIGUES PARANHOS*

RESUMO

Teatro social e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Este artigo aborda o tema do engajamento, de modo geral, levando em consideração tanto os grupos de teatro do pós-1964 como os dramaturgos que, como figuras políticas, intervêm criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica do existente, mas também a crítica do modo de sua inserção no modo de produção capitalista e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade.

PALAVRAS-CHAVE: engajamento; grupos de teatro; formas de produção; dramaturgia.

ABSTRACT

Social theater and engaged theater are two denominations, among others, who have been established in the midst of a lively debate that spanned the late nineteenth century and was consolidated in the twentieth century. Its focal point was the structure of the relations between theater and politics or between theater and advertising. This article addresses the issue of engagement in general, taking into account both theater groups post-1964 as the dramatists who, as political figures, critically involved in the public sphere, bringing not only the order transgression and the critical existing, but also the critics about the way of insertion in the capitalist mode of production and therefore the criticism of form and content of its own activity.

KEYWORDS: engagement; theater groups; production forms; dramaturgy.

Arte e Política

Por vezes condenada como escapista, noutras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Não é à toa que Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, criada em 1997, e professor do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, levanta uma questão fundamental: “*qual a função da arte dentro do aparelho cultural capitalista?*”.¹

Essa indagação de caráter mais geral aparece no livro *Atuação crítica*, que reúne uma série de entrevistas organizadas em quatro eixos temáticos: economia política, cinema, teatro e outras conversas. Algumas dessas conversas foram editadas na revista *Vintém*, publicação editorial surgida em 1998, concebida como uma produção de militância e engajamento do Latão e que alia, de modo exemplar, crítica e reflexão sobre a sociedade atual. Para o grupo, esses diálogos têm um “sentido pedagógico”, qual seja: “*aprender com o entrevistado*”. *Teoria e prática estão entrelaçadas, num movimento que objetiva a “construção de uma arte dialética e de uma ação cultural desalienante”*.²

Aliás, não é demais lembrar que diferentes grupos teatrais, desde o final do século XIX, (re)colocam em cena movimentos a contrapelo ou, se quiser, exercícios de experimentação, marcas de outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e — por que não dizer? — de uma outra forma de intervenção no campo social. Na Alemanha e na França, só para exemplificar, propostas como a do *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, ou do *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Ao mesmo tempo, houve inúmeras iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em distintos países da Europa. A nova dramaturgia apontava, como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.

Voltando a atenção para o teatro americano da primeira metade do século XX, podem-se recontar várias histórias. Basta retomar o movimento teatral dos trabalhadores americanos, atirados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o

Artef (1925), *Workers Drama League* (1926), *Workers Laboratory Theatre* (1930) e *Group Theatre* (1931) mostravam não apenas as suas ligações com os anarquistas, socialistas e comunistas — incluindo aí alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda —, como também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.³

Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Aliás, ao saudar a presença do teatro engajado, na década de 1960 nos Estados Unidos, o autor lembra que o fenômeno teatral por si só é subversivo:

[...] onde quer que ‘duas ou três pessoas se reúnem’, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. [...] A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças.⁴

Segundo Dias Gomes, em artigo de 1968,

o teatro é a única arte [...] que usa a criatura humana como meio de expressão. [...] Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido.⁵

Por isso, no entendimento de Gomes, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964. Afinal, desde Anchieta — “nosso primeiro dramaturgo”⁶ —, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo quem se autoproclama não engajado ou apolítico, na verdade, assume uma posição, também, política.

As experiências do teatro operário do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular

carrearam um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos — conjunto que sofreu um violento revés com o golpe militar e, em particular, após ser decretado o AI-5 em 1968. A partir de então, para numerosos grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial — o teatrão — e ao regime político; e até se pode detectar algumas expressões para essa forma de agitação, a exemplo de teatro independente e teatro alternativo.

No que se refere ao campo da cultura, em especial no teatro no Brasil do pós-1964, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular com os chamados novos movimentos sociais que, aos poucos, organizavam-se mesmo com a repressão (sobretudo em alguns sindicatos e comunidades de bairro) e muitas vezes em atividades associadas com setores de esquerda da igreja católica. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC). Com outros grupos teatrais montados na periferia paulistana (tais como Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro União e Olho Vivo, Grupo Ferramenta de Teatro e Grupo de Teatro Forja), o GTC constituiu o “teatro da militância” — na expressão de Silvana Garcia. Por sinal, no entender dessa autora, os traços que mais “*aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes*” seriam: “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”. Esses aspectos não devem elidir a “sutileza das diferenças” entre os grupos que garante a especificidade de cada um e marca as “divergências entre si”.⁷

Vários desses grupos, a exemplo do Teatro União e Olho Vivo, do Ferramenta e do Forja, vinculavam-se aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos e a comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Produções coletivas e pesquisa teatral

No cenário Brasil pós-1964, segmentos importantes do teatro se destacaram ao manter uma posição de luta contra o regime. Na época, o grupo de artistas que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) se reuniu com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá.

O *show* foi organizado no famoso Zicartola — restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica —, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais.⁸ Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais”⁹ e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o *Opinião* tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a chamada arte popular, abrindo espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

João das Neves, que dirigiu o *Opinião* por dezesseis anos, enfatiza:

O [...] trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava — e interessa — muito. [...] A busca em arte não é apenas estética — ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar.¹⁰

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava “*novos lugares da memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o coronelismo)*”.¹¹ Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos atores que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão — conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média — assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo e assim atingir a tão utópica revolução social.¹² Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do Opinião, como Vianninha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade”,¹³ no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “*encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular*”.¹⁴

Mas não só a junção de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a

consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas — por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso — exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impedidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham.

Incluir o(s) marginalizado(s) na cena teatral brasileira não foi um mérito exclusivo do *show*. Basta lembrar de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri.¹⁵ Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade.¹⁶

Vejam os comentários de Augusto Boal:

Eu queria que escutassem não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!¹⁷

Por intermédio desse acontecimento cênico se visualiza um leque de representações. O teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como

meio de encenação/interpretação, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais.

O *show* e o grupo Opinião podem ser vistos como exemplos do teatro engajado. Por isso mesmo, representam objetos de interessantes investigações históricas por formular uma voz de protesto inicial, ainda em 1964, configurando-se “*como um protesto suprimindo uma falta de algo: a possibilidade de dizer. Um protesto, sim, ainda que sob a forma espontânea, simples e improvisada de uma opinião*”.¹⁸ Nessa perspectiva, os grupos de teatro integram um conjunto significativo de documentos inseridos em certo contexto sócio-histórico e que se constituem como fragmentos de um período e uma forma interpretativa do social.

Cabe registrar que vários autores preocupados com a situação pós-golpe abrem discussões acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles podemos citar Maria Helena Kühner e Helena Rocha, que trabalham a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, na constituição do Opinião, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “*idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos [...] que viveram a geração da utopia*”¹⁹ e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira manifestação de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.

Por sinal, vale a pena retomar alguns trechos de duas músicas do espetáculo, que em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “*Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião*”. Na segunda, “Carcará”, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come”.²⁰

Opinião foi a primeira aula dada ao público sobre como reaprender a ler certas obras de arte — ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram. O clima, [...] era de catarse e sublimação. Viviam-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora.²¹

É importante salientar que o grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular. Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura, tais como: *A saída, onde fica a saída?*, em 1967, de Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar; *Jornada de um imbecil até o entendimento*, em 1968, de Plínio Marcos; *Antígona*, em 1969, de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar; *A ponte sobre o pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado; *O último carro*, em 1976, *Mural mulher*, em 1979, e *Café da manhã*, em 1980, de João das Neves.

Vale ainda registrar a opinião de João das Neves sobre a peça *Jornada de um imbecil até o entendimento*:

Plínio Marcos dá um giro de 180°, lança-se a um novo caminho, sem temer os erros a que esse caminho possa conduzi-lo... É possível que, além do diálogo enxuto, da exata medida entre tensão e desaforo, da aguda capacidade de observação, muito pouco reste do Plínio Marcos que o público se habituou a ver e aplaudir... Seu trabalho pressupõe riqueza de colorido, alegria violenta, enorme capacidade de improvisação dos atores, características só encontradas no descaramento interpretativo dos palhaços de circo ou na vigorosa "commedia dell'arte" italiana.²²

Outra referência básica que merece destaque é a utilização da dramaturgia e dos métodos propostos por Bertolt Brecht. Recorto um trecho que me parece bastante sugestivo:

Quero falar sobre o que Brecht representa para nós. Participei nos idos de 63/64, do Centro Popular de Cultura (CPC) e depois fui um dos fundadores do Grupo Opinião do Rio de Janeiro. Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o "agit-prop", que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência,

sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente, em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro de “agit-prop” que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos. Depois do golpe de 1964, um grupo de pessoas que saíram do CPC veio a formar o grupo Opinião e este grupo aprofundou um tipo de dramaturgia e de encenação que, se não tinha Brecht como ponto de partida, deve, no entanto, à sua reflexão muito da qualidade alcançada [...] Na história de um grupo como o Opinião e na história de grupos como o Arena e o Oficina, a passagem por Brecht, o conhecimento dele, a leitura ou a realização de suas peças, a discussão de suas teorias, o entrar em contato com seu humor, com um novo tipo de abordagem teatral, com uma nova relação ator-espectador, são de suma importância.²³

Como já assinalado anteriormente, em 1976 o Opinião levou à cena carioca o texto *O último carro*, de João das Neves. Por sinal, vale mencionar que por conta desse trabalho ele foi premiado com o Molière de melhor direção e prêmio Brasília de melhor autor, naquele ano, e prêmio Mambembe de melhor diretor em 1977.

Numa fantástica ambientação cenográfica de Germano Blum, que dá ao espectador a exata sensação de estar viajando num trem de subúrbio, desenrola-se uma série de pequenos mas terríveis dramas cotidianos vividos pelos habitantes da periferia que dependem desse meio de transporte. [...] João das Neves, ao mostrar a dura realidade desse submundo e ao cercá-la de generoso calor humano, criou o equivalente brasileiro de “Ralé”, a obra-prima de Gorki.²⁴

O último carro ou *As 14 estações* “é um texto em que o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo”.²⁵ João das Neves acrescenta:

Seu universo é o universo dos subúrbios cariocas, onde vivem mais de 65% da população útil do Rio de Janeiro. É o universo dos que precisam se utilizar diariamente dos trens suburbanos. Neles perdem 1/3 dos seus dias, 1/3 das suas vidas. É o universo dos “emparedados” pelos vagões da Central ou Leopoldina ou qualquer via férrea por este Brasil afora. É um universo trágico, regido pelos deuses cegos de um Olimpo sem grandeza, num mundo que não produz mais herói porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda a população de uma cidade, de um país, de um mundo.²⁶

No mesmo cenário brasileiro, é interessante ressaltar outra experiência de produção e pesquisa: a do Grupo Ferramenta de Teatro — ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo Campo —, desenvolvida entre 1975 e 1978. Nesse período o grupo apresentou textos teatrais de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún e Ariano Suassuna. Ao iniciarem as leituras em voz alta dos textos teatrais dos séculos XIX e XX, esses leitores teatrais compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao “passado e presente em um” de Brecht²⁷ o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos em São Bernardo do Campo.

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia no Brasil dos anos 1970. Lembrando aqui a ideia de Natalie Davis, esses homens e mulheres eram “usuários e intérpretes ativos” dos textos impressos que liam e ouviam e aos quais também ajudavam a dar forma.²⁸

Nessa perspectiva de análise, o fato de o sindicato abrigar um grupo de teatro colaborou para a instituição de um campo de circulação e de trocas culturais. A plateia subia ao palco e os seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construíam novas cenas, com diferentes discursos que realizavam a intertextualidade do já dramatizado.²⁹

Nesse sentido, merece ser destacado o trabalho realizado pelo Forja — também ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo — entre 1979 e 1987. Dentre seus objetivos estavam: “fazer um teatro que fosse uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores e cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade”.³⁰

O Forja, assim como o Ferramenta, produziu um universo de linguagens, representações, imagens, ideias e noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores da base. Se, de um lado, o Ferramenta estava muito ligado à encenação de peças de autores consagrados, de outro, o Forja se distinguia especialmente pela criação coletiva de textos (*Pensão Liberdade* e *Pesadelo*), por atuar nas campanhas salariais e na assessoria a

grupos locais, não deixando de lado peças que interessavam diretamente ao grupo, como, por exemplo, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos.³¹

Nas décadas de 1970 e 1980 os metalúrgicos de São Bernardo leram e representaram de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações dos grupos em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento, pois por intermédio da representação “as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende.”³²

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais, fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas.

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, com os movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação que transgrediam as normas do sistema, apesar de — como afirmou certa vez Eric Hobsbawm, numa passagem bastante elucidativa —,

nossas gerações terem sofrido do capitalismo uma lavagem cerebral para acreditar que a vida é o que o dinheiro pode comprar [...]. Há mesmo mais do que o desespero quanto a uma sociedade incapaz de dar a seus membros o que eles precisam, uma sociedade que força cada indivíduo ou cada grupo a cuidar de si próprio e não se importar com o resto. Já

foi dito: 'Dentro de cada trabalhador existe um ser humano tentando se libertar'.³³

Por isso, autores, como Dias Gomes, Augusto Boal, João das Neves, Plínio Marcos, que falam sobre a realidade brasileira, são engajados. A chamada "tomada de posição", seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de "engajamento" ou do dramaturgo como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica do existente, mas também a crítica da sua própria inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento "político" ou "legítimo", como lembra Eric Hobsbawm,³⁴ noutro contexto, "pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro", no caso, "o autoisolamento da academia"³⁵ apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais.

Desse modo, os denominados grupos de teatro alternativos do pós-1964, que combatiam tanto a ditadura como a censura imposta, atuavam frequentemente nas franjas do circuito cultural. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Várias dessas companhias uniam arte e rebeldia política, como, por exemplo, Santa Edwiges, Produções Artísticas Livres/PAL, Grupo de Teatro Comute, Grupo Teatro Debate do ABC e o Fora do Sério, isso para ficar apenas no eixo paulista. Noutras regiões do país também surgiram experimentos importantes como o Grita (CE), Teatro de Arena de Porto Alegre/TAPA (RS), Imbuçã (SE) e o Teatro Livre da Bahia (BA).³⁶

Iná Camargo Costa, na orelha do livro *Atuação crítica*, mencionado no início deste texto, adverte que mesmo em "*tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural, desafios práticos e teóricos (são) postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente no Brasil*".³⁷ Felizmente, apesar dos tempos modernos e das dificuldades advindas deles, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das "paradas de sucesso", da qual ainda se valem tanto o Teatro União e Olho Vivo (SP), o Engenho Teatral (SP), o Oi Nóis

Aqui Traveiz (RS), o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG) como, a partir dos anos de 1990, os paulistas Folias D'Arte, Companhia do Latão, Vertigem, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Grupo XIX de Teatro e Companhia São Jorge de Variedades.

As informações aqui reunidas compõem uma parte importante da história social e cultural de dramaturgos e grupos, numa cartografia teatral do cenário chamado Brasil. Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outros personagens e noutros lugares. Exemplo disso é a trajetória do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que de uma maneira bastante peculiar soube conciliar experimentação, pesquisa artística e organização profissional, o que, por si só, não é nada fácil para uma companhia teatral. O grupo, criado por cinco atores em 1982 — após uma experiência de trabalho com o diretor George Frosher e o ator Kurt Bildstein, ambos do Teatro Livre de Munique —, estabelece, entre outros objetivos, o interesse pelas variantes cênicas do palco, do circo e do teatro de rua, sem contar ainda com as seguintes diretrizes:

- . facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o;
- . procurar, através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
- . tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
- . 'desinstitucionalizar' o palco;
- . buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional.³⁸

Nesse sentido, desde as primeiras montagens de rua, que aqui serão referidas,³⁹ pode-se falar de um teatro comprometido com temas e linguagens populares, como é o caso de *E a noiva não quer casar...* (1982-1985), esquete de rua escrito por Eduardo Moreira e que marca a fundação do grupo. Essa farsa ligeira conta a história de uma jovem que tem muitos admiradores, mas que não consegue decidir-se por nenhum deles. Seus pretendentes são equilibristas, mágicos e comedores de fogo. Quando se dá conta que prefere dançar em vez de casar, a noiva recebe o título de "rainha da escola de samba" e a comédia se transforma em carnaval. A peça, encenada com os atores sobre pernas-de-pau e

desenvolvida a partir de números e habilidades circenses, conseguiu atrair grandes plateias para as ruas de Belo Horizonte, evidenciando, por assim dizer, novos canais de comunicação do fazer teatral.

Ó pro cê vê na ponta do pé (1984-1991) é outro esquete — nesse caso, uma criação coletiva — que, ao abordar o cotidiano urbano, mistura códigos e sinais diferenciados como a mímica, o teatro de bonecos, malabarismo e técnicas circenses. Os personagens são um bêbedo apaixonado por um manequim-bailarina exposto na vitrine de uma loja, um policial discutindo com um camelô, um mendigo e um político manipulador de eleitores. É interessante registrar que a encenação desse trabalho se pautava pelo toque de improvisação e descontração: uma enorme caixa preta era armada pelos atores, em praça pública, no momento da representação. Enquanto uns faziam acrobacias, outros se ocupavam com a construção da caixa e, por fim, como num passe de mágica, saíam dela para contar histórias.

Em seguida podemos citar *A comédia da esposa muda* (1986-1993). A partir de um texto de autor desconhecido, o foco temático central recai sobre o casamento e a posição da mulher na sociedade. O casal Briguela e Vesúvia não consegue ser feliz, “a menos que o primeiro se torne surdo ou que a segunda permaneça muda”. No instante em que Vesúvia recupera a voz, depois de uma cirurgia, em vez de pronunciar frases românticas há tanto tempo esperadas pelo marido, ela se mostra rabugenta e questionadora da vida de mulher casada. A comunicação entre eles por meio da palavra se torna impossível. A “solução” para o conflito é outra cirurgia, de igual sucesso, mas dessa vez em Briguela, que fica totalmente surdo e, assim, indiferente às lamúrias da mulher.⁴⁰ Os atores, mais uma vez, improvisavam a cada apresentação, utilizando técnicas diferenciadas, como pantomima e música, que fizeram do espetáculo um grande sucesso — tanto que foi apresentado por sete anos e projetou o grupo internacionalmente.

Mais adiante temos *Foi por amor* (1987-1992), um esquete de quinze minutos, escrito por Antônio Edson e Eduardo Moreira, que denuncia o machismo no cenário brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, focaliza com ironia algumas mulheres de Minas Gerais que foram assassinadas pelos seus maridos, sendo que estes, na maioria das vezes, saíram impunes, configurando

o chamado e reconhecido crime passionai. Nessa peça, os atores se apresentavam em lugares inusitados: praças, bares, festas (inclusive de casamentos), filas de ônibus, salas de espera, instituindo como que um “teatro de guerrilha”.

Corra enquanto é tempo (1988-1994), de Eid Ribeiro, aborda o tema da proliferação das seitas religiosas protestantes e dos grupos de crentes. Em cena, embalada pela primeira vez com música ao vivo, uma demolidora crítica ao charlatanismo e à manipulação da fé por meio da disputa de um ponto de rua entre uma família de pregadores e um travesti.

Em *Romeu e Julieta* (1992-2000), de William Shakespeare, dirigida por Gabriel Villela, o Galpão aprofunda seu trabalho pela cultura brasileira, mediante a recriação de clássicos adaptados para as ruas e praças das cidades. A peça transpõe a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira, especialmente na figura do narrador, que rege toda a ação com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Citamos ainda dois dos mais recentes investimentos da trupe: a criação coletiva de *Um Molière imaginário* (1997-2007) — adaptação de *Le malade imaginaire* de Molière —, peça temperada com humor, irreverência e lirismo e que foi apresentada em mais de cem cidades brasileiras, bem como em Santiago, no Chile, e na cidade do Porto, em Portugal, e a comédia *Till, a saga de um herói torto*, de Luís Alberto de Abreu. Esta última lança mão das técnicas e formas tradicionais do teatro de rua, herdadas da *commedia dell'arte* e seu jogo de improvisado, combinado com recursos do circo e da música. Os atores cantam e tocam, entram e saem pelas laterais, fundos e alçapões do próprio tablado erguido a cerca de um metro do nível da rua.

Dessa forma, ao combinar linguagens plurais (como a do circo) e tradições, o grupo ressignifica e (re)apresenta o espaço público para atores e espectadores, o que certamente contribui para alimentar uma orientação poética popular que se reflete nas produções contemporâneas. Cabe ressaltar a opinião de Eduardo Moreira sobre os sentidos dessas produções, pois os textos

talvez sejam difíceis de ser lidos dissociados de sua encenação. Não são obras teatrais escritas por um dramaturgo dentro de um gabinete, mas peças que foram ensaiadas e apresentadas milhares de vezes,

constantemente, adaptadas e transformadas pelos atores e diretores que as criavam. Elas estão intrinsecamente ligadas à prática do teatro e de um teatro mais volátil, o praticado no espaço democrático e aberto da rua, sempre passível de interferência pelos espectadores.⁴¹

Assim, o teatro na rua (re)organiza os textos e as linguagens visuais:

Figuras mágicas invadem o itinerário, o roteiro, o cotidiano das pessoas. É como uma miragem: de repente, no meio da rua, surgem figuras extraterrenas, altas, magras, vestidas impropriamente e apitando — é o espetáculo que surge. [...] É a confusão, o impacto, o irreal, o inesperado, o estranho, o esdrúxulo, a irreverência, o atrevimento, a provocação... É a farsa mais real, que assume inclusive o risco igual ao do fato, como se fosse real. ⁴²

Sem sombra de dúvida, o Galpão procura privilegiar o contato com o público e a coparticipação deste em seus espetáculos, caracterizando uma relação de improviso, na qual ficção e vida estão entrelaçadas. Sobretudo, temos um movimento dialético na medida em que as atividades exercidas no palco e na rua não estão dissociadas. Pelo contrário, as múltiplas técnicas de teatro de rua (pernas-de-pau e malabarismos) inspiraram produções para o palco e as estratégias próprias do espaço fechado (atenção especial ao roteiro do texto) foram, por sua vez, adotadas nas *performances* ao ar livre.

Nesse sentido, Mariângela Alves de Lima, numa passagem importante, afirma que a constituição de um grupo de teatro significa "*reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social*".⁴³

Engajamento e rebeldia

Para finalizar, retomo algumas passagens do livro *Atuação crítica*. Cabe salientar que as entrevistas agrupadas nesse trabalho, que vão desde o exame do caráter global da economia, passando aos sentidos atuais do cinema, do teatro e da televisão, têm como foco aglutinador a intenção de mapear a importância do questionamento formal dos modos de produção. Nesse sentido, para entrevistados e entrevistadores, a relevância política de determinados temas é

tão necessária quanto a produção e divisão coletiva do trabalho e a sua vinculação aos movimentos sociais.

No capítulo I, intitulado “Economia política”, Francisco de Oliveira e Jorge Grespan abordam os contraditórios processos da racionalidade burguesa no país, motivando reflexões que, como afirma Sérgio de Carvalho, são profundamente inspiradoras para a dramaturgia da Companhia do Latão, particularmente a partir da montagem de *A comédia do trabalho*.⁴⁴

Tal abordagem insinua um questionamento: o que fazer diante da engrenagem destrutiva do neoliberalismo na qual “existe gente que está destinada, desde que nasceu, a não se integrar nunca mais?” É nesse cenário que “a exclusão no campo simbólico ameaça direitos humanos, direitos civis, direitos políticos e direitos sociais”. Não dá para negar que “*as formas de regime democrático estão gravemente ameaçadas devido a essa erosão simbólica dos direitos. Agora, não se pode dizer que esta é uma tendência irreversível, porque aí seria melhor ler Fukuyama*”.⁴⁵ Corroborando a afirmação de Francisco de Oliveira, Jorge Grespan emenda: “*o que a gente tem é a situação que a Rosa Luxemburgo descreveu tão bem, de socialismo ou barbárie. Se não fizermos nada, estamos cada vez mais entrando na barbárie total. Superar a despolitização é ver que o capital ainda é o inimigo*”.⁴⁶

No capítulo II – “Cinema”, chama a atenção, entre outras coisas, a expressão “estética do iceberg”, usada por Jean-Claude Bernardet ao relacionar a escolha do tema e a busca de forma. Essa expressão, que considero uma síntese de procedimentos artísticos, demonstra o quanto os artistas, de um modo geral, têm de levar em consideração “*que a preocupação de dialogar com a sociedade não é temática, mas formal. É a estrutura que dialoga com a sociedade. [...] Deve se dizer e se mostrar muito pouco, para sugerir muito*”.⁴⁷

De que adianta tomar, como objeto, determinado tema social e enquadrá-lo numa perspectiva pragmática e/ou de resultados? É só lembrar, nessa direção, do filme de ação *Cidade de Deus*. O que interessa também é como alcançar esse destinatário, desconstruindo formatos consagrados. Ismail Xavier reelabora ainda mais essa afirmação ao destacar que “*os cineastas que estão conseguindo ser mais inventivos na forma são aqueles que tentam novas recusas do padrão hegemônico de dramaturgia. Procuram vincular forma e situação histórica*”.⁴⁸

No capítulo III – “Teatro”, Iná Camargo Costa adverte que,

o modo de produção tem a ver com a visibilidade do que você faz. Mas o problema surge quando o questionamento do modo de produção não está vinculado a um movimento social relevante. [...] Quando não se participa de um movimento coletivo, o importante é tentar entender o que se passa.⁴⁹

Essa ideia de certa tradição de resistência contra uma ordem existente, de perturbação moral e política está presente nas falas de outros personagens muito distintos entre si, como Gerd Bornheim, Ariano Suassuna e Matthias Langhoff.

No capítulo IV – “Outras conversas”, Sérgio de Carvalho reúne algumas entrevistas feitas por ele como jornalista em outros veículos de comunicação. As estrelas escolhidas foram Décio de Almeida Prado, Gianni Ratto — autor da frase “eu quero um teatro de ideias”⁵⁰ —, Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Carrière, João Pedro Stedile, Ademar Bogo e Martelo.

Apesar das dificuldades cotidianas, ainda podemos respirar outros ares. Por isso mesmo, parafraseando Bertolt Brecht, apesar de tudo, mesmo quando somos derrotados, ainda temos a alternativa da lucidez. Dito de outra maneira, apesar do capitalismo selvagem — perdoe-me a redundância —, o que importa é continuar lutando para “entender o que se passa”.

NOTAS

* Kátia Rodrigues Paranhos é doutora. Professora da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. E-mail: katia.paranhos@pq.cnpq.br

¹ CARVALHO, Sérgio de. Nota introdutória. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 12.

² *Idem, ibidem*, p. 11.

³ Ver, entre outros, COPFERMANN, Émile. *O teatro popular por quê?* Porto: Portucalense Editora, 1971, COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001 e SAMUEL, Rafael, MACCOLL, Ewan e COSGROVE, Stuart. *Theatres of the left*

1880-1935: workers' theatre movements in Britain and America. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

⁴ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 178.

⁵ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial*, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁷ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 124.

⁸ Ver CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2004.

⁹ Cf. HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 52.

¹⁰ NEVES, João das *apud* KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2001, p. 58.

¹¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, Anpuh, 1998, p. 20.

¹² Sobre a noção de "povo" para os integrantes do CPC ver MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, especialmente p. 59-60.

¹³ KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião, op. cit.*, p. 54-55. Sobre a experiência teatral do CPC no Rio de Janeiro ver NEVES, João das. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

¹⁴ HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 23-24.

¹⁵ Segundo Iná Camargo Costa, "a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo". COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico*. Rio de Janeiro: Graal, 1996, p. 21.

¹⁶ Ver COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do show*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. Vale conferir uma visão crítica sobre o *show Opinião* entendido como uma das "criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões". TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de 'Opinião'. *In: Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 86.

¹⁷ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 226.

¹⁸ KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião, op. cit.*, p. 46.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 34-35.

²⁰ Ver COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do show, op. cit.*, p. 41 e 62 e o CD *Show Opinião*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1994.

²¹ KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião, op. cit.*, p. 72.

²² NEVES, João das *apud* KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião, op. cit.*, p. 98.

- ²³ NEVES, João das *apud* BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 242 e 244.
- ²⁴ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 67.
- ²⁵ NEVES, João das. *O último carro: anti-tragédia brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976, p. 5.
- ²⁶ *Idem, ibidem*, p. 5. Ver também NEVES, João das. O último carro. *Arte em Revista*, n. 6, São Paulo, Kairós, 1981.
- ²⁷ BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 233.
- ²⁸ DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 184.
- ²⁹ Sobre os sentidos da interpretação ver NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997 e RIBEIRO, Martha. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARREIRA, André *et al.* (orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 26-31.
- ³⁰ URBINATTI, Tin. Pesadelo: um processo de dramaturgia. In: GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 15-16.
- ³¹ Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, 2005, p. 101-115.
- ³² DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002, p. 83.
- ³³ HOBSBAWM, Eric J. A década de 70: sindicalismo sem sindicalistas? In: *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 388.
- ³⁴ HOBSBAWM, Eric J. Engajamento. In: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 146. Sobre “teatro engajado” e “teatro de inspiração” ver CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 147-156.
- ³⁵ HOBSBAWM, Eric J. Engajamento. In: *Sobre história, op. cit.*, p. 154.
- ³⁶ Ver, entre outros, GARCIA, Silvana. Vamos fazer a festa juntos, cada um no seu lugar. *Revista USP*, n. 14, São Paulo, CCS/USP, 1992, p. 85-87, SILVA, Erotilde. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992, KILPP, Suzana *Os cacos do teatro*. Porto Alegre, anos 70. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996, LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/EDUFBA, 2006, GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007.
- ³⁷ COSTA, Iná Camargo (orelha) *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*
- ³⁸ MOREIRA, Eduardo *et al.* Proposta de trabalho. In: ALVES, Junia e NOE, Marcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2006, p. 248.

³⁹ Ver, entre outros, TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 1995, ALVES, Junia e NOE, Marcia. *O palco e a rua, op. cit.* e MOREIRA, Eduardo (org.). *Textos de rua*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007. Sobre os espetáculos vale conferir as imagens disponíveis em <<http://www.grupogalpao.com.br/port/home>>.

⁴⁰ Ver MOREIRA, Eduardo (org.). *Textos de rua, op. cit.*

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 10-11.

⁴² FERNANDES, Wanda. Reflexões sobre teatro de rua. *In*: ALVES, Junia e NOE, Marcia. *O palco e a rua, op. cit.*, p. 250-251.

⁴³ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. *In*: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac, 2005, p. 238.

⁴⁴ **A comédia do trabalho**, uma criação coletiva, nasce de um processo de ensaios abertos, integrado a diversas oficinas teatrais. Concebida como peça de intervenção, em estilo de farsa de *agitprop*, teve pré-estreias em 2000 em escolas e num assentamento do MST. A montagem amplia o intercâmbio do grupo com amplos setores sociais do país, sendo apresentada também em sindicatos, encontros estudantis e fóruns sociais. É mantida em repertório por anos, tendo sendo vista por mais de 70 mil espectadores. Sobre o Latão, ver, entre outros, CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009 e <<http://www.companhiadolatao.com.br/>>.

⁴⁵ OLIVEIRA, Francisco de *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*, p. 24.

⁴⁶ GRESPAN, Jorge *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*, p. 44-45.

⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*, p. 60.

⁴⁸ XAVIER, Ismail *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*, p. 79.

⁴⁹ COSTA, Iná Camargo *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*, p. 98-99.

⁵⁰ RATTO, Gianni *apud* CARVALHO, Sérgio de (org.). *Atuação crítica, op. cit.*, p. 168.