



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ADY JOSÉ ESTELLITA LINS DE CASTRO DIAS

ARTE DE CLASSES:
UMA BUSCA PELA EMANCIPAÇÃO DO TEATRO DAS
FORMAS DE PRODUÇÃO CAPITALISTAS

BRASÍLIA – DF

2023

ADY JOSÉ ESTELLITA LINS DE CASTRO DIAS

ARTE DE CLASSES:

**UMA BUSCA PELA EMANCIPAÇÃO DO TEATRO DAS
FORMAS DE PRODUÇÃO CAPITALISTAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para conclusão do curso de Graduação em Artes Cênicas, habilitação Licenciatura.

Orientação: Prof. Dr. Alisson Araujo de Almeida

BRASÍLIA – DF

2023

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo a meus pais, Ana Cecília Maria Estellita Lins e Lúcio Flávio de Castro Dias, que me deram um grande suporte ao longo deste trabalho, lendo, comentando, editando e discutindo ideias comigo, e também ao longo de todo o curso, me dando um grande suporte nas mais diversas questões da minha vida, e me botando sempre para caminhar em frente, mesmo nos momentos mais difíceis, quando eu não sabia o que fazer.

Agradeço demais à minha companheira, Rebecca dos Santos Pacheco, que me ajudava a pôr meus pés no chão, sempre que eu me perdia com a cabeça na lua, construindo um trabalho que por vezes eu não sabia nem como finalizar, e que além disso me acalmou sempre que eu me desesperava. Seu olhar da música ajudou muito a engrandecer o trabalho, e você me ensinou muito a resolver os problemas que aparecem com mais calma e objetividade.

Quero agradecer também a meu orientador, Alisson Araujo de Almeida, que confiou em mim quando lhe apresentei a ideia maluca deste trabalho, e que me guiou em como transmitir melhor aquilo que queria falar, me incentivando no caminho, e me dando a liberdade para me perder antes de me encontrar.

Tenho de agradecer também à Giovanna Bastos Lisboa, uma grande amiga e que também discutiu comigo desde a primeira ideia deste trabalho, quando nem eu sabia o que eu queria. Poucas pessoas conversam qualquer hora que for sobre teatro, e com a mesma intensidade que ela. Agraço também pelo crescimento que me ajudou a alcançar ao longo desses anos, tanto quanto artista, quanto como pessoa.

Além disso, sou muito grato a meus amigos amautas: Dell, Clarice, Vaguinho, Ana, Douglas, Toninho. Vocês tornam minha vida muito mais divertida e emocionante. A inteligência de vocês me inspira sempre, e vocês enquanto pessoas também.

E por último, mas não menos importante, meus amigos de teatro: Mattoso, Alê, Emily, Pry, Bruna, Iasmin, Sarah, Valls, Amanda, Iury, Passarinho, e todos mais que porventura possa ter esquecido. É uma grande honra ter estudado e trabalhado com vocês ao longo desses anos. Todas as lágrimas e alegrias que trocamos nos bares e nos palcos me mudaram para sempre e me formaram quem eu sou hoje.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo discutir acerca de produção teatral dentro do sistema capitalista de produção, buscando compreender como este interfere nas criações artísticas de maneiras diretas e indiretas. Para isso, analisa-se historicamente o surgimento das dominações de classe na arte e como estas eram em períodos pré-capitalistas. Posteriormente, compreende-se como a dominação política direta de outras épocas transforma-se, no capitalismo, em uma dominação política indireta, principalmente, através do mercado, mas também do Estado, utilizando-se, para isso, de estudos econômico-políticos acerca da dominação geral na relação internacional vigente, além de estudos acerca das produções gerais de mercadoria às quais os produtos artísticos, no capitalismo, se inserem. Então, estuda-se o desenvolvimento das formas teatrais ao longo do séc. XX, no Brasil e no mundo, na busca de compreender quais foram as tentativas anteriores dos teatrólogos para criar um teatro que fugisse à lógica do capital, utilizando-o, ao contrário para a educação e emancipação social. Por fim, demonstramos como alguns grupos utilizam desses conhecimentos para fomentar hoje um teatro livre e de todos, que sirva ao desenvolvimento social e não ao lucro.

Palavras-chave: Teatro político; arte popular; história do teatro; teatro brasileiro; luta camponesa;

ABSTRACT

The present work aims to discuss theatrical production within the capitalist production system, seeking to understand how it interferes with artistic creations in direct and indirect ways. To this end, the emergence of class dominations in art and what they were like in pre-capitalist periods is historically analyzed. Subsequently, it is understood how the direct political domination of other times is transformed, in capitalism, into an indirect political domination, mainly through the market, but also through the State, using, for this, economic-political studies about of general domination in the current international relationship, in addition to studies about the general production of merchandise to which artistic products, in capitalism, are inserted. Then, the development of theatrical forms throughout the century is studied. XX, in Brazil and around the world, in the search to understand what were the previous attempts by theater makers to create a theater that escaped the logic of capital, using it, on the contrary, for education and social emancipation. Finally, we demonstrate how some groups use this knowledge to promote free theater for everyone today, which serves social development and not profit.

Keywords: Political theater; popular art; theatre history; brazilian theatre;
peasant struggle;

SUMÁRIO

SAUDAÇÃO.....	9
INTRODUÇÃO.....	11
I – TEATRO DE CLASSES: TEATRO COMO UM INSTRUMENTO HISTÓRICO NA LUTA DE CLASSES	15
II – TEATROS DE UMA ÉPOCA: A FORMAÇÃO ECONÔMICO-POLÍTICA BRASILEIRA ATUAL E AS FORMAS ARTÍSTICAS QUE ENGENDRA OU MANTÉM	34
III – TEATRO POLÍTICO PARA UMA ÉPOCA DE LUTAS: ARTE PARA TODOS, GRILHÕES PARA NINGUÉM	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66

SAUDAÇÃO

De um modo geral, podemos pensar em artistas como filósofos naturais. Isto porque fazer arte é pensar sobre o fazer artístico; e pensar sobre o fazer artístico é, de certa maneira, pensar sobre o viver. Assim, mesmo para o senso a arte e o viver humano estão conectados. Em qualquer escola, você verá relatos dos jovens artistas sobre como produzir arte mudou sua visão sobre o mundo. Qualquer pessoa que você perguntar terá um exemplo de alguma obra artística que mudou a vida dela, dando-lhe uma compreensão mais profunda sobre o viver, ou a representando de uma maneira que não pode ser explicada sem utilizar-se da palavra “transcendental”.

Por isso, “arte” e “viver” são sinônimos. Falo isso como uma lembrança para mim mesmo. Eu não escolhi à toa ou sem razão o tema do meu TCC. Desde o princípio, quando a ideia ainda era vaga, eu sabia que ela seria hercúlea, e não foi uma escolha que fiz sem falta de aviso. Foi de maior importância para mim o tema e a escrita deste trabalho. Não havia outra forma de honrar minha trajetória, minhas escolhas de vida e quem eu sou do que falar sobre o tema que aqui escrevo. Depois de perder o Lucas, meu irmão de coração e um de meus principais mentores, eu perdi também, por um tempo, meu amor pela arte. Quando se assume como objetivo tomar parte ativa na hercúlea tarefa que é mudar o mundo, tudo que não envolva as grandes tarefas históricas de um tempo parece pequeno. É o olhar apressado do jovem, que quer viver ao máximo esta curta e frágil vida que temos. Mas os maiores e mais importantes trabalhos são feitos nos dias mais serenos, e pelas mais desconhecidas pessoas. Na vida e na ciência não existe menor, nem menos importante. Nem existe desconexão. Desde a massa densa e condensada de partículas em alta temperatura no início do universo, até os dias de hoje, tudo que existe é um só ser, ao mesmo tempo que são seres múltiplos. A filosofia, a arte, a ciência são todos um só, e separá-los é deixar de compreendê-los. Com isso em mente, decidi empreitar o desafio que aparece diante de mim, de atravessar a arte ao longo da história, para tentar compreendê-la hoje em suas diferentes feições. Não creio ter feito nada de novo, e por isso honro todos aqueles que tomaram esta empreitada muito antes de mim, tanto os que conheci e citei, como os que deixei de citar ou mesmo de ter a oportunidade de conhecer.

Tomo este espaço para honrar também todos aqueles que, muito antes de eu pensar em existir, já resistiam e lutavam, em busca de um mundo novo, onde nós sejamos, como uma vez disse Rosa Luxemburgo, “socialmente iguais e humanamente diferentes”. Um mundo onde todos sejamos artistas e todas as outras profissões e vivências que escolhermos; um mundo que pertença a todos, e que cada empreendimento individual seja também um empreendimento coletivo. É por esse sonho que muitos deixam de dormir, gastam seus corpos e arriscam suas vidas. Aqueles que trabalham para concretizar seus sonhos não são sonhadores: são arquitetos. Saúdo todos os revolucionários dos tempos passados. Com seus erros e acertos, pavimentaram as estradas nas quais caminhamos.

Como falo muito sobre o campo, tenho também de saudar especialmente a luta camponesa e pela autodeterminação dos povos, no Brasil e no mundo. A resistência indígena, que não deu um segundo de paz aos colonizadores até os dias de hoje; a resistência quilombola e de todos que foram escravizados; a resistência dos povos, como os palestinos, os saraui, os curdos, e todos os demais que sofrem de ocupações e colonizações mundo afora. Tenho certeza de que todos alcançarão verdadeira independência e autodeterminação. Saúdo também os pequenos camponeses e camponeses pobres e sem-terra, que lutam pela simples razão de poderem existir e garantir sua autossustentabilidade. A terra virá para todos que nela vivem e trabalham, mais cedo ou mais tarde, pois os últimos quinhentos anos já comprovaram que antes disso a luta não cessará.

Por fim, não posso deixar de saudar a luta das mulheres, cis e trans, das pessoas pretas, dos LGBTQIA+, das Pessoas Com Deficiência, e todos demais grupos minoritários, que unem suas lutas políticas na luta econômica, a fim de conquistarem a vida digna de que são merecedores, e para se libertarem das posições em que a história os colocou, como forma de melhor explorá-los em benefício do Capital. Saúdo especialmente todos que utilizam da arte para avançar suas lutas, suas resistências, mas sem me esquecer de que a arte também tem o importante papel de conectar grupos e de descarregar a alma, em todos os sentidos da palavra. Espero que meu trabalho, se não tiver utilidade em si, sirva pelo menos como uma saudação à altura a todas as importantes pessoas que vieram antes de nós, lutaram as nossas lutas e nos ensinaram a seguir seus passos. Seguiremos até a vitória, sempre!

INTRODUÇÃO

“O que é a arte” talvez seja o principal questionamento dos artistas ao longo de sua trajetória. Toda produção artística depende da resposta a esta pergunta, pois o objetivo de cada produção específica, como do fazer artístico em geral de cada artista, é guiado sempre pelos seus objetivos com a arte, e este objetivo sempre aparece em sua resposta sobre o que é arte.

Tratando da questão específica do teatro, por conta da falta de espaço para tratar das artes em geral, e escopo da obra, por ser um Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas, nós podemos apreciar este fato a partir dos antigos livros sobre teatro, os quais tentavam todos, sem exceção, definir o que era o teatro *em geral*. Assim temos Aristóteles com a *Poética*; Bharata com *Natyasastra*; Zeami com seus textos *Hanakagami*, *Kwadensho* e *Kyui*, além de outros autores e obras mundo afora que relatam o fazer teatral. O que estes textos nos deixaram de interessante é que ao mesmo tempo que os autores buscavam compreender o fazer teatral em geral, eles o faziam sempre através das lentes de suas sociedades, mesmo que não soubessem. Desta maneira, os estudos de Aristóteles que nos chegaram foram apenas os da tragédia que, apesar de especificamente grega, é analisada pelo autor como a forma teatral geral; em Bharata, a grande ênfase vai para a utilização das mãos especificamente indiana de seu tempo, tal qual para a composição corporal que representa as divisões sociais locais¹; já em Zeami, temos em seus textos o teatro Nô como a forma mais elevada da arte teatral.

Podemos concluir disso algo que já é sabido na história das artes em geral, e do teatro em específico: as artes assumem formas diferentes nas diferentes sociedades. Mas dentro do específico, há sempre, é claro, algo de universal, que podemos ver tanto nas diferentes teorias teatrais, quanto em suas práticas. Para dar um exemplo de cada: quando Aristóteles define, em sua *Poética*, o fazer teatral como uma *mímeses poiética* de uma ação, ou seja, uma imitação ordenada das ações

¹Bharata, em seu texto, descreve como se comportam as pessoas de cada estrato social, e ensina os atores a assumirem este comportamento. Seu texto ainda assume que o teatro foi criado pelo deus Brahma, nos permitindo observar como a especificidade indiana torna-se o teatro em geral em suas mãos (BERTHOLD, 2014).

humanas² - poder-se-ia dizer, uma abstração combinada de sínteses das ações humanas³ -, nós temos nesta teoria uma validade tão universal, que ela perpassa pelas diferentes épocas e países, o que se comprova na importância do Estagira⁴ ao longo da história para os mais diversos artistas⁵; por outro lado, temos a universalidade⁶ prática da imitação de trejeitos e exagero em toda prática cômica mundial, que vai desde os artistas itinerantes da Polinésia – ou mesmo os yuroks californianos⁷, até o teatro de bonecos turco, a Commedia Dell’Arte italiana, e segue até hoje nos mais diferentes países.

Nós vemos nesses pequenos exemplos a importância de estudar a arte em geral e a arte em cada sociedade específica, a fim de encontrar nisto a resposta de o que produzir e como. Mais importante que a resposta em si de “o que é arte”, é como esta resposta guia os trabalhos artísticos. Como disse na apresentação, todo artista é filósofo, mas é um filósofo da *práxis*. Eles não apenas interpretam o mundo e a arte, como utilizam de suas respostas para produzir; e, com suas produções, intervêm no

² Aristóteles separa as artes segundo aquilo que elas mimetizam. Assim, o teatro seria a mimese das personagens em ação (Poética, cap. 2). Mas a mimese não é simples imitação, mas uma imitação “poiética, isto é, criadora, pois, substituindo a natureza, leva a cabo o processo de criação” (Hubert, 2013, p. 10). Cabe destacar que Hubert traz da *Física* de Aristóteles esta interpretação da mimeses.

³ “A atividade mimética requer um trabalho de abstração que consiste em discernir as características pertinentes de um objeto real, para passar ao caso geral, reproduzindo-o. Ela proporciona, portanto, ao mesmo tempo, o prazer de aprender e o de reconhecer.” (Hubert, 2013, p. 10). Em outras palavras, a mimese teatral teria um papel pedagógico, mostrando as ações humanas em uma maneira abstraída e sintetizada de como ocorrem na vida. Com certeza isso mantém certa validade universal em várias formas teatrais ao longo da história.

⁴Apelido de Aristóteles, que nasceu na cidade de Estagira, em 384 a.C (HUBERT, 2013).

⁵ A universalidade de Aristóteles aparece em diversos outros casos. Apesar de falar da tragédia grega em específico, grande parte de análise é válida para o texto dramático em geral, o que explica sua utilização nas mais diversas sociedades e pelos mais diversos artistas. Mais à frente voltaremos a esse assunto.

⁶ Toda universalidade é relativa a um objeto específico em condições específicas. O exagero é universal à comédia, mas a comédia não é universal ao exagero: tem exagero não cômico e comédia sem exagero. O mesmo é válido ao exemplo de Aristóteles: há abstração das ações humanas que não é teatro, como um artigo científico, e há teatro sem abstração das ações humanas, como certas performances, que podem ser consideradas fenômeno cênico ao mesmo tempo que são realmente ações da vida.

⁷ Segundo GRAEBER; WENGROW (2021), os californianos nativos tinham a prática de palhaçaria em “manifestações burlescas públicas de indolência, glotonaria e megalomania – ao mesmo tempo fornecendo uma plataforma para expor a insatisfação e os problemas locais” (p. 267). É interessante que esta prática era utilizada para parodiar seus vizinhos, que tinham uma forma social contrária a seus princípios. Já os polinésios virão a parodiar os conquistadores europeus, enquanto o teatro de bonecos turco e a Commedia Dell’Arte irão parodiar os líderes.

mundo. O mesmo vale para os educadores, que, de acordo com suas visões sobre educação, trabalham de uma forma ou de outra; com um ou outro objetivo.

Por conta disso, o presente texto, buscando compreender maneiras de se produzir uma arte emancipatória, isto é, uma produção artística que intervenha pela mudança social no Brasil atual, e as dificuldades ou facilidades de fazê-lo por tal ou qual método, buscará analisar um pouco da produção artística ao longo de alguns períodos da história, como uma maneira de tentar compreender caminhos ou perguntas para esta produção que se busca.

Nenhum estudo aqui será à exaustão, e nenhuma resposta será definitiva. Busco apenas elucidar melhor a questão em geral, mostrando caminhos que eu mesmo vim descobrindo através desse estudo, observando práticas e analisando a situação atual, com toda a limitação de conhecimento que eu porventura possa ter, além da limitação de tempo de estudo e de espaço do texto, deixando a tarefa de um trabalho mais desenvolvido para o futuro ou para aqueles que por acaso queiram seguir por algumas das trilhas pelas quais eu também caminhei.

Assim, o primeiro capítulo analisará a arte ao longo da história, antes e depois do surgimento das classes, e como esta teve diferentes funções sociais, mas que, a partir do momento que a sociedade se cindiu entre aqueles que produziam e aqueles que eram donos dos meios de produção, a principal função social da arte tornou-se sua função classista, que mantém o poder e o *status quo*. Porém, ao lado desta arte existe sempre formas artísticas contrárias e populares –isto é, que vêm do povo.

No segundo capítulo, analisaremos a formação social-econômica mundial geral no qual a arte é produzida, observando cuidadosamente as diferentes formas de produção artística. Caminharemos do mais abstrato ao mais concreto economicamente, para que no terceiro capítulo nós possamos analisar as formas especificamente brasileiras. A dificuldade de analisar o Brasil é que este é um país de formas de produção híbridas, o que gera também formas artísticas híbridas e com diferentes funções para as diferentes classes. Deve-se lembrar que aqui analisaremos apenas a arte em sua função classista, tanto para as classes dominantes, quanto para as classes espoliadas, e foge do escopo da análise outras funções que a arte possa vir a ter.

Por fim, analisaremos formas de produção artística de maneira independente e ligada à educação, avaliando os projetos que ao longo da história traçaram este caminho, especialmente aqueles feitos no Brasil, como o Centro Popular de Cultura, o Teatro Experimental do Negro e o Movimento de Cultura Popular, além de projetos vigentes hoje no Brasil que se inspiraram nesta mesma história e nestes mesmos ideais, traçando a importância do teatro independente, por dois motivos principalmente: 1) a liberdade que as produções independentes tem para poder agir autonomamente, tornando-se uma grande arma ideológica e mesmo estética e vanguardista; 2) a força pedagógica que a arte independente gera ao ser produzida em sua forma especificamente independente, que pressupõe a participação de todos no processo de produção artística, o que gera nos próprios sujeitos da produção uma autonomia criadora, que lhes permite contar seus próprios pontos de vista e encontrar a comunhão destes pontos de vista em discussões de trabalho e decisões tomadas de maneira democrática, que se apresentam centralizadas em um produto: sua obra de arte.

Quanto à minha resposta para o que é arte: arte, para mim, é uma ferramenta. Como tal, ela pode ser utilizada para diversas funções. Um bom artesão dá a uma ferramenta simples a capacidade de fazer mágica, enquanto um mau artesão transforma a mais complexa das ferramentas em ferro velho. Devemos conhecer nossas ferramentas e ter claro em mente nossos objetivos!

“A nossa arte vem do íntimo profundo,

Para romper as correntes que nos prendem ao velho mundo”

- “Desafiar a Tradição”, Ameaça Vermelha

I – TEATRO DE CLASSES: TEATRO COMO UM INSTRUMENTO HISTÓRICO NA LUTA DE CLASSES

Como dito anteriormente, a arte em geral tem uma vida dupla, e por isso carrega em si funções diferentes, por vezes contraditórias. Veremos aqui o que seria a função natural do teatro – ou funções naturais -, para posteriormente atrelá-las à função artificial (classista) que as artes em geral, e o teatro em específico, carregam também hoje.

Há, ainda hoje, muita confusão quanto ao surgimento do teatro. É comum ligar a origem do teatro ao surgimento do primeiro ator na Grécia, quando Téspis, ao se apresentar na dionisiaca com sua *troupe*, em 534 a.C, se posicionou na frente do altar, na colina do santuário de Dionísio, em Atenas, e trouxe à vida o deus que estava sendo comemorado, diante de um público (BERTHOLD, 2014). Por mais bela que seja essa história, e por mais que realmente a Grécia tenha desenvolvido um teatro extremamente complexo em uma época histórica realmente antiga, quando comparamos, por exemplo, com as óperas chinesas ou com a famosa manifestação cênica indiana que, ambos, começam a surgir apenas depois de 200 a.C, quando já havia inclusive acabado o teatro grego como o conhecemos, ainda assim o teatro grego não é, de maneira alguma, a origem do fenômeno teatral – ou, como coloca Ariano Suassuna, o que nasceu na Grécia foi o teatro grego.

No entanto, uma afirmação negativa não é necessariamente uma afirmação positiva oposta. Em outras palavras, deixar de classificar o teatro grego como o início do fenômeno teatral não é igual a afirmar quando o teatro nasce, e nem tirar da Grécia certa qualidade de criação do fenômeno teatral. Podemos classificar o nascimento do fenômeno teatral de diversas maneiras, e, como veremos, em algumas delas o teatro grego realmente aparece mesmo como um ponto de virada importante - como um dos nascimentos do teatro, poder-se-ia dizer -, tendo sido isto muito provavelmente que fez com que ele mantivesse o título de “iniciador” por tanto tempo.

Seguindo o caminho já evidenciado por Nunes (2004), de seguir os diferentes modos de produção para encontrar diferentes formas artísticas mais ou menos universais, nós acabamos por encontrar um nascimento duplo para o teatro: um

natural, ou popular, essencialmente criador, e um artificial, criado pela sociedade de classes.

Antes de nos aprofundarmos neste assunto, cabe pontuar que este modo de análise que utilizaremos foi primeiro evidenciado por Marx, tanto em relação aos produtos sociais em geral, quanto em relação às produções artísticas. Apesar de Nunes fazer esta análise de maneira mais sintetizada no meio artístico, cabe trazer a base dessa ideia, ainda mais com toda a controvérsia que ainda gera o conceito dos modos de produção. Marx analisa, em *A Ideologia Alemã* (2007), que toda produção intelectual surge das bases materiais. Isto porque a base da sociedade é a produção e reprodução da própria sociedade. Isto é, para viver, os seres humanos precisam, antes de tudo, continuamente reproduzir as bases de sua produção e manter aquela produção ativa, e isto inclui todo o trabalho da produção de alimentos e auxiliares, tal qual das ferramentas produtivas e mesmo da prole, que um dia assumirá a produção e a sociedade, ou, nas palavras do autor, “Os homens têm história porque têm de *produzir* sua vida, e têm de fazê-lo de modo *determinado*: isto é, dado por sua organização física, tanto quanto sua consciência” (MARX, 2007, p. 34).

Vemos assim, que se o ser humano, tal qual os outros animais, precisa continuamente reproduzir sua vida, há uma diferença essencial entre os dois. O que distingue o pior arquiteto da melhor abelha, como diria Marx, é que “o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera” (MARX, 2017, p. 255). Em outras palavras, os seres humanos não seguem simplesmente um código genético na sua produção e reprodução da vida. Eles criam *modos de produção*, com suas respectivas *relações de produção*. Mas isso não altera a natureza animal do humano. Assim, a produção intelectual, que surge como forma de melhor condicionar a produção material, só pode manter em si a sua essência, sendo sempre o outro lado da produção da vida. Tanto que as teorias que cindem o trabalho intelectual do trabalho produtivo só puderam aparecer na história quando esta própria cisão já havia sido feita na prática, quando, nas sociedades de classe, houve a divisão social do trabalho, onde alguns passaram a produzir, para que outros pudessem pensar.

Com isso, podemos ver a importância da análise dos *modos de produção* para a compreensão das formas artísticas, pois a própria arte serve à produção, à sua maneira, pois ela contribui tanto para manter, como para dismantelar determinadas

relações de produção, sendo por isso, sempre uma arte historicamente determinada. Porém, como o próprio Marx irá colocar, em seus estudos preparatórios para *O Capital*, conhecido como os *Grundrisse*, conceber esta ligação da arte com a produção não é a questão essencial. Mais especificamente, ele trata de uma vida dupla que a arte tem na história: ao mesmo tempo que ela é imagem e semelhança de sua época histórica, ela consegue manter seu frescor em outras sociedades e épocas, ou, como coloca Marx ao falar da arte grega:

“[...] a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável” (2011, p. 63).

Mais à frente retornaremos a este ponto para buscar responder esta questão.

A – TEATRO CLASSISTA: UMA HISTÓRIA DUPLA E UNA

O teatro, enquanto artes cênicas, existe desde tempos imemoriais. Estava nas festividades, nos rituais e até no dia a dia, como na contação de histórias. Existe inclusive uma fábula chinesa, descrita por Boal em *Jogos para atores e não-atores* (2014), que relata o suposto nascimento do teatro.

Nesta fábula, uma jovem, de nome Xuá-Xuá, que “viveu há dezenas de milhares de anos” (BOAL, 2014, p. 15), numa época em que nem a linguagem falada havia sido inventada, engravida de um dos homens de sua “horda”, com quem estava apaixonada. A gravidez a faz se afastar dele, por estranhar o que acontecia com seu próprio corpo. Só o compreende quando, de seu ventre, nasce um menino, que, para Xuá-Xuá era uma parte de seu próprio ser. Com o tempo, este menino cresce e não mais obedece a Xuá-Xuá, que se sente como quem tenta fazer um membro de seu corpo se movimentar, sem sucesso. O menino um dia sai para caçar com seu pai (que não sabe ser pai do menino), e Xuá-Xuá, que dormia quando eles saíram, se desespera, crendo ter perdido uma parte essencial dela para sempre. Poucos dias depois, no entanto, os reencontra, e tenta tirar seu filho de perto do homem pelo qual um dia foi apaixonada, mas a criança não aceita, querendo continuar perto do pai. Neste momento, Xuá-Xuá percebe que ela e a criança não são um só.

Quando Xuá-Xuá renunciou a ter seu filho totalmente para si. Quando aceitou que ele fosse um outro, outra pessoa. Ela se viu separando-se de uma parte de si mesma. Então, ela foi ao mesmo tempo atriz e espectadora. Agia e observava: era duas pessoas em uma só – ela mesma! Era *espect.-atriz*, Como somos todos *espect.-atores*. Descobrimo o teatro, o ser se descobre humano (BOAL, 2014, p. 20, grifos do autor).

Por mais que seja uma fábula, e que haja grande liberdade poética em sua contação, nós podemos dela tirar alguns entendimentos muito interessantes, que foram muito bem compreendidos e sintetizados por Boal na introdução de sua famosa obra. O principal destes entendimentos é como as artes em geral são importantes para a formação social humana, tanto historicamente, quanto no desenvolvimento individual.

As artes nascem, na história humana, como uma atividade diretamente ligada à vida material e social dos grupos humanos. Nesta época, as divisões do trabalho eram naturais, isto é, por questões biológicas e não sociais. Por isso, todos estavam ligados às atividades produtivas, seja da caça, da coleta ou, posteriormente, da plantação, colheita e criação de animais, e todos compartilhavam do produto coletivo da sociedade, mesmo com as possíveis divisões sociais que provavelmente existiam. Assim, os trabalhos auxiliares da produção, como as artes, eram executados também como atividade coletiva e livre para todos – podemos atestar esta possibilidade ao observar povos forrageadores que tinham divisões sociais, pois mesmo nestas sociedades, havia certa dificuldade de se manterem servos, que preferiam se dedicar às atividades artísticas que produtivas para o senhor de terras (GRAEBER; WENGROW, 2021).

Durante muito tempo as artes foram ligadas apenas ao ritual e o mágico. Esta com certeza é parte da atuação das artes, mas esta ideia em geral vem caindo em desuso, ao menos no que tange à arte e o ritualístico como uma tentativa de posse sobre a natureza, tais como a de Nunes (2004), que acredita que “[...] o pintor-caçador do Paleolítico suponha ter poder sobre o animal, desde que possuísse sua imagem”, e por isso pintariam os animais nas cavernas; Gombrich, para quem as “tribos” que “realizam festividades periódicas nas quais se vestem como animais e imitam seu movimentos em danças solene” acreditam “que, de algum modo, esses rituais lhes darão poder sobre a presa” (2018, p. 40); ou, no campo especificamente do teatro, Berthold, que assinala ser muito comum a caça simbólica, através de ritos de expiação e práticas xamânicas, demonstrado através de pantomimas de caça nas pinturas de caverna, ou que a metamorfose cênica com a máscara, que é comum a esta forma de teatro, onde o ator “[...] perde a identidade”, ficando “preso – literalmente possuído – pelo espírito daquilo que personifica, e os espectadores participam desta configuração” (BERTHOLD, 2014, p. 4) – ideia que Gombrich concorda, acreditando que os “usuários” das máscaras nos rituais “parecem sentir-se transformados, convertidos em corvos e ursos” (2018, p. 40). Uma demonstração é a das bonecas vênus, por muito tempo conhecidas como um ritual à deusa da fertilidade, mas que hoje os pesquisadores, por terem encontrado várias versões dela espalhadas pelos chão de casas, de maneira nada sagrada, passaram a reconhecê-la como um possível objeto comum, talvez como uma boneca (GRAEBER; WENGROW, 2021).

A razão para essa mudança de visão tem muito a ver com a dificuldade de retratar quão verídicas são essas asserções, tendo em vista a falta de relatos de épocas humanas anteriores – o que faz os pesquisadores teorizarem a maior parte das vezes a partir de analogias etnográficas e de visões eurocentradas – visões essas difíceis de romper mesmo para aqueles com vontade de fazê-lo devido à sua cristalização na sociedade. Outra questão candente é o preconceito antropológico, ainda existente, frente sociedades diferentes, o que dificulta o discernimento entre ações humana inconscientes e conscientes (que já são difíceis de discernir em nossas próprias sociedades). Sabemos hoje, por exemplo, como muitas das formas sociais adotadas ao longo da história humana partiam de decisões com um grau de consciência até mais elevado que o de nossa sociedade atual, a partir de discussões e análises das formas de produção de vizinhos próprios⁸, em decisão societal democrática, e não, como muitos supões, de maneira natural - isto é, a partir de um seguidismo às condições locais.

No entanto, por mais que estas ideias estejam essencialmente incorretas, elas têm por trás delas um acerto: a estreita ligação do teatro com a produção social da sociedade, e portanto com a formação humana, inclusive do próprio raciocínio em geral. Se partirmos do conceito geral da arte dada por Aristóteles, de que é uma mimese de alguma forma, que, segundo sua *Física*, significa uma forma de abstração, nós podemos ver ainda mais claramente o que é afirmado. A arte é parte da formação humana, podendo ter sido um importante elemento na capacidade de abstração, e, com ela, de formação do ser humano enquanto ser social. As pinturas identificavam

⁸ A ponto de ser extremamente comum tanto a mudança sazonal na forma produtiva – em que um mesmo povo adotava formas de produção e, com elas, formas sociais diferentes a depender da estação -, e a mudança orgânica da forma produtiva – em que um mesmo povo alterava sua forma de produção sem a necessidade de uma revolução social violenta, mas simplesmente a partir de uma decisão conjunta dos habitantes. Era comum que estas mudanças de formas sociais surgissem a partir da tentativa e erro dos próprios habitantes, ou da análise das sociedades vizinhas, com quem, a partir da convivência mútua, se conheciam bem o suficiente para adotarem práticas produtivas e sociais ou repeli-las. Talvez o melhor exemplo concreto disso seja a região do Nascente Fértil: ao mesmo tempo que diversas das populações da região trocaram técnicas de produção, principalmente de botânica e pastoreio, ocorria a repulsa dessas mesmas sociedades aos seus vizinhos forrageadores. Essas diferenças sociais, claro, não se mantinham apenas na produção: GRAEBER; WENGROW (2021) como elas também eram sociais e artísticas. As sociedades que se mantiveram forrageadoras exaltavam a masculinidade, especialmente na caça, e faziam construções de monumentos de pedra, como Göbekly Tepe, onde ocorriam encontros de forrageadores em determinadas épocas do ano, com diversas apresentações artísticas e diversas esculturas fálicas. Já os povos agricultores passaram a exaltar a figura do feminino, com as famosas esculturas de argila retratando mulheres, e seus festivais tornaram-se festivais da colheita, e desenvolveram maiores técnicas de produção de cestos e outros artesanatos.

os animais, as danças criavam movimentos comuns a todos, conectando o grupo⁹, preparando para a caça, e ensinando o movimento da colheita. Poderíamos atestar também as semelhanças entre a capacidade narrativa humana de sintetizar acontecimentos, com o próprio desenvolvimento do inconsciente dado pela psicanálise, que ajuda o ser a se entender, tal qual faz a ciência, que associa diversas conexões a princípio caóticas para compreender determinado fenômeno. Talvez quem melhor demonstre essa capacidade da arte seja o próprio Boal, em um relato que, apesar de informal, é uma síntese incrível de uma possível origem lógica social das formas artísticas, apesar dele mesmo estar fazendo um caminho biológico individual. Ele relata:

A música é a mais arcaica das artes, a mais profundamente enraizada em nós, porque começa quando ainda estamos no útero de nossas mães. Ela nos ajuda a organizar o mundo, embora não nos faça entendê-lo. É uma arte pré-humana, criada antes do nascimento.

Todas as outras artes são posteriores à música e só aparecem quando os outros sentidos se desenvolvem e planificam. Com um mês de idade, a criança começa a ver. Inicialmente, sombras que serão mais nítidas com o passar do tempo. Mas o que é que mesmo nós, adultos, podemos ver? Vemos uma torrente infinita de imagens em movimento. Eis porque necessitamos das artes plásticas para fixar essas imagens, para imobilizá-las, coisa impossível de fazer no dia a dia. A fotografia e o impressionismo vieram posteriormente para imobilizar o próprio movimento em si mesmo, capturá-lo; paradoxo: o movimento imóvel! O cinema veio para submetê-lo, dominá-lo. O cinema ordena o movimento. Essas artes olham para a realidade de um ponto de vista externo. A dança, ao contrário, penetra o movimento e o organiza desde o seu interior, usando os sons e os silêncios como suporte para essa

⁹ Em seu livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, Engels relata como é comum a dança e o ritual ao longo da história humana tanto para chamar para a caça, quanto para a guerra com outros povos. Aqueles que se juntavam à dança, iam para a batalha juntos. Há pesquisadores que acreditam que as primeiras batidas eram inclusive baseadas nas batidas do coração, feitas como uma forma de animar o corpo para possíveis conflitos.

estruturação visual: a dança traduz o som em imagens, em movimento: torna o som visível, palpável (BOAL, 2014, p.17-8).

Em ligação com o que falamos antes, as artes teriam essa capacidade de nos desenvolver, tanto biológica, quanto socialmente. E a isto está o desenvolvimento natural das artes, como um campo que, longe de ser um apêndice do desenvolvimento humano, é parte de sua própria essência. Como afirma Oduvaldo Vianna Filho, “Arte e conhecimento não podem se separar — existem se interagindo. [...] A arte coordena e desenvolve as necessidades objetivas de representação do mundo que determinadas épocas e classes têm da realidade”. (1983, p. 56-7). A razão pela qual a arte foi posteriormente relegada a um campo menor, creio eu, é por conta do desenvolvimento duplo desta, da qual veremos agora o outro lado.

Todas as formas artísticas, e em especial as formas teatrais apresentadas até agora tinham em comum o fato de não terem divisão entre público e artistas. Os espectadores eram parte do acontecimento teatral, estivessem eles dançando ou não, vestidos ou não com as máscaras, interpretando ou não determinada personagem. Além disso, os artistas eram também produtores, e a arte era ela própria, como foi discutido, parte essencial da produção. Porém, conforme a sociedade se cindiu em classes, também a arte parece se cindir entre público e artistas, tal qual em trabalho manual e intelectual. É interessante que o próprio Berthold, ao falar das formas teatrais intituladas pelo autor de “teatro primitivo”, ele dirá, ao se tratar dos rituais de Elêusis, no festival da espiga do trigo, que esta forma cênica “embora potencialmente teatral, não leva ao teatro. Como os ritos secretos de iniciação masculinos, eles carecem do *segundo componente do teatro – os espetadores*” (2014, p. 3, grifos meus).

A sociedade deixa de ser composta por pessoas socialmente iguais, e passa a ser composta por grupos que tem papéis específicos dentro das sociedades, fruto de uma divisão social do trabalho, que separa a sociedade entre produtores e não-produtores.

A partir do momento que temos uma sociedade cindida em classes, a exploração do humano pelo humano torna-se uma lei social. Os guerreiros que eram apreendidos em conflitos passaram a serem escravizados; os produtores individuais passaram a ter cada vez menos terra para si e, com a implantação do dinheiro como

meio de troca, ainda vieram junto as dívidas e a servidão por dívida, que na Grécia chegou perto de sufocar a sociedade inteira (ENGELS, 1884).

A sociedade deixou de ter artistas livres. Estes agora ou produziam arte em seu tempo livre, e, para tal, deveriam ter tempo livre – o que não acontecia com escravizados e grande parte dos livres produtores – ou necessitariam serem artistas e apenas artistas, na divisão social do trabalho; isto tudo pressupondo a liberdade de se produzir arte. Em outras palavras, a arte tornou-se em grande parte monopólio da classe dominante, às vezes sob a forma enganadora de monopólio estatal¹⁰. Na Mesopotâmia e no Egito, as apresentações teatrais eram feitas pelos sacerdotes, que faziam os papéis de reis, rainhas, deuses e deusas (BERTHOLD, 2014). Como afirma Berthold, “[...] com a descida dos deuses, vem o começo do teatro” (2014, p.16).

Cabe ressaltar aqui o que já apontamos antes: que há diversas formas de pontuar o nascimento do fenômeno teatral. O próprio Berthold se confunde aqui entre duas dessas formas: afirma em determinado momento que é com o surgimento do público e depois que é quando os deuses descem à terra (BERTHOLD, 2014)¹¹. Se for o segundo, já havia teatro antes do surgimento do público, já que já eram encarnados deuses e outros seres no corpo do ator, como afirma o próprio Berthold. Se for o primeiro, o teatro surge principalmente com as *troupes* ambulantes, que parecem ser um fenômeno histórico que preconiza o surgimento do teatro tal como este é compreendido por Berthold¹². Em todo caso, independente da opção, Téspis perde seu local enquanto primeiro ator, já que os sacerdotes na Mesopotâmia já

¹⁰ O Estado, apesar de se pôr acima das classes, surge no mesmo momento histórico que elas. Sua função é a de ser o monopólio da violência para o interesse das classes dominantes, que buscam manter o *status quo*, e é sempre direcionado principalmente contra as classes espoliadas. Engels demonstra o surgimento histórico do Estado em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, e explica a lógica do controle político pelos donos do poder econômico através do Estado em seu livro *Anti-Duhring*. Especificamente no capitalismo, a homônima obra de Marx, *O Capital*, trata deste domínio na sociedade moderna, através da escravidão assalariada, mas o autor trata em outras obras essa questão historicamente, como em *Ideologia Alemã, Manuscritos Econômicos-Filosóficos, 18 de Brumário, A Guerra Civil na França*, e, de maneira sintetizada, em seu famoso texto *Manifesto do Partido Comunista*, onde diz que o Estado é o local onde a burguesia gere seus negócios.

¹¹ Mário de Andrade concorda com esta afirmação. Nas palavras do autor, “o teatro nasce da religião” (ANDRADE, 2002, p. 35).

¹² As referências históricas não faltam. Em todo local onde surgiu alguma forma de teatro (entendido como um espetáculo com separação entre o público que observa e atores que interpretam certas personagens), antecedendo o surgimento desses espetáculos há sempre *troupes* itinerantes que fazem desde danças e acrobacias até imitações e mimos (conferir o termo mimos).

representavam os deuses desde antes de Hamurabi, que viveu quase um milênio antes de Téspis interpretar Dioniso.

Podemos afirmar, ainda assim, que Téspis tenha uma importância relativa, não por ter sido o primeiro ator da história, mas por ter sido o iniciador do teatro grego. Este teatro que é até hoje uma das mais famosas e estudadas formas teatrais do mundo. Até Marx tentou compreender qual é o “encanto” deste teatro, como já vimos. Por isso, apenas retirar este teatro de seu lugar histórico de progenitor do teatro, sem tentar entender o que lhe concedeu tal título, seria um grave erro, principalmente ao observar que apesar de este teatro, quanto à sua forma, pouco se diferenciava dos teatros anteriores produzidos pelas classes dominantes, quanto ao conteúdo, vemos que há diferenças essenciais.

Nas sociedades escravistas em geral – mais especificamente, naquelas em que o Estado se desenvolveu -, os artistas e as artes exercem um papel extremamente burocrático de servir ao Estado e à manutenção de seu poder. Toda a liberdade das sociedades comunais já parece terem sido há tempos distantes, apesar de ainda serem a forma mais comum de sociedade ao redor do mundo. Os artistas agora ou são sacerdotes ou são empregados oficiais do Estado, trabalhando em troca de produtos diretos, como alimento, moradia etc. No Egito essa relação era muito clara: arquitetos eram chamados para planejar as construções; artistas eram chamados para produzir as esculturas e murais. Porém, quem decidia o ser da obra, em conteúdo e forma, eram os sacerdotes, que só permitiam um tipo definido de arte, o que dificultava as inovações, mantendo nestes países um mesmo estilo quase intacto por séculos. Nas artes cênicas, um mesmo espetáculo vai se repetir de uma maneira muito semelhante todos os anos, e ainda que o povo renove este, sempre que possível¹³, a classe dominante expulsará o povo das partes mais climáticas do espetáculo¹⁴, que manter-se-á em segredo e, provavelmente, igual aos anos anteriores.

¹³ O povo egípcio levava tão a sério as peças, que participavam dos cortejos como se fossem acontecimentos reais. Ataques e mortes entre o público e do público com intérpretes eram comuns e esperados: definitivamente o povo transformava a apresentação em um espetáculo!

¹⁴ Posterior ao cortejo, o fim das peças era representados dentro dos palácios, e o povo era excluído.

Na Grécia, algo inusitado acontecerá, e de uma forma tão inusitada que levar-se-ão anos para que seja repetida historicamente. Na resposta sobre o encanto do teatro grego, Marx responderá que este se deve ao fato de que

sua arte [a grega], para nós, não está em contradição com o estágio social não desenvolvido que cresceu”, isto é, os gregos não criaram uma arte muito mais avançada que a sua época – uma suposta arte moderna pra época, um termo comum de se ouvir. “Ao contrário, [o encanto com a arte grega] é seu resultado [de seu estágio social] e está indissolivelmente ligado ao fato de que as condições sociais imaturas sob as quais nasceu, e somente das quais poderia nascer, não podem retornar jamais (MARX, 2011, p. 64).

O texto desta citação, os *Grundrisse*, é um compilado de anotações de Marx, e não um texto para ser publicado. Por isso, há incongruências na escrita e muitas frases que não passaram por uma análise mais aprofundada ou por uma edição do autor. Porém, como ideia geral, muito provavelmente ele estava analisando socialmente o quesito da democracia (escravista) grega, que surge historicamente como um farol para o mundo, apesar de suas óbvias limitações históricas¹⁵. E essa democracia ateniense criou uma forma artística que era a sua imagem e semelhança: o teatro grego.

¹⁵ A democracia ateniense era uma democracia apenas para os homens livres atenienses. O próprio Aristóteles nunca foi oficialmente um cidadão ateniense, e nem teve direitos políticos, apesar de ter passado a maior parte de sua vida na cidade. Ainda assim, foi um período extremamente revolucionário.

B – UM INSTRUMENTO SERVE A SEU MESTRE

Tem um ditado brasileiro que diz: “quem paga o baile, escolhe a música”. Como vimos, nada poderia ser mais certo. Se nas comunidades livres, o teatro servia ao povo, nas sociedades classistas, como vimos, este passa a ser controlado pelas classes dominantes. O teatro livre nunca deixa de existir, e isto a história prova de diversas formas: por exemplo, apesar de o Islã, por razões religiosas, proibir representações imagéticas humanas, ainda assim houveram, nas regiões islâmicas, autos que não só angariavam populações inteiras, como passaram eventualmente a ter apoio estatal e a haver competição entre as peças de cidades diferentes (BERTHOLD, 2014); teatros de rua locais e itinerantes constantes; nestes países houve também o desenvolvimento do teatro de sombras nas cidades e sua posterior incorporação a alguns reinados como forma artística oficial da corte (BERTHOLD, 2014). Outro grande exemplo são as diversas formas teatrais que surgem na Europa durante o feudalismo, quando eram primeiro permitidas apenas produções oficiais da igreja, e que são posteriormente incorporadas aos Estados. Para chegarmos mais próximos de nossa época, durante a ditadura militar brasileira, também foram proibidas obras artísticas, com censura oficial. No entanto, era sempre possível encontrar aqueles que estivessem produzindo teatro e artes, com ou sem aprovação oficial. Posteriormente retornaremos a este exemplo específico.

Sintetizando o capítulo passado, poderíamos dizer que o teatro, em uma sociedade de classes, tem uma vida dupla: uma entre o povo, e uma entre as classes dominantes. A fonte criadora vem do povo, enquanto as classes dominantes cristalizam e burocratizam a arte, para que sirva a eles. Se isso é verdade, fica a questão: servir como? Há, claro, uma ligação óbvia entre tentar manter a arte igual ao longo dos anos – mesmo estilo, mesmas obras – e o papel já delineado do Estado de manter um *status quo*. Mas isto não é suficiente. É preciso que essa forma seja justificada por um conteúdo que faça o mesmo. E podemos ver claramente como isto ocorre na Grécia.

O teatro grego, como o conhecemos, nasce em uma época extremamente revolucionária. É a mesma época, não por acaso, de uma revolução na filosofia grega, nas ciências gregas e, o que é principal, na forma política grega. Quando Marx, na citação acima, fala de um desenvolvimento precoce, é porque a forma econômica

grega, especialmente a ateniense, permitiu o surgimento da democracia – para seus cidadãos livres – que ganhava cada vez mais espaço contra o regime aristocrático. Houve, nestes séculos, uma acirradíssima luta entre as ideias antigas e as novas. Estas lutas foram extremamente sangrentas e, mesmo após a vitória da república, ainda assim não acabaram, apenas se deslocaram de sua forma sangrenta para a forma mais intelectual.

Em seu livro, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2014), Pierre Vidal-Nanquet e Jean Pierre Vernant vão caracterizar o teatro desta época como uma batalha de ideias. O próprio foco na escrita teatral, e a forma desta escrita, que age quase como um discurso jurídico, tinha como base a pretensão de realmente ser uma arma de convencimento, ou, nas palavras dos autores, “[...] a verdadeira matéria da tragédia [grega] é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração” (VERNANT; VIDAL-NANQUET, 2014, p. 3).

Quem concorda com estas ideias é o pesquisador de literatura, Otto Maria Carpeux, que afirma:

O grego, ao que parece, frequentava o teatro para se deixar convencer da justeza de uma causa, como se estivesse assistindo à audiência do tribunal ou à sessão da assembleia. E os requintes da retórica [...] não bastaram para esse fim: acrescentaram-se, por isso, aos argumentos do raciocínio as emoções da poesia lírica, acompanhada, como sempre, de música [...]. Assim, a tragédia grega era uma discussão parlamentar na qual se debatia, lançando-se mão de todos os recursos para influenciar o público, um mito da religião do Estado. [...] a vitória [nos concursos de peças] não cabia ao maior poeta ou à melhor poesia dramática, mas à peça que impressionava mais profundamente; quer dizer, à peça na qual o mito estava reinterpretado de tal maneira que o público se convencera dessa interpretação e – podemos acrescentar – por isso o Estado a aceitava (2012, p. 37-8).

Boal, em seu livro, *Teatro do Oprimido* (1975), vai analisar esta mesma situação de outra perspectiva: a partir do enredo da peça. Isto é, de sua forma literária, e não

histórica. Para isso, ele parte dos estudos de Aristóteles, observando o método descrito pelo estagirita em seu homônimo livro, *Poética*, não como um manual de escrita para todos os locais e tempos, mas, ao contrário, tentando identificar o que há de classista na obra de Aristóteles, que Boal denominou de Sistema Coercitivo Aristotélico, o “primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador” (BOAL, 2019, p. 28).

Para analisar este sistema, Boal parte da ideia da catarse como um expurgo. É digno de nota que o termo catarse é um dos mais complexos da *Poética* de Aristóteles, pois há opiniões divergentes quanto ao que ela significaria. Isso acontece porque a *Poética* chegou incompleto para nós, como também porque o que chegou era muito provavelmente um livro de uso interno, para aqueles estudantes que já conheciam as teorias de Aristóteles. Por isso os autores tiveram que procurar o significado de catarse em outros textos do Estagirita. Carlson (1995) analisa que há, historicamente, três entendimentos fundamentais sobre a catarse. O primeiro vem do Livro 7 da *Política*, e tem o sentido mais medicinal. Assim, a catarse seria importante para limpar o corpo das emoções muito fortes, deixando a pessoa mais racional e apta a exercer seu papel social.

O segundo entendimento já vem de *Ética a Nicômaco*, que é não por coincidência o livro que Boal utiliza como base. Nesta interpretação, a catarse seria menos médica e mais social. A purgação seria não biológica, mas moral. Buscar-se-ia eliminar, através da catarse, certos comportamentos sociais não adequados e nem aceitos socialmente. Haverá ao longo da história uma grande discussão entre estes dois entendimentos, muitas vezes encabeçados ou tergiversados pela discussão se arte é para deleitar ou ensinar, que nada mais é, por sua vez, do que uma tergiversação da discussão se arte tem ou não uma função social histórica.

A terceira interpretação, que surge mais recentemente, é a de que a catarse na realidade é um deleite artístico puramente intelectual de a trama ter alcançado o seu desenlace, harmonizando “em si, elementos divergentes” (CARLSON, 1995, p. 16). É um prazer de perceber como no caos há certa harmonia que se cria¹⁶.

¹⁶ Há, ao longo da história, opiniões divergentes dessas interpretações, algumas muito interessantes, como a de Castelvetro que julgava que Aristóteles haveria inventado a catarse como forma de “[...] replicar Platão e tornar a tragédia útil” (CARLSON, 1995, p. 46)

Boal, em sua análise, parte da segunda interpretação apresentada, de que a catarse em Aristóteles seria uma “correção das ações do homem, do cidadão” (BOAL, 2019, p. 50). Não só isso, como a catarse seria “a essência, a finalidade do sistema trágico” (BOAL, 2019, p. 50). Para basear sua opinião, Boal utiliza-se de S.H. Butcher, que, em seu texto, debate as ideias de Aristóteles através de Racine, Jacob Bernays e Milton. Todos esses autores tentaram identificar o que era purgado na catarse. Racine acredita que os textos teatrais tentam expurgar as paixões e os vícios, com intenção de criar um ser humano virtuoso; Bernays já é da crença que a ficção gera uma descarga de instintos que exigem satisfação; já para Milton, o teatro ofereceria emoções semelhantes às vividas na vida, em doses menores, expurgando, assim, as grandes emoções da vida, como “uma espécie de homeopatia” (BOAL, 2019, p. 53). Já na explicação do próprio Boal, o que é purgado não pode ser “as emoções de piedade e de terror, mas sim alguma coisa que está contida nessas emoções, ou misturada com elas” (BOAL, 2019, p. 52). Se assim fosse, debate o autor, quem sentiria o terror ou a piedade seria o herói. Mas quem sente é o próprio público.

Definindo que a purgação ocorre no próprio público, fica ainda a questão: o que é, então, purgado?

Boal vai defender que o que é purgado é o defeito do herói. Ao analisar o texto aristotélico e as peças gregas, Boal demonstra como todo herói das tragédias, apesar de virtuoso, contém uma falha grave – uma *harmátia* – que o levará primeiro ao seu triunfo e depois à sua perdição. Esta falha grave do herói, que pode ser um problema de caráter ou um erro que ele cometeu em sua vida, é uma falha social que deve ser eliminada. Hipólito não amava a todos os deuses; Édipo colocou a soberba acima de sua profecia; Orestes no fim foi salvo por colocar o direito fraterno acima do direito materno¹⁷, mas não sem antes assassinar sua própria mãe e quase passar pela sua morte e condenação, uma variação do sistema aristotélico que será posteriormente muito utilizada nas produções hollywoodianas.

Vemos com isso como o próprio formato da narrativa já leva a uma forma de discurso. O público é atingido por medo e piedade pelo herói trágico ao vê-lo sofrer por possuir um defeito que o próprio espectador também possui. Desenvolvendo-se a

¹⁷ Engels vai analisar que a peça *Orestes* é uma transição da sociedade matriarcal à patriarcal, na Grécia.

empatia pela personagem, através da assunção do herói de seus defeitos, é criado no público o desejo de eliminar também em si esta característica, a fim de não sofrer como a personagem. Provavelmente, a razão para também funcionar é por essas personagens serem, como descreve Aristóteles, “melhores que nós” (ARISTÓTELES, 2015, p. 47). Assim, a existência da *harmátia*¹⁸ na personagem, apesar de sua grande virtuosidade, pode elevar o erro, tal qual ocorre com o pecado, que até as melhores pessoas devem cuidar para não cometer; ou talvez a vontade de ser virtuoso tal qual aquela personagem faça com que a *harmátia* dela seja algo que precise ser corrigido no próprio espectador, numa tentativa de se assemelhar a ela.

Podemos utilizar como exemplo deste Sistema Aristotélico o filme sul-coreano *Parasita*, lançado em 2019 e dirigido por Bong Jon-ho, que conta a história de uma família onde todos estão desempregados e trabalhando em subempregos. Um dos filhos tem a possibilidade de dar aulas particulares para uma jovem rica. Sua irmã utiliza desta oportunidade para tramar um plano para empregar toda sua família como funcionários desta família rica. Usa de sua *virtuosidade* para isso. Porém, esta, entre outras, ganância, é também sua *harmátia*. Ao demitirem a principal trabalhadora da casa, conquistando seu objetivo de empregar todos da família, eles preparam uma situação que levará à perdição dos mesmos. Desta situação é possível tirar conclusões sociais, como a de que a ganância e o egoísmo levam à tragédia. Há ainda a camada de que isto vale apenas para os trabalhadores, já que os mais egoístas e gananciosos no filme são os empregadores, porém nada de sério lhes atinge. Por comparação, conseguimos ver como a situação que é um drama para a burguesia, é, ao mesmo tempo, uma tragédia para o proletariado.

Como pudemos ver, e como também assinala Boal, o Sistema Coercitivo Aristotélico tornou-se mais complexo com o passar do tempo. Na época ateniense, a única possibilidade era essa personagem virtuosa, porém com uma importante falha, em uma sociedade justa. Ao corrigir esta falha, o público se purificava da falha e tornava-se justo tal qual a sociedade. Atualmente, há duas novas possibilidades: 1) uma personagem de todo ruim, mas com uma qualidade, que a leva ao final feliz –

¹⁸ Só utilizo esse termo em grego porque ele contém mais de um significado. De novo, pode ser tanto uma falha de caráter como um grande erro cometido; independente da opção, esta *harmátia* sempre leva à desgraça, ou quase desgraça, da personagem.

happy ending nos termos de Boal; 2) uma sociedade injusta, isto é, de valores éticos invertidos com a dos espectadores, tal qual ocorre em *Parasita*. Estas duas mudanças geram diversas novas possibilidades, que são relatadas por Boal.

Deve-se deixar claro que em momento algum é afirmado pelo autor que esta é a única maneira de se fazer teatro ou mesmo de se contar histórias. Muito pelo contrário. Boal estabelece e estuda este Sistema para criar formas diferentes do fazer teatral. Para nós, o que interessa são três coisas: 1) a continuidade da utilização deste Sistema; 2) sua forma acobertadamente classista¹⁹, isto é, como conteúdos que à primeira vista nada tem a ver com política, carregam em seu seio fortes traços não apenas políticos em geral, mas de uma classe determinada; e 3) a questão do financiamento ao longo da história.

Relatamos, no início do capítulo, que “quem paga o baile, escolhe a música”. Demonstramos, a partir do teatro grego que o teatro tinha um cunho de discussão política e que a própria forma de suas tragédias carregava um profundo conteúdo de cunho classista, onde tentava-se eliminar certas características sociais através do teatro, uma exigência da época, já que os democratas lutavam contra toda a ideologia e cultura aristocrata, e nesse ponto eu acabo inclusive por discordar de Boal, para quem a cultura democrata já estava estabelecida²⁰. Porém faltou ainda um ponto sobre esta questão: se o teatro grego apresenta uma liberdade de escrita e um conteúdo político autônomo realmente novo na história, isto acontece apenas parcialmente. A sociedade grega, baseada no escravismo, dava democracia e liberdade apenas para uma parte pequena da nação. O teatro era financiado pelo Estado e os coregos, mecenas da época (BOURSCHEID, 2008). Ao fim e ao cabo, as histórias produzidas para os concursos eram aquelas aprovadas pela então classe

¹⁹ Este ponto é extremamente importante para compreender que mesmo obras que não sigam este Sistema tem em si certo conteúdo de classe mais ou menos aparente.

²⁰ Boal acredita que em momentos de profunda revolução cultural é impossível utilizar do Sistema Coercitivo Aristotélico. Caso assim fosse, o teatro grego seria menos uma tribuna política, como relatam os historiadores, e mais um pão e circo romano, tentando amenizar a revolta popular através da coerção social indireta. Eu acredito que isso seria olhar para o teatro grego da época com os olhos voltados para o cinema imperialista norte-americano de hoje. Porém, devemos assinalar que, como demonstra Carlson, em momentos revolucionários, como a França setentista e mesmo na Rússia bolchevique, há realmente uma tendência para obras menos discursivas. Porém isto não impediu o nascimento de Diderot, nem de Einstein ainda nos anos revolucionários.

dominante, mesmo que esta seja uma classe dominante revolucionária, segundo Shcheglov (2021).

Não faltam na história demonstrações de como o financiamento impacta na produção das obras, e de como cada classe particular acaba ou criando formas artísticas próprias, ou adaptando formas artísticas existentes para servi-las. Já citamos o caso do teatro de sombras turco e dos autos islâmicos. Poder-se-ia citar como o teatro japonês se altera no momento que o capitalismo em sua fase inferior, mercantilista, adentra o país, criando uma espécie de teatro de revista²¹. Casos semelhantes ocorrem nos mais diversos países durante a consolidação do capitalismo²², tal como ocorrerá com o Brasil ao longo do séc. XX. Na China, durante a ocupação pela Mongólia, cria-se um teatro de cunho burguês, financiado pelas classes dominantes locais, contra as classes dominantes estrangeiras, semelhante ao que ocorrerá de novo durante a invasão japonesa neste mesmo país, quando surge um teatro de cunho socialista ao lado do burguês, contra as formas feudais. De igual maneira, durante o início do feudalismo europeu, quando a igreja católica ainda tentava se firmar nas pequenas comunas anárquicas que surgiam, há a tentativa de uma criação artística que desse uma base cultural para o poder clerical, e assim surgem as comédias da alemã Hrotswith, “primeira tentativa do Humanismo cristão para criar um teatro” (CARPEUX, 2012, p. 35). Este caso em específico, nos permite supor como diferentes formas sociais demandam formas artísticas próprias, tendo em vista que os bárbaros germânicos conviveram por muito tempo ao lado do império romano, mas apenas com a instituição do feudalismo, na produção e na cultura, que lhes vêm a demanda pelas formas teatrais mais “romanizadas”. O que é mais interessante, é que essas peças não funcionam, e precisa esperar-se muito tempo para surgir um teatro efetivamente feudal e europeu.

Conhecendo a essência política do teatro e a importância do financiamento em sua feitura, a fim de que ele cumpra seu objetivo social, seja este manter o *status quo*,

²¹ Ou mesmo o caso do teatro Nô japonês, que surge como um teatro popular e altera sua forma ao receber o financiamento do Sogun, para depois alterar-se de novo conforme a mudança de imperador o obrigava a alcançar certa independência, já na época de Zeami e posteriormente (SAKAI, 1968).

²² E mesmo hoje em alguns pontos, especialmente turísticos e de países dominados economicamente. Temos no Brasil o exemplo de como teatros populares, produzidos geralmente sob a forma de eventos culturais locais são apresentados em uma forma reduzida e alterada para os turistas estrangeiros.

ou desmantelá-lo, passaremos agora à formação econômica geral do Brasil atual, para vermos como funciona a nossa própria democracia ateniense.

II – TEATROS DE UMA ÉPOCA: A FORMAÇÃO ECONÔMICO-POLÍTICA BRASILEIRA ATUAL E AS FORMAS ARTÍSTICAS QUE ENGENDRA OU MANTÉM

Nós vivemos em um Brasil que são, na realidade, vários “Brasis”. Como já descrevemos antes, há em nosso país formas sociais híbridas, que criam formas artísticas igualmente híbridas, não apenas por questões como cultura e histórias diferentes dos diferentes povos, como também pelos modos de produção diferentes. Neste capítulo, veremos um pouco do funcionamento do teatro pela via econômica, de quem financia a produção, e do cenário político-social brasileiro a fim de entendermos por outros meios aquilo que apareceu aqui em sua forma histórica.

É importante assinalar já de cara que, apesar das diversas formas sociais que coexistem, o Brasil é atualmente um país capitalista. Isto significa afirmar que ao fim e ao cabo, as outras formas sociais, os outros modos de produção que aqui se encontram, são subordinados aos interesses capitalistas mais crus. Basta observar como as terras indígenas e quilombolas são tomadas pelo Estado brasileiro, dia sim e outro também, a depender dos interesses econômicos das classes dominantes, sejam os latifundiários ou os capitalistas das empresas de energia, como no Xingú. Além disso, o Brasil não é um país capitalista em um mundo na fase da livre concorrência, mas do imperialismo, e, por isso, existem no Brasil, como país dominado, colocado no papel de simples exportador de matérias primas na divisão mundial do trabalho, relações de produção extremamente atrasadas, que aumentam ainda mais a exploração do povo brasileiro, no campo e na cidade. É neste cenário que a arte é produzida no Brasil. Mas, para melhor entendermos como isso afeta a nossa produção, teremos de primeiro andar um passo atrás do outro.

A – O CAPITALISMO DE NOSSOS TEMPOS

O capitalismo é o sistema social que transforma em mercadoria tudo aquilo que ele toca. Ele surge a partir do mercantilismo, fase inferior do capitalismo²³. Podemos acompanhar seu desenvolvimento a partir dos principais países históricos na queda do feudalismo: Portugal e Espanha estabelecendo o mercado mundial; Holanda, os bancos; e Inglaterra, a indústria. Conforme o controle sobre a produção vai passando do mercado para a indústria, troca-se o país dominante em cada época determinada²⁴. Se é o mercado que cria o capitalismo, por um lado; por outro, este se torna subordinado à indústria. Quanto melhores as técnicas de produção, maior a capacidade de se produzir, menor o tempo de produção, menores os gastos, e menor o preço de cada mercadoria individual, o que aumenta a quantidade de pessoas capazes de comprar o produto, mas também obriga os capitalistas a venderem mais produtos que antes para que os lucros sejam mantidos, exigindo uma contínua expansão do mercado consumidor – este processo na realidade é muito mais complexo, e sua ideia geral é sintetizada na lei da tendência à queda da taxa de lucro²⁵; porém, a médio e longo prazo, é isto que acontece. A produção em escala

²³ Utiliza-se aqui o termo “inferior”, e não “anterior” em consonância com a teoria marxista, em especial com os autores Nelson Werneck Sodré e Karl Marx. A ideia apresentada é mais lógica do que histórica, apesar de o mercantilismo ser sim anterior historicamente ao capitalismo, e tem relação às relações de produção e propriedade, que em sua forma inferior, são mais próximas ao feudalismo que ao capitalismo, apesar de apresentarem já formas e relações de produção capitalistas em sua forma embrionária. Nas cidades europeias, isso aparece na forma das corporações, cada vez mais ligadas a um único patrão (MARX e ENGELS, 2007), e no campo na forma do pagamento em dinheiro aos servos por seus produtos (TAKAHASHI, 1977).

²⁴ “Anteriormente à sociedade capitalista, é o comércio que domina a indústria; é o contrário da sociedade moderna”. [...] “Ele [o comércio] destrói, portanto, a antiga organização. Ele aumenta a circulação inteira”; [...] “domina, pouco a pouco, a produção inteira”. O desenvolvimento do comércio “é marcado, aliás, nos povos comerciantes da antiguidade como nos tempos modernos, de devastação, pilhagem marítima, de escravidão e de servidão nas colônias”. [...] “É o mercado mundial que constitui a base desse modo de produção [capitalista]. Mas como esse modo tem como tendência imanente expandir a produção sem cessar, é necessário alargar sem cessar o mercado mundial; não é o comércio que revoluciona a indústria, é a indústria que revoluciona constantemente o comércio”. [...] “A história da decadência da Holanda enquanto nação comercial é a história da subordinação do capital comercial ao capital industrial” (MARX *apud* SODRÉ, 1967, p. 51).

²⁵ A tendência à queda da taxa de lucro é uma análise de Marx que vêm do conhecimento do valor das mercadorias. O valor das mercadorias é definido pelo tempo socialmente necessário para a produção dela – lembrando que valor é diferente de preço. Se uma mercadoria passa a ser socialmente produzida em metade do tempo, mantém-se o valor para a massa das mercadorias, mas cada mercadoria específica passa a valer menos. Portanto, para obter o mesmo lucro de antes, o capitalista tem de vender mais produtos. Em compensação, cada mercadoria sua individual é mais barata, o que acaba com a concorrência que não se adaptou às novas tecnologias no mercado. Desta maneira, conforme diminui a taxa de lucro, aumenta-se o monopólio econômico e, com ele, a necessidade do monopólio político, o que faz com que todo imperialismo surja primeiro na forma econômica e só depois em sua forma armada.

aumentada, por sua vez, exige também maior produção de matérias primas, para produzir as mercadorias, o que por sua vez cria a tendência imperialista e a divisão mundial do trabalho: países que produzem produtos tecnológicos e países que produzem matérias primas e compram os produtos tecnológicos – ou países que vendem produtos de alto valor agregado e países que vendem produtos de baixo valor agregado.

O imperialismo moderno, capitalista, nasce conforme o capitalismo se desenvolve: as pequenas empresas tornam-se grandes conglomerados monopolistas, que passam não apenas a possuir uma área específica da produção como toda uma cadeia produtiva. Logo todo o processo produtivo passa a ser guiado pelos bancos, que tinham o importante papel de emprestar dinheiro aos capitalistas e de cuidar e investir suas finanças. Mal isso acontece, os Estados nacionais começam a agir como se fossem empresas, isso porque a classe capitalista em cada país determinado se une intrinsecamente ao governo, para melhor guiar suas empreitadas, tal como descreve Rosa Luxemburgo na questão das tarifas alfandegárias (2010), que servem exclusivamente para que os burgueses mantenham seu mercado consumidor interno, frente aos produtos estrangeiros produzidos com mais tecnologia e, por isso, com menor preço.

Lenin, em seu célebre livro, *Imperialismo, etapa superior do capitalismo*, descreve esse processo do nascimento do imperialismo, e suas principais características. Acontece que a partir do momento em que algumas empresas tomam conta do mercado, pela elevada tecnologia, e que aumentam a ligação com os bancos e Estados nacionais, para garantir e aumentar os lucros, e se proteger dos conglomerados internacionais, há, ao mesmo tempo, o aumento da produção, de que já falamos, e, com ele, da necessidade de um mercado consumidor expandido para as mercadorias, e de matérias primas em maior quantidade e menor preço possível, para manter a produção em larga escala. Para garantir isso, torna-se necessário que os países ao mesmo tempo se protejam do mercado externo, e invadam o mercado de outros países – em outras palavras, a guerra econômica entre empresas, na época do livre mercado, torna-se a guerra econômica entre países, na época do imperialismo.

Para conseguirem cumprir seus dois objetivos – escoar as mercadorias produzidas e comprar matéria prima barata – os países imperialistas precisam adquirir novas colônias, ou utilizar das velhas colônias de uma forma nova, muitas vezes sem a ocupação militar direta, o que vem a transformar certos países em semicolônias, isto é, em países economicamente dominados, mas sem invasores estrangeiros armados. No entanto, estas são colônias de novo tipo pois, para cumprir seus objetivos financeiros, os países imperialistas devem investir economicamente nestas colônias, sem alterar sua forma política nacional. Devem ser criados portos e meios de transporte interno, para escoar as mercadorias; empresas de grande porte e industrialização do campo, para diminuir o tempo de produção de matérias primas e seu preço; e mesmo meios de diminuir o tempo de circulação das mercadorias, como correios e, atualmente, meios de comunicação como a internet de alta velocidade.

Com isso, as semicolônias – e mesmo as colônias – se desenvolvem tecnologicamente, e criam especialistas próprios, nacionais, que possam gerenciar estas empreitadas. Este desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo que transforma o capitalismo em um fenômeno mundial, cria também um desenvolvimento desigual deste sistema social nos diferentes países. Isso porque, para melhor explorar os países dominados, são mantidas relações de trabalho atrasadas nos países dominados que permitem uma maior coerção e, com ela, uma maior extração de valor, tal qual ocorre no campo com as meias²⁶ e parcerias²⁷, ou com o chamado trabalho análogo à escravidão²⁸. Como afirma Tragtenberg (2010):

²⁶ Quando o camponês, em troca de ter sua terra para plantar, entrega parte de sua produção ao dono da terra.

²⁷ Quando o camponês entrega o produto de seu trabalho ao dono da terra, que o vende no mercado, entregando apenas parte do dinheiro ao camponês. Por vezes as parcerias são feitas também em pequenas propriedades, mas mesmo nesses casos é comum a exploração do latifúndio, seja no meio de transporte da mercadoria, ou com a diminuição do preço no mercado graças à elevada exploração da força de trabalho nas terras do grande proprietário rural.

²⁸ Apesar do nome novo, a ideia é extremamente antiga. Esta forma de exploração nada mais é que uma servidão por dívidas. O salário recebido pelo camponês só pode ser gasto na terra do latifundiário, onde os preços são muito acima do valor de mercado, criando uma gigantesca dívida do camponês com o “contratante”, que utiliza desta como desculpa para lhe impedir de sair da terra, com a utilização de pistoleiros e vigias. Cabe ressaltar que em todas essas relações de trabalho há um alto índice de exploração do trabalho feminino e infantil que por vezes acaba trabalhando gratuitamente para o senhor de terras

O capitalismo nos países coloniais tem um caráter híbrido: reúne o que há de mais adiantado no sistema capitalista, a forma organizatória em 'truste', com o que há de mais atrasado: a exploração semiescrava de mão de obra (p. 166)

Criam-se assim países que, apesar de desenvolverem o capitalismo, não o desenvolvem nem de forma plena, nem de forma independente. Desenvolve-se somente de acordo com a necessidade dos países dominadores, mantendo os países dominados no seu local subserviente de produção de commodities e de extração de matérias primas, permitindo o desenvolvimento nacional apenas das empresas necessárias à realização das mercadorias estrangeiras, como bancos e comércio²⁹. E mesmo estas empresas, por mais que possam ser nacionais, e mesmo públicas, participarão do mercado financeiro, onde seus lucros serão distribuídos aos acionistas estrangeiros, o que confirma a afirmação de Lenin sobre o imperialismo, de que a exportação de capitais torna-se mais importante que a exportação de mercadorias. Para se ter uma ideia, apenas dois anos depois do crime de Brumadinho, a VALE S.A. pagou 18,6 bilhões em dividendos aos seus acionistas, grande parte deles estrangeiros³⁰.

As poucas empresas nacionais que se desenvolvem, mais cedo ou mais tarde quebram, pois não conseguem competir com os conglomerados internacionais que, tendo maior renda, têm maior capacidade de investir em pesquisas científicas e tecnologias novas, atualizando seus equipamentos e técnicas produtivas – o que diminui o preço das mercadorias; além de ter uma reserva financeira que lhes permite aguentar as crises cíclicas do capitalismo, momento em que as empresas nacionais vão à bancarrota e são eventualmente compradas pelas empresas estrangeiras, seja perdendo sua marca ou a mantendo mas entregando todos os lucros ao imperialismo – o primeiro caso ocorreu com a indústria automotiva brasileira; já o segundo foi

²⁹ Leonel Brizola também percebe isso, como podemos ver em seu texto de 1986, onde afirma que “[...] o sistema capitalista que se vem implantando em nosso país não é o mesmo que se desenvolveu, ou atualmente existe, em nações como os Estados Unidos, Alemanha, Japão, França, Inglaterra, Itália e tantas outras. [...] No Brasil, o grande empresariado e os governos sob sua influência preferiram o apoio e as alianças com o capitalismo internacional, em vez de se alicerçar o desenvolvimento capitalista em nosso próprio povo, como se verificou naquelas nações. [...] Esse modelo econômico, como se vê, pressupõe miséria e os mais baixos níveis de padrão de vida para o povo brasileiro, porque não pode fazer a distribuição de renda. E mais, precisa que grande parte do nosso povo continue mergulhada no atraso e na marginalidade para poder dispor de mão-de-obra abundante e barata.”

³⁰ Em 25 de janeiro de 2019 ocorreu o rompimento da barragem de Brumadinho, controlada pela Vale S.A., acarretando na morte de 270 pessoas, o que levou a que este seja considerado o maior acidente de trabalho brasileiro.

exatamente o que ocorreu com algumas bebidas nacionais, como o Guaraná Jesus, vendido para a Coca-Cola e só mantido em circulação devido a uma forte pressão popular pela permanência da marca (ALMEIDA, 2018), por exemplo.

Voltemos efetivamente ao campo das artes sob o capitalismo, para melhor compreendermos a questão.

B – O CAPITALISMO E AS ARTES CÊNICAS

Já vimos, no capítulo passado, tanto como ocorre essa produção de arte com viés ideológico da classe dominante, tanto de maneira direta, como nos espetáculos egípcios, como de maneira indireta, através do estudo feito por Boal, onde resumimos tudo isto na frase de “quem paga o baile, escolhe a música”. Falta apenas apresentar agora como isso ocorre especificamente no capitalismo.

A arte, neste sistema, torna-se igualmente parte da circulação de mercadorias, e, como tal, segue as leis objetivas dela. Num primeiro momento, as obras artísticas aparecem apenas como mercadoria, o produto sendo a apresentação da obra (serviço) ou a própria obra (produto). No teatro, isto aparece com uma mudança nas arrecadações para a produção das obras, que se tornam tarefa do público, através da bilheteria, e não mais do mecenas, como podemos ver na Europa e mesmo no Japão do séc. XVII, quando os teatros financiados pelo governo são trocados pela predominância de uma espécie de teatro de revistas a partir do ascenso mercantilista (BERTHOLD, 2014). Tal como qualquer outra mercadoria, o tempo necessário de produção transforma o mecenas em burguês. “Tudo que é sólido se desmancha no ar”: a tradição é substituída pelo lucro; os ideais feudais, pelos burgueses. Um teatro que é revolucionário, pois burguês, em um primeiro momento, torna-se reacionário, pois burguês, num momento posterior.

Para o investidor burguês, a arte passa a ter a mesma função de qualquer outra mercadoria: gerar lucro. O investimento em um produto artístico ou outro passa a ser definido pela capacidade daquele produto de gerar lucro para o investidor, e assim o artista deixa de ser artista para virar mais um trabalhador produtivo. Sua produção não é mais para a arte, mas para o mercado, para o capitalista. A produção é primeiro ou semelhante à de um artesão (obras prontas para a venda) ou a de um prestador de serviços (apresentação da obra); depois, esta passa a ser como a de qualquer outra mercadoria, a partir da reprodutibilidade técnica da arte, que bem analisa Walter Benjamin³¹ – que aparece primeiro com os livros e depois passa a funcionar também

³¹ Benjamin, em sua obra “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, analisa do ponto de vista social como a obra de arte é alterada a partir do momento que ela pode ser continuamente reproduzida sem a presença de um artista, focando principalmente no cinema. O autor, que segundo ele mesmo, faz a “primeira teoria da arte do materialismo que merece esse nome” (BENJAMIN *apud* SILVA, p. 23, 2013), busca principalmente desvendar a

para o cinema, a radiografia, os gramofones e, hoje, serve igualmente para a análise dos streamings etc³². E, quase que simultaneamente, a arte também passa a ter a importante função econômica de reduzir o tempo de circulação das mercadorias. Parte da produção artística passa a ser sustentada através das propagandas, isto é, através de sua capacidade de facilitar a venda de outras mercadorias – aqui podemos citar tanto as rádios, quanto a tv, e mesmo YouTube e semelhantes.

Porém, diferente dos produtos econômicos em geral, a arte é imbuída de conteúdo cultural. Se o ganho financeiro traz felicidade ao burguês, para seu infortúnio, quem consome a arte são os próprios trabalhadores, e, portanto, a sua produção deve ser voltada para eles, e não para seu próprio prazer – isto é, deve carregar a ideologia dos trabalhadores, e não da burguesia, ainda que de forma contida e, por vezes, apagada. Os antigos mecenas tinham maior capacidade de escolher que arte financiar, pois a produção era para eles próprios, e nela embutiam, em parte, tudo o que queriam³³.

A burguesia, por mais que seu sonho seja ser burguês e mecenas ao mesmo tempo, nem sempre consegue. A fim de se manter economicamente, precisa permitir que as artes do povo se elevem e recebam financiamento. Na realidade, a história mostra que o destino de toda arte popular é ser eventualmente reconhecida e muitas vezes até capitalizada pelo mercado, independente do rechaço inicial que possa ter recebido, tal como ocorreu com o samba, a capoeira, o funk, o rap, as danças de rua etc. Isto acontece porque o capitalismo tem a tendência à segmentação, a fim de alcançar todos os públicos e lucrar na quantidade, quando não for possível fazê-lo na

função da técnica no fazer artístico, mas também faz uma análise estética, onde mistura seu viés marxiano com psicanálise. Chama de aura a essência perdida com o fim da apresentação presencial da arte, afirmando que a mesma é substituída, na era da reprodutibilidade técnica, por uma nova essência na arte. Brecht irá criticar arduamente em seus diários esta ideia de Benjamin.

³² Hoje poder-se-ia incluir as plataformas por assinatura, apesar de que a dinâmica econômica se torna ainda mais complexa e confusa.

³³ Como vimos no capítulo anterior, isto nem sempre era o que acontecia. A arte sempre foi criada pelo povo e encontrava seu caminho em meio as classes dominantes, que era obrigado a aceitá-la, mais cedo ou mais tarde.

Porém, podemos ver a maior liberdade das antigas classes dominantes frente aos burgueses ao analisarmos as disputas entre o *dengaku* e o *sarugaku* no Japão do séc. XV (SAKAI, 1968); a demora para o teatro de sombras adentrar as cortes no Oriente Médio; a dificuldade de produção teatral no feudalismo europeu (BERTHOLD, 2014); e mesmo na criação da Ópera de Pequim e do teatro na Índia, que faz até com que pareça terem sido criações da corte, apesar de serem trabalho do povo (BERTHOLD, 2014).

qualidade. Um dos principais autores a demonstrar isto na arte é Hermano Viana em seu artigo “*Funk e cultura popular carioca*” (1990), onde o autor demonstra a contradição que havia na época para o funk e o hip-hop no Brasil: ao mesmo tempo que eram os produtos musicais mais consumidos em seus respectivos Estados (Rio de Janeiro e São Paulo), eram também criticados e sabotados pela mídia, que só os aceitava conforme viam o lucro que estes estilos geravam. Também é ele quem vai apresentar a teoria da segmentação, que hoje está escancarada a olhos nus com os streamings, cada vez mais personalizados para cada usuário.

Quanto à música popular brasileira, quem melhor demonstra isto é José Ramos Tinhorão, que chega a afirmar que

a história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana [...]. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão (2012, p. 20-1).

Corroborando com a tese citada acima de Hermano Viana, relata ainda que “a partir desse momento, ao correr da década de 1930, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia” (TINHORÃO, 2012, p.20-1).

Já Franz Fanon irá destacar como a criação artística popular vem do próprio povo, e que ela própria se reinventa, não se cristalizando, ao contrário do desejo dos reacionários e do mercado de que a arte, como toda outra mercadoria, seja uma linha de montagem de “produtos estandardizados pela produção em massa” (ADORNO, 1972, p. 180). Sobre as mudanças no jazz, Fanon irá descrever que conforme “o negro se apreende e apreende o mundo de maneira diferente, faz nascer a esperança e impõe um recuo ao universo racista, é claro que seu trompete tende a se desobstruir e a sua voz a desenrouquecer”. Afirma ainda que os “novos estilos, em matéria de jazz, não nasceram somente da concorrência econômica. É preciso ver aí sem dúvida uma das

consequências da derrota, inelutável embora lenta, do universo sulista nos Estados Unidos”, sendo os especialistas brancos os únicos interessados na cristalização do jazz, “fiéis à imagem imobilizada de um tipo de relação, de uma forma de negritude” (2021, p. 239).

Porém, como a classe dominante mais inteligente que a história já criou, o burguês não é um ser que desiste fácil. Resta-lhes um subterfúgio, para obter lucro e propagar sua ideologia: passam a divulgar sua ideologia sob formas novas, ao manipular o mercado no que é chamado de “Indústria Cultural”. Usam de artimanhas para transformar as artes populares em artes burguesas, e podem fazê-lo, já que detém os meios de comunicação³⁴. Entre o lucro e a censura vive o mercado artístico capitalista.

Assim, neste mundo burguês, a própria arte assume uma dupla função no mercado de trabalho: a função comum a todas as mercadorias, que é valorizar ao valor – isto é, gerar mais-valor, ou, o que dá na mesma, lucro para o burguês; e a função ideológica, que é uma das maneiras de a burguesia manter seu poder, através da propagação dos valores que mantém a sociedade burguesa e o povo adormecido frente à opressão do capital.

Assim, se a intenção do burguês fosse apenas lucrar, a ideologia transmitida nas formas artísticas não faria diferença. Isso por vezes ocorre, especialmente quando formas artísticas populares mostram potencial mercadológico, do qual o mundo da música, por ter por vezes um baixo custo de produção, bem demonstra: basta observar os primeiros sucessos do samba, do rap, do funk no Brasil, e como eles são sempre diretamente ligados à luta da classe trabalhadora.

No entanto, como vimos, o burguês também quer propagar sua ideologia, e apagar a ideologia dos trabalhadores do campo e da cidade. Quando possível, tentam ainda barrar, em estilos artísticos que surgem, as ideias progressistas e,

³⁴ Um maior desenvolvimento deste ponto seria necessário, principalmente para compreender a tendência classista em formas artísticas não discursivas. Entretanto, para isso, seria necessária uma análise pormenorizada. Porquanto há ideias corretas na análise de Adorno da Indústria Cultural, há também ideias extremamente reacionárias, especialmente em sua análise do Jazz e da indústria radiofônica. Para nós essa análise não é essencial, já que em várias formas cênicas é fácil perceber como é possível tentar produzir para o povo ao mesmo tempo que se empurra ideias contrárias a eles. O próprio racismo nas novelas da Globo demonstra isso.

especialmente, as combativas³⁵. Para citar apenas um exemplo, podemos observar os atritos que ocorreram no REP Festival, que ocorreu em 2023 na cidade do Rio de Janeiro. Para começo de conversa, temos um festival cuja produção era feita apenas por homens brancos. Se a cor em si de alguém nada diz sobre sua ideologia e classe social, no Brasil, no entanto, um país majoritariamente negro, de histórico escravista, não haver na frente do festival nenhuma pessoa preta mostra muito bem quem provavelmente são aquelas pessoas que estão lucrando, ainda mais na área do Rap, enquanto um estilo musical surgido na periferia.

Fora isso, tivemos a fraca divulgação de artistas renomados, alguns dos quais nem foram chamados até o último minuto, dos quais um dos destaques foi Don L, compositor e rapper cearense, que foi colocado no lugar de Luísa Sonza após polêmicas públicas acerca de acusações de falas racistas por parte da cantora – e ainda por cima houve um investimento tão baixo na estrutura do festival, provavelmente na intenção de ampliarem os lucros, que chegaram a ter de cancelar o segundo dia de shows (ROLLING STONES, 2023)

Podemos facilmente constatar que a arte capitalista não serve nem ao artista, nem ao povo, e por incrível que pareça, nem ao burguês, mas ao Capital. O lucro incessante é sua base, e por mais que alguns artistas enriqueçam no processo, dando a aparência de uma mudança por vir, a essência segue a mesma. Desde que o samba estorou para o grande público espera-se que a arte liberte a favela, mas ao contrário, enquanto os criadores negros, como Ismael Silva, vão ganhando um papel secundário, os brancos, como Noel Rosa, tomam “de assalto os meios de divulgação”,

³⁵ Terry Eagleton afirma que “Nada, afinal, é mais implacavelmente nivelador dos valores do que o modelo de mercado, modelo este que dificilmente é desvalorizado nas sociedades conservadoras. Com efeito, quanto mais se comercializa a cultura, mais esta imposição de disciplina de mercado força os seus produtores a adoptar valores conservadores de prudência, anti inovação e ansiedade perante a possibilidade de provocar qualquer transformação. O mercado é o melhor mecanismo para assegurar que a sociedade se sinta ao mesmo tempo altamente liberta e profundamente reacionária. A cultura comercial sustenta, assim, muitos dos valores da cultura elevada que considera elitistas. Simplesmente consegue embrulhá-los numa atraente embalagem antielitista, coisa que à cultura elevada está vedada.” (EAGLETON, 2003, p. 97).

Já Franz Fanon afirmará que o processo é invertido logo antes de lutas populares, como as de descolonização, quando são renovadas “as intenções e a dinâmica do artesanato, da dança e da música, da literatura e da epopeia oral”, maneira pela qual o colonizado reestrutura sua percepção”, o “mundo perde seu caráter maldito”.

na “época: o rádio e o disco”³⁶ (TINHORÃO, 1966, p.47). Só disso, podemos observar que não dá para esperar do mercado capitalista artístico uma verdadeira mudança social. Inclusive muitas vezes ocorre o contrário. Conforme um determinado estilo artístico se massifica, aqueles que tomaram a forma artística ganham os lucros e os louros, enquanto as camadas sociais que o criaram seguem estigmatizados tal como antes³⁷. Em relação ao funk, por exemplo, Odair Dias Filho (2023) afirma que esta arte de resistência e de comunidade são usadas como pretexto para a militarização da cidade, sendo a simples “frequência aos bailes funks” justificativa suficiente para que o sujeito seja enquadrado como suspeito e mesmo atacado pela polícia do Estado.

³⁶ Aqui não há nenhuma tentativa de desmerecimento da qualidade artística de Noel Rosa, músico que inclusive chegou a produzir músicas com Ismael Silva e outros compositores importantes no próprio surgimento do samba e que o consideravam um excelente músico (TINHORÃO, 2012).

³⁷ Tinhorão (2012) irá afirmar que esta apropriação da cultura popular pela classe média, que gera ao mesmo tempo o enriquecimento monetário e a destruição de sua identidade destas formas artísticas, ocorre ou por uma ingenuidade idealista de acreditar estar ajudando realmente a cultura popular e as classes empobrecidas, ou por razões financeiras muito claras. Mas o essencial é que isto só é possível, na análise do autor, pois apenas entre os trabalhadores e as classes empobrecidas é que há realmente uma vitalidade cultural, capaz de gerar o novo, e aos outros resta a apropriação e utilização desta cultura.

C – O IMPERIALISMO E AS ARTES

Vimos do movimento das obras da arte enquanto mercadoria no geral. Veremos agora o movimento das obras de arte enquanto mercadorias em um mundo com divisão internacional do trabalho, e num momento em que a exportação de capital já se tornou mais importante que a exportação de mercadoria.

Poder-se-ia entender, do capítulo no qual tratamos o imperialismo em geral, que o Brasil, como um país subserviente ao imperialismo, condenado a produzir matérias primas, não produziria obras de arte própria. Por um lado, isso é verídico. Podemos citar os acordos escusos feitos entre Vargas e o governo americano para travar a indústria cinematográfica nacional, e criar uma reserva de mercado para os filmes estrangeiros, em troca de os EUA levarem tecnologias para exibição de filmes e de rádio, tal qual o treinamento de jornalistas, que seriam usados para defender a ditadura de Vargas (LEME, 2017). Sob a desculpa da censura, algo semelhante ocorre na época do regime militar fascista em nosso país, que deixa de investir na apreciadíssima produção cinematográfica nacional, por sua forte veia social, e vai, pouco a pouco, matando o cinema, com falta de investimentos e aumento do ingresso no mercado do cinema imperialista e trocando pela televisão os investimentos nacionais, que, por ser muito mais difícil de ter livre distribuição, se encaixa nas necessidades do governo de ter ao mesmo tempo uma arte propagandista de seu regime ditatorial e uma produção nacional de qualidade. De onde mais, se não dessas experiências, decorreria a famosa síndrome de vira-lata brasileira com arte, demonstração cabal da dominação cultural brasileira ao imperialismo, especialmente norte-americano, mas também por vezes europeu³⁸.

Porém, mesmo com esta dominação estrangeira, há uma necessidade inerente às nações de produzirem obras de arte próprias, com seus próprios signos culturais. Creio que duas provas históricas bastam: primeiro, que nenhum povo na história deixou de produzir formas artísticas próprias; segundo, os casos como Roma antiga

³⁸ Uma avaliação acerca desse mesmo movimento na música é feito por Tinhorão (2012) acerca de Bossa Nova, demonstrando os laços intrinsecamente norte-americanos culturalmente de seus principais criadores. E por mais que essa dominação direta tenha diminuído na música, não o fez no cinema: em 2020, segundo Braga e Buono (2023), 98,7% de toda bilheteria foram para filmes estrangeiros.

que, apesar de basear toda sua produção em mestres estrangeiros, a faziam a seu modo, construindo suas próprias formas artísticas, que, por mais que idealmente seguissem a outro povo, materialmente eram de profundo caráter nacional e histórico³⁹. Casos semelhantes é o que não falta na história. No Brasil, podemos citar como apesar de as artes nacionais por séculos seguirem modelos estrangeiros, ainda assim desenvolveu-se uma arte nacional, independentemente de haver financiamento, com forma e conteúdo nacional, e por vezes mesmo nacionalista, isto é, em busca de resolver os problemas nacionais, e não apenas relatá-los. No teatro, isto aparece na figura de pessoas como Arthur Azevedo, José de Alencar, Maria Angélica Ribeiro, Amélia Rodrigues e Josefina Álvares de Azevedo⁴⁰, Joracy Camargo, Oduvaldo Viana, Dias Gomes, dentre muitos outros homens e mulheres da cena.

Assim, por mais que a arte imperialista busque uma reserva de mercado para si, tal qual qualquer produto imperialista, ainda assim, isto não é possível, ao menos de maneira absoluta, especialmente pelo fato de a arte ser uma mercadoria diferente das outras. É claro que quanto mais elevada for a taxa de composição do capital de determinado ramo da produção artística, ou, em outras palavras, quanto mais caro for para se produzir uma obra, maior a dificuldade de que esta obra seja produzida em um país subdesenvolvido, devido ao fato que o custo de produção será elevado demais para compensar a pequena reserva de mercado, tal como ocorreria com qualquer mercadoria produzida sob o modo de produção capitalista⁴¹. Assim, a arte

³⁹ Sobre isso, afirma Otto Maria Carpeux (2012): “A literatura romana, apesar de ter produzido grandes poetas e grandes prosadores, parece de segunda mão. A comédia romana já nos revelou como reflexo da comédia nova ateniense, e a tragédia de Sêneca será reflexo da tragédia de Eurípedes... Virgílio seria a sombra de Homero; os retores e historiadores acompanham os métodos gregos; os filósofos romanos procuram, como ecléticos, um caminho de compromisso entre as discussões das escolas de Atenas e Ásia menor” (p. 70-1). Até o *Corpus juris*, “monumento literário” da consciência política romana “não é obra de escritores romanos, porque sua redação definitiva coube aos juristas de Bizâncio” (p. 70). Tamanha é a força cultural helenística sobre Roma que mesmo após pesquisadores chegarem à conclusão de que a *Ars poetica* de Horácio não ser uma reedição da obra de Aristóteles, esta não conseguiu fugir da influência aristotélica, provavelmente a partir “de um certo Neoptólemo, crítico helenístico” influenciado por Aristóteles, de quem Horácio “remanejou a obra” (CARLSON, p. 23)

⁴⁰ Estas três autoras escreviam principalmente contra a escravidão e a opressão da mulher. Seu resgate histórico vem sendo feito principalmente por pesquisadoras nacionais comprometidas com a história brasileira. Recomendo a leitura do Trabalho de Conclusão de Curso da professora Emily Wanzeller para um melhor conhecimento destas importantíssimas figuras nacionais.

⁴¹ Marx descreverá a fundo esse processo no Livro III de O Capital, onde ele demonstra que com o aumento da tecnologia, menos trabalhadores produzem cada vez mais produtos, mas que, custando cada vez menos, acabam

estaria fadada ao investimento imperialista em sua produção nacional, de maneira direta ou indireta – fadada a viver acorrentada.

Em parte, isto ocorre, tanto de uma forma direta, quanto indireta. A produção nacional comandada por empresas estrangeiras, como ocorre com filmes nacionais que são produzidos pela Warner, Netflix, etc. (que aumentou após a lei de obrigação de produtos nacionais nas televisões, e com o advento do streaming, por questões que não cabem aqui) é a maneira direta. Para dar um exemplo da força tomada do mercado nacional, segundo Gandra (2023), o streaming, “com receita de R\$1,181 bilhão”, tem 99,2% do mercado fonográfico nacional. No relatório anual acerca do mercado fonológico brasileiro, produzido pela página da Pró-Música Brasil (2023), associação nacional de produtores fonográficos, vemos que as plataformas de streamings citadas ao longo deste são todas estrangeiras, em sua maioria norte-americanas – “Spotify, Deezer, Apple Music, Youtube Music, Napster, Amazon Music, entre outros” (p. 7).

Já a forma indireta trata-se de quando estrangeiros investem financeiramente em empresas nacionais para obter lucros, como ocorre com a Rede Globo, e outras emissoras e produtoras nacionais. Retornando ao relatório da Pró-Música Brasil (2023) acerca do mercado em 2022, das 50 músicas mais tocadas em streaming, 22 foram produzidas por empresas estrangeiras, todas estadunidenses, apesar de apenas uma música ser de cantor estrangeiro – sem tratar de parcerias, como a da SB Music, que tem uma música na lista, e tem como parceira a empresa The Orchard, propriedade da Sony, ou tratar de empresas nacionais que tem investidores estrangeiros, como a Som Livre, que pertence ao grupo Globo e tem mais 13 músicas na lista.

No teatro é mais difícil de ver isso ocorrendo, a não ser em grandes produções, como no mercado de musicais, onde os produtores nacionais ou pagam royalties para

exigindo uma quantidade cada vez maior de produtos vendidos para se alcançar um lucro de igual tamanho – mas que, em compensação, expulsa do mercado todos os competidores que vendem seus produtos a preços maiores. Nas palavras do autor, “o desenvolvimento da produção e da acumulação capitalistas exige processos de trabalho numa escala cada vez maior e, com isso, dimensões sempre crescentes, assim como adiantamentos de capital cada vez maiores para cada empresa. A concentração crescente dos capitais... constitui, por isso, tanto uma de suas condições materiais como um de seus próprios resultados. Paralelamente e em correlação com isso, opera-se uma progressiva expropriação dos produtores mais ou menos diretos” (2021, p.257).

a produção de determinado espetáculo, ou recebem investimentos estrangeiros direto para a produção nacional dos produtos internacionais, algo comum no teatro musical e nas produções da T4F, por exemplo.

Cabe ainda voltarmos a Hermano Vianna, que busca em seu artigo supracitado, *Funk e Cultura Popular Carioca* (1990), se opor à ideia do imperialismo a partir de sua análise já apontada da tendência capitalista à fragmentação, apoiada inclusive por relatórios do Massachusetts Institute of Technology (MIT). No entanto, como vimos, apesar de realmente diminuir este domínio econômico direto, mantém-se intacto o domínio indireto, hoje principalmente através das plataformas de streaming. Poder-se-ia pensar se o mesmo não ocorre na área cultural – ainda que isso exigisse uma demonstração pormenorizada -, já que, como exposto ao longo de todo o texto, “quem paga o baile, escolhe a música”.

Existe, ainda uma outra maneira de se contornar o alto valor de investimentos para a garantia de lucros: a utilização do Estado. No entanto, se esta forma econômica é utilizada tanto por países imperialistas, quanto por países dominados, a forma em si se diferencia no quesito social.

Um país imperialista utiliza seu dinheiro estatal de forma capitalista em obras de arte, ou como um investimento a médio ou longo prazo, como se fosse um crédito bancário, pois os altos lucros retornam ao país; ou como propaganda ideológica, tal como foi o caso de George Orwell, que teve financiamento da CIA em produtos de suas obras como propaganda anticomunista⁴².

⁴² No livro “*Quem Pagou a Conta? A CIA na Guerra Fria Cultural*” (SAUDERS, 2008), o autor aponta como o estado norte-americano, a partir de seu órgão de inteligência, CIA, fizeram diversos investimentos em sua odisséia contra o comunismo. Na área cultural, um dos destaques é a obra de George Orwell, que apesar de não ter recebido financiamento direto da CIA, por conta principalmente de seu falecimento precoce, o mesmo não pode ser dito de sua obra. Uma das primeiras iniciativas da Fundação Ford - fundação que trabalhava “de perto com responsáveis pelo Plano Marshall e pela CIA em projetos específicos (SAUDERS, 2008, p. 157) - em sua chamada diplomacia cultural internacional “foi o lançamento, em 1952, do Programa de Publicações Interculturais, chefiado por James Laughlin, editor da série *New Directions* (que publicava George Orwell e Henry Miller)”, “com uma verba inicial de 500 mil dólares” (SAUDERS, 2008, p. 158). Se estas são apenas possíveis financiamentos indiretos às obras do autor, logo a frente, no mesmo livro, um dos pivôs dessa estratégia norte-americana relata ter ido, em 1950, ano da morte de Orwell, se encontrar com sua viúva para adquirir os direitos de filmagem da obra *A revolução dos bichos*, que, segundo ele próprio, “a CIA financiou e distribuiu no mundo inteiro” (SAUDERS, 2008, p. 319).

Já um país subdesenvolvido utiliza do crédito estatal muitas vezes não de maneira capitalista, mas burocrática. A forma econômica capitalista raramente está presente, e, quando está, não é no produto artístico em si: o produto é um veículo, uma maneira de diminuir o tempo de circulação das mercadorias, tal qual ocorre com as novelas ou com as canções nas rádios e mesmo na internet, que se sustentam com as propagandas, ou como simples distribuidor de produtos estrangeiros, como ocorre quando empresas nacionais trazem produtos artísticos estrangeiros para o mercado, seja como filmes para salas de cinema e canais de streaming, seja com a apresentação de peças estrangeiras que entregam uma parte do lucro aos produtores originais, como se fossem filiais. Ainda assim, a maior parte das produções, e especialmente as produções realmente nacionais, funcionam através dos subsídios governamentais, que servem também às grandes empresas⁴³.

Podemos ver a falta de compreensão sobre esta diferença ao observarmos opiniões como as de João Paulo Rodrigues Matta (2007). O autor defende que caso o Brasil houvesse feito na década de 60 uma legislação similar à norte-americana, que integrava a televisão com o cinema, o país poderia ter estabelecido um verdadeiro mercado cinematográfico. Porém, o próprio autor declara logo antes que a legislação brasileira, ao contrário de proteger o mercado interno, foi a própria responsável pela entrada dos filmes estrangeiros, com a dublagem, “que diminuiu a resistência da população a essas obras” (MATTA, 2007, p. 5). Além disso, ele afirma neste mesmo texto, ao se questionar se teria sido possível, no século passado, “controlar ou restringir a importação de filmes norte-americanos” (MATTA, 2007, p. 3), que “uma medida como esta certamente faria com que os EUA impusessem retaliações comerciais ao Brasil” (MATTA, 2007, p. 3), dando a exceção dos anos 30 a 50 quando, segundo o autor, as chanchadas poderiam tido uma maior força comercial, provavelmente devida a uma certa fraqueza que sofria o imperialismo estadunidense na época – lembremos que nesta época de “fraqueza” do imperialismo, este estava investindo no Brasil nas áreas de rádio e cinema, em acordo com o governo Vargas.

⁴³ Devemos lembrar que estes incentivos governamentais podem ser tanto de transferência direta de renda ao produtor, quanto indireta. Utilizando como exemplo a maior empresa do mercado no ramo audiovisual, a Globo Comunicações e Participações S.A., podemos demonstrar estas duas possibilidades: como transferência direta, a Globo recebeu, entre 2000 e 2016, 10,2 bilhões em publicidade federal, ou a média de 637 milhões por ano (PODER 360, 2018); já como transferência indireta, temos a extinção da Condecine, proposta por Paulo Guedes e aprovada ainda no governo Bolsonaro, que liberou a Globo de pagar entre 200 e 300 milhões de reais por ano – o equivalente a todo o lucro líquido anual da empresa (MEDEIROS, 2022).

Vemos com clareza aqui como esta questão não teria sido resolvida simplesmente com uma legislação, pois há nela fortes fatores econômicos e políticos, e a legislação em si é apenas o espelho destes.

Assim, no Brasil, se a forma econômica da produção de arte não é a principal e nem a essencial, como maneira de manter o mercado estrangeiro de arte, resta a opção de a forma ideológica ser o quesito principal na produção artística. Vemos isso claramente durante o período varguista, e posteriormente durante a ditadura militar. A censura de obras artísticas nunca é simplesmente a impossibilidade de produzir arte, mas sim a impossibilidade de produzir certas obras artísticas. Mesmo durante as fases mais duras da ditadura, houve inclusive programas de fomento à arte, e durante as décadas de 1970 e 1980 foi quando o “quando o cinema brasileiro alcançou seus maiores índices de participação no mercado de exibição” (GATTI, 2005, p. 43). O próprio cineasta brasileiro, Glauber Rocha, irá proteger a imagem do então presidente Figueredo, nos anos de transição, por conta de seu investimento na indústria cinematográfica nacional, chegando mesmo ao confronto físico com um famoso diretor italiano que chamou de fascista o presidente da ditadura militar.

Há claramente uma contradição neste processo, muito semelhante à qual passa o capitalista, que quer ser mecenas e burguês, como já relatamos. As leis de incentivo às artes vêm sempre da demanda popular, mas poucas vezes de um claro sentido ideológico, muito menos capitalista. A história recente dos programas de incentivo à cultura o comprova, já que vieram de uma forte luta da categoria. Até programas de ensino de arte, que hoje tem já história consolidada, demonstram esta mesma tese, como a construção do Instituto de Artes na UnB e da Escola de Música de Brasília. Porém, se elas vêm por um lado de baixo para cima, por outro são muito bem utilizadas de cima para baixo. Sobre a década de 70, Sérgio Miceli irá afirmar que

o fato da intervenção do Estado ocorrer precisamente naquelas atividades culturais que vêm encontrando dificuldades crescentes de sobrevivência em função de critérios estritos de mercado (público, rentabilidade etc.) contribui para a tônica marcadamente ‘conservacionista’ da política cultural oficial (*apud* GATTI, 2005 p. 39).

Gatti utilizará desta citação para comparar em sua tese de doutorado a década de 70 do cinema brasileiro com a época de 1993 a 2003, afirmando que o próprio setor cinematográfico confirma o fato de que o subsídio governamental os ata umbilicalmente “aos desígnios do poder central” (GATTI, 2005, p. 40)⁴⁴. Comprovação cabal deste fato apareceu nos anos recentes, durante o governo de Jair Bolsonaro que, após falhar em sua tentativa de subjugar a arte estatal aos seus desejos, como demonstram os projetos de seu primeiro ministro da cultura, buscou simplesmente cortar as verbas dos projetos artísticos, além de alterar como eram avaliados os projetos. Ou seja, sem conseguir ser um Getúlio, contentou-se em ser um Dutra.

Com isso, conseguimos perceber como toda arte que para sua existência dependa de renda financeira alheia, seja esta advinda do financiamento privado ou público, carregará consigo grilhões, ora mais frouxos, ora mais apertados. Devemos nos perguntar o quanto que o fim da censura na lei significou o fim da censura na prática, no que tange de artes produzidas para os anseios do povo. A pesquisadora Cristina Costa acredita que houve mais uma adequação destas aos tempos atuais que um fim em si da censura, e argumenta que uma das provas cabais disso é justamente que o fim dos mecanismos coercitivos de censura, especialmente os da ditadura militar, não deveu-se à “luta e enfrentamento dos artistas”, sendo, “antes, resultado de mudanças radicais na sociedade”, tais quais as “que promoveram o enfraquecimento de outras prerrogativas, direitos e responsabilidade do Estado” (CRISTINA, 2006, p. 259).

Quem mais lutava contra a censura, no final dos anos militares, eram os próprios empresários, inclusive a Rede Globo (CRISTINA, 2006). Assim, como razões para o fim da censura como a conhecíamos, que reinou no Brasil sobre formas mais veladas ou abertas, mas sempre de maneira clara na lei, desde sua primeira constituição, temos, para a autora, as seguintes: 1) a revolução cultural dos anos 60, que, reunindo diversas linguagens artísticas, em formas híbridas, como *happening*,

⁴⁴ Algo semelhante será dito por Roubine (1998) quanto ao teatro francês subsidiado pelos municípios, que, em geral, “hesitam em abrir mão de um direito de fiscalização – ou seja, de censura – sobre a programação dos teatros que [...] ajudam a sustentar. O resultado são permanentes litígios, a ameaça de suspensão do financiamento municipal usada como meio de chantagem, a necessidade de laboriosas negociações – problemas que complicam substancialmente o trabalho do animador” (p. 217). Isso sem nem falar da defasagem da verba pública, que não aumenta adequadamente conforme a inflação, que também discorre Roubine (1998) sobre o caso francês, mas facilmente se aplica a qualquer edital público brasileiro.

instalações e performances, dificultaram os meios clássicos de censura; 2) os desenvolvimentos tecnológicos, especialmente no que tange à comunicação, que tornam impossível um controle estatal sólido sobre a produção artística – e, eu acrescentaria, exigem um investimento cada vez maior para se alcançar um maior número de pessoas, o que permite que o capital crie sua própria forma de censura a partir do investimento mínimo necessário para a produção; 3) o desmantelamento da União Soviética, que diminuiu a necessidade de o Estado investir em propaganda anticomunista, por conta de uma maior unidade ideológica entorno das ideias neoliberais.

Desta maneira, a censura assume uma nova forma, principalmente financeira, mas com a possibilidade de um investimento público, por exigência da classe artística, mas que cria por sua vez, uma outra forma de censura, desta burocrática. Em outras palavras, o investimento público nas artes, ainda que permita por vezes a feitura de obras que ficariam em suas gavetas, carrega consigo não apenas a inconstância da relação intrínseca com a aparelhagem governamental, como também o empecilho burocrático ligado a este. Poder-se-ia questionar quem são os artistas que tem tempo e conhecimento para lidar com esta aparelhagem burocrática, e o quanto que estas alteram inclusive as obras dos mais bem intencionados destes. O próprio Machado de Assis, quando trabalhava como censor, acabava aceitando uma posição claramente burocrática de defensor dos bons costumes⁴⁵.

⁴⁵ Em uma de suas censuras, chega a proibir uma peça teatral que envolvia o casamento de um ex-escravo com uma mulher branca, recomendado que se alterasse a cena para que ele fosse um falso escravo, ou não ocorresse o casamento (CRISTINA, 2006).

III – TEATRO POLÍTICO PARA UMA ÉPOCA DE LUTAS: ARTE PARA TODOS, GRILHÕES PARA NINGUÉM

“Milhares de pessoas ajudaram a cantar os sambas de enredo, mas, sem que pudessem perceber, o seu coral era o canto fúnebre de uma manifestação cultural popular, desfilando para a morte coroada pelas galas da arte erudita, num autêntico enterro de primeira”

- Tinhorão, J. R.

Ao longo do texto, vimos primeiro como se pode haver um domínio político tanto na forma de se produzir arte, quanto em seu conteúdo. Vimos posteriormente que esta forma e conteúdo são em si fomentados e preparados por uma forma econômica de uma época econômica determinada, que atualmente é o capitalismo, em sua fase imperialista. Chegamos à conclusão de que as obras de arte produzidas sob a forma capitalista acabam servindo a este modo de produção tanto monetária quanto culturalmente, inclusive nas formas de apoio estatal. Vimos como isto ocorreu no mundo da música, do cinema, do teatro. Tinhorão (2012) ainda chega a demonstrar como isto chegou a ocorrer com o próprio carnaval, antes uma festa feita cooperativamente por membros de uma mesma comunidade, normalmente mesmo bairro, que doavam seu trabalho gratuito, e que, conforme adentrava o dinheiro, em parte público, em parte privado, foi se acabando a liberdade de produção, a ponto de hoje o próprio enredo ser escolhido pelo patrocinador e não pelos artistas e compositores, como afirmou o próprio Martinho da Vila em entrevista ao *Estado de S. Paulo* (*Estado de S. Paulo apud TINHORÃO, 2012*).

Vemos um Rei Midas moderno em ação, chamado Capital: aquilo que toca, vira ouro. E, como tal, cristaliza-se. Mas não vemos como fugir dele sem cair no idealismo de uma saída fácil. Retornando a Tinhorão, o próprio show *Opinião*, por ingenuidade, segundo o autor, tentou retirar a cultura popular de seu lar, e levá-lo à pequena-burguesia; não viram, no entanto, que faziam exatamente isto: transformavam a cultura popular em uma cultura pequeno-burguesa, sem perceberem que o espetáculo e o restaurante Zicartola “eram criações de um grupo da classe média para consumo das próprias ilusões”. Não estamos aqui para julgar, muito menos nos opor ao intercâmbio cultural, mas sim a levantar a questão se é possível dar uma resposta a

tudo que foi apresentado, se há alguma fuga ao domínio cultural, político e monetário que existe sobre a arte – ou melhor, se há uma maneira na criação de uma obra de ao mesmo tempo fugir deste sistema, mas prosperar ao mesmo tempo.

Esta é uma pergunta importantíssima, pois o que não faltam são artistas que querem que sua arte contribua socialmente contra um sistema que explora as próprias forças artísticas e seus artistas. Respondê-la, porém, talvez seja uma tarefa mais de busca que de se apontar um determinado caminho, pois qualquer trilha determinada, ainda mais *a priori*, teria a tendência de cair nas mesmas ilusões que fugimos. No entanto, se podemos tirar algo do estudo econômico-político que fizemos, poder-se-ia ser que uma arte emancipatória poderá por vezes significar uma arte pobre financeiramente, o que não significa de maneira alguma uma arte pobre artisticamente, e muito menos culturalmente. Assim, com tudo isto em mente, utilizo deste último capítulo para discutir ao menos uma resposta para nossa questão, e que longe de vir de uma cabeça, vêm de pelo menos algumas experiências culturais populares e de respostas encontradas por alguns movimentos, especialmente no século passado e que proliferam de uma forma ou hoje até os dias de hoje: que é a queda da separação entre o teatro e a sociedade, e o retorno do fenômeno teatral como um fenômeno social.

A – EM BUSCA DE UM TEATRO RICO

Na introdução de seu texto, *A Porta Aberta*, Peter Brook relata uma viagem que fez à África do Sul. Nesta viagem, descobriu que seu livro havia ficado famoso lá, e questionou aos seus seguidores o porquê disso, ao passo que lhe responderam que a questão era simples: a essência de sua teoria era a possibilidade de se fazer teatro com apenas um tapete (BROOK, 2016).

O teatro pobre, termo cunhado por Grotowski para representar um teatro que utiliza dos mínimos recursos cênicos, vem a se desenvolver como o teatro do séc. XX, ainda que com estéticas muito diferentes com as utilizadas pelo diretor polonês. Isto vem a ser por um processo duplo que o desenvolvimento tecnológico, econômico e social exerce sobre o teatro, a partir de três figuras que os definem: o cinema e o mercado mundial e os movimentos revolucionários. O cinema, com sua maior capacidade estética ao realismo e ao simbólico (a partir das imagens que a lente consegue demonstrar sem necessitar de falas), e sua também maior capacidade econômica, podendo alcançar grandes públicos com valores infinitamente mais baixos que seria necessário a uma companhia de teatro ou a uma peça escrita – claro que quando se calcula os valores relativamente e não no absoluto -, acaba gerando uma mudança radical no teatro, que passa ao mesmo tempo a perder público para as peças tradicionais, e a buscar a necessidade de um teatro que negue o naturalismo e busque ao simbólico. Aliado a isto, temos o desenvolvimento do mercado mundial, que leva a um intercâmbio cultural maior, onde ganham força estéticas teatrais, especialmente as asiáticas, antes desconhecidas a grande parte do mundo, mesmo aos europeus, que vinham dominando econômica e culturalmente estes países já há pelo menos um século. Estas novas estéticas, muito corporais e simbólicas, influenciam diversos pensadores do teatro, pois vêm nelas a resposta para essas novas formas teatrais que quebrem com o naturalismo e o realismo. E por fim, uma outra grande influência que o séc. XX vai conhecer são as diversas revoluções em curso, e o pensamento revolucionário por trás delas, que influência definitivamente todo o pensamento teatral⁴⁶.

⁴⁶ Podemos ver estas principais características – o cinema, a influência oriental (especialmente asiática) e as ideias revolucionárias - em diversos autores que tratam da evolução teatral do séc. XX, como Hubert (2022), Carlson (1997), Roubine (1998), Berthold (2014), Magaldi (1996), ainda que diverjam em parte, em suas análises.

Desta maneira, vemos no séc. XX, um século de revoluções teatrais, tanto no conteúdo, quanto na teatralidade, nos objetivos e até na forma de produzir. Há ao mesmo tempo uma tentativa de retorno à Grécia e ao teatro Elizabetano, como também um desejo de introduzir características novas, advindas principalmente do teatro asiático, e, no Brasil, também de teatralidades de origem indígena, africana, nordestina e de outras dramaticidades populares. Isto leva à utilização de máscaras, de novas corporeidades, de dança, de festividades populares, marionetes, teatro de sombra, e, no Brasil, à junção com danças dramáticas, procissões, cordéis etc. Há, além disso, uma ligação ritualística que surge no teatro, que podemos ver em Artaud, Grotowski e mesmo em Stanislavsky⁴⁷ ou Meyerhold, que no Brasil ganhará também força, especialmente em ligação com religiões de matriz africana. Por fim, há também o desenvolvimento de um teatro político, que surge a partir das ideias oitocentistas de um teatro popular, mas que vão se expandindo tanto de maneira intencional, como Piscator e Brecht, que idealizam novas formas teatrais para desenvolver o teatro político, como indiretamente, como ocorreu com as encenações de tribunais populares na URSS (GARCIA *apud* VILLAS BÔAS, 2019), que vêm posteriormente a influenciar figuras como Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido. Ainda no teatro político, há uma revolução em seu conteúdo também, que busca representar as classes oprimidas em detrimento da aristocracia e burguesia, colocando no palco os trabalhadores e os problemas relativos a estes. Por vezes esse conteúdo se aliava a formas novas estéticas ou de produção, como o teatro brechtiniana, ou às experiências criação coletiva e de criações populares⁴⁸, mas também ocorria de haver trabalhadores no palco ainda sob a velha forma teatral⁴⁹.

No conjunto histórico, todas estas tendências se influenciam, criando variações diversas que tendem para pontos muito diferentes a depender de várias questões, como financiamento, objetivos, possibilidades políticas e mesmo crenças subjetivas.

⁴⁷ Marie-Claude Hubert (2022) será uma das pesquisadoras a classificar Stanislavsky como parte de um “Teatro Sagrado”.

⁴⁸ Podemos citar os exemplos das criações coletivas de cunho popular e de teatro de rua francesas pós maio de 68 (ROUBINE, 1998), como casos semelhantes brasileiros, no caso dos CPCs (Centro Popular de Cultura), como também das criações coletivas do Teatro Arena e do Teatro Oficina, ou do supracitado show *Opinião*.

⁴⁹ Um dos famosos exemplos disso no Brasil é o texto *Eles não usam Black-tie*, que retrata trabalhadores, mas mantendo uma estética de influência realista e de criação textocêntrica; outro exemplo, no ramo internacional, é o realismo soviético.

Assim, mesmo países muito diferentes e sob formas políticas semelhantes, vemos grandes debates acerca da forma teatral, como a URSS soviética que na década de 20 e 30 vemos disputas de ideias tão diferentes quanto as de Meyerhold, Maiakovsky, Stanislavsky, Eisenstein todas competirem dentro às vezes de um mesmo objetivo para as artes, assim como na Alemanha ocorria entre Piscator, Brecht e Lukács (CARLSON, 1997).

No Brasil, o teatro se desenvolverá muitas vezes congregando muitos desses elementos, sendo influenciado pelos teatrólogos e diretores europeus da época, inclusive devido às imigrações que ocorrem no pós Primeira Guerra Mundial, mas aos poucos também dando características brasileiras a estas ideias. Para Magaldi, é inclusive a Guerra de 1914-1918 que irá abrir caminho para um teatro com características nacionais brasileiras, por conta do isolamento que ocorre dos centros culturais europeus. Porém, este primeiro desenvolvimento atrasa também discussões que vinham ocorrendo já na Europa, como o fim do estrelismo, que no Brasil perdurará até quase a década de 40, onde os espetáculos brasileiros nem diretor tinham, quanto menos participaram da supressão da dramaturgia pelo encenador (MAGALDI, 2004). Apesar de tardio, irá surgir no Brasil tanto um teatro modernista, com Renato Viana, e político, com Joracy Camargo, ambos no início dos anos 30. Mas é apenas na década de 40 que haverá um desenvolvimento mais pleno do teatro contemporâneo brasileiro, com o grupo Os Comediantes e, posteriormente, o Teatro Brasileiro de Comédia, e seus futuros dissidentes. Estes grupos alavancam o teatro comercial brasileiro. Porém, assim como aconteceu com o teatro realista de Stanislavski na Rússia, também no Brasil o teatro propriamente comercial no Brasil já não interessava, e chegava hora de um novo teatro⁵⁰.

Assim, começam a surgir um teatro nacionalista e engajado, que logo se torna um teatro com consciência ideológica. Grupos começam a se formar para levar o teatro a outros públicos, e, ao teatro, outros conteúdos. Daí para frente, os teatros

⁵⁰ Stanislavski irá afirmar que “o realismo e a cor local viveram sua vida e já não interessam ao público. Chegou a hora do irreal no teatro” (STANISLAVSKI *apud* CARLSON, 2019, p. 309).

comerciais brasileiros se reformularão, e ao seu lado, ou muitas vezes na vanguarda, estarão movimentos que utilizam o teatro de maneira política⁵¹.

Surgem, nesta época, iniciativas muito diferentes, como Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, liderado por Abdias de Nascimento, “que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 2004, p.210)⁵². O próprio Guarnieri, autor de *Eles não usam black-tie*, texto que será tido como “baluarte do movimento nacionalista” (MAGALDI, 2004, p. 214), desenvolveu suas habilidades no Teatro Paulista do Estudante (TPE), que surge em 1955 com o intuito buscava levar teatro socialmente engajado a secundaristas, e irá depois participar da formação do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1962, aliado a Oduvaldo Viana. Além destes, outro movimento que foi muito importante foi o Movimento de Cultura Popular, em 1958, movimento que teve Paulo Freire como um dos principais expoentes.

Todos estes movimentos tiveram uma grande importância nacional, além de importância vanguardista no contexto mundial. Todos estes movimentos serão também movimentos culturais e educacionais, inclusive todos tendo oferecido alfabetização para os participantes, mas também politizando-os.

O MCP, por exemplo, que recebia subsídio do governo, será muitas vezes atacado por suspeita de “pregação vermelha” (WEBER, 1984, p. 22) e de “conspirações contra o regime democrático” (WEBER, 1984, p.25) por conta da conscientização exercida sobre trabalhadores e camponeses, com seus projetos de educação e de arte, onde havia uma grande ênfase à cultura popular local, com festas

⁵¹ O que não quer dizer que ele exerce apenas função política. Devemos lembrar que o próprio Brecht, um dos grandes influenciadores do teatro político, em sua principal obra define que o teatro deve antes entreter, mas que deve também engajar.

⁵² Deve-se destacar que levaria vinte anos para algo semelhante ocorrer nos EUA, com o “*The Revolutionary Theatre*” [“O teatro revolucionário”] de Baraka e o “*The Black Arts Movement*” [“O movimento artístico negro”] de Larry Neal, ambos em 1966 (CARLSON, 1997).

juninas, gravuras, Teatro de Fantoches, Teatro Ambulante, mimetismo e diversas aulas dedicadas à comunidade (WEBER, 1984,).

Já o CPC, baseando-se no MCP, e em união com a UNE, caminhou para um outro tipo de direção, com uma ênfase ao teatro de rua e às peças que representassem os trabalhadores e trouxessem a eles seus problemas, chamadas de peças de agitação (BERLINK, p. 21) de maneira semelhante ao que os franceses viriam a fazer meia década depois, no pós-68, ou ao que se desenvolveria pelo nome de teatro de guerrilha, no fim da década de 60⁵³ (CARLSON, 1997). Os CPCs chegaram inclusive a fazer apresentações no campo, especialmente nas terras ocupadas pelas Ligas Camponesas, como com a peça *Mutirão de Novo Sol* (VILLAS BÔAS, 2019). Sobre esse período, Rafael Litvin Villas VILLAS BÔAS irá afirmar que “em raros momentos, artistas, intelectuais, estudantes, estiveram tão afinados com a estratégia de lutas de camponeses e operários, dispostos a correr riscos semelhantes e a lutar pela democratização radical da estrutura social brasileira.” (VILLAS BÔAS, 2014, p. 201). Infelizmente, estes movimentos serão finados pela ditadura militar.

As Ligas Camponesas, principal forma de luta pela terra, são completamente atacadas, e apregoa-se um desenvolvimento industrial e um deslocamento do campo à cidade, mas sem resolver realmente a questão agrária⁵⁴. “Os grupos engajados”, afirma Villas VILLAS BÔAS, “retornam para seus teatros metropolitanos, ao seu público urbano de classe média, fazendo um teatro profissional, cobrando ingresso na entrada” (2010, p. 216). A indústria cultural consolidava-se mais tanto no cinema e televisão, quanto no teatro, onde os principais grupos, e mesmo as peças com temáticas mais à esquerda, passaram a ser sustentadas por empresários e empresas (VILLAS BÔAS, 2010). Apesar disso, vêm também inovações nessas décadas, principalmente na forma de produção teatral, que alteram, por sua vez, seu conteúdo: há uma vontade de quebrar a produção texto cêntrica, com o desenvolvimento da

⁵³ Antes de ser usada pelo francês Arrabal, Teatro de Guerrilha [Guerilla Theatre] foi o nome de uma peça de R. G. Davis de um grupo que, de maneira semelhante ao CPC e aos grupos franceses pós-68, buscará apresentar peças em locais públicos, segundo eles, agindo como o Exército Vermelho. Eles foram amplamente influenciados pela Revolução Vietnamita, pelos Panteras Negras e pela Revolução Cultural que ocorria na China na época.

⁵⁴ Martin Martin (2007) vai inclusive afirmar que apenas a solução da questão agrária – ainda não realizada no Brasil – pode chegar a realmente desenvolver e industrializar um país.

criação coletiva⁵⁵; e de quebrar a relação entre público e plateia, que é feito, no Brasil, nas tentativas do Teatro Oficina do intitulado “Te-ato” (VILLAS BÔAS, 2010), e, posteriormente, a formulação do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, produzido fora do Brasil por conta de seu exílio.

Todas estas experiências apontarão novamente para a possibilidade do teatro como algo para além de si mesmo, como parte de um todo social. Os erros deixam isso patente, como a falha do Oficina em passar para frente as técnicas teatrais, que se mostra uma exigência das comunidades por onde eles passam⁵⁶, algo que Boal faz com sua pedagogia, especialmente o Teatro do Oprimido, que chega a se desenvolver por vários países (BOAL, 2019).

No Brasil, com o acirramento da ditadura militar, após o AI-5, se acirrará ainda mais o domínio estatal na cultura, e o teatro ficará cada vez mais empresarial ou não existirá. Já em 1978, para Rafael Villas VILLAS BÔAS, “a fração esquerdista da classe média havia sido esfacelada” (VILLAS BÔAS, 2010, p. 235). Levará alguns anos para que projetos semelhantes ao que vimos sejam reconstituídos, mas logo surgirão projetos que buscarão utilizar do melhor dessas experiências para criações teatrais não mercadológicas, que tragam de volta o teatro em conexão com a sociedade e com projetos sociais e políticos, mantendo sempre a sua independência, ainda que esta venha a causar por vezes desconfortos e acirramentos, inclusive com o Estado⁵⁷. Assim, estará resgatado o teatro como um instrumento para mudança, a ser utilizado pelos trabalhadores.

⁵⁵ Que não era novidade nem no Brasil, onde o próprio Arena havia já feito estes experimentos anos antes, e muito menos no exterior. Porém este desenvolvimento demonstra uma vontade da juventude de rompimento.

⁵⁶ “Ainda que a intenção fosse de comunhão, por parte do grupo, a maneira efetiva com que se estabeleceram as experiências mostra, pelas reações populares, que não houve um compartilhamento da técnica teatral, dos instrumentos do processo. Não foram ministradas oficinas e o grupo não se interessou em transmitir os conhecimentos da linguagem teatral para que os participantes pudessem vir a se apropriar da técnica. Nessa época, a intenção de repasse dos meios de produção da linguagem teatral era coisa do passado, não sendo sequer cogitada” (VILLAS BÔAS, 2010, p. 227). Ao mesmo tempo que vemos a falta de transmissão por parte do grupo, há a avidez por parte dos participantes de continuar aquela experiência teatral.

⁵⁷ Como veremos ao tratar da peça *A farsa da justiça burguesa* apresentada pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa de Assaré (VILLAS BÔAS, 2019).

B – TEATRO: UM INSTRUMENTO DE MUDANÇA

Houve, especialmente após a redemocratização, diversas experiências que utilizassem o teatro como uma ferramenta que é parte de um todo de luta e de ensino cultural, tanto no campo, quanto na cidade. Apenas partindo de Boal, nós poderíamos citar suas técnicas de Teatro Legislativo, desenvolvidas durante seu mandato como Vereador na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, as experiências do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), que com seus multiplicadores alcançaram locais extremamente diversos Brasil à fora, ou suas incursões ao campo, como feito em ligação com a Brigada Patativa do Assaré. Para além de Boal, temos ainda diversas experiências que são elaboradas das mais diversas maneiras, como a utilização de criação coletiva como prática pedagógica, como feito pelo grupo teatral *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, em experiências compartilhadas com o *Grupo Cultural Yuyachkani*, do Peru – ambos grupos existentes desde a década de 70 (HAAS, 2020).

Enfocaremos, entretanto, em dois projetos que ocorrem no Distrito Federal e Goiás. A razão para isso tem a ver com a necessidade de restrição a este trabalho, por falta de tempo e espaço, aliado a uma questão pessoal. O meu próprio enfoque e curiosidade acerca do tema tratado ao longo de todo o trabalho teve início graças ao livro “Imperialismo e Educação no Campo”, de Marilsa de Souza, especificamente em seu relato sobre os sem-terra – crianças do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) -, na região de Rondônia, onde estes encenavam para seus pais a conquista da terra, lembrando e levando ao choro aqueles que participaram desta luta, e ensinando aos trabalhadores que chegaram após a conquista dos assentamentos a dura batalha que levou àqueles ganhos no qual as crianças reencenavam a conquista pela terra na qual viviam, lutas essas que foram travadas pelos seus próprios familiares, muitas vezes.

Além disso, a questão da terra é de extrema importância no Brasil. Com toda certeza não é por acaso que vários deste tipo de organização social e artística no Brasil tem suas bases no campo, mas deve-se à questão específica da luta pela terra em nosso país, que é provavelmente a luta mais candente em vigor, dado o grande atraso histórico que o país apresenta no campo, onde os camponeses lutam pela

simples posse de terra para trabalhar⁵⁸. Não por acaso, o MST e outras organizações seguem avançados no caminho artístico, no que tange a organização da produção artística, seguindo os passos das antigas Ligas Camponesas, que, como demonstra Rafael Villas Boas, tinham as formas teatrais mais avançadas da época, no sentido de atender às demandas das massas em luta (2019).

Assim, creio ser de grande importância as experiências da Brigada Patativa do Assaré, que produziram a peça *a farsa da justiça burguesa* em parceria de Augusto Boal e da Cia. do Latão (VILLAS BÔAS, 2019), e da Escola Nacional Florestan Fernandes – Centro Oeste (ENFFCO), projetos localizados no DF e Goiás. Em ambas essas experiências, as artes se tornam parte do processo pedagógico e político, sendo desenvolvidas as técnicas e estéticas artísticas como maneira de aprender e ensinar conteúdos formativos.

Ao tratarem da metodologia da Escola Nacional Florestan Fernandes, os autores Gonçalves et al. (2016) vão discorrer sobre como as artes são utilizadas dentro daquele espaço. Longe de uma função mercadológica, a lógica da arte naquele espaço é principalmente de entretenimento e formação política, ambas funções que podem aparecer enquanto público e enquanto produtores artísticos, como podemos observar a partir da sistematização dos autores, que incluem como modalidades da utilização da arte as categorias: “arte como entretenimento” e “arte como complemento do conteúdo”, quando os espectadores, em contato com a arte, se entretêm ou compreendem, com a obra, conteúdos de outras áreas do conhecimento, como determinado contexto históricos ou conceito científico; e “linguagens artísticas enquanto oficinas complementares” e “linguagens artísticas como processo de formação”, quando os produtores artísticos se entretêm ou aprendem determinados conteúdos de outras áreas durante o próprio fazer artístico (GONÇALVES *et al*, 2016). A esse processo, alia-se o próprio estudo do fazer artístico e da estética, que na escola busca-se que seja feita sem divisão do trabalho – isto é, para evitar a alienação, todos estudam e participam de todos os momentos da produção artística, ainda que haja

⁵⁸ Como o comprova os próprios movimentos de massa. Podemos ver como os grandes levantes que ocorrem no país, aqueles que mobilizam em maior quantidade e frequência o povo brasileiro são os de camponeses em luta pela terra, e não os da luta sindical, vide Canudos, Ligas Camponesas, a Guerrilha do Araguaia, e o próprio MST, que é dos maiores movimentos da América Latina, dentre dezenas de outros grandes eventos de luta popular.

alguém que se especialize, dirija ou tome as decisões finais de determinada área da produção. Não por acaso, este método de ensino encaixa-se com a tríade proposta por Ana Mae Barbosa – fruição, prática e contextualização - mas sim porque o ensino da arte e a arte que age em nome do povo carregam em si os mesmos princípios, como veremos logo a seguir.

Como podemos ver, a arte, quando está a serviço do povo, volta a exercer funções semelhantes às que exercia no passado, que é a de formação humana geral, porém, como ainda em uma sociedade de classes, exerce também a função de uma formação classista, ajudando a identificar e expressar a opressão, tanto durante a produção, quanto a partir da fruição da obra, abrindo o caminho para resolvê-la.

Já quanto à Brigada Patativa de Assaré, esta surge a partir das colaborações do CTO, e de Augusto Boal, com o MST, não com o intuito de produzir teatro para os camponeses, mas sim com os camponeses (VILLAS BÔAS, 2019). Estas colaborações duraram de 2001 a 2005, de maneira intermitente, e tinha como intenção gerar colaboradores e gerar discussões.

Já a peça *A farsa da justiça burguesa* surge como um produto deste processo de desenvolvimento e aprendizado. A partir das técnicas do Teatro de Procissão, “a Brigada de Teatro se colocou o desafio de contar a história da luta pela terra do ponto de vista dos trabalhadores rurais, em uma narrativa em quatro estações, no momento da chegada da Marcha Nacional por Reforma Agrária e Justiça Social” (VILLAS BÔAS, 2019, p. 13), na qual seriam apresentadas 18 peças. *A farsa da justiça burguesa* surge como a quarta estação, e é montada em colaboração com Augusto Boal e o CTO. Durante a criação, une-se Sergio Carvalho, da Cia. do Latão, que ajuda na dramaturgia e com a estrutura. A peça, quando apresentada, chega e encher a Esplanada dos Ministérios, com mais de 12.000 camponeses assistindo, e chega a envolver a polícia, que “vigia ostensivamente os militantes, logo após terem armado uma confusão para garantir à imprensa as fotos do dia seguinte que ilustrariam as manchetes dos jornais, desviando o foco das pautas da marcha para a narrativa da violência, acusando falsamente os marchantes e o Movimento de baderneiros e violentos” (VILLAS BÔAS, 2019, p. 15).

Esta peça terá um impacto tão grande que mais de dez anos depois será utilizado de base por outro grupo teatral, Coletivo Banzeiros, do MST do Pará, para montar uma versão da peça, com bonecos gigantes, que trata, desta vez, do massacre de Eldorado dos Carajás, um dos mais sangrentos massacres camponeses da história recente, demonstrando como estas experiências teatrais geram a possibilidade de se apreender e contar a história, especialmente para aqueles que lutam contra a cultura hegemônica e a opressão do capital, ao mesmo tempo que integra o teatro à cultura, à comunidade e à luta política, com objetivos de democratizar a arte e dar espaço para que as lutas de resistência se ampliem em direção a uma nova sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro no séc. XX, quando debatendo o teatro popular, focou muito na estética, tentando criar aquela forma teatral que melhor servisse para a emancipação do povo. Vimos neste século, no entanto, como a estética realista, brechtiniana e demais formas puderam ser utilizadas das mais diversas maneiras, inclusive ideologicamente divergentes das intenções de seus criadores. A questão assim segue de como se fazer um teatro popular, mas também vimos possibilidades a respeito, muito mais ligadas ao ser intrínseco do teatro, de como este é produzido, por quem, para quem, como e com qual objetivo. Como pudemos perceber, sempre se está produzindo para alguém: seja para o povo, seja para o capital. A forma mercadoria nos ludibria, fazendo parecer que, por produzirmos para um grande público, estamos necessariamente produzindo para o povo. Porém, a arte que é produzida para o povo, deve ser a arte que produz com o povo e para o povo, que luta diariamente contra as correntes que prendem a todos nós. Só assim poderá ser chamada de arte popular, tal como é denominada corretamente a arte dos autos, festejos e de bailes que são do povo, para o povo. Desmascarar toda a dominação, econômica e política, que permeia a produção artística, seja no financiamento, seja no discurso das obras, é dever de todo artista comprometido com uma arte emancipadora e democrática.

Artistas devem ser educadores, seja ensinando arte, seja utilizando de suas obras como meio de ensino (o que não quer dizer obras didáticas, muito menos panfletárias). Uma obra que não reflete sobre si mesmo, pode contra-atacar as próprias intenções do artista. Um artista que não conhece a sua produção, pode produzir com uma intenção, mas sua obra refletir outra. Pode, querendo produzir para o povo, acabar produzindo para o capital. Saber que quantidade não é qualidade é saber que a arte pode por vezes valer muito mais em pequenos públicos e palcos a baixo custo, do que em grandes públicos e palcos a alto custo.

Nosso caminho histórico demonstrou que a arte tem, em cada época e lugar determinado, uma determinada função social. Já nosso caminho econômico demonstrou que, no capitalismo, a principal função social da arte torna-se a sua função enquanto mercadoria, de gerar mais-valor e, com isso, de servir ao capital ou ao governo, que, em suas diferentes épocas, apresenta diferentes objetivos. No entanto, percebemos que há um lugar em que a arte perde esta função mercadoria e

volta a ter sua função social: na arte produzida de maneira independente. Vimos inclusive que esta vida dupla da arte não é de hoje, mas sempre existiu na história, havendo sempre uma arte que serve às classes dominantes, e outra que serve às classes espoliadas. Cabe ao artista escolher a quem servir, e como fazê-lo em cada momento determinado. Porém, para isso o artista deve ter consciência da movimentação em geral das artes. Este trabalho tinha como intenção servir como um pontapé inicial na questão. Creio que se podemos tirar uma única conclusão de toda a pesquisa, seria esta: tão importante quanto a produção artística em si, é a educação artística. Que sejam formados tantos artistas quantas pessoas há! Que todos possam fazer arte e demonstrar suas opiniões. Se a arte é um instrumento, que este seja conhecido e utilizado por todos – e chegará o dia em que isto acontecerá. Em uma palavra: deve-se libertar a arte e entregá-la a todos, quebrando os muros que separam artistas e arte do ser social em geral.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA. Guaraná Jesus: a identidade cultural como estratégia da marca. **Case Studies**. 10/01/2008. Disponível em: <https://casestudies.insightnet.com.br/guarana-jesus-a-identidade-cultural-como-estrategia-da-marca/>

ANDRADE, M. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas, SP: Editora Papyrus, 1984.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. 16. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOAL, A. **Teatro Legislativo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

BOURSCHEID, M. **Encenação e performance no teatro grego antigo**. Curitiba: UFPR, 2008.

BRAGA, Thallys; BUONO, Renata. Poucos brasileiros na tela de cinema. **Folha de S. Paulo**. 9/10/23. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/brasileiros-cinema-bilheteria-filmes-estrangeiros-barbie-ancine/>

BRIZOLA, L. **Capitalismo Inviável**. 1986. Disponível em: <http://pdtsaopaulo.org.br/destaque/capitalismo-inviavel-por-leonel-brizola-1986>. Acessado em 20/04/2023.

BROOK, P. **A porta aberta**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1999.

CAIRUS, H. **A arte de curar na cura pela arte: ainda a catarse**. ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. 2 nº 3, 2008.

CARLSON, M. **Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARPEAUX, O. M. **A Literatura greco-latina por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

COSTA, C. **Censura em Cena**. São Paulo, SP: Editora Imprensa Oficial, 2006.

EAGLETON, T. **A Ideia de Cultura**. Oxford: Blackwell Publishers Limited, 2003

ENGELS, F. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. São Paulo: Boitempo. 2019.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.

FILHO, O. D. **Do batuque à Batida do Samba ao Funk como crônica de vida**. São Paulo: Editora Raízes da América, 2023.

GATTI, A. P. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Campinas, SP: [s.n], 2005.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. São Paulo: LTC, 2018.

GONÇALVES, F *et al.* Linguagens artísticas e formação política: uma proposta metodológica em construção pela Escola Nacional Florestan Fernandes – Centro Oeste. **Revista Nupeart** . Volume 15. pp. 34-48, 2016.

GRAEBER, David; WENGROW, David. **O Despertar de Tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

HAAS, Marta. Criação coletiva como prática pedagógica: Experiências teatrais no Peru e no Brasil. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, p.01-19, ano 20, nº 43, outubro/dezembro de 2020. Disponível em: <http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>> 20 de dezembro de 2020.

HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo, SP: WMF Martns Fontes, 2013.

LENIN, V. I. **Imperialismo, Estágio Superior do Capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2021.

LEME, H. Softpower da Indústria cinematografia estadunidense na Era Vargas (1939-1943). **Revista nustrAmérica**. Concepción. Vol. 5, No. 10 (JULIO-DICIEMBRE 2017), pp. 228-247.

LUXEMBURGO, R. **Reforma ou revolução**. Ed. 2. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Ed. 6. São Paulo, SP: 2014.

MATTA, J.P.R. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. **Terceiro encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador, 2007.

MARTÍN MARTÍN, V. O. **El papel del campesinato en la transformación del mundo actual**. Valencia: Baladre, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, K.. **O Capital: crítica da economia política: livro III: o processo global da produção capitalista**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, K. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboço da crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MEDEIROS, J. Bolsonaro fará Globo lucrar 200 milhões com extinção da Condecine. **Farofafá**. 05/09/2022. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2022/09/05/bolsonaro-fara-globo-lucrar-r-200-milhoes-com-extincao-da-condecine>. Acessado em 02/05/2023.

NASCIMENTO, A. **Cultura**. Estud. av. 18 (50). Abril de 2004

NUNES, A. L. R.. **Trabalho, Arte e Educação: formação humana e prática pedagógica**. Santa Maria: editoraufsm, 2003.

PODER 360. Grupo Globo recebeu 102 bilhões em publicidade federal de 2000 a 2016. **Poder 360**. 30/08/2018. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/grupo-globo-recebeu-r-102-bilhoes-em-publicidade-federal-de-2000-a-2016>

PRÓ-MÚSICA BRASIL. **Mercado Fonográfico Brasileiro 2022**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n], 2023.

ROLLING STONES. REP Festival é marcado por chuvas, atrasos e problemas estruturais. **Rolling Stones**. 12/02/2023. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/rep-festival-2023-e-marcado-por-chuvas-atrasos-e-problemas-estruturais/>

ROUBINE, J. **A Linguagem da encenação teatral**. Ed. 2. Rio de Janeiro, RJ: Editorar Zahar, 1998

SAKAI, K. **Japon: hacia una nueva literatura**. Ciudad de México: El Colégio de México, 1968.

SAUDERS, F. S. **Quem Pagou a Conta?** Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2008.

SELIGMAN-SILVA, M. in: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2021.

SODRÉ, N. W. **Formação Histórica do Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

SOUZA, M. M. **Imperialismo e educação no campo**. Araraquara, SP: Laboratório Editorial da FCL, 2014.

TAKAHASHI, K. in: **A transição do Feudalismo para o Capitalismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular: um tema em debate**. Ed. 4. São Paulo, SP: Editora 34, 1997.

TRAGTENBERG, M. **O capitalismo no século XX**. Ed. 2. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VERNAN, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2014

VIANA, O. in: PEIXOTO, F. **Teatro, televisão, política**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1983.

VIANNA, H. **Funk e cultura popular carioca**. *Estudos Históricos*, vol. 3, nº 6. Rio de Janeiro, RJ: 1990.

VILLAS VILLAS BÔAS, R. L. (2010). A reificação do teatro político: Roda Viva, Asdrúbal Trouxe o Trombone e a gênese do besteiro / The reification of political theatre: Roda Viva, Asdrúbal Trouxe o Trombone and the genesis of Besteiro. **Revista Cerrados**, 19(29). Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14052>

VILLAS VILLAS BÔAS, R. L.. Desafios do Teatro Político Contemporâneo. **revista terceira margem 30** | ano xviii | jul.-dez. 2014 | 199 | pp. 197-225.

VILLAS VILLAS BÔAS, R. L.. Quando Camponeses Entram Em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. **MOVIMENTOS SOCIAIS EM CENA**. Rev. Bras. Estud. Presença 9 (4), 2019.

WEBER, S. Política e educação: o movimento de cultura popular no **Recife**. **Dados – Revista de Ciências Sociais**. v.27, n. 2, 1984, p. 233 -262.