

## PRECONCEITOS ESTRUTURAIS CONTRA AS FORMAS POPULARES DE CULTURA, AS COMÉDIAS POPULARES E OS TEATROS DE RUA

– excludências e/ou silêncios sepulcrais nas universidades brasileiras: “deixe o índio em paz!”<sup>1</sup>

Alexandre Mate<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-9593-601X>

### Resumo:

O texto em processo de contracorrente às apologéticas de obras que contemplam fundamentalmente as manifestações afeitas às classes dominantes, busca apresentar um conjunto de reflexões, por meio de argumentos pessoais e históricos, de outros “ilustres” sujeitos acerca dos inumeráveis e estruturais preconceitos quanto às formas populares de cultura na sociedade e nas universidades brasileiras.

**Palavras-chave:** Teatro de rua. Cultura popular. Teatro de revista.

## STRUCTURAL PREJUDICES AGAINST POPULAR FORMS OF POPULAR CULTURE, POPULAR COMEDIES AND STREET THEATERS

– exclusions and/or sepulchral silences in Brazilian universities –

### Abstract:

*The paper presents a set of reflections on the innumerable structural prejudices towards popular culture forms in Brazilian society and universities, based on personal and historical arguments made by distinguished subjects, swimming against the tide of works that fundamentally contemplate the manifestations related to the ruling classes.*

**Keywords:** Street theatre. Popular culture. Vaudeville.

<sup>1</sup> O “índio” aqui mencionado é da excepcional composição de Tom Jobim. Amante como era da fauna e flora do Brasil e das tantas coisas que faziam sua “alma cantar”, provavelmente, e tendo em vista tantas e necessárias reavaliações, ele provavelmente, hoje em dia, usaria indígena.

<sup>2</sup> **Alexandre Mate** é nascido no bairro operário de Vila Anastácio (SP). Filho de mãe operária. Estudante de escola pública (à exceção da graduação). Doutor em História Social e Mestre em Teatro (ambas pela USP); Professor aposentado da graduação do Instituto de Artes da Unesp, mas inserido na pós-graduação da mesma instituição. Atua como pesquisador nas mais diversas áreas ligadas à linguagem teatral. E-mail: [alexandre\\_mate@yahoo.com.br](mailto:alexandre_mate@yahoo.com.br).



## 1. Aproximações a “objetos” que se sabe muito complexos...

Ser antirracista é lutar pela mudança nas estruturas sociais.  
Silvio Luiz de Almeida (em entrevista a Gabriela Prioli).

E essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis, tão notoriamente característica de gente de nossa terra, não é bem uma das manifestações mais cruas do espírito de aventura? [...] Não raro nossa capacidade de ação esgota-se nessa procura incessante, sem que a neutralize uma violência vinda de fora, uma reação mais poderosa; é um esforço que se desencaminha antes mesmo de encontrar resistência, que se aniquila no auge da força e que se compromete sem motivo patente. E, no entanto, o gosto da aventura, responsável por todas essas fraquezas, teve influência decisiva (não a única decisiva, é preciso, porém, dizer-se) em nossa vida nacional.  
Sérgio Buarque de Holanda (Raízes do Brasil)

Basta de clamores inocência  
Eu sei todo mal que a mim você fez  
Você desconhece consciência  
Só deseja o mal a quem o bem lhe fez  
Cartola (Basta de Clamores Inocência)

Estou aqui questionando uma crítica que não é construtiva: é só um vômito de fel. [...] porque o silêncio é reacionário.  
Norma Benguell (Roda Viva, 1988).

Segundo Mikhail Bakhtin, no primeiro capítulo do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992), todo signo é ideológico. Penso que quanto a tal afirmação pouco há a contestar. Portanto, nessa perspectiva, o que também se pode entender, é que todo signo, em sendo ideológico, reflete e refrata o real, ou seja: algo como mostrar ao esconder e vice-versa. Do mesmo modo, e tantas outras pessoas além de Machado de Assis já o fizeram, nesse jogo de refletir e refratar, o Brasil – e no mínimo –, pode-se afirmar, divide-se em dois: um oficial e outro real. O Brasil oficial é aquele vivido e repleto de oportunidades para as gentes privilegiadas; o real é aquele em que a maioria, por astúcia, luta insana e a ultrapassar todo tipo real de dificuldade vai sobrevivendo como pode. O primeiro é classista e segregador por excelência e tudo faz para impedir os acessos àquilo que, eventualmente, possa arranhar seus históricos privilégios.



A partir do entrecruzamento de diversas fontes e experiências documentais, o texto aqui desenvolvido tem por alvo apresentar alguma reflexão, sobretudo, tomando como objeto mais explicitamente determinado os coletivos teatrais inseridos na categoria do sujeito histórico denominado teatro de grupo. Nesta reflexão, e tendo em vista os acontecimentos atuais (governo Bolsonaro e pandemia mundial), seria absolutamente impossível deixar de considerar o chão histórico e as tantas dificuldades para tentar sobreviver de modo digno, tanto do ponto de vista social como estético, em um mundo (próximo a um total processo de dissolvência) daquilo que potencialmente caracterizou o humano e as manifestações artísticas ligadas às artes da representação.

Incontáveis são os grupos de teatro que, ao longo da História (sempre interpelada por todo tipo de desumanidades), tiveram como “palco” ou área de representação a rua. Apesar de o número de coletivos inseridos na categoria teatro de rua ser imenso (e teatro de rua, em tese, concerne a uma manifestação característica de arte pública<sup>3</sup>), não há a menor possibilidade – concreta ou imaginada – de apresentar, em termos de Brasil, dados quantitativos sobre quem está a produzir/produção na atualidade<sup>4</sup>. Tal dificuldade decorre, sobretudo, pelo fato de raríssimos desses grupos terem figurado de documentos escritos. O surgimento da linguagem teatral (século V a.C.) correspondeu à junção dos ritos religiosos àqueles procedimentos reguladores de determinados tipos de normatização quanto à vida coletiva, nos quais todos e cada sujeito deveria apresentar-se e “existir” por meio de

---

<sup>3</sup> Inúmeras são as fontes para categorizar as diferenças entre o “de rua” e o “na rua”. Em tese, pode-se apresentar qualquer obra na rua. A partir de certo momento surgiram as *performances* como algo novo, sem mencionar suas origens populares ou políticas. O teatro de rua, fundamentalmente denuncia, de modos mais e menos explícitos, as desumanidades das classes dominantes da vez: seja por meio do panfleto ou de diferentes tratamentos paródicos. Mudam-se os nomes originais, evidente, para eliminar os traços de seus inventores originais, sempre por apropriação, e, evidenciar os novos e “perenes donos da coisa”. Entretanto, para haver teatro de rua (e não se está aqui a pontificar!!), é fundamental o entrecruzamento de diversas possibilidades de acesso: geográficas, temáticas, tratamentos estéticos, dialogicidade real com o público, universalidade quanto à recepção da obra, partitura aberta, efabulação, compreensão de que a obra teatral invade e ressignifica o espaço/via pública e pontos de vista formais (compreendendo estrutura e conteúdo). Portanto, a prática do *teatro de rua* concerne a uma retomada, sempre em processo de ressignificação às tradições populares e à gente do povo ou identificada com estas. Gostaria de indicar análise que apresento em MATE, Alexandre Luiz. *A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980 – R(ab)iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (pré)Juízos em Percursos de Andança* (2 vols.). Tese (de doutoramento) defendida no Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2008.

<sup>4</sup> Como tenho pesquisado, individual e coletivamente o assunto, quanto ao número de coletivos na cidade de São Paulo, apesar de haver mudanças numéricas (decorrente das políticas de desmanche, ausência concreta de política cultural, brigas internas...), o número de coletivos inseridos na proposição do sujeito histórico teatro de grupo paulistano, fica entre 220 e 250. Apesar de o número, se se considerar a população paulistana, não ser “tão grande” ele é sem qualquer equívoco significativo exatamente pelo apontado quanto às ausências de política pública ou incentivos à produção.



diferentes tipos de papéis sociais. Nesses processos os ritos representacionais, por meio da invenção do teatro, ganharam procedimentos (ou costuras) estéticas. Em qualquer grupo social, os sujeitos têm sido reconhecidos e cobrados, também (além de suas singularidades pessoais), pelas distintas formas de representação em sua comunidade. Papéis sociais, reguladores da vida social, pautam e “legislam” as condutas: nucleares pequenas e privadas (famílias, ambiente de trabalho, salas de aula...) como aquelas mais extensas e públicas.

Em tese, o mesmo sujeito representa/ “interpreta?” – e ao longo de toda a vida – diversos tipos de papéis cujas características podem ser distintas ou aproximadas, mas sempre supervisionadas por todo tipo de instituição e das pequenas autoridades. Um único sujeito pode e, concretamente, representa múltiplos papéis em sua vida (e ao mesmo tempo)! É pai/mãe, transeunte, amante, vizinho/vizinha, ator/atriz, mocinha/bandido... Assumir um papel e ser reconhecido ou ter “legitimidade” (sempre a partir de valoração e interesse das classes hegemônicas da vez) significa adequar-se e conformar-se ao estabelecido/normatizado. Portanto, assim como agora, a vida social sempre foi regulada pela representação administrada (em outros tempos Cacá Diegues utilizou-se, em uma entrevista, o nome – sempre atualíssimo – de patrulha ideológica!).

A “invenção” da linguagem teatral como criação estética e como espaço representacional, portanto, tendo como objetivo fundante a identificação político-emocional com os sujeitos e temas históricos readequou ou ressignificou, em perspectiva de patrulhamento – tanto moral como ideológico – e a partir de “memória construída pelo alto”, uma nova forma de comportamento adequado às representações instituídas. Por meio da intervenção dos ideólogos do Estado grego da Antiguidade, a realidade teatral, paralela (instituída por meio das representações a céu aberto), que contava com a participação daqueles sujeitos que se transformavam em outros e, possivelmente de um número muito maior daqueles que assistiam, passou a ser arbitrada por meio de uma sociedade aristocrática e perversamente narcísica e classista. Nesse sentido, é bom não esquecer que a palavra aristocracia colige, etimologicamente, *aristos* (melhores) *cratos* (poder). Isso posto, considerando normatizações específicas, o simulacro (aquele que se coloca ou se porta como personagem) tinha de empregar e elevar à instância máxima sua capacidade de fingimento: evidentemente e sobretudo de deuses e deusas e dos heróis. De modo oposto, em sendo fingimento apresentado na rua, seguramente castigando os costumes e a gente poderosa, que



para existir sempre teve de reprimir seus escravos e serviçais, no sentido de manter o “equilíbrio” regulador da vida social.

Portanto, antes da oficialização da linguagem teatral, como acontece em qualquer civilização, deve ter havido muitos ritos representacionais cômicos e não religiosos (profanos, cuja etimologia concerne à fora do tempo) que, de diferentes formas, ao passar em revista – em chave cômico-sardônica – a vida regulada, vingava-se de seus opressores. Tal hipótese, mesmo sem documentações disponíveis, é absolutamente plausível pelos desdobramentos da cultura popular romana, cuja produção seguiu-se imediatamente após a grega. Vale apontar ainda, que algumas formas cômico-teatrais, desenvolvidas a partir do século II (a.C.) sobreviveram longos séculos e resistiram a perversos conjuntos de expedientes de barbárie. As formas criadas naquele período histórico, provavelmente continuadoras das tradições não “hegemônicas” gregas, foram as comédias populares e improvisadas: o fescenino, a satura, a atelana e a pantomima. Dados sobre tais produções podem ser encontrados em diversas fontes: Arnold Hauser (*História Social da Literatura e da Arte*), Dario Fo e Franca Rame (do *Manual Mínimo do Teatro* a várias produções), Mikhail Bakhtin (*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*), Matthew Hodgart (*La Satira*), Eric Bentley (*A Experiência Viva do Teatro*), Virgínia Namur (na tese *Dercy Gonçalves, o Corpo Torto do Teatro Brasileiro*), Henri Bergson (*O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comichidade*), Agostinho da Silva (*A Comédia Latina*), Georges Minois (*História do Riso e do Escárnio*)<sup>5</sup>... Portanto, na condição de a cultura corresponder – fundamentalmente e de diversas maneiras – a processos de cultivo, aqueles concernentes aos padrões oficiais (enquanto transmissão) sempre foram impostos e naturalizados: retomando teses, já mencionadas, de Mikhail Bakhtin: refletindo e refratando o real. Entretanto, as culturas populares (cuja essencialidade concerne a movimento e transformação permanentes), permanentemente perseguidas, seguiram seu caminho, suas necessidades e foram se (re)fazendo, sobretudo, do ponto de vista de uma existência por astúcia. Nesse sentido, ainda, é fundamental não esquecer que a cultura (que precisa ser entendida no plural), como tudo o mais (educação, arte, política, memória, educação...), tem sido monopolizada e transformada em mercadoria, a serviço dos interesses de quem detém/está no poder.

---

<sup>5</sup> Durante a reflexão uma extensa bibliografia é apresentada. Depois de muito pensar sobre a forma de apresentar esta reflexão, conscientizei-me de que tal excesso seria muito bem-vindo em razão de caber, também, a nós tal tarefa militante!!



É fundamental, no sentido de apreender um fenômeno social de qualquer natureza, que não se deixe de considerar o chão histórico e os embates entre os diferentes grupos sociais em processos de litígio e disputa, tanto quanto às questões simbólicas como quanto às questões ligadas ao âmbito de temas e aos pontos de vista por meio dos quais as narrativas se desenvolvem, possibilidades de acesso à linguagem. Ao longo do processo histórico, os teatros patrocinados pelos grupos ou sujeitos detentores do poder da vez: de certa aristocracia, para as mais confusas e híbridas repúblicas, para o poder monocrático dos representantes de deus na terra, para a nova aristocracia e, finalmente, condensando um pouco das particularidades de seus antecessores, para a burguesia, a linguagem teatral popular e praticada nas ruas, a partir de pontos de vista não apologéticos aos poderes constituídos: não tem interessado; não tem sido estudada e se caracteriza, reiterando: do ponto de vista dos “acadêmicos de plantão”, em uma ilustre e repugnante desconhecida.

Aliás, o teatro popular é, de diferentes formas, emancipador... Fundamentalmente em seu conjunto de possibilidades, tendo como canto de entrada diversas formas de resistência, astúcia e tática, o teatro lastreado em suas raízes histórico-ancestrais, além de irreverente “destribifica-se” das normatizações hegemônicas e se caracteriza em espécie de rastilho poético-ancestral. Portanto, a quem, exatamente, interessaria uma arte emancipadora? Desse modo, a grande e incontestável “verdade” é que a comédia popular e o teatro popular praticado nas ruas se caracterizam em ilustres desconhecidos, em manifestações que têm sido silenciadas. Tais experimentos estéticos-sociais dificilmente entram nas universidades (e aqui se refere aos cursos universitários de teatro) e têm sido estruturalmente, por meio de todo tipo de preconceito, sobretudo aqueles de natureza classista, impedidos de serem reconhecidos ou de ter suas memórias conhecidas/ acessadas/preservadas.

As universidades brasileiras caracterizam-se em espaços de práticas etnocidas com relação à totalidade de manifestações não afinadas às formas hegemônicas; as universidades priorizam e legitimam seus próprios interesses. Querendo ou não, gostando ou não, desconversando ou não tal descaso classista amplia – dos mais distintos e articulados modos e formas – o fosso social e o conhecimento das práticas sociais diversas. Tão grave quanto o que aqui se afirma, a ideologia não se caracteriza apenas em impedimento/opacização do real, mas ela funciona por meio da “indicação” de determinadas lentes que imprimem sentido e materialidade a tais impedimentos. Prosseguindo em gravidades, os preconceitos de



qualquer natureza, que são sempre tóxicos e segregadores de diferentes modos, acabam por constituir, também, nossa subjetividade.

Quanto ao fato de o teatro popular, referência explícita à comédia e teatro de rua não fazerem parte dos estudos nas universidades brasileiras, e, não sei por que fui instado a fazer uma contra paráfrase da interessante obra de Jean-Paul Sartre (*Mortos sem Sepultura*) à “vivos sem existência”, basta consultar os programas de ensino das instituições universitárias, e não apenas públicas, com relação às duas modalidades ou formas para se verificar o não “exageramento” da afirmação<sup>6</sup>. As afirmações não são retóricas ou semióticas, de fato, poucas são as instituições acadêmicas que inserem em seus currículos programáticos tais práticas. Ainda por aí, e sabemos todos/todas (na condição de seres vivos e algo críticos), que o consentido, invariavelmente, fica protegido/blindado nos mais diversificados “templos” à serviço da manutenção e atendimento às demandas operacionais e ideológicas das culturas, necessidades e costumes hegemônicos.

Em razão de no processo de escrita de um texto caber (quase) qualquer coisa, e no sentido de apontar de modo concreto algumas evidências histórico-documentais, que manifestam teses sobre as formas (nem sempre tão absolutamente populares), vale conhecer e/ou relembrar observações apresentadas por grupo de insuspeitos intelectuais. Desse modo, em razão de os procedimentos ensaísticos parecerem muito mais interessantes quanto aos modos de eu me entender no mundo, optei por apresentar as tais “evidências” – tendo clareza, a partir de leitura de reflexões de Mikhail Bakhtin, que os símbolos, principalmente, refletem e refratam o real – a partir de certa estrutura da forma da dramaturgia de uma revista, ou, de modo mais épico, uma revista-manifesto.

Antes disso, e no sentido de que fique evidenciado um dos mais evidentes pressupostos a partir dos quais trabalho, apresento aqui: utilizando-me de um talho à la gênero fescenino, uma “não epígrafe” (Bakhtin [1993], em livro sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, afirma o caráter de reversão da cultura carnavalesco-popular ou o mundo de cabeça para baixo) que pode servir de combustível à proposta de dramaturgização do viver de certo e aristocratizado tipo de elite. Evocando um grande mestre da cultura popular, Amir

---

<sup>6</sup> No concernente ao teatro de rua, Alexandre Falcão de Araújo, em sua tese de doutoramento, desenvolve reflexão de fôlego sobre a inserção das práticas teatrais na rua (teatro de rua) nos currículos das universidades públicas brasileiras. Cf. Alexandre Falcão de Araújo. *Teatro de Rua e Universidade: Imbricamentos entre o Popular e o Político no Ensino Superior Público de Teatro no Brasil*. Tese (de doutoramento) defendida Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho/Unesp, 2021.



Haddad, em diversas de suas falas afirma que o popular, que não transita com os expedientes, interesses e exclusões (da chamada alta cultura<sup>7</sup>) seria tudo aquilo que atingisse a toda a gente: do pobre ao cachorro; do mendigo de pinto duro ao executivo de pinto mole...

## 2. Desvios de percurso, sem que ele (o desvio de rota) possa ser desconsiderado tendo em vista a reflexão em curso<sup>8</sup>.

### Prólogo de Entrada<sup>9</sup>

As personagens, muito mais caracterizadas para o masculino, formam um elegante coro (cuja imagem manifesta/expressa, indiscutivelmente, o conceito de “coletividade individualizada” criado por Zygmunt Bauman (2008). De certa forma, intencionalmente ou não, o coro forma uma imagem severa, assemelhada àquelas de homens pousando em determinado momento comemorativo, em seus ternos escuros e rostos carrancudos. À esquerda do coro, um *Compère* (personagem e mestre de cerimônia da forma tradicional, cuja tradução para o português é Compadre) bem velho e muito branco, neurastênico e com as mãos em forma de punhos cerrados, como se fosse bater em quem dele ousasse se aproximar. De modo “diferenciadamente idêntico” à gestualidade do *Compère*, as outras personagens são

<sup>7</sup> Aliás, quem quer/necessita se informar um pouco sobre os tantos absurdos classistas, sobretudo, contidos na chamada alta cultura (cultura com c maiúsculo, como se autoproclamam seus fazedores/ras e defensores/ras) recomendo a leitura do livro de Terry Eagleton, *A Ideia de Cultura* (cuja informações completas encontram-se nas referências bibliográficas apresentadas ao final deste texto).

<sup>8</sup> Com relação à proposta estética aqui adotada, a despeito de tanta e histórica desconsideração, sobretudo por parte de certa apreciação crítico-profissional, vale apontar, por exemplo, a febre pela forma ser tão evidente que, em outubro de 1936 (em pleno Estado Novo), no Rio de Janeiro, dona Darcy Vargas incentivou e promoveu a criação de um espetáculo revisteiro chamado *Parada das Maravilhas*. Como se tratava de arrecadar dinheiro para obras assistenciais de uma instituição conhecida por Pequena Cruzada, e na medida em que a primeira-dama do país era muito bem assessorada, optaram pela forma revisteira para que, de fato, se pudesse agradar ao gosto em voga e arrecadar uma quantidade significativa de dinheiro por meio do evento, pode-se afirmar: estético-caritativo. Por último, em algumas fontes de pesquisa, o nome de Gustavo Dória aparece como sendo o coordenador do evento levado a cabo na capital federal do país. Em algumas de suas reflexões, é bom lembrar, Dória nunca foi tão “favorável” à forma revisteira e à sua gente... Dentre as reflexões de Dória, a obra mais conhecida é: *Moderno Teatro Brasileiro*, publicado em 1975. “Viva a banda, da-dá!”

<sup>9</sup> Todas as inserções aqui apresentadas não foram editadas. Alguns mestres, dentre os quais Bertolt Brecht, defendem a tese segundo a qual é fundamental deixar certos ruídos da linguagem, dos comportamentos, serem explicitados em razão de ser essencial mostrar tais evidências a partir de chãos históricos distintos. Preconceitos tendem a permanecer em tempos históricos distintos... Talvez daí se possa indagar, até quando isso permanecerá?! Quanto à designação, poderia parecer redundante, mas prólogo de entrada refere-se tanto à estrutura como ao assunto.



híbridas e mesclam características de um grotesco farsesco àquele trágico-fascista. Ao destacar-se do coro, afirma de modo grandiloquente o *Compère*:

A fim de se convencerem da falta de gosto que reina na Alemanha até nossos dias, basta comparecer aos espetáculos públicos. Neles verão encenadas as obras abomináveis de Shakespeare, traduzidas para nossa língua; a platéia inteira entra em êxtase quando escuta essas farsas, dignas de selvagens do Canadá. Descrevo-as nestes termos porque elas pecam contra todas as regras do teatro, regras que não são em absoluto arbitrárias.

Olhem para os carregadores e coveiros que aparecem no palco e fazem discursos bem dignos deles; depois deles entram reis e rainhas. De que modo pode esta mixórdia de humildade e grandiosidade, de bufonaria e tragédia, ser comovente e agradável?

Podemos perdoar Shakespeare por esses erros bizarros; o começo das artes nunca é seu ponto de maturidade.

Mas vejam em seguida *Götz von Berlichingen*, que faz seu aparecimento no palco, uma imitação detestável dessas horríveis obras inglesas, enquanto o público aplaude e entusiasticamente exige a repetição dessas nojentas imbecilidades<sup>10</sup>.

Realmente, o texto de Frederico o Grande (?! poder-se-ia questionar o “grande” em que sentido?!) estrutura-se a partir de todo tipo de preconceito estrutural, sem dúvida! Trata-se de uma espécie de colcha desabrigante, em cama ejetante daqueles que não pertencem à classe, dos inimigos estéticos, de gente sem comprovação de origem assemelhada, de gente que mora distante dos territórios ditos centrais da gente que se autorrotula como sendo de bem...<sup>11</sup>.

### Quadro 1

O primeiro integrante do coro, meio que empurrado pelo *Compère* (ou corifeu do coro), “abusando” de sua estatura, e com sorriso estrepitoso, sem entender muito claramente o motivo pelo qual estaria ali, afirma, quase de modo improvisado:

<sup>10</sup> Texto atribuído a Frederico, o Grande. *De la Littérature Allemande*, citada na obra de Norbert Elias. *O Processo Civilizador I*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 32.

<sup>11</sup> Nesse particular (dos processos de excludência dos semelhantes), há obras antológicas na dramaturgia universal. Dentre manifestações exemplares, gostaria de destacar, por seu caráter exemplar, o texto – me parece ainda inédito nas ditas montagens profissionais/comerciais –, *As Confrarias*, de Jorge Andrade. Escrita em 1969 (bom lembrar que o AI-5 fora decretado em 13/12/1968), a obra apresenta a impossibilidade de uma mãe (Marta) enterrar, durante o processo conhecido pelo nome de Inconfidência Mineira, seu filho morto (assassinado). José, o assassinado, não é aceito em nenhuma das quatro confrarias daquele momento, por não conseguir ter comprovação de sua origem (poderia ter sangue negro nas veias); por ser pobre; por ser ator; por ter participado do processo de Independência...



P.F. – Foi *Marabá* do Joracy Camargo, lá no Cassino Beira Mar [...]. A peça foi proibida [...]. A peça inteirinha já montada. Foi um caso semelhante ao do *Calabar*, de Ruy Guerra e Chico Buarque de Hollanda. [...] A peça foi proibida. Eu montei a peça. No dia da estréia quase que arrebentaram o teatro. A peça era absolutamente comunista. No dia seguinte ainda representei a peça. No terceiro dia à noite, o senhor Felinto Müller mandou-me chamar e disse: “- Procópio, tira a peça de cena. Isso é uma peça subversiva, não serve. Põe lá o *Deus Ibe Pague*. Ora veja você!” Mas eu disse: “- Perfeitamente, o senhor tem razão”. Então, cheguei ao teatro: “- Vamos montar hoje *Deus Ibe Pague!* Andar! Depressa!”<sup>12</sup>.

Não se trata de exemplo único, mas o excerto caracteriza-se e evidencia na relação absolutamente “promíscua e de, quase sempre, subserviência” de artistas (que, por necessidade de sobrevivência) são permanentemente impelidos a fazer concessão aos detentores do poder, e não apenas nos momentos de barbárie indiscutível. Continuamos. Sem incorrer em falsos julgamentos morais, a perpetrar essa política do jeitinho ou jeitinho brasileiro<sup>13</sup>. Apesar de ser absolutamente conhecido e, de certo modo, respeitado, inclusive por políticos. Dentre outras evidências, a filha de Procópio Ferreira, Bibi Ferreira, não teve sua matrícula aceita no Colégio Sion (de São Paulo), por ser filha de artista<sup>14</sup>.

## Quadro 2

Por meio de comportamento elegante, que mistura certo mal-estar por encontrar-se naquela situação – misturando o “to be or not to be” e o verso final de *Retrato*, de Cecília Meireles, sem saber em que espelho teria ficado perdida a sua face –, a personagem machadiana ou o próprio “Bruxo do Cosme Velho”, apurando-se, apresenta o seguinte texto.

M.A. – Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas a este tomaram caminho errado; e divorciaram-se da estrada da civilização<sup>15</sup>.

Sem tirar nem pôr, trata-se de uma fala apresentada por um homem de seu tempo. Com a criação da *École du Bon Sens* (Paris), que se caracterizou na primeira fase do movimento

<sup>12</sup> Procópio Ferreira. *Depoimentos I*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/ SNT, 1976, p. 100-1.

<sup>13</sup> Sobre os processos de barbárie, fundamentalmente com relação às formas de censura, consultar o excelente Sonia Salomão Khéde. *Censores de Pincenê e gravata*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

<sup>14</sup> Há uma matéria sobre a recusa publicada no jornal *Folha da Manhã*, em 06/03/1929, p. 06.

<sup>15</sup> Machado de Assis. “O Espelho”, In: *Os Melhores Contos*. São Paulo: Global, 1986, p. 89.



realista; do Conservatório Dramático Nacional e do Teatro Ginásio Dramático (Rio de Janeiro) – este último à semelhança do espaço de mesmo nome em Paris, e afinado ao ideário burguês –, a produção teatral deveria, de acordo com as novas normatizações da classe, corrigir os espíritos e ajudar na edificação dos sujeitos.

### Quadro 3

Sentindo-se encorajado por seu antecessor, mas, identicamente, muito desconfortável, o próximo integrante do coro desloca-se com alguma dificuldade até o parlatório para as intervenções individuais. Escusa-se, mas, tendo em vista tantos pedidos, justifica-se dizendo que irá apresentar uma rápida explanação sobre uma impressão muito forte.

D.A.P. - Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy, ou de Alda Garrido, ou de Oscarito, são indícios do desequilíbrio provocado pelo crescimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das “chanchadas” nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato uma platéia brasileira, mas rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça européia. Significativo, a esse propósito, é a circunstância de que as estréias de Dercy são as que atraem maior número de atores de outras companhias, inclusive das companhias jovens, que afetam só dar valor ao grande teatro. Peças de vanguarda, companhias estrangeiras, tudo isso só atinge de forma superficial, um tanto da boca para fora. Mas basta Dercy aparecer em cena, ei-los positivamente transportados, divertindo-se como nunca jamais haviam sonhado<sup>16</sup>.

### Intervenção 1...

Mesmo sem ter sido convidada a falar, mas quebrando o cordão de isolamento (ou a quarta parede daquele evento...), saída da área de público (ou plateia, seria o mais adequado), para horror sobretudo do *Compère*, que é amparado por seus iguais, a invasora (absolutamente exuberante em gestos e expressões faciais), por ter sido citada, ostentando sua “carteira rosa”<sup>17</sup>, afirma:

<sup>16</sup> Décio de Almeida Prado. *Teatro em Progresso* apud Vilma Arêas. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 85.

<sup>17</sup> Alusão à imposição, no governo de Getúlio Vargas, de determinadas atrizes (do teatro de revista e das formas populares), de modo semelhante às prostitutas, terem de fazer exames ginecológicos permanentes.



D.G. – o início da história de Luz del Fuego foi igual ao da maior parte das meninas do teatro de revista. Ela se tornou vedete porque a família não aceitava seu modo de ser. Muitas moças acabaram no palco porque a família as tinha posto pra fora de casa. Moça de família, naquela época, era obrigada a casar virgem. Se resolvesse dar pro namorado, estava perdida, porque o cara perdia o respeito por ela e dificilmente casava. E, ainda por cima, saía falando pra todo mundo. Que ela era puta. A maioria de nós se tornou artista porque não tinha mais lugar onde nasceu. Futuro de moça falada era o convento ou a zona, ou, se o corpo fosse bem feito, o teatro de revista, o que, para a família, não era diferente de zona<sup>18</sup>.

### InterQuadros ou Reparação com pedidos de escusas

Demonstrando estupefação pelo ato cometido pela intervenção da atriz não convidada para o evento, o *Compère* desloca-se, com alguns titubeios até a tribuna. Inicia seu texto deixando absolutamente claro que poderia fazer um discurso eloquente, retórico e competente... Afinal, ele havia estudado nas melhores escolas da cidade. Educação absolutamente refinada, mas por humildade, iria, apenas, ler um pequeno excerto de um manual de normatização de comportamento e etiqueta.

A importância da boa forma, a marca característica de toda “sociedade” autêntica; o controle dos sentimentos individuais pela razão, esta uma necessidade vital para todos os cortesãos; o comportamento reservado e a eliminação de todas as expressões plebéias, sinal específico de uma fase particular na rota para a “civilização” [...] gente de baixa posição social, que para esta classe significa também caráter vil, nela não tem lugar<sup>19</sup>.

Dito isso, o *Compère* volta ao seu lugar buscando ostentar muito... bastante orgulho de si mesmo. Afinal, deixava transparecer que ele havia tomado a atitude correta, que sua ação tinha algo de redenção salvadora. Apesar de a atriz ter burlado as regras, imbuído de espírito democrático, ele agira do modo correto: civilizado. Alguns integrantes do coro aplaudem-no com palmas silenciosas.

### Quadro 4

Assistindo calado a retirada da atriz do palco, sem, entretanto, manifestar nenhuma reação, o próximo orador ou coreuta, muito elegante, nos modos e no trajar. Ao chegar à tribuna, depois de olhar com certo asco o suporte para texto, retira um lenço, abana-o com

<sup>18</sup> Maria Adelaide Amaral. *Dery: de Cabo a Rabo*. São Paulo: Global, 1994, p. 102-3.

<sup>19</sup> Norbert Elias. *O Processo Civilizador I*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 34.



um lençinho, não recoloca o “apetrecho limpante” no mesmo lugar e profere, depois de pigarrear com ímpeto e vontade:

M.P. – Vive de magnificências fantásticas, adrede fabricadas para encantar as almas simples, e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos rudimentares. Serve-se, por isso, do linguajar da plebe, das expressões e frases que lhe são familiares, dos termos da gíria, mais – aqui como em qualquer outro país – da faculdade que tenham os artistas de maior valimento e em voga no momento, de enxertar pilhérias, verdadeiros apropósitos, que despertem a hilaridade<sup>20</sup>.

### Quadro 5

Sem sair de cena, e sem solicitar ajuda do *Compère* (a quem, em tese, de acordo com o cerimonial, caberia apresentar cada orador), M. P, convida os próximos dois oradores e com eles passa a dividir a cena. No começo foi difícil “engrenar”

J.M.M. – Maligna foi sob todos os pontos de vista, a influência do Alcasar, venenosa planta francesa [...] o teatro dos trocadilhos obscenos, dos can-cans e da exibição das mulheres semi-nuas, corrompem os costumes e atijou a imoralidade<sup>21</sup>.

M.A. [...] acha-se decaída entre nós decaída a arte dramática: não há artistas, nem escolas, nem estudo, nem gosto. Traduções informes, burlescas de VAUDEVILLES franceses, paródias sem nexos, sem enredo, sem merecimento e sem jogo cênico das óperas de OFFENBACH, HERVÉ e LECOCQ, mágicas extravagantes e absurdas, movimentos desordenados, pernas e braços nus, posições indecorosas, eis o que se vê na nossa cena; está pervertido o paladar do povo, e o teatro já não educa, nem moralisa, é a sala das gargalhadas, das indecências, de perversão e da futilidade [...] Mas este estado lastimoso não pode continuar, deve o governo construir um teatro normal, em que se eduquem os atores, moralize-se e se instrua o povo<sup>22</sup>.

### Quadro 6

O próximo orador demonstrava claramente que aquele não lhe era um lugar confortável. De fato, ele não se sentia fazendo parte daquele grupo de notáveis... Entretanto, tinha clareza, e foi por aí que começou sua fala, de que era preciso estar em determinados espaços para criar dissonâncias. Apresentando como epígrafe alguns excertos de Bertolt Brecht, citados de cabeça, afirma o artista: “o saber é conquistado pela dúvida”; “a verdade

<sup>20</sup> Mucio da Paixão. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro. Publicação editada por patrocínio de Procópio Ferreira, s/d., p.147.

<sup>21</sup> Joaquim Manuel de Macedo apud Mucio da Paixão. Op.cit., p. 546.

<sup>22</sup> M. Azevedo apud Mucio da Paixão. Op.cit., p. 529-30.



é filha do tempo e não da autoridade”; “só os mortos não são sensíveis a bons argumentos”; “pensar é um dos maiores prazeres da raça humana”. Ele afirma que, diante de tanta leviandade ele poderia trazer à lembrança outro texto de Brecht, chamado de *O Analfabeto Político*, mas que suas ações na vida entre coerentes e incoerentes falam muito sobre o que ele foi. Insiste que, em algum momento da história da humanidade, e também no Brasil, deverá surgir um conceito e prática social que talvez se poderá chamar “lugar de fala”... Dito isso, saúda a atriz e comediante, expulsa daquele espaço, e afirma que apresentará uma breve nota sobre o teatro de revista:

M.L. – Era o gênero de maior empatia popular, a revista, seus frequentadores [...] se viam a cada instante retratados nos tipos colocados no palco, vibrando como se vissem suas próprias imagens num espelho. E, levados sempre num tom de fazer rir, alcançavam facilmente o objetivo do autor<sup>23</sup>.

De modo nada discreto (de acordo com o cerimonial “elegante” – e artificialmente imposto – da noite), o artista retira-se, mas não volta ao coro de onde saiu. M.L. desce as escadas do palco e dirige-se à área do público. Incentivado por ele, G.M., que se encontrava na plateia, de modo muito irreverente apresenta:

### InterQuadros, “reparando” as grosserias da gente elegante...

G.M. – Recusa-se a morrer. Não morrerá.  
Talvez caricatura, a sua vida,  
vestal, velha vedete travestida,  
inverte o que o pariu pra puta vá.  
Vai ser a cibernética babá  
de toda meninice reprimida.  
Ninguém faz saturnal se não convida  
a nossa sideral gueixa gagá.  
Mostrou a perereca da vizinha  
apenas pra alegrar a garotada.  
Com ela é pau no cu da carochinha.  
Pôs cada palavrão numa piada.  
Passou. Não passará. Brilha sozinha.  
Estrela d’Alva, salva da alvorada<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Mario Lago. *Na Rolanção do Tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p.177.

<sup>24</sup> Poema de Glauco Matoso, batizado “Soneto 270 a Dercy Gonçalves”, citado por Virgínia Maria de Souza Maisano Namur, em sua excelente tese: *Dercy Gonçalves – o Corpo Torto do Teatro Brasileiro*. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/ SP, 2009.



Encorajada, sobretudo, por Glauco Matoso, uma espectadora incomodada desde o início de apresentação do espetáculo – e fazendo uma série de anotações, em seu caderno, sobre os comportamentos e falas dos coreutas –, afirma, de modo firme:

V.N. – O mais surpreendente [...] é, porém, o fato de o teatro nativo ter chegado a tal grau de deformação na imagem que construiu e divulgou sobre si mesmo, que ao se tomar um de seus casos anômalos e, portanto, indesejáveis, como ponto de partida, todo o conjunto entra irremediavelmente em conturbação. Sinal inequívoco que o caso não é exatamente de exceção e que se o estopim dessa evidência é, no momento, a comediante Dercy Gonçalves, poderia ser qualquer outro bom artista popular. Exemplos não faltam na extensa lista de “malditos” que se inscrevem pelo avesso no silêncio de uma fabulosa, mas também precaríssima ordem oficial<sup>25</sup>.

### Quadro 7

Depois de algumas manifestações no público, pró e contrária ao veterano ator e ao poeta, mesmo porque ninguém aguenta berrar muito tempo sem ficar rouco ou se cansar... o *Compère* consegue “controlar” a gente mais afoita e a noite, com a permanência de algum rumor no ar, prossegue. Apesar de acostumado a certos tipos de manifestação, o escatológico poema de Glauco Matoso deixa-o muito desconcertado. Portanto, para se livrar daquele mal estar, chama o próximo coreuta. Este ostenta grande bigode, tem um modo mais acelerado de falar, andar e se comportar; tem um comportamento mais “raivoso”, mas não tão dissimulado, aproxima-se àquele do *Compère*... Talvez o “*agitato*” seja característico de sua condição de empresário. O novo representante, de um coro dissonante, fala com forte sotaque lusitano:

F.C. – Theatro em que se fale a nossa bela, sonora e riquíssima língua, nem um nos resta, porque os que ahi temos foram invadidos pelo deploravel e lastimoso genero, o trólóló e pernas nuas. Entontecendo a plateias pela seducção de scenarios deslumbrantes, e pela nudez erotica de mulheres pouco escrupulosas, esse depravado genero, ofendendo os mais sagrados preceitos da esthetica e da honestidade artisticas, athrophiou o passado criterio dessas mesmas platéas, corrompendo e prostituindo o gosto publico, e fazendo-o esquecer-se das suas tão gloriosas tradições em assumpto de theatro da lingua nacional<sup>26</sup>.

Como o público se divide, Coelho agradece com uma mão e desdenha com a outra. A efervescência cresce... O público parece ficar mais arredio. O *Compère*, seguindo o protocolo,

<sup>25</sup> Idem, tese de Virgínia Maria de Souza Maisano Namur, p.2.

<sup>26</sup> Furtado Coelho apud Mucio da Paixão. Op. cit., p. 516.



solicita que o próximo convidado venha. Talvez, no sentido de aplacar um pouco os ânimos, o *Compère*, cujo instinto não é tão bom, muda a ordem estabelecida e convida um jovem para tomar a tribuna e dar sequência à revista-manifesto.

### Quadro 8

Aparentemente mais enfezado do que o colega anterior, e neurastênico ao extremo, o próximo orador, não disfarça, em absoluto, seu mau humor e tédio com relação, ao que tudo indica, àqueles que estão junto dele e à parte do público que discorda de seus pensamentos (tendo em vista as demonstrações anteriores). Ele falará rápido, com a respiração ofegante e de modo muito impaciente.

A.A. – Não: o teatro não deve ser escola de depravação e mau gosto. Mas o que é uma desgraça o que é a miséria da misérias, é o abandono em que está entre nós a Comédia. Em lugar da musa de Menandro e Terencio temos hoje uma musa asquerosa, que aparece nas taboas do palco á meia noite, como uma bruxa, que se envolve imunda com a boca cheia de chugas obscenas, em chão de lodo: hedionda criatura, bastarda da boa filha de Molière, deante da qual o pudor, digo mal, até o impudor tem de corar.

É triste pensal-o – Mas si é verdade é que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existencia deve ser a da gente que applaude frenetica aquella torrente de lodo, que salpica as faces dos espectadores... A farça embotou o gosto e matou a Comedia<sup>27</sup>.

O mais curioso de tudo é que se trata de poeta muito jovem. Suas teses, bastante complicadas, gerocêntricas, misóginas e repletas de todo tipo de preconceito, caracterizam um momento na história e o modo de pensar de ultrarromânticos... Dentre possíveis perguntas, e tendo em vista os objetivos aqui propostos, o que levaria um jovem tão novo a defender ideias tão raivosas-preconceituosas sobre um gênero teatral? Se cultura é, sobretudo, processo de cultivo, talvez por intermédio de tal exemplo se possa aproximar do preconceito absolutamente estrutural contra outras modalidades e formas de criação que não aquelas introjetadas pela cultura hegemônica. Em algum tempo, ainda, em plagas brasileiras, talvez seja possível respeitar as culturas (que conferem sentido plural à vida), em suas diferenças, sem pedantismos.

---

<sup>27</sup> Álvares de Azevedo apud Mucio da Paixão. Op.cit., p. 519. Para além do apresentado, não com relação às teses defendidas, até mesmo as normas lexicais passaram por algumas mudanças, mas, do ponto de vista do apartamento e da exclusão desclassificatória o “eixo” permanece!! Aliás, como a quadrilha tautológica é permanente, normalmente – e mesmo sem conhecer – o preconceito se renova de modo permanente.



Se tomarmos uma fala-tese de Brecht segundo a qual pensar se caracteriza em um dos maiores prazeres da humanidade, talvez, nesse caso, fosse melhor redimensioná-la e não a tomar em seu caráter absoluto. Caberia indagar, ainda, e por último: “Quem foi seu mestre, menino?”

### Quadro 9

Vestido de modo sóbrio, com uma camisa amarelo suave e uma gravata em tons esverdeados, aparece (quase uma epifania), andando e portando-se de modo absolutamente elegante: um verdadeiro anti-*flâneur*. Entretanto, durante a fala, e em meio a toda sorte de trejeitos, passa a falsa ideia de que irá se descompensar...

A.M. – Quanto ao teatro profissional, não se pode dizer que havia em São Paulo, pois companhias da época, quase todas itinerantes, tinham seu centro no Rio de Janeiro. Além disso, dentro dessas companhias grassava a pobreza e a miséria. A melhor delas foi a de Leopoldo Fróes [...] Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma. O teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Pena, assim como no teatro engraçado e autêntico de Arthur Azevedo, era bom e bastante adequado aos atores nacionais. Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês, possuía uma unidade pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas esse teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar [...]. Diferentemente em nível de Leopoldo Fróes, e cômico excelente, Procópio tinha o mesmo gênero sempre os mesmos truques, sempre um pouco canastrão e sem a menor consciência profissional. Logo que ele saiu da companhia de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia, criou uma própria, com montagens paupérrimas, atrizes horrorosas, na base da *art déco* cabocla, [...] A classe teatral daquele tempo era marginalizada e se sentia inferiorizada [...] Os outros atores que chegaram a trabalhar com Procópio [...] eu achava péssimos: Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerim e outros [...] Depois [Procópio] descambou para o lado perigoso de peças filosóficas, de conteúdo social, assim de quarto ano de grupo escolar. A dolorosa *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, durante muito tempo, foi seu cavalo de batalha no gênero, levada Deus sabe como, pelo Brasil inteiro [...] Jaime Costa, outra da época, vi muito pouco e jamais gostei como ator, era vulgar e primário. Eu o vi mais tarde, no Rio, em *A Morte do Caixeiro Viajante*, um espetáculo péssimo, todo errado. Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de se casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima das lástimas, continuou com seus papéis de mocinha levada da breca. [...] Outra companhia além da Dulcina, era a do Raul Roulien e Laura Suarez [...] Em seguida havia a última expressão do teatro nacional: a pornográfica e reles Dercy Gonçalves. E um pouco melhor ainda, a Alda Garrido. [...] o teatro de revista então era miserável. As *girls* eram lamentáveis coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada provavelmente. [...] Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Alfredo Mesquita. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT/ MEC/ FNA/ DAC, 1977, p. 23-4.



O texto, repleto de tantas e fortes convicções caracteriza-se em demonstração contundente (e estou sendo sutil) a um corolário classista, fundamentado em uma espécie de “não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe” (ou conhece, ou pratica, nesse caso). Às vezes, ter tido acesso e amalhado tanto conhecimento, mesmo em uma área específica não manifesta um saber específico. Muitas vezes, o preconceito se internaliza de modos tão convincentes que, mesmo com as evidências à frente dos olhos, isso não se caracteriza suficiente para, pelo menos, reponderar, ressignificar e revisitar os (nada, nunca neutros) pontos de vista<sup>29</sup>. A elegância defendida, o requinte manifestado supostamente pelos e entre os iguais... se esculhamba de modo desnorteado com relação à gente, parafraseando título de filme de Ettore Scola, “feia, suja e malvada”... Não há comedimento que refreie o ódio de classe<sup>30</sup>! Portador de uma espécie de misoginia de classe, o elegante professor e diretor jamais permitiria, sob sua tutela, que obras não balizadas pelo gosto aristocrático-burguês chegassem à cena<sup>30</sup>.

### Apoteose final

Louvo a amizade do amigo  
 Que comigo há de morrer  
 Louvo a vida merecida  
 De quem morre pra viver  
 Louvo a luta repetida  
 Da vida pra não morrer  
 Vou fazendo a louvação – louvação, louvação  
 Do que deve ser louvado – ser louvado, ser louvado  
 De todos peço atenção – atenção, atenção  
 Falo de peito lavado  
 Louvando o que bem merece  
 Gilberto Gil (*Louvação*).

<sup>29</sup> Muitos seriam os exemplos passíveis e disponíveis para, mesmo sendo desnecessário, exemplificar tal estado (de permanente ensaio) sobre a cegueira. No magistral texto *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, os matemáticos e físicos, a serviço da Igreja (durante o início do Renascimento) não olham sequer por uma luneta para comprovar, com seus próprios olhos, as teorias apresentadas por Galileu. Dentre outros motivos, a tese (mesmo verdadeira e comprovável) de que a Terra não seria o centro do universo implicaria em Deus ter criado o homem, que correspondia à sua imagem e semelhança, em um planeta secundário...

<sup>30</sup> Segundo fontes documentais, o pioneiro Franco Zampari (idealizador e líder do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC), fundado na cidade de São Paulo em 1948, teria descoberto que o diretor italiano Ruggero Jacobbi teria montado – e de modo astuto mudado o nome da obra – a peça de Bertolt Brecht *Ópera dos Três Vinténs*, que era uma adaptação da obra inglesa de John Gay – com o nome de *Ronda dos Malandros*. Quando soube que o original não era própria e exclusivamente de Gay, apesar de o investimento para a montagem ter sido considerável e o espetáculo estar indo bem de público (primeira semana das apresentações), o empresário Zampari retirou a obra de cartaz afirmando, próximo do raivoso, algo como “Em minha sala de visitas (alusão ao seu Teatro) não entra comunista!”.



### Apoteose improvisada

A apoteose iniciou-se na área de público. A partir de processo polifônico significativo, foi possível ouvir discursos proferidos por distintas pessoas, cuja narrativa é aqui retomada: das sutis às grandes mudanças que podem ser verificadas nas relações históricas, tanto das questões individuais como aquelas coletivas (que são sempre as mais significativas) ... Entretanto, e sempre que possível, é fundamental criar espaços e situações para lembrar de artistas memoráveis e suas obras e feitos. Verdade que apontar nomes, deixando de lado tantos outros é nocivo, mas não apontar é muito mais complicado. Portanto, uma pequena parcela será aqui lembrada; em outros textos, tantos outros nomes virão e, assim, vamos cumprindo o nosso, também, a que viemos.

Apesar de tantos e tantas terem “merecido” algum destaque, mas não necessariamente registros documentais, este louvatório inicial (meio que paráfrase da música genial *Louvação* de Gilberto Gil), busca abrir as portas do passado no presente, libertando o insuportável mau cheiro do esquecimento. Para iniciar, no abre alas as tantas genialidades das gentes artistas e militantes inseridas no sujeito histórico teatro de grupo, sobretudo paulistano. Destacados no cortejo que se segue, em diferentes posições: mestras e mestres das culturas populares; Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR (nacional); Movimento de Teatro de Rua da Bahia (MTR/BA); Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (MTP/PE); Dercy Gonçalves; Araci Cortes e Eva Todor; Ariano Suassuna; César Vieira; Ilo Krugli; Luís Alberto de Abreu; Darcy Ribeiro e Paulo Freire: mestres no processo de libertação; artistas comprometidos com a agitação e propaganda no Brasil, destacando, sobretudo o Movimento de Cultura Popular (MCP): com “destaques” a Luiz Mendonça e Ilva Niño e os Centros Populares de Cultura (CPC), sem deixar de mencionar Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal; Amir Haddad e Ana Carneiro; aos João Grilo, Chicó, Rosinha e Marieta de tantos outros nomes; Altimar Pimentel; Paulo Flores e Tânia Farias; Grace Gianoukas; Benjamin de Oliveira; Oscarito e Grande Otelo; Hermilo Borba Filho e Leda Alves; João Cabral de Melo Neto; o povo do grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar (PB); Helder Câmara (e a criação da Operação Esperança, no Recife, acompanhado de Marcus Siqueira); a gente do Imbuauça (SE) e a gente “fazedora e criadora” do teatro de Sergipe; a artistada do Teatro, Truques e Traquejos - TTT (SP); Romualdo Freitas (Acre/Pernambuco); Piolins(s) e Arrelias(s); as mulheres artistas do Xingó; à Ana Canen (Teatro do Estudante de Pernambuco); Ednaldo Freire; Heliton e Marta Santana, do Movimento de Teatro Popular da Paraíba; Danilo Cavalcanti; as mulheres-artistas do Grupo Teatral Embarça Pentes (de Brasília); Grupo Teatral Joana Gajuru (Maceió/AL); Grupo Imaginário Maracangalha (MS); Cia. Visse Versa e Grupo Vivarte (AC); Zezé Macedo; Neyde Veneziano; o povo de maestria da Trupe Olho da Rua (Santos/SP), Grupo Rosa dos Ventos (Presidente Prudente/SP) e Trupe Lona Preta (SP); Tiche Vianna e o Barracão Teatro; Miriam Fontana e o Grupo Fora do Sério; Aline Alencar e Marcelo



Duarte (ex Companhia Forrobodó/SP); Luiz Marinho; Vanéssia Gomes e a artistada genial do Ceará; os Pavanelli; Os Inventivos e Grupo Clariô (SP); Nu Escuro (GO); Raízes do Porto e O Imaginário (RO); Cia. Vitória Régia (AM); TEAMU (PE); a artistada do Grupo Oigalê, do Grupo Manjericão e do Grupo de Pernas Pro Ar (RS); os processos emocionantes da Estopô Balaio, Companhia do Miolo e Buraco d’Oráculo (SP); Benvindo Sequeira; Cirquinho do Revirado e Erro Grupo (SC); In Bust Teatro e Casarão dos Bonecos (PA); Núcleo Ás de Paus (Londrina/PR); Companhia Esquadrão da Vida (Brasília); professora Marianna Monteiro que tem criado espaço para os estudos das tradições ancestrais da cultura negra; Companhia do Tijolo e suas temáticas absolutamente essenciais; à veteraníssima Lygia Veiga e a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades e ao Teatro de Operações (RJ); Brava Companhia, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Companhia Antropofágica (SP)<sup>31</sup>.

### Apoteose previamente ensaiada

A apoteose do/no palco, o *Compère*, depois de mostrar desagravo com relação à maioria das gentes (para ele) na plateia, discorre sobre a função edificante das artes e do teatro. Afirma, de modo heroico e entusiasmado, sobre como um autor deve selecionar certos temas, apresentá-los: sempre respeitando os pontos de vista da classe que tem “regulado e regulamentado” o mundo, na totalidade das relações sociais que mereceriam destaque. Nomeia um número razoável de obras e autores, pede vênias para lembrar a origem do teatro. Porém não do início-início, mas volta-se para o século XIX, quando surge, incentivado por um decreto oficial, o teatro realista. Lembra o *Compère* a vitória da burguesia, na condição de classe hegemônica, e apresenta, de acordo com certo esquema de “virtudes” (prontamente adotada pelo governo francês, tendo o ministro Léon Faucher como coreuta nesse processo) desenvolvido – ou apresentado – por Benjamin Franklin, cujos valores ou “virtudes burguesas”, que teriam passado a nortear os assuntos importantes no teatro, a partir de 1843 (cujo epicentro era Paris). Certo rumor surge no público, em razão de alguns espectadores conhecerem tais virtudes, então, afirma o *Compère* que fará uma leitura síntese das “leis” que balizaram as primeiras comédias realistas produzidas em Paris (e copiadas por toda a gente).

Feito o discurso e com o peito estufado, afirma: “– Reza” a lei:

1. *Moderação*: Não comas demasiadamente, nem bebas até a embriaguez.
2. *Silêncio*: Não fales mais que o que possa ser útil para os outros ou para ti mesmo; evita a tagarelice vazia.

<sup>31</sup> Em tese, pretende-se que a partir deste texto outros possam vir. Portanto, todas as omissões de nomes de artistas e de coletivos (de todo o Brasil), deverão diminuir e ceder espaço de reconhecimento a quem tem lutado, cotidianamente contra todas as forças de opressão para disputar, também, espaço contra os simbólicos que têm feito escravizar (ainda que as correntes não sejam visíveis).



3. *Ordem*: Reserva um lugar para cada coisa e um tempo para cada assunto de teu negócio.
4. *Decisão*: Determina-te a fazer o que deves e realiza aquilo que propões.
5. *Parcimônia*: Não faças nenhum gasto que não sirva para proporcionar um bem a outros ou a ti mesmo; em outras palavras: não esbanjes.
6. *Diligência*: Não desperdices o tempo; ocupa-te sempre com algo útil e despreza toda atividade inútil.
7. *Sinceridade*: Não te sirvas de mentiras. Pensa sem malícia e com justiça; quando falares, faze-o com verdade.
8. *Justiça*: Não prejudiques ninguém com injustiças e não fujas das tuas obrigações para com o próximo.
9. *Ponderação*: Evita os extremos; não reajas com violência às ofensas e não as leve a mal, como mereceriam à primeira vista.
10. *Limpeza*: Não admitas sujeira em teu corpo, tuas roupas ou tua casa.
11. *Serenidade*: Não te inquietes por coisas sem importância ou por desgraças frequentes ou irremediáveis.
12. *Castidade*: Mantém relações sexuais apenas por motivos de saúde ou de descendência. Nunca chegues ao extremo de embrutecer-te, viciar-te ou de perturbar a paz da tua alma, bem como a dos outros, e de mancar teu bom nome.
13. *Humildade*: Segue o exemplo de Jesus e Sócrates<sup>32</sup>.

### 3. Voltando à rota inicial: retomando vozes inaudíveis...

[...] afinal, com quem se identifica o historiador do historicismo? A inelutável resposta é: com o vencedor. Os dominadores num certo momento histórico são, no entanto, os herdeiros de todos aqueles que alguma vez já venceram. Assim sendo, a identificação com o vencedor acaba toda vez beneficiando o detentor do poder. [...] Quem até esta data sempre obteve a vitória participa da grande marcha triunfal que o dominador de hoje celebra por cima daqueles que hoje estão atirados no chão. Como era de costume, a pilhagem é arrastada junto ao cortejo triunfal.

Walter Benjamin (*Teses Sobre Filosofia da História*).

Realmente, depois de um desfile de tantas e bárbaras apreensões de superioridade (mas não, exclusivamente, com relação às inserções neste texto), fundamentalmente classista, pode-se entender os tantos golpes à vida fraternal e, mesmo (já que o exagero concerne às tantas falas de letrados e bem-nascidos) à democracia. Exagero? Exagero responde hipérbole, mas tendo em vista tantos ataques perpetrados àquilo que se desconhece, ao longo dos tempos, evidenciando um preconceito estrutural, fica até meio inocente apresentar

<sup>32</sup> Referência apresentada no livro de João Roberto Faria. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993, p.15. Com relação aos exageros contidos no texto, importantíssimo afirmar que tais valores nortearam, do ponto de vista de tratamento e escolha de conteúdos, a criação da primeira fase do movimento realista. No Brasil, onde sempre se seguia o que era bom para a França, um texto que explicita esse conjunto absolutamente misógino de indicações poder ser apreendido, dentre outros, na obra de 1860, *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo.



contraposições por meio de outros discursos. Entretanto, ao lembrar de versos da música *Apenas um Rapaz Latino-americano*, de Belchior, é sempre bom ter presente que: “[...] mas não se preocupe, meu amigo/ com os horrores que eu lhe digo/ Isso é somente uma canção/ A vida realmente é diferente, / Quer dizer, ao vivo é muito pior!!”

Deixando de lado o quadro, não de virtudes, mas de crueldades e retomando algo apontado: a ausência, ou mais correto afirmar, os raros estudos ligados à comicidade popular e ao teatro de rua em uma matriz brasileira e popular, sobretudo nas instituições universitárias, tanto a falta de acesso como o silêncio, refletem o preconceito classista e refratam argumentos retóricos da suposta inferioridade estética das formas populares. Por meio de tais estudos poder-se-ia, também, acessar aquilo que se pudesse chamar/tratar de brasileiro, a partir de raízes populares (que não são subservientes a padrões e que, normalmente, não se envergonham de serem periféricas) e em perspectiva crítica. Estudam-se as manifestações ditas clássicas universais, com origem na Europa do centro e norte americanas, mas não as brasileiras, tanto na versão erudita como nas populares. É possível que, em determinado momento, se possa estudar o *Siglo de Oro* espanhol: e seus autores geniais; a *commedia dell'arte* italiana, o teatro de feira francês, as manifestações de agitprop russo soviéticas, mas, mesmo isso acontecendo, não são priorizadas aproximações regionalizadas às manifestações brasileiras. Nesse particular, seria excelente lembrar – dentre uma infinidade de outras – o pedido de intervenção para que os artistas de feira (século XVIII em Paris) deixassem de se apresentar em espaços públicos, a pedido de artistas patrocinados pelo Estado francês e alojados na Comédie Française. Tratava-se, então – como tem acontecido desde sempre –, de eliminar o opositor (os/as comediantes de feira) em flagrante e contundente processo de disputa. As capacidades de criação e de invenção dos artistas populares, de certo modo, funcionavam como um contraste comparativo<sup>33</sup>. Então, muito mais tranquilizador (embora funesto), simplesmente, por intermédio de tráfico de influência, neutralizar/eliminar a gente opositora para que o “brilho” próprio não fosse comparado!! Desde que me lembro como ser pensante, e ligado ao universo teatral, tenho lido ou ouvido que determinada atriz ou ator, no sentido de realizar seu processo de pesquisa quanto ao que montar, ia à Broadway... Do mesmo modo, é possível saber quem é quem pela escolha do

---

<sup>33</sup> Há algum material publicado em português sobre a experiência, mas, gostaria de indicar para quem quiser se aprofundar, a leitura do texto do professor Robson Corrêa de Camargo. “O Teatro de Feira e Sua Poética”, publicado na *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, 3. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, março de 2012, p.62-81.



repertório que tem montado e com quem! Para aprendermos a duvidar de tantas afirmações, no caso das universidades públicas, os programas de ensino estão à disposição para consulta... Talvez por outro caminho, mas sem fugir do alvo inicial, trata-se de permanentes e nada novos colonialismos, cujo nome pode corresponder a tentativas intermitentes de povoamento do imaginário. Enfim!<sup>34</sup>.

Aqueles artistas populares e de rua, segundo os argumentos apresentados, disputariam “talento” com seus assemelhados e patrocinados da Comédie... O fato é que tais artistas (os de feira), sem qualquer tipo de proteção e patrocínio, em um processo de disputa superavam, em muito, as potências do fundamentalmente retórico teatro da elite. Imaginem se alguns dos ditos monstros sagrados daquele momento (e os de agora também) conseguiriam enfrentar o sol a pino, a garoa fina e intermitente, todo tipo de interrupção e intervenção (e não apenas) humana que caracteriza o espaço público!

Veja ou outra, no processo histórico, certas formas são retomadas e recriadas... Com relação ao teatro popular tal característica tem, permanentemente, acontecido desse modo. Tomam-se a estrutura e os expedientes de certa forma para readequá-las ao gosto, ideologia e interesses dos detentores de poder da vez. Entretanto, ao/à estudioso/a seria possível e necessário verificar tais ressignificações de formas estéticas, mas sequer isso tem sido considerável com relação à apropriação das manifestações populares.

A questão que se apresenta desde aqui (estendendo-se para ali, lá, alhures...) é: manter o estado de coisas como está, na problemática posta e central nesta reflexão interessaria a quem estudar apenas as formas estéticas hegemônicas? Por que não interessaria estudar, também, as formas estéticas que ressignificam os contextos e relações das gentes apartadas ao acesso da totalidade dos bens culturais? Por que a ressignificação quanto ao uso dos espaços urbanos no organismo vivo e pulsante da cidade não interessaria? Por que as chamadas culturas autóctones dos povos de origem, antes e em processo de resistência e permanência nos contextos da contemporaneidade ou manifestações de amplos setores da população não teria importância aos estudos de identidade? Qual régua e compasso cartografariam o que, de fato importa, para o além muros acadêmicos? Por que as formas

---

<sup>34</sup> Como docente ministrei por volta de 20 anos uma matéria (com variações no nome) de História do Teatro Universal. Ao longo dos anos, sem conseguir mudar os conteúdos, na medida em que era curso de Licenciatura em Arte -Teatro, tinha de pensar que boa parte da estudantada iria prestar concursos públicos para inserção no sistema educacional. Nas provas, sem exceção, a bibliografia referia-se à produção das formas da elite, considerando quase exclusivamente a produção de parte da Europa central.



da chamada cultura nacional provocam tantos arrepios/calafrios/esgares na gente tida e autoproclamada douta? Por que não se quer abrir a vida, os acessos, os conhecimentos a pessoas que não fazem apologia irrestrita à certas formas e normas hegemônicas vindas de fora? Evocando o final de *Perguntas a Um Operário que Lê*, de Bertolt Brecht, penso ser pertinente que se esteja permanentemente a indagar sobre os dois últimos versos contidos no poema e trazer para o cotidiano: “[...] Tantas histórias / Tantas questões”<sup>35</sup>.

Tendencialmente, os mergulhos reflexivos, sobretudo em momentos de “encarceramento”<sup>36</sup>, como o que se atravessou (parte do ano de 2020), pode “revelar”, de modo escancarado, a falta de afetos de outros (ou semelhantes) humanos... Possivelmente, pelo andar dos acontecimentos, muita gente, mesmo tendo passado por isso, não tenha mudado. Pode-se assistir, em estados gasosos diferenciados, a mudança de estratégias ao paroxismo de seus ódios e de seus preconceitos... mas não é esse tipo de gente que interessa aqui ou em parte alguma. Gente deformada pelos preconceitos e infensa às transformações causam terror de todas as naturezas e são sempre preocupantes. O terror é muito maior por parte dos colaboracionistas alojados em determinados espaços, sobretudo aqueles de produção de conhecimentos histórico e teóricos, espaços de preservação das multiculturalidades e das diferenças, de defesa da democracia... Dentre tantos outros “toques”, o professor Milton Santos refletiu, escreveu e divulgou – e isso precisaria ser levado para a vida – sobretudo para quem, efetivamente, dedica-se aos estudos culturais que a criação/ delimitação/ compreensão de territórios precisa passar pela questão da cumplicidade solidária. Nessa perspectiva, evidentemente interessa o pressuposto, em ação, contido no ato de alteridade. Desse modo, talvez passemos a (re)construir um momento em que, de fato, se substitua o genérico “Outro” por uma gama de ressignificações em que apareça e evidencie o “Semelhante”.

No geral, sobretudo no que concerne às artes da representação, as formas populares de cultura não transitam com o Outro, mas com o Semelhante. Desse modo, tanto nos procedimentos de criação como nos da apresentação o ato colaborativo é intrínseco. Nas manifestações populares, o caráter de porosidade da obra, que é coletiva e existe em coletividade, por seu caráter de retomada permanente, não segrega ou impede o semelhante

---

<sup>35</sup> Bertolt Brecht. *Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 166.

<sup>36</sup> Alusão a estarmos, no momento em que esta reflexão ocorreu, vivendo um processo de quarentena. Momento de entender que não apenas a nossa vida está em risco, mas, por questões de contágio, a de todos os nossos semelhantes.



de seu papel parceiro e de cocriador. Também por esse caráter de não haver um detentor coletivo quanto aos direitos de criação, as obras têm sido rechaçadas.

A despeito de inúmeras tentativas de esquecimento, o fato é que múltiplas são as dificuldades para acessar memórias (não hegemônicas, evidentemente) sobre certas formas de arte. Até determinado momento histórico, por meio dos mais diferenciados estratagemas, não se registrou ou documentou as experiências de formas artísticas fora das formas consagradas. Entretanto, além de “teimosias” e resistências, as formas culturais populares foram sendo passadas e transmitidas, sobretudo pelas narrativas mnemônicas da gente velha<sup>37</sup>. De qualquer modo, como as universidades se pautam, sobretudo pelo estudo de experiências documentadas e escritas, em não existindo evidências documentais não há o que estudar... Querendo ou não, as narrativas a que se tem acesso são sempre construídas a partir de um determinado ponto de vista, abrigando os interesses de quem documenta, guarda e socializa as informações. Dessa forma, não há sequer o que omitir, em razão de o silenciamento documental ser incontestável. Não existe nesta tendência antagonismos equilibrados.

A partir de determinado momento histórico, Paul Thompson (com a publicação de *A Voz do Passado: História Oral*) viabilizou o acesso das memórias e gentes colocadas à margem. Com Thompson, memórias (in)existentes, a partir de nova abordagem ou nova proposição metodológica e historiográfica, fundamentada na oralidade (acessada por meio de entrevistas), pode-se acessar e recuperar os escondidos e tidos como desimportantes na memória social. Aliás, acessar outras fontes, genealogias, pontos de vista, modos de ser e estar de sujeitos da/na história... não oficiais, que vêm sendo combatidos desde sempre. Walter Benjamin, sem qualquer radicalização (como prefeririam os trogloditas mais delicados), afirma que todos os documentos de cultura são documentos de barbárie<sup>38</sup>: impor uma memória subsumindo outras tem sido um processo de luta interpostos à humanidade

---

<sup>37</sup> Maurice Halbwachs (no livro *Memória Coletiva*) distingue a memória histórica – que concerne a uma “memória pelo alto”, veiculada pela história oficial, que é transmitida institucionalmente, sobretudo pelo sistema escolar – da memória social. Segundo o sociólogo francês, o procedimento de “facilitação” e acesso às memórias sociais, compreendendo aquelas ligadas aos lastros familiares e também comunitários, são veiculadas pelos mais velhos. Ocorre que acessar tais memórias, excluindo delas o senso comum e os sentimentos, não se caracterizam em bons lastros para quem tem sido doutrinado a partir de certos pontos de vista hegemônicos. Na história recente do país e na tentativa de intervir na memória não oficial o monstro “Escola sem partido” manifesta tais tentativas exemplarmente.

<sup>38</sup> Walter Benjamin. “Teses Sobre Filosofias da História”, In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)



desde sempre. Ao lado disso, bom afirmar, a resiliência e capacidade de resistência têm ocorrido também...

Diversos são os relatos segundo os quais, por exemplo, a gente brincante, que se insere nas universidades de artes (ou cursos universitários de teatro), e não apenas no Nordeste, tem sido desencorajada a estudar suas fontes culturais originárias. Em que, às vezes, se menciona a “Experiência nº 3” (1956), na qual Flávio de Carvalho – ao andar de roupa feminina, pelas ruas elegantes da cidade de São Paulo – teria estupificado o conservadorismo da gente paulistana, mas nada se comenta o delicioso travestismo com o “Banho da Doroteia”, durante o carnaval. A “sacrossantomatização” da cultura, sobretudo dos países hegemônicos, lembrando, em condição de paráfrase, da genial *Querelas do Brasil* de Maurício Tapajós e Aldir Blanc: “[...] o Brasil tá matando o Brasil...”. Mas sigamos!! Muita gente que representa excelentemente bem nossas raízes, evocando Leon Tolstói, tem nos lembrado de que precisamos “cantar a nossa aldeia”. Vamos lá, “eles passarão, nós passarinho!”.

Algumas memórias sociais apresentadas por familiares ou gente das comunidades de que se faz parte evidenciam nossas origens, portanto, mesmo não merecendo consideração ou estudo, há outras memórias. Sobreposta àquelas de origem, as paredes alísias das memórias vindas de longe, repletas de rachaduras, posto que artificiais, permitem divisar aquelas outras originárias. Quando isso começa a ser percebido, novos fluxos de consciência e entendimento podem se libertar. Como outras questões fundamentais, as paredes e alicerces dos mais distintos preconceitos estruturais podem ser desvelados e revelados, somando-se a outros processos de luta das “ditas minorias”, em constantes e distintos processos de sufocamento. Lugares de fala, lugares de gênero, lugares ancestrais, lugares étnicos e estéticos têm rompido os grilhões e condenações ao silêncio e ao esquecimento.

Questões relativas ao exercitar a presença. Questões concernentes às [re]apropriações culturais. Questões de denúncia aos atos discriminatórios têm sido apresentados, não pelos detentores do poder, mas pelas pessoas “vitimizadas”, seja nas escolas, nos espaços-áreas-territórios públicos, nas esquinas, praças e ruas do imenso corpo social que é uma cidade, nas mais diferenciadas instituições... Os mais variados e díspares preconceitos estão incrustados no imaginário social como lugares “definidos e estabelecidos” da inferioridade, da coisa estigmatizada que não adiantaria tratar, falar, revisitar, impossível de mudar... Entretanto, e isso é incontestável, as mordanças, os silenciamentos, os esgares e caras de nojo,



os discursos desqualificantes têm sido enfrentados e denunciados, e enfrentados e denunciados...

O preconceito contra as formas populares de arte, a comédia popular (excluindo-se daí a dita “alta” comédia, que até tem merecido alguma consideração por parte dos sujeito à serviço das ideologias dominantes<sup>39</sup>), o teatro popular e de rua, sobretudo por parte das universidades – de certo modo (quase em perspectiva de permanente verificação de um estudo de caso em interdição) –, pode e deve ser analisado por meio de um permanente processo de “torcicolo cultural” ou de “ideia fora do lugar”<sup>40</sup>.

Além de todas as ponderações de Ariano Suassuna e Darcy Ribeiro, Maria Sylvia de Carvalho Franco e Roberto Schwarz desenvolvem análises absolutamente importantes sobre nossa subserviência ao vindo de fora: sejam ideias, costumes, modas...<sup>41</sup> Nas universidades era e continua a ser “fundamental” desenvolver estudos fora do país (mas, evidentemente, tal importância não se estende aos países da África... ou tantos outros da América Latina e América Central...). Determinados tipos de tributos subservientes (recentemente, na história do “Brasil em estado de dissolvência democrática” pode-se ouvir, ao cansaço, as falas apologéticas de Regina Duarte e Mário Frias... ao, para ambos, “grande” presidente do Brasil...). Em analogia aproximativa, Caio Prado Júnior afirma:

---

<sup>39</sup> Especificamente com relação ao trabalho da crítica literária (cuja reflexão é também pertinente para se pensar a teatral), desde seu aparecimento, como coisa pública, em alguns *pubs* londrinos do século XVII, é fundamental a leitura da reflexão desenvolvida por Terry Eagleton. *A Função da Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>40</sup> Em vários tipos de comédia (da erudita à popular), geralmente, o “estrangeiro”, cujo sentido ampliado concerne ao sujeito que não é do contexto no qual a obra se passa, é alvo de chacota. Evidentemente, o motivo de este sujeito ser alvo do riso tem a ver com o fato de ele desconhecer os usos e costumes dos nativos. Fazendo uma paráfrase à frase cunhada por Roberto Schwarz de “as ideias fora do lugar”, o estrangeiro tem o corpo e atitudes fora do lugar... De qualquer modo, com relação aos apologistas de culturas estrangeiras, negando aquelas criadas em seu quintal, no acaso específico das obras teatrais, em o *Auto dos 99%* – obra coletiva criada por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho – há um verdadeiro petardo contra os catedráticos. Evidentemente, também para mim, não se trata de questionar a importância de autores e autoras estrangeiros, mas indagar, permanentemente, o por quê apenas de este universo merecer consideração, estudo, reflexão e conhecimento. Verdade que um/a ou outro/a, mais empenhado/ao, vez ou outra, consegue realizar seu mais significativo ideal de vida acadêmica, ganhar uma bolsa de estudo para estudar nos centros hegemônicos...

<sup>41</sup> De Maria Sylvia de Carvalho Franco, ver *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Ática, 1976. De Roberto Schwarz, no livro *Ao Vencedor as Batatas*, ver o ensaio “As Ideias Fora do Lugar”. São Paulo: Duas Cidades, 1992; em “Que Horas São?” é fundamental o ensaio “Nacional por Subtração”. Companhia das Letras, 1987.



Muito mais grave, contudo, foi a escravidão para as nascentes colônias americanas. Elas se formam neste ambiente deletério que ela determina; o trabalho servil será mesmo a trave mestra de sua estrutura, o cimento com que se juntarão as peças que as constituem<sup>42</sup>.

As apologias irrestritas quanto ao que vem de cima, coligidas a toxicidades reveladas e escondidas do preconceito pode, também, ser flagrado no excepcional *Masteclé* (paródia do inglês *master class*), criado pelo admirável Luís Alberto de Abreu. Em tese, na obra em epígrafe, o “protagonista” é um professor universitário, especializado em comédia que, não paradoxalmente, detesta comédia, que afirma não ter humor e que o riso se caracteriza para ele em apenas um objeto de estudo. Ou seja, o sujeito livre (habitante em uma sociedade escravocrata, sendo ele próprio também!) vive no Brasil, e tem a cabeça estruturada a partir de paradigmas europeus e contrários a si. De outro modo, passa todo o tempo em processos de macaqueação, de arremedo, de pastiche servil às formas determinadas, sem qualquer consulta, superiores... A memorável personagem Hamleto, de *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro se caracteriza, também, em exemplar fonte de investigação desse caso que tem caracterizado certo tipo de gente a serviço daquilo que mais ao norte dita as normas e regras de culto e de adesão e civilidade a certo tipo de aceitação de condição intelectual. Evocando alguns versos de *Tabacaria*, de Álvaro de Campos (um dos heterônimos de Fernando Pessoa), o professor da obra referida (e há muitos no mundo, próximos ou distante de nós, assemelhados a ele) foi admitido “[.] como um cão tolerado pela gerência/ Por ser inofensivo”.

Crises político-econômicas combinadas com questões de permanência de ideários camuflados tendem a desvelar tudo aquilo que fica escamoteado por discursos ideológicos que impedem, inclusive que o imaginário e a reinvenção social se desenvolvam.

Por tratar-se de mais uma dívida histórica, não bastaria levar as formas teatrais impedidas de serem estudadas e acessadas na universidade, seria necessário que se pudesse fazê-lo sempre a partir de questões contextuais em permanente cotejo com os privilégios de que gozam os fazedores das formas hegemônicas, afeitas ao gosto dos detentores dos poderes, em todos os níveis. O impedimento quanto ao acesso às universidades pelos filhos e filhas da gente trabalhadora, o não conhecer das formas populares, as zombarias das práticas e de artistas populares decorrem de algo muito maior do que a própria universidade.

---

<sup>42</sup> Caio Prado Júnior. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Publifolha, sob licença da Brasiliense, 2000, p. 279.



As instituições de ensino superior inserem-se em um sistema social histórico-político cuja lógica reguladora não é característica apenas desse tipo de instituição. A impossibilidade de acesso à totalidade dos bens culturais e institucionais (saúde, saneamento básico, educação...) é regulada pela lógica do mercado em um sistema predador, coercitivo e de excludência.

Gostando ou não, querendo ou não, as universidades públicas se caracterizam em mais uma instituição apartante e alimentante da camuflagem quanto ao feroz e contundente processo de luta de classes. No caso brasileiro, acresça-se à tal questão (luta de classes) encontrarmos-nos na periferia do capitalismo. Fernando Brandt e Milton Nascimento, criadores-cantadores de seus “quintaes” de origem, em *Promessas do Sol*, manifestam:

[...] Você me quer justo  
 E eu não sou justo mais  
 Promessas de sol já não queimam meu coração  
 Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?  
 Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?

A condição periférica não se restringe à nossa localização. O calor excessivo; os insetos sem conta; as carências absolutas, em território potencializador de riquezas (absolutamente mal distribuída e amealhada pelos mais obscenos e abstrusos processos); os “afogamentos” permanentes da memória histórico-social; a criação dos mais diferenciados templos por pastoras e pastores, exploradores de todas as naturezas e sempre com beneplácito dos detentores do poder da vez; a alienação e estimulação constante aos ódios por certa empresa monopolista de produção audiovisual; pelo permanente processo de culto e de imitação ao produzido nos centros imperialistas, quer dizer: colonialismo, isto é: os *apartheids*; pela permanente ameaça à democracia; pela destruição de patrimônios naturais; pela permanência camuflada dos escravagismos; pelos massacres dos povos ancestrais e aborígenes; pela corrupção na política; pelas ameaças dos poderes paralelos; pela exclusão pela fome, por sevícia, tiros ou tortura de incontável contingente humano de gente... .. no que nos diz respeito, tendo em vista o que aqui se tenta discutir: pelos incontáveis impedimentos de autoconhecimento e de conhecimentos regionais da pluralidade cultural (ímbricando usos, costumes e mentalidades) que nos constitui:

Que tragédia é essa que cai sobre muitos de nós?  
 Que tragédia é essa que cai sobre boa parte de nós?  
 Que tragédia é essa que cai sobre incontável número de nós?  
 Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?



Desigualdades estão, como tantas outras questões de natureza social (e o estético, na condição de impedimentos quanto à capacidade de formação e de potência de invenção do imaginário) naturalizadas... As universidades se estruturam e operam a partir de inúmeras discriminações, sobretudo de classes. Nesse particular, com relação ao assunto em epígrafe (culturas populares), é contundente o não reconhecimento da humanidade do outro (ou semelhante). Desse modo, seja pelo silenciamento ou pela condenação peremptória (sem conhecer) as formas hegemônicas têm reinado sozinha nos currículos universitários. Então, evocando antigas personagens míticas, evidentemente, a cultura hegemônica seria o Golias e as culturas populares o Davi. Astúcias diferenciadas têm sido buscadas e utilizadas, mas o fato é que a totalidade de estudantes passa por alguns anos nas universidades e sai sem conhecer a tradição. Não apenas no Brasil, temos sido filiais das mais variadas formas de cultura hegemônica sem conhecer a gente de nossos quintais, em terreiros não burgueses.

Evidentemente, há muita gente nas universidades copiando modelos estruturais estéticos vindos de certos territórios de fora, completamente de costas para a realidade brasileira. Há um razoável número de performances que buscam o trânsito com os indivíduos e individualismos, absolutamente de costas para as questões mais urgentes e sociais. O teatro mais performático, em moldes hegemônicos, de diferentes modos, foge do real e busca paisagens acolhedoras – em proposição escapista – dos pontos de vista individualista. Há performances que adotam as experiências individuais para (re)apresentá-las na condição de “verdade” e sem fingimentos no espaço representacional...

Enquanto os corpos docentes (e não apenas nas universidades) não se sentirem e se reconhecerem como classe trabalhadora (que são!! E os permanentes achatamentos salariais são contundentes nesse sentido) e lutar pelo acesso universal ao ensino de qualidade em todos os graus, sem estrangulamentos classistas, dificilmente conseguiremos levantar voo. Enquanto as formas singulares de cultura não forem objeto de estudo e de referência, dificilmente poderemos falar em identidade e autonomia. Parafraseando – com mudanças estruturais no original – alguns versos de pensamento brechtiano: “Não basta ser livre: é preciso se fazer presente na construção do mundo novo. Onde a liberdade nunca mais seja discutida e por ser de todos nunca mais seja perdida!”

No Brasil, o dragão da maldade – em nova fase – tem vencido, por meio de todos os golpes possíveis, desde 2016. Mas na história se aprende que golpes e golpistas não são permanentes! A história ocorre aos saltos e por meio de conjuntos de enfrentamentos e de



lutas pode-se transformar o real. Em política desde sempre os algozes têm sido vencidos, mas, de modo contrário (e todas as evidências aí estão) a toxidade quanto a preconceitos estruturais tem dormido em berço esplêndido. No sistema escolar, alguns sujeitos sozinhos (e são muitos!!!) conseguem realizar seu trabalho educativo de maneira digna e transformadora. Entretanto, o sistema (ah, o sistema!!) passa como trator-britadeira sobre tais sujeitos e suas crenças quanto à importância de cantar o próprio quintal. Qualquer processo revolucionário e transformador, de fato, passa pela destruição da subserviência aos povos hegemônicos e seus perenes valores de apologia aos individualismos e à reificação dos sujeitos<sup>43</sup>. Nesse sentido, a educação é fundante, por meio da junção crítica e dialética das crenças e tradições do passado, para retomar e reaver, na condição de sujeito, o presente, buscando plasmar o futuro de modo justo, fraternal e igualitário. Na construção e permanência de sociedades mais justas e humanas, a educação tem papel fundante: aliada a outras transformações estruturais, como se sabe. Retomando o apresentado acima, “não basta ser livre!”, é preciso que o processo de consciência crítica de si e daqueles que vieram antes dure e permaneça no tempo e nos territórios solidários (como escreveu em tantos de seus textos o professor Milton Santos). Escrever em característica idealista é bem tranquilo, aliás o que mais fazem os eruditos é a retórica prolixa!! Mas quando os estudos e práticas forem retomados a partir das complexidades compreendidas pelo popular, com todas as suas contradições, dissonâncias, vacilos, sabedorias, paródias, astúcias, grandezas, paradigmas, em estado de cultivo e como epistemologia de conhecimento vital, talvez algo qualitativo se inicie.

Quando singularidades das culturas populares, em suas complexidades e as mais inusitadas e aparentes formas de criação, passarem a ser conhecidas, consideradas, respeitadas, identificadas, recuperadas, estudadas, tomadas como referência, documentadas em todo um novo sistema escolar (não coercitivo e aprisionante... e distante do inclusivo!<sup>44</sup>),

---

<sup>43</sup> No sentido de retomar algumas das conquistas e possibilidades concretas de retomada de si, em bases éticas e transformadoras, toda a produção de Paulo Freire (apenas para citar um importante pedagogo brasileiro), caracteriza-se em paradigma de retomada. A maior evidência de sua importância pode, também, ser apreendida pelo ódio tóxico dos fascistas com relação ao educador.

<sup>44</sup> A palavra-conceito, de repente, apareceu em documentos e todo tipo de texto educacional. Do latim, a palavra incluir (*includere*) significa: “encerrar, fechar alguém; encaixar, incrustar; fechar, rolar...”. Portanto, decorrente da etimologia da palavra, não se quer as práticas de representação populares encerradas no atual e aristocrático sistema. Aliás, as classes dominantes sempre se apropriaram de formas revolucionárias e combativas para transformá-las e amansá-las... Já pensaram se “um certo” ministro da educação (apologista irrestrito de fascismos), que confunde Kafka com kafta, incluísse, por decreto, o teatro de rua nas universidades??! Aprisionar (ou esquadrihar os sujeitos) a um sistema perverso, inibidor das diferenças, das singularidades socioculturais? Em sua época, Rousseau contestava a, por ele designada “pedagogia positiva”;



seguramente seremos um povo singular. Quando as manifestações populares, entrarem/fizerem parte dos estudos culturais, talvez se consiga mudar, de modo crítico e permanente, a alegria de viver e a consciência efetiva de pertencimento a grupos identitários, nos quais os/as avós, dos/as avós sejam reconhecidos/as e respeitados/as no aqui e no adiante. Quando nas universidades se entender, finalmente, que somos fruto de um conjunto de manifestações próximas, que inquietam a nossa complexa e contraditória existência, talvez se entenda o que constitui a potência imaginativa de que somos feitos. Quando se entender que aquilo que vem de longe é uma pequena e restrita parte de um tecido social construído, principalmente pela junção das memórias e existências histórico-social, sem subserviências ao vindo de certas e distintas regiões de longe, talvez se possa parafrasear, prazenteirissimamente, o contido – não apenas no título do livro de Mario Lago –, a alegria e combatividade permanente do se deixar ir pela “rolança [dialético-revolucionária] do tempo”: porque é disso que se trata!

Mais e menos que isso, talvez o que se devesse pleitear, de fato, porque em estados democráticos e de direito qualquer tipo de aprisionamento e preconceito caracterizar-se-iam em motivo de repúdio e luta tanto individual como institucional para o viver em estado de liberdade. Enfim, principalmente, mesmo que relativizado, o que se solicita é o direito de disputa em campo aberto. Retomando a primeira afirmação deste texto, a partir das formulações críticas de Mikhail Bakhtin, há, sim, muito a se lamentar quanto aos silenciamentos, por parte dos cursos universitários de teatro, daquilo que tem sido produzido nos quintais, terreiros, aldeias, ruas do país. Então, e sem eufemismos de ocasião, através das

---

e, no lugar desta, criou a “pedagogia negativa”. Em tese, a educação precisaria mobilizar, principalmente as consciências quanto ao artificial, ao perverso e ao postíço, na condição de valor, contidos na educação aristocrática do tempo em que viveu. Já imaginaram um dos ditos “monstros sagrados do teatro” apresentando-se em praça pública, ao sol do meio-dia?! Então, o lugar de certo tipo de artista não é fazendo teatro de rua, quando muito na rua... Alguns/algumas docentes das universidades têm convidado mestres e mestras da cultura popular para ministrar aulas, participar de aulas... Trata-se mesmo, sem querer mudar ou “edificar” as formas populares a formatos alienígenas a elas. Repetindo, não se pode querer a inclusão!! Trata-se, antes e principalmente, de conhecer e aprender as bases, os procedimentos, as origens, as interlocuções, o sentido de **per-ten-ci-mento!!!** Apesar de complexo, é preciso aprender e respeitar que um conto de tradição oral, como (conhecido em português) *Chapeuzinho Vermelho*, em seu contexto de surgimento, de acordo com as tradições populares, a identificação do imenso contingente que ouvia o conto – antes de sua versão aos interesses aristocrático-burgueses –, acontecia com o Lobo Mau! Sim, quem sabe o que é a fome, entende a necessidade de o Lobo ter de papar a Vovó... Para “finalizar”, além do respeito, mas sem subserviência (como ocorre com relação as formas hegemônicas, que precisaria, mesmo!, ser desaprendido ou visto/tido)” adotado com firme convicção crítica): não se quer a inclusão, não se quer a concessão, não se quer a intromissão, não se quer a ajuda para “melhorar”, não se quer... A partir da dupla Cacique e Pajé: “[...] Na aldeia o índio fala Tupã/ Assim mamãezinha linda/ O bom filho chama chimi-porã [...] Deixa o índio em paz!” Emendando com a indescritível beleza de *Borzeguín*, Tom Jobim: “[...] Deixa o mato crescer [...] Deixa o índio, deixa o índio... vivo! [...] Todo dia é dia de folia!”.



formulações bakhtinianas pode-se entender que a ausência de estudos com relação às formas populares refletem cabalmente os preconceitos de classe contra a gente fazedora de tais manifestações (seria cômico se não fosse trágico) e refratam, sem tentativas de camuflagem (seria trágico se não fosse cômico) os esgares de suposta superioridade de uma estética paradigmática (tomada na condição de régua e compasso) para legitimar as desclassificações históricas. A expulsão das formas teatrais populares de agora, simplesmente reiteram aquelas ocorridas no início da criação do teatro (na Antiguidade clássica grega). Os processos de condenação contemporâneo, ou seja, expulsão transformada em impedimento de entrada e de acesso ao espaço universitário, às apresentações, ao estudo, ao pensamento daquilo que tem sido produzido muito antes dos mais diversificados tipos de exploradores e milicianos tomarem conta das “coisas” por aqui... legitimam as questões de qualquer tipo de harmonia, reconhecimento, respeito pelas diferenças de classe (trata-se quase, é possível afirmar, de uma “desclassetegoria”), portanto, é disso que se trata, da lenha que tem queimado as questões postas pelo enfrentamento das questões relativas à luta de classes.

De outro modo, talvez ainda mais explícito e contundente, sobretudo na área de artes (e diretamente na teatral, com algumas e raras exceções): a universidade brasileira não é preta, e completamente racista; não gosta de nada que seja popular (ou que se caracterize em produção das classes populares); não traz as culturas indígenas como fonte de pesquisa, entendimento, respeito ou saber; não tem interesse com relação ao produzido no Brasil (excetuando-se alguns poucos e raros nomes nas grandes megalópoles do país); não tem nenhum interesse pela produção latino-americana e desconhece, por completo, as manifestações culturais desenvolvidas em África.

A partir deste momento, e não que eu estivesse apartado dele, veio com muita mais força alguns versos de poema essencial de Drummond:

[...] Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.  
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
És todo certeza, já não sabes sofrer.  
E nada esperas de teus amigos<sup>45</sup>.

Da retomada inicial à reiteração da afirmação apresentada na última nota de roda pé deste texto-manifesto, que os sujeitos das universidades, com relação às formas populares e

---

<sup>45</sup> Carlos Drummond de Andrade. “Os Ombros Suportam o Mundo”, In: *Carlos Drummond de Andrade – Poesia Completa e Prosa* (1973), p.110.



o teatro (que não deveria chamar teatro<sup>46</sup>) de rua, deixem de ser borzeguins: “[...] Borzeguins deixem as fraldas ao vento/ e vem dançar [...] Deixe o mato crescer [...] deixe o índio, deixa o índio vivo, deixa!”.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Carlos Drummond de Andrade – Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.
- ABREU, Luís Alberto de. NICOLETE, Adélia (org.). **Luís Alberto de Abreu: um Teatro de Pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ABREU, Luís Alberto. **Comédia Popular Brasileira**. São Paulo: Direitos Siemens Ltda, 1997.
- AMARAL, Maria Adelaide do. **Dercy: de Cabo a Rabo**. São Paulo: Global, 1994.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro de Rua e Universidade: Imbricamentos entre o Popular e o Político no Ensino Superior Público de Teatro no Brasil**. Tese (de doutorado) apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204106> . Acesso em 09.05.2021.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ASSIS, Machado. **Os Melhores Contos**. São Paulo: Global, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.

<sup>46</sup> Esta é outra questão que precisa de fato ser enfrentada. O teatro, na condição de edifício e de linguagem estética, surge em um determinado momento histórico (século V a.C.) e com fins absolutamente determinados e colados aos interesses dos detentores do poder da vez. A linguagem, financiada pelo Estado, selecionava obras que se estruturassem no ato de educar e divertir (a partir de determinadas normas e “cuidados”). O binômio educar e divertir, de acordo com aquela lógica (absolutamente cerceatória, ortodoxa e excludente), vislumbrava, sobretudo, a identificação emocional e a correção do caráter que pudesse se “descolar” daquilo que se queria dos sujeitos (homens e mulheres), cidadãos ou seres rebaixados... O princípio da representação popular, que era praticada, pode-se imaginar, desde sempre, ao ganhar novas roupagens e tratamentos, não se alinhou ao novo teatro, motivo pelo qual ocorreu a expulsão da pólis e os processos de errância. Portanto, e a reflexão ocorrerá na série que se inicia, as representações populares, desenvolvidas e vividas em cumplicidade com quem assiste, não se caracterizam naquela linguagem, objetivos e impedimentos de troca trazidas pelo teatro. A ver, a ver... Mais uma ponte construída a ser vencida e, talvez nesse caso, a ser derrubada!



- BAUMAN, Zygmunt. **A Sociedade Individualizada – Vidas Contadas e Histórias Vividas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BORBA Filho, Hermilo. **História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d.
- BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte/MG: Fapemig; Brasília/DF: CNPq, 2003.
- BRISA, Edu. **A Dramaturgia do Teatro-baile**. São Paulo: Expressão & Arte Editora, 2019.
- BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- CADERNO de Apontamentos. Projeto Coletivo do Grupo Teatral Parlendas**. São Paulo: Grupo Teatral Parlendas; Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2014. (Projeto Cidade Em[traves] ou Estad(i)o de Sítio. 2 vol.)
- CAFEZEIRO, Gadelha. **História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora de UFRJ; Funarte, 1996.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. O Teatro de Feira e Sua Poética. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, 3. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, março de 2012.
- CANCLINI, Nestor García. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. México: Editorial Nueva Imagem, 1982.
- CANDIDO, Antonio. **Educação Pela Noite**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (orgs.). **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais. 2005.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua (Brasil e Argentina nos Anos 1980): Uma Paixão no Asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: Um Dramaturgo Nacional-popular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.



- COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: Os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CRUCIANI, Fabrízio e FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua.** São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa.** Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e Vida Pública.** São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. (Coleção Teatro, nº 80)
- DIAS, Luciana. **Santo Dias: Quando o Passado se Transforma em História.** São Paulo: Cortez, 2004.
- DORIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC; SNT, 1975.
- DUTRA, Sandro de Cássio. **1ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas: Entrevistas e Imagens.** Assis: edição do autor, 2010.
- EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura.** São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Função da Crítica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Coleção Ensino Superior)
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador I. Uma História dos Costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865.** São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.
- FEIRA Brasileira de Opinião.** São Paulo: Global, 1978.
- FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo e JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da Cena Pernambucana 01.** Recife/PE: Ed. dos Autores, 2005.
- FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da Cena Pernambucana 02.** Recife/PE: L. Ferraz, 2006.
- FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da Cena Pernambucana 03.** Recife/PE: L. Ferraz, 2007.
- FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da Cena Pernambucana 04.** Recife/PE: L. Ferraz, 2009.
- FERREIRA, Procópio. **Depoimentos I.** Rio de Janeiro: SNT/ MEC/ FNA/ DAC, 1976.



- FO, Dario. RAME, Franca (org.). **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac São Paulo, 1999.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1976.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: A Intenção do Popular no Engajamento Político**. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e das Artes** (2 vols.). São Paulo: Mestre Jou, s/d.
- HELLER, Agnes. **Cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- HODGART, Matthew. **La Satira**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [a epígrafe citada no início deste texto encontra-se na página 46].
- KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de Pincenê e gravata**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LAGO, Mario. **Na Rolança do Tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- MARTINS, Carlos Estevam. **A Questão da Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MATE, Alexandre Luiz. **A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980 – R(ab)iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (pré)Juízos em Percursos de Andança** (2 vols.). Tese (de doutoramento) defendida no Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2008.
- MESQUITA, Alfredo. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: SNT/ MEC/ FNA/ DAC, 1977.
- MINOIS, Georges. **História do Teatro e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves – o Corpo Torto do Teatro Brasileiro**. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/ SP, 2009.
- OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre**. Porto Alegre/RS: Editora Ueba, 2010.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAIXÃO, Mucio da. **Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: s/e, s/d.
- PEIXOTO, Fernando (org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1999.



- PIPER, Rudolf. **Filmusical Brasileiro e Chanchada**. São Paulo: Imprensa Ipsis, s/d.
- PRADO Júnior, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Publifolha, sob licença da Brasiliense, 2000.
- PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTOS, Valmir. **Riso em Cena: Dez Anos de Estrada dos Parlapatões**. São Paulo: Estampa Editorial, 2002.
- SEMINÁRIO Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Caderno 1**. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SILVA, Agostinho da. **A Comédia Latina**. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint (Ediouro), s/d.
- TEIXEIRA, Adailton Alves (org). **Buraco d'Oráculo: 15 Anos de História – Para Muito Ser TÃO Ser, Muito Mais Cuzcuz**. São Paulo: Grafnorte, 2013.
- THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: História Oral**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- TRINDADE, Jussara. **A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano**. Rio de Janeiro: Aldeia Casa Viva, 2014.
- TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.). **Tá Na Rua: Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura, Ator sem Papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.
- TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.). **Teatro de Rua no Brasil: a Primeira Década do Terceiro Milênio**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.
- URBINATTI, Tin. **Peões em Cena: o Grupo de Teatro Forja**. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.
- VIEIRA, César. **Em Busca de um Teatro Popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

*Recebido em 05 de junho 2021  
Aceito em 19 de setembro de 2021*

