

O teatro contra-ataca: a retomada do teatro político brasileiro em 1990

El teatro contraataca: la reanudación del teatro político brasileño en 1990

Camila Hespanhol Peruchi*

Universidade Estadual de Campinas - Brasil

camilaperuchi@gmail.com

Thaís Aparecida Domenes Tolentino**

Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil

tolentinothais@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como tema central o terceiro ciclo de politização da dramaturgia nacional, iniciado em 1990. Partindo do pressuposto de que a arte, enquanto produção humana, se origina de condições históricas específicas, o artigo objetiva expor 1) os principais fatos sociais que explicam a retomada do teatro político brasileiro, 2) suas características formais que subvertem a forma dramática burguesa e 3) os principais grupos ainda hoje em atuação. O texto pretende ser um registro de um movimento artístico capaz de fazer da luta de classes uma categoria poética.

Palavras-chave: Teatro de grupo. Teatro Épico. Brasil. Luta de Classes.

RESUMEN

Este artículo tiene como tema central el tercer ciclo de politización de la dramaturgia nacional, que comenzó en 1990. Suponiendo que el arte, como producción humana, se origina en condiciones históricas específicas, el artículo pretende exponer 1) los principales hechos sociales que explican la reanudación del teatro político brasileño, 2) sus características formales que subvierten la forma dramática burguesa y 3) los principales grupos que aún operan hoy. El texto pretende ser un registro de un movimiento artístico capaz de hacer de la lucha de clases una categoría poética.

Palabras clave: teatro grupal. Teatro épico. Brasil Lucha de clases.

ABSTRACT

This article has as its central theme the third cycle of politicization of national dramaturgy, which begun in 1990. Assuming that art as human production is originated from specific historical conditions, this article aims to expose 1) the main social facts that explain the resumption of Brazilian political theater, 2) its formal characteristics that subverted the bourgeois dramatic form and 3) the main groups which are still working today. The text aims to register a movement which was capable of turning class struggle into a poetic category.

Keywords: Group theater. Epic Theater. Brazil. Class struggle.

*Doutoranda do Programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas. Realiza Doutorado Sanduíche no País no Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

**Doutoranda do Programa de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001.

Recibido: 10/05/2019 Aceptado: 20/08/2019

INTRODUÇÃO

1. “A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital”

A frase acima foi escrita por Mário de Andrade na peça *Café – Tragédia coral* em 3 atos, escrita entre os anos de 1933 e 1942. Essa obra-prima da dramaturgia nacional – tão frequentemente esquecida quanto o restante da nossa produção dramática – tematiza a crise de superprodução cafeeira no Brasil em 1930. A situação, como se sabe, gerou a queima de mais de 70 milhões de sacas de café (referida, inclusive, no filme *Kuhle Wampe*, de 1931, com roteiro de Bertolt Brecht e Ernst Ottwalt). Mário optou por representar o sentido simbólico do café enquanto “mito na raiz de tantas culturas, desde a Grécia Antiga”, sem, contudo, se esquecer de que esse princípio repousa “nas bases das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades” e que, portanto, “os donos da vida perturbam a marcha natural do comércio de café” e a economia paulista torna-se dependente da sua “morte e ressurreição ânua”, que deixa desamparados os trabalhadores, estivadores e colonos. A peça, no entanto, foi mais otimista que a própria história de tal modo que “Dia Novo”, seu último ato, termina com a revolução e a vitória. A vida nem sempre imita a arte; ao contrário disso, nesse caso, ela mostrava – ao modo de um balde de água fria – que o processo histórico não concretizaria os objetivos libertários que outrora animavam os primeiros modernistas (Schwarz, 1987). Por isso, em uma conferência de 1942, Mário de Andrade realizava um balanço geral do movimento e o elaborava nos seguintes termos: “Si tudo mudávamos em nós, uma coisa esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isso era o principal!” (Andrade apud Bosi, 2006: 240). Algo além do tempo separa o experimentalismo do Mário de 1922 do seu engajamento de 1942. O sentido conservador tomado pela Revolução de 30, a Segunda Guerra Mundial e o consequente adensamento ideológico revelam que o tempo não é só a passagem dos anos, mas também o legado da sequência de fatos que os atravessam. Não por acaso, portanto, Mário fez parte daquele que foi denominado por Carvalho (2009) como o primeiro ciclo de politização do teatro brasileiro.

A recuperação dessa mudança de postura dos primeiros modernistas pode parecer fora de propósito em um artigo que se propõe a pensar a retomada do teatro político cinquenta anos depois, não fosse a lição que carrega em suas entrelinhas e que agora nos interessa enfatizar como pressuposto da nossa discussão: o fim da crença de que o país chegará à uma suposta modernidade frequentemente leva os intelectuais a tomarem consciência do subdesenvolvimento. A desqualificação pelo rumo da história da ideia mesma de desenvolvimento foi condição sine qua non do engajamento posterior da produção de Mário, da produção dramática de 1960 (que ganhou expressão em grupos como o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura) e também do teatro político de 1990. Não é de se estranhar que em tempos sombrios seja o teatro o primeiro gênero a reivindicar para si a função social da arte. Iná Camargo Costa recorreu à imagem de “termômetro social” para definir essa arte que, trabalhando sob o signo da imediatez, exige a produção coletiva de algo que será sempre uma intervenção na esfera pública. A condição coletiva da sua esfera de produção e de fruição contribui para que o teatro seja frequentemente fruto do calor da hora e para que acabe levantando possibilidades de reflexão política, econômica e histórica a partir de recursos estéticos. Isso ocorreu, no Brasil, em 1930, em 1960 e, a partir de 1990, momentos nos quais o teatro foi, de maneira diversa e com diferentes graus de consciência e intensidade, uma arma simbólica. A sua eficácia, no entanto, dependeu nesses três ciclos de politização da subversão da forma dramática tradicional.

Isso porque um percurso pela história da dramaturgia ocidental nos revela que as transformações estéticas são, também, resultados de transformações sociais e históricas. Tomemos como exemplo os gêneros clássicos e suas gradativas substituições a partir do século XVIII, pelos gêneros burgueses. Quando o novo estágio de desenvolvimento da sociedade, pautado por outra estrutura econômica e por novas relações de produção, gerou, entre outras consequências, o declínio da nobreza e a ascensão da burguesia, a literatura, como produto social, necessitou de novas formas para expressar os novos conteúdos. Não podemos perder de vista, portanto, que, conforme toda e qualquer sociedade se estabelece, surge um aparelho ideológico que a justifica e que explica a forma de sociabilização por ela engendrada. A literatura faz parte deste aparelho e, por isso, é preciso considerá-la também, a ela e a todo o conjunto da cultura, em sua conformação de classe. Assim, à medida que a sociedade abandonava uma organização social aristocrática e os valores universalistas e fixos que dela advinham e que eram veiculados pela tragédia neoclássica e pela alta comédia, o drama burguês, assim como o romance, surgia para poder retratar, a partir de suas novas premissas formais, os conflitos individuais e a vida cotidiana do homem “comum”. Em oposição à tragédia clássica, ele expressa uma nova visão – burguesa – de mundo: tendo como pressuposto formal o desenvolvimento de ações e conflitos que são consequências da iniciativa de sujeitos livres (ou seja, burgueses, homens e brancos), o enredo do drama desenvolve-se, sobretudo, por meio do diálogo, veículo das intenções desses sujeitos. Essa dramaturgia foi denominada também de drama absoluto por se bastar a si mesmo, uma vez que o palco – completamente separado, inclusive fisicamente, da plateia – cria conflitos apenas a partir das relações intersubjetivas dos personagens. Diz respeito, assim, apenas à vida privada. Com isso, não remete a nada que não seja ele mesmo, como a história, a condição social dos personagens ou a dimensão coletiva da criação da subjetividade pela cultura. Tal forma, portanto, não seria capaz de expressar os temas que entravam na ordem do dia, todos de dimensão coletiva e histórica. Este é o pressuposto da conhecida frase de Maiakovski, segundo o qual “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Do ponto de vista formal, referir-se às contradições do capitalismo e às suas consequências coletivas significou inserir recursos épicos ao drama. No contexto mundial, o primeiro a perceber conscientemente isso a ponto de sistematizar a percepção ao longo de sua própria obra foi Bertolt Brecht:

Durante o espaço de quinze anos após a primeira grande guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominou “forma épica”, em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar cores e projeções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o ator distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas – os acontecimentos extremamente complexos de uma luta de classes no seu momento decisivo – eram mais fáceis

de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações causais. (Brecht, 1978: 67).

No Brasil, a dramaturgia produzida a partir de 1990 lançou mão (assim como já havia feito o teatro modernista e o teatro de grupo da década de 60) de recursos épicos para retratar um país que, em decorrência do avanço do capitalismo, adquiriu formas cada vez mais complexas e contraditórias de sociabilização. Mais importante, no entanto, do que apontar essa espécie de retomada do teatro político, é descobrir o seu sentido social, histórico e humano. Propomos, portanto, uma breve recuperação dos antecedentes fundamentais que parecem justificá-la. Uma vez desnudados seus pressupostos, discutiremos as suas consequências. Em ambos reencontraremos o ponto de partida deste texto: a arte como filha da dor.

2. O motor da história

Não é de hoje o compromisso do Estado brasileiro de atender as demandas do mercado. Trata-se de um compromisso antigo e progressivo cumprido à risca por um país que traz em seu próprio nome a mercadoria (pau-brasil) que primeiro o legou à condição – que até hoje exerce – de grande latifúndio do mundo. Há, sem dúvida, momentos em que essa função deve ser exercida de modo mais enfático, atendendo com maior furor às demandas do capital internacional e da elite nacional. Certamente, 1989 é um desses momentos, extremamente significativo do alinhamento do Brasil às injunções do capitalismo mundial. O Consenso de Washington é o motivo deste marco, à medida que culminou na adesão do Estado brasileiro às disposições formuladas pelas instituições financeiras globais, como o FMI, o Banco Mundial e o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos. Revestidas como necessárias para acelerar a economia e promover o ajustamento macroeconômico, elas foram, na verdade, instrumentos eficazes de pressão internacional para a adoção do neoliberalismo pelos países periféricos. Entre elas – já suficientemente conhecidas para que baste enumerá-las – estavam a redução dos gastos públicos e a diminuição da intervenção estatal, a desregulamentação dos mercados internos, o investimento estrangeiro direto (IED), privatizações dos serviços públicos e o consequente afrouxamento das leis trabalhistas. Embora elas tenham sido inicialmente adotadas por vários países sem qualquer questionamento, o posterior desenvolvimento econômico-social – marcado pela crise asiática, pela queda do PIB da Rússia em 30% e pela crise argentina – revelou a sua desvantagem para as economias dependentes. Na década de 1990, com o Plano Nacional de Desestatização (PND), os brasileiros, por exemplo, assistiam atônitos a uma série de inúmeras privatizações¹ das quais a mais emblemática talvez seja a da Companhia Vale do Rio Doce (1997), uma das maiores mineradoras do mundo, leiloadas por R\$ 3,3 bilhões, quando apenas suas reservas minerais eram calculadas em mais de R\$ 100 bilhões. À época, uma máxima popular proclamava que, com a venda da Vale, poderíamos retirar o amarelo de nossa bandeira.

No âmbito da história mundial, a queda do muro de Berlim (1989), apesar de assinalar simbolicamente (para o discurso dominante) a vitória do capitalismo e da economia de mercado sobre o estatismo, significou, na prática material, a expressão da crise do próprio sistema (Kurz, 1993)². A crise do sistema, antes de atingir os países ricos, já estava presente nos países do Terceiro Mundo e nos países socialistas como crise do sistema produtor de mercadorias. Assim, a queda destes países e de suas indústrias indicava justamente os impasses do capitalismo – o colapso da modernização econômico-social –, visto que essas economias já estavam inseridas no sistema mundial de produção de mercadorias. Uma crise sistêmica do próprio capitalismo foi vendida como uma vitória do neoliberalismo quando a aliança entre a investigação científica, a tecnologia e o processo produtivo, pautada na lógica mercantil, agravavam ainda mais a situação:

A concorrência no mercado mundial torna obrigatório o novo padrão de produtividade, configurado pela combinação de ciência, tecnologia avançada e grandes investimentos. Tanto o mercado como o padrão, na sua forma atual, são resultados tardios e consistentes da evolução do sistema capitalista, que, chegado a esse patamar – sempre segundo Kurz –, alcançou o seu limite, criando condições completamente novas. Pela primeira vez o aumento da produtividade está significando dispensa de trabalhadores também em números absolutos, ou seja, o capital começa a perder a faculdade de explorar trabalho. A mão-de-obra barata e semiforçada com base na qual o Brasil ou a União Soviética contavam desenvolver uma indústria moderna ficou sem relevância e não terá comprador. Depois de lutar contra a exploração capitalista, os trabalhadores deverão se debater contra a falta dela [...] (Schwarz, 1999: 185).

Em um país como o Brasil, que continuamente repõe sua modernização conservadora – elevado crescimento econômico combinado com enorme desigualdade e falta de estrutura social mínima – esse quadro se torna ainda mais incisivo. É necessário lembrar que Fernando Henrique Cardoso seguia a risca a cartilha neoliberal quando os países desenvolvidos já sentiam a crise consequente dessa prática. Como esclarece Marx (2013), os países industrialmente mais desenvolvidos não fazem mais do que mostrar aos menos desenvolvidos a imagem de seu próprio futuro. Embora, vale a pena frisar, o futuro dos de baixo nunca seja ocupar o lugar dos de cima. Por isso, o subdesenvolvimento e sua entrada gradativa no modo de produção capitalista implicam piores condições à medida que une a permanência vegetativa de modos de produção arcaicos e antiquados com o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. A nova conjuntura política – pautada por medidas neoliberais que, visando à reposição do atraso, geraram uma série de consequências sociais – fez

¹ Entre elas estão, ainda sob o governo Collor, a da Usiminas (1991), então uma das mais lucrativas: a Companhia Siderúrgica Nacional (1993) e a Embraer, ícone da indústria aeronáutica brasileira, já sob o governo Itamar Franco. No entanto, foi sob o governo Fernando Henrique Cardoso que as privatizações ganharam fôlego e se intensificaram: a Telebrás (1998), Eletropaulo (1998), Embratel (1998), bancos estaduais como o Banerj (1997) e o Banespa (2000), foram privatizados. Além disso, ocorreu o desmonte das estatais ferroviárias (1996-1999) e a emblemática privatização da Companhia Vale do Rio Doce (1997). Fonte: Banco Nacional do Desenvolvimento: http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Inst%20nacional/BNDES_Transparente/Privatizacao/historico.html

² As ideias aqui descritas são desenvolvidas profundamente no livro *O colapso da modernização*, de Robert Kurz (1993) e resumidas no ensaio *O livro audacioso* de Robert Kurz, de Roberto Schwarz (1999).

com que o projeto burguês se tornasse inacabado, inclusive, no plano simbólico, do discurso. O capitalismo adquiria, assim, uma face ainda mais perversa que, no Brasil, encontrou expressão máxima no governo de Fernando Henrique Cardoso. Embora já fosse possível constatar que, na prática, a ideologia do *self-made man* nem sempre se concretizava, o discurso dos governos neoliberais – como pontuou Oliveira (2009) – abandonou explicitamente qualquer compromisso com integrar. À época, até mesmo o atrito entre o idealismo burguês e o motivo econômico deixou de existir. Fernando Henrique Cardoso, por exemplo, afirmou: “o Brasil tem 40 milhões de inimpregáveis” (Oliveira, 2009: 24). Esse contexto se tornou propício para o fortalecimento da luta de classes – representada na oposição social e política que então exercia o Partido dos Trabalhadores – e para o revigoramento de um teatro engajado politicamente. Ambos, como se vê, retomados por força de um contexto negativo. Em tempos de neoliberalismo universalizado (apenas no discurso, é claro), saltou aos olhos a importância de um discurso contra-hegemônico, político e antissubjetivo por princípio. O teatro brasileiro se dispôs a proferi-lo.

3. O teatro contra-ataca

O desejo de revelar as consequências do capitalismo representando a realidade brasileira pela perspectiva da coletividade tem sido comum, desde o fim do século XX, a muitos grupos teatrais que passaram a adotar um discurso e, por vezes, uma prática de resistência. Quando a lógica irracional do capital impera (o Brasil em recessão tem que pagar suas dívidas), um contraponto crítico tornou-se necessário. Entre esses grupos, podemos citar a Companhia do Latão, a Foliás D’Arte, a Kiwi Companhia de Teatro, o Coletivo de Teatro Alfenim, a Companhia Ocamorana de Teatro, a Tribo de Atuadores Ôi Nós aqui Traveiz, o Teatro de Narradores e a Companhia São Jorge de Variedades. Outros grupos já realizavam trabalhos mais antigos dentro da periferia como Pombas Urbanas, União Olho Vivo e a Brava Companhia – e continuaram atuantes. Como aponta Carvalho (2009), esses grupos, oriundos da década de 1970, reconquistaram seu lugar de referência dentro dos intercâmbios culturais da cidade que, agora, voltavam a ganhar força.

Ao movimento teatral da década de 1990 interessou, principalmente, expor em alguma medida as contradições que levam um país como o Brasil a adotar uma postura abertamente neoliberalizante em terreno já devastado, já que, diferentemente dos países desenvolvidos, não tivemos aqui, sequer, uma política de Welfare State. Para esses grupos – que, embora entretenham e se saibam mercadoria, não atendem a um mercado teatral, nem a um padrão que os insira no espaço da indústria cultural – torna-se necessário a dedicação à pesquisa histórica e estética, o que se dá tanto devido a questões materiais mais diretas, quanto por questões ideológicas. Essa pesquisa ocorre também por meio do diálogo com momentos de fortalecimento do discurso de esquerda, como a década de 1960, e com a produção artística dessa época. Tanto a análise da conjuntura anticapitalista, quanto a experimentação estética empreendida por frentes culturais do passado, e mesmo o esvaziamento do discurso crítico que ocorre, sobretudo, pós-1968, tornam-se pontos de partida e acumulação crítica a ser revisitada para se pensar também a equação pós-1990.

Este posicionamento estético deve-se, ainda, ao desafio de fazer teatro quando o capitalismo neoliberal leva ao extremo o processo de mercantilização da produção artística. Também a arte não estava alheia, portanto, ao domínio da forma-mercadoria. As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas, no plano artístico, pela influência da indústria cultural norte-americana, tanto que, para Carvalho (2009), a internacionalização do capital financeirizado foi contemporânea a uma onda de importação cultural nos países periféricos. Essas décadas, que trouxeram em seu bojo a influência massiva das tendências pós-dramáticas, praticamente apagaram a antiga criação coletiva e o interesse político e crítico que, como sabemos, figuravam na América Latina. Por isso mesmo Carvalho (2009) – que sugere considerar o movimento do teatro de grupo de 1990 como um terceiro ciclo de politização da dramaturgia nacional – aponta também a natureza diversa desse terceiro momento e o projeto de arte nacional-popular que animava os grupos de 1960. Carvalho (2009: 157) define, assim, a trajetória dos grupos atuais como “distinta, marcadamente negativa”. Nota-se, de fato, a diferença entre o atual ciclo de politização do teatro brasileiro e aquele de 1960. A trajetória dos grupos do passado era indiscutivelmente positiva, impulsionada e fomentada por um ideário e uma prática social de esquerda que abria, então, um campo de possibilidades e expectativas revolucionárias. Hoje, a trajetória política dos movimentos teatrais se dá em negativo, uma vez que alimenta um ideário e uma prática artística de esquerda em um capitalismo que constantemente se fortalece e se recompõe. Embora seja comum aos dois ciclos a articulação entre criação coletiva e teatro politizado, para Carvalho (2009: 158), esses dois movimentos teatrais foram separados por uma “enxurrada liberal conservadora dos anos de 1980” que pouco fez sobrar do desejo de aproximar experimentalismo e pesquisa de uma arte nacional popular. Como nos esclarece Schwarz (2000), a importação de ideologias (e, acrescentamos, neste momento em específico, da ideologia do pós-estruturalismo artístico) e de formas sempre atualizadas acontece, no caso do Brasil, muitas vezes, sem necessidade interna. Sem termos esgotado uma experiência intelectual e crítica anterior, as ideologias e as formas são importadas sem qualquer mediação com o chão material que, em outros países, podem ter lhes dado origem. Nesse sentido, o movimento atual de teatro de grupo é também uma reação às representações artísticas hegemônicas relacionadas apenas ao desejo de circulação e aceitação no mercado nacional e internacional e que, por isso, não se dispõem nem a compreender, nem a tornar compreensíveis processos sociais que, atualmente, não sabemos sequer nomear.

A produção hegemônica, um verdadeiro fetiche do produto à medida que a criação de espetáculos visa exclusivamente à aceitação e circulação, foi estimulada pela política neoliberal então em curso, uma vez que as questões culturais, de interesse público, passaram a ser conduzidas a partir de interesses privados. Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008) explicam o início das ações que culminariam nesse processo. Segundo eles, com o AI-5, a cultura de esquerda é eliminada, da maneira mais torpe, como se sabe. Criam-se, então, as infraestruturas necessárias para o estabelecimento, entre nós, da indústria cultural que ganha expressão principalmente na Embratel (1965) e no Ministério das Comunicações (1967). O ciclo, no entanto, se completa quando, em 1985, o governo da Nova República desvincula o Ministério da Cultura (MinC) do Ministério da Educação: iniciava-se no Brasil a administração da cultura pelo capital.

A criação, em 1991, da Lei Rouanet – política de incentivos fiscais que possibilita que pessoas jurídicas e físicas apliquem uma parte do Imposto de Renda devido em ações culturais – é prova disso e confirma o papel que passa a ser exercido pelo Estado, legitimador do capitalismo global. Como nos esclarece Betti (2012), com a Lei Rouanet, uma empresa patrocinadora podia não só divulgar a sua marca, mas também influir decisivamente no que iria ou não ser produzido na esfera cultural. Sem oferecer políticas públicas realmente adequadas para a cultura, o Estado a relegou também ao capital privado. Diante desta situação, alguns grupos se organizaram politicamente³, por meio do Movimento Arte contra a Barbárie (1999), para discutir os rumos da cultura na cidade de São Paulo. Os artistas interessados em fazer arte não comercial alegavam que a Lei Rouanet não contemplava o tipo de teatro que produziam, na contramão do teatro comercial. O movimento também discutia o papel do teatro na sociedade, pois reivindicava mecanismos regulares de circulação de espetáculos, e teve papel fundamental na formação política desses grupos teatrais.

Além disso, o Movimento resultou na criação de O Sarrafo, jornal de intervenção e debate no e sobre o setor cultural, e na Lei Municipal de Fomento ao Teatro (13.279), redigida por alguns líderes do Movimento, encampada e, posteriormente, aprovada na Câmara dos Vereadores de São Paulo em dezembro de 2001. A lei, por meio de editais públicos⁴, passou a assistir financeiramente a manutenção de projetos de trabalho e produção teatral, pois permite que os grupos ocupem um espaço pelo período de dois anos e que, nele, desenvolvam trabalhos de pesquisa e montagem continuados, sem os quais, como reforça Betti (2012), era difícil se chegar a um amadurecimento artístico e reflexivo. A lei prevê, também, a escolha de projetos artísticos com relevância social e uma contrapartida para a sociedade dos projetos selecionados, isto é, um maior acesso do público ao aparato teatral.

Ao lado da explosão do hip-hop, com o qual tem muito a ver malgrado as diferenças de escala e classe, não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidade das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços os mais inesperados da cidade, gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando [...] Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece. Mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica. (Arantes, 2011: 200-201).

Gostaríamos de destacar desde já que Paulo Arantes (2012) faz algumas ressalvas ao comentar a Lei do Fomento dez anos depois. Trata-se, portanto, de um balanço das contradições por ela geradas. Compreendida à luz da distância histórica como “relativo desaforo material e cativo”, a Lei de Fomento é repensada, sem ilusões, dentro de uma nova conjuntura histórica pautada na centralidade do Estado, constantemente garantida pelas políticas públicas, por meio das quais a cultura, pela Lei de Fomento, também passou a ser beneficiada. Tais como outros movimentos de luta, também o setor cultural teria se acomodado. Segundo Arantes (2012), esse processo se deu em sintonia com a metamorfose da principal força de esquerda do país que, de oposição social, se converteu em oposição eleitoral. Por ora, interessa-nos destacar que não só as condições sociais demandavam uma produção artística que discutisse os valores de uma sociedade neoliberal, mas também as próprias condições artísticas, limitadas. A resistência política desdobrou-se, assim, em um discurso de resistência no nível das obras produzidas e também em uma prática de resistência. Como reforça Betti (2012:120), os setores responsáveis pela criação do Movimento Arte contra a Barbárie organizaram-se novamente em 2003 para a constituição do Fundo Estadual de Arte e Cultura, prevendo uma dotação orçamentária anual fixa para fomentar projetos criados por artistas e produtores independentes, programas municipais e ações estratégicas do governo estadual. Não nos esqueçamos, também, as mobilizações contra as tentativas dos governos municipais de barrar a Lei em 2004 e contra o contingenciamento do orçamento do Minc pelo Governo Federal em 2005, e as passeatas e ocupações da Funarte (Piacentini, 2012). Apesar de algumas contradições, a reflexão e articulação políticas facilitadas pela Lei permitiram que os grupos compusessem, no fim do século XX, um novo perfil para o teatro no Brasil que, coletivizado e politizado, se expandiu em quantidade e qualidade:

O avanço significativo consistiu não apenas na existência dessa mobilização e nos resultados atingidos, mas no fato de ela ter permitido a retomada de perspectivas históricas de ação cultural e de criação artística interrompidas pelo golpe militar de 1964 e pelo AI-5, em 1968. (Betti, 2012:120).

Dada a conjuntura exposta e tendo como horizonte o Brasil, podemos constatar com Flory (2013) que o teatro épico, tal como formulado por Brecht, sobreviveu a duas mortes anunciadas: uma de ordem estética e outra de ordem social. De acordo com a primeira, a teoria e a prática de Brecht pouco significariam diante das tendências pós-dramáticas que, erroneamente, concebem o seu teatro como textual, formalista e racionalista. No entanto, o impulso que ganhou o teatro de grupo em perspectiva crítica no fim do século XX desmente essa possibilidade. Ainda que produções pós-dramáticas,

³ Sobre o assunto: A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro, de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho. São Paulo: Cooperatva Paulista de Teatro, 2008.

⁴ Sobre o processo de seleção, ler: Breve relato do exercício ético praticado em algumas comissões de seleção do Programa Municipal de Fomento, de Alexandre Mate (2012).

caracterizadas pela abstração e centradas mais na performance do que na representação do mundo, sejam predominantes no cenário teatral brasileiro, o teatro crítico como contraponto a esse quadro restritivo fez-se presente e tornou-se ainda mais necessário à medida que se opôs a uma tendência neoliberal que vê o mercado como a instância definidora também da prática artística.

De fato, é grande a quantidade de peças que, por meio do emprego de dispositivos formais épicos, apresentam uma visão crítica da ordem burguesa e de suas formas de representação. O deus da fortuna (2013), do Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, parte de uma alusão de Brecht, em seu Diário de Trabalho, a uma peça sobre o deus da fortuna e recorre à referências chinesas para pensar a situação do Brasil. Voltando à China antiga, a peça inicia com um culto ao Deus da Fortuna que está montado em um tigre, o Trabalho. Didaticamente, é exposto ao público que o Deus, o Capital, se alimenta do trabalho. As peripécias do deus, apesar do ritual, não se restringem ao plano metafísico, mas se estendem, principalmente, à vida material. Como esclarece o hoje diretor do Alfenim, Márcio Marciano (apud Carvalho: 2009), a intenção foi unir o plano da alegoria e o plano das determinações do capital no universo das relações privadas. Por isso, temos na peça o personagem do Senhor Wang, proprietário de terras que é a representação excelente de nossa burguesia periférica: do mesmo modo que explora o trabalho dos camponeses, é explorado pelo capital financeiro na figura do agiota Cai Fu. Mais adiante, o Deus da Fortuna toma a forma de Cai Fu para julgar o senhor Wang em outro plano do enredo. Em chave alegórica, a peça apresenta, ainda, as relações que marcam o capitalismo à brasileira: os trabalhadores não se insurgem contra seu opressor, Sr. Wang, visto como “bom patrão”. Como as oferendas ao Deus da Fortuna são inúteis para perdoar suas dívidas, Wang acaba vendendo a própria filha ao credor. No casamento, uma aparição do deus lhe desvenda o futuro com a condição de que um Templo da Fortuna seja construído em sua homenagem. A massa, os colonos, escravos e descendentes de escravos, explorados sem condescendência pelo Senhor Wang, ameaça se revoltar revelando o gérmen do potencial revolucionário; no entanto, logo cedem aos caprichos do Deus da Fortuna, reproduzindo a ideologia do capital. Wang, por sua vez, aprende com o deus que deve abandonar as formas primitivas de acumulação e dedicar-se à especulação financeira. O enredo alegórico, formalizado de forma fragmentada, é um relato cômico da dimensão metafísica conferida hoje ao mercado econômico. Para quem ainda duvida dessa dimensão, basta lembrar-se da crise de 2008, quando pessoas oraram, em Wall Street, diante do símbolo da economia americana, a estátua do touro de bronze.

Ruptura – Um processo revolucionário (2011), da Companhia Ocamorana e dirigida por Márcio Boaro, atenta às lutas da história recente, conta a história do movimento que, com a adesão do exército, derrubou a ditadura salazarista em Portugal na década de 1970: a Revolução dos Cravos. A peça traça ainda um paralelo entre os anos que antecederam, em Portugal, a construção de um processo democrático após 30 anos de ditadura e os meses anteriores à Diretas Já! no Brasil. O espetáculo reforça, com isso, a importância dos processos revolucionários para uma emancipação efetiva. Já a peça Três Movimentos (2013), integrante, inclusive, da programação paulista “O imaginário dos 50 anos do golpe” (2014), é resultado de dois anos de pesquisa realizada a partir do projeto contemplado pela 19ª edição do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Fragmentada em três partes, a peça retrata, tal como propõe o título, três movimentos de luta em diferentes momentos históricos: a década de 1970, 1990 e a atual. O primeiro retrata a resistência à ditadura e a construção de um movimento amplo de trabalhadores expresso na greve do ABC paulista e na resistência pacífica das Mães de Maio que impediram a reação violenta da polícia à greve. Essa primeira parte termina com o julgamento (sem sentença) do assassino responsável pela morte do líder

Operário Santo Dias. O segundo movimento retrata os dilemas de um antigo funcionário de uma corporação prestes a se aposentar. A escolha irônica entre a demissão ou a abertura de uma empresa que continue prestando serviços terceirizados à corporação retrata a chegada da política econômica neoliberalista no Brasil como capitalismo cassino – a bolsa de salários como jogo, ou pior, como mercadoria com cada vez menos valor, dependente de um processo aparentemente decidido por uma máquina que faz cotações mundiais online, como uma assombração viva da precariedade do trabalho contemporâneo. O terceiro movimento, localizado na atualidade, narra a ocupação de uma escola pública abandonada. O encontro de velhos amigos militantes e o conflito entre suas posições ideológicas atuais leva ao fracasso a administração participativa e democrática da escola. A escolha de retratar aspectos da experiência social recente faz com que a pesquisa formal do grupo centre-se no teatro épico e documentário, na acepção de Peter Weiss. Por isso, o recurso a temas históricos, mas sempre historicizados, é constante. Para Weiss (1968), no teatro documentário, o assunto pode até partir do documento histórico intocado, mas não a forma de sua apropriação e expressão cênicas. A importância conferida à formalização estética, necessariamente antidramática, e o seu posicionamento crítico no nível temático, o aproxima do teatro épico:

[...] o teatro documentário se insurge contra a dramática, que faz de seu tema principal seu próprio desespero e raiva, aferrando-se a uma concepção de um mundo absurdo e sem saída. O teatro documentário aparece como uma alternativa, mostrando que a realidade, por mais que seja opaca, inextricável e impossível de compreensão completa, pode ser discutida em cada uma de suas conexões de sentido (Weiss, 1968: s/p) [tradução nossa].

Como não é nossa intenção discorrer sobre a variedade de formas épicas que ganham expressão, recentemente, no teatro contemporâneo brasileiro, nos interessa apenas evidenciar, a partir de alguns exemplos, a sua força e permanência nos palcos. Iná Camargo Costa (2012), em Experimentos cênicos: um enredo, elenca uma série de espetáculos viabilizados pela Lei de Fomento nos últimos dez anos. Para ela, os grupos vêm elaborando uma espécie de “história do Brasil, em cena”. Seu artigo divide-se em três subtemas: 1) “Brasil colônia, império e república”, tema abordado pelas peças A lenda de Sepé Tiraju e João Cândido do Brasil (União Olho Vivo), A guerra dos caloteiros (Ocamorana), Brasil, quem

foi que te pariu? (Trupe Artemanha), Auto dos bons tratos e O nome do sujeito (Companhia do Latão), Entre a coroa e o vampiro (Antropofágica), Higiene (Grupo XIX), Outros quinhentos (Engenho Teatral); 2) “Brasil na Ditadura”, tema abordado pelos espetáculos Pálido colosso e Veleidades tropicais (Companhia do Feijão), Para não dizer que não falei das flores e Os filhos da Dita (Os Arlequins de Guarulhos), Memória das coisas e Enxurro (Fraternal), os dois primeiros atos de Ópera dos vivos (Companhia do Latão), Orfeu mestiço, uma hip-hópera brasileira (Bartolomeu); e 3) “Brasil no desmanche e a resistência”, tema exposto pelas dramaturgias de Babilônia e Êxodus (Folia D’Arte), Frátria (Bartolomeu), O santo guerreiro e o herói desajustado e Bastianas (São Jorge de Variedades), Homem-cavalo (Estável), Pequenas histórias e Em pedaços (Engenho), A rua é um rio (Tablado de Arruar), Youkali e Quando os trabalhadores perderem a paciência (Brava Companhia), e os dois últimos atos de Ópera dos vivos (Companhia do Latão). É significativo que as produções teatrais tenham podido, por meio da Lei de Fomento, compreender, recuperar e representar processos históricos e políticos especialmente no Brasil, país onde o esquecimento é também um projeto programado das classes dominantes.

É possível mencionar, ainda, as montagens e adaptações recentes de textos dramáticos do próprio Brecht, como as realizadas a partir de 1997 pelo Projeto Bertolt Brecht do grupo de Porto Alegre Ói Nós Aqui Traveiz: “Lições de História” com as encenações de Os Fuzis da Senhora Carrar, Quanto Custa o Ferro?, Terror e Miséria do III Reich e A Decisão (1998), e os espetáculos Um Homem é um Homem (1998, trabalho realizado junto ao núcleo de teatro do Círculo Operário Pelotense) e A Exceção e a Regra (1997); Ensaio sobre o Latão (1997) e O círculo de giz caucasiano (2006), da Companhia do Latão; Acordes (2012), dirigida por Zé Celso e encenada pelo Teatro Oficina; e Um Homem é um Homem (2005-2007), do grupo mineiro Galpão, dirigida por Paulo José, apenas para citar algumas entre muitas outras. Portanto, mesmo um levantamento rápido como o nosso desmente a possível falta de espaço para um trabalho dramático com propósitos específicos, que alie – como pretendemos ter demonstrado ainda que brevemente – temas históricos, políticos e sociais ao desmonte ideológico das formas burguesas dominantes.

A segunda obsolescência da obra de Brecht hoje estaria na suposta inutilidade de um teatro anticapitalista sem a perspectiva imediata do socialismo (Schwarz, 1999). Com o fim do bloco soviético (que, como vimos, não representou o fim de uma organização social socialista, mas uma crise conjuntural do próprio sistema capitalista), estaria perdido, para alguns, o horizonte político do qual dependeria o teatro brechtiano. Esta hipótese foi exposta por Schwarz no primeiro evento público em que a Companhia do Latão adotou o nome do grupo. O grupo que, desde o início, procura manter interlocução crítica com intelectuais brasileiros, convidou Schwarz para debater a atualidade de Brecht, assunto dos mais relevantes para uma companhia que pretende adotar a obra do dramaturgo como modelo artístico⁵ e como prática transformadora. No momento, o grupo encenava a peça de Brecht Santa Joana dos Matadouros. Para Schwarz, cuja palestra naquele momento originou o conhecido texto Altos e baixos da atualidade de Brecht (1999), à falta de horizonte político estaria relacionada também a nova configuração do capitalismo que, evidentemente, não é mais o mesmo do início do século XX. Brecht, partindo da naturalização ideológica dos processos sociais constatado por Marx (2013a), podia desnaturalizar em suas peças o comportamento e as práticas desumanizadoras dos capitalistas, procedimento artístico denominado de efeito de distanciamento que, segundo Pasta Jr. (2010: 278), consiste na “metodização do espanto, de sua produção e de seus efeitos”. Agora, em tempos de capitalismo financeiro e despersonalizado, quando as determinações econômicas como fim último de qualquer ação não são mais escondidas, desnaturalizar as práticas capitalistas no palco não seria mais novidade, pois com elas já não mais nos espantamos. A citação do então presidente FHC, reproduzida por nós logo no início, confirma como, mesmo no plano simbólico, as determinações econômicas não são mais escamoteadas. Apesar disso, as desigualdades sociais aumentam cada vez mais e a criminalização daqueles que pretendem combatê-las também. Diante disso, a suposta ausência de alternativas ao capitalismo não seria uma armadilha ideológica ainda mais perigosa? Justamente devido ao empenho do discurso conservador em naturalizar as relações de exploração, é cada vez mais indispensável criticá-las. Não seria, de fato, a postura desnaturalizadora e historicizante por parte da arte, nesse caso, ainda mais necessária e urgente? Carvalho (2009), algum tempo depois, responderia nesses mesmos termos às inquietações levantadas por Schwarz (1999). Dentre várias, uma de suas justificativas para a atualidade de Brecht merece ser reproduzida dado seu poder de síntese:

Era evidente que existem diferenças entre o capitalismo do começo do século XX e o atual. Mas uma leitura atenta – e interessada – da peça mostra que Santa Joana mantém uma distância crítica em relação aos materiais retratados porque sua principal questão é de método da análise social. Assim, Santa Joana não é um retrato verista de um processo de crises no mercado de carnes estadunidense, mas sobretudo uma encenação da teoria das crises de Marx tal como formulada em O capital. (Carvalho, 2009: 20).

Caso ainda seja necessário, podemos lembrar como última justificativa para a utilização do modelo artístico brechtiano em tempos de naturalização extrema da exploração capitalista, que o próprio Brecht produziu a maior parte de sua dramaturgia sob o signo da “falta de imediatidade” (Pasta Jr, 2010: 258). Durou pouco, se obversarmos todo o período da produção de Brecht, a iminência da revolução enquanto possibilidade efetiva que fundou a sua prática artística. É preciso considerarmos, portanto, que entre os anos de 1933 e 1948 Brecht trabalhou exilado e privado de seu público, grande parte trabalhadores berlinenses que, associados ao Volksbühne (cena do povo), dialogavam interessadamente

⁵ Com a expressão “modelo artístico” não queremos dizer, no caso da Cia. do Latão, que o grupo se apropria das técnicas teatrais cuja única função é promover um estilo brechtiano. Ao expormos, em seguida, a inocuidade e a contradição dessa prática, pretendemos enfatizar que este absolutamente não é o caso da Companhia do Latão, que tem o Brasil como horizonte temático e a experimentação formal constante como horizonte estético. Sobre isso, vale a pena reproduzirmos uma fala de Sérgio de Carvalho (2009) que esclarece a questão: “Em nossa prática, sempre interessou mais o projeto de Brecht do que seus achados formais, o seu uso livre da dialética marxista no campo da estética, do que suas geniais figuras cênicas resultantes desse método.” (Carvalho, 2009: 208).

com o que estava sendo produzido. Por todo esse período e mesmo antes dele, a Alemanha, outrora lugar de luta revolucionária, foi palco de um intenso processo de contrarrevolução, dos mais catastróficos. É Pasta Jr. (2010) quem nos lembra que grande parte da força do trabalho de Brecht consiste na sua capacidade de assimilar internamente em sua obra todos os aspectos da falta de imediatidade a que estava radicalmente condenada

Se a fase imediatamente anterior de Brecht fora dominada, como para o jovem Schiller, pela “tentativa de exprimir no drama os problemas morais da atitude revolucionária” (lembrem-se A decisão, Aquele que diz sim e aquele que diz não, A exceção e a regra), a partir de 1933 o problema central passa a ser a dificuldade de enfrentar, literariamente, a presença ameaçadora, maciça e crescente da contrarrevolução, cujo avanço, durante grande parte da guerra, nada autorizava a acreditar contido ou, sequer, resistível. A Alemanha, que pouco antes se acreditava viver a iminência revolucionária, via-se transformar na pátria da contrarrevolução. (Pasta Jr., 2010: 259).

Se, contudo, apontamos as duas mortes possíveis da obra de Brecht e a ambas refutamos a partir, ao menos, do contexto brasileiro, outra morte ainda seria possível e talvez mais dificilmente refutável. Schwarz (1999) é quem também a menciona: a apropriação dos recursos formais épicos sem a dimensão política, deles indissociável. Essa apropriação reduz a teoria de Brecht a técnicas isoláveis, das quais o uso dos recursos de distanciamento pela publicidade e pela mídia é apenas um exemplo. Não precisamos, contudo, nos distanciar do teatro para identificar o desmonte dos dispositivos dialéticos brechtianos. Na edição de 2015, o Festival Internacional de Londrina (FILO), festival de teatro tradicional no estado do Paraná e hoje em sua 47ª edição, trouxe como uma das peças de sua programação. Diga que você está de acordo! Máquina Fatzer (2014), da companhia cearense Teatro Máquina. A montagem parte dos fragmentos do texto inacabado Fatzer de Brecht. Escrito entre 1926 e 1931, o texto retrata quatro soldados da primeira guerra confinados na casa de um deles à espera de uma revolução. Por isso, cada decisão precisa ser debatida com cuidado, mas o ex-soldado Fatzer é o egoísta do grupo, dificultando este processo. A peça seria, segundo a crítica, uma paródia da formação dos soviets. Heiner Müller, mais tarde, ordenou os fragmentos brechtianos originais e a obra foi publicada com o nome O Declínio do Egoísta Johann Fatzer. Segunda Fran Teixeira (2015), diretora do grupo, na montagem do Teatro Máquina, o foco é o lado formal e gestual de Brecht, não diretamente o político:

Esse é um autor instigador do nosso trabalho, mas não fazemos teatro engajado, nem ‘brechtiano’ [...] Nosso espetáculo não retrata apenas quatro soldados confinados. É muito mais sobre o acordo e sobre o que nos resta. Sobre esse lugar sombrio que revela a natureza, revela o que pensamos termos construído como humanidade, revela o que não podemos entender como homens, o que não queremos saber. (Teixeira, 2015: s/p).

Brecht, que tudo queria explicar justamente porque tudo, como homens, podemos entender e modificar, utilizava seus recursos formais e gestuais para ensinar. Sem desconhecer que a reportagem na qual as afirmações da diretora foram divulgadas possa ser tendenciosa e ter sido, por exemplo, editada, acreditamos que, ainda assim, sua afirmação sirva de exemplo sobre como a crítica materialista pode ser facilmente abandonada em função de formulações idealistas autorreferentes que, como esclarecia Guarnieri (1981: 7) ainda na década de 1960, “servirão somente para nos obscurecer sem nada de novo ou verdadeiro nos dar”. Por isso, para os, hoje, no Brasil, interessados na obra de Brecht como modelo artístico – como vimos, não são poucos, embora estejam, ainda assim, à margem – torna-se necessário não só reinventá-lo 1) a partir de temas especificamente brasileiros, mas, principalmente, a partir do que as décadas de 1930 e 1960 legaram à arte: a reinvenção das formas; procedimento que contempla tanto 2) a negação da incorporação mecanicista dos recursos formais épicos, quanto 3) a apropriação épica do repertório dramático burguês existente. A presença desses três fatores na produção dramatúrgica do teatro de grupo a partir de 1990 é o que nos motiva a registrar, ainda que brevemente, a sua formação e parte de sua trajetória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. *Café*. In: Toni, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada* (2004). São Paulo. Tese de Livre-docência do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
- Arantes, Paulo (2012). *A lei do Tormento*. In: Desgranges, Flávio; Lepique, Maysa. *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo. Hucitec.
- _____. (2011). Entrevista. *Revista Literatura e Sociedade da Universidade de São Paulo*. Volume 15.
- Betti, Maria Sílvia (2012). *A luta do fomento: raízes e desafios*. In: Desgranges, Flávio; Lepique, Maysa. *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo. Hucitec.
- Bosi, Alfredo (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix.
- Brecht, Bertolt (1978). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.
- Carvalho, Sérgio de (2009). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo. Expressão Popular.
- Costa, Iná Camargo (1996). *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro. Paz e Terra.
- _____. (2012) Experimentos cênicos: um enredo. In: Desgranges, Flávio; Lepique, Maysa. *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo. Hucitec.
- Costa, Iná Camargo; Carvalho, Dorberto (2008). *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo. Cooperativa Paulista de Teatro.
- Flory, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. *Revista Pandaemonium Germanicum*, 2013, Dezembro, 55-83.
- Guarnieri, Gianfrancesco. (1981). O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em Revista*, n. 6., 6-9.
- Kuhle wampe oder: wem gehört die welt?. (2010). [Filme]. Direção: Slatan Dudow. São Paulo. Versátil Home Vídeo.
- Kurz, Robert (1993). *O Colapso da Modernização*. São Paulo. Paz e Terra.
- Linha de montagem. (2008). [Filme]. Direção de Renato Tapajós. São Paulo. Produção de Tapiri Cinematográfica e Petrobrás.
- Marx, Karl (2013). Prefácio da primeira edição. In: _____. *O capital: crítica da economia política: Livro I*. São Paulo. Boitempo.
- Marx, Karl (2013a). *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo. Boitempo.
- Oliveira, Francisco de (2009). Entrevista. In: Carvalho, Sérgio. *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo. Expressão Popular.
- Pasta Jr., José Antonio (2010). *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo. Duas Cidades / Ed. 34.
- Piacentini, Ney (2012). Apresentação: Para melhorar a vida das pessoas. In: Desgranges, Flávio; Lepique, Maysa. *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo. Hucitec.
- Schwarz, Roberto (1987). *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo. Companhia das Letras.
- _____. (1999). *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo. Companhia das Letras.
- _____. (2000). *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo. Duas Cidades / Ed. 34.
- Teixeira, Francimara Nogueira (2015). In: Carnieri, Helena. *Máquina adapta peça de Brecht sem engajamento*. Paraná. Gazeta do Povo.
- Weiss, Peter (1968). 14 Pünkte zum dokumentarischen Theater. In: _____. *Dramen vol. 2*. Frankfurt. Suhrkamp Verlag.