

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS  
E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**EDUARDO LUÍS CAMPOS LIMA**

**Procedimentos formais do jornal vivo *Injunction Granted* (1936), do  
Federal Theatre Project, e de *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do  
Teatro de Arena de São Paulo**

(versão corrigida; o exemplar original encontra-se disponível no CAPH da FFLCH)

**São Paulo  
2012**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS  
E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**Procedimentos formais do jornal vivo *Injunction Granted* (1936), do  
Federal Theatre Project, e de *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do  
Teatro de Arena de São Paulo**

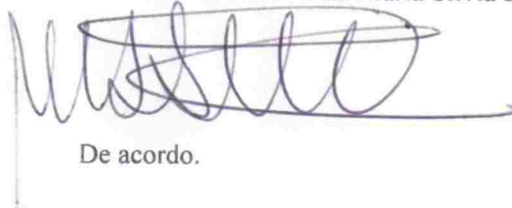
(versão corrigida; o exemplar original se encontra disponível no CAPH da  
FFLCH)

Eduardo Luís Campos Lima

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo para a obtenção  
do título de Mestre em Estudos Linguísticos e  
Literários em Inglês

Área de Concentração: Estudos Linguísticos e  
Literários em Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti



De acordo.

**São Paulo  
2012**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L732p Lima, Eduardo Luís Campos  
Procedimentos formais do jornal vivo Injunction  
Granted (1936), do Federal Theatre Project, e de  
Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de  
Arena de São Paulo / Eduardo Luís Campos Lima ;  
orientadora Maria Sílvia Betti. - São Paulo, 2012.  
313 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de  
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em  
Inglês.

1. Teatro político. 2. Teatro estadunidense. 3.  
Teatro brasileiro. 4. Teatro-jornal. I. Betti, Maria  
Sílvia , orient. II. Título.

EDUARDO LUÍS CAMPOS LIMA

Procedimentos formais do jornal vivo *Injunction Granted* (1936), do Federal Theatre Project, e de *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do Teatro de Arena de São Paulo

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

**Aprovado em:**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

À professora Maria Sílvia Betti, que desde o início se fez presente para debater incansavelmente sobre caminhos, perspectivas e possibilidades, construindo uma orientação dialogada e totalizante. Com seu exemplo, pude compreender a atitude brechtiana fundamental – ao longo dos anos de mestrado, aprendi a aprender.

Aos professores Antonio Rago Filho, Jorge Grespan, Daniel Puglia e Celso Frederico, com os quais obtive insumos fundamentais para pensar sobre os temas do estudo. Ao professor Celso agradeço ainda pelos conselhos dados quando do exame de qualificação e pelos materiais que me emprestou para a pesquisa. Agradeço também à professora Claudia de Arruda Campos, que fez uma leitura atenta do relatório de qualificação e fez sugestões valiosas para a conclusão do trabalho.

Aos professores estadunidenses Lynn Mally e Paul Buhle, pela atenção dispensada em mensagens eletrônicas e pelos materiais cedidos.

Aos amigos Gustavo Xavier, Regina Garófalo, Rogério Ferro, Ana Paula Xongani, Guilherme Balza, Cristiane Capuchinho, Phamella Dal Bello, Martin Islas, Lourenço Altair, Jonathan Constantino e Alípio Freire, com os quais sempre aprendo muito. Ao amigo Hugo Fanton, que me ajudou não apenas a pensar sobre o trabalho, mas também a formatá-lo. Ao amigo Paulo Hebmüller, que me trouxe do Sul valiosos livros sobre o teatro-jornal gaúcho, a serem esmiuçados na próxima etapa.

Aos companheiros da oficina de teatro-jornal: Emil Lima, Claudio Laureatti, Fernando Bustamante, Fernanda Farão. Com eles, aprendi na prática de que se trata esse assunto. Agradeço ainda a Claudionor Brandão, Pedro Pomar, Adrian Fanjul, Marlene Petros Angelides e novamente à professora Maria Sílvia – todos eles tornaram a oficina possível. Agradeço ao Núcleo de Estudos Teatrais Décio de Almeida Prado, do Centro Angel Rama da FFCLH, que fez o convite para que eu ministrasse a oficina.

Aos companheiros de pós-graduação: Maira Malosso, Cristiane Toledo, Fulvio Torres Flores, Márcio de Deus, que sempre me encorajaram, deram dicas, debateram – com muita paciência.

Aos colegas da Prograd/UNESP, Maria Selma Santos, Renata Alves de Souza, Gisleide Anhesim Portes, Bambina Migliori, Joana Deconto, Ivonette de Mattos, Camila Gomes da Silva e Sérgio Carregari, por seu coleguismo e encorajamento. À Camila, novamente, pela leitura de artigos e revisão do resumo em inglês. À Nette, uma vez mais, pela ajuda com a formatação. Aos professores José Brás de Oliveira e Sheila Zambello de Pinho, pela compreensão e apoio.

Aos artistas, pensadores e militantes Thiago Vasconcelos, Márcio Boaro, Fernando Kinas, Fernanda Azevedo, com os quais pude aprender na prática sobre o teatro político. Ao Thiago, novamente, pela ajuda com a oficina de teatro-jornal. Ao Fernando, uma vez mais, por ceder o texto de Peter Weiss sobre teatro documentário.

Aos veteranos do teatro-jornal: Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Hélio Muniz, Mário Masetti, Cecília Thumim Boal e Adriano Diogo. Seus depoimentos, indicações e memórias tornaram possível o presente trabalho. Suas trajetórias tornaram possível sonhar com outro Brasil.

À Dulce Muniz, que em sua época, décadas atrás, construiu uma das mais consequentes iniciativas artísticas do país – e que em sua época, hoje em dia (como ela gosta de frisar!), continua a trabalhar, lutar e ensinar, dando um exemplo de coerência inigualável. Com seus depoimentos, os materiais por ela cedidos e sua participação na oficina de teatro-jornal da FFLCH, a metodologia por eles criada há tantos anos materializou-se uma vez mais.

À Edite Mendez Pi e Valdemiro de Souza Júnior, do Departamento de Letras Modernas, pela atenção, orientação e auxílio, ao longo dos anos. À Charles Campos, da biblioteca Florestan Fernandes, pela atenção e ajuda com a formatação do trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que me concedeu uma bolsa por um período do trabalho. Ao Arquivo Nacional no Distrito Federal, que me cedeu cópia do processo de censura de *Teatro Jornal – Primeira Edição*. À George Mason University, que me enviou materiais relativos ao Federal Theatre Project.

À minha irmã, Ana Paula Campos Lima, pelo encorajamento e todo tipo de sugestões metodológicas e de formatação, ao longo dos anos. Aos meus pais, pelo encorajamento e apoio manifestado das mais diferentes formas. Seu esforço e dedicação tornaram possível que eu estudasse e pudesse, hoje, concluir esse trabalho. Ao primo Rafael Sasso, que foi até Nancy para pesquisar sobre o teatro-jornal.

À Andrea, companheira de luta e de vida, que propiciou minha existência material e deu todo o apoio de que eu precisava. Desculpo-me pela lamentável jornada dupla a que ela se viu obrigada, em tantos momentos. Agradeço ainda por tantas leituras, tantos conselhos e tanta paciência.

## Resumo

LIMA, E.C.L. **Procedimentos formais do jornal vivo *Injunction Granted* (1936), do Federal Theatre Project, e de *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do Teatro de Arena de São Paulo. 313 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.**

O presente estudo analisa os procedimentos formais do jornal vivo, forma teatral fundamentada na encenação de notícias, conforme o gênero configurou-se nos Estados Unidos e no Brasil. Para tanto, define como objeto, do lado estadunidense, o jornal vivo *Injunction Granted* (Liminar é Concedida), produzido no âmbito do *Federal Theatre Project* (Projeto Federal de Teatro), iniciativa do Governo de Franklin Roosevelt para lidar com o desemprego provocado pela Grande Depressão, na década de 1930. Do lado brasileiro, faz-se uma leitura de *Teatro Jornal: Primeira Edição*, exposição didática de nove técnicas de encenação desenvolvidas por jovens artistas reunidos no Teatro de Arena de São Paulo e sistematizadas pelo teatrólogo Augusto Boal. O trabalho é introduzido por uma breve história da forma do jornal vivo, consolidada no período da Revolução Soviética, que procura apresentar suas principais manifestações e alguns dos caminhos que percorreu, principalmente nas décadas de 1920 e 1930. Demonstra-se que o jornal vivo sempre foi uma forma teatral ancorada na luta dos trabalhadores, sendo uma vertente central da arte de agitação e propaganda. A análise de suas manifestações nos Estados Unidos e no Brasil, dessa maneira, leva em conta o momento histórico dos países quando da produção das referidas peças, tentando relacionar conformação estética e horizonte político continuamente. O materialismo histórico ampara tal reflexão – e, mais especificamente, sua aplicação ao pensamento sobre teatro, consubstanciada na teoria do teatro épico, desenvolvida por pensadores como Bertolt Brecht, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld.

Palavras-chaves: Teatro-jornal; teatro político; teatro estadunidense, teatro brasileiro

## Abstract

LIMA, E.C.L. **Formal procedures in the living newspaper *Injunction Granted* (1936), by Federal Theatre Project, and in *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), by Teatro de Arena de São Paulo. 313 f. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.**

This is a study of the formal procedures of the living newspapers – a theatrical form based on the theatricalization of news – according to their configuration in the United States of America and in Brazil. Therefore, the work defines as an object in the American side the living newspaper *Injunction Granted*, a play staged under the Federal Theatre Project, which was one of Franklin Roosevelt's programs to deal with unemployment during the Great Depression in the 1930s. In the Brazilian side, the focus is on *Teatro Jornal: Primeira Edição* (Theatre Newspaper: First Edition), a didactic exposition of nine staging techniques developed by young artists which had joined Teatro de Arena de São Paulo, as systematized by director Augusto Boal. This study begins with a short history of the form of the living newspaper – which was cemented during the Soviet Revolution – that tries to present its main ways of actualization and some of the paths taken by this genre, chiefly in the 1920s and 1930s. The work demonstrates that the living newspapers were always anchored on the workers' struggle and are a central strand of the art of agitation and propaganda. Thus the examination of the American and Brazilian manifestations of the genre takes into account the historical conjuncture of both countries at the time the plays were produced, trying to continuously relate aesthetic conformation and political horizon. Historical materialism supports that reflection – more specifically its application on the ideas about theater which were consubstantiated in the theory of the epic theater, developed by thinkers as Bertolt Brecht, Peter Szondi and Anatol Rosenfeld.

Keywords: Theatre newspaper; political theater; North-American theater; Brazilian theater



## Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>Capítulo I – Uma breve história do jornal vivo</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>Capítulo II – O jornal vivo nos EUA: <i>Injunction Granted</i></b>	<b>26</b>
<b>4</b>	<b>Capítulo III – <i>Teatro Jornal: Primeira Edição: O jornal vivo brasileiro</i></b>	<b>63</b>
<b>5</b>	<b>Considerações finais</b>	<b>93</b>
<b>6</b>	<b>Referências</b>	<b>100</b>
<b>7</b>	<b>Apêndice A – Entrevista com Dulce Muniz</b>	<b>109</b>
<b>8</b>	<b>Apêndice B – Entrevista com Celso Frateschi</b>	<b>119</b>
<b>9</b>	<b>Apêndice C – Entrevista com Denise Del Vecchio</b>	<b>132</b>
<b>10</b>	<b>Apêndice D – Entrevista com Adriano Diogo</b>	<b>142</b>
<b>11</b>	<b>Apêndice E – Entrevista com Hélio Muniz</b>	<b>153</b>
<b>12</b>	<b>Anexo A – Fotos de <i>Injunction Granted</i></b>	<b>166</b>
<b>13</b>	<b>Anexo B – Texto de <i>Injunction Granted</i></b>	<b>169</b>
<b>14</b>	<b>Anexo C – Fotos de <i>Teatro Jornal: Primeira Edição</i></b>	<b>282</b>
<b>15</b>	<b>Anexo D – Processo de censura, com texto integral, de <i>Teatro Jornal: Primeira Edição</i></b>	<b>283</b>

## Introdução

Este trabalho refere-se à história do jornal vivo ou teatro-jornal, gênero teatral em que o foco principal é encenar notícias ou fatos da realidade conjuntural ou histórica. Como pesquisa produzida no âmbito do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), seu objeto não poderia deixar de privilegiar a grande experiência de jornal vivo ocorrida nos Estados Unidos, na década de 1930, como parte das atividades do Federal Theatre Project (Projeto Federal de Teatro), criado em 1935 pelo governo Roosevelt para empregar milhares de profissionais do teatro e da imprensa desempregados por causa da crise. Por se tratar de um estudo brasileiro, consideramos interessante abordar, além disso, a experimentação que resultou na peça *Teatro Jornal: Primeira Edição* e na formação de dezenas de grupos de teatro-jornal – experimentação esta empreendida por jovens artistas do Teatro de Arena e dirigida por Augusto Boal, em 1970<sup>1</sup>.

Trata-se, dessa forma, de um estudo comparativo. Há muita relação entre as duas experiências; ambas são parte da história cultural da esquerda e resultam da percepção de que as formas de teatro convencional tornaram-se incapazes de dar conta da realidade social do capitalismo. Os *living newspapers* e o teatro-jornal surgem da experimentação de artistas e militantes com novas formas – e da necessidade de denunciar elementos da conjuntura ou da história que não eram imediatamente acessíveis ao público.

No contexto brasileiro, Augusto Boal é uma ponte fundamental entre as duas manifestações. Conforme lembra Iná Camargo Costa, “Boal é um elo importantíssimo entre o agitprop original e a nossa geração – porque ele o transmitiu”<sup>2</sup>. Como estudante nos EUA na década de 1950, ele conheceu o teatro radical que foi encenado a partir da década de 1930, período da Grande Depressão. Boal foi, provavelmente, a primeira pessoa a se referir aos *living newspapers* no Brasil, em seu texto sobre o Sistema Coringa, escrito por ocasião da montagem de *Arena Conta Tiradentes* e publicado em

---

<sup>1</sup>Inicialmente, trabalhamos com os autos produzidos pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), que também tinham caráter de jornais vivos. Entretanto, para estabelecer uma relação mais direta com os *living newspapers* e abordar assunto pouquíssimo estudado, optamos, por recomendação da professora Maria Sílvia Betti, por voltar a atenção para o teatro-jornal do Arena.

<sup>2</sup> Informação verbal fornecida pela Professora Iná Camargo Costa em depoimento concedido ao autor em São Paulo, no dia 29 de novembro de 2011.

1967. Falando sobre o fato de *Tiradentes*, como *Zumbi*, ser formada pela justaposição de fragmentos de peças, obras literárias, documentos, discursos e canções, ele afirma:

Exemplos de desvinculação são inumeráveis. Lembre-se ainda *Les Frères Jacques* e todo o movimento do *Living Newspaper* do teatro americano. Uma das peças deste movimento, “ $E=MC^2$ ”, narrava a história da teoria atômica desde Demócrito, e da bomba desde Hiroshima, propugnando pela utilização pacífica desse tipo de energia. As cenas são totalmente independentes umas das outras e se relacionam apenas porque se referem ao mesmo tema (BOAL, 1967, p.188-9).

A peça a que ele alude foi escrita por Hallie Flanagan, ex-diretora do Federal Theatre Project e principal idealizadora da encenação de jornais vivos no âmbito do projeto. Flanagan escreveu-a em 1947, oito anos depois de cancelado o programa governamental. Não se tratava mais, portanto, do “movimento do *Living Newspaper*”, como formula Boal, mas de uma manifestação tardia. Contudo, o importante a ressaltar é que ele conhecera a forma do jornal vivo, mais de dez anos antes de escrever sobre ela, e usou-a como exemplo de que era possível fazer peças não-lineares, compostas por fragmentos de origens diversas, e referindo-se diretamente a uma realidade exterior a elas.

Este trabalho, todavia, não pretende estabelecer uma lista de semelhanças e diferenças entre ambas as experiências, nem buscar as possíveis influências de uma sobre a outra. Trata-se apenas de analisar duas manifestações distintas, no tempo e no espaço, de uma mesma forma teatral, deixando entrever as diferentes configurações que ela pode adotar em contextos díspares.

Tal leitura é amparada pelas teorias a respeito do teatro épico que foram desenvolvidas por Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld. Relacionando-se diretamente a uma realidade que extrapola os limites da encenação, o jornal vivo ou teatro-jornal é, desde o início, radicalmente antidramático e narrativo, o que se torna possível apenas com a descoberta e o emprego de procedimentos formais adequados à figuração da totalidade social. Mas é a própria totalidade social que estabelecerá os limites e as possibilidades de superação; as formas artísticas, ao contrário do que se pode pensar, não estão inventariadas e disponíveis para livre escolha do artista, que poderia, assim, lançar mão de umas ou de outras a seu bel-prazer. É a história que determinará os caminhos a percorrer. Ao estudar as conformações do jornal vivo estadunidense e do teatro-jornal brasileiro, percebemos mais claramente o que cada

um deles não se tornou. Também vislumbramos, por meio da comparação dos experimentos – que, afinal de contas, são produtos de uma mesma tradição artística e política –, o que cada um deles poderia ser.

Há pouquíssimos trabalhos a respeito dos *living newspapers* estadunidenses no Brasil – Iná Camargo Costa faz uma breve leitura de alguns deles, principalmente de *One-Third of a Nation*, produzido em 1938, em *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno* (2001). O teatro-jornal do Arena, não sendo objeto principal de estudos como *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*, de Claudia de Arruda Campos (1988), e *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*, de Silvana Garcia (1990), é abordado de maneira rápida em ambas as obras, e não figura em muitas outras pesquisas.

Assim sendo, definimos como objeto o *living newspaper Injunction Granted* (Liminar É Concedida), peça encenada em 1936 e que se constituiu como o jornal vivo que mais avançou, em termos estéticos e políticos, dentre aqueles que foram produzidos pelo FTP. No lado brasileiro, analisamos *Teatro Jornal: Primeira Edição*, apresentada em 1970 no Areninha, pequena sala no segundo andar do Teatro de Arena de São Paulo. Em ambos os casos, procuramos abordar os procedimentos fundamentais das peças, de modo a compreender o funcionamento da forma do jornal vivo.

Em relação a *Teatro Jornal: Primeira Edição*, tal recorte fazia-se muito necessário, pois todo o material de que dispusemos foi justamente o conjunto de seus procedimentos fundamentais – as nove técnicas sistematizadas por Augusto Boal. Para melhor compreendermos tais técnicas, colhemos os depoimentos de alguns dos atores. Foi impossível obter outros registros que auxiliassem a pesquisa. Buscamos, sem sucesso, obter algum tipo de gravação, em áudio ou vídeo, de trechos das apresentações. Até o momento, tivemos notícia apenas de uma gravação de áudio das notícias da peça, lidas em espanhol por Boal. Mário Masetti, diretor de som da montagem, contou para nós que é possível que ele tenha, em seus arquivos, rolos com o áudio original da peça. Esperamos, com a continuação dos estudos, no doutorado, localizar ao menos algum desses registros. No que diz respeito a imagens, entramos em contato com os fotógrafos Victor Knoll e Derly Marques, apontados por alguns dos atores como autores de imagens da peça. Ambos disseram que não dispunham mais de nenhuma fotografia, tendo doado todas para o acervo do Idart (Victor Knoll relatou que as fornecera a Mário

Masetti, que disse que as deu para o Idart<sup>3</sup>). No Centro Cultural de São Paulo, entretanto, fomos informados de que o acervo não dispunha de nenhuma imagem da peça. As fotografias incluídas nesse trabalho foram retiradas de uma matéria sobre o grupo Núcleo, publicada na revista Palco + Platéia, em 1972. Do lado estadunidense, há grande fartura de materiais de todos os tipos, acessíveis sem dificuldade na internet – do texto da peça a imagens identificadas com riqueza de detalhes – além de extensa e repetitiva bibliografia sobre o assunto.

O que ora se apresenta, portanto, é a análise do *living newspaper Injunction Granted* e um estudo de *Teatro Jornal: Primeira Edição*, introduzidos por um capítulo com breve histórico da forma do jornal vivo e de alguns de seus principais precursores. O capítulo introdutório, sugerido pelos professores Celso Frederico e Cláudia de Arruda Campos no exame de qualificação, relaciona algumas conformações básicas do jornal vivo quando de seu surgimento, logo após a Revolução de 1917, permitindo reconhecer as peças estadunidense e brasileira como parte da sempre mal contada história do teatro de agitação e propaganda. Em tal história, o jornal vivo, ou teatro-jornal, ocupa lugar central. Assim define Iná Camargo Costa:

O teatro-jornal é a primeira modalidade de teatro de agitação e propaganda. [...] Tudo o que significa o agitprop está conformado no teatro-jornal. As outras modalidades nós podemos considerar diferentes tipos de variante. Seu objetivo está dado, é uma intervenção – uma intervenção que tem como objetivo informar e promover questões políticas. Agitação e propaganda, tudo ao mesmo tempo – daí a palavra agitprop (informação verbal).

---

<sup>3</sup> Alguns dias após o depósito do presente trabalho, Victor Knoll comunicou a descoberta de 90 fotografias de *Teatro Jornal: Primeira Edição* em seu acervo, que ele gentilmente copiou para nós e permitiu que utilizemos em nossas pesquisas. As fotos serão incorporadas a futuros trabalhos.

## Capítulo I – Uma breve história do jornal vivo

O drama, tal como se constituiu no Renascimento – desenvolvendo-se na Inglaterra, no período elisabetano, consolidando-se na França, ao longo do século XVII, e sobrevivendo até a Alemanha classicista – apresenta-se como uma forma idealmente livre de traços épicos. Fundamenta-se plenamente no diálogo, encontrando nele, portanto, “sua mediação universal” (PASTA, 2001, p. 13). Por conseguinte, o drama faz-se puramente no presente – um presente que se desenrola diante do espectador, como se ocorresse naquele exato momento. Não há narrador que transite por uma história já ocorrida, relatando fatos passados e futuros, mas sim um puro encadeamento causal (ROSENFELD, 2008, p. 29-30). O drama pressupõe uma sociedade construída a partir de indivíduos, cujas inter-relações – presentificadas exclusivamente de maneira dialogada – colocam em evidência os choques entre as vontades e as decisões de cada um (COSTA, 2012, p.15). Dessa maneira, do ponto de vista temático, tal forma pode tratar apenas de assuntos restritos ao âmbito das relações intersubjetivas – ou seja, concernentes à vida privada (COSTA, 2012, p.16).

Quando, no fim do século XIX, reforça-se a necessidade de superar tal delimitação temática, fazem-se sentir os desajustes entre a forma dramática e a realidade histórico-social – desajustes esses que apontavam, de um lado, para a impossibilidade do drama e, de outro, para a crise da ordem liberal (CARVALHO, 2004, p. 10). Os artistas mais consequentes da segunda metade do século XIX, os naturalistas, perceberam que o funcionamento do capitalismo passara a desmentir cada vez mais profundamente o projeto social burguês – no qual se baseava a forma dramática. Com o Naturalismo, a luta de classes passa a ser assunto do teatro, o que contrariava produtores e críticos que estabeleciam o drama como norma.

Até aquele momento, conforme lembra o encenador alemão Erwin Piscator, mesmo o proletariado seguia “ainda inteiramente, em matéria de arte, o caminho das opiniões burguesas”:

O homem simples vê no teatro o “templo das musas”, onde só se pode entrar de casaca e com correspondente boa disposição. Consideraria um ultraje ouvir, no meio dos ornatos de púrpura e de ouro, alguma coisa sobre a

“horrível” luta de todos os dias, sobre salários, horas de trabalho, dividendos e lucros. *Essas são coisas de jornal* (PISCATOR, 1968, p. 142, grifo nosso).

Para que “coisas de jornal” pudessem ser debatidas em cena, foi necessário não só um movimento, nessa direção, de artistas e intelectuais de extração burguesa, mas sobretudo que o operariado europeu organizado dedicasse sua luta também à esfera cultural – o que só começou a acontecer de maneira programática em fins do século 19 (PISCATOR, 1968, p. 42). Nesse período, a disseminação de numerosos clubes de trabalhadores com natureza recreativa e cultural, instalados em bairros pobres, ao redor de aglomerados fabris ou junto a sindicatos, favoreceu a formação cultural de uma parcela significativa da classe operária. O novo público teatral formado nesse processo logo começaria, ele mesmo, a realizar encenações. Contam Garcia e Guinsburg (2002, p. 137):

Para os grupos de militantes aficionados que se apresentavam em toda a Europa – dos tecelões e mineiros que preservam uma tradição de jogral na Polônia aos grupos itinerantes e de bairros influenciados por Romain Rolland, na França, passando pela *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre) alemã, fundada em 1890 – o Realismo-Naturalismo surge como uma primeira tendência a alistar-se na tentativa de formalizar os anseios expressivos deste movimento.

Os artistas-operários encenavam o que tinham à mão – não só as peças naturalistas, mas também clássicos nacionais e teatro folclórico. Essas experiências de popularização do teatro, embora não constituíssem ainda, na última década do século XIX, um teatro revolucionário propriamente dito, sedimentaram o caminho em direção a ele.

Àquela altura, as principais categorias da forma dramática – principalmente a circunscrição ao diálogo – mantinham-se em vigor, embora conflitassem com os novos conteúdos. O processo, contudo, fora disparado. Conforme lembra a professora Iná Camargo Costa (2012, p. 20), essa primeira conquista, que foi a superação da delimitação temática, permitiu ao “teatro vivo, que dá voz aos excluídos da sociedade burguesa”, superar, um a um, todos os elementos formais constitutivos do drama.

Foi assim que as categorias de unidade de ação – a necessidade de que o drama trate de uma única ação, fechada em si mesma e, portanto, apresentada como uma unidade com início, meio e fim – e do fluxo empírico de tempo – o presente que se desenrola em futuro, diante do espectador – acabaram aposentadas pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen. Muitas de suas peças começam pelo fim; por meio do diálogo, as personagens exibem os fatos passados que as levaram àquela situação (COSTA, 2012, p. 20). Com essa configuração, o diálogo perdeu sua função original – a de expôr a subjetividade das personagens – e adquiriu caráter narrativo. O “esvaziamento do diálogo”, visível em peças do russo Anton Tchekhov como *As Três Irmãs*, aprofundou o rompimento com a forma dramática (ROSENFELD, 2008, p. 93).

Com o Expressionismo alemão, os elementos da encenação – figurino, adereços, iluminação e atores – autonomizaram-se e relativizaram a importância primordial de que o texto dramático gozava até então. “A partir de agora, texto é apenas um elemento entre outros do teatro, que passa a ser pensado sempre como experimento e, por isso, tem tanto o direito de 'dar certo' quanto de 'dar errado’”, explica a professora Iná Camargo Costa (2012, p. 21).

Todos esses graduais avanços nas possibilidades do teatro foram levados às últimas consequências com a Revolução Russa. É lá que, nos primórdios da União Soviética, surge o jornal vivo.

### **Formas desprezadas pela dita “alta cultura”**

Uma outra camada da história do teatro-jornal ou jornal vivo é a “resistência cultural do povo excluído do mercado”, como formula Costa (2012, p. 135). Ela explica:

Todas as formas culturais que a modernidade desqualificou e jogou no limbo só voltaram para a ordem do dia a partir do fim do século XIX porque surgiu o movimento socialista, colocando em pauta os interesses dos trabalhadores que, sobretudo no plano cultural, eram divergentes havia séculos dos interesses da burguesia, do drama e das concepções de mercado das artes (2012, p. 135).



As formas culturais a que se refere a professora dizem respeito, em grande parte, à “obra cômica popular”, como formula Bakhtin em seu famoso estudo sobre Rabelais, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trata-se de uma antiga tradição, que desde os tempos romanos opõe a comicidade – traço predominante daquilo que o pensador russo definiu como “cultura carnavalesca” – à seriedade da hierarquia social.

Ao carnaval, ao longo da Idade Média e do Renascimento, ligavam-se numerosas manifestações da cultura popular: “os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme” (BAKHTIN, 1987, p. 3), e assim por diante. Na Inglaterra medieval, uma das formas populares originadas – e depois, devido ao caráter profano que assumem, expulsas – das encenações religiosas era o *pageant*, espécie de procissão em que os participantes dirigem-se de uma estação a outra para assistir a diferentes episódios, geralmente relacionados às histórias bíblicas, em chave de paródia. Cada estação ficava sob responsabilidade de uma corporação profissional ou irmandade religiosa, de modo que o *pageant* tinha um caráter de produção marcadamente coletiva (COSTA, 2001, p. 48-49)<sup>4</sup>.

A comicidade desse movimento vivo de teatro popular era concretizada por meio do rebaixamento, “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Esse humor dessacralizador era o traço marcante dos variados gêneros teatrais constituídos naquela época, como as farsas, os autos, as *sotties* e as entremezes (VENEZIANO, 1991, p. 22). Tal teatro, eminentemente popular, foi definido por Dario Fo como “o jornal falado e dramatizado do povo” (FO, 1977, apud COSTA, 2001, p. 49) – e, embora com diversas mudanças, chegou até a modernidade.

O teatrólogo italiano não usou a expressão “jornal” para se referir a essa vertente popular por acaso. Algumas dessas formas, de fato, tinham como tema principal a atualidade. O vaudeville é um dos gêneros pertencentes a essa tradição. Surgido na França, no século 15, era composto por canções satíricas cujos conteúdos, frequentemente, eram os acontecimentos cotidianos. Tratava-se de uma “forma viva e fácil para escarnecer dos homens no poder e rir, no dia a dia, dos incidentes – até dos

---

<sup>4</sup> Sobre os *pageants* no século 20, ver GLASSBERG, David. **American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in Early 20th. Century**. University of North Carolina Press, 1990.

acidentes, por vezes – políticos e outros” (PRIOLEAU, 1890, p. 5). Nos séculos seguintes, com a consolidação do capitalismo como modo de produção, o gênero foi progressivamente transformado e degradado, dando origem a diferentes tipos de teatro musical; entre eles, aparece o teatro de revista.

Constituído no século XVIII e amplamente disseminado ao longo do século XIX, o gênero passava “em revista” os acontecimentos recentes, rememorando e comentando os “fatos mais relevantes ou pitorescos da atualidade imediata” (REBELLO, 1978, p. 90). No começo, chamava-se “revista de ano”, pois referia-se especificamente aos acontecimentos do ano que terminava. O teatro de revista lançava mão de uma estrutura descontínua, composta por uma sucessão de quadros autônomos, mais ou menos ligados entre si. Nessa “colcha de retalhos” – aspecto que, como lembra Veneziano (1991, p. 116), é típico do teatro popular – os números musicais, a dança e a pantomima detinham grande importância. O fundamento primordial da revista era a sátira.

Algumas convenções relevantes do teatro de revista tinham como função materializar em cena aspectos da atualidade. É o caso da personificação de abstrações ou elementos sociais. Era normal que surgissem no palco, como personagens, o Jornal, o Ano Velho ou até mesmo elementos como a Justiça, o Trabalho ou a Jogatina. A alegoria combinava-se com a caricatura viva: autoridades políticas, religiosos, pensadores e artistas eram representados em cena, muitas vezes em tom de deboche. Tinha sucesso maior o ator que melhor imitasse o retratado, copiando-lhe o penteado, a indumentária, os gestos (VENEZIANO, 1991, 136).

Por meio da caricatura viva, o teatro de revista respondia de maneira ágil aos acontecimentos sociais e políticos: as novidades podiam ser enunciadas pelos próprios envolvidos, representados em cena poucos dias depois de se darem os fatos. O procedimento, além disso, permitia que as notícias não fossem expostas de maneira pretensamente neutra; elas já apareciam comentadas, por meio de recursos satíricos.

Todas essas convenções faziam da revista um gênero de teatro profundamente não dramático. Ao referir-se diretamente a assuntos conjunturais, o teatro de revista extrapolava os limites do palco, apontando o tempo inteiro para fora dele. Esse aspecto por vezes tornava-se função de uma personagem específica, o *compère* (ou compadre), figura fixa que aparecia em todas as revistas e ficava em cena do começo ao fim do

espetáculo. Narrador da peça, o *compère* funcionava como “aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas” (VENEZIANO, 1991, p. 117), organizando a encenação inteira.

O apelo político do teatro de revista desagradava a muita gente; a caricatura viva foi, em alguns momentos, o pretexto para que as autoridades exercessem censura. Em Portugal, por exemplo, entre os decretos ditatoriais e repressivos de 1890, foi promulgada uma lei que proibia “caricaturas ou imitações pessoais, referências diretas a quaisquer homens públicos ou pessoas particulares” e peças que contivessem “ofensas às instituições do Estado ou seus representantes e agentes” (COELHO, 1906, p. 401). A perseguição imposta a tudo o que fosse político na revista, com o tempo, remodelou o gênero. Tensionada pelo poder, por um lado, e pelo mercado, por outro, a revista progressivamente reduziu o peso da sátira política, suprimida por uma *mise-en-scène* cada vez mais suntuosa. Até as primeiras décadas do século XX, essa revista esvaziada de significação política – ao lado de gêneros irmanados, como o cabaré, o café-concerto e o próprio vaudeville – desempenhou papel de destaque no mercado mundial do entretenimento.

### **Jornal Vivo**

No fim do século XIX e nos primeiros anos do século XX, com o avanço do socialismo e a busca do operariado por formas culturais que lhe dissessem respeito, as antigas manifestações do teatro popular foram retomadas em nova chave. A arte não podia permanecer imutável diante do acirramento da luta de classes. Em diversos países europeus, principalmente na Rússia e na Alemanha, artistas de vanguarda começaram a lançar mão dos recursos da tradição popular e também das formas relacionadas ao teatro de revista, vaudeville e cabaré.

Nos anos que antecederam a revolução, artistas russos como Meierhold estudaram e aplicaram procedimentos da *commedia dell'arte* e do teatro de feira (GUINSBURG, 2001), enquanto os futuristas utilizavam elementos do cabaré e do circo (LEACH, 1994, p. 21). A palavra de ordem era repelir o ilusionismo e o psicologismo típicos do palco burguês.

Após outubro de 1917, uma verdadeira “epidemia de teatro” (LEACH, 1994, p. 36) varreu a Rússia, sendo a esfera teatral considerada “laboratório para novas ideias e uma 'usina' para a produção do novo homem” (LEACH, 1994, p. 22). As diferentes correntes político-culturais em disputa deram origem a diferentes práticas teatrais, que inventariavam, aplicavam e desenvolviam as possibilidades do variado repertório popular, além de recorrerem às formas experimentadas pelas vanguardas estéticas e, até mesmo, à tradição teatral burguesa (COSTA, 2012, p. 85).

No esforço de, por um lado, criar formas que também pudessem ser praticadas pelas massas e, por outro, desenvolver um teatro que tivesse grande eficácia política, diversos gêneros do passado foram refuncionalizados, em um sentido socialista, e alguns inteiramente novos surgiram. No primeiro grupo, conforme relaciona Claudine Amiard-Chevrel, encontram-se os melodramas revolucionários, o vaudeville e a opereta (adaptados à realidade soviética), o cabaré vermelho e as marionetes vermelhas. No segundo, estão o processo de agitação (*agitsud*), no qual um tribunal cênico comporta o julgamento fictício de um inimigo da revolução ou de uma ideia, as peças de agitação (*agitki*), bem curtas e sobre um tema específico, as peças dialéticas, estruturadas em episódios encadeados que procuram levantar questões (e não resolvê-las) para a reflexão do público, e o jornal vivo (1977, p. 52-61).

O jornal vivo nasceu do anseio por um teatro que se ativesse profundamente aos problemas que afetavam a vida social. Durante a Revolução, criaram-se diversos grupos cuja principal particularidade era dramatizar informes ou acontecimentos narrados pelos periódicos. Fundamentava tal fenômeno, no que diz respeito às motivações mais práticas e imediatas, a necessidade de levar informações para os analfabetos, que chegavam a 70% da população; naquela época, rareava o papel e o rádio ainda principiava timidamente sua difusão (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 49). Os jornais vivos também eram uma maneira rápida e eficaz de levar informações para os soldados na guerra civil contra os Brancos (MALLY, 2008, p. 4).

Disseminado grandemente a partir de 1920, o jornal vivo, no início, era uma simples leitura, em voz alta, de artigos de jornal; pouco a pouco, foi ganhando novos elementos e tornando-se uma forma teatral. O formato seguia a divisão de um jornal impresso em diversas seções, com a inclusão de artigos, despachos noticiosos, enquetes, críticas, cartas dos leitores, caricaturas e, eventualmente, uma seção científica

(AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 55). Frequentemente, as apresentações começavam com uma listagem das manchetes, seguidas por dez ou quinze esquetes, abordando temas que se referiam a questões políticas, econômicas ou mesmo à administração regional (MALLY, 2008, p. 5). A duração de cada episódio – ou artigo de jornal – era de no máximo 25 minutos, e a encenação toda chegava a uma hora e meia ou duas horas (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 55).

Com estruturação descontínua, baseada na interpolação de episódios não-relacionados, os jornais vivos empregavam recursos tecnológicos recém-desenvolvidos, como projeções de fotos e filmes e efeitos de luz e som. Ao mesmo tempo, retomavam elementos da cultura camponesa, como o *lubok* (espécie de cordel eslavo) encenado (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 55), os *chastushki* – breves poemas satíricos camponeses – e a figura do *raeshnik*, mestre de cerimônias do teatro de variedades russo (MALLY, 2000, p. 69-70).

É importante ressaltar que o jornal vivo, desde o início, era fruto do trabalho de uma determinada coletividade, fosse ela o conjunto dos trabalhadores de uma fábrica ou os moradores de um bairro (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 54). Dessa maneira, constituiu-se como uma forma de agitação e propaganda de especial sucesso, uma vez que era capaz de mobilizar, informar e promover a participação do público, sempre instado a estabelecer seu próprio grupo de jornal vivo.

O trabalho de produção das peças era executado em diferentes etapas. Um comitê de redação, encabeçado por lideranças políticas, sindicais ou rurais e composto por membros de diferentes círculos da coletividade, destacava as principais notícias que deveriam ser abordadas, fornecidas por correspondentes operários e camponeses. Um comitê de artes plásticas criava os elementos decorativos, acessórios e figurinos, que eram sempre muito simples e apoiados na estilização – o capitalista era representado por um ator usando uma grande cartola, por exemplo, e um burocrata podia aparecer carregando um lápis vermelho gigantesco (MALLY, 2008, p. 5). Um comitê musical cuidava da pesquisa e das partituras a serem executadas. Por fim, um comitê dramático cuidava da encenação propriamente dita (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 54-55).

Da mesma forma que em outras vertentes do agitprop, os elementos da encenação eram resumidos ao básico, de modo que as apresentações poderiam ser feitas em qualquer espaço disponível, como clubes, cafés e locais abertos (MALLY, 2008, p.

5). Tudo poderia ser facilmente transportado, além disso, nas viagens de trem ou por via fluvial que os coletivos empreendiam, em busca das frentes de batalha e dos rincões camponeses mais distantes.

Os jornais vivos eram encenados por diferentes coletivos, Rússia afora. Importantes entidades artísticas, como o Teatro da Sátira Revolucionária (Terevsat), o Teatro Governamental de Agitação de Leningrado e o Teatro da Juventude Operária (Tram), incluíram a forma em seu repertório. No Terevsat, o jornal vivo podia acontecer a qualquer momento, durante uma apresentação: bastava que a Rosta, a agência telegráfica russa, noticiasse um fato importante, para que os atores fizessem entrar em cena algum de seus alvos preferidos, como mandatários das potências imperialistas ocidentais ou generais brancos, e representassem as novidades, por meio da caricatura viva (HAMON, 1977, p. 74).

Entretanto, o gênero tornou-se praticamente sinônimo de “Blusa Azul”, depois que se criou um grupo com esse nome cujo único objetivo era encenar jornais vivos. A Blusa Azul foi fundada em 1923, por estudantes do Instituto de Jornalismo de Moscou, sob liderança de B.S. Ioujanine. O nome fazia referência à cor do uniforme utilizado por operários. A grande característica da Blusa Azul foi sua capacidade de se multiplicar: até 1930, sete mil coletivos teatrais se formaram segundo seu modelo, apenas na União Soviética, e outros 80 surgiram na Alemanha, Tchecoslováquia, Inglaterra, França, Estados Unidos, China e Letônia. Em um balanço de cinco anos de atividade, feito em 1928, o grupo contabilizava 13.200 apresentações, para um público de 6,7 milhões de pessoas. Em uma turnê pela Alemanha, em 1927, 500 mil pessoas assistiram aos blusas azuis, em 100 apresentações (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 99).

Durante os quatro primeiros anos de atividade, nos quais os blusas azuis puderam encenar apenas jornais vivos, suas apresentações seguiam um roteiro pré-definido. A trupe entrava, em uma espécie de parada, ao som de uma marcha, e anunciava os temas da noite, em canções. Uma espécie de editorial abordava o principal tema da noite e era seguido por assuntos secundários, expostos de maneira breve e chocante. Sucediam-se crônicas, telegramas, panorama político (muitas vezes voltado à situação internacional), quadros humorísticos, coplas. Por fim, a trupe saía em cortejo, ao som de uma marcha (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 103).

As montagens podiam ainda conter “folhetins”, ou seja, pequenos quadros ficcionais, geralmente abordando questões morais e costumes nos novos tempos soviéticos, como higiene, alcoolismo e religião (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 55). Muitas vezes, o *raeshnik*, por vezes chamado de “altofalante”, fazia o papel de *compère*, unindo as diferentes partes da apresentação (MALLY, 2008, p. 5).

As personagens, jamais individualizadas ou dotadas de profundidade psicológica, dividiam-se em quatro grupos: políticos burgueses (com raras aparições de líderes soviéticos ou de Karl Marx); inimigos da revolução, como religiosos, capitalistas, especuladores, burgueses de países imperialistas, policiais, fascistas ou cidadãos soviéticos que atrapalhavam os avanços do novo regime (como os bêbados e preguiçosos); os revolucionários, como os soldados vermelhos, os operários russos e alemães, os povos colonizados e os membros da juventude leninista; e abstrações ou objetos, como um determinado país, uma determinada moeda, um micróbio, uma ideia (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 103).

A linguagem era clara e precisa; por meio dos diálogos, percebia-se a posição de classe da personagem e seu papel na luta de classes. Como o jornal vivo começou como leitura, a elocução mantinha características recitativas, alternando discursos solitários e jograis, muitas vezes com falas versificadas e rimadas (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 105-6). A gestualidade ilustrava e pontuava a palavra, não tendo intenções naturalistas (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 107). Muitas vezes, o trabalho do ator assemelhava-se ao do artista de circo: eram feitas acrobacias, pirâmides humanas e números de dança, além de um desempenho por vezes clownesco. Canções e coplas às vezes serviam para incluir comentários sobre um determinado fato ou apresentar certa personagem: paródias de árias conhecidas de operetas do passado relacionavam-se a personagens negativas, enquanto canções populares ou revolucionárias ligavam-se às personagens positivas (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 106). A música, aliás, detinha relevância grande e ditava o ritmo geral da apresentação. O figurino limitava-se à blusa azul, com calças e botas, acrescidas de acessórios, adereços ou plaquetas expressivas (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 108).

Ao longo dos anos 20, os blusas azuis contaram com o apoio e a cooperação de artistas modernistas. Os escritores Ossip Brik, Sergei Tretiakov e Vladimir Maiakovski eram colaboradores frequentes, fornecendo textos ou entretendo debates críticos sobre a

produção artística voltada à agitação e propaganda. A forma do jornal, que era central para os blusas azuis, também surtia efeitos sobre a obra daqueles artistas. Afirma Maiakovski, por exemplo, sobre sua peça *Mistério Bufo*, encenada por Meierhold: “Os versos da peça são palavras de ordem de comícios, gritos da rua, a linguagem dos jornais. Sua ação é o movimento da multidão, o choque das classes, a luta das ideias – o mundo em miniatura representado em um circo” (MAIAKOVSKI apud GUINSBURG, 1997, p. 413). Tal programa artístico guardava muito em comum com as proposições da Blusa Azul:

[...] 2. A Blusa Azul é uma agit-forma, um espetáculo de atualidade, nascido da revolução, uma montagem de fatos políticos e de eventos quotidianos efetuada à luz de uma ideologia de classe: a do proletariado.

[...] 3. A Blusa Azul utiliza como processos: o processo de desvendamento, o processo do contraste, o jogo com o objeto, o trabalho sem descontinuidade (BLOUSE [...], 1977, p. 44-5, tradução nossa).

A partir da segunda metade da década de 1920, a Blusa Azul começou a se transformar, sofrendo pressões políticas e críticas artísticas de todas as direções. Os esforços para a construção da União Soviética, após o regime ter se estabilizado, pouco a pouco foram matando o jornal vivo.

Por um lado, os blusas azuis percebiam, por volta de 1927, que seu empenho agitador não encontrava mais solos tão férteis como nos primeiros anos de atividade; constatava-se a necessidade de trabalhar com formas que permitissem mergulhos de mais fôlego em problemas específicos do desenvolvimento soviético. Nascia daí a tentativa de construir um cabaré vermelho – tentativa essa estimulada pelos futuristas Brik e Tretiakov.

No período em que a construção do socialismo torna-se a questão de todos os dias, os elementos do “jornal vivo” perdem força e passamos à cultura das “pequenas formas” teatrais, das variedades soviéticas (BLOUSE [...], 1977, p. 46, tradução nossa).

Por outro, a crítica oficial, que sempre considerou o jornal vivo um gênero menor e extra-artístico, clamava por uma volta às “grandes formas” do passado.



Entretanto, determinante mesmo foi a pressão política, exercida brutalmente por dirigentes sindicais, que forçaram os coletivos blusas azuis a submeter-se a sindicatos e trocaram seus diretores. No começo da década de 1930, os grupos pouco a pouco se dispersaram. As deformações políticas impostas pela impossibilidade de dar continuidade ao processo revolucionário e pela ascensão progressiva de Stálin e seus aliados impediram que o jornal vivo seguisse seu caminho natural de desenvolvimento na União Soviética.

Termina nos últimos anos da década de 1920 e nos primeiros anos da década de 1930, portanto, a história do jornal vivo soviético. Todas as iniciativas inspiradas no modelo da URSS seriam encerradas até 1934, com a instituição do realismo socialista. Nessa fase final, entretanto, o jornal vivo ainda floresceu na Alemanha – que foi o outro epicentro mundial do teatro de agitação e propaganda. Lá, além dos grupos inspirados diretamente pela Blusa Azul, em 1929 surgiram os *Trommler Gruppen* (Grupos dos Tambores), que usavam o jornal vivo para fazer um trabalho de propaganda em mercados, praças, escolas, reuniões do Partido Comunista Alemão e nas ruas (EBSTEIN, 1978, p. 96). Em 1933, com a ascensão dos nazistas, o teatro de agitprop alemão desapareceu como um todo.

Na coleção *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932* (BABLET, 1977/1978), ainda há referência à prática do jornal vivo na Romênia, também nessa fase final – embora em escala menor. Com a crise econômica mundial, nos primeiros anos da década de 1930, diversas greves foram organizadas, contando com o apoio e a presença de trupes de teatro (BANU, 1978, p. 197-8). A maior delas, a grande greve ferroviária de 1933, na cidade de Grivitza, foi assunto de uma edição de jornal vivo do Grupo Teatral Operário, animado por I. Ligeti entre 1931 e 1933 (BANU, 1978, p. 199-202).

Embora 1934 seja considerada a data de perecimento do jornal vivo, há notícias de manifestações tardias, ao longo da década de 1930. A procura por elas seria assunto para outros trabalhos, mas foi possível fazer algumas pequenas descobertas. Há registro, por exemplo, de que foi encenado ao menos um jornal vivo durante a Guerra Civil Espanhola, entre 1936 e 1939. Lá, os avanços sociais do início dos anos 1930 fizeram com que as formas teatrais desenvolvidas na década anterior na União Soviética passassem a ser estudadas e divulgadas por homens e mulheres de teatro (em texto de 1933, por exemplo, a escritora Maria Teresa León aborda o teatro russo de massas e faz

referência à Blusa Azul) (DÍAZ, 2006, p. 27). Com a guerra e a radicalização política crescente, diversas frentes para o trabalho de agitação e propaganda foram promovidas, como Las Guerrillas del Teatro del Ejército Centro, em cujo âmbito foi produzido o *periodico viviente Despedida de Reclutas* (DÍAZ, 2006, p. 113).

Não foi possível descobrir experiências latinoamericanas de jornal vivo nos anos 1920, 1930 ou 1940. Um artigo sobre o trabalho do diretor teatral japonês Seki Sano no México, entretanto, levanta a possibilidade de que ele, que viveu na Rússia entre 1932 e 1937 – tendo trabalhado com Meierhold e Eisenstein –, possa ter estimulado o jornal vivo no país, ao lado de outras inovações que levou para lá a partir de 1939 (CUCUEL, 1992, p. 135).

Outra manifestação tardia do teatro-jornal foi a estadunidense, que será abordada no próximo capítulo.

## Capítulo II – O jornal vivo nos EUA: *Injunction Granted*

Como a economia dos Estados Unidos continuava distante da recuperação na metade da década de 1930, o governo estadunidense deu início ao que se convencionou chamar de Segundo New Deal. Inicialmente, o presidente democrata Franklin Delano Roosevelt e seus aliados haviam centrado os esforços de combate aos efeitos da crise de 1929 em ações que buscavam um equilíbrio idealizado entre margens de lucro e salários em cada setor industrial (LIMONCIC, 2009, p. 138); com o fracasso dessa política de cooperação entre Governo e corporações, o New Deal passou a se fundamentar em medidas regulatórias sobre o setor produtivo e sobre o mercado de trabalho (LIMONCIC, 2009, p. 169).

Uma vez que a oposição do grande capital ao programa só fazia crescer, a investida de fortalecimento do Estado propugnada por Roosevelt acabou funcionando como solução política. O operariado<sup>5</sup> beneficiava-se das novas ações governamentais, que estimulavam a mobilização pelo direito à negociação coletiva dos contratos de trabalho. Tal foi o contexto em que se consolidou o *Committee* (depois *Congress*) of *Industrial Organizations* (CIO), nova central baseada na sindicalização por ramos da indústria, que seria fundamental para a organização da classe trabalhadora estadunidense a partir da segunda metade dos anos 1930 – e também para a reeleição de Roosevelt em 1936. Se a ação do Governo abriu caminho para o sindicalismo combativo do CIO, acabou transformando, ao mesmo tempo, uma boa parte dos trabalhadores sindicalizados em integrante de sua base política.

O mesmo processo teve seu desdobramento no campo teatral. A ofensiva estatizante da segunda fase do New Deal deu-se, em grande parte, por meio da criação de agências governamentais, autarquias responsáveis pela regulação de um setor da economia ou pela administração de programas do Estado voltados a uma determinada camada da sociedade. Uma das mais significativas era a *Works Progress Administration* (WPA), que reunia projetos do Governo que empregavam diretamente pessoas sem trabalho, dando-lhes salário mensal e função ligada à sua profissão original. Para os profissionais de teatro afetados pelo desemprego, foi estabelecido em 1935, dentro da

---

<sup>5</sup> Nessa época, a entidade representativa mais importante era a American Federation of Labor (AFL), antiga e pouco eficaz central sindical que organizava os trabalhadores por ofício (desprezando, dessa forma, a enorme massa não qualificada que trabalhava nas fábricas) desde fins do século 19.

WPA, o *Federal Theatre Project* (FTP), que chegou a dar trabalho para 12.700 atores, diretores, cenógrafos, iluminadores e figurinistas (THE LIBRARY OF CONGRESS, 2012). Boa parte deles foi resgatada pelo FTP das filas da sopa ou de atividades mal remuneradas e sem relação com o teatro. Mas entre os artistas incorporados pelo projeto havia numerosos militantes do movimento de teatro operário que florescera nos EUA após 1929. A entrada desses coletivos no FTP, por um lado, potencializou avanços estéticos e políticos no seio do projeto; por outro, significou o fim de uma fase do teatro operário e a degradação de formas e procedimentos teatrais desenvolvidos até aquele momento.

Uma das formas utilizadas pelos coletivos de agitação e propaganda (ou agitprop) que pipocaram nos EUA no começo da década de 1930 era o jornal vivo. Com a crise de 1929 e uma jovem geração de intelectuais e artistas vanguardistas dispostos a construir um “novo modernismo social” (DENNING, 1998, p. 29), cuja produção artística estivesse imbricada com a luta política, estabeleceu-se grande intercâmbio estético entre os novos coletivos teatrais estadunidenses e seus colegas soviéticos e alemães<sup>6</sup>. Tal intercâmbio somava-se ao aproveitamento, pela esquerda, de formas artísticas tradicionais entre os anglo-saxões; no campo teatral, tinham destaque os *pageants*, que, em alguns casos, começaram a ter uso abertamente político no início do século 20 (NOCHLIN, 1985)<sup>7</sup>. O maior exemplo foi o *pageant* sobre a greve dos operários da fiação de seda da cidade de Paterson, organizado em 1913 pelo jovem militante John Reed, que se tornaria célebre com a publicação do livro *Dez Dias que*

---

<sup>6</sup> O intercâmbio deu-se por diferentes vias. Na bibliografia a respeito da arte estadunidense dos anos 1930, há um sem-número de referências a artistas que foram à União Soviética, onde conheceram as formas do teatro de agitprop soviético, entre elas a do jornal vivo. Outro caminho importante foi o Partido Comunista estadunidense que, apoiando iniciativas culturais como os John Reed Clubs, favoreceu o surgimento de coletivos de teatro operário. A Internacional Comunista, por meio de sua divisão de ajuda internacional a trabalhadores, foi uma terceira frente de estímulo ao teatro de agitprop estadunidense, dando incentivos a iniciativas culturais de esquerda em geral, não necessariamente tocadas por membros do partido (MALLY, 2008, p.10).

<sup>7</sup> Conforme a autora, havia um significativo movimento de *pageants* comunitários, de cunho cívico e patriótico, naquela época, a ponto de ser possível falar em um “Renascimento” dos *pageants*. Como ressalta Tsuchiya (1985), grandes indústrias, a partir do fim do século 19, passaram a fomentar a encenação de *pageants* operários, como forma de estimular uma ideologia de respeito à hierarquia industrial e americanizar trabalhadores vindos de outros países. No *Paterson Strike Pageant*, a forma ganhou uma função política avançada. A divisão da encenação em episódios, seu caráter radicalmente épico, a representação da luta operária e seu caráter monumental, dado o grande número de participantes – cerca de 1.500 dos operários que estavam de fato em greve – antecipam uma série de elementos que seriam vistos nos jornais vivos estadunidenses dos anos 1930. Tal aspecto foi notado por John Howard Lawson, que em sua introdução à edição de 1967 de *Dez Dias que Abalam o Mundo*, referiu-se à “técnica de jornal vivo” da montagem (LAWSON, 1967, p. IX).

*Abalaram o Mundo*, sobre a Revolução Soviética, e pelos líderes da central sindical *Industrial Workers of the World* (IWW). Da confluência dessas diferentes formas, todas propícias à abordagem de temas sociais e políticos, nasceriam novas possibilidades artísticas para a esquerda dos anos 1930.

Os diversos grupos que se formaram, articulados sob a liderança do pioneiro *Workers' Laboratory Theatre* (WLT) na organização batizada de *League of Workers Theatre*, faziam um trabalho inédito, em todos os aspectos: no público operário que buscava atingir, na estruturação radicalmente coletivista de sua produção (os artistas do WLT até moravam juntos, em um apartamento alugado), no anti-ilusionismo de figurinos, adereços e do quase inexistente cenário, e na dramaturgia fundamentada em problemas socioeconômicos.

O trabalho com assuntos conjunturais prefigurava um desenvolvimento parecido com o que teve o teatro de agitprop soviético. Os artistas do WLT, divididos em comitês de direção, atuação e redação, selecionavam os temas para as peças entre notícias de jornal (WILLIAMS, 1974, p. 42). A peça que se tornaria a mais famosa entre as encenadas pela *Shock Troupe* (divisão do WLT formada por artistas que se dedicavam inteiramente ao teatro, não tendo outros empregos), *Newsboy*, de 1933, radicalizou o procedimento, constituindo-se como uma das primeiras manifestações de jornal vivo nos Estados Unidos. Lançando mão de canto e dança corais, narrador, personagens que representavam camadas da sociedade e temática não-dramática, a peça contrastava notícias sobre repressão a grevistas e violência racial (o caso do linchamento de um afrodescendente era não só declamado verbalmente, mas também encenado) com frivolidades sobre celebridades e esportes. Ao unir denúncias e crítica à grande imprensa, *Newsboy* deu um salto em relação aos jornais vivos soviéticos, que apenas incluíam os fatos noticiados pelos veículos de comunicação como dados da realidade.

A criação do FTP veio coroar uma série de transformações no movimento de teatro operário estadunidense. A morte do teatro de agitprop na URSS tivera reverberações nos Estados Unidos, via Partido Comunista. Em 1934, com a ratificação, no Congresso de Escritores Soviéticos, da nova política cultural soviética, calcada no realismo socialista, uma maré de críticas ao “esquematismo” do agitprop chegava com cada vez mais força; parte da intelectualidade comunista passara a clamar por formas de expressão artística tidas como mais sofisticadas (MALLY, 2008, p. 13). Com esse pano

de fundo, a *League of Workers Theatres* foi transformada, em 1935, em *New Theatre League*, com o intuito de “abranger e amalgamar as múltiplas forças” (WILLIAMS, 1974, p. 151) que então existiam no teatro profissional e amador<sup>8</sup>. Esse movimento frentista foi acompanhado pela profissionalização de diversos coletivos. Institucionalizadas e muitas vezes estabelecidas em um teatro de maneira fixa, as trupes passaram a ter entre suas preocupações questões como o sucesso em “palcos mais vultosos” e a “busca por públicos maiores e menos paroquiais” (WILLIAMS, 1974, p. 162, tradução nossa). Tratava-se, claramente, de tirar o foco exclusivamente do operariado. As formas mais didáticas do teatro de agitprop progressivamente foram sendo substituídas por uma versão estadunidense das formulações de Stanislavski, “apenas parcialmente de acordo com as lições do mestre” (CAVALIERE e VÁSSINA, 2001, p. 324), difundida com grande sucesso pelo Group Theatre. Para muitos, os elementos próprios ao teatro de agitprop em contexto europeu não eram adequados ao público dos EUA; o “método” do Group, baseado em uma interpretação psicologizante e emocional, parecia mais apropriado. Como integrante da frente de esquerda artística, o Group tinha intercâmbio constante com as trupes de teatro operário, realizando oficinas de interpretação entre elas e fazendo encenações conjuntas. A mistura de uma interpretação emocional e de uma temática social tornou-se a tônica da produção teatral do período e permaneceria viva até o fim da Frente Popular, no fim da década de 1940 e começo da década de 1950.

Diversos desses grupos foram completamente fagocitados pelo FTP, já que a manutenção financeira ficava progressivamente mais difícil. Foi o caso do Theatre of Action, novo nome do WLT, após sua guinada frentista. Muitos desses artistas, já renomados na esfera cultural da esquerda, foram convidados a integrar o projeto por causa de seu trabalho e de suas convicções políticas. A diretora do FTP, Hallie Flanagan, era uma intelectual do teatro de vanguarda que dirigia o teatro experimental de Vassar College e havia feito uma viagem para a Europa, custeada por uma bolsa Guggenheim, para conhecer a produção teatral modernista em países como Alemanha, Inglaterra e União Soviética. Na URSS, conhecera o encenador vanguardista Vsevolod

---

<sup>8</sup> É possível reconhecer, entre os fatores determinantes desse processo, o impulso frentista lançado pela Terceira Internacional a partir de 1934, com a política de Frente Popular – que seria estabelecida oficialmente no VII Congresso, um ano depois (DASSÚ, 1985, p. 302). A socialdemocracia cedeu lugar ao fascismo como principal foco de combate dos comunistas, que passaram a praticar uma política de unificação com outras forças de esquerda – e até com setores progressistas da burguesia (HOBSBAWM, 1991, p.125).

Meierhold, então diretor de um teatro estatal, e vira apresentações da Blusa Azul. Flanagan havia ficado fascinada tanto pela possibilidade de um teatro mantido pelo Governo quanto pelo tratamento artístico de questões sociais no palco<sup>9</sup>. Intelectual radical, Flanagan atraía para o FTP os principais líderes do movimento do teatro operário, contratando-os para ocupar cargos de supervisão e direção<sup>10</sup>.

Embora o FTP englobasse uma grande variedade de seções, responsáveis pela encenação de dramas, melodramas, pantomimas, teatro infantil, musicais, vaudeville e outros gêneros, a menina dos olhos de Flanagan era a Unidade de Jornal Vivo, cuja criação fora ideia dela mesma. A diretora do projeto havia colocado para cuidar dos jornais vivos Elmer Rice, autor pioneiro do teatro político estadunidense, Nicholas Ray e Alfred Saxe, ambos membros da Shock Troupe, e Joseph Losey, proveniente do Theatre Collective (outro coletivo teatral de esquerda). A mais politizada unidade do FTP ficava, portanto, sob responsabilidade de veteranos do teatro operário estadunidense. Também trabalhavam nos jornais vivos profissionais de imprensa, que faziam da rotina da unidade algo muito parecido com o funcionamento de um jornal: repórteres levantavam informações e faziam entrevistas, redatores escreviam os textos e o editor-chefe dava a estrutura final (FLANAGAN, 1940. p. 65). Politicamente, os jornalistas situavam-se no mesmo espectro ideológico dos encenadores, uma vez que eram todos sindicalizados na *Newspaper Guild* – recém-fundado sindicato de

---

<sup>9</sup> No livro em que descreve suas viagens teatrais pela Europa, Flanagan parece maravilhada com a organização da cultura pelos soviéticos:

As tarefas desses atores, trazidos de várias províncias e diversos campos de trabalho, é construir um teatro que deve treinar um público amplo, não acostumado a frequentar o teatro, nos princípios do comunismo. A luta que a Rússia está empreendendo por uma cultura universal é maior do que qualquer coisa que a arte possa dizer sobre isso. A arte deve servir a essa coisa maior do que ela mesma. De quarenta a sessenta por cento de todas as cadeiras de teatro são vendidas por taxas baixas para sindicatos e repassadas a um preço nominal aos trabalhadores. É duro que a intelligentsia e a antiga burguesia tenha que pagar mais do que o trabalhador? Sim, mas a necessidade maior deve ser atendida primeiro. O Estado deve acomodar primeiro aqueles que, no passado, foram impedidos de ir ao teatro (FLANAGAN, 1929, p.114, tradução nossa).

Em *Arena: The Story of the Federal Theatre*, livro em que conta a história do *Federal Theatre Project*, Flanagan usaria um discurso muito próximo a esse para descrever suas intenções e defender suas medidas à frente do FTP.

<sup>10</sup> Dez por cento das vagas nos projetos integrantes do WPA eram *non-relief*, ou seja, eram cargos de confiança que poderiam ser ocupados por indicação, por profissionais destacados que não necessitavam de auxílio do Governo (KAZACOFF, 2011, p. 52).

profissionais da imprensa dos EUA e dirigido por progressistas, durante o New Deal –, que apoiou a iniciativa.

De fato, ecoavam nos jornais vivos muitos aspectos do movimento do teatro operário estadunidense surgido após 1929: a abordagem social dos temas escolhidos, a justaposição e o entrechoque de elementos operados pela montagem, o didatismo das peças – que procuravam denunciar e despertar a indignação do espectador diante das injustiças sociais. Ao tratar dos assuntos mais candentes envolvendo a administração Roosevelt e os limites em que as iniciativas do New Deal esbarravam (devido à oposição de republicanos e democratas reacionários), os jornais vivos diferenciavam-se das outras divisões de teatro regular do FTP, funcionando como ponta de lança da agência em termos políticos. Daí as críticas recorrentes concentradas na Unidade, reiteradas até o FTP ser extinto pelo Congresso, em 1939.

Os jornais vivos partiam do repertório formal do teatro operário estadunidense para incitar os espectadores-cidadãos à mobilização e à intervenção coletiva na realidade. Mas, ao contrário do horizonte de transformação radical propugnado abertamente pelos coletivos de teatro de agitprop, na primeira metade da década de 1930, os jornais vivos tinham de conformar-se dentro dos limites do programa reformista do New Deal. Embora os artistas fossem os mesmos, em grande parte, e os recursos formais do movimento teatral operário estivessem mantidos, as contradições surgidas no novo contexto por vezes turvavam um pouco as perspectivas. Por força da conjuntura política, era necessário interpor camadas adicionais, tornando-se impossível a propaganda diretamente revolucionária. Formalmente, ressaltava-se a combinação com aspectos dramáticos, observáveis no destaque conferido à ação individual (principalmente dos vilões, ou seja, os opositores do New Deal) e na tentativa de fazer o público identificar-se com as personagens cujos problemas eram expostos no palco. Com a crescente pressão exercida sobre o FTP, essas tendências seriam aprofundadas e aspectos naturalistas, como cenários e figurinos ilusionistas, seriam progressivamente mais utilizados.

Michael Denning lembra que a Frente Popular nunca alcançou poder político ou hegemonia em âmbito nacional, “permanecendo como uma parte indisciplinada da aliança do New Deal de Roosevelt” (DENNING, 1998, p. 6). Ao incorporar parte dos produtores de teatro da Frente Popular, o Governo dos EUA logrou aumentar seu



controle sobre o lado esquerdo de seu arco de alianças. Ao intervir diretamente como patrocinador do teatro operário, acabou por determinar transformações artísticas e políticas nas peças.

O jornal vivo *Injunction Granted* (Liminar É Concedida), de 1936, materializa muitas das contradições a que os jornais vivos estadunidenses estavam sujeitos. Seu conteúdo trata da repressão ao movimento operário nos EUA pelo sistema judiciário do país, ao longo da história; formalmente, a peça representou o auge dos avanços estéticos alcançados pelos jornais vivos do FTP, estruturando-se como um jornal vivo monotemático e histórico, dotado, portanto, de elementos fortemente anti-ilusionistas e didáticos. Por um lado, *Injunction Granted* faz campanha para o Governo Roosevelt, ao abordar o tema fundamental da segunda fase do New Deal: a sindicalização do trabalhador estadunidense e a necessidade de passar a vigorar a negociação coletiva dos contratos de trabalho. Por outro, em diversos momentos extrapola tais limites políticos, o que lhe valeu uma enxurrada de críticas da imprensa e dos próprios dirigentes do FTP, que a consideraram radical demais.

### ***Injunction Granted***

*Injunction Granted* foi o terceiro jornal vivo encenado pelo FTP. A primeira montagem a ser planejada foi de *Ethiopia*, que trataria da invasão italiana ao país africano. Entretanto, antes mesmo de entrar em cartaz, a Casa Branca enviou memorando aos responsáveis proibindo que qualquer líder político estrangeiro ou estadunidense fosse representado no palco. A medida acabou levando ao cancelamento da encenação e à saída de Elmer Rice do projeto, em protesto contra a censura. Depois disso, foi encenado o jornal vivo *Triple-A Plowed Under* (Triplo A É Enterrado), peça que trata do *Agricultural Adjustment Act*, lei promulgada no New Deal que criou uma agência para tentar equilibrar os problemas econômicos referentes à produção agrícola.

Em *Triple-A Plowed Under*, aparecem os elementos que se repetiriam nas próximas edições do jornal vivo: dezenas de pequenos episódios apresentados e comentados pela “Voz do Jornal Vivo”, originada de um altofalante e desempenhando o papel de mestre de cerimônias. Da mesma maneira que uma parcela dos jornais vivos produzidos na União Soviética, *Triple-A...* era monotemático e procurava dar um

mergulho profundo em seu conteúdo, apresentando os diversos desdobramentos de um problema, em vez de tratar de diferentes assuntos de maneira panorâmica. Situações fictícias apoiavam-se em fatos reais, noticiados pela grande imprensa; lado a lado, ambos corroboravam o ponto de vista que o quadro pretendia transmitir.

Esse formato seria abandonado momentaneamente no jornal vivo apresentado a seguir, chamado *Events of 1935*, uma verdadeira “revista de ano” com a intenção de relembrar algumas das principais notícias de 1935, de maneira objetiva e sem ponto de vista demarcado. O fracasso de público e o descontentamento do diretor Joseph Losey com a peça – que o levaria a pedir para não mais dirigi-la – fizeram com que *Events of 1935* ficasse apenas trinta e quatro semanas em cartaz (COSGROVE, 1989, p. XI). *Injunction Granted*, encenada a seguir, retoma e aprofunda os procedimentos de *Triple-A Plowed Under*.

### **A prisão da objetividade**

*Injunction Granted* estrutura-se em 28 episódios, encadeados de maneira quase sempre cronológica. O primeiro quadro passa-se no século 17 e os últimos chegam ao ano de 1936. Essa disposição em sequência temporal é expressão imediata de uma das propostas da peça, que é mostrar que a Justiça, ao longo da história, sempre se posicionou contra o movimento operário, servindo, no lugar do Poder Executivo, como verdadeira força repressiva do Estado.

Essa matéria é representada sem o emprego de alegorias; na maioria das vezes, o recurso em que a exposição de assuntos históricos e factuais apoia-se é o da montagem. Favorecida pelo palco simultâneo, no qual os atores de cada uma das seções de um episódio convivem no palco – com suas ações separando-se apenas pela iluminação –, a montagem agrupa e compara diferentes situações, nas quais o mesmo problema é desdobrado. O procedimento é usado em parcela significativa do jornal vivo, sendo possível afirmar que um dos fundamentos da peça é a repetição contínua de denúncias aparentadas.

Dessa maneira, o primeiro episódio introduz o problema da exploração do trabalho, tratando da servidão por contrato que se estabeleceu na Virgínia e nas outras colônias estadunidenses, no início da ocupação do território. Na Inglaterra, apregoam-se

promessas de liberdade e de direito sobre propriedade fundiária para qualquer homem disposto a ir para o Novo Mundo; mas quem não possui meios de arcar com a própria passagem é obrigado a trabalhar de graça, para um mestre, por cinco ou sete anos. São os *indentured servants*, uma das bases fortes do trabalho nas colônias anglo-saxônicas – ao lado do escravo negro – até o século 19. O episódio seguinte apenas reafirma o caráter de mercadoria dos trabalhadores. O Proprietário dos recém-chegados declara abertas as ofertas e os lances começam a ser feitos: um dos Participantes do Leilão oferece cinquenta libras de tabaco por um tecelão, outro oferece sessenta e duas libras e um barril de rum. Após todos os servos serem vendidos, o Proprietário pergunta para o Capitão a respeito do lote de 19 crianças pelo qual ele esperava. O Capitão informa que todas morreram, porque a provisão de água do navio acabara, durante a viagem. A Voz do Jornal Vivo finaliza o quadro, informando que a agricultura colonial baseou-se grandemente no trabalho escravo de brancos e de negros<sup>11</sup>.

Voz do Jornal Vivo – Enquanto isso, aqueles que tinham cumprido seu período [de servidão] tornavam-se agentes livres e, para dar conta dessa situação, a Colônia de Massachusetts, em 1630, aprova a primeira Lei Trabalhista Americana.

Pregoeiro – Ouçam todos! Ouçam todos! Decreto aprovado pela Colônia Real de Massachusetts! Um decreto! ...É proibido, sob pena de prisão, que carpinteiros, marceneiros, pedreiros e outros de negócios ou ocupações semelhantes ganhem mais do que dois xelins por dia! (EDITORIAL STAFF OF THE LIVING NEWSPAPER, 1936, p. 7, tradução nossa)<sup>12</sup>

Ao estabelecer a ligação histórica entre a servidão nas colônias e o trabalho assalariado nos Estados Unidos da modernidade, o segundo quadro avança em relação ao primeiro. Mas a relação é apenas aludida, não sendo explorada em suas contradições e mantendo-se no plano puramente verbal. A denúncia não determina a conformação do episódio em nenhum outro aspecto que não seja o de fazer dele uma sucessão de

<sup>11</sup> Os quais, de resto, não aparecem na peça em nenhum momento. Ao privilegiar o assunto dos *indentured servants* na introdução, a peça opta desde o começo por não tratar do trabalho negro nos EUA.

<sup>12</sup> Cabe esclarecer que os trechos foram traduzidos por mim do inglês para facilitar a leitura do presente estudo, tendo caráter apenas instrumental, e serão sempre seguidos por notas de rodapé na língua original.

“Voice of Living Newspaper – In the meantime, those who have served their time became free agents, and to meet this situation the Colony of Massachusetts in 1630 passes the first American Labor Law.

Town Crier – Hear ye! Hear ye! An ordinance passed by the Crown Colony of Massachusetts! An ordinance! ... It is forbidden under penalty of imprisonment, for carpenters, joiners, bricklayers and others of kindred trades and occupations to take more than two shillings a day!”

denúncias. No caso das duas primeiras seções da peça, prevalece o reforço da revelação de que o trabalhador, servo ou assalariado, sempre foi mercadoria.

Assim caminha *Injunction Granted*. Em uma breve passagem pela Revolução de 1776, aparece o *founding father* John Adams fazendo discurso sobre a necessidade de os trabalhadores receberem um salário que seja suficiente ao menos para sua sobrevivência. Esse tema, a elevação dos ganhos reais do trabalhador, é o suporte ideológico do foco central, a história do movimento operário, e vai embasar todos os quadros da peça. Dessa forma, segue-se um quadro sobre uma das primeiras greves nos EUA, empreendida pelos sapateiros da Filadélfia em protesto contra os cortes no pagamento diário. A Voz do Jornal Vivo anuncia que oito dos líderes do movimento foram presos, acusados do crime de conspiração para elevar os próprios salários. Os argumentos do Promotor, da testemunha de acusação e dos réus são expostos, até que o júri decide pela condenação dos trabalhadores. Em outro ponto do palco, aguardam os atores que fazem a sequência seguinte, que mostra o julgamento de trabalhadores nova-iorquinos, igualmente acusados de conspiração. Acaba o episódio sobre a Filadélfia, tem início imediato o de Nova York, e assim por diante. O trecho é concluído pelo anúncio de que o sindicato dos mecânicos decidiu organizar o primeiro partido político trabalhista dos EUA, o *Workingman's Party*. A batalha de ideias travada por apoiadores e por detratores do Partido, esses últimos representados pelo Empregador, resume-se a pequenas formulações componentes de discursos típicos – tendo as falas do lado operário caráter de agitação e as do lado burguês cunho conservador.

Pouco avança além da aglutinação e entrechoque de discursos contrários, muitos deles reais (e retirados de fontes históricas e de jornais), nos episódios seguintes. Uma vez que *Injunction Granted* volta suas armas contra a Justiça e a perseguição direta empreendida por juízes ao movimento sindical, os argumentos frequentemente aparecem na boca dos participantes de julgamentos. O mesmo acontece com fatos históricos marcantes, como o Massacre de Haymarket, quando trabalhadores que lutavam pela jornada de trabalho de oito horas entraram em choque com policiais, o que resultou na morte de 14 pessoas (LIMONCIC, 2009, p. 74); o altofalante introduz o assunto e os líderes sindicais acusados de terem detonado a bomba que causou as mortes discursam, negando a incriminação e apontando os motivos políticos de suas prisões. Em outro ponto do palco, enquanto eles falam voltados à plateia, aparece iluminado por

um foco de luz o Juiz. Embora não haja interação entre eles e as falas dos líderes sindicais apareçam mais como discursos políticos do que como procedimentos de defesa, o recurso funciona como alusão ao julgamento, que acaba com a condenação dos sete homens. Esse encadeamento – breve introdução histórica do assunto pela Voz do Jornal Vivo, exposição dos argumentos em disputa em um tribunal e uma conclusão que procura esclarecer, em termos políticos, o significado da decisão judicial – é recorrente em toda a peça.

Na conclusão dos episódios, muitas vezes procura-se revelar as motivações escusas por trás de decisões claramente injustas. É o caso da sexta cena, que narra que um comitê especial foi formado na Assembleia Legislativa de Massachusetts, em 1827, para investigar a jornada de trabalho nas tecelagens (um dos únicos quadros que se referem a outro poder, além da Justiça). Após consultar uma operária que adoeceu devido ao excesso de horas trabalhadas diariamente, o legislador John Quincy Thayer coloca-se contra “a lei que compele sete mil pessoas a compartilharem de seu café da manhã à luz de velas, irem ao trabalho nas usinas às 4h da manhã e continuarem lá até sete e meia da noite” (EDITORIAL..., 1936, p. 19, tradução nossa)<sup>13</sup>. Thayer é contrariado por outro legislador, Isaac Cooper, que declara:

Cooper – Como vocês sabem, sou legislador nesta Casa, mas também trabalhei como supervisor nas fiações Lawrence. (Cooper para e continua seu discurso em pé.) E eu dou minha opinião ponderada de que essas moças das fiações gozam de boa saúde porque se levantam cedo, vão para a cama cedo e fazem três refeições diárias regularmente (EQUIPE..., 1936, p. 20, tradução nossa).<sup>14</sup>

O que se vê, mais uma vez, é a tentativa de estabelecer nexos entre as diferentes esferas da totalidade social que tomam parte em um problema da vida no capitalismo. Isso se faz apenas verbalmente. O legislador opõe-se a fazer um relatório rigoroso contra a exploração do trabalho nas tecelagens porque faz parte da camada dos dirigentes desse setor produtivo. Sabemos da conclusão e de suas causas porque ele nos

---

<sup>13</sup> “I think our report must condemn the inhuman law which compels seven thousand people to partake of their breakfast by candlelight, and go to work in the mills at four A.M. and remain there until seven-thirty at night!”

<sup>14</sup> “Cooper – As you know, I am a Representative of this House, but I have also worked as an overseer in the Lawrence cotton mills, (COOPER stops, and continues HIS speech standing still) And I give it as my considered opinion that these girls in the mills enjoy good health because they rise early, go to bed early, and have three meals a day regularly.”

conta diretamente as duas coisas; mas o desenvolvimento do processo não é exposto em cena, apenas sua expressão ideológica, proferida nos discursos das personagens.

A denúncia verbalizada – e tantas vezes repetida – é o fundamento da peça porque os jornais vivos, de acordo com o padrão estabelecido na época da criação do FTP, deveriam ser baseados em *factos*. Embora a ideia inicial, de acordo com Hallie Flanagan, fosse dramatizar notícias de jornal, logo na primeira edição, *Ethiopia*, a conformação adotada foi a de reunir e apresentar factos – passados e presentes, obtidos de fontes históricas e de jornais – envolvidos em um único tema. Arthur Arent, chefe da equipe de redação de *Injunction Granted* – e depois autor de outros jornais vivos – aprofunda a definição do gênero:

Em qualquer análise dessa técnica, a primeira coisa a considerar não é o estilo, que é a maneira de se fazer algo, mas o conteúdo, que é a coisa propriamente dita. Aqui, temos o primeiro desvio da escola de dramaturgia de *March of Time*. Pois essa é, na essência, a dramatização de um evento – um evento noticioso – enquanto o Jornal Vivo é a dramatização de um problema – composto em maior ou menor medida de muitos eventos noticiosos, todos tratando do mesmo assunto e entremeados com representações típicas, mas não factuais, do efeito desses factos noticiosos sobre as pessoas para as quais esse problema tem a maior importância (ARENT, 1938, p. 821, tradução nossa).

Em *Ethiopia*, há praticamente apenas trechos de discursos editados e manuseados de modo a possibilitar uma narrativa. Em *Triple-A Plowed Under*, os episódios baseados completamente em notícias de jornal são interpolados por situações fictícias que guardam relação com o assunto. Surgem nessa peça as citações, no rodapé, das notícias em que determinado quadro baseou-se. Esse procedimento, que iria se aprofundar em jornais vivos posteriores (principalmente em *One-Third of a Nation*, de 1938), parece ter como finalidade respaldar a dramaturgia, afirmando que o que está em cena é a pura verdade. Essa era uma preocupação constante dos produtores das peças. Segundo Flanagan, “factos são grandes explosivos e, assim, quaisquer peças baseadas em factos devem ser documentadas cuidadosamente e manuseadas com contenção criteriosa” (FLANAGAN, 1940, p. 72, tradução nossa). Um dos cuidados, de acordo com Arent, era a “fidelidade rígida ao uso da citação direta” (ARENT, 1938, p. 822, tradução nossa).

Hallie Flanagan via nos factos uma fonte de entretenimento (1940, p. 70). Realmente, na cultura radical que se constituía durante a crise da década de 1930, era

marcante o impulso documentarista em todas as expressões artísticas. A própria Flanagan foi uma das primeiras intelectuais a perceber esse impulso:

Ela via a atração dos documentos em toda a parte, durante a Depressão – no aumento da circulação dos jornais, no encanto causado pelos jornais cinematográficos, na atração da *March of Time*. Para Flanagan, os jornais vivos eram fatias do mesmo tecido que os filmes documentários, acervos de ensaios fotográficos, guias de viagem do WPA e romances como *As Vinhas da Ira*, de John Steinbeck (MALLY, 2008, p. 16, tradução nossa).

A preocupação com a temática social na arte, típica da cultura da Frente Popular que então se constituía nos EUA, já tinha produzido reverberações no trabalho de Flanagan antes do FTP. Após assistir a encenações sobre a coletivização da produção econômica na União Soviética, em 1930, ela escrevera em seu diário: “Imagine atores da América ficando apaixonadamente interessados por tratores! Imagine uma peça tratando de ajuda às fazendas! Com um público ouvindo!” (FLANAGAN apud MALLY, 2008, p. 13-4, tradução nossa). Em 1931, ela produziu em Vassar a peça experimental *Can you hear their voices?* (Você consegue ouvir as vozes deles?), sobre a grave seca que afligia boa parte dos Estados Unidos. Na peça, um dos slides iniciais projetados informa que a história se baseia na obra de Whitaker Chambers, mas

“também em materiais que aparecem nos Registros do Congresso, [nas revistas] *Time*, *The Literary Digest*, *The New Republic*, *The Nation*, *The Christian Century* e [no diário] *The New York Times*. Cada episódio da peça é factual” (apud MALLY, 2008, p. 14, tradução nossa).

O impulso documentarista seria transposto para o FTP pelos radicais do teatro que passaram a integrar o projeto governamental. Mas lá ele seria determinado por outros fatores.

A obsessão dos autores de jornais vivos dos EUA pela transposição direta, para o palco, de falas e situações noticiadas pelos jornais tinha motivação política. Da mesma maneira que Hallie Flanagan dedicou várias linhas de textos publicados na época do FTP para afirmar que o jornal vivo era um gênero puramente estadunidense, embora tivesse emprestado elementos de um sem-número de correntes teatrais (entre as quais ela situa, *en passant*, os agitpropistas *Blusa Azul* e *Volksbühne*)<sup>15</sup>, a diretora utilizava a

<sup>15</sup> Em *Arena*, ela afirma:

Embora os jornais vivos tenham às vezes sido comparados por críticos à ampla caricatura de notícias vista nos *music halls* de Londres ou em palcos

pretensa objetividade como escudo para se proteger das críticas da direita ao jornal vivo – que, afinal, era uma forma ancorada fortemente no movimento de teatro operário. Dessa maneira, dezenas de livros, revistas, jornais, relatórios e anais do Congresso eram fontes das quais a equipe de redação deveria tirar todas as informações que aparecessem nas peças. Em *Injunction Granted*, não há citações de rodapé, ao contrário dos outros jornais vivos (*One-Third of a Nation*, por exemplo, faz 193 citações no rodapé<sup>16</sup>), mas o texto traz uma bibliografia que inclui 17 livros, 10 jornais e 15 boletins, relatórios e panfletos.

A busca pela objetividade chegaria a tal ponto que, sem base em notícias, o trabalho em alguns quadros tornava-se de grande dificuldade para os autores, já acostumados ao procedimento documentarista. Arthur Arent afirma em uma mensagem para seu superior, Morris Watson, a respeito do atraso para entregar o texto de *One-Third of a Nation*:

A tarefa torna-se duplamente difícil quando descubro que cenas-chaves em torno das quais a peça inteira gira são na verdade não factuais, tornando necessário, para mim, que se desenterte nova pesquisa factual para encaixá-la nessas situações centrais, sem as quais a peça não poderia existir (ARENT, 1937, tradução nossa).

Para Arent, o emprego de notícias e dados estatísticos – além das informações históricas – permitia estruturar uma narrativa cênica na qual se destacava claramente “uma linha de causa e efeito” (ARENT, 1938, p. 822). A exposição lógica, entretanto, era perceptivelmente insuficiente, sendo necessário lançar mão de outros recursos de encenação, eles próprios advindos das formas comumente utilizadas no teatro operário.

---

russos ou alemães, eles não eram iguais a ela; por tudo o que sei, eles não se parecem a nada visto no palco até então.

Certamente, alguns de seus elementos já foram empregados, pois, como todas as assim chamadas novas formas, o jornal vivo fez empréstimos de muitas fontes: de Aristófanes, da *Commedia dell'Arte*, do solilóquio shakesperiano, da pantomima de Mei Lan Fang. Sendo uma técnica flexível e que está apenas começando, ainda tem muito a aprender com o coro, a câmera e a caricatura. Embora faça referência ocasional ao Volksbühne e aos Blusas Azuis, a Bragaglia, a Meierhold e a Eisenstein, é tão americano como Walt Disney, a *March of Time* e os Registros do Congresso, todas instituições americanas com as quais está em dívida” (FLANAGAN, 1940, p. 70, tradução nossa).

<sup>16</sup> E, na bibliografia, inclui 91 livros, 66 revistas, 23 jornais, 44 relatórios, pesquisas e panfletos, 56 fontes governamentais, 15 organizações, 9 bibliotecas, 7 discursos, 34 entrevistas e 7 fontes estrangeiras (ARENT, 1938).



### **Embate entre representação de fatos e alegoria**

Embora o aspecto principal de *Injunction Granted* seja a narrativa cronológica e factual, outros conjuntos de elementos teatrais ocupam boa parte da peça. Trata-se de procedimentos essencialmente dramáticos, por um lado, com o fito de estimular a empatia entre palco e plateia, e, por outro lado, de recursos antidramáticos, como a pantomima (e a pantomima arlequinesca, mais especificamente) e a alegorização dos temas abordados. Tais elementos entram em choque com a rigidez dos fatos, constituindo com eles uma totalidade contraditória.

Conforme explica o próprio Arent (falando a respeito da escritura de *One-Third of a Nation*), “as declarações e as estatísticas são planas” e não “fazem uso do teatro”, sendo necessário introduzir também cenas criativas

(...) nas quais, em vez de personagens unidimensionais, falando o jargão pouco atraente do político, temos um homem expressando-se no discurso quente e no idioma teatral de uma humanidade não intimidada pela irremediável imortalização no Registro do Congresso. Essa personagem representa um terço da nação. Ela é a *identificação* do público, a ponte que leva a uma compreensão, em termos humanos, da matéria em debate. É a prova de sua existência é o próprio debate (ARENT, 1938, p. 821-2, tradução nossa).

Nas cenas criativas – aquelas cuja elaboração não pretende apenas dramatizar um fato noticiado ou registrado nos livros de História, mas ilustrar o que foi exposto até então por meio de ficção – aparecem, portanto, personagens que vivem problemas e situações que o público, ou pelo menos parte dele, também vive. Espera-se, dessa forma, que os espectadores identifiquem-se com essas personagens, reconhecendo-se em seus impasses e aflições. O estímulo da empatia entre público e personagens retratadas no palco torna-se possível, nos jornais vivos, pelo emprego de aspectos que procuram promover uma ilusão de realidade no palco, como a estruturação de episódios apoiada fortemente no diálogo, a total identificação entre ator e personagem, o uso de uma linguagem que procura simular a fala corrente (com expressões coloquiais e gírias) e o desenrolar de determinados quadros – por menores que sejam – seguindo uma sequência com desenvolvimento, clímax e desfecho. Esse é o caso, por exemplo, da cena 19 de *Injunction Granted*. A Voz do Jornal Vivo anuncia que estamos no ano de 1929 e que 1800 trabalhadores estão em greve em Gastonia, Carolina do Sul. O

Supervisor aproxima-se do operário Rochester e pergunta-lhe de quantos teares ele está cuidando; ele responde que são 48. A cena prossegue, de maneira apenas dialogada:

Supervisor – Um monte de novos pedidos acaba de chegar. Você vai ter que olhar 90, a partir de agora.  
 Rochester – Noventa! Não consigo. É quase o dobro e, além disso, meu pagamento foi cortado semana passada.  
 Supervisor – Ordem deles.  
 Rochester – Ordem ou não ordem, não consigo fazer isso. (Rochester tira o avental e vai para a direita. O Supervisor o detém.)  
 Supervisor – Aonde você vai?  
 Rochester – Falar com o superintendente. (Rochester cruza para o foco de luz em 1, no qual está o Superintendente.)  
 Rochester – Meu nome é Rochester.  
 Superintendente – Rochester? Qual departamento você trabalha?  
 Rochester – Cê devia saber. Tô aqui há 24 anos.  
 Superintendente – Bem, o que você quer?  
 Rochester – Não consigo cuidar de 90 teares.  
 Superintendente – Essas são as ordens que eu tenho e, se você não consegue cumpri-las, acho que você vai ter que...  
 Rochester – Escuta aqui! Comecei a trabalhar nessa fiação quando tinha oito anos de idade e não ganhei um centavo no primeiro mês. Então passei a ganhar 15 centavos por dia e aí trabalhei até me tornar um tecelão experimentado – 19 dólares por semana –, mas agora vocês cortam meu salário e dobram meu trabalho.  
 Superintendente – E então?  
 Rochester – Não tenho como fazer isso.  
 Superintendente – Você quer dizer que não vai fazer isso.  
 Rochester – É isso aí, e nenhum dos outros homens do sindicato vai (EDITORIAL..., 1936, p. 67-8, tradução nossa)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Foreman - A flock o f new orders just came in. You'll look after ninety from now on.

Rochester - Ninety! I can't do it. That's almost double, and besides, my pay was cut last week.

Foreman - Them' s orders.

Rochester - Orders or no orders, I can't do it. (Rochester removes his apron and begins to move right.)

(Foreman stops him) - Where you goin'?

Rochester - I'm goin' to speak to the super. (Rochester crosses to spot at 1, in which stands Superintendent)

Rochester - My name is Rochester.

Superintendent - Rochester? What department you work in?

Rochester - Y'ought to know. I been here twenty-four years.

Superintendent - Well, what is it?

Rochester - I can't tend ninety looms.

Superintendent - Those are the orders I got, and if you can't fill 'em, I guess you'll have to....

Rochester - Listen, you! I began to work in this mill when I was eight years old, and I didn't make a cent the first month. Then I got 15 cents a day, then I worked up till I became an experienced weaver - \$19 a week - but now you cut my salary and double my work.

Superintendent - Well?

Rochester - I can't do it.

Superintendent - You mean you won't. (Rochester crosses to right of Superintendent)

Rochester - That's right, and none o f the other union men will, either.

Percebe-se um estímulo à indignação do espectador diante da injustiça que a fábrica está prestes a cometer com Rochester, simplesmente porque ele assinalou a impossibilidade de cumprir as ordens recebidas e porque é sindicalizado. Encerrado o diálogo, o Superintendente muda de foco de luz – e, portanto, de ambiente – e vai falar com um Trabalhador em busca de emprego, aceitando contratá-lo desde que ele se comprometa, por escrito, a não entrar para o sindicato.

O mesmo apelo emocional se observa na cena 15, que começa com um discurso do presidente da United States Steel Corporation, o juiz Elbert Gary, contra a redução da jornada de trabalho. A seguir, entram em cena um Trabalhador com sua Esposa, de um lado, e o Superintendente e Milicianos, de outro.

Superintendente – Olha aqui, John, vim ver se você tava pronto pra usar a cabeça e voltar pro trabalho. Toda essa bobagem vai trazer o que de bom pra você?... Seu trabalho ainda está esperando por você, você sabe.

John – O que você pensa que eu sou, fura-greve?

Superintendente – Um minuto. Deixa eu perguntar uma coisa, meu velho Johnny... Você sabe o nome da companhia para a qual você trabalha? Diga, qual é o nome da companhia?

John – Tá louco? Lógico que sei o nome da companhia. U.S. Steel Company, é esse o nome!

Superintendente – Certo! U.S. Steel!...E você sabe o que quer dizer esse nome – UNITED STATES STEEL! - United States Steel, John. E você está vendo esses rapazes aqui? São representantes dos Estados Unidos, também. Quando você desafia a U.S. Steel, você está desafiando a eles. E você já ouviu falar da prisão de Leavenworth? É a cadeia do Tio Sam para traidores e anarquistas. Leavenworth, John, e esses rapazes vieram para levá-lo para lá! (pausa, enquanto ele se aproxima.) Mas não quero que isso aconteça, John. Quero que você seja um homem, um bom cidadão americano (Aproxima-se.) Seu filho tem berrado por comida nos últimos tempos, John? Vejo que sua mulher parece meio fraquinha...Agora, o que me diz? Volta ao trabalho ou...? (EDITORIAL..., 1936, p. 54-55, tradução nossa).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Superintendent – Look here, John, I came over to see if you was ready to use your head and go back to work. What good's all this damn foolishness going to do for you?. .. Your job's still waitin', you know,

John – What you think I am ---scab?

Superintendent – Wait a minute. Lemme ask you a question, Johnny old boy... Do you know the name of the company you work for? Tell me, what's the name of that company?

John – You crazy? Of course I know the name of company, U.S. Steel Company, that's what it is!

Superintendent – Right! U.S. Steel... And do you know what that stands for – UNITED STATES STEEL! -- United States Steel, John. And do you see these boys here? They're representatives of the United States, too. When you defy U.S. Steel, you defy them. And did you ever hear of Leavenworth prison? That's Uncle Sam's jail for traitors and anarchists. Leavenworth, John, and these boys have come to take you there! (pause, as HE comes closer) But I don't want that to happen, John. I want you to be a man, a good American citizen... (HE comes closer). Your kid been bawlin' for food lately, John? I can see your wife looks kinda weak... Now what do you say...Do you go back to work or...?

A cena fictícia é complementada pelas informações dadas pela Voz do Jornal Vivo: a greve em Pittsburgh acabou desmontada por meio de anúncios veiculados pela U.S. Steel nos jornais, com a informação falsa de que a desmobilização era crescente. Uma fala do juiz Gary fecha o quadro; ele prega que o trabalho sindicalizado faria os custos subirem e a competitividade dos EUA diminuir, no mercado mundial.

Ou seja, a ficção fornece a particularização de um problema – no caso, os possíveis efeitos da perseguição aos grevistas sobre a vida de um trabalhador específico – que depois é situado dentro de uma totalidade, quando se percebe que ele foi gerado por causa dos interesses da burguesia. Mas esse procedimento acaba por individualizar questões que são de classe; como não se expõe o processo, mas apenas causas e efeitos, o resultado é a transformação da luta de classes em uma questão moral. Os episódios pretendem causar revolta e indignação no espectador, que deve identificar-se com os trabalhadores e repudiar os atos de gerentes e industriais, apresentados como vilões.

Mas há uma outra camada de *Injunction Granted* que não é nem a factual nem exatamente a das “cenas criativas” descritas por Arent. Trata-se de elementos antidramáticos e que levam à abstração. Esses recursos chocam-se com as outras formas da peça e proporcionam um ganho crítico aos quadros ficcionais.

O principal desses expedientes é uma personagem que fica no palco ao longo da peça inteira, o Palhaço, comentando visualmente boa parte das cenas, sem dizer uma só palavra – à maneira de Harpo Marx (COSGROVE, 1989, p. XIII). Sua ação no palco funda-se muitas vezes na pantomima. Logo no quadro 1, depois que os *indentured servants* são atraídos para a viagem para a Virgínia colonial com promessas de liberdade e de paraíso terrestre, o Palhaço fecha o quadro, surgindo no palco com um machado *tomahawk*, que ele gira no ar, para depois exhibir para o público um escalpo humano. É precisamente essa a função dele em boa parte das aparições: sua presença em cena possibilita o desmascaramento de argumentos ideológicos expostos pelas personagens logo antes. No quadro 15, sobre a greve na U.S. Steel, enquanto o juiz e presidente da corporação Elbert H. Gary é entrevistado por repórteres (momento em que proclama suas opiniões contra a redução da jornada de trabalho), o Palhaço fica ao seu lado, fazendo mímica para parodiá-lo.

Outro recurso que o Palhaço usa são os cartazes. Em diversos momentos, eles apenas servem para anunciar o nome e a posição de uma personagem que está para entrar em cena. Em outros, fazem crítica. Na cena 9, sobre Haymarket, logo após as acusações do Promotor, e antes de o Juiz entrar em cena, ele aparece, em outro ponto do palco, com um cartaz dizendo “Joseph E. Gary, etc. Deus salve nosso feliz lar” – artifício que anuncia a personagem que está para entrar e ao mesmo tempo critica o que se vai ver. Aparece então o Juiz Gary, falando com sua Esposa, em casa, sobre a condenação dos líderes sindicais: “Está tudo bem, mãe. Cinco a serem enforcados, dois em prisão perpétua e um preso por quinze anos... Tudo está bem” (EDITORIAL..., 1936, p. 31-2, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Circulando entre as personagens, o Palhaço anuncia, comenta e ridiculariza muito do que acontece no palco, desempenhando uma função que, nos jornais vivos seguintes, seria preenchida com exclusividade pela Voz do Jornal Vivo. Por lidar com recursos verbais e não-verbais, o Palhaço ocupa um papel mais rico e que estimula mais a reflexão e a crítica. É o caso da cena 18, chamada *Parceria – 1929*, uma das mais marcantes da peça<sup>20</sup>.

O quadro começa com o discurso do Demagogo, personagem cujo figurino divide-se ao meio: uma metade, que se volta para o grupo que representa o Capital, é um conjunto de calça listrada, fraque, cabelos lustrosos e bigode; a outra metade, que se volta para o grupo que representa o Trabalho, é composta por uma calça de macacão, blusa azul, cabelos desgrenhados e óculos com armação de plástico. Sua fala, obviamente, também é cindida em duas porções: a cada oração enaltecendo o Trabalho segue-se uma outra que enaltece o Capital. Cada uma delas precede ensurdecedores aplausos, puxados pelo Palhaço, que rege ambos os lados como um maestro. A tônica do discurso é que trabalho e capital não sobrevivem um sem o outro; os “excessos” de ambas as partes são fruto dos “lombos luxuriosos do Bolchevismo (Capital aplaude), Fascismo (Trabalho aplaude), Socialismo (Capital aplaude) e antiamericanismo (ambos aplaudem em volume crescente)” (EDITORIAL..., 1936, p. 63, tradução nossa)<sup>21</sup>. Sua

<sup>19</sup> “Joseph E. Gary, etc. God Save Our Happy Home.”

“It’s all right, mother. Five to be hanged, two life sentences and one fifteen years....All is well.”

<sup>20</sup> A cena é citada como exemplo de “notável mau gosto” por Malcolm Goldstein, que a considera “particularmente selvagem”. Como ele não nos diz os motivos que o levaram a empregar tais expressões para se referir ao quadro, resta-nos apenas a possibilidade de analisar a terminologia – a qual denota uma crítica cultural em que “bom gosto” é um critério válido (GOLDSTEIN, 1974, p. 280).

<sup>21</sup> “Nine-tenths of the difficulties between Labor and Capital spring from the lustful loins of Bolshevism (Capital applauds), Fascism (Labor applauds), Socialism (Capital applauds) and un-Americanism (both

fala é pontuada por intervenções constantes do Palhaço, que sopra uma buzina, quando o Demagogo declara que preferiria ser um fazendeiro estadunidense a ser um sultão egípcio, e estoura uma bexiga, no desfecho triunfal da preleção.

O apagar das luzes marca o início de outra seção do quadro. Entra em cena, anunciado pela Voz do Jornal Vivo, o industrial John D. Rockefeller Jr., cuja homilia é praticamente a mesma do Demagogo: “Capital e Trabalho são ambos indispensáveis”, sua relação não precisa ser “fundamentalmente a de antagonismo” e sua cooperação fará com que “os produtos do trabalho sejam continuamente aumentados”. Ele frisa: “a riqueza disponível para a humanidade praticamente não tem limites” (EDITORIAL..., 1936, p. 64, tradução nossa) – talvez por isso, a luta salarial dos sindicatos em busca de justiça distributiva não fizesse sentido. O Palhaço entra no palco exibindo para o público uma gigantesca moeda de 10 centavos de dólar, um verdadeiro símbolo da família Rockefeller<sup>22</sup>. O Palhaço dá o *dime* para Rockefeller e sai. Howard Heinz, magnata da indústria de alimentos de mesmo nome, é anunciado pelo altofalante e surge no palco, com a mesma arenga de que capital e trabalho são parceiros. O Palhaço aparece com um enorme pepino em conserva nas mãos. A referência é ao broche em formato de pepino criado pela empresa em 1893 para ser distribuído na feira de Chicago – uma das primeiras campanhas publicitárias da história a utilizar a oferta de brindes promocionais (HEINZ, 2011). O Palhaço entrega o pepino a Heinz e os dois industriais curvam-se um ao outro, para depois saírem de cena (EDITORIAL..., 1936, p. 64). Sendo os dois industriais célebres filantropos da história estadunidense, ao mesmo tempo que proprietários de impérios cujo poder não era apenas econômico, mas também político, é fácil perceber que o Palhaço pretende relacionar demagogia com caridade, pondo em dúvida a pretensa parceria que os capitalistas desejam estabelecer com o trabalho. O que restaria ao operariado além de trocados e brindes?

A quebra iminente da Bolsa de Nova York, em 1929, colocaria essa ideologia em ridículo, como reforça o Palhaço. As luzes se apagam e tem início a última parte da cena, em que o Presidente de uma universidade faz uma conferência para seus alunos formandos. O Palhaço agora personifica um universitário ingênuo e deslumbrado, enquanto o Presidente afirma que aquela geração está entrando em um mundo sem

---

applaud, extra loud).”

<sup>22</sup> O patriarca da família, John D. Rockefeller (pai do Junior), tinha o hábito de distribuir moedas desse tipo para adultos e crianças em todos os lugares que visitava. (COFFEY e SHUKER, 1989, p. 103).

limites, com oportunidades de sucesso e prosperidade em todos os campos, especialmente nos EUA – “nação que não fica em segundo lugar diante de ninguém” e que está “experimentando uma era de expansão e prosperidade que vai durar até o fim dos tempos”. O desastre que ocorreria pouco depois é o suficiente para desmentir toda a argumentação; o Palhaço limita-se a bater na própria cabeça com o diploma (EDITORIAL..., 1936, p. 65, tradução nossa).

O que se vê é que o Palhaço e as cenas das quais participa mais ativamente levam os quadros para uma esfera de abstração crescente. Problemas sociais são alegorizados e informações factuais são despidas de seu caráter mais circunstancial, em uma tentativa de situar um dado evento no contexto geral. Trata-se, portanto, de um esforço totalizante. Contudo, fatos e recursos cênicos que favorecem a abstração, em sua maioria, são separados em compartimentos estanques. Do choque com a rigidez da particularidade factual, engessada por ordens superiores, surgem contradições ao longo de toda a peça.

Alguns raros episódios fogem à regra. Neles, a alegoria é assumida de maneira integral e o jornal vivo torna-se um todo orgânico. A cena mais famosa de *Injunction Granted*, de número 25, é uma delas; chamada *Jennings vs. Hearst – 1935*, trata da batalha jurídica travada entre o jornalista Dean Southern Jennings e o magnata da imprensa William Randolph Hearst. Em 1934, Jennings foi indicado como delegado para uma convenção da American Newspaper Guild – aproveitaria as férias para participar do evento. Mas seus chefes impediram que ele recebesse o salário referente ao recesso, forçando-o a pedir demissão. Ele levou seu caso à seção regional do recém-criado organismo de controle governamental sobre as relações de trabalho, a *National Labor Relations Board*. A empresa, pertencente a Hearst, ausentou-se da audiência, alegando que o órgão não tinha jurisdição para cuidar do caso, uma vez que havia sido criado um instrumento setorial para arbitrar conflitos trabalhistas em jornais, o *Newspaper Industrial Board* (NIB, em grande parte constituído por donos de jornais). Na esfera federal, o conselho chegou a uma decisão favorável a Jennings, declarando que o jornal violara a seção do National Recovery Act<sup>23</sup> que estabelecia o direito de livre organização de empregados. Quando tudo parecia encaminhado, Donald Richberg, mais importante conselheiro de Roosevelt – a ponto de ser chamado de “presidente

---

<sup>23</sup> Lei que instituiu a nova política governamental para lidar com questões trabalhistas.

assistente” – resolveu intervir em favor de Hearst, pedindo reabertura do caso com a mesma alegação do magnata. Se a competência do NIB fosse colocada em jogo, todos os capitalistas da imprensa poderiam abandonar o órgão. Por fim, Roosevelt aconselhou a NLRB a sempre rejeitar jurisdição quando houvesse um órgão setorial da indústria constituído. Jennings nunca foi readmitido (QUINN, 1940).

Como esses acontecimentos haviam sido noticiados pela grande imprensa – a revista *Time*, por exemplo, publicou uma matéria sobre o assunto (THE PRESS, 1934) – e expostos ao conhecimento do público, a cena não se restringe a recontar a história; em vez disso, alegoriza-a. Hearst e Jennings tornam-se dois lutadores de boxe, enfrentando-se em um ringue. O Árbitro apresenta Jennings como o “orgulho da Newspaper Guild” e William Randolph Hearst como o “campeão da Associação Atlética da Negociação Não-Coletiva”. Desde o começo, o Árbitro mostra-se protetor com Hearst e severo com Jennings, abraçando o magnata e dando broncas no jornalista. A luta começa de maneira coreográfica; cada golpe desferido é congelado no ar, até que outro se complete. A *Voz do Jornal Vivo* narra o embate, anunciando o momento em que Jennings acerta um golpe em Hearst e o derruba: “Ele o golpeia! Ele cai! A National Labor Board determina que Jennings seja reintegrado” (EDITORIAL..., 1936, p. 88, tradução nossa)<sup>24</sup>.

O Árbitro abana Hearst e segura a contagem o quanto pode, implorando que o homem se levante. Entra em cena Donald Richberg, que cochicha instruções ao pé do ouvido do juiz. Embora Richberg vista um cartaz com seu nome ao redor do pescoço, o significado da cena é explicado pela *Voz do Jornal Vivo*, que diz: “Espere um pouco! Algo está acontecendo por aqui. Richberg acaba de entrar no ringue com uma mensagem” (EDITORIAL..., 1936, p. 89)<sup>25</sup>. O Árbitro afirma que houve um engano e que o caso será reaberto. A luta recomeça, com Hearst escorado pelo juiz; Jennings novamente nocauteia o oponente. O Árbitro, sob o olhar de Richberg, levanta o braço de Hearst, que está inconsciente, indicando-o como vencedor.

É compreensível que os jornalistas do FTP tenham dado destaque ao caso, fazendo referências a detalhes tão circunstanciais do embate entre Jennings e seu patrão. A Newspaper Guild sofria uma dura provação naquele período, uma vez que Hearst

<sup>24</sup> “HE SOCKS HIM! HE'S DOWN! The National Labor Board orders Jennings reinstated.”

<sup>25</sup> “Wait a minute! Something's goin' on here. Richberg just entered the ring with a message.”



voltava suas forças contra a organização<sup>26</sup>. A intervenção de um New Dealer importante como Richberg na contenda e a própria postura de Roosevelt, definida como “despótica” – embora não se faça menção direta a isso, na cena – fizeram do caso um momento marcante da luta dos trabalhadores; o fato de se tratar de um sindicato *white collar* (de trabalhadores que não atuam em fábricas, mas em escritórios, exercendo profissões liberais ou intelectuais) lutando para se fortalecer e enfrentando a oposição do maior capitalista do setor conferiu mais interesse ao evento.

Os aspectos factuais do quadro encaixam-se na cena em chave cômica, integrando o cerne da alegoria. Aqui, não vemos jornal vivo de um lado, reflexão crítica de outro; o que aparece é o esforço de criticar, pelo riso, um evento real. A tentativa guarda relação com a totalidade da peça, reforçando que, embora o lado dos trabalhadores tivesse de ser o ganhador legítimo das disputas com os patrões, dentro das regras do jogo judicial, a autoridade máxima da arbitragem sempre acaba determinando a vitória do lado mais poderoso. Nesse sentido, a cena 25 é uma alegoria de todos os outros quadros. Nela, também reconhecemos um avanço no conteúdo: embora o inimigo histórico mais frequente, entre os poderes governamentais, seja a Justiça, o próprio Executivo entra na batalha, do lado burguês, quando não há outro jeito de impedir uma vitória dos trabalhadores.

A tendência à abstração também aparece quando se trata de expor conceitos, deixando os fatos um pouco de lado. Nos diferentes jornais vivos estadunidenses, algumas das cenas mais célebres são tentativas de explicar, de maneira didática, teorias econômicas e sociais que envolvam o problema sobre o qual se trabalha. Em *Injunction Granted*, a cena 10, chamada *Monopólio – década de 1890* (EDITORIAL..., 1936, p. 33-6), é um exemplo de quadro fictício que não tenta individualizar, por meio de elementos dramáticos, os efeitos de um acontecimento noticiado pela imprensa; em vez disso, procura-se elucidar o fenômeno da formação dos monopólios na economia estadunidense por meio de um exemplo ficcional, em um procedimento metonímico. A cena apoia-se grandemente na montagem.

A Voz do Jornal Vivo anuncia os preços das ações de diferentes corporações, apontando a Eastern Equipment com a menor cotação. O Presidente Executivo da

---

<sup>26</sup> E a batalha se dava em diversos níveis. De acordo com Russel Quinn (1940), apenas pelo fato de Dean Jennings ter sido coagido a se demitir por causa de sua atividade sindical, a participação dos funcionários de seu jornal, o *Call-Bulletin*, nas reuniões sindicais caiu de 44 para 4 repórteres, imediatamente. O caso acabou por atrair atenção de trabalhadores e capitalistas da imprensa, no país inteiro.

empresa aponta o problema, inconformado, para seus colegas da direção; o Primeiro Diretor informa que sua concorrente Western Equipment fechou com cotação ainda menor. Outros Diretores discutem que é difícil obter bons preços para os produtos, uma vez que a Western Equipment sempre acaba conseguindo escoar suas mercadorias por preços menores. Até que o Presidente Executivo tem uma ideia:

Presidente Executivo – Não, cavalheiros, não temos como dar conta de enfrentar a concorrência. Estamos nos enforcando há muito tempo...(Pausa) Mas tem uma saída... uma bela saída... (olha para eles) Vamos nos fundir... Vamos fundir a Eastern Equipment, Inc., e a Western Equipment, Inc., em uma única instituição – a United Equipment, Inc. (Ao ritmo da frase musical, o Presidente alcança devagar um charuto no bolso de seu paletó. Após a frase, oferece o charuto.) Cavalheiros, peguem um charuto (EDITORIAL..., 1936, p. 34, tradução nossa).<sup>27</sup>

Imediatamente, A Voz do Jornal Vivo narra a cotação das ações da nova empresa, que já teve enorme alta. Novo corte para a sala de reuniões e a rotina se repete: o Presidente Executivo se queixa de outra concorrente, a Standard Equipment, cujos dividendos estão mais altos do que os da United. O Segundo Diretor lembra que eles estão gastando muito com o pagamento dos direitos sobre uma patente que a Standard detém. O Primeiro Diretor salienta que a concorrente possui controle sobre mercados dos quais eles precisam, enquanto o Terceiro Diretor afirma que sua empresa atua sobre territórios que poderiam ser de interesse da concorrente. A resposta é a mesma: o Presidente Executivo declara formada a Amalgamated Equipment, cujas ações têm alta ainda maior. O próximo problema são os competidores do norte e do sul, “que são pequenos, mas têm supremacia em seus próprios Estados”. O Primeiro Diretor destaca o motivo: “Eles estão comprando trabalho barato”. Forma-se a National Equipment. Antes que alguém reclame de algo mais, o Palhaço surge repentinamente no palco, oferecendo grandes charutos para os diretores (EDITORIAL..., 1936, p. 35, tradução nossa). A Voz do Jornal Vivo informa o preço das ações da Universal Equipment, mais alto do que nunca. As luzes se apagam e a cena tem seu complemento factual; a Voz do Jornal Vivo anuncia que, em 2 de julho de 1890, o Senado dos EUA decidiu agir sobre o problema dos monopólios, com a aprovação da lei Sherman, que proibia trustes e fusões que

<sup>27</sup> “Chairman – No, gentlemen, we cannot afford to meet competition. We've been cutting our throats too long...(pause) But there is a way out.. .a sound way. (He looks at them). Let us combine... Let us combine Eastern Equipment, Inc., and Western Equipment, Inc., into one institution -- United Equipment, Inc. (To the rhythm of the musical phrase, the CHAIRMAN slowly reaches for cigar in breast pocket. After the phrase he offers the cigar) Gentlemen, have a cigar.”

restringissem o livre comércio. O senador Sherman fecha o quadro, explicando que a lei não deveria em hipótese alguma ser usada para limitar ou coibir o agrupamento de trabalhadores para promover seus interesses (alguns quadros para a frente, a peça mostra que essa má utilização da lei seria bem comum).

A montagem, com cortes e superposição constante dos dois segmentos que constituem a seção principal da cena – as flutuações do mercado, cujos dados são informados pela Voz do Jornal Vivo, e a reunião dos executivos, onde as decisões são tomadas – permite a esquematização breve do processo da centralização de capitais nos EUA<sup>28</sup>. Esse recurso possibilita a interpenetração da esfera dos indivíduos, que agem segundo suas próprias escolhas, pela esfera das determinações econômicas. Nesse sentido, *Injunction Granted* apresenta, aqui, uma solução interessante para o problema do emprego produtivo e orgânico dos dados factuais na dramaturgia (embora os dados informados pelo altofalante, nessa cena específica, sejam fictícios). O resultado desse procedimento é uma encenação antidramática, uma vez que a liberdade de ação das personagens acaba limitada por uma série de eventos e conformações sociais. Essa configuração dramática constitui grande avanço, se comparada às seções, isoladas entre si, de dados factuais e quadros ficcionais.

Mas, na cena 10, *Monopólio*, é justamente na questão da decisão individual que reside um problema. O abocanhamento de empresas por suas antigas concorrentes aparece como resultado de uma escolha do Presidente Executivo, baseada na ideia genial que ele é levado a ter por causa das circunstâncias do mercado acionário. O processo de formação dos monopólios, entretanto, não se dá dessa maneira. Como lembra Marx, a centralização dos capitais nada mais é que um verdadeiro embate no seio da classe dos capitalistas, que passam a expropriar uns aos outros, em um certo estágio da evolução do modo de produção (MARX, 1984, p. 293). Esse processo faz

---

<sup>28</sup> Afirma Lênin, em *Imperialismo, Etapa Superior do Capitalismo*, referindo-se a uma época não muito distante do período a que a cena se refere:

Nos Estados Unidos da América do Norte, o número de trustes era de 185 em 1900 e de 250 em 1907. A estatística americana divide todas as empresas industriais em empresas pertencentes a indivíduos, a sociedades e a corporações. A estas últimas pertenciam, em 1904, 23,6%, e, em 1909, 25,9 %, isto é, mais da quarta parte do total das empresas. Nos referidos estabelecimentos trabalhavam 70,6 % dos operários em 1904, e 75,6 % em 1909, isto é, três quartas partes do total. O valor da produção era, respectivamente, de 10.900 e 16.300 milhões de dólares, ou seja, 73,7 % e 79 % do total. (LENINE, 1916, p. 11).

parte da lei geral de acumulação; é, portanto, um fenômeno advindo do próprio desenvolvimento do capital e, por ser estrutural, extrapola completamente as possibilidades individuais, acontecendo à revelia dos indivíduos, como afirma Lênin:

O capitalismo, na sua fase imperialista, conduz à socialização integral da produção nos seus mais variados aspectos; arrasta, por assim dizer, os capitalistas, contra sua vontade e sem que disso tenham consciência, para um novo regime social, de transição entre a absoluta liberdade de concorrência e a socialização completa (LENINE, 1916, p. 12).

A expropriação de uns burgueses por outros, por meio da formação de cartéis e monopólios, acontece por meio de uma série de instrumentos de “estrangulamento”, listados pelo economista alemão Kestrier e citados por Lênin:

1) privação de matérias-primas (“...um dos processos mais importantes para obrigar a entrar no cartel”); 2) privação de mão-de-obra mediante “alianças” (quer dizer, mediante acordos entre os capitalistas e os sindicatos operários para que estes últimos só aceitem trabalho nas empresas cartelizadas); 3) privação de meios de transporte; 4) privação de possibilidades de venda; 5) acordo com os compradores para que estes mantenham relações comerciais unicamente com os cartéis; 6) diminuição sistemática dos preços (com o objetivo de arruinar os “estranhos”, isto é, as empresas que não se submetem aos monopolistas, gastam-se durante um certo tempo milhões para vender a preços inferiores ao do custo: na indústria da gasolina deram-se casos de redução de preço de 40 para 22 marcos, quer dizer, quase metade!); 7) privação de créditos; 8) declaração do boicote (LENINE, 1916, p. 13).

O tamanho dos capitais é determinante na relação entre capitalistas – desde a divisão da mais-valia global até o fenômeno da centralização (que, afinal, são momentos do mesmo processo). Essas medidas de enforcamento relacionadas por Lênin são, obviamente, impostas pelos capitalistas maiores sobre os menores. Na cena de *Injunction Granted*, não ficamos sabendo se a Eastern Equipment, a companhia inicial, é detentora de capital mais vultoso que algumas de suas concorrentes (apenas no terceiro caso um dos Diretores informa que a “Northern e a Southern Equipment são pequenas”). Uma delas está gerando dividendos maiores e é dona de patentes sobre as quais as outras indústrias do ramo são obrigadas a pagar direitos. Esse aspecto torna ainda mais improvável a simples decisão do Presidente de fundir as empresas.

A proeminência que, em última análise, a ação individual detém acaba por limitar, de uma maneira ou de outra, o horizonte político dessa cena. Se a ideia de se fundir com outras empresas e formar um monopólio foi um estalo de brilhantismo do

Presidente Executivo, motivado por sua ambição de elevar a cotação das ações da corporação, pressupõe-se que tal manobra podia ser evitada. Ora, com Marx aprendemos que o processo de centralização do capital é inevitável – um capitalista que procure escapar dele, de maneira individual, conseguirá apenas ser destituído de sua classe.

### Questões morais

Tanto nas cenas ficcionais e quase naturalistas que se desdobram das exposições factuais quanto nos quadros mais abstratos, a ação individual aparece principalmente como predicado de capitalistas ou das autoridades a eles ligadas. Magnatas da indústria e da imprensa, *robber barons* (grandes capitalistas que construíram sua fortuna por meio de práticas abusivas e ilegais) e juízes são os vilões em *Injunction Granted*.

Em grande parte dos quadros, todavia, observa-se o esforço de situar a ação desses indivíduos na totalidade do sistema político estadunidense, em uma tentativa de mostrar que o problema é estrutural. É o caso de todas as cenas envolvendo o sistema judiciário e a perseguição histórica que perpetra contra o movimento operário, culminando com a aplicação desenfreada de liminares para impedir greves e mobilizações. As *labor injunctions*, como explica didaticamente o quadro 12 – um breve diálogo entre dois trabalhadores sobre o assunto –, eram concedidas pelo magistrado a pedido de industriais, passavam a vigorar imediatamente e constituíam-se como uma deliberação direta do juiz, que prescindia de um júri. Ao esmiuçar o funcionamento desse instrumento jurídico, o jornal vivo mostra que há um problema no cerne do Poder nos EUA, cuja amplitude extrapola as meras preferências políticas dos juízes<sup>29</sup>.

Com esse ímpeto, a peça volta sua artilharia até mesmo contra importantes New Dealers. Em uma sequência de cenas ao fim de *Injunction Granted*, já se passando nos anos 1930, é exposta a insuficiência da política institucional para resolver o problema da repressão à organização dos trabalhadores. A Voz do Jornal Vivo anuncia que estamos em 1933, ano do “New Deal – para o homem esquecido” (EDITORIAL..., 1936, p. 80).

<sup>29</sup> Cabe destacar que as *labor injunctions* foram um dos principais mecanismos de combate ao movimento operário estadunidense. Entre 1877 e 1931, foram emitidas cerca de 10 mil liminares contra líderes sindicais, com efeito imediato para a desmobilização de greves e boicotes. (LIMONCIC, 2009, p. 67).

Entra em cena o General Hugh S. Johnson, presidente da National Recovery Administration, a primeira agência governamental criada por Roosevelt para regular a concorrência entre empresas e suas relações com os trabalhadores. Apostando na adesão das indústrias aos códigos de competição setoriais estabelecidos pelo *National Industrial Recovery Act* (NIRA), lei que criou a agência, o governo não previu nenhuma medida de punição àquelas que desrespeitassem a nova legislação (com a criação de obstáculos à livre organização dos empregados, por exemplo), exceto a destituição do selo da Águia Azul, símbolo da NRA. O General Johnson discursa:

Johnson – É dever da administração verificar que todo o trabalho, organizado ou não organizado, consiga um trato justo, e a administração está organizada para cumprir com e cumprirá com esse dever... O direito a fazer greve é inviolável, como a lei de autodefesa! (EDITORIAL..., 1936, p. 80)<sup>30</sup>

O Palhaço surge no palco com uma grande Águia Azul coberta com um capuz. Logo após a fala de Johnson, ele remove o pano da águia e exhibe uma caricatura do General, que aparece montado na ave. Na cena seguinte, que aborda a grande greve de São Francisco, em 1934, a ridicularização de Johnson e da NRA tem seu complemento: o presidente da agência governamental declara que “a greve geral é uma ameaça à comunidade e uma ameaça ao governo... É uma guerra civil!” (EDITORIAL..., 1936, p. 83)<sup>31</sup>. O quadro mostra a enorme repressão armada ao movimento, que atinge até mesmo quem não tinha relação alguma com a greve, para depois inserir novo comentário de Johnson, que promete mais dureza do governo contra a “minoría radical”. A cena acaba com a Voz do Jornal Vivo dizendo que o General Johnson pediu demissão da NRA, sendo substituído por Donald S. Richberg. O próximo quadro é o da luta de boxe entre o jornalista Dean Jennings e o magnata Hearst, cujo resultado injusto é fruto da intervenção de Richberg.

Ao criticarem diretamente a política “cooperativa” do New Deal com as grandes empresas, essas cenas indicam que os trabalhadores não podem confiar que a questão será resolvida pelo governo, que no fim das contas sempre se posiciona ao lado dos poderosos. Daí a mensagem tantas vezes entrevista – e, na cena final, intensamente reforçada – de que a única solução é a sindicalização de todos. Por outro lado, esses

<sup>30</sup> “It is the duty of the administration to see that all labor, organized as well as unorganized, gets a square deal, and the administration is organized to do, and will do that duty... The right to strike is inviolate, like the law of self defense!”

<sup>31</sup> “The general strike.....is a threat to the community.....it is a menace to government.....It is civil war!”

quadros também podem ser vistos como uma crítica voltada especificamente ao Primeiro New Deal, pouco contundente em sua relação com o setor privado e, por isso mesmo, ineficaz na proteção dos direitos dos trabalhadores.

Por essa via, é possível divisar no jornal vivo a acepção de que houve e há personalidades históricas e contemporâneas que optaram por se posicionar do “lado certo”. Às autoridades e empresários contrários ao New Deal e hostis à classe trabalhadora, a peça confronta figuras que lutaram pelo avanço dos direitos trabalhistas, apesar de muitas vezes serem personagens da mesma esfera que os “vilões”. Assim, legisladores que apoiavam políticas progressistas, como Fiorello LaGuardia e o senador Samuel Shipstead, ou administradores públicos como o governador progressista de Illinois, John P. Altgeld, discursam em cena contra os desmandos do judiciário ou a escassez de direitos para os trabalhadores. Essa visão reforça o tom moralista, visível tanto na crítica aos capitalistas como nos trechos mais propagandísticos em favor da luta operária.

Na cena que aborda a greve dos ferroviários de 1894, conhecida como *Pullman strike*, o governador Altgeld, tentando livrar os trabalhadores da repressão por tropas federais, envia uma carta ao presidente Grover Cleveland, dizendo que a situação está sob controle das autoridades locais e que a ação do “Governo Federal foi requerida por homens que têm motivações políticas e egoístas” (EDITORIAL..., 1936, p. 38)<sup>32</sup>. O esforço de empatia com Altgeld e suas boas intenções é reforçado pelo estado de ânimo que a interpretação deve evidenciar: na rubrica, explica-se que o governador “está visivelmente emocionado” (EDITORIAL..., 1936, p. 38).

Mesmo nos discursos de líderes sindicais, observa-se uma mistura de crítica econômica e política com argumentos morais. No quadro que trata de Haymarket, Albert Parsons, um dos organizadores operários, afirma em sua defesa:

Sou um daqueles que entendem que é errado para mim e errado para meu vizinho que eu consiga escapar da escravidão assalariada tornando-me eu mesmo um mestre e um proprietário de escravos... esse é o meu único crime! (EDITORIAL..., 1936, p. 31).<sup>33</sup>

<sup>32</sup> “The Federal Government has been applied to by men who have political and selfish motives!”

<sup>33</sup> “I am one of those who hold that it is wrong to myself, and wrong to my neighbor, for me to make my escape from wage slavery by becoming a master and an owner of slaves myself...this is my only crime!”

Ao fim da cena, com a condenação de todos os líderes operários, o mesmo governador Altgeld declara:

Eu li cada palavra dos registros do caso. Os homens que foram enforcados eram inocentes... Mas, por Deus, seja lá o que acontecer à minha carreira política, eu irei perdoar os três que estão na cadeia! (EDITORIAL..., 1936, p. 33)<sup>34</sup>

Avanço político (vale a pena lembrar que Altgeld era progressista e foi apoiado pelos socialistas em sua campanha ao governo) e virtude aparecem lado a lado.

### **Avanços e limites**

A oposição entre seções factuais e cenas naturalistas e a contradição entre esses elementos e os quadros alegóricos são expressões de pontos de vista conflitantes que aparecem no interior de *Injunction Granted*. Um desses conflitos é a combinação entre consciência política e valores morais. Tal mistura nasce do radicalismo que definia a cultura da Frente Popular, que funcionava como um amálgama de diferentes tendências ativas de contestação ao *establishment* estadunidense.

Como lembra Michael Denning, para os modernistas dos EUA, “a imagem da ‘América’ estava encarnada na promessa da república de Lincoln”. Essa promessa de uma sociedade republicana, livre e sem classes fora traída, no entender dessa geração, pela “ascensão dos ‘*robber barons*’, das ‘grandes fortunas’” (DENNING, 1998, p. 130).  
A tentativa de

imaginar o craque e a depressão, de figurar esse esfacelamento da terra, de narrar a crise do novo, produziu uma série de meditações poderosas sobre a história dos Estados Unidos (...). Juntas elas constituíram uma contraépica modernista, a história de declínio e queda da república de Lincoln” (DENNING, 1998, p. 130).

No caldeirão ideológico de que compartilhavam os jovens intelectuais radicais dos anos 1930, estava uma recuperação dos ideais de uma economia moral anterior ao capitalismo monopolista, baseada na produção diretamente controlada por “produtores virtuosos” – uma formação ideológica que já havia sido incorporada pelos primeiros marxistas estadunidenses no fim do século 19 (BUHLE, 1987, p. 61). Daí a vilanização tão frequente dos magnatas da indústria, dos grandes especuladores e financistas,

---

<sup>34</sup> “I have read every word of the record of the case. The men who were hanged were innocent... But, by God, no matter what happens to my political career, I will pardon the three in jail!”



opositores tão diretos dos trabalhadores organizados do século 20 – nesse sentido, encarados como os “produtores virtuosos” que deveriam retomar o controle da produção. Paul Buhle lembra que o marxismo da Frente Popular adotou as tradições jeffersonianas-lincolnianas de maneira positiva (BUHLE, 1987, p. 168). “E, é bom lembrar, mesmo o Partido Comunista dos Estados Unidos julgava-se o herdeiro das tradições de Jefferson, Paine, Jackson e Lincoln”, narra Limonic (2009, p. 54).

Esse amálgama de teorizações a respeito da crise e das transformações sociais necessárias aparece em contradições formais e de conteúdo em *Injunction Granted*. A crueza dos dados históricos e noticiosos é ao mesmo tempo explorada, em quadros exclusivamente “jornalísticos”, e atenuada, quando eles ganham complemento dramático em cenas naturalistas. Procedimentos alegóricos e abstracionistas propiciam uma refuncionalização de informações factuais e criações ficcionais que extrapola em muito qualquer tentativa de transmitir conteúdos unidimensionais; nesses quadros, o jornal vivo torna-se dialético e rompe alguns limites políticos e estéticos que às vezes se notam no restante da peça. Todas essas camadas estão continuamente sujeitas à extração de mensagens específicas, que são posteriormente empregadas para fins propagandísticos.

É precisamente isso o que ocorre na cena final da peça, que se passa em 1936. Cada vitória legal dos trabalhadores, materializada em leis de proteção de mulheres e crianças contra a superexploração laboral e de garantia da negociação coletiva, é contraposta, por meio de recursos de montagem, à ineficácia observável na manutenção das más condições de vida dos trabalhadores e na negação contínua da nova legislação pelos tribunais. Um jogral de Trabalhadores, na forma de perguntas e respostas, evidencia que o caminho político institucional é limitado e insuficiente para transformar a vida do operariado:

Trabalhador – BEM, o que temos – Lei Guffey... NRA... Lei das Pensões Ferroviárias... Lei das Relações Trabalhistas... Lei do Salário Mínimo... Levou um longo tempo para que nós as conquistássemos e o que ele tem a dizer? (Aponta para o Juiz).

Juiz – Inconstitucional.

Trabalhador (aponta para Garota) – Você consegue viver com nove dólares por semana?

Garotas – Não!

Trabalhador (aponta para Garotas) – Vocês conseguem um salário mínimo sem negociação coletiva?

Um Trabalhador – Não!

Trabalhador (apontando para Grupo de operários da siderurgia e Outros) – Os tribunais vão ajudar vocês?

Operários da Siderurgia – Não!

Trabalhador – Então a resposta está em nós mesmos. Em vocês... em mim. Todos os trabalhadores devem ser trazidos para os sindicatos (EDITORIAL..., 1936, p. 98-9).<sup>35</sup>

A Voz do Jornal Vivo informa que estava em formação o CIO, liderado por John L. Lewis. A central sindical já enfrentava seu primeiro teste, com a oposição concertada dos industriais siderúrgicos; seguem-se trechos do discurso desmobilizador dos capitalistas. Enquanto eles falam, grupos vão se reunindo no palco, identificados pelos nomes dos sindicatos – como Trabalhadores Unidos da Indústria da Borracha, por exemplo – e pela quantidade de membros: são os sindicatos recém-constituídos e que estavam ingressando no CIO. A multidão que se agrupa no palco posiciona-se atrás de Lewis, que é anunciado pela Voz do Jornal Vivo e faz o discurso final da peça. Lewis afirma representar 30 milhões de estadunidenses que, até então, viram negado seu direito de negociar coletivamente os contratos de trabalho com industriais e financistas. A propaganda da indústria siderúrgica, segundo ele, foi

planejada para aterrorizar as mentes daqueles que se recusam a aceitar a teoria de que os interesses financeiros por trás das corporações do aço devem ser considerados os suseranos da América industrial. [...] Ela contraria a lei. Emprega os vastos recursos da indústria contra o direito de seus trabalhadores de se empenhar na auto-organização da negociação coletiva moderna. O trabalho organizado na América aceita o desafio dos senhores do aço. (Ao falar desafio, todos os cartazes [portados pelo grupo] são erguidos) (EDITORIAL..., 1936, p. 101).<sup>36</sup>

---

35

Worker – WELL, what have we got – Guffey Act.... NRA.... Rail Pensions Act... Labor Relations Act. ... Minimum Wage Law.... It took us a long time to get them, and what does he say?

(He points to Judge) – Unconstitutional.

Worker points to Girl – Can you live on nine dollars a week?

Girls – No!

Workers (points to GIRLS) Can you get a living wage without collective bargaining?

A Worker – No!

Worker (pointing to steel GROUP and OTHERS) - Will the courts help you?

Steel Workers - No!

Worker – Then the answer is in ourselves. In you... in me. All workers must be brought into unions.

<sup>36</sup> “Lewis – This statement issued by the Iron and Steel Institute is designed to be terrifying to the minds of those who fail to accept the theory that the financial interests behind the steel corporations shall be regarded as the overlords of industrial America. [...] It contravenes the law. It pledges the vast resources of the industry against the right of its workers to engage in self-organization of modern collective bargaining. Organized labor in America accepts the challenge of the overlords of steel.”

A agitação baseada na exaltação do CIO, que àquela altura dava os primeiros passos para se tornar a mais combativa e importante central sindical estadunidense, canaliza a insatisfação com a política institucional, delineada na seção imediatamente anterior. Se a história indicava que as leis trabalhistas não eram o bastante para resguardar os direitos do operariado e melhorar sua qualidade de vida, mostrava-se necessária uma solução política. Mas a peça conclui batendo na mesma tecla da luta econômica, da sindicalização e da negociação coletiva, definida como “moderna”.

Diante da crise geral do capitalismo, sistemas econômicos que aumentassem a justiça distributiva apareciam como a solução mais adequada aos novos tempos. A peça chega a citar diretamente a filosofia reformista do Crédito Social, desenvolvida pelo britânico C.H. Douglas e difundida nos anos 1920 (EDITORIAL..., 1936, p. 85).

Nisso o CIO e o governo Roosevelt concordavam plenamente. O esforço para tirar o país da Depressão deveria incluir o aumento do poder de compra dos trabalhadores. Para o presidente Roosevelt, apenas com uma ação orquestrada da indústria esse resultado poderia ser obtido; do contrário, “poucos homens *egoístas*, em cada grupo de competição, pagarão salários de fome e insistirão em longas horas de trabalho” (Apud LIMONCIC, p.137, grifo meu). Pode-se entrever nesse discurso que a ação do Estado seria imprescindível para distribuir melhor a riqueza entre os cidadãos dos EUA – mas também se esperava uma moralização geral dos capitalistas, cuja “ganância desenfreada” levara à quebra da Bolsa de Nova York. Essas teorias economicistas acabaram prevalecendo no debate estadunidense a respeito das causas da Depressão; mesmo em produtos culturais da esquerda elas podem ser reconhecidas.

### **Breve balanço: *Injunction Granted* e o jornal vivo estadunidense**

Em *Injunction Granted*, o choque entre formas e conteúdos leva a uma exposição contraditória, em que se misturam reflexões de origem marxista e teorizações de fundo idealista. Tais contradições materializam-se no decurso cênico composto por elementos díspares. Por um lado, confere-se ênfase à ação individual, principalmente no que diz respeito aos inimigos da organização dos trabalhadores; por outro, a todo momento salientam-se os limites estruturais a que os indivíduos estão sujeitos, sob o

capitalismo. A disparidade é reposta continuamente pelo choque entre recursos épicos e não-épicos (por vezes, dramáticos).

*Injunction Granted* é uma peça grandemente permeada de elementos épicos, uma vez que se propõe a representar substância radicalmente não-dramática – a luta dos trabalhadores nos EUA ao longo da história –, o que faz por meio de uma encenação organizada em dezenas de episódios não-relacionados, introduzidos e comentados pela Voz do Jornal Vivo (que desempenha, muitas vezes, papel de coro e narrador). Nesse sentido, diversos são os expedientes narrativos empregados na peça: o uso contínuo do palco simultâneo; a exposição não-dialogada de conteúdos sociais; a relativização de seções, ao interpolá-las umas com as outras; o recurso à alegoria – principalmente por meio do Palhaço, com sua mímica e com o uso que faz de adereços alegóricos (como o pepino em conserva e a águia azul), mas também em quadros inteiros, como o da luta de boxe; a comicidade constante; o emprego de cartazes.

Por outro lado, todos esses elementos são interpenetrados por quadros ficcionais, em que se tentam particularizar problemas sociais e políticos recorrendo-se a procedimentos típicos da forma dramática. Tais expedientes, como a identificação completa entre ator e personagem, o desenrolar desses episódios seguindo desenvolvimento, clímax e desfecho e o diálogo que procura simular uma pretensa variante operária do idioma, promovem uma ilusão de realidade. Subjaz por trás desse esforço a crença em um indivíduo com liberdade de ação, que se vislumbra também na combinação da crítica econômica com princípios morais.

Mas é o recurso às denúncias verbalizadas que mais se destaca na encenação. Por meios verbais, são apresentados argumentos e contra-argumentos relativos a determinado problema, desmascaradas as motivações reais que existem por trás de decisões injustas, revelados os fatos políticos mais marcantes da luta operária. Muitas vezes, também a inserção de uma questão específica em seu contexto social acontece de maneira verbal (como na cena 6, em que o legislador identifica-se como antigo supervisor de indústria).

Nesse ponto, cabe fazer uma breve reflexão a respeito da fundamentação da peça em denúncias. Quando confrontada com o teatro brechtiano, uma peça como *Injunction Granted* pode gerar críticas em relação à ausência da exposição dos mecanismos do processo social. Entretanto, lembremos que o teatro épico de Brecht, àquela altura,

enfrentava grande resistência nos EUA, onde mesmo alguns artistas do Theatre Union, que montou sua peça *A Mãe* em 1935, sentiam que seu teatro “poderia não ser inteiramente adequado ao público americano” (WILLIAMS, 1974, p. 179). O que prevalecia, também no teatro de esquerda, eram as formas que privilegiavam categorias como a profundidade psicológica das personagens e os enredos que destacavam grandes embates morais. Uma das produções do Group Theatre – um dos principais coletivos do teatro de esquerda na década de 1930 –, por exemplo, enfrentou duras críticas e fracassou enormemente, ficando em cartaz por apenas 19 apresentações, porque relacionava de maneira direta demais, segundo seus detratores, o assassinato de uma garota aos problemas econômicos da época (WILLIAMS, 1974, p. 207)<sup>37</sup>. Portanto, se observada à luz da produção teatral estadunidense de seu tempo, *Injunction Granted* mostra-se uma peça eficaz para tratar de questões sociais – o que consegue fazer sem rodeios.

É possível constatar alguns limites políticos em *Injunction Granted* e nos jornais vivos que seriam encenados posteriormente. O distanciamento da forma do jornal vivo de suas condições de produção no movimento de teatro operário possibilitava que ela se amoldasse, pouco a pouco, a conteúdos de cunho reformista. Para Arthur Arent, o jornal vivo era uma forma adequada para contar tanto a história do socialismo na Rússia, da Revolução de 1917 até 1936<sup>38</sup>, quanto a sentimental crônica do armistício declarado por soldados canadenses e alemães no Natal de 1914<sup>39</sup>. Entretanto, sua eficácia artística para tratar de temas políticos era inequívoca.

Por causa disso, *Injunction Granted* acabou sendo inaceitavelmente radical para os New Dealers. Hallie Flanagan, apesar de apoiar a peça publicamente, criticou duramente o jornal vivo para os diretores Joseph Losey e Morris Watson, chamando-o de exemplo de “mau jornalismo e teatro histórico” (FLANAGAN, 1940, p. 72). As pressões de opositores políticos, críticos de jornais e do próprio governo fariam com

---

<sup>37</sup> Segundo Williams, o diretor Lee Strassberg, “fizera o possível para suprimir o efeito didático” de *The Case of Clyde Griffiths* – cujo texto havia sido adaptado por Erwin Piscator e incluía um narrador –, mas mesmo assim não conseguiu sucesso.

<sup>38</sup> Em entrevista a Arnold Goldman, Arthur Arent relata que o jornal vivo sobre a Rússia sucederia *Triple-A Plowed Under*. A pesquisa sobre o tema, inclusive, começara antes mesmo de *Triple-A...*, contando com a participação de Elmer Rice. Por ordens superiores, o projeto foi cancelado; Arent nunca soube a origem de tal determinação. (ARENT, 1969)

<sup>39</sup> Em carta para o jornalista Alexander Woollcott, da revista *New Yorker*, datada de março de 1937, Arent pede referências sobre a história, lembrando que os militares jogaram futebol e cantaram “Noite Feliz” juntos. O caso deixou o dramaturgo, em suas próprias palavras, de cabelo em pé. (ARENT, 1937).

que a peça fosse retirada prematuramente de cartaz. Em protesto, Joseph Losey pediu demissão e deixou o FTP (COSGROVE, 1989, p. XV)<sup>40</sup>. As peças seguintes intensificariam a obsessão factual e a compartimentação entre elas e as cenas “criativas” naturalistas – em alguns casos levadas a extremos quase melodramáticos –, tornando os jornais vivos cada vez menos combativos. A reação direitista do fim da década de 1930, entretanto, não perdoaria qualquer intenção política na arte. Quando o Comitê de Investigação de Atividades Antiestadunidenses da Câmara dos Representantes (House Committee to Investigate Un-American Activities), presidido pelo congressista texano Martin Dies Jr., voltou suas atenções ao FTP, chamando Hallie Flanagan para depor, boa parte da artilharia se voltou à divisão de Jornais Vivos (COSGROVE, 1989, p. XX). Flanagan foi questionada sobre sua ligação – e a de outros profissionais do FTP – com o teatro operário, o comunismo e a União Soviética. O conteúdo político dos jornais vivos foi esmiuçado; perguntaram a Flanagan, por exemplo, se era verdade que Earl Browder, secretário geral do Partido Comunista dos Estados Unidos, era representado no jornal vivo *Triple-A Plowed Under* e se, na peça, ele expunha sua “teoria do comunismo” (FLANAGAN, 1969, p. 343). No dia 30 de junho de 1939, o Congresso colocaria um fim no teatro federal.

Com o fim do FTP, os jornais vivos não tiveram sobrevida significativa. Arthur Arent sentiu que haveria futuro para a forma na década de 1940 – chegou a escrever o jornal vivo *It's Up to You*, dirigido por Elia Kazan e produzido sob os auspícios do Departamento de Agricultura, em 1943. Ao que parece, acreditava que poderia continuar esse tipo de produção na Broadway (ARENT, 1969). Hallie Flanagan também perseverou com o gênero, escrevendo em 1947 o jornal vivo *E=MC<sup>2</sup> – A Living Newspaper About the Atomic Age*. A experiência mais expressiva com a forma do jornal vivo após o FTP, entretanto, foi *Medicine Show*, peça sobre a socialização dos serviços de saúde escrita por Hoffman Hays em 1939. Em montagem realizada por uma companhia da Broadway e com trilha de Hans Eisler, o jornal vivo foi bem recebido pelo público, que lotou a casa na estreia. Porém, os custos de produção no circuito comercial mostraram-se impeditivos e *Medicine Show* saiu de cartaz após algumas

---

<sup>40</sup> Diz Losey: “Rompi com [a unidade de] Living Newspaper por causa da retirada de *Injunction Granted*. Eu não fui demitido e em nenhum momento estive sob pressão de Morris Watson. Estive sob pressão considerável de [Hallie] Flanagan e [do diretor regional do FTP em Nova York, Phillip] Barber, o que foi desagradável... Flanagan achava minha militância política cada vez mais inconveniente” (apud COSGROVE, 1989, p. XV).

semanas, sepultando as possibilidades de sobrevivência do jornal vivo fora de um projeto fomentado pelo governo (COSGROVE, *ibid.*, p. XXIII-XXIV).

### Capítulo III – *Teatro Jornal: Primeira Edição: O jornal vivo brasileiro*

No fim da década de 1950 e começo da década de 1960, o Brasil viveu um período de aguda mobilização popular, com profundas reverberações na esfera teatral. Evitando repisar uma história já acessível ao leitor em outras obras<sup>41</sup>, cabe destacar apenas alguns dos aspectos fundamentais da nova conformação política e cultural do país naqueles tempos. Nesse sentido, é necessário lembrar que importantes mudanças no capitalismo brasileiro foram geradas, na segunda metade da década de 1950, com a intensificação do processo de industrialização, caracterizada pelo estabelecimento repentino do departamento de bens de consumo duráveis. A economia tornara-se mais internacionalizada e o capital mais concentrado e mais centralizado, já que a produção de bens de consumo duráveis demandava tecnologia mais sofisticada – e portanto investimentos de maior vulto. A monopolização do setor mais dinâmico da economia acarretara a concentração de renda e a manutenção dos salários dos trabalhadores com pouca ou nenhuma qualificação em nível muito baixo – em oposição à crescente produtividade da indústria. Contra os salários insuficientes e a perda mensal dos rendimentos reais, devido à inflação, o operariado mobilizou-se em grande escala (FONTES e MENDONÇA, 1996).

As duas grandes bandeiras dos trabalhadores eram a luta pelas reformas de base e o combate ao imperialismo. O que se tinha em vista era uma reforma agrária radical, a estatização do abastecimento e a nacionalização dos monopólios estrangeiros; em seu conjunto, eram, portanto, exigências incompatíveis com o sistema capitalista (SINGER, 1976, p. 54). Não por acaso, a ativação crescente da presença dos comunistas nas esferas da política e da cultura<sup>42</sup> encontrava eco no operariado ascendente. Compondo a

---

<sup>41</sup> Para uma exposição didática dos principais aspectos políticos e econômicos da conjuntura do golpe e da Ditadura, ver FONTES, Virgínia e MENDONÇA, Sonia Regina de. **História do Brasil Recente – 1964-1992**. São Paulo: Ática, 1996. A relação entre as motivações econômicas do golpe e os desenvolvimentos políticos aparecem, embora não sejam o foco principal do estudo, em OLIVEIRA, Francisco de. **A economia brasileira – crítica da razão dualista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988. Um estudo detalhado da economia brasileira pré e pós-golpe de 1964 pode ser consultado em SINGER, Paul. **A crise do milagre – interpretação crítica da economia brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

<sup>42</sup> A guinada ocorrera com a *Declaração de Março*, aprovada pelo Partido Comunista do Brasil em 1958, que reafirmara o caráter nacional e democrático da Revolução brasileira, mas, por outro lado, admitia o desenvolvimento capitalista que estava em curso no país – algo inédito na história do PCB. Reconhecendo os avanços na industrialização alcançados pela política desenvolvimentista, os comunistas tornaram-se capazes de definir uma nova estratégia; passaram, então, a compor a frente social anti-imperialista e a se inserir no movimento de massas que começava a se constituir (FREDERICO, 2007, p. 337-8).



frente social anti-imperialista, o PCB, que detinha a hegemonia da esquerda naquele período, passou a desempenhar importante papel na política institucional, nos sindicatos e no mundo artístico. No campo cultural, a luta anti-imperialista desdobrava-se na afirmação de uma arte nacional, que tentasse dar conta da realidade brasileira a ser transformada, e popular, que não servisse apenas como adorno da elite (FREDERICO, 2007, p. 339).

Esse foi o período em que houve marcante amadurecimento do modernismo no teatro brasileiro. Falando de teatro especificamente, o modernismo desenvolveu-se no Brasil em dois momentos: a princípio, com o estabelecimento do Teatro Brasileiro da Comédia (TBC), fizeram-se esforços para produzir espetáculos modernos no país; na etapa seguinte, na segunda metade da década de 1950, o processo se completou com o surgimento de uma dramaturgia nova e propriamente nacional. O Teatro de Arena, fundado em São Paulo em 1953 por José Renato, foi o grande polo desse processo (PRADO, 1996, p. 61). A politização que permitiu que os artistas do Arena buscassem produzir uma arte que desse conta dos problemas sociais do Brasil foi resultado, em grande parte, da fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), formado por jovens militantes comunistas como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, em 1956.

A entrada de Augusto Boal, no mesmo ano, também contribuiu para a guinada que daria o Arena. Vindo dos Estados Unidos, onde estudara dramaturgia na Universidade de Colúmbia, Boal havia convivido com algumas das mais simbólicas figuras da esfera cultural da Frente Popular estadunidense, que, àquela altura, já havia sofrido brutal processo de desmanche. Lá, Boal aprendera o método de interpretação desenvolvido no Group Theatre, baseado em Stanislavski, no lendário Actors Studio (BOAL, 2000, p. 126). Essa, segundo ele, foi a primeira experiência que procurou levar ao Arena: a prática das proposições stanislavskianas e a criação de um laboratório de interpretação (BOAL, 2000, p. 147). Em 1958, o grupo formou, sob orientação de Boal, o Seminário de Dramaturgia. Mais do que maneiras de transmitir conhecimentos e técnicas, essas práticas eram uma sistematização coletiva da atividade teatral, acarretando uma estruturação de grupo em que as potencialidades de todos eram aproveitadas (CAMPOS, 1988, p. 37). O naturalismo stanislavskiano, inédito no Brasil,

foi fundamental para que o Arena pudesse partir para a criação de formas brasileiras de interpretação e para uma dramaturgia nacional.

O processo desencadeado no Arena acabou por extrapolar seus limites: em 1961, Oduvaldo Vianna Filho e outros artistas abandonaram o coletivo para buscar outro modelo de atuação, que deixasse de se voltar à “classe média” e passasse a ter como mira um público popular. Articulados a um grande grupo de estudantes, encenaram *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, revista de Vianinha que procurava expor o conceito de mais-valia absoluta. Os jovens artistas e intelectuais envolvidos no processo fundaram, a partir daí, o Centro Popular de Cultura, posteriormente vinculado à União Nacional dos Estudantes (daí o nome composto como ficou conhecido, CPC da UNE). Embora, como lembra Iná Camargo Costa, Vianinha se preocupasse naquele momento com a questão do público, não com a questão das condições de produção do teatro (COSTA, 1996, p. 58), o processo de desenvolvimento do CPC acabaria possibilitando um primeiro contato entre artistas de vanguarda (vanguarda estética e política, ao mesmo tempo) e classe trabalhadora no Brasil.

A principal atividade dos cepecistas, inicialmente, foi a encenação de breves peças teatrais na rua, sindicatos, portas de fábrica, associação de bairro e escolas (BETTI, 1997, p. 113). Nascia assim a primeira experiência de teatro de agitprop brasileira. Em cena, as questões mais urgentes do país – a luta anti-imperialista, as reformas de base, a repressão policial às mobilizações – eram apresentadas e debatidas. Lidando com temas da conjuntura política com o intuito de neles intervir, essas breves peças – chamadas pelos cepecistas de autos – aproximavam-se dos jornais vivos do agitprop europeu e estadunidense. Os autos eram escritos em um ou dois dias “com material coligido por uma equipe, transformado em peça por outra equipe, ensaiados às vezes horas antes da apresentação” (VIANNA FILHO, s/d, fls. 2) – ou seja, com a divisão do trabalho em comitês que caracterizou a produção de jornais vivos desde o começo de sua história. O próprio Vianinha os definiu como um “jornal vivo, um informativo” e caracterizou sua forma como “teatro jornal” (VIANNA FILHO, s/d, fls. 3).

Não há registros desse trabalho mais circunstancial do CPC, de modo que não é possível saber ao certo se a estrutura dos autos baseava-se no formato dos jornais, como no caso dos jornais vivos soviéticos, ou se seu caráter jornalístico devia-se apenas ao

fato de serem encenações que partiam da dramatização de notícias. Em sua autobiografia, Boal afirma que havia desenvolvido com Vianinha – provavelmente nessa época, a julgar pelo relato – a ideia de encenar diariamente fatos noticiados pelos matutinos, fazendo a cada dia um espetáculo diferente (BOAL, 2000, p. 270). Dessa forma, é plausível que houvesse algum tipo de imbricamento entre a forma do jornal vivo, possivelmente já concebida por Vianinha, e os procedimentos tradicionais do teatro de revista (grandemente conhecidos por ele) e da revista piscatoriana, que se observam nas peças cujos registros foram mantidos. Fosse como fosse, o apelo circunstancial do trabalho cepecista fez nascer, em terras brasileiras, a experiência do jornal vivo.

#### **Pós-64**

O acirramento das disputas entre capitalistas de diferentes segmentos pelo controle da economia e o crescente movimento das massas teve como desfecho a tomada do poder pelos militares, em 1964, que passaram a governar de maneira centralizada e “imune às pressões dos grupos de interesse” (SINGER, 1976, p. 54). Os novos donos do poder tinham como programa econômico a solução da crise inflacionária, o que procuraram cumprir por meio do estrito controle sobre os salários, entre outros fatores (OLIVEIRA, 1988, p. 56). Para tanto, o regime tratou de adotar medidas de enfraquecimento do sindicalismo brasileiro, destacando-se entre elas “a modificação na política salarial, que transferiu para o governo o poder de fixar o índice do reajuste anual dos salários” (FREDERICO, 1987, p. 18). Baixaram-se leis que colocavam fim ao regime de estabilidade no emprego e tornavam as greves proibidas, sendo sua organização considerada crime contra a segurança nacional (FREDERICO, 1987).

Nesse quadro, os laços entre a esquerda e o operariado urbano e rural foram, como era de se esperar, violentamente cortados. Como lembra Celso Frederico (1987), entre as primeiras medidas estavam a intervenção em confederações, federações e sindicatos e a cassação dos direitos políticos de dezenas de dirigentes. O PCB sofreu duro baque, com a desarticulação de uma parcela de suas bases e até mesmo de sua cúpula. O recuo levaria a um longo intervalo nas atividades partidárias, que seriam

retomadas, em alguns casos, apenas cinco meses depois da tomada do poder pelos militares – e, mesmo assim, de maneira clandestina (LIMA, 1995). A atuação dos comunistas na cultura também teve de se transformar.

O golpe militar pôs fim ao CPC e criou enormes obstáculos à prática de uma arte de agitação e propaganda nos anos seguintes, já que se tornaram muito limitadas as possibilidades de contato entre artistas e classe trabalhadora. O novo contexto determinava uma esfera de atuação do teatro de esquerda cada vez mais restrita – embora a percepção de tais restrições variasse bastante e a situação nem sempre fosse lida com as mesmas perspectivas pelos artistas da época. Esse seria o terreno em que o Teatro de Arena, um dos únicos grupos de teatro político que continuaram organizados, passaria a desempenhar papel central na resistência cultural à Ditadura (CAMPOS, 1988, p. 63).

Para o PCB, a resistência deveria estruturar-se como política de unidade na esfera cultural. Mas o partido caíra em descrédito diante de uma parcela considerável da esquerda, acusado de ter cometido erros de análise e de atuação que facilitaram o golpe. O Arena, cuja orientação cultural esteve sempre próxima à dos comunistas, progressivamente se afastou da análise pecebista e incorporou, em *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), a crítica à política de alianças dos comunistas no período anterior ao golpe – o crescente entusiasmo com a guerrilha urbana que então principiava passava a animar também o grupo (FREDERICO, 2007, p. 345).

As duas peças utilizam-se de assuntos históricos para tratar de temas de seu tempo. Em *Zumbi*, cuja concepção cênica apoia-se totalmente na narração coletiva da história do Quilombo de Palmares, uma série de procedimentos teatrais propostos por Piscator e Brecht – desvinculação entre ator e personagem, uso contínuo de canções, ausência de unidade de estilo, projeções, exposição de documentos e caricaturização de personagens – é manuseada para discutir, a partir da fábula histórica, a conjuntura política mais urgente do pós-64, chegando a incluir “alusões que se perdem para quem não tenha proximidade com os acontecimentos” (CAMPOS, 1988, p. 77).

Em *Tiradentes*, aparece pela primeira vez o Sistema Coringa, formulado por Boal, que prevê o uso metódico dos elementos que apareciam em *Zumbi* (destacados acima), além de uma estrutura fixa para as peças, composta por “dedicatória; explicações; distribuição, em episódios, de cenas breves, ligadas pelos comentários do

coro; entrevistas e, por fim, exortação” (CAMPOS, 1988, p. 121). O Sistema inclui ainda a personagem que lhe dá o nome; o Coringa condensa em suas possibilidades diversos aspectos do teatro anti-ilusionista, sendo responsável por todas as “explicações” dadas ao longo da peça (ele é onisciente), e podendo desempenhar qualquer papel, a qualquer tempo. A ele opõe-se o protagonista, cujo desempenho, ao contrário daquele que cabe ao Coringa, deve ser puramente naturalista. Nas palavras de Boal, “esta função procura reconquistar a ‘empatia’ que se perde todas as vezes em que o espetáculo tende a um alto grau de abstração” (BOAL, 1965, p. 236).

A estrutura concebida por Boal para o Sistema Coringa abre uma série de possibilidades de interpenetração de dados da realidade circunstancial no interior da fábula teatral. As “explicações”, por exemplo, dadas em tom de conferência, podem conter notícias de jornal, leitura de documentos e projeção de slides e de filmes, o que aponta para uma relação entre o Sistema e formas teatrais que lançam mão de procedimentos parecidos, como é o caso do teatro de revista e do próprio jornal vivo. O Coringa também pode realizar “entrevistas”, por meio das quais as personagens revelam seus verdadeiros sentimentos ou intenções. Mais do que uma técnica que atualiza possibilidades tradicionais como o aparte ou o monólogo, as “entrevistas” são indícios formais da presença de um narrador e de sua necessidade constante de explicitar os sentidos de cada seção da peça. O fato de esse impulso didático se materializar por meio de “entrevistas” indica que o Sistema Coringa não desprezava as transformações culturais ocorridas pela disseminação dos meios de comunicação de massa – àquela altura, em rápido desenvolvimento – e, por conseguinte, do jornalismo televisivo, procurando imiscuir-se, também no nível da técnica, nessa versão tecnológica do jornal vivo. Como lembra Iná Camargo Costa (2012b), *Arena Conta Zumbi* já incluía o teatro jornal entre os procedimentos de que se utilizava<sup>43</sup>. Em *Arena Conta Tiradentes*, aprofunda-se e sistematiza-se seu uso.

Do ponto de vista político, *Zumbi* e *Tiradentes* representam o momento de confusão e desespero por que passa a esquerda no pós-64. Em *Zumbi*, feita a crítica das falhas que causaram a derrota, defende-se a continuidade da luta, como se houvesse pouca consciência do significado do golpe e como se “a compreensão do erro fosse o

---

<sup>43</sup> Afirma Costa: “Os dramaturgos [de *Arena conta Zumbi*], Boal e Guarnieri, punham na boca dos personagens históricos declarações de gerais que saíam nos jornais. Os resultados foram extremamente interessantes, pois o público entendia tudo” (informação pessoal).

bastante para sua superação” (CAMPOS, 1988, p. 77). O público, composto em grande parte por estudantes politizados, era levado a se identificar com a cena, estabelecendo-se uma atmosfera de “confirmação recíproca” entre artistas e espectadores (SCHWARZ, 2001). Em *Tiradentes*, a exortação do heroísmo da luta armada aponta o caminho da guerrilha – opção feita, de fato, por uma parcela do público.

Em 1968, as cisões da esquerda impediram a realização de mais um Seminário de Dramaturgia, conforme planejava o Arena (CAMPOS, 1988, p. 129). Na impossibilidade de um novo e unificado programa para uma dramaturgia nacional, o grupo acaba por capitanear a realização da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, composta por peças e outras manifestações artísticas produzidas por autores de diferentes matizes. A guerrilha perpassa o evento em diferentes camadas. Celso Frederico (2007, p. 345) lembra que alguns dramaturgos que participaram da *Feira* aderiam às propostas de luta armada: “uma das peças do espetáculo, abertamente, procurava mobilizar a opinião pública para o apoio aos ensaios de luta armada em curso”. Augusto Boal relata a significação política da *Feira*; apresentado mesmo sem liberação pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas, o espetáculo exigia uma movimentação constante por diferentes teatros, já que a polícia cercava os locais previamente anunciados, e o elenco precisava comunicar o público, clandestinamente e de última hora, sobre as mudanças.

Desobedecer era Dever: obedecíamos nosso desejo! Sussurrámos aos espectadores que o espetáculo seria feito no Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de Desobediência, cantamos canções proibidas.

O público, feliz com nossa coragem, aplaudiu amigo. (...)

Jornais publicavam nossa coragem na primeira página: GUERRILHA TEATRAL! (BOAL, 2000, p. 257).

Percebe-se que havia um reforço mútuo, exercido por artistas e espectadores, da opção por uma luta política imediata. Os limites de tal posicionamento foram analisados por Boal em sua autobiografia, escrita anos depois:

Não nos dávamos conta que essa guerrilha teatral nos isolava do povo operário e camponês que tanto havíamos buscado: a necessidade de nos defendermos nos afastava deles. Estávamos encurralados, nós e nossa plateia, classe média como nós” (BOAL, 2000, p. 262).

Antes de ser de “classe média”, o público era, mais precisamente, formado pela camada estudantil que, com a repressão feroz exercida contra os movimentos operário e sindical, tornou-se a mais massiva força política de oposição ao regime. Ao longo dos primeiros anos posteriores ao golpe militar, a ideologia da continuidade da luta do período anterior manteve o setor estudantil mobilizado e cada vez mais organizado, até que essa politização passasse a se expressar mais e mais como luta armada contra a Ditadura (SCHWARZ, 2001). A *Primeira Feira Paulista de Opinião* aparece como expressão artística dessa radicalização crescente, quando a própria execução do espetáculo acontece em forma de guerrilha. A *Feira* foi apresentada por Boal como uma ocasião para o debate entre artistas e intelectuais, que poderiam conjuntamente encontrar um caminho para a arte de esquerda, cada vez mais encurralada. O Arena tentaria forjar a unidade com o recém-criado Sistema Coringa. A fragmentação da esquerda, entretanto, impediu qualquer tipo de construção de uma frente cultural; diante da repressão, que chegava violentamente a estudantes e artistas com o AI-5, no fim de 1968, o próprio Sistema Coringa mostrava-se enfraquecido.

Tratava-se de um beco sem saída: por um lado, o Sistema procurava combinar, de maneira produtiva, diferentes avanços obtidos pelo teatro de esquerda brasileiro; por outro, ao colocar-se como a maneira mais adequada de resguardar essas conquistas, interpunha-se como obstáculo às novas descobertas artísticas (CAMPOS, 1988). Mas quais seriam as possíveis descobertas de uma arte socialmente atenta, naquele período de crescente repressão? Foi tentado desatar esse nó que surgiu o *Teatro Jornal: Primeira Edição*, em 1970.

### **Teatro Jornal: Primeira Edição**

A versão brasileira do jornal vivo foi desenvolvida por um grupo de jovens artistas – Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio e Edson Santana – que participaram de um curso ministrado pela atriz e psicanalista Cecília Thumim Boal, companheira de Boal, e pela diretora teatral Heleny Guariba, no Teatro de Arena. Terminadas as aulas, os artistas queriam permanecer ligados ao teatro. Por sugestão de Boal, eles passaram a estudar e criar técnicas de encenação inovadoras, com o intuito de encenar criticamente notícias jornalísticas

divulgadas pela grande imprensa. Era a retomada do projeto que Boal acalentara anos antes, mas nunca chegara a realizar<sup>44</sup>. Com o trabalho no teatro-jornal, o grupo constituiu um coletivo permanente que passou a desempenhar as funções do Núcleo 2 do Arena, criado alguns anos antes como seção experimental do teatro.

De acordo com Celso Frateschi, o grupo partiu do projeto inicial de encenar notícias e trabalhou livremente, com improvisações e experimentação de formas e procedimentos, para depois mostrar as criações para Boal.

Fizemos, acho que durante uns três meses, de 15 em 15 dias. O Boal viu essas cenas, a gente mostrou para ele e ele organizou. Mas eram muitas notícias. Toda semana era diferente. Depois ele falou: “Vamos fazer algo para poder multiplicar o número de grupos”. E aí é que ele organizou em cima das notícias que a gente tinha pesquisado. A gente fazia e esquecia, fazia e esquecia (FRATESCHI, 2011).

Desde o princípio, portanto, a ideia era que tais técnicas, de fácil compreensão, fossem transmitidas diretamente ao público durante as apresentações, para que os espectadores(-participantes) as disseminassem, logo em seguida, formando novos grupos de teatro-jornal. Sendo a plateia formada em grande parte por estudantes envolvidos nas lutas políticas, a experiência constituiu-se, desde sua concepção, como teatro de agitprop – o intuito era contribuir para a mobilização, por meio da arte.

Com o trabalho de sistematização das técnicas feito por Boal, formalmente, a peça não parecia ser propriamente uma peça; não tinha praticamente texto algum, apenas uma introdução e a apresentação didática das técnicas desenvolvidas, seguidas, cada uma, por uma exemplificação prática. O Coringa era a personagem que, no palco, organizava essas apresentações. Tratava-se, assim, de uma encenação com perspectiva radicalmente antidramática. O exame de tais procedimentos aponta para a adoção de elementos que estimulam a intervenção dos espectadores, no plano da reflexão e da crítica, mas também na esfera da própria produção do teatro-jornal, já que se trata de uma iniciativa de transferência de técnicas.

---

<sup>44</sup> Celso Frateschi conta, em depoimento concedido a mim e à professora Maria Silvia Betti (incluído no Apêndice B):

Na verdade, queríamos continuar juntos no Arena e o curso tinha acabado. Fomos à casa da Heleny, em um jantar que ela deu de final de curso, e falamos para o Boal sobre a pesquisa de teatro-jornal que ele tinha, a qual ele não havia levado adiante, antes de 1964. Naquela época, ele queria fazer, no Arena, uma revista semanal, em que haveria as notícias da semana, feitas teatralmente. Com a censura prévia, ele desistiu de pensar nisso.



No plano crítico, as técnicas procuram, de maneira geral, criar choque entre as notícias retiradas dos jornais e seu contexto global, contrapondo o noticiário à realidade mais ampla das contradições capitalistas. O grande princípio em que elas se baseiam é a descontinuidade: todos os elementos da encenação são separados em unidades autônomas e justapostos de maneira a comentarem uns aos outros. Do choque entre eles nascem numerosas possibilidades de crítica – sendo a crítica fundamental dirigida à própria totalidade do capitalismo, que, reconstruída em cena, é desvendada como uma totalidade falseada.

O jornal publicado pelos grandes oligopólios de comunicação é tomado como uma miniatura dessa totalidade falsificada, em que diferentes acontecimentos são apresentados de maneira independente e, em certo nível, são inexplicáveis. Todas as relações que deveriam ser estabelecidas entre os fatos são apagadas ou, quanto muito, são substituídas por encadeamentos de causa e efeito que nada esclarecem. Assumindo a autonomia de cada elemento cênico, o teatro-jornal do Arena procura restabelecer as conexões rompidas.

Mas o jornal não aparece apenas como uma representação (e ao mesmo tempo uma manifestação) da totalidade capitalista, uma construção que mascara a si mesma; é também um meio pelo qual a falsificação se reproduz – um meio importante. Assim, a peça critica diretamente a própria imprensa, como espaço privilegiado da indústria cultural, manipulando, distorcendo e banalizando informações transmitidas ao grande público. O fato de pesar rigorosa censura sobre toda a imprensa, no momento em que *Teatro Jornal...* é produzida, confere um caráter ainda mais nocivo ao jornal, não apenas porta-voz da burguesia, como sempre, mas agora também porta-voz de um governo ditatorial. O modelo de crítica exposto pela peça vale, deste modo, tanto para o jornal quanto para a totalidade do modo de produção capitalista.

### **Choque e diagramação**

Reduzindo teatro e jornal a seus elementos básicos, para depois reorganizá-los livremente, a encenação a todo tempo mostra os novos significados que determinados fragmentos incorporam quando são comentados e criticados uns pelos outros. Boal

lembra, em texto sobre o teatro-jornal de distribuição interna, da máxima que aparece em *Cidadão Kane*, de Orson Welles:

'Nenhuma notícia é importante o bastante para valer uma manchete; ponha-se qualquer notícia sem importância na manchete e ela se transformará em notícia importante!'. Assim se manipula a opinião pública – o processo é simples, indolor.

O teatro-jornal é a realidade do jornalismo porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação (BOAL, s/d, p. 58)<sup>45</sup>.

A relativização contínua do que é encenado caracteriza o teatro-jornal do Arena como radicalmente épico. De fato, suas técnicas são uma sistematização de algumas conhecidas formulações de Bertolt Brecht. Pode-se observar isso de forma mais clara principalmente em duas delas: na quarta técnica, chamada de Ação Paralela, e na sexta, a Leitura Cruzada.

Na Ação Paralela, enquanto uma notícia é lida por um ator ou reproduzida por um aparelho de som, os atores mostram ações que explicam, comentam ou criticam o que está sendo lido. Em *Teatro Jornal: Primeira Edição*, eram tocadas notícias sobre assuntos variados, como pesquisas estadunidenses para desenvolver animais geneticamente modificados que fossem úteis na guerra do Vietnã, o terremoto peruano de 1970 e as previsões de Herman Kahn, cientista dos EUA que se tornou famoso como estrategista militar da Guerra Fria<sup>46</sup>. Enquanto isso, os atores desempenham ações cotidianas, como jogar “na loteria esportiva, despertar, ver TV, dançar, compra de carro etc.” (BOAL, 1970). O objetivo da técnica, segundo Boal, era demonstrar o total “alheamento da ‘maioria silenciosa’ diante dos fatos mais acabrunhantes” (BOAL, s/d, p. 61-2). O efeito crítico acaba evidenciando a banalização de fatos importantes que os meios de comunicação de massa promovem, ao anunciá-los de maneira rápida, repetida e imiscuída de assuntos sem a menor relevância. Trata-se do uso nefasto da diagramação, estruturada de forma a impedir a compreensão dos acontecimentos em sua gravidade e as relações com outras esferas da vida social. A justaposição de diferentes elementos no noticiário, em vez de promover a crítica a todos eles, provoca um

<sup>45</sup> Cedido por Dulce Muniz, o texto de circulação interna, de acordo com ela, era referido por todos como “cartilha”. Ele foi republicado em BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1979.

<sup>46</sup> Uma vez que a cartilha lista essas notícias e o texto de *Teatro Jornal: Primeira Edição* que foi enviado à censura indica outras – sobre o Oriente Médio e inundações no Recife, além do Vietnã –, enquanto Celso Frateschi aponta ainda outro assunto – a morte de um estudante em uma manifestação na Califórnia –, somos levados a crer que o conteúdo dessa seção variou ao longo das apresentações.

esmaecimento geral, igualando-os e, portanto, neutralizando-os. É o oposto do que procura fazer o teatro-jornal. A relativização das notícias pela encenação e da encenação pelas notícias torna-se “caracterizadamente brechtiana”, nas palavras de Celso Frateschi (2011), ao se materializar em uma gestualidade, cuja concretização fechava o quadro:

Eu não me lembro do que era no espetáculo, mas antes do espetáculo o que funcionava muito era uma notícia da morte de um estudante em uma manifestação nos EUA – na Califórnia, eu acho – que comoveu muito na época<sup>47</sup>. A ação era paralela porque a notícia era dita, mas o foco não era o estudante que estava morrendo, mas era a mãe dele, que via a notícia na televisão. A Denise fazia brilhantemente isso. Tomavam o café da manhã, superamericano, comiam sucrilhos, algo assim. Davam um beijinho e o estudante saía. A mulher – a Denise – ligava a televisão e começava a passar creme, como uma higiene diária. E ia passando o creme – era um creme branco – e ia lentamente ficando pálida. Até que, quando se dizia que o estudante tinha sido assassinado, ela estava completamente pálida. Era dessa simplicidade. Então, revelava-se uma notícia por uma ação paralela a ela, não necessariamente por ela própria.

O espanto da mulher ao saber que o estudante morto na manifestação não era qualquer estudante, mas seu próprio filho, é concretizado na palidez exagerada de sua face, provocada pela aplicação do creme branco. O quadro revela, com esse procedimento, uma atitude específica, a do assombro. Tal surpresa não se dá simplesmente pelo reconhecimento do filho como sendo o estudante morto – o que manteria o quadro dentro dos limites descritos por Aristóteles. O assombro da mulher acontece quando ela, violenta e repentinamente, reconhece-se como parte de uma totalidade contraditória, da qual ela era meramente uma espectadora desinteressada e superficial, até aquele momento. Observam-se aqui, portanto, diferentes níveis de crítica à passividade, típica da contemplação a que é limitado o espectador de televisão, o espectador de teatro burguês e o trabalhador não politizado. O teatro épico brechtiano volta-se fundamentalmente contra tal passividade. O *gestus* do assombro que aparece como uma palidez repentina fora formulado como possibilidade cênica pelo próprio Brecht, que sugeriu que o ator, nesse caso, poderia cobrir o rosto no momento certo com maquiagem branca. Tal procedimento tem a vantagem de favorecer o distanciamento (e, portanto, a crítica): se o restante da composição (da personagem ou da cena, em geral)

<sup>47</sup> De acordo com Denise Del Vecchio, tratava-se da notícia da morte do estudante Jeffrey Miller, executado no dia 4 de maio de 1970 pela Guarda Nacional dos Estados Unidos, que havia sido chamada para reprimir uma onda de protestos estudantis na Universidade Estadual de Kent (Ohio), contra a invasão estadunidense no Camboja. Mais informações sobre o massacre – além de Miller, outros três alunos da universidade foram mortos – podem ser obtidas no site [www.m4tf.org](http://www.m4tf.org), da organização estudantil criada para manter viva a memória dos estudantes, por meio de atividades anualmente promovidas nos dias 3 e 4 de maio.

permanece inalterado, surge a contradição com o terror expresso pela face subitamente branca, o que ressalta o fato em si sem que haja consonância de emoções entre personagem e espectador (BRECHT, 1964, p. 94-5).

A técnica da Leitura Cruzada é bem semelhante à Ação Paralela, mas em vez de se cruzarem notícias e gestualidades, contrastam-se diretamente duas ou mais notícias. Na cartilha, Boal aponta que se trata de uma maneira de desvendar os contrastes brasileiros, que “podem ser revelados em fotografias de Copacabana: favelas ao lado de palacetes” (BOAL, s/d, p. 62). O Coringa declara, no texto da peça, que a leitura simultânea faz com que “uma explique a outra”. Foram selecionadas para essa seção uma reportagem sobre o modelo de desenvolvimento econômico preconizado por Delfim Netto, então ministro da Fazenda (não incluída no processo de censura a que a peça foi submetido), e outra que tratava dos saques praticados por flagelados da seca, em toda a região Nordeste (cuja situação deteriorava-se mais e mais devido ao atraso na tomada de medidas pela Sudene). Além delas, há uma matéria que intercala notas sobre a seleção brasileira de futebol, cujo preparo físico fora considerado o melhor entre as equipes participantes da Copa de 1970, com informes sobre o futebol nas regiões Norte e Nordeste, cuja enorme precariedade incluía salários baixíssimos e jogadores com verminose. Essa segunda reportagem é, ela mesma, um exemplo dos ganhos em inteligência e crítica que o cruzamento de informações a princípio díspares pode propiciar. Contudo, teatralmente a técnica causava mais espanto, já que as duas notícias eram lidas exatamente ao mesmo tempo:

Diagramava-se como se fossem notícias fundidas, como se tivéssemos dois rádios, dois programas diferentes sendo ouvidos ao mesmo tempo. Dava um choque. E às vezes partíamos para uma coisa bem dadaísta mesmo. Cruzávamos coisas fantásticas. (FRATESCHI, 2011).

Chocadas nos planos verbal e gestual, as notícias não podem ser fruídas, individualmente, de maneira não-problemática. A própria dificuldade de prestar atenção às duas leituras ao mesmo tempo estimula a reflexão distanciada sobre sua contradição.

Com o intuito de desvelar a realidade oculta sob a diagramação fragmentadora e idiotizante do noticiário (diagramação que, mesmo quando inteligente e esmiuçadora de contradições importantes, permanece estéril), o cruzamento de notícias privilegia, não por acaso, matérias com forte viés econômico. Eram os tempos do propalado “Milagre Brasileiro”: com a tomada do poder pelos militares, o Governo passou a promover

enorme e veloz crescimento econômico, ao mesmo tempo em que achatava os direitos trabalhistas; crescia exponencialmente a extração de mais-valia absoluta e relativa, com extensão da jornada, redução de salários e benefícios e uma inflação “administrada” de 20 a 25% ao ano. Houve “redução ponderável do salário mínimo real e, por extensão, dos salários do pessoal menos qualificado, cujo nível está preso ao mínimo” (SINGER, 1982, p. 55). Durante todo o período, o crescimento do salário médio se deu por meio da elevação dos salários dos mais qualificados e da estagnação (ou quase estagnação) da remuneração dos menos qualificados – o que já aponta para uma cooptação política e ideológica dos setores médios da classe trabalhadora.

Acontece que preservação de altas taxas de crescimento mediante a repressão das tensões sociais se paga um certo preço: as tensões não desaparecem, permanecendo ocultas e se acumulando, por ausência de válvulas de escape. Estas tensões são mascaradas por uma mobilidade social ascendente, que se oferece apenas como saída individual, para uma minoria de assalariados. Para a grande maioria dos pouco qualificados, que participa da produção de uma riqueza crescente à qual praticamente não tem acesso, o presente ‘milagre’ oferece pouco mais que oportunidades mais numerosas de emprego igualmente pouco remuneradoras. *As categorias melhor pagas estão expostas aos insistentes apelos de uma sociedade de consumo, veiculados pelos meios de comunicação de massa, sem que os recursos de que dispõem lhes permita mais que um endividamento progressivo* (SINGER, 1982, p. 74, grifo meu).

A política trabalhista do Regime Militar<sup>48</sup> combinava-se, portanto, com o desenvolvimento da indústria cultural no país – cujos órgãos e veículos, sob censura a partir de 1969, nem que quisessem poderiam noticiar criticamente os acontecimentos econômicos e políticos no país. Para os extratos inferiores do operariado, sobravam índices alarmantes de acidentes de trabalho, mortalidade infantil e desnutrição (SINGER, 1982, p. 82-3). Ficavam óbvias as conclusões de que o “Milagre Brasileiro” era para poucos, apesar do que veiculava a imprensa e a televisão, e de que a guerra ideológica estava sendo vencida, em diversos níveis, pelos militares.

Nesse sentido, a crítica às discrepâncias econômicas do Brasil do “Milagre” são igualmente críticas à política dos militares e à indústria cultural, que àquela altura iniciava vigoroso processo de cooptação das classes intermediárias. A fusão de notícias opostas serve como imagem da composição impossível que era expressa como política econômica da Ditadura: crescimento econômico expressivo (às custas do operariado) e

---

<sup>48</sup> Nas empresas, a política do Regime levou a uma “mudança qualitativa nas relações de trabalho”, com maior subordinação do trabalhador à disciplina dos patrões, dependência das “autoridades patronais, sindicais, previdenciárias, policiais” e desmobilização da classe como um todo (SINGER, 1982, p. 82-3).

acesso do operariado a parcelas mais significativas da riqueza expandida. Ao estimular o desmascaramento mútuo das notícias, o teatro-jornal desmascarava também a “partilha do bolo” de Delfim Netto.

Além da Leitura Cruzada e da Ação Paralela, a autonomização e conflito entre elementos cênicos aparecem de maneira destacada na técnica 3, a Leitura com Ritmo, e na técnica 8, Entrevista de Campo. Na Leitura com Ritmo, o conteúdo da notícia é comentado pelo ritmo com que é feita a leitura. Explica Boal que

qualquer letra de música pode variar de sentido dependendo do ritmo em que é cantada. Uma letra que fale de solidão, abandono, tristeza, etc. em Bossa Nova é nostalgia, em Tango é lamento de cornudo. Ler com ritmo é interpretar, emprestando à notícia o conteúdo do ritmo escolhido. Significa ver os fatos com a perspectiva do ritmo (BOAL, s/d, p. 61).

Na primeira edição, o texto lido é o do parecer do senador Eurico Resende (ARENA), favorável à censura prévia instalada por Médici. Como o parecer, obviamente, nada fala das questões políticas que realmente importam, apontando repetidas vezes que a censura prévia tinha como principal meta fortalecer as “ciclópicas” medidas de “saneamento moral” tomadas por Médici, o ritmo da leitura é o do canto gregoriano. Assim, fica esclarecido o caráter “medieval” do discurso do parecerista – recheado de expressões como “agência internacional da pornografia”, “poluição e contaminação da nossa infância e da nossa mocidade” e “mazelas da imaginação mórbida”.

Na Entrevista de Campo, Boal recupera o procedimento surgido no Sistema Coringa; monólogos e apartes são substituídos pelas “técnicas espetaculares dos costumeiros entrevistadores” (BOAL, s/d, p. 63). Pronunciamentos divulgados pela imprensa são destacados de seu “contexto solene” e desprovidos dos “chavões demagógicos”. Uma notícia sobre a criação da Cruzada Nacionalista (Cruna), movimento político de direita cuja meta era “lutar contra o comunismo e a subversão”, era transcrita como entrevista esportiva. A contradição entre o conteúdo do discurso da Cruna e a forma da entrevista causa o efeito crítico, expondo ao ridículo a verborragia reacionária do manifesto de fundação<sup>49</sup>.

A descontinuidade atinge o auge na técnica de número 5, batizada de Reforço. Diversos materiais já conhecidos do público, como jingles comerciais, slogans

<sup>49</sup> Outra notícia também aparece na exposição da técnica, de acordo com o texto da peça, mas não obtivemos nenhuma informação a respeito do procedimento utilizado.

publicitários e filmes eram justapostos às notícias, comentando-as e sendo comentados. De acordo com a descrição de Frateschi (2011), tratava-se de um tipo de sátira política:

Ah, aqui era nossa palhaçada maior; fazíamos um horóscopo. Brincávamos com as notícias da semana, como se elas fossem previstas por um horóscopo, cada uma num determinado signo. A gente se divertia. Basicamente, era diversão aqui, palhaçada política – era muito divertido.

As descrições de Boal e a de Frateschi evocam as retrospectivas típicas do teatro de revista português e brasileiro, com caricaturas políticas entremeadas por canções e recheadas de uma comicidade dirigida a aspectos da sociabilidade da época. De acordo com Hélio Muniz, em *Teatro Jornal: Primeira Edição*, uma das notícias utilizadas falava sobre uma briga de casal que terminou com a prisão de ambos. No departamento de polícia, o delegado resolve aproveitar-se do encarceramento do homem para conquistar sua esposa.

Era uma cena engraçada, que começava com a musiquinha da rua Aurora (O baile da rua Aurora/Começa às 11 horas/Piroca dentro, piroca fora/Tira a piroca que eu quero ir embora). Era uma música conhecida, na época, que nós cantávamos. Ocorria então a briga do casal, que ia para a delegacia, e o delegado ficava interessado na mulher e mandava prender o marido. Então pedia um carro para levar a mulher para casa, mas era com a intenção de ficar com a mulher (MUNIZ, 2012).

Mas, no que se refere ao emprego de elementos culturais conhecidos do público, é possível pensar no caráter brechtiano da refuncionalização de formas e conteúdos, em que o novo contexto estabelece sentidos diferentes. Mais uma vez, vislumbra-se a crítica à indústria cultural.

### **Choque e denúncia**

Uma outra parcela das técnicas, de menor volume (mas grande importância no contexto total da peça), privilegia não tanto o modelo de reflexão e crítica ensinado por meio das formas épicas<sup>50</sup>, mas denúncias. Não que os elementos cênicos de exposição de contradições desapareçam; pelo contrário, a peça inteira se fundamenta nesses mecanismos. Mas essas técnicas específicas dão mais espaço para os próprios fatos que devem ser denunciados. Esse era o caso da primeira técnica, *Leitura Simples*; de acordo

<sup>50</sup> Discutiremos melhor a pedagogia do teatro-jornal do Arena mais à frente.

com Hélio Muniz (2012), a ideia era ler em cena a notícia de jornal que tivesse mais impacto, por si mesma.

Na técnica número 2, Improvisação, os autores lançam mão de uma notícia qualquer, ainda que muito simples e sem nexos, para imaginar o que aconteceu depois – ou o que acontecera antes – do fato narrado. Em *Teatro Jornal: Primeira Edição*, a notícia selecionada tratava do roubo da peruca de uma estudante do colégio Caetano de Campos por uma mulher, que acabou presa no presídio Tiradentes. Com a censura, um dos temas que os atores queriam denunciar, a tortura, não figurava nas páginas dos jornais. Então, a notícia sobre o crime acabou servindo de gancho para isso<sup>51</sup> e os atores improvisaram livremente o que teria acontecido à moça na cadeia. De criminosa comum, a personagem passa a vítima de tortura em delegacias políticas. Partiu-se de uma notícia banal das seções policiais para acusar as violências que tantos jovens militantes de esquerda, adeptos da guerrilha ou não<sup>52</sup>, sofriam das Forças Armadas ou de grupos paramilitares pelo Brasil inteiro.

De acordo com Frateschi (2011), a cena fazia uso de realismo, entre outras formas teatrais. Como o objetivo era apontar as práticas abjetas e altamente comuns nos presídios, é compreensível que os autores optassem por uma forma que desse a ilusão de realidade ao que era encenado, buscando assim uma fidedignidade maior. Mas, na moldura da peça, esse realismo aparece como uma forma entre várias outras e, portanto, já surge relativizado e antidramático. Com tantos elementos sendo chocados constantemente uns aos outros, a tortura exposta de maneira realista entra em conflito com a notícia policial de pouca importância, desmascarando o noticiário de crimes como um véu cuja função é encobrir os delitos da própria polícia. Toda essa dinâmica tem natureza épica.

A violência sofrida pela jovem na cadeia, além disso, deveria provocar choque nos espectadores, por ser a concretização de contradições expostas ao longo da peça inteira. O emprego da forma realista, em combinação com elementos teatrais que exacerbassem os problemas expostos, aparece também naquela que é considerada a

---

<sup>51</sup> Afirma Dulce Muniz, em entrevista concedida a mim e à professora Maria Silvia Betti, em 23 de setembro de 2010, incluída no Apêndice A: “Muitas vezes, por causa da censura, as notícias eram sem pé nem cabeça. E a gente fazia adaptações.”

<sup>52</sup> Ainda de acordo com Dulce Muniz (2010), a maior parte dos membros do coletivo militava em organizações clandestinas de esquerda – como o próprio Boal, que era próximo da ALN. Frateschi (2011) conta que, àquela altura, ele próprio, Dulce e Hélio Muniz já haviam sido presos.



principal cena de *Teatro Jornal: Primeira Edição*, na visão de Celso Frateschi e, segundo ele, também na de Boal. Trata-se da última técnica, a Concreção da Abstração.

Segundo Boal (s/d, p. 64), a concreção era necessária porque os espectadores de televisão foram habituados a conviver com a violência cotidianamente:

Os noticiários são quase sempre na hora do almoço ou na hora do jantar. Ver sangue na TV enquanto se come é quase tão importante como o sal na comida. (...) A informação já não informa. Ouvimos a notícia e a registramos e continuamos tão insensíveis como um computador eletrônico. A morte é abstrata. Por isso é necessário tornar concretas certas palavras.

A notícia escolhida, na *Primeira Edição*, tratava das péssimas condições de trabalho dos operários da fazenda Cesário, propriedade da Siderúrgica Barra Mansa (do Grupo Votorantim), empregada na produção de carvão. Famílias inteiras viviam em habitações miseráveis e trabalhavam de sol a sol nos fornos. Diz a reportagem:

A redução da lenha se opera em temperatura superior a 250°, podendo chegar até 1.500° e o tempo ideal para o resfriamento do forno para a retirada do carvão é de 5 a 8 dias. Na Fazenda Cesário, entretanto, os operários são obrigados a abrir o forno no máximo em 3 ou 4 dias de resfriamento, enfrentando alta temperatura, para conseguirem uma produção razoável exigida pela empresa e pela necessidade que têm de comer e subsistir (FAZENDA [...], 1970).

Por causa do ritmo acelerado em que os empregados eram obrigados a trabalhar, e devido à falta de equipamentos de proteção, eram comuns as queimaduras e moléstias decorrentes do intenso calor. Um carvoeiro, chamado Maximiano, foi obrigado a entrar em um forno quente demais, teve o sangue cozido dentro do corpo e morreu.

Esses absurdos – que, aliás, a matéria de O Estado de São Paulo já apontava de maneira profunda e eficaz – eram inicialmente expostos de maneira realista. Segundo Celso Frateschi (2011), primeiro eram feitas “recriações da vida desses operários”, “misturadas a narrações”. Mais uma vez, a tentativa era de apresentar de modo fiel a situação precária a que os operários estavam sujeitos. Mas a técnica previa que essa exposição em algum momento se concretizasse, deixando de ser puramente artística, em sentido estrito, para se manifestar de maneira *real*. O cozimento de Maximiano, então, era relatado pelo aparelho de som enquanto, em cena, os atores queimavam “pequenos animais”. De acordo com Hélio Muniz (2012), a princípio eram incineradas minhocas no palco; entretanto, isso não chegou a fazer parte de *Teatro Jornal: Primeira Edição*.

“No espetáculo a gente acabou substituindo por bonequinhas, que eram queimadas em cena”<sup>53</sup>.

Na teorização de Boal a respeito da técnica da concreção, ele explica que a ideia era que o fogo reproduzisse no teatro o cheiro do forno de carvão misturado com carne humana queimada (BOAL, s/d, p. 65). Ora, também na técnica da Ação Paralela, de acordo com Denise Del Vecchio, o coletivo lançou mão da técnica da concreção. Após a representação da morte do universitário estadunidense,

o Celso entrava com uma pomba, que a gente comprava todos os dias, vestindo roupa de mágico, cartola, como se fosse fazer uma mágica. Ele tirava a pomba da cartola, mostrava para o público, dava um pedacinho de maçã para ela comer, e aí punha em cima da mesa. O público ficava todo encantado, ele fazia umas brincadeiras, e aí ele pegava uma pedra e massacrava a pomba. Era horrível, hoje eu não suportaria isso de forma alguma. Acho que o Celso também não... E isso dava um choque brutal na plateia, era muito mais violento que a borboleta do Peter Brook, [tinha] sangue, tripas... Mas era o que a gente estava vivendo no país (DEL VECCHIO, 2011).

A necessidade de extrapolar a esfera estética e promover uma queima real e a morte verdadeira de um animal em cena parecia provir da radicalização do intuito de chocar. Como lembra Cláudia de Arruda Campos (1988, p. 132-3), o Sistema Coringa já revelava uma desconfiança da “eficácia da arte como veículo da mensagem” (ao introduzir uma personagem cuja função era “extrair a máxima evidência dos fatos narrados”, exagerando no didatismo em um nível extremo). Em *Teatro Jornal: Primeira Edição*, novamente o caminho que se toma aponta para uma busca fora da arte por instrumentos que lhe aumentem a eficácia. Esse expediente, de certa forma, é próprio a todas as vanguardas artísticas. Não por acaso, Denise Del Vecchio (2011) cita

---

<sup>53</sup> De acordo com Frateschi (2011), enquanto as bonecas queimavam, tocava-se um discurso de Hitler e executava-se uma música que era reproduzida em uma propaganda televisiva do regime ditatorial. “Na época, tinha uma propaganda do governo, muito bem feita, que era em cima de uma música do Bach. Era uma música bonita e mostrava uma menininha correndo de branco no jardim. [...] E era muito famosa porque era muito bem feita e muito forte.” A matéria principal da revista *Visão* de 10 de outubro de 1970 (A Batalha da Imagem) aborda a atuação da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) que, desde fins de 1969, produzia pequenos filmes publicitários que “seduziam não pela força do impacto, mas pelo poder quase hipnótico e subliminar da câmara lenta, da música clássica, da palavra sóbria e da frase bem construída” (A BATALHA [...], 1970). Era uma nova fase – mais sofisticada – da propaganda oficial, sob comando do coronel Otávio Costa, na “batalha para criar uma imagem positiva”. Tratava-se de um fenômeno extremamente recente, à época da encenação de *Teatro Jornal*...

Peter Brook, que em sua peça contra a guerra do Vietnã, *US*, bota fogo em uma borboleta de papel (HUNT e REEVES, 1995, p. 119).

No caso específico do Brasil, intervenções dessa natureza começaram a manifestar-se na virada da década de 1960, determinadas, em parte, pela conjuntura política do país. No mesmo ano de 1970, por exemplo, o artista plástico Cildo Meireles apresenta e queima sua obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*. O totem compunha-se de uma estaca de madeira de 2,5 metros de altura – alusão à trave da forca de Tiradentes – onde foram amarradas 10 galinhas vivas (CAVALCANTI, 2005, p. 123). Meireles despejou gasolina sobre o conjunto e ateou fogo, concluindo uma performance cujo fito era denunciar a repressão a militantes e a violência infligida aos presos políticos (o nome, obviamente, alude também ao presídio Tiradentes, em São Paulo, que naqueles anos encarcerou centenas de militantes de esquerda). O polêmico expediente de Meireles viria a se somar com outros experimentos de arte participante, cujo enfoque era dar novas funções (ao menos simbólicas) a objetos de uso diário, como cédulas de dinheiro ou garrafas carimbadas com mensagens políticas. Demarcava-se uma tentativa de quebra dos limites da arte e de aproximação com a realidade, da maneira que parecesse viável.

Esse modelo de arte participante pressupunha um total fechamento das possibilidades do artista brasileiro, confrontado, após o AI-5, com enormes restrições à liberdade de expressão e, dada a política econômica da ditadura, com a expansão da indústria cultural e a entrada massiva de capitais estrangeiros no Brasil. Essas dificuldades marcavam novo momento para os jovens artistas, que haviam crescido em um país com “relativa hegemonia cultural de esquerda” (SCHWARZ, 2001), formada nos anos seguintes ao golpe de 1964 e estendida até o fim da década. Tal hegemonia fora possível, em parte, porque a nascente indústria cultural precisava de quadros artísticos e intelectuais de destaque para fortalecer seu domínio em terras brasileiras. Naquele momento, tais quadros eram em grande parte provenientes da esquerda; daí a margem de ação obtida por artistas que eram ao mesmo tempo militantes, mas estavam sob contrato com grandes gravadoras ou emissoras de televisão. Com o avanço da repressão política também aos extratos superiores da classe trabalhadora e à pequena burguesia, aliada à consolidação da indústria cultural, que começava a prescindir dos artistas engajados, a situação começa a mudar. O marco da transformação é o AI-5.

O esfacelamento da esquerda, após o golpe militar, redundava agora em um sem número de grupos clandestinos, muitos deles adeptos da luta armada. Ideologicamente, o contínuo descarte do pecebismo, acusado de “cupulista” e “autoritário”, tinha como contrapartida teorias basistas de ação (FREDERICO, 2007, p. 357). A nova esquerda que se estruturava naquela época procurava afastar-se de esquemas “verticais” de militância e buscava um contato direto com as camadas sociais que julgava serem sujeitos da revolução. As correntes que partilhavam dessas ideias prescindiam de qualquer atividade institucional, voltando todos os esforços a ações imediatistas, que tivessem efeitos rápidos. Um desdobramento desse imediatismo era a opção pela guerrilha; outro eram as opções táticas que envolviam mudanças radicais na esfera de atuação dos militantes, que partiam para as periferias para fazer trabalho de base e, em um ponto extremo, proletarizavam-se (FREDERICO, 1987, p. 247). Tratava-se, portanto, de uma desconstrução aguda dos modelos vigentes no período anterior e da busca por esquemas mais eficazes e livres, tanto quanto possível, de injunções politqueiras e mercadológicas. Eram, ao mesmo tempo, reações desesperadas à extraordinária repressão ditatorial; com a péssima conjuntura, a transformação das coisas parecia depender de uma vontade inabalável de mudá-las. Ao empregar instrumentos extraestéticos para expressar ideias, o teatro-jornal do Arena mostra que comungava dessas inquietações com uma parcela crescente da esquerda brasileira da época.

### **A pedagogia do teatro-jornal**

O imediatismo de parte da esquerda não pecebista se refletia na própria conformação de *Teatro Jornal: Primeira Edição*, pautada como uma exposição didática de técnicas que deveriam ser prontamente compreendidas e adotadas pelo público (agora organizado ele mesmo em novos coletivos praticantes do teatro-jornal). A encenação começava com um texto introdutório dito pelo Coringa, que comparava futebol a teatro:

No Brasil, o futebol é um esporte extremamente popular. Por muitas razões. Uma delas é que na arquibancada todo mundo joga futebol. [...]

No Brasil, o teatro não é muito popular. Por muitas razões. Uma delas é que na plateia quase ninguém faz teatro [...]

Mas nós achamos que teatro dever se um jogo que todo mundo possa jogar, uma forma de comunicação com a qual todo mundo possa se comunicar. Ninguém precisa ser orador para participar de uma Assembleia, ninguém precisa ser atleta pra jogar futebol, e assim também ninguém precisa ser artista pra jogar teatro.

Por isso nós resolvemos fazer uma série de espetáculos mostrando algumas maneiras simples de se jogar teatro [...] (BOAL, 1970, fls. 5).<sup>54</sup>

A sistematização e a apresentação das técnicas eram assumidas como uma maneira de transferi-las ao público, que era instado, inclusive, a desenvolver outras tantas “em casa, na escola ou no clube”. A simplicidade dos elementos da encenação, como o uniforme que fazia as vezes de figurino (os atores vestiam calça e camiseta com uma logomarca de *Teatro-Jornal: Primeira Edição*, complementados por adereços variáveis, de acordo com a técnica representada), também estimulava a experimentação por grupos amadores. Como lembra Cláudia de Arruda Campos (1988, p. 135), nos anúncios de *Teatro Jornal: Primeira Edição*, eram divulgados descontos especiais para estudantes, professores, sindicalistas ou grupos com mais de vinte pessoas, o que aponta para uma delimitação precisa quanto ao público de eleição da peça. O caráter de agitação transparece também nas propagandas, que tinham chamadas como: “Você tem alguma problema? Não discuta, encene. Forme o seu grupo de teatro jornal. Já existem 17. Nós ajudamos” (TEATRO DE ARENA, 1970). Ou ainda: “Teatro jornal também pode ser usado como processo pedagógico. Não tem contra-indicações! Experimente você mesmo.”

Na cartilha, Boal cita como um dos objetivos do teatro-jornal a popularização do teatro. Vale a pena transcrever o trecho escrito pelo diretor:

Em geral, quando se pretende popularizar o teatro, pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação e, às vezes, sem os seus pontos de vista. No Brasil, por exemplo, pretende-se às vezes popularizar peças reacionárias de Pirandello, de Roussin, e neste sentido o teatro se torna tão popular como a fome e a morte antes do trinta. O teatro jornal, ao contrário, pretende popularizar alguns meios de se fazer teatro – a fim de que o próprio povo deles se possa utilizar, para produzir o seu próprio teatro. Mal comparando: se temos rotativas, não pretendemos fabricar o nosso jornal e popularizá-lo – pretendemos ceder nossas rotativas (BOAL, s/d, p. 58).

<sup>54</sup> Vale destacar que, oficialmente, nunca chegou a haver uma série de espetáculos de teatro-jornal no Arena, tendo entrado em cartaz, em São Paulo, apenas a Primeira Edição. Sobre isso, afirma Frateschi: “Formavam-se os grupos, a gente coordenava, apresentavam-se nas escolas, apresentavam-se também no Areninha, foi um movimento interessante. Mas começamos a perceber que não existia nunca o segundo espetáculo do grupo. Era sempre o primeiro, porque, depois, o pessoal já ia formar o DCE de novo, ia formar o Centro Acadêmico, ia formar as coisas que tinham sido destruídas pela prisão dos líderes em Ibiúna.” (2002, p. 103).

Compreendemos, então, que o teatro-jornal voltava-se à massa de estudantes, intelectuais e, na medida do possível, outras categorias de trabalhadores, cujo *ponto de vista* determinara o desenvolvimento das técnicas apresentadas. No passo seguinte, o da apropriação das técnicas pelo público, que a partir daí desenvolveria outros expedientes (com acompanhamento e intercâmbio constantes com o Arena), haveria uma participação direta dos trabalhadores na produção artística.

Durante a apresentação da peça no Areninha, não se esperava que os espectadores participassem de nenhuma cena diretamente. Apenas ao fim, com a abertura de um debate, o público tomava parte ativa no teatro-jornal. De acordo com relatos dos antigos participantes do coletivo e do próprio Boal, tais ocasiões propiciavam acalorada troca de ideias, estimulavam uma leitura crítica sobre o que se acabara de ver e sobre o que acabara de ser denunciado e entusiasmavam alguns espectadores a organizarem seus próprios grupos. O teatro-jornal, portanto, não acabava com a exposição dos procedimentos – o debate era uma seção fundamental.

Nas duas partes da encenação – a seção propriamente cênica, em que há a apresentação de técnicas, e a seção extracênica, do debate – pode-se divisar um programa pedagógico. Mas talvez seja possível discernir duas pedagogias distintas, cada uma estruturante de uma das unidades. Na parte cênica observa-se uma pedagogia brechtiana, em que as contradições são a todo momento exacerbadas e investigadas, por meio de choques formais e de conteúdo. A graça da encenação está no aprendizado; entretanto, o que o espectador aprende não é tanto uma questão de matérias transmitidas, mas um modelo de pensar a realidade. Como resume Maria Sílvia Betti a respeito da dramaturgia brechtiana, “o mais importante do ensinamento visado não está no conteúdo ao qual remete, mas sim no próprio ato de ensinar” (BETTI, 2005, p. 92).

Assistindo à explanação sobre as técnicas, o espectador participa continuamente da encenação, pois é chamado a comparar elementos conflitantes, inspecionar conteúdos comentados por formas que lhes são estranhas, tomar partido de determinadas personagens ou situações em detrimento de outras. Desenvolve-se uma “colaboração entre participante e aparato” (BRECHT, 1964, p. 31) não apenas no nível da interação no jogo cênico – que pode ocorrer também – mas na medida em que a obra de arte não é fruída contemplativamente, mas analisada, criticada, desmontada e remontada pelo espectador.

A atitude didática está intimamente ligada à transferência dos meios de produção do teatro para aqueles que não os detêm. Walter Benjamin, grande companheiro de Brecht, define a educação como disponibilização dos “meios de produção intelectual” aos privilegiados da sociedade. O artista revolucionário é aquele que se empenha na socialização desses meios de produção, recebidos da burguesia (BENJAMIN, 1985, p. 135-6). Não podemos deixar de reconhecer esse projeto na argumentação de Boal a respeito de seu objetivo de ceder as “rotativas” do teatro-jornal ao público. A solução que ele adotou, ao desconstruir as dramatizações criadas pelos artistas do Núcleo e reorganizá-las como um conjunto de técnicas a ser apresentado, também tem consonância com aquilo que Benjamin aponta como as funções do intelectual revolucionário, descrito por ele como um “engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho [de produção intelectual] aos fins da revolução proletária” (BENJAMIN, 1985, p. 135-6). Esse engenheiro manipula os elementos com que trabalha, por meio de soluções organizadoras (os procedimentos típicos do teatro épico brechtiano), para conduzir a encenação por um caminho de descobertas – em oposição à mera reprodução de dados da realidade. Tais descobertas são empreendidas por encenador e espectadores de maneira conjunta, a partir do momento em que as formas empregadas possibilitem isso. O prazer da descoberta da realidade, a diversão que há em aprender sobre como funciona o mundo – ou seja, a tomada de consciência do indivíduo como parte constituinte da totalidade social – são as bases da pedagogia brechtiana e podem ser apontados também como os fundamentos da pedagogia do teatro-jornal.

Nesse sentido, as denúncias típicas de um jornal são importantes apenas na medida em que possibilitem o desmascaramento da ideologia dominante pelos procedimentos teatrais empregados, sendo o próprio desmascaramento o foco principal da encenação. Com o desmonte e posterior reorganização das narrativas noticiosas, as desgraças denunciadas deixam de ser desgraças, no sentido trágico, e passam a aparecer como fatos próprios ao modo de produção capitalista. A Leitura Cruzada e a Ação Paralela, técnicas que aguçam o embate direto entre elementos contraditórios, provocando a crítica a ambos, além do Reforço, da Leitura com Ritmo e da Entrevista de Campo, que revelam o real conteúdo de um fragmento ideológico por meio do comentário feito a partir de elementos cênicos não verbais, são todos mecanismos teatrais épicos cujo funcionamento ensina a pensar de maneira totalizante.

Dessa maneira, tem fundamental importância a sétima técnica, chamada de Histórico. Ao anunciá-la, o Coringa diz simplesmente que “uma notícia é sempre melhor compreendida se o espectador tiver algumas informações históricas adicionais” (BOAL, 1970). Na Primeira Edição, a reportagem escolhida trata do massacre sofrido por um casal de camponeses em Pernambuco. Os dois foram à casa grande pedir ao dono do engenho que lhes pagasse salários atrasados e acabaram presos pelos capangas do fazendeiro, que também participou do espancamento dos dois e do assassinato do agricultor José Benedito da Silva. A viúva do homem, internada em estado grave, havia denunciado os fatos à polícia, que preferiu não acreditar na mulher, devido à importância do algoz. Apenas as fotografias da tortura, tiradas por um comerciante que passava pelo engenho no momento, comprovaram a denúncia da mulher e levaram à abertura de inquérito (FOTOS [...], 1970). Na encenação, os atores recontam a história do homem do campo brasileiro, cuja situação “pouco mudou sob o domínio português, holandês, durante a escravidão ou depois da República” (BOAL, s/d, p. 63). Se lembrarmos que, para pensar dialeticamente, é fundamental que “sempre se historicize”, como recomenda Fredric Jameson (1981), o caráter pedagógico dessa cena ressalta-se ainda mais.

Para Brecht, há uma conexão necessária entre conhecer e fazer. Assim, a sucessão da parte cênica da peça pelo debate é uma complementação necessária. Ali, as opiniões levantadas durante a encenação serão retomadas e esbatidas umas às outras, aprofundando o efeito crítico da peça e as possibilidades de ativação política do público. O processo torna-se ainda mais completo com o incentivo à organização de novos grupos de teatro-jornal e com o auxílio que os atores do Arena davam a esses novos coletivos, em sua fase de formação.

Contudo, também fica patente nesse esforço um programa pedagógico marcadamente horizontalista e participante, grandemente relacionado à pedagogia de Paulo Freire. De fato, se pensarmos no teatro-jornal como um momento da trajetória artística de Boal, será possível afirmar que a seção extracênica da Primeira Edição posteriormente se agigantou, tomando o espaço de toda a encenação, quando ele estabelece o conjunto de elementos que compõem seu Teatro do Oprimido. Diversas são as relações que podem ser estabelecidas entre o Teatro do Oprimido e as proposições freireanas que aparecem em seu livro *Pedagogia do Oprimido*, ambos surgidos mais ou



menos na mesma época e tornados possíveis com a onda de revisão do marxismo e das práticas da esquerda no Brasil, após o golpe de 1964 e o fim da hegemonia do PCB. Talvez a mais significativa, do ponto de vista da presente discussão, seja o esforço de evitar a simples transmissão de conteúdos revolucionários e a preocupação com o estabelecimento de formas horizontais de interação entre educador/artista e educando/público, que estimulem a participação ativa e igualitária de ambas as partes no processo de aprendizagem.

Afirma Paulo Freire:

O caminho [...] para um trabalho de libertação a ser realizado pela liderança revolucionária não é a “propaganda libertadora”. Não está no mero ato de “depositar” a crença da liberdade nos oprimidos, pensando conquistar a sua confiança, mas no dialogar com eles (FREIRE, 1987, p. 54).

Ao ato de comunicar ou transferir conteúdos (ainda que revolucionários) aos educandos – o que Freire classifica como “concepção bancária da educação” – contrapõe-se um esforço dialógico, uma “devolução organizada, sistematizada e acrescentada ao povo daqueles elementos que este lhe entregou de forma desestruturada” (FREIRE, 1987, p. 84)<sup>55</sup>. Essa devolução é iniciada por meio da proposição, aos educandos, de contradições básicas a respeito de sua própria condição, materializadas na sugestão de um “tema gerador”, a partir do qual se constrói uma discussão com o fito de propiciar o restabelecimento dos nexos entre os fragmentos da realidade apreendidos pelos homens. A construção do conhecimento, então, é realizada conjuntamente por educador e educando, que deixa de ser passivo na relação e passa a ser sujeito.

Em seus escritos sobre o Teatro do Oprimido, Boal segue uma linha de argumentação parecida. Contra o “espetáculo acabado” da burguesia (que “já sabe como é o mundo, o seu mundo, e pode portanto apresentar imagens desse mundo completo, terminado”), Boal levanta a necessidade de um teatro do proletariado, que apareça como ensaio – já que “as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o seu mundo” (BOAL, 1975, p. 152). Desse ensaio, participa diretamente o espectador, que deixa de ser objeto da ação e passa a intervir nela, “assumindo plenamente o papel de

---

<sup>55</sup> Paulo Freire inclui aqui uma citação de Mao Tsé-Tung, em que o líder chinês afirma que se deve “ensinar às massas com precisão aquilo que recebemos delas com confusão”.

sujeito”; ele deixa de ser espectador e torna-se “um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 1975, p. 168).

Esse processo de conversão do espectador em ator é gradual e divide-se em quatro etapas, nas quais “todos estão criando, os que ensinam e os que aprendem” (BOAL, 1975, p. 137). As diferentes etapas são compostas por exercícios de “liberação do corpo” e contato com a linguagem teatral, que caminham até o momento em que, na última fase, os participantes já têm condições de fazer sua própria encenação. Em todas essas etapas, o artista sugere uma forma e deixa os conteúdos trazidos pelos participantes chocarem-se livremente dentro dela, até que o próprio grupo decida-se pelo melhor caminho. É o caso do teatro-debate, por exemplo, em que os participantes contam uma história sobre um problema de difícil solução para, a seguir, improvisarem e encenarem um texto sobre a situação e suas possíveis alternativas. A seguir, pergunta-se ao grupo se concorda com a resolução apresentada.

Como quase sempre se apresenta, para fins de discussão, uma má solução, é evidente que os participantes-espectadores dirão que não estão de acordo. Explica-se então que a cena será representada uma vez mais, exatamente da mesma maneira que da primeira vez. Porém agora qualquer pessoa terá o direito de substituir qualquer ator e conduzir a ação na direção que lhe pareça mais adequada. O ator substituído deve aguardar do lado de fora, pronto para reintegrar-se no momento em que o participante dê por terminada sua intervenção. Os demais atores, que permanecem em cena, devem enfrentar as novas situações criadas pelos espectadores, examinando “a quente” todas as possibilidades que a nova proposta ofereça (BOAL, 1975, p. 149).

Boal define esse tipo de forma como “não-impositiva”, já que a finalidade não é mostrar “o caminho correto (correto de que ponto de vista?), mas sim a de oferecer os meios para que todos os caminhos sejam estudados” (BOAL, 1975, p. 152).

A seção de debate de *Teatro Jornal: Primeira Edição* cumpre papel semelhante. Para Boal, “o próprio espetáculo já é um debate em si”, uma vez que a plateia observa e participa “novamente de situações que já foram vividas por diversos elementos, na mesma semana ou no dia mesmo do espetáculo” (BOAL, s/d, p. 68). Mas o espaço destinado exclusivamente à troca de ideias e reflexões a respeito das cenas, de acordo com o diretor, “sempre se converte numa demonstração de sua eficácia” (BOAL, s/d, p. 69). Na apostila sobre teatro-jornal, Boal inclui algumas das observações feitas pelos debatedores. Entre as questões suscitadas, aparecem argumentações que mostram os diferentes níveis de reflexão provocados pela peça, desde a crítica a respeito da indústria

cultural até a total quebra da passividade e consequente participação ativa no teatro-jornal, com a organização de novos grupos. Boal cita, por exemplo, o caso de uma universitária que declarou que jamais voltaria a ler jornais despreocupadamente, pois sentia que, com o teatro-jornal, havia recuperado sua “responsabilidade diante dos fatos” (BOAL, s/d, p. 69). Já um operário, que fazia o colegial em curso de madureza, reconheceu em cena situações que vivia na realidade e, segundo Boal, o fez criticamente, concluindo que “agora podia ver melhor o que havia se passado com ele mesmo” (BOAL, s/d, p. 68). Um terceiro tópico incluído por Boal informa que muitos espectadores, “a maioria estudantes”, veem o espetáculo várias vezes e, com o tempo, passam “a participar dos debates, complementando as questões levantadas com experiências obtidas nos grupos que eles mesmos haviam recentemente formado” (BOAL, s/d, p. 69). Tal era, afinal de contas, o objetivo de Boal e dos outros autores do teatro-jornal, que acabou sendo muitas vezes alcançado: segundo Celso Frateschi, chegaram a ser formados setenta grupos, sendo 20 apenas na Universidade de São Paulo (FRATESCHI, 2002, p. 103). Em entrevista a nós concedida, Adriano Diogo (atualmente, deputado estadual pelo PT) conta que articulou grupos de teatro-jornal na USP, a pedido de Celso Frateschi. Ele mesmo participou de montagens de teatro-jornal feitas com os colegas do curso de Geologia (entre eles Alexandre Vanucchi Leme), uma a respeito da Transamazônica e outra sobre a revolta de Attica<sup>56</sup>, e atuou com teatro-jornal também fora da Universidade, em escolas (DIOGO, 2012).

Embora ainda não previsse uma intervenção direta no plano da encenação, o teatro-jornal do Arena já avançava nessa direção, ao abrir espaço para debate dentro do teatro e ao estimular a formação de novos grupos, acompanhando-os e debatendo com eles posteriormente. A sistematização das técnicas que Augusto Boal faz também é um prenúncio da trilha que ele seguiria logo depois, com as inúmeras experiências de Teatro do Oprimido que conduziu em vários países diferentes. O próprio teatro-jornal seria incluído como uma das técnicas do Teatro do Oprimido, compondo a quarta etapa

---

<sup>56</sup> “Nós selecionamos cinco notícias. Chamávamos a Transamazônica de 'Transa Amazônica'. Na encenação, eu era o Delfim Netto, eu era um gângster. No Teatro de Arena, naquele momento, eles estavam ensaiando *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, e, inspirado em Arturo Ui, eu construí o personagem do Delfim Netto. Era um gângster que se vestia de preto e branco, usava sapato preto e branco e falava das maravilhas do regime” (DIOGO, 2012, entrevista incluída no Apêndice D). De acordo com ele, as armas cenográficas utilizadas em *Arturo Ui* foram-lhe emprestadas para a montagem sobre a Revolta de Attica, ocorrida na prisão estadunidense em 1971. Adriano Diogo relata que o coletivo fez apresentações em diversas unidades da USP e, por onde passava, formava novos grupos.

do processo de trabalho, a do “Teatro como Discurso”, quando os participantes já podem encenar seus próprios espetáculos (BOAL, 1975).

Mas, naquele momento da ditadura militar, em 1970, quais eram as perspectivas políticas de um programa como o do teatro-jornal, que reunia avanços estéticos e políticos inéditos no teatro brasileiro, e ainda por cima estimulava a organização de novos grupos, desempenhando o Núcleo do Arena o papel de um verdadeiro coletivo de agitprop? Por um lado, o próprio surgimento do teatro-jornal era também uma forma de contornar a censura prévia, uma vez que os autores só utilizavam notícias que já haviam sido liberadas pelos censores. De fato, o grupo enviou ao Serviço de Censura de Diversões Públicas o texto da peça, vago e breve a mais não poder (já que incluía apenas as explicações do Coringa a respeito de cada técnica e uma indicação da respectiva notícia), e as notícias, em grande parte publicadas por O Estado de São Paulo<sup>57</sup>, que foram usadas. A leitura do texto não suscitou nenhum questionamento significativo do censor, que considerou em seu parecer que o texto tinha mensagem “vaga” e “nenhum” valor educativo<sup>58</sup>. Na apresentação para o censor, o grupo tratou de, sob recomendação de Boal, interpretar de maneira “fraca”, gaguejar, falar de maneira confusa, subir o volume da sonoplastia nas horas erradas, enfim, fazer uma péssima performance. As apresentações acabaram liberadas (mas já eram realizadas, na prática, havia alguns meses, em esquema de sessões fechadas para convidados, o que devia exacerbar seu caráter de clandestinidade).

Por outro lado, a massa estudantil, à qual o teatro-jornal em grande parte se dirigia, vivia pesada repressão dos militares, o que impossibilitava, na prática, um trabalho contínuo, duradouro e que se expandisse. Embora a experiência servisse para que o Arena, uma vez mais, funcionasse como polo de propagação de avanços estéticos

<sup>57</sup> A partir de fevereiro de 1970, passou a vigorar o decreto-lei de censura prévia a livros e periódicos, por ordem do então ministro da Justiça, professor Alfredo Buzaid. Nos anos seguintes, a censura seria não apenas prévias, mas também policial, como lembra Fernando Jorge (2008). Em 10 de maio de 1973, o Estado de São Paulo teria 14 páginas censuradas. A partir daí, como forma de protesto, o jornal passaria a publicar, no espaço das matérias suprimidas, “versos de Camões e de Manuel Bandeira, cartas e receitas de culinária”. Embora a grande imprensa tenha sofrido com a censura, os pequenos veículos da imprensa de oposição receberiam tratamento diferenciado por parte do regime, tendo editores frequentemente presos e edições inteiras apreendidas, mesmo após passarem pela censura prévia. (KUCINSKI, 1998).

<sup>58</sup> O técnico de censura, identificado como Alencar Monteiro, implicou apenas com a expressão “lamento de cornudo”, que aparece no texto em referência ao tango (aludido por Boal ao explicar a técnica da Leitura com Ritmo) e com o anúncio de uma notícia que dizia que uma mulher “dava em benefício do marido” – ou seja, fez apenas observações de ordem moral. É interessante destacar também que as laudas utilizadas para o parecer já traziam os campos delimitados para preenchimento, mas o parecerista não teve, obviamente, o que incluir no item “Personagens”, e no item “Cenas” colocou apenas que eram “condicionadas a ensaio”.

e políticos no meio teatral (CAMPOS, 1988, p. 135), o teatro-jornal necessariamente esbarrava em grandes limites em sua atuação. Somavam-se o recrudescimento da perseguição política, o avanço dos mercados e da indústria cultural, as cisões na própria esquerda.

Fazendo um panorama do processo de isolamento da esquerda naqueles anos e do duro golpe sofrido pelo meio teatral, Celso Frederico aponta:

O antigo polo de resistência contra o golpe foi desmantelado após o AI-5 com a fuga de muitos ativistas para o exílio. Os artistas, então, separaram-se: parte deles foi fazer teatro amador nos bairros da periferia; outros se enquadraram na reorganização das companhias teatrais, feitas a partir de uma ótica empresarial; finalmente, o setor mais expressivo foi atraído pelo fascínio exercido pelas novelas brasileiras, um produto cultural de massa exportado para diversos países (FREDERICO, 2007, p. 361-2).

Boal fora preso e partiu para o exílio, em 1971. O Núcleo permaneceu no Arena, com grandes dificuldades financeiras, até 1972, passando depois pelo Teatro São Pedro e seguindo para um trabalho teatral de base na periferia de São Paulo (após um racha, Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, junto com outros colegas, estabelecem-se em uma sede na Penha). As técnicas do teatro-jornal continuariam sendo exploradas por esses artistas em peças como *A Epidemia*, de 1975, e por Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido. Mas o experimento de 1970, no Arena, não duraria mais do que alguns meses, sem conseguir estabelecer um programa de intervenção cultural e política de efeitos mais duradouros – sendo uma experiência mais fugaz até mesmo do que a do CPC, no começo da década de 1960.

### Considerações finais

A teatralização de acontecimentos recentes, muitas vezes dados a saber por meio da própria encenação, é tão antiga quanto o próprio teatro – ou, ao menos, tão antiga quanto o teatro cômico popular. Caminha ao lado da caricatura e da paródia, na história da comicidade popular, em suas múltiplas manifestações ao longo dos tempos. Não raramente, a sátira aos poderosos aguçava-se com a remissão a seus atos públicos. Nos primórdios da modernidade, tais atos deixaram de dizer respeito ao teatro dito sério e passaram a ser domínio da recém institucionalizada imprensa. Foi quando surgiram, dos gêneros relegados a segundo plano, novas formas cômicas, uma delas voltada especificamente para a “re-vista” dos eventos recentes. Até o século 20, o teatro de revista e suas formas aparentadas desenvolveriam um rico repertório de formas teatrais, fundamentado na alegorização, na caricatura e em uma descontinuidade que permitia grande abertura da encenação à matéria social.

As veredas abertas por séculos de tradição teatral popular foram ampliadas quando o socialismo entrou na ordem do dia. Nos países em que o movimento operário desenvolveu-se com mais força, a arte também se transformou e foram criados novos gêneros ou dadas novas funções a antigas possibilidades cênicas. Entre as vertentes do teatro de agitação e propaganda surgidas com a Revolução Russa, o jornal vivo foi aquela que radicalizou o impulso noticioso do teatro de revista e conferiu a ele um caráter profundamente político. O jornal vivo foi praticado fundamentalmente por coletivos de jovens militantes, interessados em informar os trabalhadores a respeito da luta política, denunciar as mazelas do capitalismo e as manobras do inimigo burguês, ativar a consciência e a mobilização.

Nos Estados Unidos, o jornal vivo foi um processo disparado pelo ímpeto de toda uma geração, surgida nos anos da Depressão econômica, de documentar sua realidade social. Sentia-se a necessidade de dar um rosto à crise econômica. O violento declínio de toda uma construção social determinara a busca por novas formas artísticas; conforme lembra Michael Denning, é possível perceber, como uma das características da cultura da Frente Popular, a impossibilidade de imaginar uma narrativa completa<sup>59</sup>. Desse solo germinaram os diferentes experimentos formais envolvendo os gêneros noticiosos, como foram os próprios jornais vivos.

<sup>59</sup> Uma vez que as “comunidades reconhecíveis e as relações sociais estabelecidas que fornecem a sustentação para a narrativa realista estavam elas mesmas em crise” (DENNING, 1997, p. 119).

O intercâmbio de militantes estadunidenses com os soviéticos tornou possível conhecer o trabalho de Meierhold e dos Blusas Azuis. Mas o jornal vivo adquiriu sua conformação específica nos EUA devido às exigências do processo social estadunidense na década de 1930. Desempenhava papel de destaque nos setores radicais o Partido Comunista Americano, referência importante para uma parcela dos sindicalistas e dos intelectuais. Foi a partir da estrutura do PCA que se criou um importante movimento de teatro militante, no começo da década. Havia, também, uma rede de periódicos comunistas, sendo um deles, o *Daily Worker*, um jornal de abrangência relativamente expressiva. Com a constituição da Frente – que era “uma parte indisciplinada da aliança do New Deal de Roosevelt” (DENNING, 1998, p. 6) – contudo, os comunistas passaram a exercer muito mais uma função de bastidores, em parte como tática para manter sua influência sobre outros setores, em parte porque era a única coisa que era possível fazer, já que a Frente Popular era muito maior que o PCA.

Uma parcela dos artistas da Frente Popular alojou-se diretamente no Governo, e a contradição de combater e ao mesmo tempo pertencer à aliança política dirigente exacerbou-se. No mais radical jornal vivo produzido no Federal Theatre Project, *Injunction Granted*, alguns desses desajustes se fazem notar. A peça denuncia implacavelmente a perseguição do sistema judiciário dos EUA ao movimento operário, aponta a conivência até de New Dealers com a repressão e teatraliza mecanismos da economia capitalista por uma ótica por vezes marxista. Para isso, lança mão de recursos explorados pelo teatro operário, inclusive o russo, e faz suas próprias experimentações formais. Ao mesmo tempo, busca continuamente legitimar-se com a autoridade e objetividade do dado factual histórico e da notícia (que poucas vezes é notícia publicada no *Daily Worker*, sendo geralmente produto da grande imprensa). O procedimento cria engessamentos de parte a parte: estanques, as cenas alegóricas não possibilitam a interpenetração pelos dados factuais, com raras e marcantes exceções. No todo, vislumbra-se a consciência profunda dos limites impostos pela conjuntura e a busca de formas que impactassem o público estadunidense sem, entretanto, afastá-lo. Essa aposta, que se provou acertada – levando-se em conta as centenas de milhares de espectadores dos jornais vivos do FTP e o duradouro projeto que foi a cultura da Frente Popular como um todo – deixava entrever, por vezes, uma certa desconfiança do quanto poderiam avançar o teatro épico e a revolução. No plano formal, essa desconfiança

aparece no recurso frequente a aspectos dramáticos, que parecem necessários para conquistar o público. No plano do conteúdo, manifesta-se no crédito que se dá a teorias econômicas distributivas, quando a sindicalização em massa surge como um fim em si mesmo. Tal conformação ideológica era igualmente decorrência do momento político – aqueles que a criticaram não foram capazes de uma prática que a superasse. Os autores dos jornais vivos lidavam com os materiais de seu tempo e puderam, em alguns momentos, apontar para sua superação.

O jornal vivo brasileiro nasceu com a primeira experiência de uma arte de agitação e propaganda no país, empreendida pelos jovens artistas e militantes do CPC. Tudo leva a crer que foi revisteiro, com um caráter satírico e desmistificador. Era, todavia, circunstancial, não sendo programática a encenação de notícias, mas sim a agitação, propriamente. Foi nesse contexto, entretanto, que surgiu o primeiro plano de fazer o jornal vivo de maneira contínua, concebido por Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho como uma revista semanal de notícias – e de crítica a elas.

Essa era a época da hegemonia do PCB na esquerda; viviam-se anos de inédito estreitamento dos laços entre militantes do partido, artistas e intelectuais, e os movimentos operário e camponês. Com o golpe de 1964, todas as perspectivas tiveram de ser repensadas – e foi assim que a esquerda pulverizou-se em uma variedade de organizações e programas. Com obstáculos para alcançarem operários e camponeses, artistas e estudantes desenvolveram uma prática política que se voltava cada vez mais a eles mesmos, alimentando a ilusão de que "a luta continua", mesmo diante de tão grande derrota. Novas teorias de ação política passavam a circular no plano internacional e chegavam também ao Brasil, algumas delas reforçando o imediatismo que tomava alguns setores da esquerda (como a ideologia foquista, que parecia liberar a esquerda do trabalho de base e de articulação e colocar toda a ênfase na própria "ação revolucionária", apostando em sua ressonância junto às massas). A guerrilha, embora praticada apenas por uma parcela da militância, ditava o ritmo para um grande campo político, do qual o Teatro de Arena tornou-se parte. Após o AI-5, quando a repressão passou a dificultar enormemente também o trabalho político entre estudantes e artistas, as posições radicalizaram-se ainda mais. Foi aí que jovens artistas unidos ao Teatro de Arena criaram seu teatro-jornal.



Em parte, tratava-se de uma solução prática para possibilitar uma experiência formal. Encenando apenas notícias já liberadas pela censura, o grupo livrava-se de novas restrições e proibições. Por outro lado, havia a necessidade de denunciar, o que se fazia não apenas abordando diretamente assuntos como a tortura e a desigualdade social gritante, mas também por meio do processo de desvelamento da ideologia da ditadura e da indústria cultural. Denunciava-se ao mesmo tempo que se ensinava a pensar de modo dialético, o que já era uma denúncia do pensamento redutor e tecnicista que o novo regime triunfaria em implantar no Brasil.

O programa do teatro-jornal do Arena só se completava com a ênfase na mobilização, por meio do estímulo a que o público organizasse novos grupos a partir do contato com a forma recém descoberta. Assim se fez, e dezenas de grupos foram criados na USP, em escolas e bairros, de modo que se pode dizer que tal objetivo foi cumprido com sucesso. Mas a verdade é que, com a repressão, em poucos meses tudo terminou, e a experiência poderia ser computada como um fracasso geral.

Lembrando Fredric Jameson, seria mais produtivo encararmos “Lênin e Brecht como fracassos – isto é, como atores e agentes compelidos por seus próprios limites ideológicos e pelos de seu momento na história – do que como exemplos triunfantes e modelos em algum sentido hagiográfico ou celebratório” (2003, p. 209). Dessa perspectiva, pode-se considerar o teatro-jornal como uma forma eficaz de teatro épico, ao mesmo tempo que uma metodologia viável para a mobilização e para a atuação em frentes de luta e com trabalho de base. Suas possibilidades, entretanto – como é óbvio – não são impermeáveis aos tempos: se, como no Brasil dos anos 1970, a conjuntura é plenamente desfavorável e os donos do poder têm como projeto precisamente desmobilizar todos os setores das massas a qualquer custo, resta muito pouco a se fazer no curto prazo. Ainda assim, os jovens do Teatro de Arena multiplicaram-se em 70 grupos e lançaram sementes que germinaram ao longo de toda década. “A gente chegou a ter naquela época [meados da década de 1970], em São Paulo, 600 grupos de teatro de bairro (...) A semente vinha de lá [do teatro-jornal]”, afirma Hélio Muniz (2012).

Com a sistematização das técnicas do Teatro do Oprimido por Boal, em seu exílio no começo da década de 1970, o teatro-jornal passou a figurar como método, entre tantos outros. No texto publicado em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, às nove técnicas soma-se mais uma, a do Texto fora do Contexto, que prevê

que a notícia seja “representada fora do contexto em que sai publicada”, como, por exemplo, um discurso sobre austeridade pronunciado por um ministro ser lido enquanto ele “devora um enorme jantar” (BOAL, 1975, p. 154). Com essas dez técnicas, o teatro-jornal passou a ser praticado no mundo inteiro e são inúmeras as referências na internet a grupos de “newspaper theatre” em universidades e bairros nos EUA.

A respeito da eficácia do teatro-jornal como metodologia, é interessante incluir algumas reflexões sobre uma oficina que ministrei na USP, em maio e junho de 2012, a convite do Núcleo de Estudos Teatrais Décio de Almeida Prado, do Centro Ángel Rama da FFLCH. O objetivo era apresentar e experimentar com os participantes as nove técnicas sistematizadas por Boal e tratar genericamente do tema “O neoliberalismo na USP”. Em um momento político certamente tumultuado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, já que estudantes da unidade estavam entre os processados por ocuparem a Reitoria em 2011 (em protesto contra ações policiais violentas, dentro do campus, e contra a própria presença da PM no ambiente universitário), a oficina atraiu muitos interessados em seu primeiro encontro, lotando a pequena sala que, com muito custo, Marlene Petros Angelides, funcionária do Centro Ángel Rama, conseguira reservar.

Entre os participantes, muitos militavam em organizações de esquerda – outros, se não militavam em algum partido, tinham ao menos proximidade com algum ou uma trajetória de atuação no movimento estudantil. Foram esses os que permaneceram na oficina até o fim: outros 30 alunos que surgiram no primeiro dia nunca mais voltaram. Dessa forma, pode-se concluir que, com pouquíssimas exceções, apenas convertidos compareceram à pregação.

Ao longo dos encontros, entretanto, foi nítido que todos, apesar de já ativos nas lutas estudantis, tínhamos muito a aprender. A oficina previa a realização de um debate sobre os temas que seriam teatralizados, para que tivéssemos insumos para as cenas. Todos conhecíamos os grandes problemas envolvendo a Universidade, mas faltavam sempre conhecimentos mais aprofundados sobre as maneiras como as principais questões manifestavam-se, em uma área ou outra. Sabia-se, por exemplo, que muitos dirigentes da USP colaboraram com a Ditadura, mas ninguém ouvira falar que existiu na Universidade um órgão como a Assessoria Especial de Segurança e Informação (Aesi),

entre 1972 e 1982, com as funções de influir na contratação de docentes e funcionários, repassar dados sobre atividades políticas à repressão e até interferir nas disputas estudantis (CHRISPINIANO; PICANÇO; GONZALEZ, 2004). Como fazer denúncias contundentes sem dispor de informações desse tipo? Apenas com o debate e o levantamento de diferentes materiais pudemos selecionar os conteúdos de que iríamos tratar. Ficou patente, então, que, embora todos militássemos, precisávamos continuar aprendendo sobre a realidade na qual pretendíamos atuar – sem um estudo prévio, dificilmente alguma cena de maior interesse poderia ser criada. Foi nesse passo que o trabalho de criação e os ensaios continuaram, cada ideia artística levando à pesquisa de novos fatos, notícias e informes. O trabalho criativo e a pesquisa caminhavam lado a lado. O semestre terminou e o grupo acabou desmobilizado, sem conseguir voltar a se reunir, mas a iniciativa certamente foi proveitosa para seus participantes, sendo de mais valia o processo do que o possível resultado. Como instrumento de mobilização, estudo e de criação, portanto, as técnicas do teatro-jornal pareceram eficazes. Quando bem manejadas por um coordenador competente – como é o caso de Dulce Muniz, que orientou um dos nossos encontros –, possibilitaram um processo criativo acelerado e crítico, o que certamente pesou como estímulo positivo à manutenção do grupo e das atividades por algum tempo. Foi possível perceber, assim, o elemento poderosamente mobilizador do jornal vivo, que uniu milhares de jovens militantes na União Soviética, nos EUA e no Brasil, e que teve a capacidade de manter agregado um grupo de oito pessoas ao longo de dois meses, em tempos tão individualistas e dispersivos como os nossos.

Sobre essa intensa disseminação de coletivos de teatro-jornal, especificamente no Brasil de 1970, e sobre a produção regional de *living newspapers* nos EUA, na década de 1930, não pudemos coletar muitas informações ao longo da pesquisa. Sabe-se que houve *living newspapers* relevantes produzidos fora do grande centro do jornal vivo, Nova York, como a peça *Spirochete*, encenada em Chicago, a respeito da sífilis. Pretendemos pesquisar mais sobre essa peça e outros jornais vivos produzidos no âmbito do FTP no doutorado. No caso brasileiro, a pesquisa continua com a busca de registros audiovisuais de *Teatro Jornal: Primeira Edição*, com as conversas com outros articuladores do teatro-jornal na universidade, nas escolas e bairros, e com a análise de

*Teatro Jornal: Segunda Edição*, de Ana Maria Taborda e Carlos Magno, do Teatro de Arena de Porto Alegre, e de *Teatro Jornal: Terceira Edição*, de 1972, de autoria de Nelson Braga e Rosinha Visconti e encenada em Ourinhos. Todos esses textos já foram obtidos por nós junto ao Arquivo Nacional.

## Referências

A BATALHA da imagem. Visão, 10 de outubro de 1970.

ADORNO, Theodor et al. **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso, 1994.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMIARD-CHEVREL, Claudine. **Méthodes e Formes Spécifiques**. In: Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932. BABLET, Denis (Org.). Lausanne: L'Age D'Homme, 1977.  
 \_\_\_\_\_. **La Blouse Bleue**. In: BABLET, Denis (Org.). Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932. Lausanne: L'Age D'Homme, 1977.

ARENT, Arthur. **[Carta]** Endereçada a Alexander Woollcott. Cedida pela biblioteca da Universidade George Mason, The Arnold Goldman Living Newspaper Collection, Special Collections and Archives.

\_\_\_\_\_. **One-Third of a Nation**. Nova York: National Service Bureau. Federal Theatre Project, 1938. Disponível em: <http://www.aladin0.wrlc.org/gsd/collect/ftpp/ftpp.shtml>.

\_\_\_\_\_. **The Technique of the Living Newspaper**. In: Theatre Arts Monthly. Nova York: Theatre Arts, Inc, v. 22, n. 2, nov. de 1938.

\_\_\_\_\_. **[Memorando]** Endereçado a Morris Watson, 17 de maio de 1937. Cedido pela biblioteca da Universidade George Mason (The Arnold Goldman Living Newspaper Collection, Special Collections and Archives).

\_\_\_\_\_. **[Entrevista]** 15 de novembro de 1969. Concedida a Arnold Goldman. Cedida pela biblioteca da Universidade George Mason, The Arnold Goldman Living Newspaper Collection, Special Collections and Archives.

BABLET, Denis (Org.). **Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932**. Tomo I a IV. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BANU, Georges. **L'agit-prop roumaine: répertoire national – formes internacionales**. In: *Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932*. BABLET, Denis (Org.). Lausanne: L'Age D'Homme, 1978.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O Autor como Produtor**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERLINK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas, Papirus Livraria Editora, 1984.

BETTI, Maria Silvia. **Vianinha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **A atualidade de Vianinha – Reflexões a partir de *O Método Brecht*, de Fredric Jameson**. *Artcultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, jul.-dez. 2005.

BLOUSE Bleue. **Qu'est-ce que la Blouse Bleue?** Tradução de Jean-Pierre Morel. In: *Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932*. BABLET, Denis (Org.). Lausanne: L'Age D'Homme, 1977.

BOAL, Augusto. **Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena**. In: *Teatro e Realidade Brasileira*. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial nº 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. **Categorias do Teatro Popular (incluindo Teatro Jornal: A nova Categoria do Teatro Popular)**. São Paulo: Teatro de Arena de São Paulo, sem data. Cedido por Dulce Muniz.

\_\_\_\_\_. **Teatro Jornal – Primeira Edição**. Texto e notícias enviados à Divisão de Censura e Diversões Públicas em 1970. Cedido pela Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal – Coreg. Conjunto documental/Fundo/Coleção - Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência/ Notação - BR AN, BSB NS.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRECHT, Bertolt. **Alienation effects in Chinese acting**. In: WILLETT, John (Edit.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 1964.

\_\_\_\_\_. **An Example of Paedagogics**. In: WILLETT, John (Edit.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 1964.

\_\_\_\_\_. Pequeno Organon para o Teatro. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp. 181-219.

BROWN, Lorraine. **Liberty Deferred and Other Living Newspapers of the 1930's Federal Theatre Project**. Univ. Pub. Assoc, 1989.

BUHLE, Paul. **Marxism in the United States – Remapping the History of the American Left**. Londres: Verso, 1987.

\_\_\_\_\_. **Taking care of business**. New York: Monthly Review Press, 1999.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Subdesenvolvimento**. In: A Educação Pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Sérgio de. **Apresentação**. In: Szondi, Peter. Teoria do Drama Burguês. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política (Brasil anos 60 e 70)**. Tese de doutorado, Unicamp, 2005.

CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena. **A herança de Stanislávski no teatro norteamericano: caminhos e descaminhos**. Revista Crop. Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 324, 2001.

CHRISPINIANO, José; PICANÇO, Marcy; GONZALEZ, Marina. **Filha bastarda da USP, Aesi desempenhou diferentes papéis na repressão interna**. Revista Adusp. São Paulo: Adusp. Edição 33, outubro de 2004.

COELHO, Trindade. **Manual político do cidadão português**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1906.

COFFEY, Ellen Greenman e SHUKER, Nancy. **John D. Rockefeller, Empire Builder**. American Dream Series. Nova York: Silver Burdett, 1989.

COGGIOLA, Osvaldo. **As grandes depressões (1873-1896 e 1929-1939)**. São Paulo: Alameda, 2009.

COSGROVE, Stuart. Introduction. In: BROWN, Lorraine (Org.). **Liberty Deferred and other Living Newspapers of the 1930s**. Fairfax: George Mason University Press, 1989.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho – Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno**. São Paulo: Nankin, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Nem uma lágrima**. São Paulo: Nankin/Expressão Popular, 2012.

CRUCIANI, Fabrizio e FALETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. São Paulo, Hucitec, 1999.

CUCUEL, Madeleine. **Seki Sano y el teatro en México: 1939-1948**. In: ROJAS, Mario; ROSTER, Peter. De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1992.

DASSÚ, M. **Frente Única e Frente Popular: O VII Congresso da Internacional Comunista**. In: HOBSBAWM, E. J. (coord.). História do Marxismo VI. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 293-336.

DEL VECCHIO, Denise. Entrevista concedida ao autor, em São Paulo, em 9 de dezembro de 2011.

DENNING, Michael. **The Cultural Front – The Laboring of American Culture in the Twentieth Century**. Londres, Nova York: Verso, 1998.

DE ROHAN, Pierre (Org.). **Federal Theatre Plays – Prologue to Glory, One-Third of a Nation, Haiti**. New York: Random House, 1938.

DÍAZ, Luis Miguel Gómez. **Teatro para una guerra (1936-1939) – Textos y Documentos**. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2006.

DIOGO, Adriano. Entrevista concedida ao autor e à professora Maria Sílvia Betti em 13 de abril de 2012.

EBSTEIN, Jonny. **Le mouvement des jeunes en Allemagne et l'agit-prop**. In: Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932. BABLET, Denis (Org.). Lausanne: L'Age D'Homme, 1978.

EDITORIAL STAFF OF THE LIVING NEWSPAPER. **Injunction Granted**. New York: National Service Bureau, 1936. Ben Russak papers, Collection #C0221, Special Collections and Archives, George Mason University.

FAZENDA esconde a miséria. Estado de S. Paulo, 23/07/70. Matéria cedida pelo Coreg/NA, como parte do processo de censura de Teatro Jornal – Primeira Edição.

FERNANDES, Florestan. **Universidade e desenvolvimento**. In: IANNI, Octavio (Org.) Florestan Fernandes. Sociologia Crítica e Militante. São Paulo: Expressão Popular, 2004, p. 273-316.

FLANAGAN, Hallie. **Arena**. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1940.



\_\_\_\_\_. **Schifiting Scenes of the Modern European Theatre**. Londres, George G. Harrap, 1929.

FOLHA de S. Paulo. Anúncio veiculado pelo Teatro de Arena de São Paulo, 17 de outubro de 1970. Acessado em [acervo.folha.com.br](http://acervo.folha.com.br).

\_\_\_\_\_. Anúncio veiculado pelo Teatro de Arena de São Paulo, 24 de outubro de 1970. Acessado em [acervo.folha.com.br](http://acervo.folha.com.br).

FONTES, Virgínia e MENDONÇA, Sonia Regina de. **História do Brasil Recente – 1964-1992**. São Paulo: Ática, 1996.

FORBATH, William E. **Law and the Shaping of the American Labor Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

FOTOS comprovam massacre de um camponês. Correio da Manhã, 10 de julho de 1970. Acessado em: <http://memoria.bn.br>.

FRATESCHI, Celso. Entrevista concedida ao autor e à professora Maria Silvia Betti, em São Paulo, em 7 de fevereiro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos do diálogo com a plateia**. O teatro jornal. In: GARCIA, Silvana. *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.

FREDERICO, Celso. **A esquerda e o movimento operário – 1964-1984**. Volume 1. São Paulo: Novos Rumos, 1987.

\_\_\_\_\_. **A política cultural dos comunistas**. In: *História do Marxismo no Brasil. Teorias, interpretações*. Volume 3. MORAES, João Quartim de (Org.). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. (org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Senac, 2002.

GARCIA, Silvana; GUINSBURG, Jacó. **De Büchner a Bread & Puppet – Sendas do Teatro Político Moderno**. In: SILVA, Armando Sérgio da. *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.

GLASSBERG, David. **American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in Early 20th. Century**. University of North Carolina Press, 1990.

GOLDSTEIN, Malcolm. **The Political Stage – American Drama and Theater of the Great Depression**. Nova York: Oxford University Press, 1974.

GUINSBURG, Jacó. **O Teatro da Teatralidade: Meierhold**. In: AGUIAR, Flávio; ARÊAS, Vilma; FARIA, João Roberto (Org.). Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAMON, Christine. **Le Théâtre de La Satire Révolutionnaire**. In: BABLET, Denis (Org.). Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932. Lausanne: L'Age D'Homme, 1977.

HEINZ. Disponível em [www.heinz.com](http://www.heinz.com). Acessado em 6/7/2011.

HIGHSAW, Carol Anne. **A Theatre of Action: The Living Newspapers of the Federal Theatre Project**. Princeton, Princeton UP, 1988.

HOBSBAWM, E. J. **Estratégias para uma esquerda racional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. **Era dos extremos – O breve século XX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUNT, Albert e REEVES, Geoffrey. **Peter Brook**. Universidade de Cambridge, 1995.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious - Narrative as a Socially Symbolic Act**. Cornell University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. Periodizing the 60s. **The Ideologies of Theory, volume 2 – Essays 1971-1986**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

\_\_\_\_\_. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Duke University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Método Brecht**. Petrópolis, Vozes, 1999.

JORGE, Fernando. **Cala a boca, jornalista! O ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira**. Osasco: Novo Século, 2008.

KAZACOFF, George. **Dangerous Theatre: The Federal Theatre Project as a forum for new plays**. Nova York: Peter Lang, 1989.

KUCINSKI, Bernardo. **A Aventura Alternativa – O jornalismo de oposição dos anos 70**. In: A síndrome da antena parabólica – ética no jornalismo brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

LAWSON, John Howard. **Introduction**. In: REED, John. **Ten Days That Shook the World**. New York: International Publishers, 1967.

LEACH, Robert. **Revolutionary Theatre**. New York: Routledge, 1994.

LENIN, V.I. **Sobre la Cultura Proletaria**. In: Estética y Marxismo, tomo II. Org. Adolfo Sánchez Vázquez. México: Era, 1970.

LENINE, Vladimir. **Imperialismo – Etapa Superior do Capitalismo**, 1916, p. 11. Disponível em [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br).

LIMA, Hamilton Garcia de. **O ocaso do comunismo democrático – O PCB na última ilegalidade (1964-84)**. Dissertação de mestrado. Unicamp, 1995.

LIMONCIC, Flávio. **Os inventores do New Deal: Estado e sindicatos no combate à Grande Depressão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo**. São Paulo: UNESP, 1998.

MALLY, Lynn. **Revolutionary acts: amateur theater and the Soviet state, 1917-1938**. Cornell University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **The Americanization of the Soviet living newspaper**. The Carl Back Papers in Russian and East European Studies, Universidade de Pittsburgh, n. 1903, fev. 2008.

MARX, Karl. **O Capital. Crítica da Economia Política**. Livro Primeiro, Tomo II. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MATHEWS, Jane DeHart. **The Federal Theatre, 1935-1939. Plays, Relief and Politics**. Nova Jersey: Princeton, 1967.

MUNIZ, Dulce. Entrevista concedida ao autor e à professora Maria Sílvia Betti em 23 de setembro de 2010.

MUNIZ, Hélio. Entrevista concedida ao autor, por telefone, em 15 de junho de 2012.

NOCHLIN, Linda. **The Paterson Strike Pageant of 1913**. In: MCCONACHIE, Bruce; FRIEDMAN, Daniel (Ed.). *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*. Greenwood Press. Westport, CT. 1985.

OLIVEIRA, Francisco de. **A economia brasileira – crítica a razão dualista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

PASTA JR, J. A. **Apresentação**. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PEIXOTO, Fernando (Org.) **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLETNEV, V. **El Proletkult y El Arte**. In: Estética y Marxismo, tomo II. Org. Adolfo Sánchez Vázquez. México: Era, 1970.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRIOLEAU, E. **Histoire Du Vaudeville: Résumé Des Conférences Faites À L'Athénée de Bordeaux**, 1890.

QUINN, Russell. **History of the San Francisco-Oakland Newspaper Guild**. Volume 3. San Francisco: Works Progress Administration, 1940.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Burity, 1965.

\_\_\_\_\_. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da Atualidade de Brecht. In: **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Política, 1964-1969**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SINGER, Paul. **A crise do milagre – interpretação crítica da economia brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THE LIBRARY OF CONGRESS. **The New Deal Stage: Selections from the Federal Theatre Project (1935-1939)**. Disponível em: [memory.loc.gov/ammem/fedtp/fthome.html](http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/fthome.html). Último acesso em 4/12/2012.

THE PRESS: unnecessary torture. Revista Time, 24 de maio de 1934. Disponível em: [www.time.com/time/magazine/article/0,9171,711654-1,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,711654-1,00.html). Acesso em 7/7/2011

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções**. SP. Campinas: UNICAMP, 1991.

TSUCHIYA, Hiroko. **"Let Them Be Amused": The Industrial Drama Movement, 1910-1929**. In: MCCONACHIE, Bruce; FRIEDMAN, Daniel (Ed.). Theatre for

Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980. Greenwood Press. Westport, CT. 1985.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Auto do Relatório**. S/d. Cedido pela professora Maria Sílvia Betti.

WILLIAMS, Jay. **Stage Left – An engrossing account of the radical theatre movement in America**. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1974.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

WITHAM, Barry. **The Federal Theatre Project: a case study**. Cambridge University Press, 2003.

## APÊNDICE A – Entrevista com Dulce Muniz

### Dulce Muniz, atriz e diretora do Teatro Studio 184

*Entrevista concedida a mim e à professora Maria Sílvia Betti, em 23 de setembro de 2010, em São Paulo*

**MSB – Gostaria de fazer referência a uma fonte, a Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. O verbete sobre o Núcleo Independente diz: “Grupo de teatro e de outras manifestações artísticas que opta por atuar na periferia de São Paulo, desde o começo dos anos 1970, de modo independente, sem vínculos empresariais ou verbas públicas, e cria novas soluções artísticas com acentuado apoio popular. Remanescentes de um curso realizado no Teatro de Arena, juntam-se Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Edson Santana, Dulce e Helio Muniz, para formar o Núcleo 2 do Arena, que inicia pesquisas com Augusto Boal que teatralizam notícias de jornais, que resultam no *Teatro Jornal - 1ª Edição, 1970.*”**

É, está errado, porque o Núcleo 2 já existia, então nós não poderíamos criar o Núcleo 2. O que talvez se pudesse falar é que resolvemos reviver, recriar, reeditar, enfim, pôr em andamento novamente o Núcleo 2, que era cuidado por Izaías Almada. Isso aparece no livro do próprio Izaías sobre o Teatro de Arena. Ele termina a trajetória do Arena conosco: Celso, Denise, Edson, Elísio, Hélio e eu. Não me lembro se o Izaías também incorre no erro de falar Núcleo 2.

Tenho uma revista, que acredito que também mereça um estudo, que se chama Palco + Platéia. [...] Tem uma edição da qual somos a capa. Nós já estávamos no Teatro São Pedro, na época, e o Mário Masetti já fazia parte. [...] Não sei se foi o Marcos Weinstock, que criou, inclusive, a camiseta da Hering com o sloganzinho “Areninha, Teatro Jornal – Primeira Edição”. O Marinho veio para fazer som. Ele fazia som direto de cinema e tinha sido assistente de direção do Boal na *Feira Paulista de Opinião*. [...]

### **MSB – Então o Núcleo 2 começou de que maneira?**

Você certamente encontrará todos os pormenores, todas as datas, provavelmente, nesse livro do Izaías. Eu me lembro bem – quando eu morava em São Joaquim da Barra, ainda – que nós fomos a Franca para assistir *Arena Conta Tiradentes*. Lá, alguém entregou para nós um programa... E eu lia muito, eu pegava os jornais em São Joaquim da Barra e lia. (Os jornais não eram como são hoje, não eram essa coisa esquizofrênica de o interior ter um e aqui ter outro. O jornal era feito aqui e nós recebíamos lá do jeito que ele era. Então, tinha o Suplemento Literário do Estadão, que era absolutamente extraordinário, e tudo chegava para nós). E lá se falava do Núcleo 2 do Teatro de Arena, do qual o Izaías Almada cuidava. [...] O primeiro núcleo era quem? Boal, Guarneri, o próprio Izaías... E o Núcleo 2 era o núcleo de estudantes, de pesquisa, algo assim.

Esse grupo formado por Hélio Muniz, Denise Del Vecchio, Celso Frateschi, Edson Santana, Elísio Brandão e eu fez o curso de interpretação do Teatro de Arena, que começou em 1969, ministrado por Cecília Thumim, Heleny Guariba, professor Baldur (de voz, de canto), Mercedes Batista (que dava danças brasileiras, maravilhosa),

a Dra. Rosemarie, que era fonoaudióloga – e ainda tinha, eventualmente, o Rodrigo Santiago, que dava aula de interpretação para nós. Nesse curso havia mais alunos que também se tornaram profissionais. [...] Havia lá mais ou menos 20 meninos e meninas que faziam esse curso de interpretação. Obviamente que, em qualquer reunião humana, você estabelece as suas preferências – e esse grupo formado por nós se identificou e resolveu que ia trabalhar junto.

A primeira coisa que tentamos fazer e fizemos foi uma espécie de mostra de teatro. Trouxemos algumas peças do interior para apresentar no horário extra do Arena.

O Boal, ao conversar com a gente, sempre falou que o sonho dele era de fato fazer uma experiência com essa ideia que ele tinha [de teatro-jornal].

O Boal não só era o grande dramaturgo que ele foi, o grande diretor que ele foi – mas também um grande militante. O Boal era um militante de esquerda – e marxista! –, então ele queria que o teatro estivesse sempre atento às mudanças, às possíveis transformações que as organizações da população – ou organizações clandestinas, organizações sociais ou organizações de categorias de trabalhadores – pudessem realizar. Por isso ele escreveu *Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*, *Arena Conta Bolívar* e todas as outras peças que ele foi introduzindo aqui no Arena depois que ele voltou de seu curso nos Estados Unidos.

Conosco não foi diferente. Éramos todos garotos, estávamos em 1969. Eu fiz 22 anos em junho de 1969, o Hélio tinha 23 anos, a Denise tinha 17, ainda, o Celso tinha 16. Éramos todos garotos... A Heleny Guariba era uma grande professora e uma grande agitadora, então ela nos entusiasmou a todos. E, se entusiasmo é ter um deus dentro da gente, ela nos transmitiu isso também. No pequeno curso que ela deu de história do teatro, em paralelo com direção teatral, ela insuflou na gente essa vontade que tínhamos de fazer um teatro também podendo colaborar com a mudança do país – porque vivíamos em plena ditadura. O golpe tinha sido em 1964, o AI-5 em 1968, nós estávamos em 1969, em plena ditadura Médici, a tortura comendo solta, as prisões...

Nós éramos, na maioria, militantes de organizações clandestinas, inclusive o Boal. A Heleny era de uma organização, o Boal era de outra, o Celso era de outra, o Hélio e eu éramos de outra, e certamente havia outras pessoas. [...]

Esse era o caldo, havia uma censura ferrenha. O Boal estava ensaiando *Arena Conta Bolívar*, porque ia para os Estados Unidos, no *La Mama*, com quem ele tinha muito contato. A Heleny dava aula para a gente, mas militava danadamente e quase que integralmente. Ela ia dirigir o *Casamento do Fígaro*, do Beaumarchais, com uma concepção toda marxista, com um palco giratório. [...] Ela já estava fazendo os convites para os atores mais velhos, como a Miriam Muniz, e o Flávio Império ia fazer o cenário. [...] E nós, seus jovens e açodados pupilos, íamos fazer as personagens mais jovens, ou papéis menores, enfim, mas todos da estrutura, dessa concepção que ela tinha, e tudo dentro dessa preocupação que o Arena tinha que era a participação na vida política do país.

Mas a Heleny foi presa. Primeiro ela teve que se esconder, então ela teve que obrigatoriamente abandonar a ideia. Como essas apresentações seriam as apresentações que dariam a verba para a viagem (porque não podia sair verba para o Arena viajar para os Estados Unidos, teria que sair uma verba para a montagem do *Casamento do Fígaro*), o Boal assumiu a direção, a Sara Felix veio para fazer os cenários e figurinos, e nós fizemos as apresentações. Em uma delas, em São José dos Campos, a Heleny conseguiu ir, mas chegando atrasadíssima.

Aí, o curso praticamente acabado, nós ficamos pensando no que fazer. Recordamos da conversa que o Boal tinha tido conosco. Ele disse que ia para os Estados Unidos e que poderíamos fazer o que quiséssemos. Aí decidimos pesquisar. De fato, pegamos então as notícias. Ele tinha falado que ele queria que fosse assim: de manhã pegava o jornal, de tarde ensaiava e à noite mostrava. Essa era a ideia que ele tinha. Veja que era um agitprop mesmo. Teria que ser um grupo profissionalizado, por algum tipo de organização, fosse ela clandestina ou não. Porque quem poderia pegar o jornal de manhã, ler, escolher as notícias, ensaiar à tarde e à noite mostrar?

Assim nós fizemos. Eram notícias, muitas vezes, por causa da censura, sem pé nem cabeça, e a gente fazia adaptações. Por exemplo, teve uma notícia que era assim: “Mulher é presa na Praça da República ao roubar a peruca de uma estudante”. Havia o colégio Caetano de Campos, onde hoje é a Secretaria de Educação. Ela foi levada para a delegacia. Nós pensamos: “A nossa chance chegou, vamos mostrar a tortura!” Essa moça foi jogada, então, na delegacia, e nós fizemos ela sendo torturada para falar tudo.

Lembro uma notícia que saiu no Estadão – deve ter sido em abril ou junho de 1970, algo assim – sobre uma das fazendas desse senhor tido como grande brasileiro, chamado Antonio Ermírio de Moraes. A fazenda fazia o quê? Carvão. Fazia queima de árvores para fazer carvão. As crianças e seus pais trabalhavam nessa carvoaria. Teve uma notícia da qual eu nunca vou me esquecer. O menino chamava-se Donizete. Ele foi entrar e teve o sangue cozido na própria veia. Claro, a quantos graus não devia estar aquilo? Pegamos bonequinhos de plástico. A gente punha uma luva de amianto, espetava a bonequinha – a Denise de um lado e eu de outro – e os meninos iam falando a notícia, enquanto iam derretendo as bonequinhos. Pegávamos a notícia, líamos a notícia e aí falávamos como havíamos dramatizado essa notícia.

O Celso matou uma pomba em cena! Todo mundo reagiu: “Como? Vocês estão maltratando animais?” Decidimos mudar, fazer outra coisa.

E assim fomos, até que chegou o Boal. E eu confesso que foi um momento muito lindo das nossas vidas, eu imagino que para todos os meus colegas também, porque o Boal ficou vivamente, genuinamente alegre, feliz, recompensado. E ele deu essa recompensa. Falou: “Puxa, vocês conseguiram”. Não sei se meus colegas se lembram, mas eu tenho uma memória de tuberculosa.

Ele disse que precisávamos mostrar para todo mundo. Quando ele falou isso, encarregou-se de sistematizar, codificar, organizar aquilo que tínhamos feito empiricamente.

Então, nunca fomos Núcleo 2, ainda que alguns de nós, ou porque se esqueceram, ou porque não prestaram atenção, ou porque acham que não seja importante, possam dizer que fomos. Mas não é verdade, nunca fomos Núcleo 2, porque no Arena já tinha havido Núcleo 2. Quando entramos, em 1969, para fazer o Curso de Interpretação do Teatro de Arena, não havia mais. Em 1970 muito menos.

Em 1970, o Boal tenta reunir novamente atores como Guarnieri, Fagundes, Bibi Vogel, Arutin, para fazer *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, cuja estreia foi quase paralela à do *Teatro Jornal*. *Arturo Ui* era embaixo, no Arena, e nós estávamos no Areninha, que é um teatro que tinham feito lá em cima com 60, 70 lugares. E houve algum problema, parece que não chegou o certificado de liberação da Censura, e nós descemos para fazer o jornal para aquele público.

Nós fazíamos debates. E foi num desses debates que o Sábado Magaldi falou o que está na cartilha que dei para vocês. Lá no meio dos debates – muito acalorados –, alguém quis criticar, dizer que não era verdade, e o Sábado não aguentou, num



determinado momento, levantou-se e disse: “O que os meninos estão fazendo, além de ser ótimo teatro, além de cumprir a função primeira do teatro que é ter inserção nas problemáticas da sociedade, é um exercício de democracia”. [...]

Quando fazemos todo esse trabalho, Boal fala que nós, então, tínhamos que passar pela censura, para poder mostrar para todo mundo. E nós passamos. O Boal falava que era o nosso teste de atores – se a gente conseguisse enganar o censor é porque nós éramos atores. Ele falou para a gente fazer bem fraco – “façam bem fraco, hein!”. [Foi difícil atuar mal, porque] eram coisas muito épicas, muito fortes e nós éramos todos muito jovens, estávamos todos eivados do espírito revolucionário, de mudança, de resistência contra a ditadura. E de fato, quando o homem foi embora, o Boal veio e falou por nós: “Eu considero vocês atores porque vocês conseguiram passar por essa prova!”

Ele então codificou, sistematizou e nós começamos a mostrar com o certificado de censura da Polícia Federal. E formamos nessa época grupos, grupos e grupos. Na Geologia, na Física, na Química, na ECA, na Igreja, nos secundaristas. Nós ficávamos formando, porque a gente fazia às vezes até cinco apresentações do teatro-jornal por dia. Era extraordinária a capacidade que esse tipo de teatro, feito em plena ditadura, ocasionou nas pessoas.

Já nessa época a gente fazia um pouco de teatro-bíblia. A gente ia às igrejas... Lembro que uma vez fomos no Santa Marcelina e fizemos a passagem dos Macabeus – eles usavam adagas e com isso falávamos que não eram pacifistas, estavam lutando contra o Império Romano. Eu me lembro que havia uma igreja maravilhosa que era dirigida pelo frei Giorgio Callegari, que tinha sido preso político, a igreja de São José Operário, que era linda, com painéis de Volpi. [...]

Por último, fomos participar de um festival na Argentina, em Buenos Aires – também em ditadura militar – que se chamava Expo Show. Fomos com o teatro-jornal. Também lá foi uma grande convulsão, porque as pessoas ficavam muito impressionadas e podíamos refletir sobre o que estava acontecendo com os nossos países. Também fomos para o Uruguai.

E aí fomos, então, para a França, no Festival Mundial de Teatro de Nancy. O Boal estava na cadeia. A Heleny tinha sido presa em fevereiro de 1970 [...]. O convite veio porque veio para cá o emissário do Jacques Lang, que nessa época era o diretor do festival de Nancy, e nos convidou.

[Naquele momento] fizemos todo um trabalho, com organização de shows musicais. Vieram Chico Buarque, Claudio Marzo – a fina flor da resistência brasileira no aspecto artístico-cultural estava toda presente no show que a gente fez no teatro Aquarius. Nessa época, Antonio Pedro estava conosco também. Não fazia parte do jornal, mas tinha feito parte do *Zumbi* e de *Arturo Ui*. E todo mundo conhecia muito o Boal e o Antonio Pedro, principalmente porque o Boal estava preso. Vinha carta do mundo inteiro, todos os grupos de teatro que haviam sido convidados para participar do Festival de Nancy mandavam cartas pedindo a libertação de Augusto Boal. Inclusive o Nelson Rodrigues – já falo logo que não gosto do Nelson Rodrigues, não tenho nenhuma simpatia e não tenho nada que ver com a dramaturgia dele – fez uma coisa muito interessante. Ele era um reacionário, todo mundo sabe disso, mas fez uma coisa muito interessante, porque a família do Boal era amiga, e ele gostava do Boal, essas coisas... Fez um artigo de jornal falando que o Boal era um babaca, só se interessava por teatro, que não tinha cabimento prender o Boal. Alguém fez uma charge para o artigo do Nelson que era muito engraçada. Havia um grupo de pessoas confabulando, e aí vem

descendo o Boal e alguém vira e fala: “Vamos parar de falar disso porque já vem aquele chato que só fala de teatro”. Então o Nelson teve uma boa ação, pelo menos em relação ao Boal. [...]

Nós viajamos dia 15 de abril de 1971, para a França, para o festival de Nancy. Ficamos primeiramente em Paris. Lembro-me muito bem desse dia 15, porque no dia anterior aquele senhor Boilesen, que era da Ultragas e era não só um financiador como também um torturador – ele descia aos porões da Oban – tinha sido justicado por um comando revolucionário. O Jornal da Tarde estampava – Boilesen Assassinado. Esse era o clima em que nós fazíamos o teatro-jornal e as nossas manifestações, a nossa ação de resistência contra o regime militar.

É claro que se tratava de teatro, mas o teatro é poderoso. E ao lado do teatro, o fato de você formar grupos, tanto nas comunidades, nas periferias, quanto nas faculdades, era muito importante. Porque os grupos discutiam. Por que eles faziam teatro-jornal? Podiam fazer outra coisa, mas o jornal era naquele momento a resposta às necessidades.

### **MSB – Durante quanto tempo foi feita a pesquisa?**

Nós fizemos o *Casamento do Fígaro* no fim de 69. Eu fui presa em primeiro de maio de 1970, o Hélio e eu, quando nós estávamos começando a fazer a pesquisa. Tínhamos feito a mostra de teatro da qual eu falei, com os grupos de teatro amador do interior. Nós fizemos essa pesquisa de abril, maio, até mais ou menos agosto, setembro, quando passamos, então, pela censura. Então penso que os meses de pesquisa foram de abril-maio a junho, julho.

### **MSB – E como foi a pesquisa?**

Foi tudo muito empírico, para falar a verdade. Nós tínhamos nossos poucos conhecimentos de teatro, que nós estávamos estudando ainda, mas todos que estávamos lá éramos muito envolvidos com o teatro, estudávamos muito. A maioria pertencia a organizações clandestinas de resistência... Eu, por exemplo, pertencia ao glorioso PORT, Partido Operário Revolucionário Trotskista – não era guerrilheiro. Eu tinha que estudar para caramba, esses trotskistas eram danados! [...] Eram estudos e estudos. E no Arena a gente estudava para caramba! De manhã entrava para estudar Hegel, Aristóteles, Marx... E ainda as teorias de teatro: Brecht, Heleny Guariba, uma ferrenha adepta do teatro popular, o Boal também. E penso também que a gente deva ter fixado, nesse primeiro momento, pouca coisa, porque era um acúmulo grande de coisas. A maioria de nós vinha de grupos amadores. Eu vinha de São Joaquim da Barra para fazer faculdade: queria fazer História e Ciências Sociais, cheguei a prestar vestibular. O Hélio tinha um grupo de teatro.

Antes de entrarmos no Arena, fizemos parte do Teatro Casarão, que era uma casa velha, que tinha na esquina com a Asdrúbal do Nascimento, onde hoje tem um viaduto, um estacionamento. Era uma casa que estava abandonada e nós alugamos. Provavelmente estava servindo de abrigo para mendigos. Nós entramos e fizemos toda uma limpeza, tiramos o reboco, pintamos – tinha um do grupo que era encanador, outro entendia de eletricidade, e fizemos aquilo funcionar. Paralelamente, fazíamos o curso do Arena. Quando chegou ao fim do ano, optamos, Hélio e eu, por ficar no Arena, e o Casarão seguiu por um período ainda.

Nós todos éramos muito imbuídos do teatro. [...] Para nós, o Arena foi, como se diz, pinto no lixo. Nossos olhos viviam esbugalhados. Vinham nos assistir gente como Octávio Ianni, Anatol Rosenfeld, José Arthur Giannotti, Sábado Magaldi, [...] Lembrome de uma discussão entre o Gianotti e o Anatol em que um falava que o jornal propriamente dito era ficção e o outro falava que não. Então diziam que nosso teatro-jornal era muito mais realidade que o próprio jornal, que a ficção era o jornal.

Nossa pesquisa foi feita assim: a gente pegava o jornal, lia a notícia, via o que estava acontecendo – se aquela notícia correspondia a algum acontecimento daquele momento no Brasil – e a gente pensava no jeito como poderia fazer isso. Então experimentávamos. Um fazia uma alegoria, o outro uma pantomima, o outro realisticamente, o outro naturalisticamente. Foi assim que fomos descobrindo.

Hoje, quando dou as oficinas rotativas para teatro-jornal, eu faço exatamente desse jeito. Levo esse livrinho aí [aponta para a cartilha], com as nove técnicas, falo das categorias, distribuo em turmas – se há um grupo de 30, 40 pessoas. Cada um pega um, dois jornais e os integrantes se reúnem, para discutir por duas, três horas, e aí depois a gente discute. [...] Em todos os lugares aos quais a gente vai as pessoas têm um grande aproveitamento. Porque não tem erro, não tem acerto, você inventa, se quiser inventar.

A pesquisa [...] foi caótica, muito empírica, foi anárquica, mas foi absolutamente visceral. Era a nossa vida que estava ali, não fazíamos aquela pesquisa porque quiséssemos. Veja, não se falava, inclusive, no nosso grupo, em fazer outra coisa que não fosse aquilo. O máximo que a gente podia fazer era trabalhar em um escritório ou em outra coisa e depois vir, porque o tempo todo era nisso, nossa vida era aí. Tínhamos identificação, entrega e compromisso.

Muitos já começavam a fazer televisão naquela época, mas nós não íamos. Porque a televisão e os jornais – sei que não gostam que se diga isso – eram quase todos a favor do golpe. As que não foram a favor do golpe foram fechadas [...]

Se [a iniciativa] teve uma qualidade, eu penso que foi a dedicação que a gente teve e nosso total desnudamento para aprender, para divulgar, distribuir e compartilhar. [...]

Mas, com relação à pesquisa, é mais ou menos isso que posso dizer. Porém, tem que levar em conta que a fala, embora nós tenhamos levado milhares e milhares de anos para falar, ela também é falha. São muitas lembranças, recordações, conceitos e ideias que vêm quando a gente começa a contar esses momentos que a gente passou. Às vezes é um pouco difícil, mas penso que o fundamental eu tenho conseguido relatar.

### **MSB – Quantos espetáculos mais ou menos foram feitos?**

Aí fica difícil... Estreamos, depois daquela pesquisa, com as apresentações clandestinas, a partir de setembro de 1970. Fazíamos de três a cinco espetáculos por dia. Ainda fazíamos também os estudos, e fazíamos um teatro para crianças – uma peça que não me lembro o nome, acredito que fosse *O Pequeno Robin Hood*, depois fizemos um outro espetáculo que se chamava *Senzala*.

Fizemos espetáculos aqui, fizemos em algumas cidades do interior – onde também formamos grupos, como na Engenharia de São Carlos, em Ribeirão Preto e no ABC. Depois viajamos para Buenos Aires, depois para Nancy, e depois voltamos.

Quando voltamos, não fizemos mais o teatro-jornal, os grupos desistiam. A gente até cuidava um pouco deles, mas depois fomos fazer o que chamamos de teatro-jornal sobre a América Latina, que era o *Doce América Latino América*.

E os que nós fizemos em Paris! Nós inauguramos uma casa de cultura em Paris. Quando fomos para Nancy foi um verdadeiro escândalo. Após toda aquela mobilização dos intelectuais do Brasil e do mundo inteiro, o Boal foi libertado. E o nosso espetáculo era um absurdo – era absolutamente uma coqueluche. Fazíamos apresentações do jornal em lugares muito extravagantes. O *Zumbi* era feito no Teatro Municipal de Nancy, mas nós fazíamos nas salas alternativas, no refeitório universitário. Eu me lembro de que os nossos colegas que faziam o *Zumbi*, quando às vezes tinham uma brecha no horário e queriam ver, era uma loucura para entrar! Se não chegassem com a gente e entrassem, depois não conseguiam mais. Depois, alugamos um ônibus de Nancy, com o Teatro Experimental de Cali, com Henrique Buenaventura, La Candelaria, com Santiago García, e fomos indo, e aí finalmente chegamos a Paris, para fazer espetáculos lá.

Lá, inauguramos esse centro de cultura, fomos fazer também em várias igrejas e vários outros lugares. Quem nos assistiu lá, entre várias outras pessoas? Alberto Cavalcanti, o cineasta, Mário Soares, que depois veio a ser presidente de Portugal, [...] Márcio Moreira Alves, [...] Caetano Veloso, Violeta Arrais, Roberto Schwarz [...] Era comum todos virem porque o Boal realmente sempre foi um nome internacional. O Alberto Cavalcanti e o Caetano ficaram loucos com o teatro-jornal. Na França, as notícias e as técnicas eram faladas em francês. Já estava conosco o Jacques Jovert, que é francês, então também falava, e a Ana Maria Jovert. O Caetano teve uma crise de riso porque eu fui falar sapato em francês e não saía.

Lembro-me de uma cena em que havia o capataz, o dono da fazenda e o casal de camponeses que ia pedir dinheiro, porque estavam sem comida, e o dono da terra falava que não tinha. Tinha um boneco feito de bexigas e ele estava fazendo palavras-cruzadas. Ele falava para o capataz: “Oh, fulano, parte do corpo humano com duas letras!” E ele falava, bem sádico: “Pé!”. E ele vinha com um estilete e furava o pé. Quando terminava, o boneco estava morto, que éramos nós. O Celso fazia muito engraçado e, num primeiro momento, as pessoas riam.

### **MSB – E essa Primeira Edição, de onde veio essa “Primeira Edição”? Houve várias edições?**

No jornal, antigamente, tinha a primeira edição. Depois, tinha o jornal da tarde, a edição da tarde... O Boal, que sistematizou, codificou e nomeou. Primeira edição, é claro, porque havia a ideia de fazer a segunda, a terceira, a quarta. Mas aí, de fato, com o Boal indo embora, o Arena com grandes problemas, acabamos perdendo o Arena!

Fomos então para o Teatro São Pedro, com o Maurício Segall. A primeira peça foi *Tambores da Noite*, do Brecht, depois a *Semana de Arte Moderna*, e depois o *Frei Caneca*, de Carlos Queiroz Telles.

Com a criação do teatro-jornal, veio também o nascimento do teatro-bíblia, do teatro-escola. Muitos alunos, na própria USP, quando iam fazer aquelas demonstrações, faziam com teatro-jornal. Depois, o Boal vai sistematizando, elaborando e codificando todas as categorias que resultam naquele livro dele, Teatro do Oprimido – fazendo um paralelo, desde o começo, com Paulo Freire.

Acho que o jornal foi um momento muito importante. Toda vez que o Boal esteve perto de nós ele sempre declarava o pioneirismo do jornal. [...]

Acho que ele morreu prematuramente... Ele brincava muito com a gente, costumava dizer que o marxismo era solução para tudo. “Está com olho de peixe, estuda um pouco de marxismo que vai sarar”. Ele falava: “Yo soy marxista leninista apostólico cubano”... [...] O Boal foi muito, muito, muito torturado. As pessoas não sabem, pensam que ele foi preso como um intelectual, mas não foi! Ele foi preso e foi muito torturado, inclusive pessoalmente por aquele senhor, aquele famigerado Sérgio Fleury. [...]

O Boal era um homem com aquele cérebro, aquela energia... Eu me lembro, quando ele veio aqui, que ele parecia um jovem, no sentido de ter virilidade, ter alegria, entusiasmo. Ele entusiasmou todo mundo, a plateia ficou louca, aplaudia ele toda hora. [...]

**MSB – O pessoal que tinha feito, antes da Ditadura, o CPC – o Chico de Assis, o Vianinha – teve algum contato com vocês ou com o teatro-jornal?**

Não. O Chico de Assis eu fui conhecer muito tempo depois. O Vianinha tinha ido para o Rio. O Guarnieri sim, porque o Boal chamou-o para fazer o *Arturo Ui*, e aí a gente se aproximou. [...] Também o Juca de Oliveira. O Nelson Xavier veio uma vez aqui no teatro [Studio 184], ficou muito próximo da gente, mas não vimos mais. Tinha o José Serber, que tinha sido ator do Arena e tinha uma loja de móveis aqui na esquina. Ele deu dinheiro para a gente poder continuar o Arena. [...] O Zé Renato encontramos muito tempo depois. [...]

Enfim, era essa a relação. Não chegamos a ter nenhuma discussão teórica, com nenhum deles, não me lembro de ter tido nada disso. Só nos confrontos da categoria. O Celso, a Denise, Hélio, Edson, eu, embora não mais juntos, viemos para o lado do PT. Assim que explodiram as primeiras greves no ABC, nós todos fomos para lá, capitaneados pela insubstituível Lélia Abramo. Esses mais antigos ficaram do outro lado. Então éramos nós fazendo a campanha do Lula, na primeira tentativa para governador dele, em 1982, e eles do lado de lá, montando já o PSDB – não sei se já tinha. Depois, nas Diretas, nós todos nos juntamos novamente, e aí em 1989, quando o Lula quase vai ser presidente, no segundo turno estávamos todos do mesmo lado, com raríssimas exceções.

Lembro-me que fizemos uma grande gravação nas escadarias do Teatro Municipal, para a campanha de 1989, cantando: “Lula-lá, brilha uma estrela, Lula-lá”. Tinha de Antonio Abujamra até o último menino que estava entrando no teatro naquela época. Claro que tinha um ou outro que não quis vir...

E, agora, parece que finalmente a luta de classes chegou ao teatro, pelo menos em São Paulo. Nós tínhamos uma honra de sermos um sólido grupo, cooperativado, quase não tinha empresário, nós nos juntávamos para fazer nossas peças, era o Arena, era o Oficina... Agora temos grandes empresários, grandes exploradores, e nós do teatro de grupo resistindo na Cooperativa. E em questão política, agora estamos esfacelados. Não temos um projeto conjunto, nem podemos, porque defendemos interesses muito diversos. [...]

**ECL – O Celso fala do teatro-jornal como uma experiência que se expandiu muito, após o Congresso de Ibiúna...**

Não exatamente depois, pois o Congresso de Ibiúna foi em 1969, e o teatro-jornal em 1970. A prisão foi, parece, em agosto de 1969. O Celso tinha uma ligação um pouco maior.

**ECL – Qual era a ligação que vocês tinham com o movimento estudantil?**

Organicamente, o Celso tinha mais. Porque ligação com o movimento estudantil todos tínhamos, guardadas as devidas proporções. E o Arena sempre teve. O Zé Renato funda, faz aquelas primeiras peças, depois monta *Eles Não Usam Black-Tie* e aí é uma marca do Arena. [...]. É um teatro de esquerda – para o bem ou para o mal, o que quer que isso significasse e que signifique hoje. [...]

Eu ia muito à universidade, a gente formava muitos grupos. Coincidentemente, você fala do Celso, e o Celso e eu éramos os que mais trabalhávamos com grupo, talvez por sermos os dois de organização. Quem vinha assistir a gente eram sempre estudantes. E também, claro, movimentos sociais, as igrejas, movimentos populares.

Onde precisasse a gente ia, era uma coisa maluca. Vinha gente e falava: “Tem um grupo assim e assado fazendo tal coisa na Vila Ré”. E a gente ia. Tanto é assim que o Celso, a Denise e o Edson vão para a Penha e fundam um espaço, onde fazem *Os Imigrantes*, onde desenvolvem um trabalho superimportante que está relatado em várias histórias.

O Hélio Muniz, que também era desse núcleo inaugural do teatro-jornal, vai para o Ipiranga, e funda um grupo chamado TTT – Truques, Traquejo e Teatro. O pai da minha filha, com quem eu era casada nessa época, também vai para esse grupo, e o meu irmão, o Dory Carvalho, que hoje mora em Manaus e é poeta, também.

Eu fiz outras coisas: atuei no sindicato, comecei a trabalhar com grupos [...] mas eventualmente eu ajudava.

**ECL – O teatro-jornal teve uma função agregadora, então?**

Ah, sim, claro, desde o primeiro minuto. Era para formar grupos, influenciar na luta direta. E formar grupos, formar grupos! Depois que a gente voltou de Nancy, vinham notícias de que tinham sido formados não sei quantos grupos, em diferentes lugares.

Como o próprio Boal foi para fora, houve grupos nas várias capitais. Teve um grupo em Paris do qual aquela atriz dos anos 1960, Marina Vlady, fez parte em um determinado momento. A característica do teatro-jornal, enfim, foi sempre essa. E essa sempre foi também a característica do teatro do Boal. Se hoje a gente pode não estar tão afinado na fazedura de nosso teatro com ele, de uma forma ou de outra o Boal, a Heleny Guariba e a Cecília Thumim são os formadores desse grupo, pelo menos. Acho que de certa forma eles foram bem sucedidos naquilo que eles tinham como teoria. [...] Enfim, me considero sempre uma filha de Augusto Boal e do teatro de Arena. Penso que aqui, bem ou mal, vamos tentando também, nos nossos projetos, nas nossas peças, nos nossos debates, nas nossas leituras, no compartilhamento do espaço, um pouco ser filhos do Teatro de Arena.

Fui criada desse jeito, não acredito absolutamente na propriedade privada! Meu pai era um sapateiro... Não vou dizer que ele era um comunista, embora ele sempre dissesse na cozinha de nossa casa que ele era da foice e do martelo, mas como ele era sapateiro eu imagino que ele fosse mais anarquista. Eu sou uma irmã de mais quatro irmãos, de uma família de gente sem dinheiro, desde pequena sabendo o preço de tudo e sabendo de onde tínhamos vindo. Então, penso que isso também determina um pouco. Acredito que ainda é possível sim construir outro mundo, não me dei, não me dou e não me darei por vencida.

Queremos mudar o nome de nosso teatro para Teatro Vermelho ou Teatro Vermelho Heleny Guariba. Não queria abrir mão do vermelho, porque eles está tão em baixa! Quando alguém fala que é comunista, que é socialista, é como na época dos cristãos, tem que se esconder em catacumbas. Aqui a gente tenta sempre não esconder de ninguém. [...]

Emprestamos muito o teatro para as lutas da própria praça Roosevelt, para movimentos sociais [...]. Enfim, aqui só não abrigamos canalhas e gente da direita. As pessoas não entendem muito, mas às vezes vem gente querendo fazer uma determinada peça e eu falo que não quero. Não se trata de censura, mas de uma escolha de lado. Sou brechtiana, acho que teatro é diversão, mas ao mesmo tempo é sagrado.

## APÊNDICE B – Entrevista com Celso Frateschi

**Celso Frateschi, ator, encenador e diretor do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP)**

*Entrevista concedida a mim e à professora Maria Sílvia Betti em 7 de fevereiro de 2011.*

**A entrevista tem início com Celso Frateschi falando a respeito da técnica Concreção da Abstração, e depois abordando a criação das outras técnicas.**

Era uma notícia que tratava de uma fazenda [do grupo Votorantim] em que tinha esses fornos, ainda, de carvão vegetal. Ainda não se tinha construído toda essa quantidade de usinas que tem aqui em São Paulo, mas se trabalhava bastante com carvão vegetal. E para aumentar a produção, acabavam obrigando os operários a entrar cada dia mais cedo dentro do forno. Em princípio, o resfriamento seria de cinco dias, e ele foi para quatro, três e, quando, entrou com dois, teve dois operários que morreram com o sangue coagulado, virou literalmente chouriço.

E essa notícia era o ponto alto do espetáculo, era uma das notícias em que ele culminava – o próprio Boal analisou assim. Era feita primeiro com várias recriações da vida desses operários – com um aspecto quase que realista – misturadas a narrações. Era uma técnica que o Boal chamou de concreção. Tratava-se de pegar uma imagem e, por analogia, torná-la concreta. E era uma cena muito violenta. A primeira vez que fizemos foi quando a Dulce [Muniz] ainda não tinha se agregado. Éramos eu, o Edson [Santana] e a Denise [Del Vecchio].

Tínhamos feito o curso com a Heleny [Guariba] e com a Cecília [Thumim] e estávamos meio que sem ter o que fazer, daí eu e o Edson sugerimos. Tinha uma certa divergência de tendências políticas entre nós, mesmo dentro do Arena havia essas divergências! No começo, éramos os três. Depois, logo em seguida, agregaram-se a Dulce, o Hélio [Muniz] e o Elísio [Brandão] – o que era muito louco, porque o Elísio foi um dos primeiros a fazer esses grandes desfiles de moda, não tinha muito a ver diretamente com a gente. Mas se agregou e funcionava muito bem.

Mas, voltando à cena da Votorantim, nas primeiras vezes que a fizemos, acendíamos um fogareiro e colocávamos minhocas dentro. Encenamos no Areninha, que era uma sala pequena, um palquinho minúsculo, e era muito violento. E resolvemos mudar. Decidimos que não lidaríamos mais com minhocas. E começamos a trabalhar com bonecos de plástico.

Na época, tinha uma propaganda do Governo, muito bem feita, que era em cima de uma música do Bach. Era uma música bonita e mostrava uma menininha correndo de branco no jardim. A propaganda era muito famosa porque era muito bem feita e muito forte. E colocava propaganda da Ditadura. Então, a cena culminava com esses bonecos sendo derretidos, a música da propaganda da Ditadura e, no fundo, um discurso do Hitler. Ia fundindo, fundindo e crescia – e era muito forte. A concreção, portanto, não tinha simplesmente a ideia de chocar, mas tinha a ideia de chocar para poder provocar o raciocínio, ilações e tudo o mais. E funcionava muito bem essa cena; lembro-me que era uma das cenas mais contundentes.

As outras técnicas foram desenvolvidas antes. O Boal entrou no momento em que, de alguma forma, as cenas estavam praticamente prontas, e organizou-as



genialmente, dando essa conotação de teatro-jornal. A partir disso, depois, ele criou o Teatro do Oprimido. Quer dizer, ele deu consistência ao que aquela molecada estava experimentando. A genialidade dele foi – não há a menor dúvida – ter a primeira ideia do teatro-jornal e, depois, empreender esse trabalho de organização.

[Inicialmente], fazíamos as cenas de 15 em 15 dias, para um público muito fechado. Tratava-se de um espetáculo quase clandestino, porque não tinha passado pela censura. Era de segunda-feira à noite. O Arena ficava com portas fechadas e os convidados entravam para assistir a apresentação no Areninha. Era muito restrito e praticamente clandestino, mesmo. Não se anunciava o espetáculo.

Muitas cenas, além disso, foram experimentadas na rua, como por exemplo, a técnica da leitura simples, que aparece no texto enviado à censura. Muito repentinamente, alguém se levantava e lia uma determinada notícia na hora do almoço, no Crusp<sup>60</sup>. Não era nada mais do que a leitura simples da notícia – mas a situação em que se promovia aquela leitura dava a teatralidade.

A dramatização<sup>61</sup>, que eu acho que era a segunda técnica, também experimentava as coisas que desenvolvemos com a Cecília e com a Heleny. A Cecília trabalhava muito com realismo, entre outras coisas. E a cena partia de uma improvisação. A gente não tinha textos – nunca os tivemos para essa cena. O ponto de partida para a cena incluída no espetáculo, por exemplo, era completamente insólito. Era a notícia de uma mulher que tinha roubado uma peruca, na Praça da República. Era exatamente isso, uma banalidade. Só que transformamos isso em uma denúncia de tortura. Eu, o Edson e a Denise que fazíamos essa cena. Não sei como a Denise continuou querendo casar comigo depois desse espetáculo, porque era pauleira (risos). Pegava essa cidadã e fazia uma denúncia de tudo o que acontecia nas delegacias de polícia e, principalmente nas delegacias políticas. À essa altura, eu já tinha sido preso, a Dulce já tinha sido presa, o Hélio já tinha sido preso. Já havia uma certa experiência com essa história. E funcionava muito bem.

Lembro-me que quando a gente foi para a França, para Nancy, fizemos apresentações em toda a periferia de Paris, que na época era muito habitada pelos portugueses, que se exilavam de Portugal por trabalho ou por política, e os debates que geravam com essa cena eram uma coisa impressionante. Uma mulher queria parar a cena, por causa da violência que tinha, e um senhor falou para continuar. Ele, no fim, fez um discurso, dizendo que queria denunciar tais e tais torturadores, que moravam em tais e tais lugares. Então, era uma coisa muito contundente como cena.

A terceira técnica era uma parte mais divertida, a Leitura com Ritmo. No espetáculo, era uma notícia sobre a censura. O Boal queria radicalizar e traduziu a técnica como o ritmo revelando o teor da notícia. Toda a cena era feita como se fosse um ritual religioso e era toda cantada: um cantochão. Mas era notícia, notícia sobre a censura, sobre peças que tinham sido censuradas. Revelava o obscurantismo noticiado não simplesmente pelo texto, mas pelo ritmo.

A quarta chama Ação Paralela. Essa aqui a gente desenvolveu muito e, depois, ela permanece independentemente do teatro-jornal, porque é uma ação caracterizadamente brechtiana, quer dizer, revela-se uma determinada atitude por uma gestualidade ou por uma ação que se faz paralelamente. Eu não me lembro do que era no espetáculo, mas antes do espetáculo o que funcionava muito era uma notícia da morte de um estudante em uma manifestação nos EUA – na Califórnia, eu acho – que

<sup>60</sup>Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo.

<sup>61</sup>Na cartilha e no texto enviado à censura, o nome da técnica é Improvisação.

comoveu muito na época. A ação era paralela porque a notícia era dita, mas o foco não era o estudante que estava morrendo, mas era a mãe dele, que via a notícia na televisão. A Denise fazia brilhantemente isso. Tomavam o café da manhã, superamericano, comiam sucrilhos, algo assim. Davam um beijinho e o estudante saía. A mulher – a Denise – ligava a televisão e começava a passar creme, como uma higiene diária. E ia passando o creme – era um creme branco – e ia lentamente ficando pálida. Até que, quando se dizia que o estudante tinha sido assassinado, ela estava completamente pálida. Era dessa simplicidade. Então, revelava-se uma notícia por uma ação paralela a ela, não necessariamente por ela própria.

**ECL - Isso ocorria enquanto ela era lida? Porque no texto fala que a notícia pode ser reproduzida no gravador.**

Ela era tocada no gravador. E era exatamente isso: despertar, ver TV, dançar, comprar [cita os exemplos incluídos no texto da peça que fora enviado para a censura]. Tratava-se de revelar a violência de uma ação pela futilidade da outra, e como às vezes elas, de alguma forma, se dialogam.

Daí vem a quinta técnica, chamada Reforço. Ah, aqui era nossa palhaçada maior; fazíamos um horóscopo. Brincávamos com as notícias da semana, como se elas fossem previstas por um horóscopo, cada uma num determinado signo. A gente se divertia. Basicamente, era diversão aqui, palhaçada política – era muito divertido.

Aí tinha a sexta técnica, que era o Noticiário Cruzado, que tinha um efeito incrível. Era, exatamente, rediagramar; fazia-se uma subversão na diagramação oficial. Isso revelava toda a política do jornal, independente da lisura que supostamente estava-se tentando colocar na notícia. Pegava-se a manchete e colocava-se no pé da página e pegava-se o pé da página e colocava-se como manchete. Assim revelava-se tudo – era muito divertido fazer isso. E cruzava no sentido de, de repente, relativizar uma notícia sobre, por exemplo, a melhoria da produção econômica brasileira – que era o grande papo do milagre – e uma notícia sobre um saque. Diagramava-se como se fossem notícias fundidas, como se tivéssemos dois rádios, dois programas diferentes sendo ouvidos ao mesmo tempo. Dava um choque. E às vezes partíamos para uma coisa bem dadaísta mesmo. Cruzávamos coisas fantásticas.

A técnica do Histórico era a mais estudada. Pegava-se um determinado fato e ia-se buscar sua origem histórica. Uma coisa banal se transformava quase que em um épico.

**ECL – Em Teatro Jornal: Primeira Edição, a técnica do Histórico é relacionada a uma pequena nota sobre um camponês que sofre violência do latifundiário.**

Ela era maior. Eu me lembro que a gente tinha muito medo de a peça ser censurada, porque tudo era censurado. A gente tinha um treino com o Boal de como fazer mal a peça. O Mário Masetti, que era o sonoplasta, deveria aumentar o som, na hora certa, para esconder determinadas coisas; e nós deveríamos ser maus atores. Ele brincava muito com isso, e a gente conseguiu. [...] Era uma época muito restrita.

Agora, essas técnicas vieram como reflexão sobre algo que estava feito. Na verdade, queríamos continuar juntos no Arena e o curso tinha acabado. Fomos à casa da Heleny, em um jantar que ela deu de final de curso, e falamos para o Boal sobre a pesquisa de teatro-jornal que ele tinha, a qual ele não havia levado adiante, antes de

1964. Naquela época, ele queria fazer, no Arena, uma revista semanal, em que haveria as notícias da semana, feitas teatralmente. Com a censura prévia, ele desistiu de pensar nisso. Então, depois do curso, pedimos para trabalhar em cima daquela ideia. Éramos um bando de moleques de 17, 18, 19 anos.

Então começamos a fazer e a apresentar para os estudantes, que eram a nossa referência. Talvez, com a conjuntura política resultante da queda de Ibiúna<sup>62</sup>, o teatro-jornal acabou tendo uma função política além do próprio espetáculo, que era esse aspecto da formação dos grupos. A gente perdeu a conta do número de grupos formados, mas aqui em São Paulo eram uns 40, organizados na Universidade, nos bairros. Muita gente começou fazendo teatro-jornal. Porque, como não tinha nenhuma liderança visível, o teatro-jornal virou a varinha do vodu haitiano que, ao ser sacudida, fazia aproximarem-se os iguais. Aqueles que formavam grupos de teatro-jornal, na semana seguinte poderiam reestruturar o grêmio ou o centro acadêmico. Acho que teve essa necessidade nesse momento. Não existia preocupação de estruturar a técnica. A sacada de que isso poderia ser um drible da censura foi o Boal que formulou. Ele idealizou, a partir disso, transformar teatro em um jogo de salão. Essa era a ideia básica do teatro-jornal.

Junto ao Instituto Augusto Boal, lá no Rio de Janeiro, tentaremos recuperar algumas coisas – em comemoração ao aniversário de 80 anos, que o Boal faria em março – e talvez façamos alguns exercícios de teatro-jornal. Mas era algo daquela época, um fenômeno que acontecia especificamente naquele momento, servindo a um processo de organização e reflexão.

Tinha um espetáculo, é impossível descrever... Mas fizemos as cenas dentro da sala de anatomia da Faculdade de Medicina, onde havia cadáveres. E era de uma violência, de uma contundência que não dá para explicar. As notícias se chocavam com aquilo. Era a sala onde o pessoal estudava anatomia, com os defuntos todos dos indigentes em formol... Era um cheiro horrível, e nós fazendo as cenas lá no meio daquela sala, que era o lugar que tínhamos para fazer, naquele momento. Fazia-se muito em restaurante, muito no pátio, em qualquer circunstância mesmo.

### **ECL – As notícias eram atualizadas?**

Fizemos, acho que durante uns três meses, de 15 em 15 dias. O Boal viu essas cenas, a gente mostrou para ele e ele organizou. Mas eram muitas notícias. Toda semana era diferente. Depois ele falou: “Vamos fazer algo para poder multiplicar o número de grupos”. E aí é que ele organizou em cima das notícias que a gente tinha pesquisado. A gente fazia e esquecia, fazia e esquecia.

Tínhamos um gravadorzinho, Geloso, em que a gente fazia as gravações. E um Akai, depois, com o qual o Mário trabalhava. O Arena era tecnicamente precário – usávamos ainda resistência de barril.

---

<sup>62</sup>Frateschi refere-se ao 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), desmantelado pela repressão em 1968, na cidade de Ibiúna.

**ECL – A sistematização das técnicas ocorreu em um momento seguinte, para que essas coisas fossem catalogadas e pudessem ser usadas por outros coletivos?**

A sacação do Boal foi essa. Por isso ele fala que o teatro-jornal foi um pouco a origem do Teatro do Oprimido. É quando ele começa a desenvolver esse teatro que não é feito profissionalmente, mas por qualquer cidadão. Na introdução ele faz um paralelo com o futebol. O futebol é popular porque todo mundo joga, basta fazer uma bola de meia e jogar. É claro que, se for jogar no Maracanã, tem que ser um craque, tem que ser um profissional. Agora, jogar na rua todo mundo joga, e aí a gente entende as regras. [...] Foi daí que ele partiu, depois, para o Teatro do Oprimido, com as técnicas mais tradicionais, como a mais elaborada, que é o teatro-fórum, em que ele estrutura essa participação a partir de um estímulo do grupo.

Mas a ideia era brincar de teatro. Em vez de brincar de passa anel, ou de mímica, brincamos de teatro. E essa sacação foi dele, a gente não tinha isso, não.

**MSB – Você falou que o Boal já tinha umas ideias anteriores e que foram essas ideias que dialogaram com o teatro-jornal que vocês criaram. Quais eram essas ideias anteriores do Boal?**

Sempre foi muito genérico, mas era basicamente ter uma revista semanal no Arena. A pessoa poderia sair do centro da cidade, passar pelo Arena e se informar. Seria uma revista semanal informativa. Isso era o que sabíamos que ele tinha começado a estudar antes de 1964.

**MSB – Quer dizer que, praticamente, foi o coletivo que desenvolveu o teatro-jornal?**

Anarquicamente, vamos dizer assim. Quem organizou foi ele. A gente não teria essa sacação. Depois, o teatro-jornal gerou uma discussão muito interessante do ponto de vista estético. Há dois artigos do Anatol Rosenfeld sobre teatro-jornal escritos na época que me bagunçaram a cabeça<sup>63</sup>. Ele discutia o teatro-jornal do ponto de vista ético-filosófico, do ponto de vista da ficção ou da realidade. O Sábado Magaldi também entrou no debate. A discussão era: o Anatol defendia – e eu concordo plenamente com ele, principalmente se a gente vê as novelas de hoje em dia e os jornais de hoje em dia – que era fundamental para o processo civilizatório manter separada a realidade da ficção. E aí surgiu o debate: mas o que é ficção, o jornal censurado ou as notícias apresentadas no teatro-jornal? Aí aumentava ainda mais essa confusão. É um debate que, para mim, até hoje é importante. Acho que é básico ter essa noção do que ficção e do que é realidade. Fica-se menos doente quando se identifica essa linha de fronteira – que é exatamente o que a mídia faz questão de confundir.

**MSB – E os reality shows estão aí para comprovar...**

Os reality shows... Mas não só os reality shows, as próprias novelas e pior, o jornal: os noticiários são ficcionais, são emotivos, não têm nenhuma objetividade. Eles buscam essa confusão. E essa discussão, o Anatol apontou lá atrás. [...] Eram críticos

<sup>63</sup>Seguindo as indicações de Frateschi, fizemos pesquisas nos acervos dos jornais O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo, mas não descobrimos os referidos artigos.

bastante engajados e tinham espaço na mídia, coisa que hoje os críticos engajados não têm. Só há essas baboseiras que dá até vergonha de ler. Cada besteira, informação equivocada, uma inconsequência!

E o Sábado entrou no debate também. Eu me lembro de uma vez que o Sábado escreveu que o teatro-jornal era um exercício de liberdade, engajou-se na defesa. O Arena estava montando, paralelamente ao *Teatro Jornal*, que era no Areninha, em cima, o *Arturo Ui*, do Brecht, na sala de baixo. O [Gianfrancesco] Guarnieri fazia, o [Antônio] Fagundes, o Antônio Pedro, era um elenco de primeira. E eles tinham vendido o espetáculo para a colônia judaica, mas não tinha ficado pronto. O Boal perguntou se poderíamos fazer o teatro-jornal, se eles topassem. Éramos um bando de loucos: descemos e fizemos. E foi com muita garra. Houve uma discussão pública e o Sábado tomou a defesa do espetáculo de uma maneira muito emocionante. Ou seja, essa discussão na época foi muito interessante.

Então, falando dessa relação com o Boal, foi nesse sentido, da organização mesmo, de dar um sentido histórico para o que estávamos fazendo. Tenho o maior orgulho de ter colaborado nesse processo.

**MSB – E havia o contato de leitura, ou algum tipo de contato, com as formas de trabalho de *agitprop*?**

O Anatol e o Sábado fazem essa ligação, principalmente com os Blusas Azuis e o teatro-jornal americano. A gente não tinha nenhuma informação, não. Depois nos informamos um pouco mais, fomos estudar e ficamos felizes com os elos da nossa linha evolutiva. Nós nos identificamos, mas não tivemos isso como *parti pris*.

**MSB – Quer dizer, foi o processo histórico e coletivo que fez o teatro-jornal surgir?**

Sim. Mas éramos um bando de moleques. Eu tinha 17, 18 anos. A Denise, a mesma coisa. O Hélio era um pouco mais velho. O decano acho que tinha 20 e poucos anos, que era o Hélio (risos). Mas era um bando de moleque espevitado. Eu não tinha formação acadêmica. Eu tinha saído da escola, pois me pegaram no 477<sup>64</sup>. Eu era presidente do grêmio da minha escola, expulsaram-me e eu não poderia mais estudar na escola pública. Minha família nunca foi abastada, muito pelo contrário. Aí eu esperei para fazer maturidade a partir dos 18 anos, porque eu não poderia continuar. Então, minha formação era muito precária. A Denise estava entrando em História. No ano seguinte, eu entrei em Geografia, mas não cursei. O Hélio tinha uma experiência política, e também a Dulce, mas não era acadêmica.

Ninguém buscava isso, nós nos jogávamos para a pesquisa mais prática, muito motivados teoricamente pela Heleny Guariba, que nos instigava de uma maneira brilhante. No curso dela, ela levava gente que eu jamais pensei que conheceria. Chegávamos e tinha lá um senhor, que falava coisas brilhantes, e depois vínhamos a saber que era o Florestan Fernandes. Havia um convívio da academia com o teatro muito diferente de hoje. Não há a ligação que tinha na época. Mesmo depois de algum tempo isso se manteve. O Maurício Segall, para definição de repertório, chamava 10, 15

---

<sup>64</sup>O decreto-lei 477, de fevereiro de 1969, definia as “infrações disciplinares praticadas por professores, alunos, funcionários ou empregados de estabelecimentos de ensino público ou particulares”. Logo no primeiro item, o decreto-lei estabelecia que praticava infração disciplinar aquele que aliciasse ou incitasse “a deflagração de movimento” que tivesse “por finalidade a paralisação de atividade escolar”.

intelectuais que liam as peças e viam a oportunidade histórica de se montar ou não. No Teatro São Pedro, a decisão de montar *Frank V*, e não *Lorenzaccio*, que era o que o [Fernando Peixoto] queria, foi uma discussão política da qual, eu acho, até o Fernando Henrique participou. Na época, participavam José Arthur Giannotti, Victor Knoll, uma porção de intelectuais dava o seu pitaco. Tinha esse engajamento mais interessante. Como artista, sinto falta de ter essa visão crítica mais aprofundada sobre o trabalho da gente.

Mas não partimos, portanto, de uma formulação muito teórica. Isso veio a posteriori. Existia uma necessidade de agir, teatralmente, politicamente. Mas esse tipo de engajamento era muito forte.

### **ECL - Nem todos eram ligados a organizações políticas?**

A Dulce era, eu era e o Hélio era. O Edson tinha uma ligação um pouco mais distante. Começamos eu, a Denise e o Edson, durante uns três meses ficamos só nós. Depois o Hélio e a Dulce voltaram, porque todos tinham feito o curso da Heleny e da Cecília. O Boal tinha uma ligação com a ALN, com o pessoal da arquitetura. A minha ligação era com a Ala Vermelha. A Dulce, se não me engano, tinha um pé no trotskismo, e o Edson nunca definiu direito.

Mas, na verdade, para ser extremamente sincero, eu era da Ala Vermelha como eu sou são-paulino. Não era nenhuma grande formulação. Cheguei, simpatizei, achei o nome lindo. Fui preso pela primeira vez na queda da Ala, em 1969. Foi a primeira grande queda – e uma experiência terrível. Mas eu me identificava, defendia e, posteriormente, estudei. Era muito simpático, quase que afetivamente ligado. Hoje não tenho nada a ver nem com o PCdoB nem com a Ala.

### **MSB - Como os atores da geração anterior do Arena dialogavam com esse trabalho?**

Tínhamos poucos [por perto]. O Guarnieri estava voltando. Para ser extremamente justo, foi ele quem alertou o Boal para o nosso trabalho. Ele foi ver antes do Boal e avisou-o, então o Boal foi ver na semana seguinte. O Antônio Pedro, depois, virou nosso diretor. Fomos juntos para a França e depois, quando voltamos, fizemos um teatro-jornal latinoamericano. Chamamos algumas pessoas para escrever, o Plínio [Marcos] escreveu uma das cenas. O Fernando Peixoto virou o diretor do São Pedro – fomos com o Fernando para o São Pedro, apresentando *Tambores na Noite*, do Brecht (de que o pessoal da esquerda não gostou, achou que a gente tinha recuado).

Mas a ligação era muito forte com esse pessoal todo, principalmente com os mais engajados, como o Guarnieri, Antônio Pedro, a Cecília, a Heleny. A Heleny acompanhou a gente até ser dada como desaparecida. A última vez que a vi foi quando ela foi solta para ser morta. Fomos ver juntos um Brecht, *Um Homem é Um Homem*, que era horrível; saímos na metade e fomos tomar cerveja. Foi quando ela disse uma frase terrível para mim: “Pô, Celso, você prometia tanto, mas está virando um bom ator!” (risos). Ela era cruel! Mas ela optou por algo que acabou tirando a vida dela – que nós tínhamos escolhido também, mas ela foi de cabeça. É uma pena, porque era uma grande diretora e uma grande teórica também.

Mesmo quem não era do antigo Partidão, os que eram menos engajados, também tinham algo muito afetivo. O Renato Consorte invadia a aula para brincar com a gente,

tinha algo muito carinhoso. Com o Arutin a gente não teve uma relação tão positiva. Ele virou sócio do Boal e acabamos, depois que o Boal foi embora, discordando da forma como ele conduziu o Arena. Por isso saímos e ele ficou com o Arena mais um tempo. Saímos em bloco.

### **MSB – Com o Chico de Assis tinha algum diálogo?**

Ele já não estava no Arena. Ele estava fazendo os espetáculos com a Ruth [Escobar], *Missa Leiga*. Ele tinha saído do Arena. O Plínio ficava por lá sempre, enchia o nosso saco o tempo inteiro, provocava o tempo inteiro. Ele escreveu a peça para nós, chamava-se *Doce América, Latino América*. Esse pessoal todo foi muito importante, eles tinham uma atitude de companheiro, de provocação.

O Redondo era um ponto de encontro, diferente do que acontece agora, que a gente não tem mais esse ponto, nem noturno nem diurno, para bater papo, dar conselhos e opiniões sinceras a respeito de um trabalho. O Plínio, por exemplo, descia o cacete. Falava coisas como: “Você compõe bem os personagens, mas cadê a verdade?” Era uma troca muito positiva e carinhosa. Hoje não sinto mais isso. Mas era muito menor, também. Outro dia peguei aquela revista da Civilização Brasileira e tinha um artigo do Boal chamado Elogio Fúnebre ao Teatro Brasileiro. Ele começava dizendo que, se o *Fardão* saísse de cartaz, São Paulo não teria nenhuma peça em cartaz em 1967. É muito diferente de hoje, em que há duzentas peças em cartaz. É outro mundo.

### **MSB – E no que diz respeito às organizações de esquerda, como era o debate político nesse trabalho?**

Nas organizações, eu nunca participei da discussão cultural. Minha ação dentro da Ala era a organização do movimento secundarista. Utilizávamos muito os espetáculos no sentido da provocação da discussão. Comecei minha participação política organizando grupos para assistir Arena e Oficina. Juntava 30, 50 pessoas e tentava conseguir ingressos mais baratos, íamos assistir, conversávamos com as pessoas. Levamos gente para ver o *Galileu Galilei*, o *Rei da Vela*, a *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Mas também fomos ver Paulo Autran, *Édipo Rei*, *Liberdade Liberdade*. Com *Arena Conta Zumbi* fizemos isso: a primeira peça que eu assisti foi num grupo desses de discussão, que depois eu passei a organizar.

Havia a necessidade da criação de um movimento cultural. Na Zona Oeste, na Lapa, tinha um movimento cultural que era forte. Fazíamos muitas idas a exposição, idas a cinema e teatro – tinha uma atividade razoável. Mas dentro da organização não tinha uma discussão de qualidade a respeito disso – pelo menos eu não participava. Talvez seja um problema das nossas organizações de esquerda não discutir tão profundamente a questão cultural.

Eu participei, depois, daquele momento muito bonito da organização do PT, tínhamos gente como a Marilena [Chauí] e o Antonio Candido não apenas assinando como petistas, mas construindo o debate em cima de questões culturais importantes. Porém, esse foi um momento que passou. Hoje, a discussão cultural no PT é medíocre, não existe. [...] Não vejo, infelizmente, essa discussão tomar o lugar que deveria tomar. Ela está, hoje, restrita aos empresários. Estamos muito longe do cidadão discutindo essas questões. Não acho que a cultura vá se resolver com artistas. Eles são fundamentais nesse processo, mas a questão se resolveria se o cidadão assumisse essa

questão como prioridade. Hoje, passamos ao largo do cidadão, ainda estamos muito distantes. Minha análise é pessimista, mas eu sou otimista.

**MSB – Essa questão de a ação cultural não ser pensada mesmo nas organizações de esquerda já estava colocada mesmo no PCB. Havia quadros extraordinários, mas não havia uma plataforma de trabalho para a cultura.**

Eu acho que havia, de alguma forma: no período anterior a 1964, havia ao menos pessoas engajadas na construção desse movimento cultural. Havia principalmente o CPC, sobre o qual se pode ter críticas, mas que era um movimento voltado à cultura. Era engajado, às vezes de uma forma – utilizando um olhar de agora – completamente equivocada, estranha, autoritária, stalinista. Pode-se falar o que quiser, mas existia na organização, parece-me, uma preocupação com a criação e com o estímulo a um movimento cultural. Havia isso também com a esquerda do Nordeste, com o governador Miguel Arraes e o MCP (Movimento de Cultura Popular), que era um movimento muito forte. E tinha também a esquerda católica, com o MEB (Movimento de Educação de Base) e a AP (Ação Popular), que era muito forte e pressupunha um movimento cultural. Todo o movimento de alfabetização que gerou principalmente o MEB e o MCP tinha um viés cultural muito forte – coisa que, após 1964, nunca mais teve.

O Boal era um pensador desse tipo, que sempre tentou se pautar pelo movimento político. Ele dizia: “Minhas peças respondem ao momento de agora”. Analisando o Arena, percebe-se um esforço de estar junto, de ser orgânico com o que existia de mais avançado no país. Desde a dramaturgia nacional – ele estava no espírito do desenvolvimentismo, do nacionalismo, que, de alguma forma, o Partido reforçou no período getulista – e a nacionalização dos clássicos. E, depois, com os musicais... Se se observam os temas de *Zumbi*, vê-se que são basicamente de resistência ao golpe. O discurso de Domingos Jorge Velho é o discurso de Castello Branco. Depois o *Tiradentes* reforça esse aspecto, e ele escreve *Bolívar* quando opta pela luta armada, dando, basicamente, um apoio direto.

**MSB – Aí é a perspectiva revolucionária, enquanto que o Opinião, por exemplo, tinha a perspectiva da coalizão de classes.**

Sem dúvida. Ele vai respondendo a isso continuamente. E faz isso com o Teatro do Oprimido, que é uma solução brilhante. Acho que o movimento do Teatro do Oprimido vai sentir muito a falta dele, porque ele era, antes de mais nada, além de um grande artista, um baita pedagogo, um baita professor. Ter uma aula com ele era um prazer.

**ECL – Você acha que o teatro-jornal é um momento do teatro do Oprimido ou uma forma que por si só se mantém interessante?**

Não sei. Ele foi circunscrito a um período e pode voltar a ser importante de novo – como foi antes o agitprop. São técnicas diferentes, mas essa ideia é muito presente. Naquele filme do Brecht, que foi relançado, o *Kuhle Wampe*, tem uma cena de agitação e propaganda. Não acho que estamos nesse momento histórico. Pode ser que funcione, mas na minha sensibilidade, por exemplo, não caminharia por aí. [...]



Mas o próprio Teatro do Oprimido também é um momento que passa. Até escrevi uma carta para ele em que falava: a maior homenagem para o Boal é superá-lo, porque ele se superou o tempo inteiro. Ele nunca foi o mesmo: o cara que veio dos EUA com as técnicas do Actors Studio não tem nada a ver com o cara do momento seguinte. Foi um processo em que ele se questionou o tempo inteiro. Então, não se trata de cristalizar um determinado momento da vida dele e dizer que tem alguma filiação. Acho que é o contrário. Identifico-me como alguém muito ligado ao Boal, mas aprendi com ele essa atitude transformadora permanente, a não me fixar a uma determinada forma.

Hoje em dia eu trabalho com a CUT, estou desenvolvendo grupos de teatro lá. E tenho trabalhado com [Harold] Pinter, com suas esquetes, e tem dado resultados fantásticos. Talvez o quadro político não esteja tão obscuro – pode ser um momento de prospectar mais coisas. Pode ser que eu me engane, mas eu não vejo espaço para grandes respostas hoje em dia, para respostas totalizantes. Na época, estávamos no meio da guerra: minha professora foi morta, eu fui preso, a Dulce foi presa. Em um elenco de cinco, três foram em cana. Hoje não dá para mistificar isso, há outra realidade. Trata-se de um momento de construção da democracia, com todos os problemas que isso significa, mas um empenho de construção, de eliminação da pobreza. [...] Não vejo mais a possibilidade de dar “a” resposta. Acho que temos muitas e um momento que é, por isso, rico.

#### **ECL – O teatro-jornal se pretendia como uma...**

...Uma solução contra a censura. Estávamos guerreando. Impedem-nos de nos exprimir e queremos que todos se expressem. Hoje, a questão não é apenas exprimir-se, mas interessa discutir a qualidade dessa expressão. [...]

#### **MSB – E há a questão dos meios também, hoje em dia.**

Exato, das linguagens, das mídias todas – o que vai redefinindo o papel do teatro.

#### **MSB – Por esse ângulo, o teatro-jornal faz muito sentido, hoje em dia.**

Acho que sim, não digo que não faça sentido. Só acho que não é “a” resposta. O teatro-jornal teria que achar o lugar dele. Pode ser até uma solução, mas não há mais “a” solução. Para nós, era “a” solução. A gente tinha essa garra: pensávamos estar fazendo o que tinha de mais vanguardista, mais avançado e mais útil para o processo revolucionário.

Quando fomos para o bairro, no momento seguinte – quando saímos do São Pedro –, fizemos um teatro-jornal histórico. Elegemos o ano de 1918 e pegamos a ideia da epidemia de influenza espanhola, que foi terrível, principalmente nos bairros operários. Resolvemos pegar esse recorte histórico e tentar, de um ponto de vista benjaminiano, torná-lo útil para nós refletirmos sobre nosso próprio momento histórico. Foi um espetáculo que funcionou muito, era muito bonito e ficamos muito tempo em cartaz. Era legal o engajamento que tínhamos de todo o teatro. Críticos viam e falavam sobre, havia um envolvimento maior. Ficamos bastante tempo em cartaz e construímos uma sede no bairro, onde estivemos por cinco anos, na região de São Miguel.

O espetáculo seguia-se a um trabalho de pesquisa que para mim foi fundamental, que era de formação de grupos – dentro da ideia do teatro-jornal – nesses bairros. Começávamos com cursos, fazendo os mesmos exercícios que fazíamos no Arena, pegando aquelas técnicas e tentando aplicar lá. Buscávamos a realidade do cotidiano para poder discutir questões políticas. Funcionava, mas era literalmente chocho. Fizemos isso até o momento em que resolvemos experimentar quebrar um pouco essa tradição do realismo socialista com a qual vínhamos do Arena e deixar a coisa um pouco mais livre. Aí revirou a minha cabeça. O mecanismo de ficção daquele povo, naquela determinada época, era muito diferente do que a gente podia imaginar. Tinha um pé muito mais no fantástico do que a gente supunha e a superação da realidade se dava pela experimentação desse fantástico e pela discussão desse fantástico. Nossos espetáculos geraram um debate muito interessante, mas as cenas que eles faziam, com esse espírito mais aberto, geravam discussões muito mais interessantes do que o nosso espetáculo.

É claro que eu nunca poderia, sinceramente, aproveitar a forma com que eles produziam e tentar fazer à maneira deles. Seria desonesto intelectual e artisticamente comigo mesmo. Mas seria também desonesto eu não entender que aquilo lá era uma novidade e que me abria a cabeça para valer. Eles tinham cenas que, a princípio, achávamos alienadas. Uma cena que gerava debate – e eu não entendia porque gerava – mostrava um sujeito no ônibus que punha o braço para fora, passava um caminhão e arrancava o braço dele. Com o outro braço, ele dava o sinal, descia, pegava o braço, dava uma cuspidada, colava o braço de volta, ia lá e dava uma porrada no cara do caminhão. Essa era a cena. O que gerou de conversas a respeito! Tinha uma outra cena que era mais genial ainda [...] Um sujeito entrava em uma fila do INPS com uma dor no sovaco e roubavam o coração dele. Esse cara sem coração tinha sete minutos de sobrevida para fazer sua queixa. Nesses sete minutos ele ia à delegacia prestar queixa de que roubaram seu coração. Era genial!

O que estou querendo dizer é que temos que estar abertos para tentar reconhecer o agora. Claro que isso tinha muito a ver com as maneiras como eles filtravam as informações da televisão e da música – era uma recriação em cima do universo cultural que eles absorviam. Claro que hoje as pessoas também estão recebendo informações e recriando-as de outra maneira. Interessa para a gente entender como está sendo essa ficção, como está sendo recriado esse mundo.

Nunca mais testei fazer teatro-jornal. Pode ser um ponto de partida legal. Na CUT, por exemplo, de forma até surpreendente para mim, grande parte do pessoal que integra o grupo de teatro militante já foi dirigente e tem 60 anos. Tem uma cena do Pinter, chamada *A Noite*, em que um casal de idosos fica sentado, conversando, lembrando como se conheceu. É genial quando você vê aqueles dois senhores, com a vivência que têm, dizendo aquelas coisas. Não é preciso muito mais do que isso para sensibilizar e provocar uma discussão. Não é preciso mais mostrar como queimam os operários. A Votorantim hoje queima de uma forma muito mais sutil (risos). É considerada uma empresa modelo em sustentabilidade. A coisa acontece em um nível muito mais sofisticado, muito menos tosco. A Ditadura era tosca. Não tenho a menor saudade. É muito mais interessante essa complicação, essa complexidade, do que aquele pão-pão-queijo-queijo.

**MSB – Há um entroncamento de coisas que têm que ser redefinidas e rediscutidas.**

[...] Acho que temos que partir para um outro tipo de engajamento do público em relação ao teatro. Não mais essa relação comercial pura e simples, isso é velho. [...]

**ECL – Na época do teatro-jornal, havia uma esfera pública mínima, esmagada, mas no setor estudantil e em alguns setores do movimento operário uma peça como a de vocês foi capaz de suscitar ação. Era mais fácil naquela época do que hoje, nesse sentido?**

Não sei se era mais fácil, sempre tenho medo de afirmar isso. Não havia esses mecanismos de financiamento de hoje, nem uma economia tão desenvolvida, do ponto de vista cultural. Havia, de uma forma mais clara, para quem fazia, a necessidade de que o teatro estivesse respondendo à realidade. A pergunta “para que estou fazendo isso?” não era restrita apenas ao Arena e ao Oficina. O Paulo Autran se perguntava isso, o Flávio Rangel se perguntava isso, o TBC se perguntava isso. Tivemos essa formação do teatro mais moderno brasileiro com essas questões muito claras. O Ruggero Jacobbi e todos esses diretores que vieram da Europa o fizeram com uma contribuição sólida. A questão da arte era uma questão estética, filosófica, ética. Hoje não se vê mais essa discussão. Claro que há alguns grupos radicais que levam isso muito a sério. Há um grupo de rua que veio para cá [o Teatro da USP - TUSP] agora, o Tablado de Arruar, que tem uma discussão política mesmo. Mas a discussão que promovem os Satyros ou grupos que estão mais em evidência passa ao largo disso, não há essa preocupação. E isso é muito reforçado por uma mídia que acha que não tem que ter essa preocupação. Na época, você diz que era mais fácil...

**ECL – O trânsito com o público...**

Havia uma identificação. No teatro-jornal, por exemplo, fomos úteis. É um grande prazer ser útil. O Arena e o Oficina eram úteis. A Cacilda, quando monta *Esperando Godot*, e faz isso para estudantes - eu vi com a minha escola – é útil. Tinha uma função social – que fosse a de divertir – mas tinha uma função social. Hoje, se fala em função social, você é um jurássico, para muitos. Acho que, no geral, nosso lado não está tão fraco assim, mas hegemônicos nós não somos hoje, como éramos na época.

**MSB – Mas há um movimento de base de teatro sendo feito no MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra), por exemplo, que é extraordinário.**

Sim, tem muita coisa boa acontecendo. Mesmo no teatro mais do âmbito da Cooperativa Paulista de Teatro, do âmbito profissional, está acontecendo muita coisa interessante. A sensação que eu tenho é que a gente não sabe direito, ainda, onde colocar o desejo. [...] Estamos construindo – lá foi o teatro-jornal, agora não sei exatamente o que tem que ser. Tem uma proposta para o Agora Teatro muito interessante, que é fazer quase que um stand-up jornal, o que tem a ver com a tradição do stand-up americano. Não sei se vai acontecer ou não, mas trata-se realmente de pegar as notícias da semana, trabalhá-las e retrabalhá-las com humor. Pode ser que funcione, vamos ver.

**MSB – É uma boa provocação.**

Não vai ser teatro-jornal, se for, mas não deixa de ter uma ligação.

## APÊNDICE C – Entrevista com Denise Del Vecchio

### Denise Del Vecchio, atriz

*Entrevista realizada em 09/12/2011, em São Paulo.*

#### **Denise começa com uma fala introdutória sobre o teatro-jornal.**

O teatro jornal é uma ideia do Boal e que se desdobra, depois, na teoria do Teatro do Oprimido. Quem fez a evolução do teatro-jornal foi o próprio Boal, fazendo o teatro-fórum, o teatro-ônibus, seguindo a ideia de levar o teatro para os lugares mais públicos, mais democráticos.

#### **ECL - O texto de Teatro Jornal: Primeira Edição é bem curto: são apenas duas páginas, com o Coringa fazendo a comparação entre o futebol e o teatro e, depois, um calhamaço de notícias.**

Era uma forma de a gente liberar o texto.

#### **ECL – Em relação aos grupos que se criaram na USP, você tem alguma referência?**

Não. Foi a época mais dura da ditadura. Essa era uma forma de fazer teatro escapando da repressão. Era muito fácil: os temas ficavam muito emergentes, muito à tona. Esses grupos e esses textos, pelo contrário: não documentávamos. Nós mesmos, que fomos o grupo iniciante, fazíamos questão de não documentar. Porque não podia haver nenhum documento escrito, nem mesmo teórico.

#### **ECL – Nem o Boal documentou nada?**

O que ele escreveu está naqueles textos [sobre o teatro-jornal]. Logo depois que fizemos o teatro-jornal, ele foi preso e exilado. Então, ele foi tentar cuidar da vida dele lá fora e nós ficamos aqui, a princípio tentando trabalhar dentro do próprio Teatro de Arena.

Mas a ideia dessa forma estética acompanhou esse grupo durante muitos anos. Para nós foi uma coisa muito recorrente, porque era muito eficiente. Depois – a Dulce não estava mais conosco – remontamos um grupo e fomos trabalhar na Zona Leste de São Paulo. A primeira ideia nossa era fazer um teatro-jornal engraçado e colorido. Foi como nasceu a *Epidemia*, de 1918 – espetáculo que era sobre a epidemia [de gripe espanhola]. Era uma notícia também [que baseava a peça], só que de 1918. Ficamos dentro da Biblioteca Mário de Andrade, folheando páginas e páginas de jornal, buscando notícias históricas com as quais a gente pudesse fazer um teatro-jornal histórico. Foi assim que apareceu a ideia da epidemia [...] E a gente, com aquilo, costurou o espetáculo e foi muito importante também.

**ECL – Isso foi por volta de 1974?**

Exato. Então, a ideia do teatro-jornal era muito prática de fazer. Baseava-se na improvisação de uma notícia; a gente lia a notícia e improvisava. A seguir, o Boal fazia uma dramaturgia rápida; depois ele colocou em ordem. Na primeira edição, ele fez a ordem de como deveria seguir o espetáculo.

Depois usamos isso em São Miguel Paulista; usávamos notícias, mas não eram notícias de jornal, eram notícias que eram contadas pelos próprios moradores. Improvisávamos e fazíamos uma notícia sobre acidente de trabalho, rapidamente. Tinha essa coisa de urgência e de não ter uma elaboração: a estética do teatro-jornal era essa. Comunicava rapidamente e questionava as coisas muito rapidamente.

**ECL – A ideia surgiu logo depois do curso de interpretação do Teatro de Arena, quando o grupo decidiu que permaneceria junto?**

O Boal propôs que a gente fizesse a pesquisa lá em cima, no Areninha, uma salinha de 80 lugares que foi construída em cima do Teatro de Arena.

**ECL – E vocês se tornaram, então, o Núcleo 2?**

A ideia de Núcleo 2 vinha desde antes; era a ideia de um grupo experimental, não profissional, que fazia uma pesquisa de linguagem. Eu não sei exatamente que espetáculos esse Núcleo 2 do Teatro de Arena realizou, mas, quando começamos a trabalhar lá em cima, nos denominamos Núcleo 2. Na sala de baixo estava sendo montado o *Arturo Ui*, com direção do próprio Boal e um elenco de atores consagrados, como [Antônio] Fagundes e [Gianfrancesco] Guarnieri. Então, nós éramos o Núcleo 2 do Teatro de Arena e, quando saímos, viramos Grupo Núcleo.

**ECL – Dulce Muniz contou que foi o Boal que deu a ideia do teatro-jornal, que ele já tinha antes...**

Isso, ele já tinha.

**ECL – Mas, de acordo com Celso Frateschi, aspectos do curso e dos ensinamentos de Heleny Guariba, por exemplo, aparecem na peça...**

Claro, nós todos éramos muito iniciantes. Eu nunca tinha feito nada, o Celso também não. Tivemos grande formação da Heleny e da Cecília [Thumim], em termos de técnica. A Heleny dava uma base mais teórica; com ela, foi a primeira vez que ouvi falar em [Bertolt] Brecht. A Heleny já tinha um trabalho teatral importante.

**ECL – Ela era brechtiana?**

Sim.

### **ECL – De fato, a configuração do teatro jornal é bem brechtiana...**

É bem brechtiana. No trabalho com ela fizemos improvisações. Ela pegava Shakespeare, por exemplo, e a gente improvisava Shakespeare. A gente montava uma cena de Shakespeare de acordo com o que dava na nossa cabeça. Ela era bem ousada nesse sentido, não era nada ortodoxa nem tradicional. Aliás, o curso do Arena não era nada ortodoxo, era completamente ousado, mesmo. Às vezes usavam-se técnicas que até hoje me pergunto como tinham coragem de usar. São coisas que, hoje, a Fátima Toledo faz no cinema. Eles faziam uma espécie de tortura para o ator ficar mais à vontade. Isso se fazia e a gente também fazia; arrastamos tudo para o teatro-jornal.

Foi o caso, por exemplo, de uma das cenas do teatro-jornal. Queríamos falar sobre a tortura, mas não podíamos, então lemos uma notícia de uma mulher que tinha sido presa porque tinha roubado uma peruca da cabeça da outra, no ponto de ônibus. Seria uma notícia cômica e banal. E nós fizemos como se essa mulher tivesse sido presa e torturada, acusada de ter roubado a peruca para se disfarçar – seria uma terrorista disfarçada. A gente inventou essa história: ela era uma simples pessoa que tinha a vontade de ter uma peruca e, quando chega na delegacia, é acusada de ser terrorista, de estar roubando a peruca para se disfarçar. Essa cena eu e o Celso fazíamos; eu era a mulher que roubava a peruca. Não tínhamos técnica nenhuma e eu me machucava nessa cena, porque era muito violenta; eu apanhava, era jogada no chão e arrastada. E a gente não sabia fazer.

### **ECL – O Celso fazia o torturador?**

Tinha duas pessoas, a outra era o Edson [Santana], eu acho, ou o Hélio [Muniz]. Não sei quem era, lembro-me apenas do Celso. Era muito violenta [...] Essa era uma das coisas do teatro-jornal: ele era muito verdadeiro. Tinha nossa garra, nossa vontade de botar para fora. Lembro-me que saía de cena e não parava um minuto, ficava pulando. Outro dia eu me lembrei disso. Agora eu fico esperando para entrar em cena, e no teatro-jornal eu ficava pulando feito uma louca, para não perder o pique, a adrenalina. Ele tinha essa coisa da adrenalina muito forte e isso passava para o público.

Teve a questão do pombo, que era uma cena inspirada no Peter Brook. Era uma notícia sobre a morte de um estudante americano em uma universidade. Tínhamos que pegar notícias que a censura não proibisse, então pegamos essa notícia sobre um estudante americano que morreu em Berkeley, em um protesto. Seu nome era Jeffrey Miller. O Celso entrava em cena com uma pomba, que comprávamos todos os dias, usando roupa de mágico, com cartola, como se fosse fazer uma mágica. Ele tirava a pomba da cartola, mostrava para o público, dava um pedacinho de maçã pra ela comer. Colocava-a sobre a mesa e o público ficava todo encantado, pois ele fazia brincadeiras. E então ele pegava uma pedra e massacrava a pomba. Era horrível, hoje eu não suportaria isso de forma alguma. Acho que o Celso também não. E isso dava um choque brutal na plateia, era muito mais violento que a borboleta do Peter Brooke, pois tinha sangue, tripas... Mas era o que estávamos vivendo no país.

**ECL – O Celso contou que nessa cena você assistia a TV e ia ficando com o rosto branco. Em que parte surgia a pomba?**

Ele entrava depois e fazia a cena com a pomba. Eu me lembro que eu fugia, eu não ficava em cena na hora da pomba. Corria para o Arenão, lá embaixo, não queria sequer ouvir o barulho. [...] Tratava-se de uma metáfora do massacre. Tinha essa linguagem que, para fugir da censura, nós utilizávamos. E a censura também não tinha como pegar, porque a gente dizia que cada dia era diferente.

**ECL – E na verdade era diferente ou eram sempre essas mesmas notícias?**

Não, eram essas mesmas, sempre. Mas quando íamos para a faculdade apresentar, fazíamos outras coisas. Às vezes pegávamos só algumas cenas, as vezes fazíamos outras coisas, selecionando notícias que tivessem relação com a questão. Apresentamos no Festival de Nancy, por exemplo, dentro de uma universidade, e jogaram os cachorros atrás da gente, porque lá é muito de direita, tem uma coisa alemã nazista muito forte – pelo menos em 1971 era assim. O nosso espetáculo foi como espetáculo alternativo; foram participar o *Zumbi* e o nosso. O Boal queria que nós fôssemos e fizemos um esforço, porque ele tinha sido preso; fomos sem dinheiro, mas fomos. Fizemos [apresentações] em uma universidade que eu não me lembro qual era...

**ECL – A organização do Festival não custeou a viagem?**

Não, nós que pagamos. Eles só nos hospedaram em casas de estudantes. O Teatro de Arena se endividou mais ainda e pagou as passagens, porque consideramos que era muito importante ter uma força teatral grande no momento em que o Boal ainda estava preso. Ele sai [da cadeia] durante a nossa viagem - e nos encontra em Paris. Lá a gente conseguiu fazer alguns espetáculos e ganhar algum dinheiro. Havia algumas prefeituras comunistas que compravam, em solidariedade com o próprio Boal, então conseguimos um pouco de dinheiro para fazer espetáculos em outros lugares. Fizemos em Toulouse, Marselha, Paris e, depois, fomos para a Itália. Ficamos um pouquinho com o Boal, mas lá a gente não conseguiu fazer espetáculo – e depois viemos embora.

**ECL – Você se lembra de alguém ter filmado vocês lá na França?**

Acho que não.

**ECL – Em Nancy, ao que parece, há filmagens de todas as edições, mas não consegui descobrir nada sobre o teatro-jornal.**

Eu não sei, porque a nossa não era uma apresentação oficial, era paralela. A oficial era o *Zumbi*, que fez no Municipal etc. Na universidade, fizemos apresentações no refeitório. Nós eramos muito irreverentes; uma vez, fizemos nesse refeitório uma ação dramática. Era o refeitório do festival. Nós estávamos lá para comer e, de repente, pegamos as facas das pessoas e vínhamos no pescoço delas dizendo: “Me dá sua comida!” Fazíamos esse tipo de intervenção. É daí que vem um pouco as coisas do Boal, porque fazíamos esse tipo de coisa.



**ECL - Como o teatro do invisível...**

É, isso. Mas vinha à nossa cabeça e a gente fazia. [...]

**ECL – Gostaria, agora, de ver um pouco do que você se lembra a respeito de cada uma das técnicas.**

Isso [a sistematização das técnicas apresentada na *cartilha* e no texto de peça, que foi enviado à censura] era o que o Boal apresentou para nós antes de fazermos o espetáculo.

**ECL – Achei que ele tinha sistematizado depois de ver o que vocês desenvolveram.**

Não, isso tudo é o que ele tinha como ideia de teatro-jornal.

**ECL – O que eu tinha entendido é que ele deu a ideia a vocês, vocês criaram livremente e, depois, ele sistematizou.**

Eu acho que isso foi antes. (Observa a cartilha). Não me lembro. [...] Ele não coloca as notícias que usamos aqui.

**ECL – Há algumas diferenças entre as notícias citadas na cartilha e as que aparecem no processo da censura. Havia essa sobre o lançamento da Cruzada Nacionalista, utilizada na técnica Leitura com Ritmo?**

Eu não me lembro do que era...

**ECL – Saiu no jornal uma notícia sobre o lançamento dessa campanha e diz o Boal que ela era lida como se fosse canto gregoriano.**

O Celso falou disso? Eu não me lembro... Que pena que a gente esquece! Eu falo isso sempre: esse período a gente fazia questão de esquecer. Tratava-se realmente de não registrar. Era tanto medo, tanta pressão, que ocorria o contrário de hoje: você não queria ter nenhuma foto, nada que pudesse provar que você tivesse feito aquilo. O Boal, que era o teórico, foi preso naquele momento, a Heleny, também envolvida, acaba assassinada do jeito que foi...

**ECL – Você diria que a criação das cenas foi algo mais livre do que aquilo que aparece aqui?**

Foi, sim. O que eu adoraria lembrar eram as notícias, mas eu não lembro. A Dulce, que tem uma memória incrível, não lembrava?

**ECL – Sim, ela contou bastante coisa.**

A Dulce é uma coisa assombrosa! Tem uma memória maravilhosa.

**ECL – Um quadro muito lembrado é aquele em que se ateava fogo a bonequinhas, enquanto uma notícia sobre o trabalho degradante em uma carvoaria era lida.**

Não me lembro de fogo no espetáculo, nem de minhoca, nem de bonecas.

**ECL – Era uma notícia sobre a siderúrgica Barra Mansa, que forçou carvoeiros a acelerarem o trabalho e um deles acabou tendo o sangue fervido.**

Sim.

**ECL – Ficava, segundo relatos, um cheiro de queimado no teatro...**

Não me lembro. Lembro da peruca, do estudante americano [...]

**ECL – Você se lembra dessa técnica chamada de Entrevista de Campo?**

Lembro que nós pedimos para um apresentador, não sei quem era – se apresentador do Jornal Nacional ou da Rádio Nacional – para ler a cabeça de uma notícia e ele leu. Era uma voz conhecidíssima, como se fosse o Sérgio Chapelin (mas não era ele). Dava um tom de verdade, porque entrava essa voz que era conhecidíssima de todo o mundo. Sei que a gente pediu para ele fazer e ele fez – foi um susto quando ele topou fazer.

**ECL – Essa gravação fez parte de qual cena?**

Não me lembro.

**ECL – Outra técnica é do Histórico, que tratava de conflito de terra. Diz o Celso que o quadro fazia uma evolução histórica do problema da terra no Brasil, com técnica naturalista, até chegar a esse evento noticiado.**

Não me lembro.

**ECL – Você se lembra da notícia que fala do contraste entre o índice de preparo físico da seleção brasileira e de jogadores do Nordeste?**

Não me lembro de como isso era encenado. [...]

**ECL – Além dessas notícias, havia várias notas pequenas no processo da censura.**

Provavelmente foram colocadas para confundir.

Estou lembrando de uma cena, a qual não sei se foi incluída na Primeira Edição. Na época, a repressão pegava alguns guerrilheiros e colocava-os como arrependidos na televisão, falando que tinham sido usados etc. Um deles chamava-se Massafumi [Yoshinaga]. Tínhamos uma cena em que aparecia um boneco de ventríloquo, que se chamava Massinha. Era um ator que sentava no colo do “manipulador” e fazia o Massinha, que falava tudo o que o homem queria. Ele não falava da guerrilha, nada

disso, mas falava as coisas que o outro mandava falar: “Gosto, gosto! Não gosto, não gosto!”

**ECL – Com entonação de imigrante japonês?**

Exato. Dessa cena eu me lembro – não está, com certeza, no processo da censura.

Mandava-se para a censura um monte [de notícias], e não era tudo o que entrava. Eles ainda não eram muito treinados como censores e ainda deixavam passar. Tanto que deixaram passar esse espetáculo! Fizemos um ensaio para eles – e não mostramos nada! – e passou. [O censor] até dormiu no meio, foi embora, não se interessou a mínima. [...] O Boal pediu para fazermos tudo mal feito; fizemos uma apresentação bem ruim, bem declamada, bem arrastada - antiteatro mesmo! Éramos bons, convencíamos as pessoas.

**ECL – Com relação à técnica do Horóscopo, o que você pode dizer? Ela aparece no texto enviado à censura, mas não sabemos muito de que se trata.**

Nessa época, o Chacrinha era muito forte. Era uma coisa nova bombardeando a mídia. Debochávamos um pouco dessa linguagem.

**ECL – Algo como um espetáculo de variedades?**

Sim, com as mulheres que dançavam atrás, esse tipo de coisa.

Eu me lembro que, em Nancy, foi a estreia de um espetáculo do Bob Wilson, que durava 12 horas. Ficamos duas horas e não aguentamos mais. Na primeira cena, um ator levava meia hora para atravessar metade do palco e falar “*ladies and gentleman*”. [...] Nós vimos isso lá e não tivemos dúvida. No dia da apresentação do teatro-jornal, [um dos atores] vestiu a roupa do Chacrinha, com a buzina – que fazia parte do espetáculo – e fez essa cena. Entrava bem devagarzinho, vestido de fraque amarelo, e falava: “*ladies and gentleman*”, e pá-pá-pá (com a buzina). Não deixávamos passar. Pegávamos um momento e íamos transformando. A gente combinava antes. Tinha um grande improviso.

**ECL – Politicamente, cada um estava em uma organização, apesar de todos estarem no mesmo coletivo.**

Eu não estava em nenhuma organização; achava que o meu instrumento de luta era o teatro. E por isso fui fazer teatro no Teatro de Arena. A gente tinha a professora Heleny, que depois nós viemos saber [que era ligada a uma organização de resistência]... A Dulce já sabia, mas eu não sabia. Não sabia do envolvimento do Celso – só fui saber quando ele foi preso, quando ainda fazíamos o curso. Ele foi preso em um 7 de setembro e ficou alguns dias preso.

Nunca soube, não se falava disso. Também não sabia sobre o Boal. A Dulce talvez soubesse porque era mais engajada, mas eu não sabia. Eu era mais ou menos tratada como café-com-leite. Tinha tido alguma militância no movimento estudantil, ainda secundarista, e só; mas não havia me ligado a nenhuma organização. Não havia muita discussão política, eram discussões muito práticas a respeito do que tinha que ser feito.

**ECL – Isso corria de uma maneira orgânica, independente das...**

...tendências. A gente não tinha discussão de tendência dentro do teatro, até porque eu não pertencia a tendência nenhuma. Algumas pessoas eram engajadas em outras lutas. Para mim [o teatro] era o centro, a coisa principal. Para outras pessoas era uma atividade paralela, que dava um ar de legalidade, talvez. Não sei. Mas, que eu tenha reparado, nunca interferiu, talvez eu fosse ignorante a respeito para perceber.

**ECL – Pelos relatos, parece possível afirmar que o clima era de guerrilha, na atuação de vocês.**

Era, realmente.

**ECL – Que tipo de precauções vocês tomavam? Buscava-se fazer teatro para movimentos sociais, mas o contato estava cortado pela Ditadura. Como isso se dava?**

Por exemplo: a USP nos chamava para ir lá trabalhar na Geologia. A gente ia, formava um grupo, ensaiava com eles rapidamente uma peça a respeito da situação deles e eles faziam. Agíamos assim. Então, havia dois aspectos: por um lado, estávamos em cena; por outro, jogávamos a proposta para quem pedisse. Quando as pessoas assistiam e acreditavam naquilo, íamos lá e ajudávamos na formação, dirigíamos. Com o pouco que sabíamos, organizávamos grupos e, depois, vínhamos a saber que eram grupos ligados a um determinado diretório etc. Eu não sabia! Ia lá pensando tratar-se só de teatro, que nem boba. Mas a gente agia assim e eu acho que foi bastante eficaz enquanto deu para fazer.

Eu acho que o desdobramento disso é o grupo que fizemos, com o qual fomos para a Zona Leste e começamos a trabalhar com o Mobral<sup>65</sup>.

**ECL – Isso se deu algum tempo depois de vocês voltarem de Nancy, não é isso?**

A gente continuou um pouco no Teatro de Arena, mas depois ele faliu. A gente fez um espetáculo chamado *Doce América, Latino América*, que era jornal também, era todo recortado, com notícias de jornal, só que históricas. Esse já era menos improvisado; foi feito só no Teatro de Arena mesmo. E aí o teatro faliu, não teve mais como pagar, a gente teve que sair de lá. E o grupo meio que desmanchou: a Dulce foi para um lado, nós viemos com o Edson Santana e o Frateschi. Alugamos um lugar aqui na Bela Vista, onde era o café do Bixiga, e passamos a ensaiar lá. Depois, fomos para São Miguel.

Mas antes de irmos para São Miguel, com base no Bixiga, a gente foi trabalhar no Mobral da Penha. Eram classes imensas de Mobral. Você veja como era desorganizada a Ditadura: eles deixavam a gente trabalhar com eles! Entrávamos lá e dávamos aula, trabalhávamos e fazíamos improvisações, e deixávamos as pessoas trabalharem em cima da realidade delas, por meio do teatro. Isso era em 1973, 1974. Tratava-se, então, de algo desorganizado; como era uma coisa que não estava dentro das expectativas deles, dava para fazer. Até surgir alguém e falar que aquele trabalho não podia ser feito. Aí tínhamos que sair.

<sup>65</sup>Movimento Brasileiro de Alfabetização, criado pelo regime ditatorial em 1967.

**ECL – Algumas organizações de resistência armada à Ditadura tinham estrutura de núcleos e procuravam formar novos núcleos. Foi mais ou menos o que vocês fizeram. Não havia uma sensação forte de perseguição?**

Dava para fazer. Mas algum tempo depois fomos presos porque dirigimos o grupo da Geologia. [...]

**ECL – Mas ainda teatro-jornal?**

Na época, estávamos trabalhando no Teatro São Pedro, fazendo *A Queda da Bastilha*. Estávamos apoiados pelo Maurício Segall. E nós fomos presos porque fomos dirigir um grupo na Geologia. Ficamos quinze dias na Oban. O Celso já tinha sido preso em 1969.

**ECL – Nessa ocasião, foram presos apenas vocês dois?**

Sim. Porque nós é que dirigíamos o grupo na Faculdade.

**ECL – O teatro-jornal ou jornal vivo é um gênero antigo, feito desde a época da Revolução Russa...**

Provavelmente, o Boal entrou em contato com isso nos EUA.

**ECL – O que vocês tinham de conhecimento a respeito disso naquele momento?**

Isso não apareceu. A primeira vez que eu ouvi falar em teatro-jornal foi com o Boal. Como ele estudou nos EUA, provavelmente ele entrou em contato com isso lá. Ele nunca admitiu isso (risos).

**ECL – E em relação ao CPC, vocês tinham alguma referência?**

Nada. Não tinha nenhuma relação. Não era uma referência. Nós eramos muito jovens, tínhamos 17 anos e tudo era começo. O CPC não teve uma raiz muito profunda em São Paulo. Até essa idade, eu nunca tinha saído de São Paulo – aliás, eu nunca tinha ido a teatro; teatro era uma referência muito distante para mim. Eu só fui saber do CPC depois, ao conhecer o Chico de Assis, e com o próprio Gianfrancesco Guarnieri.

**ECL – A referência teatral mais próxima era o Arena?**

Eu tinha assistido a algumas peças do Arena, como *Primeira Feira Paulista de Opinião* e *Marta Saré*. Eu achava tudo maravilhoso, não tinha nenhum parâmetro e estava absolutamente aberta para assistir. Via as coisas do Teatro de Arena e ficava doida! Vi o espetáculo do Flávio Império, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, no TUSP [...] Foi esse teatro que eu comecei a assistir. Então, fazer teatro-jornal foi um pouco consequência de ter visto isso, de ter sido essa a minha primeira experiência.

Até hoje trabalho com essas referências que tive, em tudo que faço. Agora, por exemplo, eu fiz uma peça de Jean-Claude Carrière (*Circuito Ordinário*) e testei isso. É

uma peça dos anos 1970, e eu usei muito essas referências minhas do teatro-jornal na forma de ensaiar, na forma de improvisar, na forma de arriscar, na forma de desafiar o público. A peça permitia, então eu conseguia usar.

**ECL – O objetivo era fazer um teatro mobilizador? Era assim que você via a finalidade de sua atuação?**

Sim, tanto que eu não fui fazer teatro para fazer carreira, eu não tinha essa ideia. Eu ia viver de outras coisas – e o teatro era minha forma de engajamento, de luta.

**ECL– O sucesso era agregar as pessoas?**

É, exatamente. O teatro não era pra mim uma carreira. Obviamente que fui me apaixonando pela coisa, tenho vocação, e aí continuei. Mas nessa época não, de jeito nenhum. Eu achava que a hora que chegasse a democracia acabava a função. Depois eu fui modificando, fui vendo que a forma de organização era algo muito difícil.

Quando fomos para São Miguel, a gente fazia espetáculo infantil nos pátios das igrejas – enquanto as mães e os pais se reuniam para discutir, organizados pela Igreja de esquerda, a gente entretinha as crianças. Eu também via isso como uma forma de missão. Porque aquela gente não tinha com quem deixar as crianças. Fazíamos o espetáculo e ele não tinha fim – só acabava quando acabava a reunião. Então, fazer teatro tinha esse objetivo para mim.

**ECL – Vocês tinham um trabalho próximo com as comunidades eclesiais de base em São Miguel?**

Eles abriam espaço para nós. Fizemos muito espetáculo de Primeiro de Maio em altar, por exemplo. Fazíamos apresentações, cantávamos músicas como *Cio da Terra*, fazíamos shows de música.

**ECL – Em 1970, na época de Teatro Jornal: Primeira Edição, a atuação se dava principalmente com estudantes. Havia também contato com sindicatos?**

Eu acho que havia menos contato com sindicatos naquela época – eu me lembro de haver mais proximidade alguns anos depois. Até pela idade, eu acho, estávamos mais ligados aos estudantes.

## APÊNDICE D – Entrevista com Adriano Diogo

### Adriano Diogo, deputado estadual pelo PT em São Paulo

*Entrevista realizada em 13/04/2012, em São Paulo, por mim e pela professora Maria Sílvia Betti*

#### **ECL - Em que ano você entrou na USP?**

Em 1969, na Geologia. [...] Eu era uma pessoa de classe média, classe média pobre – minha mãe era professora secundária, meu pai tinha uma padaria na Vila Prudente. Eu estudei no [Instituto de Educação Antônio] Firmino de Proença, na Mooca. E adorava, adorava teatro! Mas, imagina uma pessoa da Mooca fazer teatro? Não tinha nenhuma possibilidade [...]

No dia 31 de março de 1964, fui mandado embora da minha escola. Era do grêmio e fazia uma agitaçãozinha lá. Em 1963, ocorreram os jogos Panamericanos de São Paulo e os jovens das escolas estaduais do centro fizeram parte do voluntariado de preparação e de acompanhamento. Em 1963, eu tinha 14 anos. A Vila Olímpica era o que hoje é o Conjunto Residencial da USP (Crusp). Nós fazíamos tudo o que você pode imaginar nos Jogos Panamericanos, desde lavar banheiro, carregar fardamento – organizávamos tudo. [...] Eu acompanhava a delegação cubana - fiquei 15 dias com os cubanos. Eu achava que a delegação cubana tinha sido toda treinada pelo Che Guevara! (risos)

Antes de entrar na USP, fiz cursinho no Objetivo. Eu ia pouco às aulas e organizava tudo o que era atividade cultural. E me aproximei muito do Plínio Marcos e do [Augusto] Boal. Ia praticamente todo dia no Teatro de Arena. Isso foi em 1967, 1968. Eu quase trabalhava com o Plínio Marcos. [...] Conheci também a Heleny Guariba.

#### **ECL - Como foi seu contato com eles? Ia assistir e acabava participando?**

Não. Com o Boal, com o [Gianfrancesco] Guarnieri e com o Plínio, eu enchia o teatro. Eu levava o pessoal do curso Objetivo, levava o pessoal das escolas da periferia. Fui mais de 100 vezes assistir as peças do Arena, de *Arena Conta Zumbi* até a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, e mesmo as coisas do Zé Celso. *Dois Perdidos Numa Noite Suja* eu assisti tantas vezes que não suportava mais. Também frequentava o Teatro União e Olho Vivo. O Idibal [Pivetta] tinha uma lona de circo perto do Detran. Mas eu só assistia, organizava e acreditava no debate – aquela coisa meio messiânica da época.

Eu conhecia o Celso Frateschi. O Celso, que era casado com a Denise [Del Vecchio], e a Dulce [Muniz], que era casada com o Hélio [Muniz], e aquele magrinho, o Edson [Santana], que morava na Vila Maria, começaram a montar o teatro-jornal com o Boal. Na época, eu estava na Geologia da USP, e qual era minha função? Os centros acadêmicos estavam todos fechados, não tinha quase ninguém na USP mais, mas eu adorava cinema, além de teatro. Ia à Cinemateca, com a Lucila Bernardet e o Jean-Claude Bernardet e fazia ciclos de cinema. Tentava também organizar grupos de teatro.

Na época, o Celso e seus irmãos tinham um curso pré-vestibular na Lapa, onde tinha uma pequena escola de teatro. O Celso falou: “Você não quer organizar os grupos de teatro-jornal na Universidade?” Eu tinha uma amiga na Escola de Comunicações e

Artes (ECA/USP), a Claudinha Alencar, que arrumou para que ensaiássemos na sala da Escola de Arte Dramática. Não tive dúvida – comecei a recrutar gente em todo o campus para fazer teatro-jornal. Aquilo era a sopa no mel. Você pegava um texto, ia transformando, fazendo os papéis.

No trote de 1970, entrou na Geologia o Alexandre Vanucchi Leme, que era um gênio. Eu o convidei para fazer teatro, mas ele disse que poderia escrever um texto para depois adaptarmos para teatro-jornal. Disse a ele que precisávamos de alguma coisa forte sobre a Transamazônica. Então, eu apresentei para ele o professor Aziz [Ab'Saber], que nos deu informações sobre onde passaria a Transamazônica, sobre as cabeceiras, sobre o que seria cortado etc. Arrumei um livro chamado “Índios e Castanheiros”, que dei para o Vanucchi, e falei para ele cuidar da parte da mineração, do projeto Jari e ir construindo um texto sobre a Transamazônica – o professor Aziz faria a parte da geomorfologia.

Nós selecionamos cinco notícias. Chamávamos a Transamazônica de “Transa Amazônica”. Na encenação, eu era o Delfim Netto, eu era um gângster. No Teatro de Arena, naquele momento, eles estavam ensaiando *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, e, inspirado em Arturo Ui, eu construí o personagem do Delfim Netto. Era um gângster que se vestia de preto e branco, usava sapato preto e branco e falava das maravilhas do regime. E da Transamazônica. Naquela época, eu já estava há um na Geologia e já tinha alguma familiaridade com a questão geológica [...]

Também abordamos outros assuntos. Em 1970, mataram o Olavo Hansen, em Mauá. O Estadão trouxe a descrição feita pelo Instituto Médico Legal do exame necroscópico. Além disso, tinha algumas modificações de legislação trabalhista que a Ditadura estava implantando e também falávamos de AI-5. Ensaivamos tudo lá, naquele poço que tinha na EAD, com aqueles colchões limpos maravilhosos – a EAD estava novinha. Íamos para lá todo dia, na hora do almoço.

Então, nos apresentamos na Geologia, que era uma aldeia gaulesa – havia 200 alunos e 190 subversivos (como se dizia na linguagem da época). Arrumei um monte de madeirite e fiz um barracão, com cobertura de brasilite, onde instalamos um centro teatral e cultural. Às sextas, à noite, tinha o Geosamba, e vinha o pessoal da Psicologia, das Letras, da Odontologia, da Veterinária.

Também nos apresentamos nas Letras, na Filosofia. Teve uma repercussão muito grande! [...] Fomos fazer na História e na Geografia, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), no Salão Caramelo, e na Medicina. Na Medicina o pau quebrou – o pessoal da direita quase botou a gente para correr! Depois fomos fazer na Escola Politécnica. Também nos apresentamos na sala dos cadáveres, na Medicina Experimental, que era atrás da Veterinária. Íamos a todos os lugares.

### **ECL – Quando vocês iam para as outras unidades, também se formavam novos grupos?**

Propúnhamos a formação de novos grupos. Virou uma febre! Tanto é que, no trote do ano seguinte, já tinha grupos de teatro. Além de teatro-jornal, lá no auditório da FAU havia grupos de teatro regular.

O pessoal achava que o teatro-jornal era teatro de guerrilha, achava que éramos malucos, que nem éramos mais legalizados. E a gente era da escola, ia todo dia à aula! Não fazíamos propaganda da luta armada, mas enfrentávamos a ditadura de um jeito tão maluco... Você não imagina o que eu apanhei na tortura por causa do teatro-jornal! Os



caras tinham os nossos textos, sabiam das nossas encenações, das coisas que a gente falava. Os caras da repressão tinham ódio do teatro-jornal, ódio! Mas o teatro-jornal formou uma geração inteira dentro das escolas. Virou uma febre fazer teatro-jornal. [...]

Acho que foi uma experiência fantástica – e uma escola. Depois encenamos a Revolta de Attica<sup>66</sup>, uma coisa maravilhosa. O Boal não estava mais no Arena, mas ele ainda orientava. O Luís Carlos Arutim nos deu as metralhadoras que sobraram de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, para fazer Attica. Falaram que tínhamos metralhadoras, mas eram cenográficas, feitas com disco de fricção e cano de água. [...]

Uma que vez nós aprontamos uma legal. Ia ter uma recepção de novos alunos na USP, e a Ermínia Maricato falou que todo ano fazíamos as mesmas coisas e que não estávamos falando nada sobre a guerra do Vietnã. [...] Eu tinha uns amigos malucos na Psiquiatria, que já tocavam rock, com guitarras. Pedi que eles fizessem um concerto de rock ensurdecador e perguntei se não poderíamos fazer algo sobre a guerra do Vietnã. Falaram para eu comprar, no mercado de Pinheiros, mil cobaias brancas e cinco cabras branquinhas – eles cuidariam do resto. Eles foram passar o som na sexta-feira à tarde e eu arrumei eletricitista, falei com o diretor da FAU. Os caras chegaram completamente drogados, ficaram passando o som, ligaram os instrumentos.

Enchemos aquela FAU inteirinha – e eles preparando o som, a meninada achando o máximo. Foi quando eles soltaram aquelas cobaias, correndo no meio das meninas, todos eles usando avental branco ou vestido de Napoleão. Eles saíram correndo atrás das cobaias e cortaram a cabeça de uma delas, jogando o sangue enquanto projetavam imagens dos bombardeios no Vietnã. Soltaram as cinco cabras e simulavam que iam cortar as cabeças. Não cortaram, mas imagina aquele monte de cobaias brancas deslizando na fórmica do Salão Caramelo e aquelas cabras. Eles falavam: “Vocês não querem sangue? Olhem a Guerra do Vietnã!”, enquanto cantavam Bob Dylan. Tinha umas cinco mil pessoas – de um rolo! Depois disso, eu sumi por dois ou três dias – falaram que estavam querendo me pegar. [...] Peguei uma semana de suspensão em prontuário da Universidade. Mas o pessoal falou: “Adriano, nunca se falou tanto em Guerra do Vietnã nessa Universidade como agora. Tem que produzir material, fazer discussão, relacionar também com Hiroshima”. Então, fomos atrás de filmes sobre Hiroshima, arrumamos tudo o que era lata, e organizamos ciclos sobre a guerra e sobre o Vietnã.

Também faziam teatro um estudante da Medicina, que foi morto em 1972, chamado Gelson Reicher – ele era um gênio! – e outra estudante de Medicina, a Lídia Guerlenda. Eles tinham o melhor texto, melhor texto! Eram influenciados pelo teatro-jornal, mas faziam o texto formal, à moda deles. [...]

Outra pessoa que fez coisas maravilhosas na zona sul foi a Alai Garcia Diniz.

Além de fazer o teatro-jornal, integrávamos com o cinema. [Eram encontros sobre] cinema e violência, cinema e revolução – e o teatro-jornal abria a discussão. Depois, começaram a nascer grupos na periferia. O Hélio Muniz formou um grupo no Ipiranga, que era muito bom.

Depois eu voltei a militar. [...] Ajudei a fazer alguns grupos de teatro-jornal. Eu dava aula numa escola na Vila Prudente, na Vila Zelina, e montava grupos de teatro-jornal, já nas escolas. Montei na Vila Carioca também, numa escola estadual, com secundaristas. E eles iam organizando novos grupos. Fomos para Mauá também. Também fizemos uma experiência com história em quadrinhos, com a história do Super-Homem. [...]

<sup>66</sup>Revolta dos presidiários da penitenciária de Attica, em Nova York, ocorrida em 1971.

**ECL – Isso tudo foi até o senhor ser preso? Depois da prisão, não fez mais nada?**

Depois de ser preso, ajudei a fazer a peça do Super-Homem, na Vila Alpina, e fomos para Mauá. Depois nunca mais fiz, nunca mais tive a oportunidade. [...]

**ECL – O Celso falou que chegou a ter cerca de 20 grupos de teatro-jornal na USP.**

É verdade!

**ECL – Isso tudo partiu desse grupão inicial?**

Sim, partiu desse grupão. Todos congregaram-se ali e depois cada um foi montando o seu. Foram surgindo os filhotes. Tinha na Medicina, na Poli, em todo lugar.

**ECL – Os outros grupos de teatro, digamos regular, também acabavam assumindo...**

...Assimilavam técnicas. Trabalhavam de um ponto de vista mais do palco italiano, mas faziam com esse enfoque de encenar as notícias, o dia a dia, o cotidiano. Porque construir textos era uma grande dificuldade. Para escrever textos, era preciso alguém que soubesse escrever, como o Gelson Reicher, que era fantástico. Ele escrevia textos enormes, com o pessoal da Poli. Havia uma influência do teatro-jornal. Porque nós fazíamos daquele jeito Boal de ser (lógico que comparar o jeito do Boal com o nosso jeito era muito pretensão!) Mas era um jeito de introduzir a notícia nas peças. E de participarem atores que não tinham formação de ator, que eram atores do meio popular.

**ECL – Foram o Celso e a Denise que lhe procuraram inicialmente?**

Sim, porque eu conhecia o Celso, do cursinho.

**ECL – Eles deram algum tipo de formação para vocês?**

Alguma, pequeninha. Era tudo muito rápido. E o Celso, quando você falava em formação, ele ficava nervoso. Achando que queríamos virar atores. Lógico que ele é um cara superelaborado, tem uma cabeça fantástica, mas naquela época ele ficava até irritado. Se bem que ele sempre foi um cara muito estudioso – e a Denise também. Mas para a gente era meio “vamos que vamos”.

**ECL – E vocês assistiam o teatro-jornal lá no Arena também?**

É, porque nossa escola, o treinamento que a gente tinha, era o deles. Eles eram atores, podiam estar em formação, mas tinham uma origem completamente diferente da nossa.

**ECL – Vocês iam lá direto?**

Sim, aquilo era a nossa praia.

**ECL – Lá vocês tinham alguma participação durante a encenação ou o debate?**

No deles, não. Porque o Boal montou uma salinha lá em cima, para eles. Eu bebia daquilo, bebia.

Quando acabei a Geologia, fiz matrícula na EAD. Mas aí eu tive um problema familiar. Eu queria ser ator, queria escrever – queria escrever teatro-jornal. Até hoje tenho vontade. Pego um jornal ou uma revista hoje e penso que poderia virar uma cena [...]

**ECL – À medida que os participantes foram se formando na USP e passaram a exercer atividades profissionais fora da Universidade, o teatro-jornal foi se espalhando?**

Nossa, esparramava que nem erva daninha. Tinha uma capilaridade absurda, absurda.

**ECL – A Dulce falou que chegou a fazer teatro-jornal com militantes da igreja e em sindicatos. O senhor participou?**

Eu não. Minha prisão foi muito traumática... Eu havia me ligado, também, ao União e Olho Vivo, que tinha uma outra linha – era também o ator do meio popular, mas previa a construção do texto, tinha mais elaboração. Depois eu nunca mais participei.

Quando eu saí da prisão, fui fazer um trabalho em cortiço, com D. Luciano Mendes de Almeida, e fui fazer trabalho na Oposição Sindical Metalúrgica. O único trabalho que eu fiz depois da prisão foi esse do Super-Homem.

**ECL – E antes da prisão...**

Antes da prisão eu fazia teatro dia e noite. Para você entender: fazia teatro, trabalhava, fazia política e ajudava na parte de cinema e de cultura. Mas o que eu gostava de fazer era teatro-jornal, mesmo. E ajudar a formar grupos.

Cada faculdade tinha um nível cultural e de organização. Então, as diferentes formas de teatro-jornal foram criando diferentes conteúdos, contornos, estéticas. Mas tudo era muito complicado, a gente não podia saber muito das coisas uns dos outros, porque tinha problemas de segurança muito graves. Então, quanto menos a gente soubesse melhor.

**ECL – Nas escolas em que o senhor lecionava e chegou a fazer grupos, como foi o processo?**

Foi maravilhoso, formou gente para caramba. É que, também, tínhamos uma pressa, queríamos formar o grupo de teatro-jornal, formar o ator, formar o texto, formar o ouvido para as músicas, e queríamos também formar um guerrilheiro, ao mesmo tempo.

Não dá para querer discutir o passado com os olhos do presente, mas tinha um determinismo que acabava atrapalhando. Para formar uma pessoa no teatro-jornal na periferia, era preciso ensinar a ler a notícia, entender a notícia, fazer aquilo virar um

texto, fazer o acompanhamento das músicas, possibilitar o entendimento do poema, das músicas... Mas formou gente para caramba.

**ECL – O senhor atuou, diretamente, na Vila Prudente, Vila Carioca...**

Exato. Na Vila Prudente, na Vila Carioca e na Vila Alpina.

**ECL – E aí os secundaristas saíam e faziam na comunidade, na rua?**

Na rua, com os colegas. Na Universidade era mais fácil porque as pessoas já tinham algum nível de entendimento da cultura. Na periferia, as pessoas nunca tinham ido ao teatro, nem sabiam o que era teatro. [...]

E eu vou dizer uma coisa para você: essas outras formas de Teatro do Oprimido que o Boal foi desenvolvendo depois, na minha opinião, eram mais pobres que o teatro-jornal.

**ECL – Por quê?**

Porque o teatro-jornal tinha algo que, para mim, era uma coisa muito importante: o amálgama do texto, da criação do texto. Essas formas muito assembleísticas não contemplam esse aspecto. Eu acho que não tem coisa mais importante do que construir um texto. Construindo o texto você constrói uma cultura, uma civilização. E construir um texto a partir do cotidiano é uma riqueza. No texto é preciso amarrar os personagens, o período histórico que se está vivendo, o fato.

Imagine construir um texto sobre a Transamazônica, sobre a qual ninguém sabia nada direito. E depois, quando tivemos a notícia de que o PC do B estava lá no Araguaia, na Transamazônica, no nosso enredo, no nosso texto, brincamos que era por nossa causa! (risos) Brincadeira. Vai ver que eles assistiram tanto, gostaram tanto... Como se fosse possível! Mas era a piadinha da época.

**ECL – E nessa peça vocês incluíram uma parte teórica, com conteúdos da Geologia?**

Estudávamos a mineração, Carajás, projeto Jari. Para nós, da Geologia, a descoberta da Amazônia e das riquezas da Amazônia era fantástica. Era nosso currículo. Então, nosso teatro-jornal era a Amazônia.

**ECL – Entrava a parte dos conteúdos, das disciplinas, misturados com as notícias?**

Sim, misturados com as notícias do dia a dia. Porque tinha notícia da Amazônia todo dia.

**ECL – Aí vocês iam atualizando?**

Íamos enchendo de cacoc, enchendo de histórias. Era como se fosse uma monografia, e o teatro era forma de apresentá-la. A Amazônia era o nosso mundo: água,

floresta, solo, mineração, índios, castanheiros, tribos, Villas Boas, Madeira-Mamoré. Era nosso universo amazônico.

**ECL – Esse tema da Amazônia foi a base das apresentações de vocês na Geologia?**

Os dois aspectos principais: o Olavo Hansen, porque tinha os relatórios do IML, e era uma coisa terrível, e a Amazônia. Mas a Amazônia criava fascínio, porque era bonito para caramba, tinha muita informação. [...] Nosso conteúdo era amazônico. Então, a gente jogava aquilo com as notícias com muita facilidade. Era nosso rio, nosso leito.

**ECL – Quais eram as principais críticas ao projeto do Regime Militar para a Amazônia?**

Nós batíamos de frente. Guardadas as devidas proporções, a Amazônia daquela época representava o Pré-Sal de hoje – embora tenha um viés positivo. Era como se a Amazônia tivesse sido descoberta naquela época.

Fora da sala de aula, por causa da Transamazônica, estudávamos muito. Tanto é que fomos atrás do professor Aziz, que não era nosso professor na Geologia, era professor da Geografia. Nós é que íamos beber, pesquisar, estudar como autoditadas, para fazer nosso teatro-jornal, nossa agitação. Era uma coisa maravilhosa, porque a gente ia nas Ciências Sociais e em tudo quanto era lugar pesquisar sobre a Amazônia. Foi assim que nós descobrimos a estrada de ferro Madeira-Mamoré, a anexação do Acre, as grandes jazidas que ainda não estavam descobertas, a possibilidade do petróleo e, depois, a Guerrilha do Araguaia. [...] Nosso primeiro sonho era ser geólogo do Petróleo, e a gente achava que o petróleo estava na Amazônia, ou estava no mar.

Falar da Transamazônica era o jeito de xingarmos a mãe do Regime Militar, porque, além da Transamazônica, eles fizeram lá todas as outras loucuras. O que eles mataram de gente lá! Saiu uma matéria no jornal, domingo passado, sobre os cerca de dois mil índios de uma tribo que foram mortos. As mortes difusas causadas pelo Regime têm que ser estudadas pela Comissão da Verdade; porque teve as mortes diretas e as mortes difusas.

Enfim, como a gente também era pobre de cultura, a Amazônia transformava nosso texto em uma riqueza.

**ECL – Vocês faziam o contraponto dos conteúdos com as notícias que iam surgindo sobre a Amazônia?**

Sim. E aí todo mundo queria fazer igual, pois era novidade. Falar mal do Governo todo mundo sabia, mas denunciar a tortura, a repressão, ninguém tinha coragem. Nós falávamos abertamente. Tínhamos uma cena de como o Olavo Hansen morreu. Dramatizávamos enquanto líamos as notícias, o relato dos legistas. O relatório tinha sido preciso, pois ainda não era o [legista Harry] Shibata. Tinha sido publicado pelo Estadão. Aí nós conduzíamos o Olavo Hansen à morte, para bater com o relatório dos legistas. Era uma cena impressionante.

**ECL – Enquanto alguém lia o relatório...**

...A gente ia torturando. Ninguém falava de pau de arara naquela época – começou-se a falar depois.

**ECL – O senhor lembra como era a cena da Amazônia?**

Quem apresentava a Transamazônica – o Coringa – era o Delfim Neto, que eu fazia. Tinha de tudo o que você podia imaginar. Era uma coisa bem anárquica, muito maluca. Eu não sei explicar direito, eu só vi coisa parecida no filme *Macunaíma*.

**ECL – Começava com o Coringa Delfim Neto com um discurso laudatório ao Regime, algo assim, e depois referia-se à Transamazônica?**

Exato. Ele apresentava a Transamazônica. Aí aparecia a morte dos índios, dos castanheiros, das nascentes. Aí começava o Projeto Jari. O Jari para nós era uma loucura. O Brasil deu para um americano chamado Ludwig a permissão de abrir uma fábrica flutuante de papel e celulose na Amazônia. Para isso, primeiro se derrubava toda a mata de uma área do tamanho do Acre, depois plantava-se uma espécie vegetal rica em celulose para fazer a reposição, e toda a borra da fabricação do papel e da celulose ia para aqueles rios.

Havia um americano chamado Herman Kahn que queria fazer o lago Amazônico. Eu também fazia o papel do Herman Kahn, porque eu era mais gordo – era gordo para caramba – aí eu era o Herman Kahn, propondo o lago Amazônico. Era tudo na linha do deboche, do escracho. A gente era abusado! Era tudo na linha do escracho, do deboche, da falta de respeito mais louca. Como se a gente estivesse na época da chanchada do Rio de Janeiro [...] Eu via o teatro-jornal pela ótica com a que eu via o cinema, do escracho.

A Dulce era mais escrachada, o Celso e a Denise eram mais brechtianos, mais formais, e o Edson tinha já a visão punk, que temos hoje, da luta armada do meio popular, das favelas, da morte. Cada um era de um jeito. [...] Mas a gente via pelo lado da comédia. Tinha vezes que a gente exagerava na agressividade e o público ficava com medo de assistir. E isso era um erro, um erro. Mas quando íamos pela linha da comédia, do escracho, apesar da tragédia que era a tortura, funcionava bem.

**ECL - Qual era o envolvimento do pessoal do teatro-jornal da USP com as organizações?**

Todo mundo estava danado, até o Partidão estava na clandestinidade. [...] O pessoal fala da luta armada como se a luta armada fosse um grande exército popular. A luta armada era uma forma de o sujeito por o revólver na cintura e, se fosse preso pelo fato de estar armado, morria antes de ser torturado. A luta armada era mais um instrumento de defesa do que de ataque. [...] Quem era da luta armada mesmo ou era daqueles grandes proponentes ou era alguém que estava tão mal que tinha que por um revólver na cintura para não ser preso ou ser morto.

Mas todo mundo tinha ligação com as organizações clandestinas, porque todo mundo era clandestino. Eu também tinha aquela mística da luta armada mas, depois, tantos amigos que dormiam comigo, moravam comigo, trabalhavam comigo tiveram

que fugir, porque passaram a ser grandes terroristas da luta armada, aos olhos da polícia... Esse negócio de terrorismo era uma coisa da polícia, porque as pessoas eram as mais normais possíveis e não tinham nenhum atributo de violência.

Mas havia um erro, o de querer, por meio do teatro e do cinema, preparar um revolucionário. Porque a fórmula era a seguinte: se se forma um ator em alguns meses, em um ano forma-se um revolucionário. E não é bem assim. Porque formamos muitos revolucionários que eram atores e depois deu um problema que você nem imagina, porque eles só estavam interpretando.

Uma coisa é o político virar ator, ser ator, e não abandonar sua estrutura, sua formação. Outra coisa é ser ator e fazer disso um movimento. Na USP, as meninas mais lindas, mais fantásticas, queriam ser do teatro-jornal, sem que necessariamente tivessem uma condição ideológica condizente com o texto. Era algo que tinha muita visibilidade. Agregavam-se muitos *voyeurs*, muitos caras de passagem. Mas trazíamos gente séria também.

O problema era achar que, a partir daí, a pessoa viraria um militante político de longo prazo. Podíamos formar uma consciência política, mas não dá para dar um selo de garantia de continuidade. Ninguém vira um militante político por ter um nível melhor de informação, uma visão diferenciada do mundo.

**ECL – Não se mobilizava pelo teatro-jornal para outra organização, por exemplo. Era uma mobilização para o teatro.**

Para o teatro. Ninguém ia lá aprender a dar tiro, melhorar a pontaria. Era para teatro. Tanto é que eu nunca tive uma arma. Felizmente não deu tempo, porque quando a arma viria para a minha mão, foi quando eu já estava cercado para ser preso. Aí o que ia acontecer? O passaporte da morte. Você ganhava um documento falso e uma arma que você não sabia nem se atirava, nem como atirar, e você não tinha a vocação militar.

**ECL – Qual era a organização da qual você era mais próximo?**

A ALN. Mas a ALN era a grande organização, era um racha do Partidão<sup>67</sup>. Era como o PT, tinha de tudo, cabia de tudo nela. Mas tinha um logo forte, da “Revolução de Marighella”. Era um ônibus, como a Ação Popular, era um ônibus enorme, gigante, onde cabia de tudo.

**ECL – Nessa mobilização toda do teatro-jornal, as pessoas da USP tendiam a ter mais proximidade com a ALN?**

Sim. Nós todos éramos próximos. O Boal era próximo, a Heleny era próxima. A Dulce era meio trotskista, mas era tudo campo da ALN<sup>68</sup>.

**ECL – O Celso era da Ala Vermelha...**

Mas os irmãos eram era da ALN. Porque a ALN era a grande organização.

<sup>67</sup>A Ação Libertadora Nacional surgiu quando Carlos Marighella deixou o Partido Comunista Brasileiro (PCB), em 1966.

<sup>68</sup>Na verdade, Heleny Guariba era militante da Vanguarda Popular Revolucionária e Dulce Muniz era militante do Partido Operário Revolucionário Trotskista.

**ECL – Mas as pessoas que começavam no teatro-jornal não necessariamente iam para a ALN?**

Imagina, não tinha nada a ver. [...]

**ECL – E a repressão que depois levou à sua prisão era ao teatro-jornal ou à ALN?**

A repressão era à ALN, mas quem fazia teatro-jornal...

**MSB – Estava mais visado.**

...ficava marcado. Eles tinham um ódio! [...]

**ECL – Essa fase da sua prisão foi a época em que acabou o teatro-jornal da USP?**

Veio uma nova geração do movimento estudantil, que foi para a rua – já eram novas organizações. A ALN já não tinha muita força. Veio a Refazendo, que era grande – influenciada pela AP e acho que um pouco pelo PCdoB –, veio a Libelu, vieram os novos. Nós estávamos derrotados, presos, mortos, destruídos. Vieram as organizações já de massa, da outra fase de resistência à Ditadura. E aí eu não sabia quais eram os novos tipos de manifestações culturais. Era uma coisa mais lúdica, de organizar show, aquelas grandes aglomerações. [...]

Mas uma coisa eu digo: a arte faz revolução. Dizer que a cultura só reproduz o período histórico não é verdade – a arte transforma. Eu acho que 1968 foi uma revolução cultural. Por isso foi uma coisa tão de vanguarda, tão fantástica. Dizer que o teatro não transforma, que não tem um papel, que só é lúdico ou festivo – como se dizia na época, “esquerda festiva” – é bobagem. A arte é um momento de inteligência maior e a inteligência é coletiva [...].

Agora estamos em um momento de refluxo absurdo, há muitos anos, no Brasil, que se traduz nessa pobreza da política. A arte e a cultura caminham juntas nessa pobreza. [...] Na Argentina as coisas são impressionantes. Fizeram a Comissão da Verdade de outro jeito; a recuperação da memória política estoura todos os dias. Aqui, tivemos toda a dificuldade para fazer a Comissão da Verdade. Resta o que, no teatro? *Trair e coçar é só começar*. Todo um atraso, todo um reacionarismo. Agora vemos por aí esses shows da Broadway, uma coisa maluca, terrível, atrasada, fascista. Estamos numa fase difícil.

Mas voltando, o teatro-jornal dava a chance para todo mundo que quisesse construir seu texto. O texto embasava-se no cotidiano. O pessoal do Théâtre du Soleil valoriza muito o cotidiano – eu acho que o Théâtre du Soleil é teatro-jornal.

O cotidiano é uma coisa fantástica [...] Todo dia que eu leio jornal eu penso nisso. Já imaginou o Demóstenes Torres, que personagem de teatro-jornal daria?! O Demóstenes, um cara moralista que queria prender todo mundo [...] Você já imaginou Demóstenes e Carlinhos Cachoeira em um teatro-jornal? [...]



**ECL – Ou seja, o teatro-jornal não perdeu a atualidade?**

Não morreu. Mas não me conformo com o fato de que o Boal mesmo foi fazendo essas novas formas. Pode ser que, como a gente viveu aquela experiência, supervalorize. Mas você há de convir que foi uma genialidade! [...] Essas formas do Teatro do Oprimido, embora promovam a discussão, eu já considero uma vertente mais forçada da política de assembleísmo. Perde-se um pouco da característica do texto, da valorização, de agregar as músicas, de criar o ritmo.

**ECL – Elementos que, no teatro-jornal, ainda apareciam como componentes importantes...**

Sim. O Brecht é um precursor do teatro-jornal, que é um teatro do cotidiano. Quando o Zé Celso montou *Galileu Galilei*, em que todos os cardeais vinham vestidos de verde-oliva, como fardas, só que fardas com saias, os botões dourados, e faziam aqueles textos fantásticos, aquilo era teatro-jornal.

O que é o teatro-jornal? É o teatro do cotidiano. [...] Você imagina a força dramática que tem nas cenas do cotidiano? O Massacre do Pinheirinho<sup>69</sup> é uma coisa épica – se o Boal estivesse vivo, montaria uma encenação sobre o Pinheirinho que ganharia todos os prêmios possíveis e imagináveis. [...]

**MSB – Essas encenações que você mencionou tinham algum tipo de roteiro escrito? Você guardou alguma coisa?**

Não, de forma alguma. Queimamos tudo e jogamos fora para a polícia não pegar.

**MSB – Tudo?**

A gente não podia ter contato de um grupo com outro. Era uma regra, senão a gente se dava mal. Só em grandes momentos a gente se juntava. Porque o contato era a chave da cadeia. Não era uma regra escrita, mas era da prática.

---

<sup>69</sup>Em janeiro de 2012, tropas policiais do Governo do Estado de São Paulo marcharam contra mais de 6 mil moradores da área conhecida como Pinheirinho, em São José dos Campos, e promoveram violenta desocupação das casas, posteriormente derrubadas.

## APÊNDICE E – Entrevista com Hélio Muniz

### Hélio Muniz, ator e diretor

*Entrevista realizada em 15 de junho de 2012, por telefone*

#### **ECL – Você participou do curso de interpretação do Teatro de Arena, não é?**

Naquela época, eu fazia teatro amador, integrava um grupo. Tinha 20 e poucos anos, era bem garoto ainda. Tinha a sorte de ser bonito e jovem nos anos 1970 em São Paulo. Agora sou apenas bonito (risos).

O Augusto Boal abriu um espaço para fazer um curso de teatro – ele queria transformar o Arena em uma escola de teatro, uma escola mais popular. Ele trouxe a Cecília Thumim, a Heleny Guariba, o Rodrigo Santiago, o Antônio Pedro, o Flávio Império, uma turma muito boa da época. O curso, que era para ser uma vez por semana, acabou virando diário. A gente se incorporou àquele espaço e ficava manhã, tarde e noite – era muito legal. O Antônio Pedro dirigiu *As Troianas*, conosco. A Heleny montou *As Bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, que era muito bonito.

#### **ECL – Isso tudo foi feito como parte do curso?**

Sim, como parte do curso. E aí também fizemos nós próprios algumas montagens. Comecei a me interessar por direção e montamos uma cena de *Hamlet*, ainda no curso. (...) Também fizemos uma experiência bem vanguardista, *Estamos Ai, Terceiro Mundo*.

Então, eu, o Celso [Frateschi], o Edson [Santana], a Dulce [Muniz] e a Denise [Del Vecchio], que éramos os mais entusiasmados, criamos um núcleo dentro do Arena. Fizemos um festival de teatro amador, com várias apresentações de grupos – inclusive de grupos de fora de São Paulo. No final do curso, o Boal queria fazer o teatro-jornal e nos convidou. O Elísio não estava muito entrosado, mas acabou vindo trabalhar conosco.

#### **ECL – O Boal deu a ideia inicial?**

Ele deu a ideia, porque ele queria fazer a experiência do teatro-jornal. Ele convidou a gente para uma reunião no apartamento dele, na Santa Cecília. O Boal era uma pessoa fantástica, maravilhosa, um ser humano incrível. Ele falou que estava com uma ideia de fazer teatro-jornal e perguntou se topávamos fazer. A ideia inicial era de fazer um espetáculo em que iríamos para o teatro à tarde, leríamos o jornal do dia, criaríamos o trabalho e apresentaríamos à noite. Todo dia haveria uma edição nova. O objetivo dele era ler as notícias de forma diferente, pelas entrelinhas. Tinha toda uma colocação política por trás do trabalho do Boal.

**ECL – Ele fala que tinha pensando nessa ideia de fazer um jornal encenado no começo dos anos 1960, com o Vianinha, ao que parece. Ele falou algo sobre ser um projeto antigo?**

Não posso dizer que me lembre exatamente disso. Sei que há uma experiência, dos anos 1930, na época da crise nos EUA, em que se fizeram os *living newspapers*, que era um trabalho com essa técnica. O Boal, quando foi para lá estudar, talvez tenha conhecido e tenha voltado de lá com essa ideia.

**ECL – Ele comentou sobre isso?**

Não me lembro se ele comentou. Como não foi possível fazer essa experiência por causa da censura – a gente teria que, todo dia, submeter à censura, mandar para Brasília, e isso tudo demorava – a gente acabou fazendo várias edições fechadas. A gente ia para o teatro à tarde, lia o jornal, via as notícias mais interessantes, e fazia para grupos fechados. A partir dessa experiência, o Boal começou a pensar em uma multiplicação de trabalho. Começamos a ir para faculdades e fizemos várias edições fechadas para grupos de fora do Arena. Começamos a criar vários grupos de teatro-jornal.

**ECL – Isso tudo antes de consolidar a encenação de Teatro Jornal: Primeira Edição?**

Sim. Como queríamos fazer para um público mais amplo, dessas edições todas selecionamos o que era mais representativo e fizemos *Teatro Jornal: Primeira Edição*. Essas apresentações puderam ser abertas ao público, porque o texto fora mandado para a censura. Com esse espetáculo, viajamos para Ribeirão Preto, Londrina, para a Argentina e fomos para o Festival Mundial de Teatro Universitário em Nancy, na França. Acabamos apresentando uma temporada em Paris. Fizemos uma temporada em Buenos Aires, no final de 1970, e fomos para Nancy em 1971. Viajamos com *Zumbi* e com o *Teatro Jornal*.

**ECL – E na Argentina surgiram grupos, não é?**

Surgiram. Depois, quando o Boal se exilou lá, continuou o trabalho. Acho que um dos motivos que tornam o teatro-jornal muito importante é que ele é a semente, digamos assim, a primeira semente de todo esse trabalho que o Boal vem desenvolver depois – o Teatro do Oprimido.

**ECL – Logo depois que vocês falaram com o Boal sobre essa ideia ele viajou?**

Esse núcleo nosso acabou ficando no Arena e o Boal viajou para os EUA com o outro pessoal do teatro. Ficaram um bom tempo fazendo o *Zumbi* e o *Arena Conta Bolívar*, foram para vários lugares. Logo depois de voltar, o Boal foi preso e, saindo da prisão, foi exilado, ficando vários anos fora do Brasil.

Nosso núcleo acabou assumindo o Arena, durante alguns anos, fazendo vários espetáculos, como *Doce América*, *Latino América*, que não era teatro-jornal, mas também era baseado em notícias, reportagens. Ficamos até 1973 no Arena. Havia uma

crise econômica e estávamos no auge da repressão. Era um momento louco mas muito bonito da vida.

Aqueles foram anos de loucura, fervilhávamos de ideias. Hoje trabalho com um monte de jovens e vejo que eles não têm mais aquele entusiasmo, aquela paixão louca que nós tínhamos. Havia uma disponibilidade para fazer de tudo. E também convivíamos, naquele momento, com pessoas fantásticas, como Boal, Antônio Pedro, Flávio Império; havia um fluxo de pessoas e ideias, tudo isso sob uma repressão terrível. A gente fazia tudo escondido, sempre olhando para o lado.

Tinha um cara da Polícia Federal que nos acompanhava para tudo quanto era lugar. Até para Buenos Aires ele foi, estava na plateia. Os argentinos quiseram bater nele e a gente avisou que, se o fizessem, seríamos todos presos quando voltássemos. O sujeito queria entrar no grupo, queria ser ator, mas era tudo para se infiltrar.

### **ECL – Como foi o processo de criação do teatro-jornal?**

Tudo surgiu nessas edições fechadas. Nosso grupo ia toda tarde para o teatro. Naquela época, o Arena tinha dois teatros, o Arena, embaixo, e o Areninha, em cima, com uns 50 lugares. E nós acabamos ficando com o Areninha. O Boal fazia *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* embaixo e nós fazíamos o teatro-jornal no Areninha. A gente ia toda tarde, ensaiava as notícias da semana e apresentava toda segunda-feira, que era o dia que o teatro estava descansando. Convidávamos grupos de pessoas, fazíamos edições fechadas e discutíamos, propúnhamos a criação de outros grupos. Assim fomos criando vários grupos em escolas e faculdades.

Paralelamente a isso, fizemos uma experiência, também com o Boal, que era o teatro-bíblia. Eu me lembro que eu era bem cabeludo, barbudo, e eu sempre fazia Jesus. Fizemos algumas edições fechadas em seminários, conventos. O Boal queria criar dessa maneira: selecionar alguns episódios da Bíblia e apresentá-los como algo histórico. A gente acabou fazendo alguns episódios, como os Macabeus. Mas foi uma experiência que acabou não dando muito certo – fizemos umas quatro, cinco edições e depois ficamos só com o jornal.

### **ECL – Usava a mesma técnica do teatro-jornal?**

Exato, usávamos a técnica do teatro-jornal. Líamos os episódios bíblicos e, a partir daí, encenávamos a história.

### **ECL – Gostaria que falasse um pouco, se possível, de cada uma das técnicas. O que você lembra sobre a *Leitura Simples*?**

Lembro-me de uma notícia sobre um sujeito que sequestrou um helicóptero e queria ir para Cuba. Era uma das que eu falava. Na verdade, o que o Boal queria era que nós pegássemos o jornal do dia e lêssemos a notícia que chamasse mais a atenção. Mas, por causa da censura, fixamos algumas notícias. Lembro dessa que o sujeito sequestrava o policial, punha-lhe uma faca no pescoço e queria ir para Cuba.

Tinha umas notícias engraçadas. Tinha uma que era sobre um banquete fantástico que fizeram para um cônsul, no Uruguai, e que foi destruído. Trabalhávamos um pouco com humor e com a própria contradição.

**ECL – A ideia era pegar uma notícia que fosse impactante por si só?**

Exato.

**ECL – A segunda era a da Dramatização. Era aquela da peruca.**

Uma mulher rouba uma peruca, vai presa e tem um julgamento etc.

**ECL – A encenação da tortura era, de acordo com outros relatos, algo meio naturalista.**

Era uma cena muito violenta. A foto na capa do livro do Boal era essa cena – era uma coisa bem realista. Tinha uma cena que fazíamos que não era realista, era muito bonita. Não me lembro qual era a técnica. Havia um boneco enorme, feito de bexigas, que ia sendo assassinado. Eu me lembro que eu fazia essa cena; ficava do lado do boneco, sentindo todas as emoções do assassinato. Eu não lembro qual era a técnica, mas o Boal a prezava muito. Era uma notícia em que o sujeito ia preso. Acho que era a Ação Paralela. Era um momento muito impactante. O ator do lado ia sentindo tudo o que estava acontecendo até a morte, que é quando o balão da cabeça do boneco estourava.

Acabamos sofrendo uma denúncia da sociedade protetora dos animais, porque matamos uma pomba em cena. Fazíamos a denúncia de um assassinato e a pomba era esmagada, violentamente. Éramos todos loucos naquela época! Não me lembro de que notícia era, mas era uma notícia de morte. Claro, não tínhamos essa noção, que há hoje, sobre ecologia etc. Mas a gente achou muito esquisita a denúncia, porque estava morrendo um monte de gente em torturas e as pessoas preocupavam-se em nos denunciar para a sociedade protetora dos animais. Ninguém denunciava ninguém para a sociedade protetora dos seres humanos! Na América Latina morria gente de monte, era uma loucura. Então tiramos a cena.

Também fazíamos uma cena que era uma loucura: queimávamos minhocas. Isso não chegou a entrar no espetáculo; no edição aberta, acabamos substituindo por bonequinhas que queimávamos em cena.

**ECL – Então, nas edições fechadas, eram minhocas?**

Exato, ficava um cheiro terrível no teatro.

**ECL – Era aquela notícia da morte do operário no forno da carvoaria?**

Exatamente. Lembro-me que eu fazia um trabalho de corpo bem legal na época, então fazia as reações do queimado. As bonequinhas iam queimando e eu ia arrefecendo em cena. Era bem impactante.

**ECL – De uma maneira semelhante à do balão...**

Sim, também era uma técnica paralela.

**ECL – A terceira é a Leitura com Ritmo.**

Dessa técnica eu não me lembro.

**ECL – O Celso falou algo sobre ladainha...**

Ah, agora estou me lembrando. Você está me falando de coisa de 40 anos atrás! Mas é isso mesmo, era o cantochão.

**ECL – Além do ritmo do padre, você lembra de outros?**

Eu me lembro que essa técnica consistia em ler de várias maneiras a mesma notícia, com entonação diferente, para propiciar entendimentos diferentes. (...) Tratava-se de descobrir o que estava nas entrelinhas.

Naquela época, algumas notícias saíam como receitas. Você estava lendo uma notícia e aí de repente aparecia “quebre o ovo etc.”. Era uma forma de também o jornalismo protestar contra a censura da época. Até jornais reacionários, como o Estadão e o Jornal da Tarde, faziam essas coisas. Eram jornais que, na verdade, apoiavam a ditadura. Não me lembro se chegamos a brincar com essa questão das receitas, mas havia isso em vários jornais.

**ECL – A próxima fala da ação paralela.**

É o que eu falei sobre a cena do boneco, de queimar as bonequinhas, estourar o balão. (...)

**ECL – Outra técnica era a do Reforço.**

(...) Essa notícia era de uma briga de casal que acabou com a prisão dos dois. O delegado acaba deixando o marido preso para ficar com sua mulher por um tempo. Era uma cena engraçada, que começava com a musiquinha da rua Aurora (O baile da rua Aurora/Começa às 11 horas/Piroca dentro, piroca fora/Tira a piroca que eu quero ir embora). Era uma música conhecida, na época, que nós cantávamos. Ocorria então a briga do casal, que ia para a delegacia, e o delegado ficava interessado na mulher e mandava prender o marido. Então pedia um carro para levar a mulher para casa, mas era com a intenção de ficar com a mulher.

**ECL – Aí é a vez da Leitura Cruzada.**

Na época, havia notícias de saques feitos por flagelados da seca. Em cena, eram dois atores, um entrava de um lado e o outro do outro. Cada um lia uma notícia.

A notícia sobre a qual falei, do banquete no Uruguai, era parecida. Enquanto um lia a notícia sobre a fome e a miséria no país, o outro lia que na embaixada tal havia um jantar e anunciava o cardápio, todo cheio de frescura. Eram duas leituras.

No espetáculo, líamos uma notícia sobre o Delfim Neto, que falava do progresso, do Milagre brasileiro.

**ECL – Um ator lia e depois o outro?**

Não, era paralelo mesmo, as notícias eram lidas paralelamente. Era só leitura, com um ator de cada lado.

**ECL – Depois é a técnica do Histórico. O texto fala que o elenco interpreta as palavras cruzadas.**

De palavras cruzadas eu não me lembro. Acho que acabamos fazendo essa história que eu falei do boneco de balões.

**ECL – Depois fala da técnica da Entrevista de Campo.**

Entrevista de campo, para falar verdade, também não lembro. Lembro-me da notícia, mas não de como a gente resolvia essa técnica.

**ECL – A última é a Concreção da Abstração.**

Essa é a que eu falei, em que queimávamos bonequinhos. (...)

**ECL – A Denise falou de uma cena em que aparecia o boneco de ventríloquo Massinho, uma sátira ao Massafumi Yoshinaga.**

Eu acho que o Massafumi Yoshinaga foi assistir uma vez o teatro-jornal. Ele chegou a ir ao Arena, antes daquela história toda.

**ECL – Antes de ser preso?**

Sim. Mas eu não sei se ele já participava de alguma coisa naquela época. (...)

**ECL – A Denise falou algo sobre um boneco de ventríloquo, que o Celso punha no colo.**

Sim, lembro-me que era um ator que fazia o boneco. Eram dois atores. Se não me engano, o Celso fazia o ventríloquo e o Elísio – ou o Edson – fazia o bonequinho. Eu não me lembro do conteúdo da cena, mas agora que você falou me veio a imagem.

**ECL – Ao que parece, o boneco seria o Massafumi e o operador seria um militar, dando-lhe ordens.**

Ah, me lembro! Essa história do Massafumi foi meio mal contada, como houve várias na época.

Eu me lembro que, quando fomos fazer o espetáculo em Ribeirão Preto, fizemos um ensaio e o censor local foi falar com o delegado, porque tinha uma cena em que aparecia um delegado (era essa cena em que o delegado levava a mulher). E o delegado perguntava a ela: “A senhora deu?” O delegado de Ribeirão Preto disse que não poderíamos falar “a senhora deu?” Acabou ficando mais engraçado ainda, porque o ator que fazia, o Elísio, falava: “A senhora...? A senhora...?” O público ria mais ainda. Às

vezes, a censura acabava nos ajudando. Lembro-me, então, que “dar”, em cena, não podia falar.

Outro episódio engraçado, quer dizer engraçado/trágico, nessa cena do estouro dos balões, foi uma vez que, sem querer, o Celso me cortou a barriga em cena. Estávamos fazendo uma apresentação no Pari. Começou a sangrar, embora fosse um cortinho simples, e o público ficou todo preocupado, achando que o ator ia morrer. Mas não deu em nada.

**ECL – Eu tinha entendido que era um boneco de balão, ao lado da pessoa.**

Sim, a pessoa ficava ao lado do boneco, porque tinha a reação. Eu fui um pouco mais para a frente e ele acabou cortando, sem querer. Eu que fui culpado.

**ECL – Você me disse que o grupou assumiu o Arena. Vocês viviam dele ou tinham outros empregos?**

O Celso e a Denise, na época, estavam terminando o segundo grau – eram um pouco mais novos que eu. Eu já trabalhava no banco Banespa, no qual ficava meio período, das 7h às 13h – depois ia para o teatro. O Edson também tinha emprego. Acho que os únicos que tinham emprego eram eu e o Edson. E a gente conciliava.

Não ganhávamos dinheiro com o teatro. O Celso tinha mesada, a Denise também. O Celso começou muito jovem, tinha, naquela época, 17 anos. Eu, depois, fui fazer comunicação, jornalismo. Mas estávamos no começo da vida, da carreira.

**ECL – Mas então vocês não conseguiam sobreviver apenas da atividade no Teatro de Arena?**

Não, isso não. É difícil viver de teatro até hoje. Eu vivo de teatro aqui, só faço teatro, mas dirijo vários grupos. De bilheteria, apenas, não se vive.

**ECL – Depois vocês viajaram, foram para Argentina, para Nancy. Voltaram e fizeram *Doce América, Latino América*, com uma técnica semelhante?**

Sim, *Doce América*. Usamos uma técnica semelhante, mas aí já era mais “teatro”, digamos assim, teatro no sentido mais tradicional. Mas ainda era uma pesquisa baseada em notícias. Foi a primeira experiência que tivemos de estar fora do país, na Argentina, no Uruguai, e voltamos bem latinoamericanizados. O Boal também escreveu *Bolívar*, na época, que falava da América Latina. Depois de um tempo, fui morar na Argentina, em 1973, no auge da Ditadura – era um autoexílio.

Fizemos *Doce América, Latino América*, e incorporamos o Arutim e o Jacques Jover e a Ana Jover. O Jacques era francês e foi conosco para a França, servindo como intérprete. Também tivemos a participação do [Mário] Masetti, do [Marcos] Weinstock. Eu e o Antônio Pedro dirigimos o espetáculo.

**ECL – Qual foi sua atuação na formação de novos grupos?**

Eu também fui para a USP, cheguei a dirigir um grupo na Faculdade de Letras. Isso foi em 1972, por aí.



### **ECL – Era um grupo de teatro-jornal?**

Não, nessa época não foi teatro-jornal; fiz uma adaptação do *Cândido*, de Voltaire, com alunos da escola.

Paralelamente a isso, tinha uma escola na Lapa, um centro de orientação educacional chamado COE<sup>70</sup>, e a gente chegou a fazer vários espetáculos nessa escola. Fizemos teatro-jornal e uma série de trabalhos. Um dos donos da escola era irmão do Celso. Era um centro de educação bem progressista na época. Chegamos a cogitar a ideia de mudar o Arena para esse espaço e fazer um teatro na Lapa. Era uma escola de segundo grau; na época, tinha uma coisa chamada Madureza – eles davam esses cursos lá, para adultos, operários, trabalhadores. Fazíamos vários espetáculos e projeção de cinema.

Tínhamos uma preocupação não só com teatro, naquela época. Líamos muito, trocávamos livros, passávamos vários filmes para discussão – tinha toda uma preocupação com a formação da cultura.

Lá fizemos um trabalho bem legal com grupos locais. O Edson dirigiu alguns espetáculos com amadores.

### **ECL – No bairro?**

Eram pessoas que vinham de todas as partes da cidade, mas tinha gente que estudava lá no sábado de manhã.

### **ECL – Lá ficou sendo uma espécie de base de vocês?**

Isso, paralela ao Arena, e depois paralela ao São Pedro.

### **ECL – Quem participou mais dessa frente?**

Todo mundo, menos o Elísio, que saiu depois da experiência do teatro-jornal. Ele foi para o Rio de Janeiro trabalhar com moda; tornou-se um estilista bem famoso no Rio.

Depois que o Arena acabou fechando, fomos para o Teatro São Pedro. Fizemos um trabalho com vários grupos – toda segunda-feira levávamos grupos novos. Teve um período que o Edélcio Mostaço, que fez o curso do Arena conosco, foi trabalhar com a gente.

Passou um monte de gente que acabou indo fazer outras coisas. O irmão do Celso, o Paulo, que também acompanhava o trabalho conosco, acabou virando deputado.

### **ECL – Então, o teatro-jornal era uma das atividades, entre várias outras.**

Sim. Montávamos festivais, dirigíamos vários grupos de teatro. Eu dirigi um grupo de teatro de escola na Vila Prudente.

---

<sup>70</sup>Centro de Orientação Estudantil, fundado em 1968 por Nelson Frateschi Filho, entre outros.

**ECL – Tinha relação com o Adriano Diogo?**

O Diogo era muito amigo nosso na época, ele também estava com a gente e fez parte desse momento.

**ECL – Ele disse que lecionava na Vila Prudente e que fez teatro-jornal lá. Foi na mesma escola à qual você se refere?**

Não posso dar certeza, mas eu acho que foi. Eu acho que foi ele quem me levou para lá para dirigir um grupo.

**ECL – Mas não dá para dizer que esse grupo, por exemplo, fosse exclusivamente de teatro-jornal?**

Não, não era estritamente de teatro-jornal. De teatro-jornal a gente deve ter formado, naquela época – inclusive fora de São Paulo – um total de 70 grupos, mais ou menos.

**ECL – Estritamente de teatro-jornal?**

Sim.

**ECL – Mas tinha esses outros grupos...**

...Que também faziam outras atividades. Eu me lembro que o Edson montou, nessa escola sobre a qual eu falei, um espetáculo que era bem bonito, em que ele trabalhava com a técnica do teatro-jornal. Ele mostrou a história do teatro brasileiro de comédia, o TBC. Ele fez uma pesquisa e encenou essa história com atores amadores.

**ECL – Era com a técnica do teatro-jornal?**

Sim, porque era uma técnica de pesquisa com história, com documentos. Tem uma outra modalidade de teatro que é o docudrama, em que a pessoa trabalha com documentos e transforma-os em uma encenação dramática.

**ECL – Vocês estavam indo mais ou menos por esse caminho?**

Esse trabalho do Edson poderia ser chamado de docudrama, não sei se esse nome existia na época. Hoje, na Argentina, tem uma outra experiência que eu conheço que é o bioteatro. Contrata-se um grupo que encena a vida de alguém. Na Argentina se faz muito isso.

**ECL – Houve uma ligação do movimento do teatro-jornal com a ALN, principalmente. O Celso era da Ala Vermelha, a Dulce era do PORT. Como se dava a ligação de vocês com essas organizações?**

Não se dava diretamente pelo teatro, nem pelo teatro-jornal. Eram posições políticas independentes que nós tínhamos. Eu militava no Sindicato dos Bancários,

participava de reuniões. Atuei mais nessa área de sindicalismo. Na época, dizia-se pejorativamente que fazíamos teatro e depois, de madrugada, íamos soltar bomba. Acabamos todos sendo presos.

**ECL – Foi na mesma época?**

Foi em épocas diferentes. A primeira vez que fui preso foi pela atividade bancária – teve uma festa do Primeiro de Maio e a polícia chegou e prendeu um monte de gente.

**ECL – Quando foi?**

Eu não me lembro se foi em 1970, na época em que prenderam o Olavo Hansen e ele foi morto na tortura. Ele estava nessa festa – foi quando foi preso. Depois eu fui preso por duas outras vezes, em outros momentos e por outros motivos.

Tem um episódio do Celso que hoje é engraçado, mas na época foi trágico. Nós tínhamos um espetáculo, a *Queda da Bastilha*, no São Pedro, e nós fazíamos mendigos de rua. Nós pedíamos dinheiro na porta e, depois, a surpresa era ver que os mendigos eram os atores. Um dia, o Celso estava lá e foi preso, pela polícia. Levaram-no daquele jeito.

**ECL – Sabiam que ele era ator?**

Sim, estavam procurando por ele. Íamos entrar em cena e o Celso tinha desaparecido. A casa estava lotada. Dissemos ao público que tivemos um problema com um ator e, depois, descobrimos que ele tinha sido preso. Isso foi depois do teatro-jornal, a gente estava no São Pedro. Foi em 1972, por aí.

**ECL – O Adriano Diogo disse que, na USP, boa parte das pessoas que faziam teatro-jornal estavam no campo da ALN.**

Eu não sei, o que eu posso afirmar é que todo mundo que tinha aproximação com o teatro-jornal eram gente que estava postada contra a ditadura e queria que aquele regime acabasse. Porque o teatro-jornal é uma proposta política, não no sentido partidário, mas no sentido de transformação, de discutir ideias e trabalhar.

**ECL – Então não dá para fazer uma ligação direta com o campo partidário?**

Não, embora as pessoas individualmente tivessem essas posições e militassem em diferentes organizações. Mas isso enquanto indivíduos. Não tinha ligação direta que colocasse o teatro-jornal como iniciativa de um grupo x ou y.

**ECL – Talvez ele tenha falado da ALN porque era a mais importante.**

Sim, naquela época sim, mas tinha várias outras, a Ação Popular, a Polop, os trostkistas, os posadistas. Havia muitas correntes na época.

**ECL – Vocês acabavam transitando entre gente de todas elas?**

De todas elas, não era privilégio dessa ou daquela organização.

**ECL – Em um momento seguinte, você foi para o Ipiranga?**

Isso foi depois do São Pedro. Para o São Pedro foi o Núcleo todo, por um convite do Maurício Segall. A gente fez vários trabalhos no São Pedro. Nesse período eu acabei viajando, fui para o Chile e para Argentina. Na volta fundamos três grupos. O Edson fez um grupo dele. O Celso e a Denise fizeram o Núcleo, e foram para a Penha, e eu fiz o que, no início, chamava-se Cordão, depois tornou-se TTT (Truques, Traquejos e Teatro). Nossa sede era no Ipiranga, mas trabalhávamos na região sul, e bairros como Jardim Miriam e Cidade Ademar. A gente foi para a Zona Sul, o Celso foi para a Zona Leste e o Edson ficou meio isolado, nessa época, sozinho com o trabalho dele.

**ECL – Quem foi com você?**

Num primeiro momento fui eu e a Dulce, quando fundamos o Cordão. Depois a Dulce saiu, foi fazer teatro profissional, e eu fundei o grupo com um pessoal totalmente novo, que nunca tinha feito teatro. Fomos para o Ipiranga. O local era uma fábrica abandonada, no número 821 da Silva Bueno. Fizemos um trabalho comunitário bem legal na região. Montamos uma peça na época chamada *A Balada do Flautista* – era um texto catalão que eu traduzi e adaptei. A gente chegou a fazer naquela época, só nas periferias, uma média de 100 apresentações por ano – nenhum teatro profissional fazia isso. A gente fazia quase toda noite. Ficamos alguns anos com esse espetáculo, viajamos, fomos para o Rio de Janeiro e Minas Gerais.

**ECL – Nessa fase não se falava mais em teatro-jornal?**

Não se falava mais em teatro-jornal, mas seria possível dizer que era uma continuidade daquela semente.

**ECL – Por ser um teatro mobilizador?**

Por ser um teatro mobilizador. Chegamos a ter naquela época, em São Paulo, 600 grupos de teatro de bairro.

**ECL – Vocês tinham contatos com os outros grupos?**

Tínhamos. Fazíamos várias reuniões e mostras itinerantes de teatro de bairro. Fazíamos apresentações em igrejas e escolas, em sistema de rodízio, indo cada fim de semana para um lugar diferente.

**ECL – Assim os veteranos do teatro-jornal acabavam se cruzando novamente?**

Sim, sim. Por várias vezes houve intercâmbio com o trabalho do Celso e da Denise, com o trabalho do Edson, e de vários outros grupos. A Silvana Garcia, em seu livro *Teatro da Militância*, selecionou uma vertente, mas daria para escrever um

trabalho muito extenso sobre o movimento. Havia 600 grupos. Nem todos estavam com espetáculos montados, mas eram atuantes. (...)

**ECL – Uma parcela desses 600 grupos deve ter sido organizada pelo teatro-jornal, não?**

A semente vinha de lá.

**ECL – As pessoas participavam de algum grupo de teatro-jornal e depois iam caminhando para grupos desse tipo?**

Em vários desses grupos, sim. Muitos grupos contavam com pessoas profissionalizadas que vieram a fazer esse trabalho. Houve um momento de esvaziamento do teatro comercial do centro da cidade e essas pessoas foram fazer outras atividades.

**ECL – O teatro-jornal foi uma transição?**

Eu acho que sim. E a própria proposta do Boal de fazer um teatro mais comunitário, trabalhar com os oprimidos, foi um gérmen que acabou se desenvolvendo.

**ECL – Depois disso você já foi para Santa Catarina?**

Não, ainda fiquei no TTT um bom tempo. De 1974 até 1980 existiu o TTT. De 1980 a 1993, deixei o teatro por um bom tempo, para trabalhar em uma ONG chamada Reconstrução, com comunicação, vídeo e cursos de formação realizados no Brasil inteiro. Essa ONG abriu um escritório em Porto Alegre, do qual eu tomava conta. Trabalhávamos com movimentos populares, montagem de programa de rádio para camponeses. Na verdade, era mais uma militância – não partidária, mas cultural, de comunicação. (...) Nossa atuação era ligada a CUT, ao PT, no período da redemocratização do país.

Em 1993 eu vim para Joinville, para ser representante da ONG, que durou mais uns dois anos e fechou. Acabei ficando por aqui e, desde então, estou trabalhando com teatro direto, dirigindo vários espetáculos.

**ECL – Você continuou com essa perspectiva comunitária?**

Sim, tenho um espaço cultural dentro de um bairro, uma casa de cultura que fundamos, um trabalho bem bonito. Continuo trabalhando com vários grupos comunitários, trabalho com grupos de terceira idade, trabalho com grupos de crianças e de pessoas com até 80 anos. Temos um movimento de teatro bem bom na cidade – são 17 grupos.

**ECL – Existe algum tipo de fomento municipal ao teatro?**

Não muito, mas tem. A prefeitura daqui tem financiado alguns projetos. Esse trabalho da casa de cultura, por exemplo, não tem nenhum financiamento. Mas tenho outro projeto em outro bairro, há quase 3 anos, que foi contemplado com uma verba.

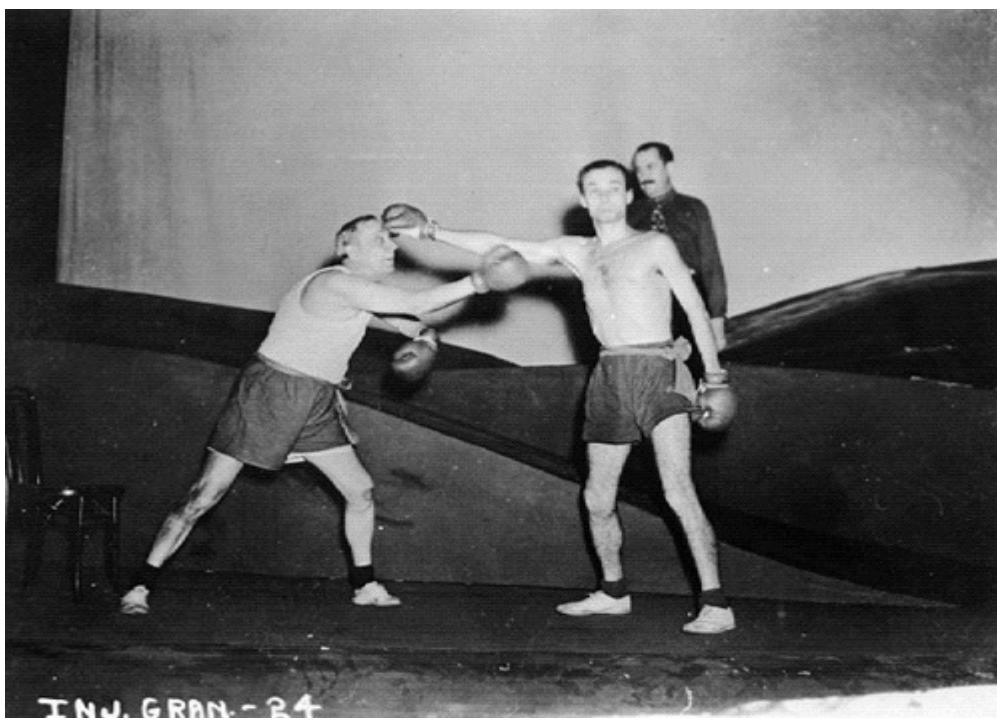
Estou fazendo, dentro de uma comunidade, um projeto de um ano sobre Shakespeare. Anos que vem vamos trabalhar com Molière e, no outro, com Bertolt Brecht. Também temos, aqui no bairro, um galpão que usamos como teatro. (...) Fora isso, tem um outro projeto que é mais longe, com uma associação de moradores, na qual existe uma escola de teatro. É um trabalho muito legal.

**ECL – Ou seja, você faz coisas parecidas com o que fazia naquela época, não é?**

Eu continuo fazendo, nunca pensei em ir para o teatro comercial ou para a televisão. Minha opção sempre foi fazer essas coisas e continuo fazendo. Continuo acreditando que outro mundo é possível, contrariando a globalização e o consumo – essa loucura em que as pessoas entraram.

**Anexo A – Fotos de *Injunction Granted***

National Archives, Record Group 69-TC. Obtidas em New Deal Network.  
Disponível em: <http://newdeal.feri.org> (Último acesso em 4/12/2012)



***Jennings vs. Hearst – 1935 (Quadro 25)***



**O Palhaço**



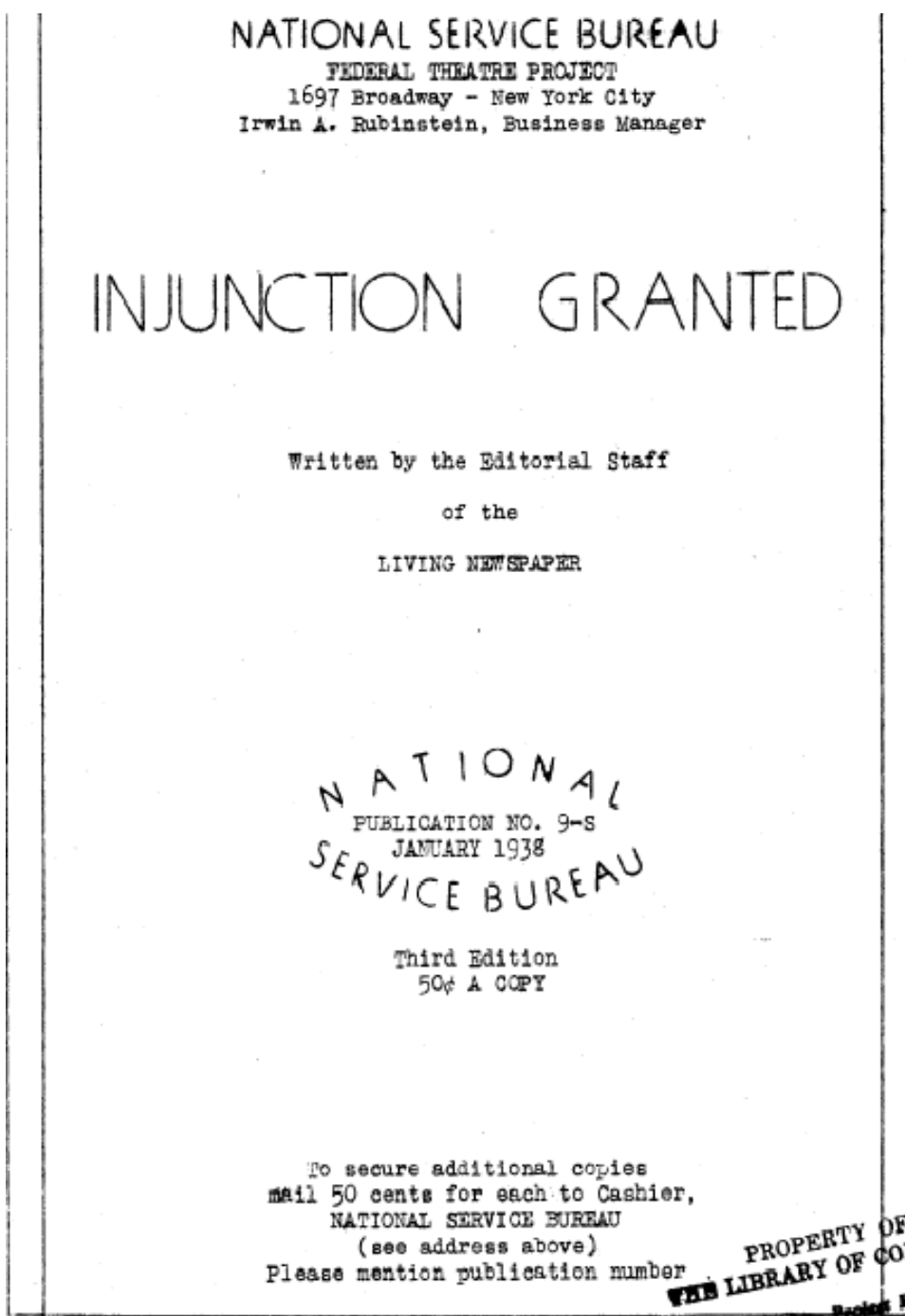
Franklin D. Roosevelt Presidential Library. Obtida em New Deal Network. Disponível em: <http://newdeal.feri.org> (Último acesso em 4/12/2012)



**O Demagogo (*Parceria* – 1929)**

**Anexo B – Texto de *Injunction Granted***

EDITORIAL Staff of the Living Newspaper. ARENT, Arthur (Ed.). *Injunction Granted*. New York: National Service Bureau, Federal Theatre Project, 1936. Obtido em Ben Russak papers, Collection #C0221, Special Collections and Archives. George Mason University. Disponível em:  
<http://www.aladin0.wrlc.org/gsd/collect/ftpp/ftpp.shtml> (Último acesso em 4/12/2012).



I N J U N C T I O N

G R A N T E D

THIRD EDITION

of the

LIVING NEWSPAPER

Written by the Editorial Staff of the Living Newspaper

ARTHUR ARENT, managing editor

Staged by Joe Losey

Settings by Hjalmar Hermanson

Music by Virgil Thomson

Entire Production Supervised by MORRIS WATSON

TABLE OF CONTENTS

	<u>Pages</u>
Bibliography	A
Synopsis of scenes	B
Design of stage setting	C
Dialogue of INJUNCTION GRANTED	
Scenes 1 through 28	1-101
Production Plots	
Costumes	I-V
Projection-sound-rigging	VI-IX
Props- set and hand	X-XII
Signs	XIII-XV

BIBLIOGRAPHYBOOKS

History of the American Working Class - Anthony Binba  
 The Rise of American Civilization - Charles A & Mary R Beard  
 Journal of James Madison  
 Trial of Journeymen Bootmakers - Thomas Lloyd  
 History of Labor in the United States - Commons & Associates  
 Workers in American History - O'Neal  
 The Labor Movement - George E McNeill  
 Documentary History of American Industrial Society -  
     Commons & Sumner  
 The Molly Maguires - Anthony Binba  
 Dynamite - Louis Adamic  
 Break Strikes - E. Levinson  
 Story of My Life - Clarence Darrow  
 The Great Steel Strike - W.Z. Foster  
 The Labor Injunction - Frankfurter & Greene  
 Sixty-one Years of Friendly Industrial Relationship -  
     James M. Robertson  
 Massachusetts Law Reports, 4 Metcalf ILL, Commonwealth v. Hunt  
 Federal Reporter, Law Reports, West Publishing Co

PAMPHLETS & BULLETINS

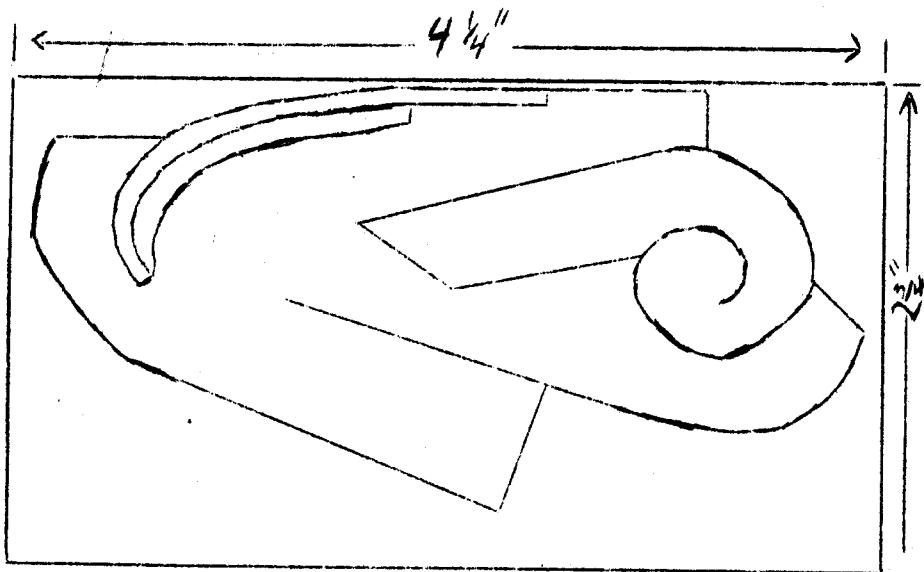
Special Committee Report, Massachusetts Legislature, March 1845  
 Congressional Record  
 Digest of Federal Strike Cases  
 Report of Proceedings of 55th Annual Convention A.F.L  
 The Insurrection of June and July 1894 - Joseph Nimms  
 The Strike at Pullman - Pullman & Wickes  
 Appeal to Reason Magazine, Aug 1904  
 Yale Law Review  
 Minutes of Senate Committee on Education & Labor (1919)  
 The Personal Relation in Industry - John D. Rockefeller, Jr  
 Labor Research Bureau Files  
 American Civil Liberties Union Files  
 International Juridical Association Bulletin  
 Fight  
 Literary Digest

NEWSPAPERS

Philadelphia "Aurora" (First Copy)  
 New York "Courier & Enquirer"  
 New York "Journal of Commerce"  
 New York "Sun"  
 New York "Tribune"  
 New York "Times"  
 New York "World-Telegram"  
 "Daily Worker"  
 Philadelphia "Public Ledger"  
 Pittsburgh "Chronicle"

SYNOPSIS OF SCENES

- Scene 1 Seventeenth Century England
- Scene 2 America - Seventeenth Century
- Scene 3 Bacon's Rebellion - 1676
- Scene 4 1776
- Scene 5 Philadelphia Shoemakers - 1806
- Scene 6 Philadelphia - 1827
- Scene 7 Commonwealth vs. Hunt - 1840
- Scene 8 The Molly Maguires - 1875
- Scene 9 Haymarket - 1886
- Scene 10 Monopoly - 1890's
- Scene 11 Pullman - 1894
- Scene 12 Injunction
- Scene 13 To the Courts
- Scene 14 Danbury Hatters - 1904
- Scene 15 U.S. Steel - 1919
- Scene 16 Precedent - 1922
- Scene 17 Labor Counts Up - 1925
- Scene 18 Partnership - 1929
- Scene 19 Gastonia - 1929
- Scene 20 Injunction Granted! - 1931
- Scene 21 Injunctions Wanted - 1932
- Scene 22 Mopey Dick and The Duke - 1932
- Scene 23 Blue Eagle - 1933-34
- Scene 24 General Strike - 1934
- Scene 25 Jennings vs. Hearst - 1935
- Scene 26 Liberty
- Scene 27 Jersey Justice - 1935
- Scene 28 Labor - 1936 - Finale  
(Minimum Wages) (Guffey Act) (Wagner Act)



SCENE ONE

Seventeenth Century England

CHARACTERS

Herald

Clown

Town Crier

First Official

Second Official

First Immigrant

Second Immigrant

Two groups of Immigrants



SCENE: Seventeenth Century England

(Overhead spot picks up Herald at 6.)

HERALD

England in the Seventeenth Century!.....The British Crown has just acquired a vast colonial empire in the New World. Of this strange, untapped area, but three things are known; it is called America; its inhabitants are red men with high cheekbones; and volunteers must be found to work in the fields.

(HERALD exits 5. CLOWN enters from pit left and crier from pit right. THEY cross each other and stop at left and right portal, respectfully. THEY are lit with follow spots which dim down and remain upon THEM.)

Dim up slowly on two shipping company officials, one at 5 and one at 8. Below THEM, stage level, are two groups of men, one at 1 and the other at 2. THEY have just arrived. Some straggle in. The two officials compete with each other for the favor of the men, who are led, first toward one speaker, and then toward the other, unable to make up THEIR minds.)

FIRST OFFICIAL

The Dutch West India Company offers the title of patroon and a huge domain in New Amsterdam to any one transporting fifty healthy men, and establishing them there as servants.

(Projection Number One)

SECOND OFFICIAL

(speaks from 5)

The Virginia Company offers extraordinary inducements; one hundred acres in Virginia to any one who will go there and work the soil; or one hundred acres to any who will send a worker there at his expense.

(pause)

There is bread and freedom in America.

FIRST OFFICIAL

Freedom...and bread!

SECOND OFFICIAL

It is an earthly paradise!

FIRST OFFICIAL

It is an earthly paradise!

SECOND OFFICIAL

Who is there among you who would grow rich by the sweat of his brow?

FIRST IMMIGRANT

(steps forward)

I would....but I have not the passage money.

## SECOND OFFICIAL

The Virginia Company will pay your passage, and in return secure your services for a period of five to seven years.

## SECOND IMMIGRANT

Five to seven years?

## SECOND OFFICIAL

(talks to FIRST IMMIGRANT on left)

At the end of that time you are a free worker. Free to work your own land.

## FIRST OFFICIAL

(to SECOND IMMIGRANT, right)

A free man! Free to grow rich by the sweat of his brow!

## SECOND IMMIGRANT

I will go.

## FIRST IMMIGRANT

I will go.

## SECOND OFFICIAL

(points)

Sign the indenture.

## FIRST OFFICIAL

(points)

Sign the indenture.

(FIRST OFFICIAL comes to 6.

Both groups start up the ramp, 2, 3, 4, 5, and off, between the two officials, lights dim down on them)

## ANOTHER IMMIGRANT

(right--going off with others)

When does the next ship sail?

## SECOND OFFICIAL

It is an earthly paradise.

## ANOTHER IMMIGRANT

(left)

Can I bring my wife?

## FIRST OFFICIAL

An earthly paradise.

## ANOTHER IMMIGRANT

(left)

How many months does the voyage take?

## FIRST OFFICIAL

....earthly paradise.

(FIRST OFFICIAL begins to walk off 5.)

## ANOTHER IMMIGRANT

(right)

I would like to know if....

## SECOND OFFICIAL

....earthly paradise.

(SECOND OFFICIAL walks off 5.)

## CRIER

A free worker! My own land!

(CRIER keeps on delivering these lines, "My own land, my own land," until he is off 5. The CLOWN jumps from 2 to 8 to 9 swings a tomahawk below on 5 and lets out a blood-curdling shriek. ARC picks HIM up as HE turns toward audience with scalp)

BLACKOUT

SCENE TWO

America - Seventeenth Century

CHARACTERS

Herald

Captain of a sailing vessel

Owner of shipping company

Overseer

Group of indentured servants

First Bidder )

Second Bidder )

Third Bidder )

Landowners

Fourth Bidder )

Two other Bidders )

Clerk of shipping company

Voice of Living Newspaper

Town Crier

SCENE: America - Seventeenth Century

(HERALD enters, speaks 6.)

HERALD

America....Settlements grow into cities on the Eastern seaboard. Ships arrive bringing indentured servants, convict laborers, and others.

(Projection number two)

(HERALD EXITS. OWNER enters from 4 and stands at 5. CAPTAIN and OVERSEER enter from 5, leading indentured servants. CAPTAIN joins OWNER at 5, crossing to HIS right, while OVERSEER pushes the servants down the ramp to 2. Six landowners enter 1. A clerk enters 8 and stands at steps.)

CAPTAIN

(to the OWNER)

Lively, there! The papers, sir.

OWNER

(addressing group of landowners)

What am I offered for these redemptioners and indentured servants? There are fourteen in this lot, all young, all healthy.

OVERSEER

(lining up the immigrants)

Stand over there!

OWNER

Including weavers....

(glances at papers)

A spinner, a gardener, a smith, two shoemakers, four farmers and a school teacher.... Start the bidding, gentlemen. How much for the lot?

FIRST BIDDER

Fifty pounds of tobacco for the weaver!

SECOND BIDDER

Fifty-five pounds of tobacco for the weaver!

(FIRST BIDDER crosses to clerk at steps, registers his bid, and taking with HIM several indentured servants, goes off 2. SECOND and THIRD BIDDERS follow)

FOURTH BIDDER

Sixty-two pounds of tobacco....

(A FIFTH BIDDER whispers into HIS ear)

....and a barrel of rum for the weavers.

(All the BIDDERS have now crossed to the clerk, and during the following scene the lights dim down on THEM as THEY make THEIR bids, and take off THEIR men. The clerk

FOURTH BIDDER (Cont'd.)  
is the last to go. The OWNER has taken  
the CAPTAIN'S arm, leaving a clerk who  
records the bids on a paper)

OWNER

The paper says nineteen children, twelve years and over.

CAPTAIN

They died on the voyage, sir.

OWNER

All of them?

CAPTAIN

All of them sir...we ran out of water.

OWNER

We'll need another hundred. But bring none under fourteen years.  
They'll be able to stand it better.

CAPTAIN

Yes, sir.

OWNER

(has taken the CAPTAIN'S arm)  
....and the loss won't be so great.

B L A C K O U T

(Lit only by rear projection, a group of  
indentured servants carrying THEIR possessions  
on THEIR shoulders come slowly up from 5, 4, 3  
and 2 and off.)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

More ships, more men, women and children. So begins the slave  
labor....black and white...on which the agriculture of the colonies  
is based.....These laborers, employed by the great landowners, have  
no vote in their government because they own no property, and they  
work from SUNRISE to SUNSET.

(A caption, "SUNRISE to SUNSET," appears on  
lowered banner upstage, on count of 5 it is  
raised. The TOWN CRIER enters 2, goes up 3  
and speaks from 5. HE is lit by a follow spot)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

In the meantime, those who have served their time become free agents,  
and to meet this situation the Colony of Massachusetts in 1630  
passes the first American Labor Law.

TOWN CRIER

Hear ye! Hear ye! An ordinance passed by the Crown Colony of Massa-  
chusetts! An ordinance! ...It is forbidden under penalty of im-  
prisonment, for carpenters, joiners, bricklayers and others of kind-  
red trades and occupations to take more than two shillings a day!

(Follow spot out, CRIER exits 5.)

B L A C K O U T

SCENE THREE

Bacon's Rebellion - 1676

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Nathan Bacon

Governor Sir William Berkeley

First Man        )  
                  ) Henchmen of Berkeley  
Second Man       )

Group of followers of Bacon

Rev. William Drummond

King Charles II of England - in silhouette

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Virginia, 1676....A young man named Nathan Bacon calls upon the Governor of Virginia, Sir William Berkeley.

(Light up on BACON who enters 4 and speaks 9.

Light up on GOVERNOR BERKELEY, who speaks from 10. DRUMMOND stands at 4)

BACON

Your Excellency has kept the same Parliament in power these fifteen years. Graft and corruption are everywhere. The people are dissatisfied.

BERKELEY

What people, Mr. Bacon?

BACON

The people who work, Your Excellency.

BERKELEY

What have they to complain of?

BACON

The very oppression which they left England to avoid!...Inadequate return for labor, enforced poverty, and the withholding of the right to vote in the administration of their affairs! They intend to leave Virginia and pioneer to the West, to own their own homes.... and they ask that you convoy them with militia as a protection against massacre by Indians.

BERKELEY

My answer is "no."

BACON

Their blood will be on your head.

BERKELEY

(adamant)

No!

BACON

For the last time, Your Excellency, will you dismiss this Parliament and....?

(BERKELEY walks down the steps to 8 to speak)

BERKELEY

No!

(THEY stare at each other-- BERKELEY moves further left on 8 where two henchmen await HIM--one on the ramp, and one at 2)

FIRST MAN

(to BERKELEY)

Your Excellency, we are ready to deliver the guns and powder to the Indians.

BERKELEY

How much do they offer this time?



SECOND MAN

(to BERKELEY)

Seventy furs.

BERKELEY

Very well. Take it.

(BACON crosses to DRUMMOND at 4. BERKELEY goes up to the steps)

BACON

It is no use. The Governor will not protect us.

DRUMMOND

Then we must protect ourselves. You will lead us, Nathan.

BACON

I see but one course to take...to disregard the Governor and his parasites, and to take up arms ourselves. First we will march against the Indians, then we will return and clear out those puppets from the Legislature. We must pass the word to every man who labors, and would protect himself from oppression and corruption!

(BACON goes to 9, stands with HIS back to the audience, reviewing HIS followers who enter 4, go off 5 and return 4--a steady marching group. THEY carry weapons and banners. DRUMMOND reviews the men at 6 and then enters THEIR ranks)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Bacon's rebellion, the first attempt to secure justice and suffrage for the laboring masses....Bacon conquers the Indians, overthrows the puppet Legislature of Virginia and enacts a law giving to all free men the right to vote.

(Light up on BERKELEY. HE has two papers in HIS hand)

BERKELEY

(glances at the paper, then)

To all Virginians! Be it known that this traitor, Nathan Bacon, has gathered about him a rabble of the basest sort of people! Shun him as you would the plague. For the sake of the poor, this rabble would have no taxes paid, but would have all government taken away and set upon themselves! And to make more manifest their intentions, they stick not to talk openly of sharing men's wealth and estates among themselves.

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Bacon dies. His leaderless followers are massacred by Governor Berkeley's militia.

(Marchers leave the stage. All lights are out with the exception of the light on BERKELEY)

BERKELEY

(turns page)

To His Majesty, King Charles II, of Great Britain, and Ireland: That this rebellion may not occur again, I thank God there are

BERKELEY (Cont'd.)

no free schools here, nor printing, and I hope we shall not have them these hundred years....for learning has brought disobedience and heresy into the world, and printing has divulged them. God keep us from both!

(Glass curtain is lit with purple gelatine.  
Silhouette of King Charles appears)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

King Charles.

KING CHARLES

For God's sake, have him recalled! That old fool, Berkeley, has taken more lives in that naked country than I did for the murder of my father.

(Exit BERKELEY at 8)

BLACKOUT

SCENE FOUR

1776

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

John Adams of Massachusetts, delegate to  
Continental Congress, 1776

Group of marchers

SCENE: 1776

(JOHN ADAMS enters 4 and stands in overhead spot at 5)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

July 4, 1776.....The Revolution....The Colonies revolt from English rule and become the United States.

(Marchers re-enter, faster beat, revolutionary flags and guns, and continue throughout ADAM'S speech)

ADAMS

My name is John Adams of Massachusetts. I tell this Continental Congress that it is of no consequence by what name you call the people, whether by that of freemen or slaves. What matters is whether a landlord gives his laborers annually as much money as will cover necessities of life. The condition of the laboring poor in most countries is as abject as slavery!

BLACKOUT

SCENE FIVE

Philadelphia Shoemakers

1806

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper over loudspeaker

Joseph Hopkinson, Prosecutor

Group of shoemakers

Moses Levy, Recorder of Court

Job Harrison, a witness for prosecution

Philip Dwyer, a witness for the defense

Foreman of jury - In audience

Sheriff

Judge Jacob Radcliffe

Town Crier

Ten mechanics

Frances Wright, a woman

Group of women workers

Clown

Employer

SCENE: Philadelphia Shoemakers

(A group of SHOEMAKERS enter 1)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Philadelphia 1806. Journeyman shoemakers strike against wage cuts. Eight leaders are arrested for criminal conspiracy to raise wages.... The prosecution is conducted by Joseph Hopkinson, the author of "Hail Columbia."

(Projections three and four)

(HOPKINSON who has entered 4, moves from seat to 6. Recorder LEVY enters 10)

HOPKINSON

The prosecution will show that a combination exists in this city, of which the defendants are members, and that they not only undertake to regulate their own wages, but that of others, a power more odious than is exercised in Turkey or any other tyrannical country!

(HOPKINSON returns to seat. JOB HARRISON enters 2)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

(Recorder MOSES LEVY presides)

Job Harrison, witness for the prosecution.

HARRISON

They told me that, if I did not join their society, no shoemaker could sit on the same workbench with me, nor would they board where I take my meals. They forced me to turn scab. I decided to continue my work and not let them know it.

(PHILIP DWYER moves out of group of SHOEMAKERS, and speaks directly to audience)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Philip Dwyer, witness for the defense.

DWYER

I deny that we inflict punishment on scabs. It is their own acts that exclude them! We have not sufficient wages for our labor. I have worked from five in the morning to twelve at night, losing, as I did, twenty-seven cents a pair of boots....twenty-seven cents, which either the customer or the employer put in their pockets.

LEVY

(bangs his gavel)

I must admonish the defense not to appeal to the passions of the jury. This strike is pregnant with public mischief and private injury. It tends to destroy the trade of the city, and leaves the pockets of the whole community to the discretion of those concerned.

HOPKINSON

(very emotionally)

Remember, gentlemen of the jury, that if higher wages are paid to

HOPKINSON (Cont'd.)

these workmen, you must pay more for the articles you buy!  
This society of workmen has conspired against the peace and welfare of the community! Will you permit them to destroy it, who have no personal stake in the city....men who can pack up their all in a knapsack or carry it in their pockets to Baltimore or New York.

FOREMAN

(rising and speaking from first row of audience)

We find the defendants guilty of a combination to raise wages.

LEVY

I order this entered as a verdict of guilty of criminal conspiracy.  
(All workers pull together into a solid group. Simultaneously a worker moves out to the head of the group)

WORKER

New York, 1809.

(SHERIFF enters 8 and points accusingly at the WORKERS)

SHERIFF

(turns to WORKER)

Arrested for conspiracy.

(JUDGE JACOB RADCLIFFE enters 4 and speaks 5)

JUDGE RADCLIFFE

Guilty! The defendants are fined one dollar each and costs on the specific act of refusing to work with non-union members.

SECOND WORKER

Baltimore, 1809.

(Another WORKER steps out to the left of the FIRST WORKER and speaks in a challenging voice)

JUDGE

Guilty!

(A WORKER moves out of the group to the right of the FIRST WORKER, and the rest of the group closes in with him)

THIRD WORKER

1815. Pittsburgh.

JUDGE

Guilty!

(The FIRST WORKER steps forward again and speaks to the audience)

WORKER

We charge our employers with criminal conspiracy to reduce wages.

JUDGE

Complaint dismissed!

BLACKOUT

(CRIER enters 2, delivers lines crossing off 1)

CRIER

(rings bell)

Hear ye, hear ye!....The Mechanics Union of Trade Associations issues a call for the organization of the first political labor party, to be known as ....

(Projection five)

(Ten WORKERS enter from 5 and 6, meet in a line at 5, facing the audience. The mechanic is at their center. They raise a banner on two poles, and hold it over the mechanic's head. FRANCES WRIGHT enters 8, stands on third step. Group of women follow her, arranging themselves on ramp from steps to lower 8. THEY carry signs)

FIRST MECHANIC

(from level)

....The Workingman's Party....We must name candidates for the state and city elections who will represent the interests of the working classes!

(Employer enter 1. Points up at Workers' Party group)

EMPLOYER

They are advocating the division of property!  
(Workingman's Party group exits 5. EMPLOYER crosses quickly down center, carrying newspaper)

FRANCES WRIGHT

My name is Frances Wright....The fight for the rights of labor must go on....What distinguishes it from every other struggle in which the human race has engaged, is that this is a war of class, and that this war is universal!

(EMPLOYER from down center points up at FRANCES WRIGHT)

EMPLOYER

They are the enemies of church and property!....Why "The Commercial Advertiser" says....  
(reads aloud from newspaper, pointing to FRANCES WRIGHT)

(The women move from 8 to 6 to 5, continuing)

These men are poor and deluded followers of a crazy, atheistical woman! They are trying to induce a number of able-bodied people in this city to follow in their own course...to betake themselves to incest, robbery and murder!

(Most of the group goes off, leaving four women at 6, one of them being MISS BAGLEY. Exit EMPLOYER 2, and CLOWN 2)

BLACKOUT



SCENE SIX

Philadelphia - 1827

CHARACTERS

Miss Bagley, Lawrence, Mass. mill worker

Three women workers

John Quincy Thayer, Massachusetts legislator

Two legislators

Isaac Cooper, Massachusetts legislator

Voice of Living Newspaper

Clown

SCENE: Philadelphia - 1827

(JOHN QUINCY THAYER enters 2, with two legislators. HE walks to 3 and addresses MISS BAGLEY who is at 6. ISAAC COOPER enters and stands at 1)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Boston...A special committee of the Massachusetts legislature investigates the hours of labor in the mills.

(Projection six)

THAYER

Miss Bagley!

MISS BAGLEY

Yes, Mr. Thayer.

THAYER

How long do you work every day?

MISS BAGLEY

Twelve to fourteen hours.

THAYER

How many years have you been working in the mills?

MISS BAGLEY

About eight and a half. But during the past two or three I've been out almost half the time because I was sick.

THAYER

Did you go to a doctor?

MISS BAGLEY

Yes.

THAYER

What did he say?

MISS BAGLEY

Overwork.

THAYER

That's all. Thank you.

(Women go off 5. THAYER goes from 3 to 2)

THAYER

(turns to the other members of the committee)

I think our report must condemn the inhuman law which compels seven thousand people to partake of their breakfast by candlelight, and go to work in the mills at four A.M. and remain there until seven-thirty at night!

(CLOWN enters 4 with sign "JOHN QUINCY THAYER & ISAAC COOPER Speaking" and holds it over COOPER'S head at 5. COOPER crosses from 1 to 2, takes hold of MR. THAYER'S arm and continues talking until HE is far down left)

COOPER

I would like to say a word on that point, Mr. Thayer.

MR. THAYER

Yes, Mr. Cooper.

COOPER

As you know, I am a Representative of this House, but I have also worked as an overseer in the Lawrence cotton mills.

(COOPER stops, and continues HIS speech standing still)

And I give it as my considered opinion that these girls in the mills enjoy good health because they rise early, go to bed early, and have three meals a day regularly.

BLACKOUT

SCENE SEVEN

Commonwealth vs. Hunt - 1840

CHARACTERS

First Man

Second Man

Clerk

Prosecutor James T. Austin

Chief Justice Lemuel Shaw

SCENE: Commonwealth vs. Hunt - 1840

(Arc picks up two men who enter 2. The SECOND MAN enters quickly, and walks across stage to 1. The FIRST MAN, who has a newspaper in HIS hand, calls attention to an article in the paper. The FIRST MAN, in the meanwhile, has come to center stage. In this scene the rhythm of the FIRST MAN is phlegmatic, while that of the SECOND is generally hurried)

FIRST MAN

(carries newspaper)

Did you see what happened in New York? They burned two judges in City Hall Park.

SECOND MAN

(stops)

Burned 'em?

FIRST MAN

Well, they used dummies. That's the only part of the idea I don't like!

SECOND MAN

What'd they burn 'em for?

(SECOND MAN crosses to center from 1. HE peers over the shoulder of the FIRST MAN in an attempt to read the newspaper)

FIRST MAN

It says here

(reads)

"Criminal conspiracy to prevent the laborer from enjoying the rewards of the sweat of his brow."

SECOND MAN

(trying to read paper over HIS shoulder)

What else does it say?

FIRST MAN

It says, "Membership in the National Trades Union has increased from 24,000 to 300,000"

SECOND MAN

What else?

FIRST MAN

It says....

(SECOND MAN grabs paper. FIRST MAN snatches it back)

Why don't you buy a paper?

SECOND MAN

I'm in a hurry.

(SECOND MAN crosses from 1 around to 4,  
and up to the seat)

FIRST MAN

(following HIM)

Where are you going?

SECOND MAN

(points to place always occupied by Judge;  
runs up ramp; FIRST MAN follows)

To the courthouse!

FIRST MAN

What for?

(CLOWN enters 1, lit by arc and holds up  
sign "Commonwealth vs. Hunt", etc.  
Simultaneously light up upper ramp re-  
vealing JUDGE LEMUEL SHAW at 10. Prose-  
cuting Attorney, JAMES T. AUSTIN at 6  
and CLERK at steps. FIRST and SECOND  
MAN are seated)

CLERK

Hear ye! Hear ye! The Supreme Court of the Commonwealth of  
Massachusetts, Chief Justice Lemuel Shaw presiding.

PROSECUTOR JAMES T. AUSTIN

I charge the defendant, Hunt, and others, with criminal conspiracy  
in having formed themselves into a society, the members of which  
have agreed not to serve any person who employs non-members of  
this society.

SHAW

We cannot perceive that the objects of this association were to be  
attained by criminal means. The means were that they should not  
work for a person who should employ a journeyman not a member of  
their society. Are these means criminal?...The case supposes  
that these persons are free to work for whom they please, or not  
to work, if they so prefer. In this state of things, we cannot  
perceive that it is criminal for men to agree to exercise their own  
acknowledged rights. This court cannot concur in the opinion of the  
trial judge. The exceptions are sustained, and the judgment  
arrested!

(Arc lights up on two men at seat, and follows  
THEM until end of scene)

FIRST MAN

(Unable to contain HIMSELF)

Hooray!

CLERK

(banging gavel which bass drum picks up)

Order!

FIRST MAN

Did you hear that! Judgment arrested! Not guilty!

SECOND MAN

Come on, we gotta tell them down at the shop!

(HE crosses down 3 to 2. FIRST MAN following)

FIRST MAN

The first time in history! Say, it practically admits that unions got a right to exist!

SECOND MAN

Yeah. I guess we won't be burnin' any judges in Boston!

(HE crosses to 1 and off. FIRST MAN crosses to 2 and off)

B L A C K O U T

SCENE EIGHT

The Molly Maguires - 1875

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper  
Judge  
First Miner  
Second Miner  
Employer  
Clerk  
James McKenna (McParlan)  
Bartender  
Fighters  
Three groups of miners---Molly Maguires  
Judge  
Prosecutor  
Worker  
Samuel Gompers



SCENE: Molly Maguires - 1875

(Light up on Judge at 5 and two miners at 1 with their backs to the audience, facing the Judge, and on an employer and a clerk at 2 who listen to what takes place at 1)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The coal mines, Pennsylvania.

JUDGE

You Joyce, are president of this union....and you, Maloney, are secretary, I therefore sentence you to one year's imprisonment.

FIRST MAN

What'd he say the names were?

SECOND MAN

Joyce and Maloney.

FIRST MAN

(writes)

Make copies of this blacklist and send them to Virginia, Ohio and Tennessee

(as he starts off

and listen....tell me all you know about the Molly Maguires.

BLACKOUT

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The Molly Maguires.....the only union left in Pennsylvania. Its members are Irish, uncompromising....and tough!

(Projection (8)

(Light up on three groups, one on steps discussing a forthcoming strike, a second one below them at 8 and 2, joking and laughing, and a third around the bar at 1, talking to the bartender who is serving them drinks)

FIRST MAN

(at steps)

If we don't do it now, we're sunk.

SECOND MAN

Sure. The mine's runnin' full blast. It's now or never.

FIRST MAN

We'll call a meetin' now and see what the rest of the men....

(HE stops as MCKENNA enters 2 and crosses to bar. They all regard MCKENNA)

McKENNA

Straight whiskey.

(The bartender places bottle and pony on bar.  
McKENNA fills pony. Bartender attempts to  
take bottle away)  
(brusquely)

Leave the bottle there.

BARTENDER

O. K. Mister.

McKENNA

Have a drink.

BARTENDER

Never touch it.

McKENNA

(swinging around to face the men)  
How about you little boys?  
(as they just look at him)  
Maybe you'd like some milk....or tea?

(One member of the group at steps moves to  
6, menacingly)

BARTENDER

(pulling his sleeve)

Be careful! Do you know who they are?

McKENNA

No....and I don't give a damn! I'll sing a song, dance a jig....  
or fight any man in the place...and I don't like your looks!  
(He points at man seated at steps. Man  
from 6 moves to 3)

(The man singled out springs up in anger. The  
group around him burst out in laughter. Ap-  
parently McKENNA has picked the toughest man in  
the place. The miner, now easier after apprais-  
ing the slender McKENNA, pulls off his sweater  
and advances confidently down 3 to 1. He pauses  
in front of McKENNA, and then suddenly slaps him.  
McKENNA swings back, but the men at the bar re-  
strain him. One of them suggests going outside)

FIRST MAN

Let's go out there where we can have some fun.

SECOND MAN

Hey, men! A fight!

(The men advance up 3 to 6 where they form a circle  
for the fight. Others rush in, and there is much  
excitement. The fighters go at each other. The  
fight is soon over. The miner is stretched out.  
McKENNA wins. There is general silence, then one  
of the MAGUIRES moves over to McKENNA who is put-  
ting his coat on at 3)

FIRST MAN

What's your name?

McKENNA

James McKenna.

SECOND MAN

Welcome, McKenna, welcome to the Molly Maguires!  
 (Dim down. McKENNA follows the group of  
 miners, comes down 3 and returns to bar  
 at 1. Men on upper ramp come forward to 5)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Two of the Molly Maguires were killed last week.

FIRST MINER

Two more killed. We gotta meet force with force, I tell you!

SECOND MINER

When is the next meeting?

FIRST MINER

Monday. I told all the boys myself.

McKENNA

(to first miner)

You make the motion, Mac; they'll listen to you. Then we'll go  
 out and beat up every cop that lays a hand on us.

FIRST MINER

O.K. Mac; you've got the right idea.

McKENNA

Sure; let's go the limit this time.  
 (The men look at McKENNA. They start  
 off 5. McKENNA remains in the spot)

McKENNA

(stopping them)

Remember--the limit!

(McKENNA crosses to 2 where he meets judge)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Ten men are on trial for their lives...the star witness.

JUDGE

What is your name?

McKENNA

James McParlan.

PROSECUTOR

What is your business?

McPARLAN

I am a private operative for the Pinkerton Detective Agency.

(Hold for count of one and  
 BLACKOUT)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The first labor spy in history. The ten Molly Maguires were hanged. The wheels of industry turn again. The Knights of Labor become the largest union of workers in the country.

(Projection 9. Spot picks worker at 2.  
Continuing)

The Federated Trades Union of America springs up. Its leader is a cigar maker named Samuel Gompers.

(Projection 10. Spot picks up Gompers at 1.  
Continuing)

They decide to merge, that labor may be best represented by one united union.

(The two men walk to center and both arcs meet.  
They shake hands. Projection 11.  
Continuing)

This union is to be called...The American Federation of Labor.

Hold and

B L A C K O U T

SCENE NINE

Haymarket - 1886

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Adolph Fischer )

Albert Parsons )

August Spies )

Michael Schwab )

) Before judge's bench

Oscar Neebe )

Three other men )

Judge Joseph E. Gary )

Prosecuting Attorney, Julius Grinnell )

Clown

Mrs. Joseph E. Gary

Governor Altgeld of Illinois

SCENE: Haymarket - 1886

(Banner, "Eight Hour Day" dropped. Light up on eight men wearing shrouds, standing shoulder to shoulder with their backs to the audience on 3. As they speak they turn to face the audience. All those who have no lines turn on Spies's speech. Each of the men wears a black-bordered name card around his neck. Judge Joseph E. Gary is lit with an overhead spot on 10)

LOUDSPEAKER

The fight for the eight hour day! Two workers are killed in the McCormick Reaper strike. Workers mass at Haymarket to protest. A bomb explodes. Policemen are killed. Chicago, October 8, 1886.

ADOLPH FISCHER

I did not throw that bomb!

MICHAEL SCHWAB

I did not throw that bomb!

OSCAR NEEBE

These are the crimes I have committed: I organized trade unions; I believed in the reduction of the hours of labor and the education of the laboring man. There is no evidence to show that I was connected with the bomb-throwing, or that I was near it at any time.

ALBERT PARSONS

I am one of those who hold that it is wrong to myself, and wrong to my neighbor, for me to make my escape from wage slavery by becoming a master and an owner of slaves myself...this is my only crime!

AUGUST SPIES

There is no evidence to show, or even to indicate, that I have any knowledge of the man who threw that bomb.... If you think that by hanging us you can stamp out the labor movement, then call your hangman!

(Light up 1. Prosecuting Attorney Julius Grinnell enters lit by overhead spot)

PROSECUTING ATTORNEY GRINNELL

Gentlemen, seven policemen were killed in the explosion of that bomb! Remember, law is upon trial here. Anarchy is on trial here....These men have been selected, picked out by the grand jury, and indicted because they were leaders. They are no more guilty than the thousands who follow them! Gentlemen of the Jury! ....Convict these men; make examples of them; hang them and save our institutions, our society!

(PROSECUTING ATTORNEY GRINNELL exits 1, defendants exit 2, CLOWN comes to the apron left with a sign "Joseph E. Gary, etc. God Save Our Happy Home",

picked up by an arc. JUDGE GARY moves from  
10 to 6, where he greets his wife)

JUDGE

(to wife)

It's all right, mother. Five to be hanged, two life sentences  
and one fifteen years.....All is well.

(Exit JUDGE and wife 5. Light up on 8)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Chicago, seven years later. The new governor, John Altgeld.

ALTGELD

I have read every word of the record of the case. The men who  
were hanged were innocent...But, by God, no matter what happens  
to my political career, I will pardon the three in jail!

B L A C K O U T

SCENE TEN

Monopoly - 1890's

CHARACTERS

Voice of the Living Newspaper over Loudspeaker

Chairman	)	
	)	
First Director	)	
	)	
Second Director	)	Directors' meeting
	)	
Third Director	)	

Clerk of Senate, Washington, D.C.  
(same as Town Crier in previous scenes)

Senator John Sherman



SCENE: Monopoly - 1890's

(Four directors walk into light on l.  
Projection 12)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

"Connecticut Copper 99, Continental Security 87, Davidson Steel 131, Dominion Silver 127, Duluth Machinery 118, Eastern Equipment 42, Eastern Equipment 42."

CHAIRMAN

Did you see that? Eastern Equipment 42! The market's up - steel, copper, machinery -- but Eastern Equipment, gentlemen, closes at 42!

FIRST DIRECTOR

Permit me to remind the chairman of this board that Western Equipment closed at 36. They also dropped their dividend last month.

CHAIRMAN

I'm afraid that will prove small consolation to our share-holders... Now what's going to be done about it?

SECOND DIRECTOR

We're not getting a good price for our product.

FIRST DIRECTOR

How can we, when there's Western's price to meet?

THIRD DIRECTOR

But when we do meet it, they undersell us again. I say, maintain our price levels!

SECOND DIRECTOR

And lose our markets? I say, meet competition - everywhere at all time!

CHAIRMAN

No, gentlemen, we cannot afford to meet competition. We've been cutting our throats too long...

(pause)

But there is a way out...a sound way..

(He looks at them)

Let us combine....Let us combine Eastern Equipment, Inc., and Western Equipment, Inc., into one institution -- United Equipment, Inc.

(To the rhythm of the musical phrase, the CHAIRMAN slowly reaches for cigar in breast pocket. After the phrase he offers the cigar)

Gentlemen, have a cigar.

(Light up on seat. Directors walk up 3 to seat)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

"United Equipment 72, United Equipment 71."

FIRST DIRECTOR

United Equipment, 71. That's not bad.

CHAIRMAN

Gentlemen, I don't like our position. Standard Equipment's going up. Their dividends are larger than ours.

SECOND DIRECTOR

We're paying a big royalty on that patent they own.

FIRST DIRECTOR

They control markets we must have.

THIRD DIRECTOR

We've got territory they could use.

CHAIRMAN

There's only one sound way out.

(Business and musical phrase repeated)

Gentlemen, have a cigar.

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

"Amalgamated Equipment 102, Amalgamated Equipment one hundred and two."

SECOND DIRECTOR

One hundred and two! What's holding us down?

THIRD DIRECTOR

Northern and Southern. They're small, but they've got a stranglehold on their own states.

FIRST DIRECTOR

They're buying cheap labor.

CHAIRMAN

Gentlemen....

(Musical phrase again repeated. Dim out as  
CHAIRMAN reaches for cigar)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

"National Equipment 157, National Equipment 157."  
(CLOWN pops out of hatch, offering large  
cigar to directors. Five counts)

"Universal Equipment, 210!"

BLACKOUT

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

July 2, 1890....The United States Senate acts....  
(Small spot on CLERK of SENATE--same man who  
has hitherto played the TOWN CRIER. He  
stands at 6)

CLERK

Hear ye, hear ye!....A bill to declare unlawful trusts and combinations in restraint of trade...The Sherman Act.

(Exit CLERK 5)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Senator John Sherman

(SENATOR JOHN SHERMAN enters 1)

SENATOR JOHN SHERMAN

The combination of workmen to promote their interests, promote their welfare, and increase their pay in order that they may acquire their fair share in the division of production, is not affected in the slightest degree, nor can they be included in the words or intent of this bill!

BLACKOUT

SCENE ELEVEN

Pullman - 1894

CHARACTERS

Strike Leader )  
 )  
 Second Striker )  
 ) Pullman, Ill., 1894  
 Third Striker )  
 )  
 Group of Strikers )

Governor Altgeld of Illinois

His Stenographer

Board of Directors

Judge Peter S. Grosscup, U.S. Dist. Ct., Northern Dist., Ill.

Foreman of Grand Jury - in audience

Attorney Edwin Walker

Voice of Living Newspaper

Eugene V. Debs - over Loudspeaker

SCENE: Pullman - 1894

VOICE OF LIVING NEWSPAPER  
1894.....Pullman, Illinois.

(Light up on group of men lounging at 5 and 6. A STRIKE LEADER at 2 is quietly discussing the strike with several of his men; a striker enters 1 and rushes excitedly over to the STRIKE LEADER and whispers to him. The STRIKE LEADER jumps up on 7 and addresses the men)

STRIKER

(excitedly)

Listen, men, I've got something to tell you! The Pullman Company has refused to arbitrate! They claim they've been operating at a loss! They say they can't take on the men that were let go; they won't give us back that nineteen percent cut; and that they refuse to submit to the dictation of anyone not directly responsible to the share-holders---whatever the hell that means!....Now listen, we're out a hundred percent on this and we're gonna stay out until

(Another striker runs on from 1, scrambles up to 7 and whispers to the STRIKE LEADER. As the STRIKE LEADER begins to talk, more strikers come on 1 and 2 and rush up to platform. The STRIKE LEADER climbs up on the seat, and addresses the men from there)

STRIKER

(turns back to crowd even more excitedly)

The American Railways Union has just been called out by Gene Debs! They're walkin' out with us! D'you know what that means!----- every road in the country will be out! From New Orleans to Chicago, from New York to Frisco --- NOT A TRAIN MOVES!

(Men around seat, and 6 and 5 freeze, lights dim down to half. Light up on 2 where GOVERNOR ALTGELD is dictating a letter to his stenographer)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Governor John Altgeld.

(Light up on ALTGELD and STENOGRAPHER. ALTGELD is visibly moved)

ALTGELD

Take this telegram..to the Honorable Grover Cleveland, President of the United States: Your Excellency: I am advised that you have ordered the Federal troops into service in Illinois. Surely the facts have not been correctly presented to you in this case, or you would not have taken this step. It is entirely unnecessary and unjustifiable. The local authorities have been well able to handle the situation. The Federal Government has been applied to by men who have political and selfish motives! If, at present, some of our railroads are paralyzed, it is not by any reason of obstruction, but because they cannot get men to operate the trains.

ALTGELD (Cont'd.)

You have been imposed upon in this matter....As Governor of the State of Illinois, I protest against the presence here of Federal troops and ask their immediate withdrawal!

(Light out on ALTGELD. Light up 1 on Board of Directors)

FIRST DIRECTOR

The President has refused to recall the troops.

CHAIRMAN

Good!

SECOND DIRECTOR

That's not enough! Something must be done to break this strike!

CHAIRMAN

Something has been done...Gentlemen, we have taken our case to the courts!

(Light up JUDGE PETER S. GROSSCUP on 10.  
Small spot on JUDGE GROSSCUP)

JUDGE PETER S. GROSSCUP

Gentlemen of the Grand Jury, let me instruct you in the meaning of the word, "insurrection".....Any open and active opposition to the execution of the law is insurrection. Moreover, any conspiracy in restraint of interstate commerce, a restraint specifically prohibited by the Sherman Act, is likewise, insurrection. It can only be so conceived... What is your verdict?

(Arc picks up foreman in audience)

FOREMAN

The following are indicted on a charge of conspiracy to interrupt interstate commerce and to intimidate citizens in the free exercise and enjoyment of their rights and privileges under the Constitution; W.R. Howard, Sylvester Keliher, L.W. Rogers, Eugene V. Debs.

(Light up 2 on ATTORNEY EDWIN WALKER)

ATTORNEY WALKER

Under the terms of this indictment the defendants are permitted to go free under bail and continue the crime for which they are now indicted! ....I therefore beg an injunction restraining the defendant, Eugene V. Debs, from any anticipated criminal action!

JUDGE PETER S. GROSSCUP

I order an injunction!

(Exeunt directors, judge and attorney.  
Bring lights up to full on strikers)

STRIKER

(on elevation)

....Are we goin' to let that stop us -- are we? They've got Gene Debs and Keliher and the rest, but there's thousands more of us out here. They'll have to build more jails to get all of us in!.... Now, there's a train goes through this town in four minutes. I

STRIKER (Cont'd.)

don't have to tell you who's runnin' it. What are we goin' to do to that train, eh?

ALL

Stop it! Scabs! Pull 'em off! etc.,etc.

STRIKER

That's what we're goin' to do!.....Come on!.....  
 (Strikers rush off right; many jumping over back of seat. Other strikers come running from 5 and 2. A striker rushes on from 2 and grabs the arm of another striker about to jump over the back of the seat)

SECOND STRIKER

Where'd they go?

THIRD STRIKER

Where d'you think they went! To yank every scab off that train!  
 (Train whistle is heard)

SECOND STRIKER

We gotta stop 'em, d'you hear! We gotta call 'em back!

THIRD STRIKER

(restraining him forcibly)  
 It's too late....What's eatin' you?  
 (Train is heard approaching)

SECOND STRIKER

Do you know what they did, these bastards! They hooked up a couple of mail cars to it a few miles back. They want it to be stopped!! That means interferin' with the mails and it's a Federal offense!  
 (jerks himself loose)  
 We gotta stop 'em!  
 (There is a terrific noise of the grinding of brakes.....)

VOICES

(off)  
 Climb down, scab! Get off that train! Come down outa there! etc.  
 (A tremendous cheer goes up)

SECOND STRIKER

That finishes it.

BLACKOUT

(Lower screen; project picture of Eugene V. Debs)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Eugene V. Debs.

EUGENE V. DEBS

(over loudspeaker)

The Chicago strike was in many respects the grandest industrial battle in history, and I am prouder of my small share in it than of any other act of my life. Men, women and children were on the verge of starvation at the "Model City of Pullman." These people had produced the fabulous wealth of the Pullman Corporation, but they were compelled to suffer the torments of hunger in the very midst of the abundance their labor had created. President Cleveland says that we were put down because we had acted in violation of the Sherman Anti-Trust Act. Will he kindly tell me what other trusts were proceeded against, and what capitalists were sent to prison during his administration?

BLACKOUT



SCENE TWELVE

Injunction

CHARACTERS

First Worker

Second Worker

SCENE: Injunction!

(Two workers enter 8 and seat themselves on steps, FIRST WORKER above the SECOND WORKER. They are on their lunch hour, and have their lunch pails with them. They open their boxes, and throughout the scene are eating. The scene is lit with an arc)

FIRST WORKER  
glancing at newspaper)  
Injunction!

SECOND WORKER  
What's that?

FIRST WORKER  
That's an order from a court.

SECOND WORKER  
For whom?

FIRST WORKER  
Mostly--for any boss who wants to break a strike.

SECOND WORKER  
How?

FIRST WORKER  
It restrains the worker.

SECOND WORKER  
From what?

FIRST WORKER  
From doing anything the court thinks he shouldn't do.

SECOND WORKER  
From picketing?

FIRST WORKER  
Sometimes from picketing.

SECOND WORKER  
From peaceable picketing?

FIRST WORKER  
Even that.

SECOND WORKER  
What else?

FIRST WORKER  
Injunctions have stopped workers from publishing their strike bulletins -- even from praying.

SECOND WORKER

(amused)

That's not against the law.

FIRST WORKER

But a court order must be obeyed.

SECOND WORKER

And if it isn't?

FIRST WORKER

You go to jail.

SECOND WORKER

What if the judge is wrong?

FIRST WORKER

He can't be wrong.

SECOND WORKER

Where is the jury?

FIRST WORKER

There is no jury.

SECOND WORKER

The bill of rights says----  
(SECOND WORKER rises)

FIRST WORKER

..that nothing shall deprive a man of life, liberty or property without due process of law.

SECOND WORKER

But if there is no trial by jury--

FIRST WORKER

(shrugs)

The courts consider an injunction due process.

SECOND WORKER

How does one get an injunction?  
(sits down again, and continues to eat his lunch)

FIRST WORKER

He asks for it, and the court issues it.

SECOND WORKER

Without a hearing?

FIRST WORKER

Most times, yes. The court issues a temporary injunction and orders the hearing before considering a permanent injunction.

SECOND WORKER  
(rises and closes lunch box)  
Then, there is a hearing.

FIRST WORKER  
If it's a strike, it's been broken.

SECOND WORKER  
You mean to tell me that an employer can get a court to issue  
an injunction without notice and without hearing?

FIRST WORKER  
Without notice, and without hearing.  
(FIRST WORKER rises)

SECOND WORKER  
And, if the injunction is disobeyed, the violator goes to jail  
for contempt?

FIRST WORKER  
Yes.

SECOND WORKER  
Without trial by jury?

FIRST WORKER  
Without trial by jury.

(Arc out)

B L A C K O U T

SCENE THIRTEEN

To the Courts

CHARACTERS

Judge

First Employer

First Attorney

Second Employer

Second Attorney

Third Employer

Third Attorney

Fourth Employer

Fourth Attorney

Clown

SCENE: To the Courts

(FIRST EMPLOYER enters 1 and meets FIRST ATTORNEY who enters 2, in center spot. JUDGE enters 10)

FIRST EMPLOYER

As my attorney, you've got to get this case into the Federal Court so that the Sherman Act is applicable and we can break this strike!  
(Light up on JUDGE)

FIRST ATTORNEY

Southern California Railway Co. Versus Rutherford---  
Boycotting.

JUDGE

(smacks gavel. Orchestra picks up with drum beat)  
Injunction granted!

(Light up on SECOND EMPLOYER and SECOND ATTORNEY)

SECOND EMPLOYER

Get it into the Federal Court. Use the Sherman Act!

SECOND ATTORNEY

Oxley Stave Co. vs. Cooper's International Union---Boycotting.

JUDGE

Injunction granted!

(Same business--light up on THIRD EMPLOYER and  
THIRD ATTORNEY)

THIRD EMPLOYER

I've got to keep my plant open!

THIRD ATTORNEY

Consolidated Steel and Wire Co., vs. Murray--Unlawful assembly.

JUDGE

(same business)  
Injunction granted!

BLACKOUT

(Light up on FOURTH EMPLOYER and FOURTH ATTORNEY)

FOURTH EMPLOYER

There's a strike.....

FOURTH ATTORNEY

(breaks in with a gesture; turns to JUDGE)  
American Steel and Wire Company versus-----Obstructing business.

JUDGE

(breaks in on him)  
Injunction granted!

(Lights go out on EMPLOYERS, ATTORNEYS and JUDGE. Arc light picks up CLOWN who pops out of hatch, and jumps from 10 to 7 to 3 and rushes off 1 while arc holds at 1. CLOWN returns with sign, "The Interests of the Workingmen are not affected.....Grimm's Fairy Tales." Hold 5 counts)

B L A C K O U T -47-

SCENE FOURTEEN

Danbury Hatters - 1904

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Dietrich E. Loewe, employer at Danbury, Conn. 1904

First Worker - on strike at Danbury

Second Worker - " " " "

Third Worker - " " " "

Union Leader

Attorneys Charles H. and Walter Gordon Merritt

Judge James P. Platt - U.S. Circuit Ct. for Distr. of Conn.

Judge Alfred C. Coxe - U.S. " " of Appeal

Justice Oliver Wendell Holmes - U.S. Supreme Court

Samuel Gompers

A group of workers - (labor leaders)

Another group of workers (rank and file)

Union Official

Union Treasurer

SCENE: Danbury Hatters

(Light up on 6, 5 and 1. Employer DIETRICH E. LOEWE, is seen at 6 talking to two WORKERS. Three WORKERS at 1 are awaiting the decision)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The Danbury hatters, 1904.

(Projection 16)

LOEWE

(turning to go)

My answer is, no! From now on I'm running an open shop!

FIRST WORKER

That means you can't use a union label!

LOEWE

To hell with it! I'm selling hats, not labels.  
(EMPLOYER walks to 8 where HE meets ATTORNEY MERRITT. WORKERS move to 5 where THEY give the decision to the waiting group)

LEADER

Well?

FIRST WORKER

Nothing doing. It's open shop.

SECOND WORKER

And he don't give a damn whether there's a union label or not.

LEADER

(pause)

There's only one thing we can do, boys....

(Light on WORKERS comes to half, and light up on EMPLOYER and ATTORNEY at 8)

LOEWE

The United Hatters of America have declared a boycott. They're sending out appeals not to buy a hat without a union label.

ATTORNEY

We've organized the Anti-Boycott Association -- that's about all we can do.

LOEWE

It's not enough!

ATTORNEY

Unless....

(ATTORNEY moves left off 8 into center and light on 8 comes to half. Three JUDGES at 6, 9 and 10)



LOEWE

Unless what....?

(Light up on all three JUDGES)

ATTORNEY

Loewe vs. Lawlor....The plaintiff asks relief and damages to the amount of seventy-four thousand dollars, under the terms of the Sherman Anti-Trust Law!

LOUDSPEAKER

The United States Circuit Court of the District of Connecticut.

FIRST JUDGE

(JAMES P. PLATT)

Complaint dismissed!

LOUDSPEAKER

The United States Circuit Court of Appeals!

SECOND JUDGE

(ALFRED C. COXE)

Complaint dismissed.

LOUDSPEAKER

The United States Supreme Court.

THIRD JUDGE

(OLIVER WENDELL HOLMES)

Judgment reversed and case remanded for trial.

FIRST JUDGE

Judgment for the plaintiff. -- Triple damages to the sum of two hundred and thirty-two thousand dollars.

SECOND JUDGE

Judgment affirmed.

THIRD JUDGE

Judgment affirmed.

BLACKOUT on JUDGES.

(Light on 8 comes to full)

LOEWE

\$232,000! They'll never pay. They haven't got the money.

ATTORNEY

They've got bank accounts.

LOEWE

Not enough.

ATTORNEY

They've got homes....

(ATTORNEY crosses from center to 2. SAMUEL GOMPERS enters 5 and stands 6)

LOEWE

Well?

ATTORNEY

Levy on 'em, and sell 'em out.

BLACKOUT on EMPLOYER and ATTORNEY

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Samuel Gompers.

(Two groups of WORKERS enter, the first on 4 and stands at seat around GOMPERS. (These are labor leaders), the second group enters 1 and stands 1, close to ramp, this group have union books and stage money)

GOMPERS

There are gathered in this conference the responsible executive officers of 118 national and international trade unions. And let me say that a large part of our deliberations will be devoted to a discussion of the Supreme Court's action in applying the Sherman Anti-Trust Law to labor....That law was never intended to apply to labor.....

(Official enters 2 and crosses center. With HIM is a TREASURER who stops center and waits)

OFFICIAL

Those men up in Danbury have been stripped clean of every nickel they own. Sixty thousand dollars in bank deposits! One hundred and thirty-eight homes sold out! Organized labor's gotta take care of their own. Double dues and special assessments for the next six months.

(Line of workers at 1 begins to file by the TREASURER, each giving HIM HIS union book to be stamped and HIS dues, going off 2. Through this GOMPERS speaks)

GOMPERS

We are all agreed upon the necessity of immediate Congressional action if the serious consequences and threatened dangers to labor are to be averted.

(Remaining WORKERS on line speak as THEIR books are being stamped)

FIRST WORKER

This is a hell of a note.

SECOND WORKER

Double dues! Special assessment! What for?

THIRD WORKER

I made fourteen bucks last week, and nine and a half the week before!

SECOND WORKER

What the hell is it to me if they foreclose on a guy's house in Danbury! I live in Toledo!

THIRD WORKER

Just the same, they had a lot of guts, demandin' a closed shop that way.

SECOND WORKER

What good is guts against the law?

(TREASURER turns to OFFICIAL)

TREASURER

That finishes it.

(OFFICIAL takes the money and goes up 3 to GOMPERS, and delivers the cash to HIM. Simultaneously, WORKERS enter from 5 and 4 and give GOMPERS more money. The employer enters from 5)

GOMPERS

(handing money over to LOEWE)

Two hundred and thirty-two thousand dollars, with the compliments of organized labor!

BLACKOUT

SCENE FIFTEEN

U. S. Steel - 1919

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Judge Elbert H. Gary

Two Reporters

Superintendent

John - a worker

His wife .

Two militia men

Clown

Line of workers straggling across stage

SCENE: U. S. Steel - 1919

(Light up on GARY at 10. Two REPORTERS stand at 8 and are interviewing HIM. Arc on CLOWN at 9, mimicking GARY)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Judge Elbert H. Gary, President United States Steel Corporation.

GARY

Gentlemen, the twelve hour day in the steel industry is not injurious physically, mentally or morally. Nowadays, none of these men, with very few exceptions, performs manual labor as I used to perform it on the farm; it is practically all done everywhere by machinery....The boy who opens the door, I think, touches a button and opens the door. The work of adjusting heavy iron ingots is done by pulling a lever. It is almost altogether machinery....That is not saying there is no work in that, because, of course there is, and I would not belittle it, for it is hard work to work hard whatever one does, and to what extent one does hard work, he, of course, is working hard!

(Exit REPORTERS 8. CLOWN off 5. Blackout lights on 9 and 8. Light up 1 and down center. WORKER and WIFE enter 1. SUPERINTENDENT enters 2 followed by two MILITIAMEN. HE crosses to 1 while MILITIAMEN remain down center)

SUPERINTENDENT

Look here, John, I came over to see if you was ready to use your head and go back to work. What good's all this damn foolishness going to do for you?... Your job's still waitin', you know.

JOHN

What you think I am--scab?

SUPERINTENDENT

Wait a minute. Lemme ask you a question, Johnny old boy...Do you know the name of the company you work for? Tell me, what's the name of that company?

JOHN

You crazy? Of course I know the name of company. U.S. Steel Company, that's what it is!

SUPERINTENDENT

Right! U.S. Steel!....And do you know what that stands for -- UNITED STATES STEEL! -- United States Steel, John. And do you see these boys here? They're representatives of the United States, too. When you defy U.S. Steel, you defy them. And did you ever hear of Leavenworth prison? That's Uncle Sam's jail for traitors and anarchists. Leavenworth, John, and these boys have come to take you there!

(pause, as HE comes closer)

But I don't want that to happen, John. I want you to be a man, a good American citizen...

(HE comes closer)

## SUPERINTENDENT (Cont'd.)

Your kid been bawlin' for food lately, John? I can see your wife looks kinda weak...Now what do you say...Do you go back to work or...?

(Blackout on 1 and down center. SOLDIERS lit by rear projection, shoulder arms and march off 1. Screen is lowered and Steel Strike ad is projected from the front. Loudspeaker explains the ad which can not be read. Light remains on GARY)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

October 6, 1919....A full page advertisement in the Pittsburgh Chronicle-Telegraph...."Go back to work. The end of the steel strike is in sight. Failure was written across it before it was a day old. American workers who understood the radical element that is seeking to operate under the cloak of organized labor are now back....The strike has failed. Go back to work."

(Screen up. WORKERS move in slowly from 1 and 2 and go back to work up 3 and off 5. THEIR pace is slow, THEIR bodies defeated)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The workers were thus lured. The strike was broken!

## GARY

If the industries of this country were controlled by union labor, as they would be if these men were successful, it would mean decay, loss of production, higher costs, and this country would not succeed with other countries in the battle for the world's business.

BLACKOUT

SCENE SIXTEEN

Precedent - 1922

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Judge James H. Wilkerson

Attorney-General Harry M. Daugherty

Clerk

Worker

First Judge

Second Judge

Third Judge

Fourth Judge

Supreme Court Justice Oliver Wendell Holmes

SCENE: Precedent

VOICE OF LIVING NEWSPAPER  
Chicago, 1922, U.S. Attorney General Harry M. Daugherty.

(Light up on 6 and JUDGE WILKERSON at seat.  
To HIS left DAUGHERTY, and behind DAUGHERTY  
a clerk, carrying a large bundle of affi-  
davits)

DAUGHERTY

The Government of the United States begs an injunction against twenty-two federations of the Railway Employees Department of the American Federation of Labor on the following charges: conspiracy, importuning in a violent, threatening and offensive manner and by opprobrious epithets and intimidation, taunting, and accosting persons who desired to accept employment with unfounded conversations, arguments, and other forms of lawlessness! ..... The affidavits!

(DAUGHERTY takes the affidavits from clerk  
and offers them to WILKERSON. WILKERSON  
glances at them, and hands them back direct-  
ly to DAUGHERTY)

WILKERSON

Temporary injunction granted, to restrain the defendants from committing any deed to prevent the operation of trains, or the taking of any actions to further the progress of this strike, on precedent established in the case of the United States versus Eugene V. Debs, 1894.

BLACKOUT

(FOURTH JUDGE enters 2; is handed a cut-out desk marked "HIGHEST COURT" which HE carries up 9 and places at 10. Light up 10, 6, seat and 2.

FIRST JUDGE enters carrying a cut-out desk marked "LOWER COURT", and places it at 2.

SECOND JUDGE enters with cut-out desk marked "HIGHER COURT" and places it at 5.

THIRD JUDGE enters with cut-out desk marked "STILL HIGHER COURT" and places it at 6.

A WORKER enters 1, lighted by arc, crosses from 1 to 2 on HIS line)

WORKER

Judge Wilkerson said, "on precedent established in the case of the United States versus Eugene V. Debs." I wonder what he meant by "precedent."

(JUDGES, who have been asleep on cut-out volumes,  
look up and say)

ALL JUDGES

We'll show you what he meant by "precedent."



(WORKER has crossed down left center and now crosses to FIRST JUDGE and knocks on JUDGE'S bench. JUDGE awakes, startled, adjusts spectacles and stares at intruder. Then HE pantomimes turning pages of HIS cut-out book)

## FIRST JUDGE

See what he had to say in a similar case in 1912.  
(WORKER goes up 3 to JUDGE 5. JUDGE, who has been asleep, awakes and yawns)

## SECOND JUDGE

(same business)  
See what he had to say in 1835.  
(WORKER crosses to JUDGE at 6)

## THIRD JUDGE

(same business)  
See what he had to say in 1797.  
(WORKER goes up 9 to JUDGE on cylinder. Knocks on desk. JUDGE awakes and strikes HIM)

## FOURTH JUDGE

(same business)  
Guilty!  
(WORKER spins down 9 to 6 where JUDGE strikes and says "Guilty!" HE spins by 5. Same business. Down 3 past JUDGE at 2. Same business; and falls at 2)

## FIRST JUDGE

Guilty!

## SECOND JUDGE

Guilty!

## THIRD JUDGE

Guilty!

## FOURTH JUDGE

Guilty!

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Supreme Court Justice Oliver Wendell Holmes.

(HOLMES enters 1, lit by overhead spot)

## HOLMES

Long ago I decided that I was not God. When a State came in here and wanted to build a slaughter house, I looked at the Constitution, and if I couldn't find anything there that said a State couldn't build a slaughter house, I said to myself, "If they want to build a slaughter house, God-dammit, let them build it!"

BLACKOUT

SCENE SEVENTEEN

Labor Counts Up - 1925

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Second Voice over Loudspeaker

Line of Workers marching

Judge

John D. Rockefeller, Jr.

Clown

Tom Mooney

Senator Samuel Shipstead

Bartolomeo Vanzetti

SCENE: Labor Counts Up n 1925

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

1925....A quarter of a century....Labor counts up.

(Lights up 5. WORKERS march in 2 columns carrying signs referring to date spoken by LOUDSPEAKER, one column in 5 and around cylinder; the other column in 5, off 4 and back around to 5. There is continuous marching until the cue "Are condemned to death")

SECOND LOUDSPEAKER

1910....International Ladies Garment Workers' Union.

(Group of WOMEN bearing "INTERNATIONAL LADIES GARMENT WORKERS" signs enter 5 and 3. Enter JUDGE crossing from 2 to 1)

JUDGE

Injunction granted!

SECOND LOUDSPEAKER

1912....Lawrence, Mass....Militia called out...one dead.

(More join marchers)

1914....Ludlow, Colorado...Militia called out. Forty-four men, women and children killed or burned to death....John D. Rockefeller Jr., said.

(ROCKEFELLER enters 1. CLOWN steps out of hatch with sign, "A local mine owner")

ROCKEFELLER

We would rather that the unfortunate conditions should continue, and that we should lose all the millions of dollars invested, than that American workmen should be deprived of their right, under the Constitution, to work for whom they please. That is the great principle at stake. It is a national issue.

(ROCKEFELLER goes off)

SECOND LOUDSPEAKER

1916.... San Francisco....Tom Mooney, labor organizer, condemned to life imprisonment.

(MOONEY enters 2)

MOONEY

This is another Haymarket. Like them I say, "I did not throw that bomb."

(Exit MOONEY 2)

SECOND LOUDSPEAKER

1919....Centralia, Washington....one lynched. Seven sentenced to twenty-five years imprisonment....1923....Washington, D.C.....The Shipstead Anti-Injunction Bill....providing that no injunction be granted by any United States Court in any case growing out of labor disputes.....

(Light up on SHIPSTEAD. Enters 1)

SHIPSTEAD

....is defeated in Congress!

(Exit SHIPSTEAD 1)

## SECOND LOUDSPEAKER

1921.....Boston, Mass.....Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti are  
condemned to death!

(MARCHERS stop, presenting signs. Enter  
VANZETTI 2. Take out 5. The only light here  
is the light on VANZETTI)

## VOICE OF VANZETTI

If it had not been for this case, I might have lived out my life, talking on street corners to scorning men. I might have died, unmarked, unknown, a failure. Now we are not a failure. This is our career and our triumph. Never in our full life can we do such a work for tolerance, for justice, for man's understanding of man, as now we do by an accident. Our words, our lives, our pains--nothing! The taking of our lives - the lives of a good shoemaker and a poor fish-peddler--all!..... The last moment belongs to us --- that agony is our triumph!

C U R T A I N

Ten Minute Intermission

SCENE EIGHTEEN

Partnership - 1929

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Demagogue

Group of Landed Gentry - Capital

Group of Workers - Labor

Clown

John D. Rockefeller, Jr.

Howard Heinz

President Overingham

SCENE: Partnership - 1929

(Light up on DEMAGOGUE at 10. HIS listeners are a group of the landed gentry at 3 and center, and a group of WORKERS at 2. HE is dressed in an outfit split up the middle, the side facing Capital being a striped trouser, half a cutaway, slick hair and half a mustache. The side facing Labor at 2 consists of an over-all leg, half a blue shirt, ruffled hair, and one horn-rimmed glass. The applause, when it comes, is always deafening, and in unison, automatic. CLOWN spotted at 8 guides applause for both sides in the manner of a conductor of a symphony orchestra.  
"1929" in huge figures on glass curtain)

## DEMAGOGUE

It is now evident that the twenty-four million industrial laborers have the right to life, liberty and the pursuit of happiness. It is also evident that capital must be reimbursed for its investment. Truer today than at any other time in history is the axiom, capital cannot do without labor --

(Labor applauds)

...and labor cannot do without Capital!

(Capital applauds)

But Capital often appropriates to itself excessive advantages---

(Labor applauds)

And Labor frequently seeks to coerce Capital with violence and other un-American methods!

(Capital applauds)

I do not stand before you as a demagogue, appealing to class hatreds---

(Both applaud)

For Capital is wonderful--and Labor is wonderful, too! We cannot do without Labor, and we cannot do without Capital! They are both wonderful! Nine-tenths of the difficulties between Labor and Capital spring from the lustful loins of Bolshevism--

(Capital applauds)

--Fascism--

(Labor applauds)

--Socialism--

(Capital applauds)

--and un-Americanism!

(Both applaud, extra loud)

We must combine to wipe out this scourge! The people of this country are the elect of God! I would rather be a humble loom-tender in Massachusetts than the King of England! I would rather be a simple American farmer than the Sultan of Egypt...

(CLOWN blows a horn. DEMAGOGUE'S voice rises in peroration)

....I would rather be the owner of a small factory in Indiana, beloved by all who serve under me, a friend of the laboring man, content with a small return on my investment ONLY after labor had received the just fruits of the sweat of the brow,

(CLOWN blows another horn)

I would rather be that man, I say, than take unto my breast the glories of Alexander, Caesar and Napoleon!

(Balloon on which CLOWN has been blowing bursts. Terrific applause from both. CLOWN presents DEMAGOGUE with bouquet)

BLACKOUT

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

John D. Rockefeller, Jr.  
(Light up at 2)

JOHN D. ROCKEFELLER, JR.

There is an unsound theory that the relation between Capital and Labor is fundamentally one of antagonism. But all such counsel loses sight of the fact that the riches available to mankind are practically without limit; that the world's wealth is constantly being developed; and that to promote this process both Capital and Labor are indispensable. If there is unity between these two great forces; if they co-operate, then the products of labor are steadily increased.

(CLOWN enters, crosses to ROCKEFELLER, gives HIM a large dime which HE shows first to the audience and goes off 1. LOUDSPEAKER announces HOWARD HEINZ, who enters 1)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Mr. Howard Heinz of the H. J. Heinz Company.

HEINZ

During the sixty-one years our business has been in existence, the weapon of industrial war has never been drawn. Mutual respect, unity, faith and confidence have kept relations harmonious. Business must make a profit or it cannot exist. Labor and capital are partners. The best results can come only from a spirit of co-operation and of working together. Remember, capital and labor are partners!

(HE sits)

(CLOWN presents HEINZ with a large pickle. ROCKEFELLER and HEINZ bow to each other and go off 1 and 2 respectively)

BLACKOUT

(Light up on PRESIDENT OF UNIVERSITY in cap and gown at 10. CLOWN at 7 also wearing cap and large goggles. CLOWN impersonates a naive college student, farcically overjoyed at the PRESIDENT'S statement)

## PRESIDENT OVERINGHAM

We hear talk these days that there are no new frontiers for you young people to conquer. That's what they told our grandfathers too. In this year of 1929 there are no limits, no horizons to bind your efforts. To you who are today about to be graduated from this great institution, I have this to say: You are entering a world which offers you every opportunity for achieving success in your chosen fields, a world that has never before witnessed such great industrialization. Moreover, you are entering into the affairs of a nation that stands second to none; a nation that is now experiencing an era of expansion and prosperity that will endure until the end of time.

(CLOWN strikes HIMSELF over head with diploma  
which HE carries and stretches out on ramp)

B L A C K O U T



SCENE NINETEEN

Gastonia - 1929

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Foreman of mill

Rochester

Superintendent

Worker

John D. Rockefeller, Jr.

Howard Heinz

Clown

SCENE: Gastonia - 1929

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

April 1, 1929; 1800 workers strike in Gastonia, South Carolina.

(ROCHESTER, wearing a weaver's apron,  
enters 1, crosses to center spot.  
SUPERINTENDENT enters 2 and crosses  
to center spot)

FOREMAN

How many looms you tending, Rochester?

ROCHESTER

Forty-eight.

FOREMAN

A flock of new orders just came in. You'll look after ninety from now on.

ROCHESTER

Ninety! I can't do it. That's almost double, and besides, my pay was cut last week.

FOREMAN

Them's orders.

ROCHESTER

Orders or no orders, I can't do it.  
(ROCHESTER removes HIS apron and begins  
to move right. FOREMAN stops HIM)

FOREMAN

Where you goin'?

ROCHESTER

I'm goin' to speak to the super.  
(ROCHESTER crosses to spot at 1, in  
which stands SUPERINTENDENT)

ROCHESTER

My name's Rochester.

SUPERINTENDENT

Rochester? What department you work in?

ROCHESTER

Y'ought to know. I been here twenty-four years.

SUPERINTENDENT

Well, what is it?

ROCHESTER

I can't tend ninety looms.

SUPERINTENDENT

Those are the orders I got, and if you can't fill 'em, I guess you'll have to.....

ROCHESTER

Listen, you! I began to work in this mill when I was eight years old, and I didn't make a cent the first month. Then I got 15 cents a day, then I worked up till I became an experienced weaver - \$19 a week - but now you cut my salary and double my work.

SUPERINTENDENT

Well?

ROCHESTER

I can't do it.

SUPERINTENDENT

You mean you won't.

(ROCHESTER crosses to right of SUPERINTENDENT)

ROCHESTER

That's right, and none of the other union men will, either.

(THEY stare at each other. SUPERINTENDENT who has remained in half light at center during this scene now crosses to spot at 2 where there stands a WORKER seeking a job)

SUPERINTENDENT

All right, I'll put you on in the machine shop. Report to the foroman in the morning.

WORKER

Thank you, sir.

SUPERINTENDENT

But you've got to sign this contract, first.

(hands over contract)

You're not a union man, are you?

WORKER

(hesitates)

No, sir.

SUPERINTENDENT

Good. We don't like unions here,....This contract says you promise not to join a union while you work here. If you do, you're fired.

(as WORKER hesitates to sign)

Well, what's botherin' you?

WORKER

Nothin'.....

(HE signs)

BLACKOUT

(Light up on ROCKEFELLER and HEINZ at 6.  
CLOWN holds sign saying, "Now showing,  
Double Feature, Prosperity, Capital &  
Labor are Partners.....")

ROCKEFELLER

There is an unsound theory that the relation between Labor and  
Capital is fundamentally one of antagonism.....

HEINZ

Labor and Capital are partners.

(THEY lock arms, turn THEIR backs to the  
audience, bow. The orchestra produces a  
rip sound. THEY dance off at 5)

B L A C K O U T

SCENE TWENTY

Injunction Granted -

CHARACTERS

Clown

Attorney

Judge

Clerk

Representative Earl C. Michener of Michigan

Representative Thomas L. Blanton of Texas

Representative James M. Beck of Pennsylvania

Representative Fiorello LaGuardia of New York

Voice of Living Newspaper

William Green

SCENE: Injunction Granted -

(Arc picks up CLOWN at 2 where HE dances and plays "East Side, West Side," on kazoo. Light up at 4 where an ATTORNEY, bouncing a large rubber ball on which is painted the word, "Injunction", in large letters, picks up the song and comes to 7. CLOWN goes up to 10 and stands behind a JUDGE. The arc follows the ball which is tossed between ATTORNEY and JUDGE at each speech)

(Projection twenty-five)

ATTORNEY

(tossing ball)

New Orleans Railway Union.

JUDGE

(same business)

Injunction granted!

ATTORNEY

(same business)

National Miners' Union.

JUDGE

Injunction granted!

ATTORNEY

Taxi drivers.

JUDGE

Injunction granted!

ATTORNEY

Cigar makers.

JUDGE

Injunction granted!

(At this point the ATTORNEY gets tired and sits, HIS elbow propped up on the ball. The JUDGE too, is tired. HE rests HIS head on CLOWN'S back. The CLOWN observing this, gets out from under JUDGE, cups HIS hands around HIS mouth, and impishly yells, "STRIKE". The ATTORNEY springs to life, tosses the ball quickly to the JUDGE)

ATTORNEY

Machinists.

(JUDGE aroused, throws the ball back, quickly)

JUDGE

Injunction granted!

ATTORNEY

Needle-trades.  
(same business)

JUDGE

Injunction granted!  
(same business)

ATTORNEY

Milliners.  
(same business)

JUDGE

Injunction granted!

ATTORNEY

House-wreckers.  
(same business)

JUDGE

Injunction granted!

(CLOWN intercepts the ball, bounces  
the ATTORNEY on the head with it,  
and runs to the seat. ATTORNEY  
goes off 2. JUDGE exits 10)

BLACKOUT

(Light up on 6 where clerk reads  
NORRIS-LA GUARDIA ACT)

CLERK

(reading)

The Norris-La Guardia act....The bill provides for the outlawing  
of all yellow-dog contracts, and the abolition of injunctions in  
labor disputes, except in certain named instances, and the recog-  
nition that labor shall have full freedom of association, self-  
organization and designation of representatives of its own choosing.  
Moreover, in the instance of an injunction being issued, the de-  
fendant must be given notice and an opportunity to be heard by jury.

(Representative EARL C. MICHENER enters 2.  
CLOWN holds up name sign at seat)

MICHENER

....and we have had injunctions issued which, in some instances,  
have been so ridiculous that there has been a feeling of repulsion  
against the Federal Courts in general....

(CLOWN holds up name sign at seat.  
THOMAS BLANTON enters 1, and steps into spot)

BLANTON

I am against this bill....Do you know what it will lead to? Under its provisions you are going to see members of labor unions doing dastardly acts with impunity that will shock the public mind!.....

(CLOWN holds up name sign at seat.  
Representative JAMES M. BECK enters 8)

BECK

I recognize the futility of my attempt to defeat this iniquitous measure, but if I were President Hoover I would veto this bill.

(CLOWN offers BECK a large ball.  
BECK makes a movement with HIS hands to receive it. CLOWN rolls the ball down the ramp, and bowls BECK off 8. CLWON holds up sign for La Guardia, who speaks at 10)

LA GUARDIA

The legislation before the House today has been under consideration for fourteen years, gentlemen. This bill does not -- and I can't repeat it too often -- this bill does not prevent the Federal Courts from restraining unlawful acts. This bill does prevent the Federal Courts from being used as a strike-breaking agency, and as an employment agency for scabs to break lawful strikes.

(WILLIAM GREEN enters 5 and speaks 6)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The bill is passed.....William Green says....

WILLIAM GREEN

As a result of the enactment of this legislation the word "freedom" would take on a new meaning, and the Bill of Rights would have added significance for all classes of labor.

B L A C K O U T



SCENE TWENTY-ONE

Injunction Wanted

CHARACTERS

First Employer

First Attorney

Judge Arthur J. Tuttle

Second Employer

Second Attorney

Third Employer

Third Attorney

Fourth Employer

Fourth Attorney

SCENE: Injunction Wanted

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

March 6, 1934.

(Light up 2 and center. EMPLOYER walks in with ATTORNEY at 2 and crosses to center speaking on cross)

FIRST EMPLOYER

All I did was hire a man to paint signs for me cheaper than the union rate. Now the union is picketing my theatre. You've got to stop it. Get out an injunction!

(ATTORNEY at center turns to JUDGE at 10 standing in front of La GUARDIA)

FIRST ATTORNEY

(for plaintiff, RALF E. ROUTIER-- turns to JUDGE)

The Cinderella Theatre Company versus Sign Writers' Local #591; South Dakota. It is our contention that the Norris-La Guardia Act invades the powers and usurps the functions of Federal Courts, and is therefore unconstitutional. We therefore beg an injunction restraining the Sign Writers' Local #591 from further picketing.

DISTRICT JUDGE ARTHUR J. TUTTLE

This statute neither invades the province nor usurps functions of Federal Courts. These Federal Courts, inferior to the Supreme Court, have jurisdiction conferred on them by Congress, which may either destroy, fully or in part, or limit such jurisdiction as it deems advisable. The Norris-La Guardia Act is therefore entirely constitutional...the injunction is denied.

(Enter FIRST EMPLOYER and FIRST ATTORNEY at left center; SECOND EMPLOYER and SECOND ATTORNEY at 5; THIRD EMPLOYER and THIRD ATTORNEY at 9; and FOURTH EMPLOYER and FOURTH ATTORNEY remain at center as before. JUDGE strikes gavel, picking up the drum beat of the orchestra on each "INJUNCTION GRANTED.")

SECOND EMPLOYER

What are we going to do now?

SECOND ATTORNEY

That's easy. Do you remember that after the Sherman Act we took our cases to the Federal Court?

SECOND EMPLOYER

I remember. But we can't do that now. Look at what happened to that theatrical company out in South Dakota!

SECOND ATTORNEY

Exactly! So we'll just reverse the process and take 'em to the State courts!

SECOND EMPLOYER

You mean that every State has to pass their own version of this anti-injunction bill or - or -

SECOND ATTORNEY

Right! ....and only thirteen of them have done it....Watch this!

(Light up on JUDGE, ATTORNEY turns to JUDGE)

SECOND ATTORNEY

(continuing)

State of New Hampshire, Coheco Woolen Co. versus United Textile Workers of America! -- Picketing.

JUDGE

Injunction granted!

BLACKOUT on FIRST EMPLOYER and FIRST ATTORNEY

(Light up on another pair)

THIRD EMPLOYER

Do something! They're ruining my circulation with that picketing!

THIRD ATTORNEY

(turns to JUDGE)

State of New Jersey.  
The Newark Ledger versus the American Newspaper Guild! -- Picketing.

JUDGE

Injunction granted!

BLACKOUT on SECOND EMPLOYER and SECOND ATTORNEY

(Light up on another pair)

FOURTH EMPLOYER

I've got to keep my plant open!

FOURTH ATTORNEY

(same business)

JUDGE

Injunction granted!

BLACKOUT on EMPLOYER and ATTORNEY

(Light up on first pair)

FIRST EMPLOYER

There's a strike and--

FIRST ATTORNEY

(breaking in, turns to JUDGE)

State of California. A request for--

JUDGE

(breaking in)

Injunction granted!

SCENE TWENTY-TWO

Mopey Dick and The Duke -- 1932

CHARACTERS

Mopey Dick

The Duke

Voice of Herbert Hoover -- over loudspeaker

Two Policemen

SCENE: Mopey Dick and The Duke

(Two arcs pick up MOPEY DICK and THE DUKE who are on the apron, MOPEY down left and THE DUKE at the right. THEY are about to go to sleep and are lying on a bed of newspapers. Rear projection twenty-six cartoon moon and stars)

MOPEY DICK

What time is it now?

THE DUKE

I dunno; I left my watch at Tiffany's to have another jool put in. Besides, you should worry, you ain't doin' anything anyhow.

MOPEY DICK

It ain't nice of Mister Hoover to keep me waiting like this. I ain't never missed one of his speeches yet.

THE DUKE

(starts reading paper)

You'll just have to be patient, Mopey. Mr. Hoover's the President, you know, and if he wants to be a little late then.....

(Screen down. Project HOOVER'S picture  
Twenty-seven)

HOOVER'S VOICE

(over loudspeaker)

The foundation of recovery has been builded, and the great battle to protect our people has been won. We are determined to place the shield of the Federal Government in front of the local communities in protection of those in distress. Immediate need for the unemployed is the immediate need of the hour! We must do all we can in the way of emergency measures. Our goal, our unremitting objective, must be to secure permanence of employment to the-----

(Screen up. Click of speech being off is heard)

THE DUKE

(puts down paper)

What did he say, Mopey?

MOPEY

We oughta help the unemployed.

(POLICEMEN enter right portal and left portal.  
MOPEY and DUKE flee from POLICEMEN. POLICEMEN  
go off 1 and 2)

BLACKOUT

SCENE TWENTY-THREE

Blue Eagle - 1933-34

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

General Hugh S. Johnson

Clown

Executive

Heywood Broun

Two Reporters

Arthur Hays Sulzberger

SCENE: Blue Eagle

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

1933....The New Deal-- for the forgotten man! General Hugh S. Johnson.

(GENERAL JOHNSON enters 1 wearing frock coat with gold epaulettes. CLOWN enters 2 with a BLUE EAGLE mounted on a standard. The bird is covered with a hood)

JOHNSON

It is the duty of the administration to see that all labor, organized as well as unorganized, gets a square deal, and the administration is organized to do, and will do that duty.... The right to strike is inviolate, like the law of self defense!

(CLOWN unveils bird revealing caricature of JOHNSON mounted on BLUE EAGLE; four counts, and take it off)

BLACKOUT

(Light up on HEYWOOD BROWN and EXECUTIVE who carry in THEIR cut-out Pullman seats and place them facing each other at 2, and seat THEMSELVES)

EXECUTIVE

It is wrong, Mr. Broun, wrong; editorial workers shouldn't think of organizing themselves into a union. Unions are for laboring men-- men who work with their hands. Newspapermen are brain workers-- professionals!

BROUN

--who take all the pay-cuts.

EXECUTIVE

Of course we had to make cuts. But we couldn't cut the printers or the stereotypers. They had contracts!

BROUN

So you cut the editorial workers, not once, but three times on your paper.

EXECUTIVE

I tell you, Mr. Broun, I wept when I had to put that third cut through

BLACKOUT

(Light up 1 on SULZBERGER who carries in HIS elaborately painted cut-out desk. Places it right center. Two REPORTERS enter 1)

SPOKESMAN

We've always considered the Times a great paper, Mr. Sulzberger, a fair paper! We can't believe that you would deny the reporters the right to organize.

SULZBERGER

I think reporters have the right to organize.

(SPOKESMAN and REPORTER shake hands)

....but I think it is a right that they ought to forego!

(REPORTERS stare at each other)

BLACKOUT



SCENE TWENTY-FOUR

General Strike -- 1934

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Three National Guardsmen

First Worker

Leader

Group of workers

General Hugh S. Johnson

First Industrialist

Second Industrialist

Group of Industrialists

Newsboys

First Man

Second Man

Author at typewriter

Another Man

Policeman

Vigilantes

Woman

Professor

Worker

President, University of California

Clown

SCENE: General Strike

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

San Francisco, 1934.

(NATIONAL GUARDSMAN patrols 4 and 5 with gun on shoulder, reaches 5 and turns, as group of WORKERS enter, led by LEADER who jumps up on 7 and speaks. The GUARD stops and listens, presenting gun toward the MEN)

FIRST WORKER

Remember, take it easy and don't let 'em force you into startin' somethin'. We came here real peaceful and we only got one thing on our mind. Nobody's goin' to unload them ships!!

(Two more GUARDSMEN enter and take their places behind the first GUARDSMAN, also presenting guns toward WORKERS)

NATIONAL GUARDSMAN

Listen, men. We're here to maintain law and order. I'm warning you we have machine guns and tear gas! You'd better stay where you are.

FIRST WORKER

(calmly)

Those scabs can't unload them ships.

NATIONAL GUARDSMAN

Is that your final word?

FIRST WORKER

Yes.

(MEN rush up from 5 to 2 and drag the GUARDSMEN off 5 with them as a flicker light is played upon the struggle. As the last one disappears behind 5)

BLACKOUT

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Truckmen walk out. A general strike is declared....General Hugh S. Johnson....

(GENERAL HUGH S. JOHNSON enters from 4, walks to 9. As HE begins to speak HE is suddenly aware of the fact that HE is standing in a red light, by the color of the light upon HIS hand. HE looks up and verifies it, and indignantly jumps from 9 to 3 to down center into a green light)

JOHNSON

The general strike.....is a threat to the community.....it is a menace to government.....It is civil war!

GENERAL JOHNSON (Cont'd.)

(Exit JOHNSON 1)

(Group of INDUSTRIALISTS enter 2 carrying a large cut-out table. THEY carry it up to seat. Several seat THEMSELVES behind it. Several stand)

FIRST INDUSTRIALIST

The Industrial Association has two million dollars to fight this thing, gentlemen. I've wired Bergoff in New York for some more strike-breakers. I've sent out scouts to recruit the unemployed and the colleges. In addition, I'm glad to report that a certain influential gentleman of the press sees eye to eye with us in this little matter, and has promised his utmost co-operation.

SECOND INDUSTRIALIST

What's the next step?

FIRST INDUSTRIALIST

Gentlemen, there's one way to fight a general strike.

(sound of NEWSBOYS yelling, "Extra! Revolution!" is heard)

Now, here is my plan....

(Four NEWSBOYS enter; one runs to 5; one to 6; one to 3; and one to 2. THEY are yelling, "Extra! Revolution! Revolution!" When THEY get to the positions, THEY stop, pause, and in unison yell, "Revolution!!" A bass drum picks it up. Two MEN enter, one right and one left, and buy papers from NEWSBOYS who rush off. "Extra! Revolution!" is heard beneath this scene)

FIRST MAN

(reading)

Revolution!

(whistles)

SECOND MAN

(same)

Foreign agitators!

FIRST MAN

Well, what are we goin' to do about it?

(SECOND MAN crosses right)

SECOND MAN

Only one thing to do! We gotta put down this unlawful rebellion. We're Americans, ain't we?

FIRST MAN

You said it. Let's sign up as special deputies....

(MEN exeunt 1. INDUSTRIALISTS exeunt 5)

BLACKOUT

(Light up on a MAN sitting at a typewriter  
at 2 and another MAN seated on ramp at 8)

MAN AT TYPEWRITER

(reading what HE has just written)

The Saturday Evening Post'll like this, Bob, listen: "You're under arrest, Chatham, said the detective sternly. The whole room suddenly hushed. Sheila could hear Sylvester suck in his breath and, she thought she saw a faint smile play over the sardonic features of the man she hated most, Trevellyan."

POLICEMAN'S VOICE

(off)

1219, this is the house. I hear his typewriter going all night.

ANOTHER VOICE

You're sure he's a Red?

POLICEMAN'S VOICE

I tell you he writes all night.

THE OTHER VOICE

Thanks, officer. Come on boys!

THE LEADER

Grab that typewriter! Muss 'em up!  
(typewriter crash and)

BLACKOUT

(Light up on PROFESSOR who enters at 1,  
carrying in cut-out easy chair and seats  
HIMSELF three-fourths to audience. At  
count of three HIS WIFE enters 1)

WOMAN

(removing HER coat)

The whole town's gone mad! The militia just fired on a group of strikers. My God, if I didn't see it myself, I wouldn't believe it!  
(As MAN continues to read)

Did you hear what I said? I saw six men shot down.

(As HE continues to read -- SHE speaking  
impatiently)

Henry, did you hear what I.....

MAN

I heard you, dear, but I have to read up on this new theory of Douglas on Social Credit. One of my students asked about it. It seems that in.....

(Crash of glass, and brick is thrown  
in front of PROFESSOR. HE picks it  
up and removes note tied to brick,  
holding the brick under HIS arm, and  
reads note)

Leave this community immediately or drastic action will be taken. All undesirables such as Communists, Bolsheviks, radicals, agitators and other anti-government groups will be abolished at once. The

MAN (Cont'd.)

Citizen's Vigilante Committee.....

(looking up)

There must be some mistake. They couldn't have meant me.

WOMAN

I told you not to have that Russian doctor here to dinner last week!

BLACKOUT

(Light up on JOHNSON, who enters 4 speaks 5)

JOHNSON

This is a bloody insurrection!

(waves HIS arms)

It would be safer for a cotton-tailed rabbit to slap a wildcat in the face, than for this one half of one percent of our population to try to strangle the rest of us into submission by such means as these!

(WORKER enters 2 and crosses to 1 on

HIS lines)

WORKER

The funny part about it is that he's right, absolutely! The only question is, who is the one-half of one percent--the sixty million people who work for a livin' and want to get paid for that work, or the small minority that are out to see that they don't ?

(halts)

There may be a lot of things wrong with the guy, but his mathematics is just about perfect!

(Light up on 10. UNIVERSITY PRESIDENT beckons to JOHNSON who goes up 9 to 10)

PRESIDENT

General Johnson, the University of California is honored to present to you today this key of the Phi Beta Kappa Society....

(CLOWN opens hatch and offers JOHNSON a large PHI BETA KAPPA key)

WORKER

(as tableau is held)

.....for proficiency in mathematics!

(WORKER goes off 1)

LOUDSPEAKER - VOICE OF LIVING NEWSPAPER

General Johnson resigns as NRA Administrator....Donald S. Richberg replaces him.

(UNIVERSITY PRESIDENT goes off 10.

CLOWN strikes JOHNSON over head with slapstick. JOHNSON goes off 5. Walks down 9 to 5 and murmurs "Crack-down," rolls down 3, and HE lands off ramp at center)

BLACKOUT

SCENE TWENTY-FIVE

Jennings vs. Hearst - 1935

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Referee

William Randolph Hearst

Dean S. Jennings

Donald S. Richberg

SCENE: Jennings vs. Hearst .

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The case of Dean S. Jennings, newspaper man.....

(Lower ring marquee from flies. REFEREE enters 5, stands at 3. HEARST enters 1 wearing boxing gloves, straw hat and carrying stool, and sits. JENNINGS enters 2, wearing gloves, carrying stool, sits. Both wear fighting trunks and shoes)

REFEREE

Ladies and gentlemen, a fight to a finish. In this cunnah we have Dean Jennings, the pride of the Newspaper Guild A. C. and in this cunnah, William Randolph Hearst, Champion of the Non-Collective Bargaining Athletic Association.

VOICE OF THE LIVING NEWSPAPER

(as MEN walk to center of ring)

Both men are in the pink, folks, rarin' to go. They can't seem to wait for the bell.

(as the MEN walk to the center on the REFEREE'S call for THEIR instructions, REFEREE puts patronizing arm around HEARST, and shakes HIS finger vigorously into JENNING'S face, warning HIM apparently that HE is not to mistreat HIS man. Both MEN go to the corners. THEY bend THEIR knees, holding imaginary ropes. Bell rings, and THEY come to the center of the ring. As the VOICE OF LIVING NEWSPAPER calls the blows, HEARST leads with a left, freezes with HIS glove outstretched. JENNINGS tries an uppercut and holds HIS hand in the air at termination of the punch, and so on through the fight. After throwing a punch, each man holds it until HIS next punch. The bell)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

There they go! Hearst leads with a left....he misses....Jennings tries an uppercut....he misses....Hearst leads with left....he misses..... Jennings tries an uppercut....HE SOCKS HIM! HE'S DOWN! The National Labor Board orders Jennings reinstated.

(REFEREE seats HIMSELF on HEARST'S stool, fanning HIMSELF with the latter's straw hat)

REFEREE

One, two, three, four, five, six...

(looks into hat band)

Six and seven-eighths, seven, eight, nine....

(looks around appealingly for help)

Get up Randolph--eleven, twelve, thirteen.

(At "thirteen" RICHBERG enters 4, wearing name sign around HIS neck, and stands at 3 giving the REFEREE instructions)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Wait a minute! Something's goin' on here. Richberg just entered the ring with a message.

(The REFEREE, having listened to RICHBERG, comes apologetically forward to the audience)

## REFEREE

Pardon me, folks, that was a mistake. The case is re-opened. We gotta fight all over again.

(REFEREE rushes over to HEARST and props HIM up ready to fight again. The LOUDSPEAKER resumes calling the punches as before. The same routine as the first fight is gone through, but with the LOUDSPEAKER much more excited, pace much more rapid)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

All over again, folks. Slips don't count.....There they go! Hearst tries a left but he misses. Jennings tries an uppercut to his face, but he misses. Hearst leads with his chin.....Jennings lets go with an uppercut. - HE SOCKS HIM.

(HEARST falls)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

(continuing)

HE'S DOWN! Here comes the decision, folks. We'll know in just a moment!

(RICHBERG runs in with the decision, and the REFEREE lifts the hand of the unconscious HEARST)

## REFEREE

The winnah!

B L A C K O U T



SCENE TWENTY-SIX

Liberty

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

First Seaman

Second Seaman

SCENE: Liberty

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The American Liberty League has been formed....to maintain the right of an equal opportunity...for all to work, earn, save and acquire property....to help the rank and file....the rank and file.....For this reason the American Liberty League has been formed by.....John J. Rascob....Grayson M. P. Murphy.....Alfred E. Smith....David A. Reed.. ...John W. Davis.....A. Felix DuPont, Jr.....Eugene E. DuPont.....Mrs. Henry B. DuPont.....Irenee DuPont.....Mrs. Irenee DuPont.....Miss Octavia DuPont.....Peirre S. DuPont.....

(Enter two SEAMEN, each wearing picket sign, sandwich fashion -- See sign list for exact words -- Throughout this scene the two cross, left and right)

FIRST SEAMAN

Well, Givney is still in the can.

SECOND SEAMAN

Yeah. We can't raise bail and we can't pay a lawyer.

FIRST SEAMAN

(stops)

Say, didn't he say he was a member of the Liberty League or somethin'?

SECOND SEAMAN

(continues picketing without stopping)

Sure. I saw his card.

FIRST SEAMAN

(resumes picketing)

They got fifty-eight lawyers. Can't they defend a brother who's been thrown in the can for picketing? Ain't he one of the rank and file?

SECOND SEAMAN

That's what he thought, cause he wrote 'em a letter askin' for legal representation....

FIRST SEAMAN

What happened?

SECOND SEAMAN

(stops again)

No answer. Maybe it's a different kind of rank and file!

(SECOND SEAMAN resumes marching and both march right off 2)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

(picking it up in same rhythm as beginning of scene)

.....Mrs. Pierre S. DuPont,.....A. V. DuPont.....Mrs. A. V. DuPont... ..Emile F.....

B L A C K O U T

SCENE TWENTY-SEVEN

Jersey Justice - 1935

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper

Clown

Judge

Anthony Minerich

Peter Chapa

Benjamin Careathers

Eugene Rivers

Two Policemen

Albert Woods

Policeman

Edward Topp

C. K. Klop

Albert Covington

Policeman

SCENE: Jersey Justice

VOICE OF LOUDSPEAKER

Jersey justice, October 1933.

(Light up down center, overhead spot on center, JUDGE enters 1 with cut-out JUDGE'S bench. Arc picks up group of 4 men and 2 POLICEMEN who enter through center aisle and stand in front of platform of JUDGE. As group comes down aisle, CLOWN enters and displays name sign down right)

JUDGE

You men are charged under the new supplement of the Disorderly Persons Act with having no legitimate business in this State and not being able to give a good account of yourselves. What have you to say?

MINERICH

But we can give a good account of ourselves, Your Honor. We are all members of the National Miners' Union. We all live in Pennsylvania, and we are on our way there.

JUDGE

What were you doing here?

CHAPA

Only passing through. We attended a labor conference in New York.

(The JUDGE looks expectantly at POLICEMAN)

POLICEMAN

We stopped these suspicious looking men on the highway. They had radical literature in their car.

JUDGE

Ninety days.

(Another POLICEMAN escorts another group up the aisle. Arc picking up ALBERT WOODS on step leading to apron stage right. POLICEMAN stands below. CLOWN displays name sign for this group)

POLICEMAN

This man, Albert Woods, is charged with being drunk and disorderly. I just arrested him on the public highway.

JUDGE

What have you got to say?

ALBERT WOODS

I am a member of the Workers' International Relief in the Borough of South River, New Jersey. I was not arrested on the public highway, but in the National Polish Home on Jackson Street, I was forced to leave the Home and walk along the highway by this officer, and then arrested for being drunk and disorderly.

JUDGE

What is your testimony, officer?

POLICEMAN

This man is a strike organizer for some union.

WOODS

I insist upon my right to be represented by counsel.

(JUDGE ignores WOODS. WOODS continues)

I insist that this officer's testimony be taken down.

(same business)

I insist that this officer be sworn in.

JUDGE

Fifty dollars or sixty days in the workhouse.

(POLICEMAN escorts WOODS back up the left aisle. Arc swings to the right aisle, picking up three men and another POLICEMAN, two men on step; one man below, and POLICEMAN behind the group. CLOWN displays name sign for this group)

TOPP

We came to find out why our friends, John Mullely and Steve Badanich were arrested.

JUDGE

They couldn't give a good account of themselves.

KLOP

We can account for them, Judge.

COVINGTON

They were at the Ukranian Hall with us to raise money for the striking miners in Pennsylvania.

JUDGE

Mike!

(POLICEMAN enters)

POLICEMAN

Yes, sir.

JUDGE

Lock these men up.

(HE writes in blotter; the MEN stare at HIM in amazement)

The charge is "Loitering."

(The POLICEMAN escorts the MEN up the aisle)

BLACKOUT

SCENE TWENTY-EIGHT

Labor - 1936 - Finale

CHARACTERS

Voice of Living Newspaper	)	
Laundry workers - women	)	
Clown	)	Minimum Wage
Judge	)	

Group of coal miners - Guffey Act

Group of steel workers - Wagner Act

A Worker

\*\*\*\*\*

First Member of Steel &amp; Iron Institute

Two groups of workers

Second Member of Steel &amp; Iron Institute

Three groups of workers

Third Member of Steel &amp; Iron Institute

Three groups of workers

Fourth Member of Steel &amp; Iron Institute

Five groups of workers

John L. Lewis

Various other labor groups

SCENE: Labor - 1936 - Finale

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The law grants the right of collective bargaining and protects women and children in industry.

(Light up center. Line of WOMEN come in, and immediately begin a pantomime of ironing. THEY stand in a straight line facing the AUDIENCE. The ORCHESTRA accompanies the ironing with sound effects. A WORKER enters through 5 to 3 to 2)

FIRST GIRL

Well, it's here again.

SECOND GIRL

(ironing)

Another cut in the pay check?

FIRST GIRL

Nine bucks!

THIRD GIRL

.....For forty-nine hours!

FOURTH GIRL

And when the irons gets too hot, and you burn somethin'....

FIFTH GIRL

.....it comes out of your check.

SIXTH GIRL

Nine bucks.

SEVENTH GIRL

Forty-nine hours a week.

SECOND GIRL

I tell you, what we need is a law!

(The CLOWN enters with a large scroll labeled, "N. Y. Minimum Wage Law", and hands it to the FIRST GIRL. SHE and the OTHERS stand examining it in amazement as the LOUDSPEAKER makes the next speech)

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

Under this law New York State protects one million five hundred thousand women with minimum wage of \$12.40 a week and, maximum hours of forty each week.

(The LAUNDRY EMPLOYER enters and glares at the idle GIRLS. HE grabs the scroll, walks up the ramp to 3 and hands it to a JUDGE on the cylinder. The GIRLS follow, protestingly)

## JUDGE

The parties have equal right to obtain from each other the best terms they can by private bargaining. This law violates the freedom of contract. It is unconstitutional.

(The JUDGE tosses the scroll to the CLOWN, and the CLOWN throws it into the pit. The GIRLS regard each other, crestfallen)

(GUFFEY ACT. Light up as a GROUP OF COAL MINERS enter 1. Begin pantomime of wielding picks into coal vein. Also accompanied by orchestra. A committee enters 5. MINERS stop work to find out the result of THEIR mission)

## FIRST MINER

Did they see the committee?

## SECOND MINER

Yeah.

## THIRD MINER

What did they say?

## FOURTH MINER

No collective bargaining.

## FIFTH MINER

And now, where are we?

## FIRST MINER

Just where we started from; low wages, long hours; and there's nothing we can do about it!

## THIRD MINER

What we need is a law to make 'em bargain.

(The CLOWN presents the FIRST MINER with a large scroll labeled "Guffey Act." As he does this, to cover business....)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The Guffey Act, to regulate the price of coal and provide for collective bargaining.

(An EMPLOYER enters, observes scroll in hands of MINER, grabs it from HIM, and presents it to JUDGE)

## JUDGE

Unconstitutional!

(HE throws scroll to CLOWN who catches it and throws it in pit)



(WAGNER ACT. Light up on four STEEL WORKERS on 2. THEY are going through the pantomime of working at machines. ORCHESTRA also accompanies pantomime)

FIRST WORKER

Well, what now?

SECOND WORKER

No union recognition!

THIRD WORKER

Two organizers beaten up.

FOURTH WORKER

The foreman says, Jones & Laughlin Steel Company pays eighteen a week -- take it or leave it!

FIRST WORKER

(steps forward)

What we need is a law.

(CLOWN hands FIRST STEEL WORKER a long scroll labeled, "Wagner Act.")

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The National Labor Relations Act. Under this law, employers are required to bargain with representatives of their employees to guarantee a free flow of interstate commerce.

(An EMPLOYER enters, grabs scroll, walks up ramp and hands it to the JUDGE)

JUDGE

(taking scroll)

This law does not apply to manufacturing.

(HE throws scroll to CLOWN who throws it into pit)

(Enter WORKER 5, walks to 6 and addresses the three GROUPS that have remained standing in THEIR respective positions)

WORKER

WELL, what have we got-- Guffey Act.... NRA.... Rail Pensions Act.... Labor Relations Act.... Minimum Wage Law.... It took us a long time to get them, and what does he say?

(HE points to JUDGE)

JUDGE

Unconstitutional.

WORKER

(points to GIRL)

Can you live on nine dollars a week?

GIRLS

No!

WORKERS

(points to GIRLS)

Can you get a living wage without collective bargaining?

A WORKER

No!

WORKER

(pointing to steel GROUP and OTHERS)

Will the courts help you?

STEEL WORKERS

No!

WORKER

Then the answer is in ourselves. In you..in me. All workers must be brought into unions.

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

A Committee for Industrial Organization known as the C.I.O. and headed by John L. Lewis is formed by twelve unions of the American Federation of Labor.

WORKER

Industrial organization means all workers of one industry into one strong union.

VOICE OF LIVING NEWSPAPER

The C.I.O. meets its first test. The drive to organize the steel industry.

(A MEMBER of the Steel and Iron Institute enters from 1 to a special phrase of drums which accompanies the entrance of all the other STEEL WORKERS. HE walks to the apron at right lit by an arc and addresses the coal MINERS)

FIRST MEMBER

A campaign to unionize the employees of the steel industry has been announced. There are many disturbing indications that the promoters of the campaign will employ coercion and intimidation of the peaceful and satisfied employees of the steel industry.

(TWO GROUPS of workers enter, one, carrying sign, "Flat Glass Workers Union," enters 4 and stands at 5. The other, carrying "Oil Refinery Workers" sign, enters at 8 and stands at 7. Then several WORKERS see the signs and go up to join the MEN on the ramp. The drums open up the steel phrases and the SECOND MEMBER of the Institute enters from 2 and walks out to the apron at left also lit by arc. HE speaks to steel WORKERS)

## SECOND MEMBER

Our loyal employees are constantly being given false and un-American propaganda by sensationalists attempting to attract public attention, and by a growing radical group which is attempting to undermine our American economic system.

(THREE GROUPS preceded by signs proclaiming, "United Rubber Workers, 35,000, C.I.O." and "Hat, Cap and Millinery Workers, 11,000, C.I.O." "Amalgamated Association of Iron and Steel Workers." First two enter 5 and stand at 6 and 9. THIRD GROUP enters 8 and stands at steps. WORKERS from groups below go up to join union men. Enter THIRD MEMBER, HE arranges HIMSELF beside first and with equal agitation, speaks out)

## THIRD MEMBER

Trained agitators are being sent to scores of our now peaceful communities and will create a condition of chaos and anarchy resulting in a general walk-out by other sympathetic unions, unless the law-abiding citizens of this country awaken and put down this menace.

(Three other GROUPS enter with signs, "United Automobile Workers, 93,234 C.I.O." "International Union of Mill, Mine & Smelter Workers, 20,000, C.I.O." and stand at seat, 6 and 9. More WORKERS from below go up to join Union GROUPS. FOURTH MEMBER enters. HE ranges HIMSELF besides SECOND and with equal agitation speaks out)

## FOURTH MEMBER

The steel industry will use its resources to the best of its ability to protect its employees and their families from intimidation, coercion and violence, and to aid them in maintaining collective bargaining free from interference from any source.

("Free from interference from any source," is repeated by echo. Five large GROUPS fill the stage behind LEWIS who has come in with the GROUPS. "International Typographical Union, 77,000, C.I.O." "United Textile Workers of America, 110,000, C.I.O.", "International Ladies Garment Workers, 225,000, C.I.O.", "Amalgamated Clothing Workers of America, 150,000, C.I.O." and "United Mine Workers of America, 642,000, C.I.O."

A drum beat or roll similar to that in early sections accompanies the augmented groups as THEY enter. At this point a GROUP enters down left, other GROUPS surge up toward cylinder, where LEWIS replaces JUDGE. ALL the unorganized WORKERS go up to join the unions)

## VOICE OF LIVING NEWSPAPER

John. L. Lewis.

JOHN L. LEWIS

My voice is the voice of millions of men and women employed in America's industries, heretofore unorganized, economically exploited and inarticulate. These unions, comprising the Committee for Industrial Organization, adequately reflect the sentiment, hopes and aspiration of thirty million additional Americans who heretofore have been denied by industry and finance the privilege of collective organization. This statement issued by the Iron and Steel Institute is designed to be terrifying to the minds of those who fail to accept the theory that the financial interests behind the steel corporations shall be regarded as the overlords of industrial America. That statement amounts to a declaration of industrial and civil war. It contravenes the law. It pledges the vast resources of the industry against the right of its workers to engage in self-organization of modern collective bargaining. Organized labor in America accepts the challenge of the overlords of steel.

(At the word "challenge" all signs  
are lifted up)

C U R T A I N

The End

"For play needs - the Play Bureau"

INJUNCTION GRANTED

PRODUCTION PLOTS

Costumes	I - V
Projections-Sound Rigging	VI - IX
Props - Set and Hand	X - XII
Signs	XII - XV

Music - Note: Because of the nature of the music which is largely percussive, no music cue sheets could be included in this final script. However, the composer's score is available in mimeograph form and can be procured from the office of the Living Newspaper.

Lights - Upon request, ground plan showing all specifications, dimensions of light throw and positions, will be sent.

COSTUME PLOT

Scene I - Seventeenth Century England

- Clown - clown costume
- Herald - period herald costume
- First Official - period costume
- Second Official - period costume
- Crier - period costume (with two hats one worn in later scene of a later period)

Scene II - America Seventeenth Century

- Captain - period costume
- Owner - period costume
- Bidders - period costume

Scene III - Bacon's Rebellion - 1676

- Nathan Bacon - period costume
- Governor Berkeley - period costume
- First Man - buckskin suit and fur hat
- Rev. Drummond - period costume
- King Charles - cape and wig for silhouette

Scene IV - 1776

- John Adams - period costume

Scene V - Philadelphia Shoemakers - 1806

- Recorder Levy - judge's robe
- Dwyer - workers costume
- Hopkinson - black period costume
- Harrison - " " "
- Judge Radcliffe - judge's robe
- Workers - workers costumes
- Sheriff - black period costume
- Mechanic - workers costume
- Employer - long black cape
- Franc s Wright - woman worker's costume

Scene VI - Philadelphia - 1827

- Cooper - long black cape
- Thayer - bright colored period costume
- Miss Bagley - woman worker's costume

Scene VII - Commonwealth vs. Hunt - 1840

- First man - worker's costume
- Second man - worker's costume
- Clerk - cutaway

Prosecutor Austin - cutaway --Chief Justice Shaw - judge's (robe)

Scene VIII - Molly Maguires - 1875

- First man - worker's costume
- Second man - worker's costume
- Judge - robe
- MacParlan - worker's costume

Scene VIII - Molly Maguires (continued)

Bartender - shirt sleeves and white apron  
Fighter - sweater and trousers  
Gompers - bright colored business type suit  
Labor leader - " " " " "

Scene IX - Haymarket - 1886

Spies - grey shroud  
Fischer - " "  
Neebe - " "  
Schwab - " "  
Parsons - " "  
Attorney Grinnell - cutaway  
Judge Gary - judge's robe  
Mother - woman worker's costume  
Gov. Altgeld - bright colored red business type suit

Scene X - Monopoly - 1890's

Chairman - cutaway  
First Director - cutaway  
Second Director - cutaway  
Third Director - cutaway  
Clerk - cutaway  
Sen. Sherman - cutaway

Scene XI - Pullman - 1894

Judge Grosscup - judge's robe  
Att. Walker - cutaway  
Foreman - own business suit  
First Striker - worker's costume  
Second Striker - worker's costume  
Stenographer - woman worker's costume

Scene XII - Injunction

First Worker - worker's costume  
Second Worker - worker's costume

Scene XIII - To the Courts

First employer - cutaway  
First Att. - cutaway  
Judge - judge's robe  
Second employer - cutaway  
Second Att. - cutaway  
Third employer - cutaway  
Third Att. - cutaway  
Fourth employer - cutaway  
Fourth Attorney - cutaway

Scene XIV - Danbury Hatters - 1904

Attorney - cutaway  
Owner - dark business suit  
Gompers - bright colored business type suit  
Union Leader - bright colored business type suit  
Judges - judge's robe

Scene XV - U. S. Steel - 1919

Judge Gary - judge's robe  
 Superintendent - dark business suit  
 John - worker's costume  
 Wife - woman worker's costume worn with shawl over head

Scene XVI- Precedent - 1922

Judge Wilkerson - judge's robe  
 Att. Gen. Daugherty - cutaway  
 Worker - worker's costume  
 First, second, third, and fourth Judges - judge's robes  
 O.W. Holmes - cutaway

Scene XVII- Labor Counts Up - 1925

J. D. Rockefeller, Jr. - cutaway  
 Tom Mooney - worker's costume  
 Vanzetti - worker's costume

Scene XVIII-Partnership - 1929

Demagogue - costume half worker (bright color) and half  
 cutaway, with stripe trousers  
 Heinz - cutaway  
 Overingham - cap and gown

Scene XIX- Gastonia - 1929

Foreman - dark business suit  
 Rochester - worker's costume  
 Super. - dark business suit

Scene XX - Injunction Granted

Att. - cutaway  
 Judge - judge's robe  
 Rep. Michner - cutaway  
 " Blanton - cutaway  
 " Beck - cutaway  
 " LaGuardia - dark business suit  
 Green - bright colored business type suit

Scene XXI - Injunctions Wanted

Employer - cutaway  
 Att. - cutaway  
 Judge - judge's robe  
 Employers and attorneys - all wear cutaways

Scene XXII- Mopey Dick and The Duke

Mopey - worker's costume  
 The Duke - " "  
 Two policemen - police uniforms



Scene XXIII - Blue Eagle - 1933-34

Gen. Johnson - cutaway with gold epaulettes  
 Executive - cutaway  
 Broun - dark business suit  
 Spokesmen - dark business suits  
 Sulzberger - cutaway

Scene XXIV - General Strike - 1934

First worker - worker's costume  
 National Guardsman - guard's costume  
 First Industrialist - cutaway  
 Second " " "  
 Newsboys - newsboy's aprons and caps  
 First man - worker's costume  
 Second man - worker's costume  
 Author - dark business suit  
 Woman - actor's own street costume  
 Professor - dark business suit  
 Pres. University of Calif. - cap and gown

Scene XXV - Jennings vs. Hearst - 1936

Referee - slacks and shirt sleeves  
 Hearst - boxing trunks and track shirt  
 Jennings - boxing trunks - no top  
 Richberg - cutaway

Scene XXVI - Liberty

Two seamen - workmen's costumes

Scene XXVII - Jersey Justice - 1936

Judge - judge's robe  
 Eight workers - worker's and street clothes  
 Four policemen - police uniforms

Scene XXVIII - Minimum Wages

Laundry Workers - women worker's costumes

Guffey Act

Coal Miners - men workers' costumes

Wagner Act

Steel men - workman's costumes  
 Worker - workman's costume  
 First - Second - Third and Fourth Industrialists - cutaways  
 Judge - judge's robe  
 Lewis - bright colored business type suit  
 Men workers - all these costumes are the same, consisting  
 of trousers, jacket, sweater, cap and apron

Wagner Act - Continued

Vivid colors, contrasting with each item of the costume give a gay effect

Women workers - all dresses are made on the same silhouette, - fitted bodices with long skirts made with front fullness. The same color scheme has been used for both men and women workers.

PROJECTION - SOUND - RIGGING PLOT

House, down and out.  
 Music, three blasts.  
 On third blast, count four, and front projection,  
 "Living Newspaper presents, Injunction Granted".  
 Projection in for five counts.  
 Front projection out.  
 Curtain up.

- SCENE 1 Turn on all mikes and leave open until end of show.  
 On cue, "The Dutch West", rear projection, large  
 (1) Linnebach, "Map of England, 1600", in.  
 On cue, "I would like to know", rear projection  
 out.
- SCENE 2 On cue, "Convict laborers and others", rear  
 (2) projection, large linnebach, "Map of America,  
 1600" in.  
 On cue, "these laborers employed" bring down  
 banner (dimensions, 2'6" x 14'), with caption  
 "Sunrise to sunset".  
 On cue, "in the meantime", banner up.
- SCENE 3 On cue, "estates among themselves", large linnebach  
 out, blue floor strips in.  
 On cue, "God keep us from both", count three; large  
 linnebach in, lavender gelatine.  
 On cue, "of my father", large linnebach out.
- SCENE 5 On cue, Loudspeaker, "Philadelphia, 1806",  
 rear projection, small linnebach in, reading,  
 (3) "Philadelphia", also small stereopticon left,  
 (4) reading, "1806".  
 On cue, "political labor party", 5 KW in reading,  
 (5) "Seal of Workingman's Party".  
 On cue, "division of property", 5 KW out, small  
 linnebach out.  
 On cue, "Commercial Advertiser says", small  
 stereopticon out.
- SCENE 6 On cue, Loudspeaker, "Boston", small linnebach in  
 (6) reading "Boston".  
 On cue, "A day regularly", Blackout.
- SCENE 7 On cue, "To the Courthouse", 5 KW in, reading,  
 (7) "Seal of Commonwealth of Massachusetts".  
 On cue, "Order", 5 KW out.
- SCENE 8 On cue, Loudspeaker, "Members are Irish", 5 KW  
 in reading, "Seal of Molly Maguires, Ancient  
 (8) Order of Hibernians".  
 On cue, "Go the limit", 5 KW out.  
 On cue, "wheels of industry", small stereopticon  
 (9) left in, reading "Knights of Labor".  
 On cue, the Federated Trades", small stereopticon  
 right in, reading, "Federated Trades Union".

SCENE 8 Cont'd.

- On cue, "one united union", small stereopticon left out, small stereopticon right out.
- (11) On cue, handshaking of the two men, 5 KW in reading, "Seal of American Federation of Labor".

SCENE 9

- On cue, "federation of labor", banner, (dimensions 2'6" x 14') in, reading, "Eight Hour Day".

SCENE 10

- (12) On cue, loudspeaker, "Connecticut Copper 99", large linnebach in reading, "87, "131", 127, 118, 42, 42".
- On cue, "Universal Equipment 210", Blackout.
- On cue, Loudspeaker, "July 2, 1890", 5 KW in reading, "United States Seal".
- On cue, "the Sherman Act", 5 KW out.

SCENE 11

- (14) On cue, loudspeaker, "1894, Pullman, Ill." Rear projection, small linnebach in reading, "Pullman, Illinois, 1894".
- On cue, "order an injunction", small linnebach out; large linnebach in reading, "Injunction Granted". Actor switches on upstage mike.
- (15) On cue, "that finishes it", picture screen (dimensions 10' x 12') down front projection, picture of Eugene V. Debs.
- On cue, "during his administration", front projection out; picture screen up; upstage mike off.

SCENE 13

- On cue, "Injunction granted," -- last time large linnebach reading, "Injunction Granted", out.

SCENE 14

- (16) On cue, loudspeaker, "Danbury Hatters, 1904", 5 KW in reading, "Seal of Danbury Hatters"; rear projection, small stereopticon left, in, reading "1904".
- On cue, "remanded for trial", 5 KW out, small stereopticon left, out; large linnebach in, reading "Damages".
- (17) On cue, "organized labor", blackout.

SCENE 15

- (18) On cue, "nowadays, none of", rear projection, large linnebach with read sweeps in.
- On cue, "is working hard", large linnebach out.
- (19) On cue, "United States Steel", large linnebach in, reading, "Coercion".
- On cue, "what do you say", picture screen down; balcony projection in reading, "go back to work, etc."
- (20) On cue, "the world's business", balcony projection out; picture screen up, blackout.

- SCENE 16
- (21) On cue, loudspeaker, "Chicago, 1922", 5KW  
in reading, "United States Seal".  
On cue, "Eugene V. Debs", blackout.
- SCENE 17
- (22) On cue, loudspeaker, "Labor Counts up",  
rear projection, large linnebach in,  
reading, "1910, 1912, 1914, 1916,  
1919. 1921"; actor switches on  
upstage mike.  
On cue, condemned to death, rear projection  
out.  
On cue, "that agony is our triumph", pause,  
Vanzetti steps back, curtain down;  
house lights up; upstage mike off.

TEN MINUTE INTERMISSION

- SCENE 18
- House down and out.  
Orchestra begins clapping  
Actors on stage begin clapping  
Large linnebach rear projection in, reading,  
(23) "1929".  
Curtain up.  
On cue, "we hear talk", large linnebach,  
rear projection in reading, "1929",  
(Mortar Board and Diploma background)  
On cue, Clown striking himself with diploma,  
Blackout.

- SCENE 20
- (25) On cue, Attorney entering picking up tune,  
"East Side, West Side," rear projection,  
large linnebach in, showing number  
of varicolored balls.  
On cue, Clown bounces attorney on head with  
ball, blackout.

- SCENE 22
- (26) On cue, previous scene 21, "Injunction  
Granted", rear projection, large  
linnebach in reading, a Mopey Dick  
moon and stars; actor opens upstage  
mike.
- (27) On cue, "a little late then...", picture  
screen down; front projection  
portrait of Herbert Hoover in.  
On cue, "must be to secure", balcony  
projection picture screen up;  
upstage mike off.  
On cue, entrance of cops, rear projection,  
large linnebach out.

SCENE 24

- (28) On cue, loudspeaker, "San Francisco, 1934", small linnebach rear projection in, reading, "San Francisco, 1934"; large linnebach rear in, reading green sweeps.
- (29) On cue, Clown striking Johnson over head with slapstick, blackout.

SCENE 26

- (30) On cue, loudspeaker, "American Liberty League", rear projection, 5 KW in, reading, "Seal of American Liberty League".
- On cue, "Emil F." blackout.

SCENE 28

- (31) On cue, "Can you get a living wage", rear projection, large linnebach in reading, "Organization".
- On cue, "overlords of steel",  
Curtain.

House lights up.

SET & HAND PROP - PLOTSCENE 1

(Crier) Bell  
(Clown) Tomahawk  
Wig

SCENE 2

(Groups of indentured servants)  
Bundles  
Trunks  
Sacks  
Carpet bags  
Large canvas bags  
Blanket rolls  
Immigrant bundles on poles  
(Captain) Papers  
(Crier) Bell  
(Clerk) Entry book & quill

SCENE 3

(Berkeley)  
Document  
(Followers of Bacon)  
Double-barrel shotgun  
Guns  
Pitchforks  
Cudgels  
Rakes  
Shovel  
Five Picks & axe

SCENE 5

(Levy) Gavel  
(Employer) Newspaper  
(Crier) Bell

SCENE 7

(First Man)  
Newspaper

SCENE 8

(Molly Maguire)  
Bar

SCENE 10

(Chairman)  
Cigar  
(Clown) Large prop cigar

SCENE 11

(Pullman)  
Train effect offstage  
Workers' dinner pails  
(Stenographer)  
Notebook

SCENE 12

(First Worker) Tin lunch box  
Newspaper  
Banana  
Crackers  
(Second Worker) Tin lunch box

SCENE 13

(Judge) Gavel

SCENE 14

(Union Official) Union book  
Bundle of Stage Money  
(Union Treasurer) Union book  
(First Worker) Stage Money & Union book  
(Second Worker) Stage Money " " "  
(Third Worker) Stage Money " " "  
(Fourth Worker) Stage Money " " "

SCENE 15

(Two Reporters) Notebooks & pencils  
(His Wife) Lunch Pail  
(Two Militia) Guns

SCENE 16

(Clerk) Bundle of legal documents  
(First Judge) Cut-out. "Lower Court", desk  
(Second Judge) Cut-out. "Higher Court"  
(Third Judge) Cut-out. "Still Higher Court", desk  
(Fourth Judge) Cut-out. "Highest Court"

SCENE 18

(Clown) Balloon  
Large Prop Wooden Dime  
Large Prop Pickle  
Prop Glasses  
Rolled Diploma  
Cow effect Whistle

SCENE 19

(Superintendent) Contract

SCENE 20

(Clown) Kazoo  
(Attorney) Large rubber Ball marked  
"INJUNCTION GRANTED"

SCENE 21

(Clown) Policeman's cap - pr. of White Gloves

SCENE 22

(Mopey Dick) Newspapers  
(The Duke) " "



SCENE 23

(Executive)	Profile Pullman Chair
(Heywood Broun)	" " "
(Arthur Hays Salzberger)	" Desk

SCENE 24

(Three National Guardsman)	Prop brick with note
(Group of Industrialists)	Three Guns (rifles)
(Newsboys)	Profile Director's Table
(First Man)	Papers
(Second Man)	Paper
(Author at Typewriter)	"
(Another Man)	Profile typewriter desk
(Professor)	Sheet of paper
	Typewriter crash offstage
	Magazine
	Profile Cogswell Chair
	Glass crash
	Book
	Profile Phi Beta Kappa Key -
	Slapstick

SCENE 25

(William R. Hearst)	Boxing Gloves
	Stool
(Dean S. Jennings)	Boxing Gloves
	Stool
	Gong in orchestra

SCENE 27

	Profile Judge's Desk
--	----------------------

SCENE 28

(Clown)	Scroll
(Laundry Workers)	

MINIMUM WAGES

(Clown)	Scroll
---------	--------

GUFFEY ACT

	Small bags of coal
--	--------------------

WAGNER ACT

(Clown)	Scroll
---------	--------

SIGNSSCENE 5

"Workingman's Party" - large canvas sign, with pole at each end. Sign is held aloft by two workers.

"Universal Suffrage" )  
 "Free Public Schools" ) Cardboard placards  
 "No Imprisonment for Debt" ) carried by group of  
 "Limitation of Woman & Child Labor" ) women, followers of  
 "Shorter Hours" ) Frances Wright.

SCENE 6

"John Quincy Thayer & Isaac Cooper Speaking" - cardboard displayed by Clown.

SCENE 7

"Commonwealth vs. Hunt & Others )  
 Chief Justice Shaw Presiding ) Cardboard, displayed  
 Surprise! Surprise!" ) by Clown.

SCENE 9

"Oscar Neebe" )  
 "Michael Schwab" ) Small cardboard, black  
 "Adolph Fischer" ) bordered name signs,  
 "Louis Lingg" ) worn by each character.  
 "August Spies"  
 "Samuel Fielden"  
 "Geo. Engel"  
 "Albert Parsons"  
 "Judge Jos. E. Gary & Wife, God Bless ) Cardboard - displayed  
 our Happy Home" ) by Clown.

SCENE 13

"The Interests of the Workingman are )  
 not affected in the slightest de- ) Cardboard - displayed  
 gree--Grimm's Fairy Tales." ) by Clown.

SCENE 17

"1910 I.L.G.W.U." )  
 "1912 Lawrence, Mass." )  
 "1914 Ludlow, Colo." ) Cardboard placards on  
 "1916 San Francisco" ) sticks carried by  
 "1919 Boston, Mass." ) groups of marchers.  
 "1921 Boston, Mass." )  
 "1923 Washington, D.C." )  
 "Local Mine Owner" Cardboard sign dis-  
 played by Clown.

SCENE 19

"Now Showing Double Feature-- )  
 Prosperity, Capital & Labor are )  
 Partners, Prosperity, Capital )  
 & Labor are Partners." )

SCENE 20

"Earl C. Michener of Michigan" )  
 "Rep. Thomas L. Blanton of Texas, ) Cardboard signs dis-  
 Whoopee, Ride 'em Cowboy." ) played by Clown.  
 "Representative James M. Beck of )  
 Pennsylvania" )  
 "It is the Magna Charta of Labor" )

SCENE 23

Blue Eagle Profile sign set  
 down by Clown.

SCENE 25

"Donald S. Richberg" Small cardboard name  
 sign.

SCENE 26

"Seamen's Union on Strike" ) Sandwich signs worn by  
 ) two seamen.  
 "Union Hiring Halls--Living Wage" )

SCENE 27

"Defendants" )  
 Anthony Minerich )  
 Eugene Rivers ) Cardboard signs dis-  
 Benj. Careathers ) played by Clown.  
 Peter Chapa" )  
 "Case of Albert Woods" )  
 "Defendants" )  
 Top )  
 Klop )  
 Covington" )

SCENE 28

"N. Y. Minimum Wage Law" Tag on scroll  
 "Guffey Act" " " "  
 "Wagner Act" " " "  
 "Oil, Gas & Refinery Workers, C.I.O." )  
 "United Rubber Workers, 30,000, C.I.O." )  
 "United Textile Workers of America, )  
 110,000, C.I.O." ) Carboard signs  
 "United Mine Workers Union, ) on sticks, carried  
 642,000, C.I.O." ) by the various groups.  
 "Union Mill, Mine & Smelting Workers,  
 20,000, C.I.O."  
 "Amalgamated Assn. Iron & Steel,  
 5,500, C.I.O."

SCENE 28 Cont'd.

"I.L.G.W.U. 225,000, C.I.O." )  
 )  
 "Flat Glass Workers, C.I.O." )  
 )  
 "International Typographical Union,  
 77,000, C.I.O." )  
 )  
 "Hats, Caps, Millinery Workers,  
 11,000, C.I.O." )  
 )  
 "Amalgamated Clothing Workers,  
 150,000, C.I.O." )

"for play needs - the PLAY BUREAU"

RECEIVED  
 THE PLAY BUREAU  
 1234 5th Ave  
 New York, N.Y.  
 10017

Anexo C – Fotos de *Teatro Jornal: Primeira Edição*

Extraídas de Revista Palco + Plateia, ano III, maio de 1972.



Anexo D – Processo de censura, com texto integral, de Teatro Jornal: Primeira Edição

Boal, Augusto. Teatro Jornal: Primeira Edição. Processo de censura - Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional.

PROC. 2219 LIV. 01 PAG. 96 REG. 3051		22 A
MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL		
TEATRO JORNAL		DISTRIBUIÇÃO
		ENTRADA
		01/09/96
		DISTR.-01/09
		1ª CEN.-07/9
		2ª CEN.-
		CERT.-14/9
		SAIDA 14/9
		TEMPO TR
		13 DIAS.
AUTOR: AUGUSTO BOAL		

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

ILMO. SNR. DIRETOR DO SERVIÇO DE CENSURA FEDERAL EM BRASÍLIA.

CIA. TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO, vem re-  
querer se digne V.S. mandar proceder a Censura do texto abai-  
xo qualificado, para que junta três cópias do mesmo.

NOME: TEATRO JORNAL.

AUTOR: AUGUSTO PINTO BOAL.

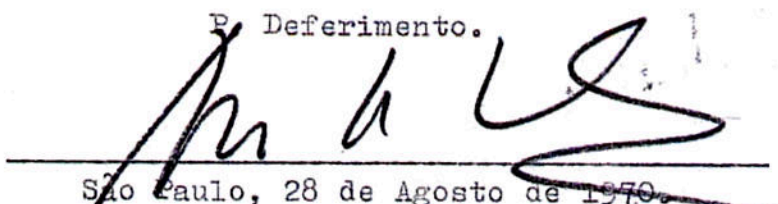
GÊNERO: TEATRO JORNAL.

LOCAL: TEATRO ARENINHA DE SÃO PAULO.

DATA: SETEMBRO DE 1970.

Nestes Termos.

P. Deferimento.

  
São Paulo, 28 de Agosto de 1970.

# SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT)

Fundada em 27 de setembro de 1917 — Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092, de 4-8-1920 — Filiada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores — Membro do Conselho Pan-Americano da "CISAC" — Membro do IBCEC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) — Membro da UNESCO — Representante do INC (Instituto Nacional do Cinema do Ministério da Educação e Cultura).

Sede: Av. Almirante Barroso, 97 - 3º andar — Rio de Janeiro GB.

## AUTORIZAÇÃO PARA REPRESENTAÇÃO DE PEÇA TEATRAL

Série 3/70 - SP Nº 13470

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), reconhecida como de utilidade pública federal, pelo decreto n.º 4.092, de 4-8-1920 mandatária de seus associados nacionais e estrangeiros, para todos os fins de direito, autoriza, nos termos do artigo 2.º do decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, combinado com os artigos 26 e seu parágrafo único, e 27, do decreto n.º 5.492, de 16-7-1928, art. 46 do decreto n.º 18.527, de 10-12-1928, e artigo 35 do decreto n.º 21.111, de 1-3-1932, Lei n.º 2.415, de 9-2-1955, art. 42, do decreto n.º 20.493, de 24-1-1946, e artigo 1.º do decreto n.º 1.023, de 17-5-1962, a representação da peça teatral:

Original de *Edoardo*  
 Música de *A. Bual*  
 Tradução de *Almirante*  
 No Teatro *Almirante* Cidade *São Paulo*  
 Empresa *Almirante* Pela Cia. *Almirante*  
 nos dias *Almirante* *Teatro*

sob condição de pagamento dos respectivos direitos autorais, na base de %  
 da renda bruta de cada espetáculo, com a garantia mínima de NCr\$  
 por espetáculo, obrigando-se a Empresa a fornecer à SBAT uma cópia do "bordereau" de receita, devidamente autenticado, responsabilizando-se pela sua exatidão, bem como pelo integral pagamento dos direitos autorais acima estipulados, em moeda corrente.

Esta autorização obriga a Empresa, implicitamente, a pagar à SBAT a mesma cota percentual, a título de direitos autorais, sobre as importâncias que receber de qualquer entidade, pública ou privada, Repartições Federais, Estaduais ou Municipais, desde que tais recebimentos a obriguem a conceder ingressos, no todo ou parte da lotação, ou reduzir os preços dos mesmos, a qualquer título.

Da mesma forma obriga-se a Empresa a incluir nos bordereaux de receita, como ingressos vendidos a preços normais, todos os que forem utilizados por sócios cotistas da Empresa ou do próprio teatro, para os efeitos da cobrança do direito autoral.

Esta via de Autorização não vale como recibo. Deve ser anexada ao programa respectivo e entregue às autoridades competentes. — A quitação do direito autoral respectivo, só poderá ser dada na primeira via do recibo oficial da SBAT.

de 1970

*[Assinatura]*

(pela SBAT)



## Resumo dos textos de Leis invocadas nesta autorização

### Decreto n.º 4.092, de 4 de agosto de 1920:

Art. 1.º — Fica reconhecida como de Utilidade Pública a **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais** com sede no Rio de Janeiro.

§ 1.º — É facultado a esta Sociedade representar seus associados:

a) — Perante a Polícia ou em Juízo Civil e Criminal ativa e passivamente, em todos os processos referentes à propriedade literária e artística nos quais esses associados sejam parte.

b) — Perante as Empresas teatrais, para a cobrança das quotas ou percentagens de direitos de autor.

§ 2.º — Para o disposto no § 1.º a Sociedade se reputará mandatária de seus associados, para todos os fins de direito, pelo simples ato de filiação à Sociedade, salvo cláusula expressa em contrário.

§ 4.º — A prova de filiação à **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais** ou às suas congêneres estrangeiras poderá ser feita pela relação oficial dos sócios, publicada pela imprensa ou em aviso, ou por certidão em cartório, passada por tabelião público, pela qual se verifique constar da relação o nome do autor teatral.

### Decreto n.º 4.790, de 2 de janeiro de 1924:

Art. 2.º — Nenhuma composição musical, tragédia, drama, comédia, ou qualquer outra produção, seja qual for a sua denominação, poderá ser executada ou representada em teatros ou espetáculos públicos, para os quais se pague entrada, sem autorização, para cada vez, de seu autor, representante ou pessoa legitimamente subrogada nos direitos daquele.

### Decreto n.º 5.492, de 16 de julho de 1928:

Art. 26 — As disposições do art. 2.º e seguintes do Decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, aplicam-se a todas as composições musicais e peças de teatro, executadas, representadas ou transmitidas pela radio-telefonia, com intuito de lucro, em reuniões públicas.

§ único — Consideram-se realizadas com intuito de lucro quaisquer audições musicais, representações artísticas ou difusões radio-telefônicas em que os músicos, executantes ou transmitentes tenham retribuição pelo trabalho.

Art. 27 — Os proprietários ou empresários de quaisquer estabelecimentos de diversões públicas, são responsáveis pelos direitos autorais das produções aí realizadas.

### Decreto n.º 18.527, de 10 de dezembro de 1928:

Art. 46 — Ficam obrigados à apresentação de programas os proprietários, empresários, diretores ou quaisquer outros responsáveis pelas representações, exhibições ou irradiações que se realizarem em teatros, cinematógrafos, dancings, cabarés, sociedades radio-telefônicas ou outros quaisquer estabelecimentos de diversões públicas.

### Decreto n.º 21.111, de 1 de março de 1932:

Art. 35, § 1.º — A irradiação de quaisquer assuntos ou trabalhos, já divulgados ou não por outros meios, deverá respeitar os direitos autorais e ser igualmente precedida da indicação dos nomes dos autores.

### Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946:

Art. 42 — Considera-se local de representação, execução, exibição e irradiação e de outras formas de espetáculo, reuniões e diversões públicas, inclusive competições desportivas, os teatros, os circos, arenas e pistas, parques, salões ou dependências adequadas, assim como quaisquer estabelecimentos onde se reserve espaço para algum daqueles fins e que sejam, de qualquer maneira, frequentados coletivamente, mesmo as que tenham a denominação de sociedades recreativas e desportivas.

### Lei n.º 2.415, de 9 de fevereiro de 1955:

Art. 1.º — A outorga, no território nacional, da licença autoral para a realização de representações, execuções públicas e tele-transmissões, pelo rádio ou televisão, de que tratam os arts. 42 e 43, § 1.º do Decreto número 18.527, de 10 de dezembro de 1928, e 88 do Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946, compete exclusivamente ao próprio autor ou à Sociedade legalmente constituída para a defesa de direitos autorais, à qual o autor for filiado e que o tenha registrado na forma do artigo 105, § 1.º do Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

### Decreto n.º 1.023, de 17 de maio de 1962:

Art. 1.º — Qualquer espetáculo público (representações, execuções, irradiações, funções esportivas, recreativas e beneficentes, etc.) realizado em teatro, cinema, estações de rádio e televisão, circo, parque, cassino, clube, associações recreativas ou esportivas, salões de dependências adequadas, depende de aprovação do respectivo programa, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (S. C. D. P.) no Distrito Federal, e pela autoridade policial nos Estados e Territórios, seja o espetáculo ou função promovido por pessoa física ou jurídica, ou por entidade de organização comercial ou de organização civil.

" TEATRO JORNAL: Primeira Edição "

texto, seleção e direção de  
AUGUSTO BOAL

---

TEATRO-JORNAL 1ª Edição

Texto e direção de  
AUGUSTO BOAL

(o elenco entra em cena)

CORINGA - No Brasil, o futebol é um esporte extremamente popular. Por muitas razões. Uma delas é que na arquibancada todo mundo / também joga futebol. Pra se jogar futebol não é preciso ser atleta; pra entrar na seleção sim, precisa, mas também se pode jogar na varzea, num terreno baldio ou no quintal de / casa. O espectador de futebol também joga futebol, e isso / é importante.

No Brasil o teatro não é muito popular. Por muitas razões. Uma delas é que na plateia quase ninguém faz teatro. Todo / mundo pensa que pra fazer teatro é preciso ser artista. O espectador de teatro não "joga" teatro, e isso é uma pena.

Mas nós achamos que teatro deve ser um jogo que todo mundo / possa jogar, uma forma de comunicação com a qual todo mundo possa se comunicar. Ninguém precisa ser orador para partici / par de uma Assembléia, ninguém precisa ser atleta pra jogar / futebol, e assim também ninguém precisa ser artista pra jo / gar teatro.

Por isso nós resol vemos fazer uma série de espetáculos mos / trando algumas maneiras simples de se jogar teatro. Neste / primeiro espetáculo de "teatro-jornal" vamos começar da ma / neira mais simples possível mostrando nove técnicas diferen / tes de se transformar uma notícia de jornal em cena teatral. Pesquisamos nove técnicas e provavelmente existem mais algu / mas dúzias. Vocês que pesquisem em casa, na escola ou no clu / be. E contem pra gente depois.

A primeira não é nem técnica. Consiste em ler a notícia exa / tamente como foi publicada, sem alterar uma palavra. É o NO- / TICIÁRIO.

O ELENCO LÊ NOTÍCIAS CURTAS. GONGO DE BOX.

A segunda técnica é a dramatização. A gente pega a notícia / do jornal e representa como se fôsse um exercício de labora / tório.

GRAVADOR - NOTICIA DA PERUCA  
ELENCO DRAMATIZA  
GONGO DE BOX

CORINGA - A terceira técnica consiste em ler uma notícia com ritmo. To / do ritmo em si mesmo, tem um conteúdo próprio, desperta cer / tas emoções, certas imagens, certas ideias. Qualquer letra / de musica pode variar de sentido, dependendo do ritmo. Uma le / tra que fale de tristeza, solidão, abandono, em bossa nova é / nostalgia, em tango é lamento de cornudo. A notícia publica / da no jornal é fria, pode ser interpretada de muitas maneiras / diferentes. Ler com ritmo é interpretar, emprestando à notí / cia o conteúdo do ritmo escolhido.

O ELENCO INTERPRETA A CENSURA. GONGO.

A quarta técnica a gente chama de ação paralela. A notícia é / lida e em cena se desenvolvem ações que expliquem melhor a / notícia, que critiquem a notícia.

GRAVADOR - NOTICIÁRIO SOBRE O VIETNÃ, ORIENTE MÉDIO, INUNDAÇÕES NO REC  
O ELENCO DESENVOLVE AÇÕES TAIS COMO JOGO NA LOTE  
ESPORTIVA, DESPERTAR, VER TV, DANSAR, COMPRA DE  
CARRO, ETC.

GRAVADOR - NOTÍCIA SOBRE A MULHER QUE DAVA EM BENEFÍCIO DO MARIDO.

CORINGA - Esta é a quinta técnica, chamada REFORÇO. A notícia é representada com a ajuda de jingles, propaganda, slides, tudo já conhecido pela platéia. Outro exemplo é o horóscopo.

ELENCO REPRESENTA O HORÓSCOPO DANçando. GONGO.  
Agora uma técnica bem simples: NOTICIÁRIO CRUZADO. Duas notícias lidas simultaneamente; uma explica a outra.

ELENCO REPRESENTA LEITURA CRUZADA: Delfim explica o modelo próprio de desenvolvimento e o assalto aos trens do nordeste. Outra cena possível: futebol no Piauí e na Copa do Mundo. GONGO.

A sétima técnica é o HISTÓRICO. Uma notícia é sempre melhor com compreendida se o espectador tiver algumas informações históricas adicionais.

GRAVADOR - NOTÍCIA DO MASSACRE DO CAMP ONÉS.

ELENCO INTERPRETA AS PALAVRAS CRUZADAS. GONGO.

CORINGA - Antigamente, quando o dramaturgo queria revelar à platéia o íntimo dos personagens escrevia um monólogo, e o personagem começava a falar sozinho, a se perguntar se era melhor ser ou não ser. Hoje em dia foi inventada a televisão e quando a gente quer o que vai no íntimo dos personagens a gente faz uma entrevista de campo.

O ELENCO INTERPRETA CRUNA. O PRÊSO NÁ 30 ANOS SEM CULPA FORMADA. GONGO.

Mas a televisão também nos habituou a conviver com tudo que há de mais terrível: guerra, mortes violentas, terremoto, chacina, estropos, todo tipo de crime. Os noticiários são quase sempre na hora do almoço e na hora do jantar. Ver sangue na TV durante o almoço, hoje em dia, é tão importante como o sal da comida. Na quarta-feira junto com a feijoada a gente tem que ver um belo bombardeio na Indochina; e o molho à bolonheza da macarronada da quinta-feira é o sangue de um estudante baleado dos Estados Unidos. Nós comemos tranquilos. A informação já não informa. Estamos tão insensíveis como um computador eletrônico. A morte é abstrata. Por isso é preciso tornar concretas certas palavras.

GRAVADOR - NOTÍCIA DA MORTE DO OPERÁRIO NO FORNO.

CORINGA - A gente pode ouvir uma notícia como essa e não se emocionar. A última técnica do teatro jornal que nós vamos mostrar hoje consiste em tornar concretas certas palavras.

O ELENCO INTERPRETA BARRA MANSA

"TEATRO JORNAL: Primeira Edição" - show

O "Teatro-Jornal" é um show sem texto. Consiste apenas em ler notícias de jornal, anúncios, publicidade, etc., de nove maneiras diferentes:

1. Leitura simples, sem acrescentar nada;
2. Dramatização;
3. Leitura com ritmo: tango, samba de morro, bossa nova, etc.;
4. Leitura acompanhada de mimica;
5. Jingles publicitários;
6. Noticiário simultâneo;
7. Histórico;
8. Reportagem;
9. Figuração concreta da notícia.

O Teatro Jornal é um show jogo de salão. No Brasil, o futebol é um esporte extremamente popular porque na plateia todo mundo sabe jogar futebol. O teatro não é popular, porque na plateia quase ninguém sabe fazer teatro. O objetivo do Teatro Jornal é mostrar que, da mesma forma que ninguém precisa ser atleta para jogar futebol, também assim ninguém precisa ser artista para fazer teatro. Por isso, o Teatro Jornal apresenta formas simples de fazer teatro, que podem ser utilizadas por pessoas sem nenhuma habilidade especial, e na forma de jogos de salão.

## PAPAGAIO LINGUARUDO FOI MOTIVO DA BRIGA

No Fórum de Junqueirópolis acha-se em tramitação um processo bastante curioso, envolvendo Manoel de Moraes, Olímpio Silva e um papagaio falador, pertencente a este último.

Manoel e Olímpio são vizinhos e por motivos fúteis viviam brigando. Um sempre procurava meios de incomodar o outro. Manoel, gostando de aperitivos, às vezes exagerava, voltando para casa disposto a tudo. Olímpio, adquirindo o papagaio, ensinou-lhe a falar uma frase ofensiva ao vizinho: "Mané Pinguço, como vê?".

No começo houve até risos, da parte do ofendido. Mas o

papagaio passou a insultá-lo de modo constante, a toda hora. E numa dessas vezes, quando voltava para casa bastante amuado, Manoel, ao ouvir o insulto do papagaio, não se conteve. Foi até seu puleiro e o atingiu em cheio. Olímpio correu a acudir e então ambos brigaram, ocorrendo cenas de sangue.

O caso foi parar na delegacia de polícia, onde o delegado ouviu as partes e testemunhas, porém a principal delas, o papagaio, já não podia falar. O processo está no Fórum local, e os junqueiropolenses aguardam como terminará essa velha richa.

## Preso sem culpa há 30 anos

RECIFE, 10 (NP) — Recolhido a Casa de Detenção de São Paulo, há 30 anos, sem ter ainda sido julgado pela Justiça pernambucana, o agrônomo Manoel Alves da Silva, natural de Vitória de Santo Antão, encaminhou pelo correio habeas-corpus, afirmando que fora envolvido num processo onde não houve vítimas, mas apenas crime de caráter político.

Esclarece o prisioneiro que o processo teve início na 4.ª Vara Criminal do Recife, em fevereiro de 1941 — quando já se encontrava recolhido a prisão — sendo que até o presente momento não foi encaminhado ao estabelecimento penal onde se acha, qualquer pronunciamento da Justiça, absolvendo-o ou condenando-o.

## Morreu no dia errado

Em Bakersfield, California, Kenneth Finch fez um acordo com sua mulher, segundo o qual ela poderia encontrar-se com seu ex-noivo às quartas e sábados, se ficasse em casa nos outros dias da semana. Recentemente Finch matou a tiros o ex-noivo, Leo Zuniga, pois encontrou-o acompanhado de sua mulher numa terça-feira.

## Flagrante

Alberto Ebrét, terceiro sargento da Polícia Militar, destacado no serviço de Finanças da Corporação foi autuado em flagrante, ontem à tarde, no 12.º Distrito, porque tentou violentar a menor NGS (12 anos.) Segundo testemunhas, ouvidas na peça policial, o acusado levou a menina para um terreno baldio da av. Marginal, sob a ponte de Vila Guilherme.

Antes que consumasse seu ato foi detido e apresentado ao delegado Ari Sampaio, que mandou autuá-lo.

## Vitorino teme as alas jovens

Da Sucursal de  
BRASILIA

O senador Vitorino Freire, que deixará a política depois de mais de 30 anos no Congresso, chamou a atenção do líder governista Filinto Müller, para "os riscos que a ARENA vai enfrentar, incentivando a criação de alas jovens em varios Estados".

Saliou o senador maranhense que ao tempo do antigo PSD, algumas "alas jovens" deram muito trabalho aos chefes pebedistas da Bahia, de Pernambuco, de Santa Catarina e do seu Estado, acrescentando que "os moços só foram dominados depois que envelheceram".

E frisou: "Tenho mesmo muito medo dessas alas jovens, porque sei do trabalho que dão depois".

## ATACOU A ESTUDANTE E ROUBOU A SUA PERUCA!

A vaidade feminina não tem limites em se tratando de andar na moda. Pelo menos assim pensa Cecília Roque Garcia (22 anos, casada, residência ignorada), que sonhava ter uma peruca de qualquer maneira.

O dinheiro curto, a vontade imensa. Então, veio o plano. Num ponto de ônibus da Praça da Republica, por volta das 23 horas, Cecília anallou a peruca da estudante Suely da Penha Correia (21 anos, solteira, rua Sete Lagoas, 28, Penha) e não resistiu. Com um golpe violento conseguiu deixar a outra sem os cabelos artificiais e saiu correndo como um índio depois de arrancar o escapo do homem branco.

## PRESA

Enquanto Suely, aluna do «Caetano de Campos», gritava por socorro a outra com a cabeleira nas mãos afastava-se correndo. Já estava na rua Vieira de Carvalho quando dois soldados do policiamento ostensivo conseguiram prendê-la. Foi conduzida ao 3.º Distrito e autuada em flagrante pelo delegado Severino Nilton Bataglia. Logo depois, foi encaminhada para o presídio de mulheres, do recolhimento Tiradentes.

## Esclarecido o misterio dos biscoitos

Foi esclarecido o misterio do desaparecimento do pacote de biscoitos no Congresso Nacional. Como se recorda, quando um empregado da Subsistencia fazia quarta-feira a entrega semanal de café, chá, açúcar e biscoitos destinados ao lanchados gabinetes de líderes, presidentes de partidos e membros das Mesas, deu pela falta de um pacote de biscoitos. Recordou, então, ao Serviço de Segurança da Camara e esta promoveu uma vistoria completa nas dependencias do MDB — pois o carro da Subsistencia estava estacionado nessas imediações — abrindo gavetas e armarios dos funcionarios dos deputados Ulisses Guimarães, Nelson Carneiro e Adolfo Oliveira. Mas nada foi encontrado. Sexta-feira de manhã, por acaso, um servente da limpeza do Congresso encontrou sob a mesa do primeiro-secretario da Camara, deputado Lacorte Vitale, um pacote de biscoitos amanteigados. Chamado e depor na Segurança, o empregado da Subsistencia confirmou que, antes de ir ao MDB, fizera entregas no gabinete daquele parlamentar. Concluiu-se, então, que um dos pacotes rolou de seus braços, indo ocultar-se sob a mesa. Em consequencia foi dado por encerrado o episodio. Contudo, o gabinete do MDB, ao tomar conhecimento do encontro do pacote, lavrou novo protesto ao diretor-geral da Secretaria da Camara. O MDB chegara a figurar entre os principais suspeitos da desaparecimento dos biscoitos.

# Flagelados atacam trens e caminhões

Da Sucursal do  
RECIFE

Em numerosas localidades do interior nordestino, flagelados têm assaltado quase diariamente trens e caminhões para roubar alimentos. Em todo o Nordeste, há ameaça latente de invasão de cidades pelos flagelados.

Há notícias de suspensão de feiras livres em algumas localidades, pois os feirantes não se atreveram a transportar seus produtos às cidades, em cujos arredores perambulam grupos

de trabalhadores rurais, dispensados das fazendas onde trabalhavam.

As autoridades acreditam que os flagelados desaparecerão somente quando forem abertas as frentes de trabalho, anunciadas pelo governo, e que poderão dar ocupação aos desempregados.

As multidões de flagelados são compostas não só de trabalhadores, meeiros e agregados, como também de pequenos proprietários rurais, que são levados a abandonar as suas terras ao ver que nada conseguirão colher.

Todos se juntam, famintos, e agressivos, para procurar emprego nas cidades. Muitos, acompanhados de suas mulheres e filhos, perambulam de uma cidade para outra, atraídos pelos boatos de distribuição gratuita de comida pelas autoridades, ou da abertura de uma frente de trabalho.

Muitas vezes, desesperados, atacam feiras, casas de comércio, qualquer veículo que esteja transportando viveres, e, às vezes, até mesmo residências particulares.

## Plano de emergência

Estes fatos vêm-se repetindo há dezenas de anos, e foi para evitá-los que a SUDENE criou um plano de emergência para dar trabalho aos desempregados da seca. Teoricamente, uma vez manifestados os primeiros sinais de desemprego, abrem-se frentes de trabalho na construção de estradas, aberturas de poços etc., para absorver a mão-de-obra ociosa.

Há sérias dúvidas quanto à eficácia do plano, e mesmo da utilidade das obras. Os próprios governadores do Nordeste acham que o resultado seria melhor se a SUDENE financiasse os fazendeiros para obras de infra-estrutura em suas propriedades em vez de gastar dinheiro inútil na abertura de estradas que serão abandonadas tão logo cheguem as chuvas.

Mas a SUDENE insiste em que o plano dará certo, desde que colocado em plena atividade. O órgão explica a fome atual com a alegação de que a última safra de cereais foi ínfima.

Nota-se que, de qualquer forma, a SUDENE não vem agindo com a presteza que se devia esperar. O órgão vem relutando em declarar as regiões em "estado de seca", o que implicaria na aplicação imediata do plano. A SUDENE peca por excesso de cuidado, uma vez que procura evitar a repetição da "indústria da seca" que possibilitava a uns poucos ganharem dinheiro na exploração do flagelo.

## Outro julgamento sem final

*O juri do Esquadrão da Morte fluminense foi suspenso outra vez: outro jurado desmaiou.*

Enquanto em São Gonçalo, no Estado do Rio, o juiz era obrigado a suspender novamente o julgamento de dois policiais acusados de pertencerem ao Esquadrão da Morte, o ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, telefonava ontem ao secretário de Segurança de São Paulo, coronel Danilo da Cunha Melo, determinando-lhe que esclareça, com urgência, o assassinato dos dois homens encontrados mortos no quilômetro 32 da estrada de Sapopemba. Ao chegar a São Paulo, onde ficará até segunda-feira, Buzaid leu, em alguns jornais, notícias que atribuíam os crimes ao Esquadrão da Morte de São Paulo.

Em São Gonçalo, depois de 11 horas de julgamento dos policiais Morvan Lopes Cordeiro e Justino da Silva, o juiz, Luís Carlos Perlingueiro, dissolveu o Conselho de Sentença. O motivo: um dos jurados sentiu-se mal. Essa foi a segunda vez que os acusados foram a juri, sem que a justiça chegasse a uma decisão. Agora, só voltarão ao banco dos réus em janeiro do ano que vem.

Os dois policiais são acusados de assassinar um casal de namorados que haviam detido no bairro de Alcântara e que foram encontrados mortos no dia seguinte. As vítimas — Regina Célia Valadares e Natanael Ferreira Frias — estavam namorando debaixo de um pé de jamelão quando foram presos sob a alegação de que estavam atentando contra o pudor.

Natanael Ferreira Frias reagiu contra

a prisão arbitrária e esbofeteadu um dos policiais que participavam da ronda. No dia seguinte, 13 de abril do ano passado, foi encontrado morto em Itaboraí, crivado de balas e com marcas de torturas. Sua namorada, Regina Célia, foi encontrada em Guaxindiba, com sinais de violação sexual.

Doze horas depois que o juiz suspendeu o julgamento dos dois policiais, mais uma vítima do Esquadrão da Morte foi encontrada no Estado do Rio. Um mulato, com menos de 30 anos, foi assassinado com nove tiros — dois na cabeça, três nas costas, três no peito e um na barriga. Dessa vez, o cadáver não tinha ao seu lado o cartaz de papelão com o desenho da caveira, que costumava identificar as vítimas do Esquadrão, mas tinha sinais de algemas nos pulsos.

Quando recebeu o telefonema do ministro Buzaid, o Secretário de Segurança teria informado que tudo indicava que os dois mortos encontrados em Sapopemba não eram vítimas do Esquadrão. Mesmo assim, antes de voltar para o Rio ou Brasília, o ministro da Justiça será informado sobre as investigações da polícia de São Paulo.

O governador Negrão de Lima, na próxima quinta-feira, receberá o relatório sobre todas as investigações realizadas na Guanabara pela secretaria de Segurança, visando apurar os crimes atribuídos ao Esquadrão da Morte carioca. O responsável pelas investigações é o próprio secretário, general Luís de França Oliveira.

# Fotos comprovam o massacre de um camponês

A publicação na Imprensa de Recife, ontem, de fotos mostrando o massacre de um casal de camponeses comprovou o crime praticado pelo dono de engenho Leão Diniz de Souza Leão Neto e seus três capangas, Amaro Barbosa, José Martins e Manoel Couquinho. As fotografias mostram o camponês José Benedito da Silva, com os punhos amarrados, sendo espancado por três homens orientados pelo dono de engenho e a mulher de José Benedito, Elídia Maria da Conceição, também amarrada à carroçaria de um caminhão e torturada pelo patrão e seus capangas. O corpo do trabalhador foi encontrado nos canaviais da Zona da Mata, em Pernambuco, no dia 5 de junho passado, e a mulher está até hoje em estado grave no hospital de Catende.

## Prova

Tudo ficaria sem explicação se um comerciante da cidade, que gosta de fotografia, não tivesse passado pelo Engenho "Fanal da Luz" no momento do crime e batido várias fotos. Perseguido pelos agressores, o comerciante, que mantém seu nome em segredo com medo de represálias, conseguiu fugir e enviar as fotos ao juiz Francisco Carneiro, da comarca de Palmares que deu prisão preventiva aos assassinos.

O casal de camponeses foi à Casa Grande do engenho pedir ao patrão que lhes pagasse os vencimentos atrasados. Com a ajuda dos capangas, ele amarró José Benedito na carroçaria de um caminhão e iniciou o espancamento. Quando a mulher suplicou que parassem com aquilo foi também amarrada e espancada.

## Mêdo

No hospital, Elídia contou tudo à polícia mas não foi levada a sério. Como os criminosos são pessoas influentes, alegou-se que não tinha sido encontrada nenhuma prova concreta. O caso só foi reaberto com a publicação das fotografias. O juiz encaminhou o processo à Secretaria de Segurança Pública mas os assassinos continuam inextinguivelmente em liberdade.

## Salário padrão

No I Encontro Regional, em Recife, os industriários decidiram lutar pela criação de um salário único para todos os trabalhadores do País e pela mudança do sistema de financiamento do BNH para que um número maior de trabalhadores seja beneficiado. Decidiram enviar ao presidente da República um documento fazendo essas reivindicações (da Sucursal de Recife).



14-6-70

## A Cruzada Nacionalista será lançada 4.<sup>a</sup>-feira

A CRUNA — Cruzada Nacionalista, movimento que visa lutar contra o comunismo e a subversão, e que será solenemente instalada quarta-feira, no auditorio da Federação do Comércio, rua Dr. Vila Nova, às 22 horas, lançou ontem seu segundo comunicado:

«CRUNA — Cruzada Nacionalista.

«1 — Criação — Foi este movimento iniciado por jovens recém-formados em universidades do Estado de São Paulo, estudantes, empresários, donas de casa e operários, que sentiram a necessidade de se fazer algo no sentido de fortalecer os ideais revolucionários de março de 1964. No entender de seus criadores, urge motivar a grande massa não politizada, estabelecendo o diálogo com todas as áreas representativas de nossa população: o que se percebe é que uma ação psicológica em bases ideológicas, as mais puras, as mais brasileiras, as mais democráticas, será capaz de polarizar a opinião pública e despertar a consciência nacional, muitas vezes confundida pela subversão organizada e entorpecida pelo materialismo atroz, pela corrupção desenfreada exercida pelos brasileiros indignos.

«2 — Objetivo pratico — Partir inicialmente para uma tomada de consciência da área estudantil de todo o Estado de São Paulo, expandindo-se a idéia e a coordenação para nosso território inteiro. Tornar o membro do movimento um defensor incansável de nossa Carta de Princípios. Dar participação ao jovem na vida política do País (sempre visando ao emprego da política no sentido maior). — Formar lideranças. Dar cursos, organizar conferências, constituir responsabilidades, preparando o cidadão para atividades cívicas, enfim, forjar o caráter do jovem baseado no preparo intelectual, na autoconfiança, na ordem, no princípio de hierarquia, no respeito às nossas instituições, na preservação do espírito religioso, do sentimento de solidariedade humana e também do despreendimento e da coragem moral e física.

«3 — Princípios gerais — Somos pela propriedade privada, mas contra o mau uso do poder econômico. Somos contra o cosmopolitismo desfigurador de nossa consciência ética. Somos contra os que, submissos a objetivos subversivos, pregam o aviltamento do amor e a degradação da mulher. Somos contra os omissores, os frouxos, que só cuidam dos seus interesses mesquinhos. Somos a favor das atitudes corajosas que as nossas Forças Armadas empreendem contra aqueles que assaltam e matam com o fito de implantar em nossa Pátria uma ideologia que é a negação do homem como pessoa. So-

está obedecendo a velhos jargões e fórmulas totalitárias estrangeiras. Somos por igualdade de possibilidades culturais. Não somos contra o estrangeiro que aqui vier com o seu trabalho contribuir para o engrandecimento nacional. Somos contra todas as campanhas dirigidas contra o Brasil, muitas vezes encetadas pelos maus brasileiros que deixaram prova patente de que realmente nunca o amaram. Somos por uma justa e inteligente reforma agrária, mas não somos contra aquele que produz em seu solo. Somos intransigentemente contra toda e qualquer forma de corrupção, em qualquer área, em qualquer ponto do território nacional e a qualquer tempo.

«E nos mobilizaremos a qualquer momento, tanto para construir como para denunciar. Viremos a público tantas vezes quantas forem necessárias para atacar a corrupção, a subversão e a dissolução de nosso estado ético. Mas pretendemos construir. Dentro do respeito à Constituição e às leis vigentes, batalharemos por tudo aquilo em que acreditamos, em torno de nossa bandeira, de nossos princípios e da filosofia da Revolução Redentora de Março de 1964. Tentaremos criar em cada consciência a consciência ética verdadeira. Para tanto, oferecemos a verdade e não a meia-verdade, a fé inabalável em nossas próprias convicções e não o comodismo, a disposição de luta e a coragem e não a omissão. Pensamos assim que com nosso trabalho estaremos contribuindo para a formação do grande Brasil.

«Para o símbolo do movimento, denominado Cruzada Nacionalista, com a sigla CRUNA — foi escolhida a Cruz da Ordem de Cristo, intimamente ligada às nossas tradições e à própria história do Brasil. Representa, antes de mais nada, o primeiro símbolo que pisou o território nacional — era o desenho que honrava as velas das caravelas e o ascudo dos navegantes que aportaram em 1500 com Pedro Álvares Cabral.

«Movimento que prega a consciência e a integração nacional, não poderia deixar de eleger, como sua imagem, uma representação gráfica que lembrasse nossas heróicas tradições.

«O retângulo é preto. A esfera é branca e a Cruz é vermelha.

«O preto representa o sentir de organização, hierarquia e sobriedade que caracteriza o movimento.

«O branco representa a paz e a harmonia almejadas para o Brasil por todos aqueles que compõem nossas fileiras.

«O vermelho é a explosão criadora, é a vida que pulsa no coração do jovem idealista, é a luta redentora do

# Em debate o parecer sobre a censura

BRASILIA (Sucursal) — A Comissão de Constituição e Justiça do Senado Federal se reunirá às 10 horas de hoje para debater e votar o parecer do senador Eurico Resende (ARENA-ES), favorável ao decreto presidencial que estabelece a censura prévia. O senador afirma, em seu parecer, que a censura prévia "está tutelada pela Constituição", e que o decreto-lei "não incursiona sobre a imprensa, pois só se refere às revistas, canais de televisão e livros, que ofendam frontalmente a moral comum."

## O parecer

O parecer do senador Eurico Resende está assim redigido:

"Visa o decreto-lei em epígrafe a estabelecer disposições sobre a execução do art. 153, parágrafo 8.º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil.

1 — O preceito da Carta Magna reza, "in verbis":

"... Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes".

2 — Com base nesse mandamento constitucional, o diploma em referência tem por finalidade dar-lhe meios e condições para a sua executividade eficaz.

3 — Refulge da necessidade de maior esforço interpretativo a conclusão tropicalmente clara de que o ato do sr. presidente da República está tutelado pelo consentimento da Superlei, eis que a violação sistemática e progressiva dos princípios da moral e dos bons costumes corroi os fundamentos éticos da sociedade e termina por ameaçar ou vulnerar a Segurança Nacional.

4 — E' sabido e superavitariamente inquestionável que uma espécie de agência internacional da pornografia e do erotismo já instalou sua base neste País, operando a toda carga, em ostensivo processo de poluição e de contaminação da nossa infância e da nossa mocidade.

"Temos, assim, diante de nós uma amargura revoltada, no dorso de apreensões cada vez mais inquietantes, em termos de desafio, uma realidade que a isenção dos observadores honestos e responsáveis não pode negar.

"Somente os empresários da subversão e os engenhe-

## Dúvidas nas leis políticas

O líder da ARENA na Câmara Federal, deputado Raimundo Padilha, informou ontem, após encontro mantido com o ministro Alfredo Buzaid, da Justiça, que "surgiram algumas dúvidas, entre os juristas do governo e os de seu próprio partido, quanto a alguns pontos da Lei de Inelegibilidades, recém-votada pelo Congresso Nacional".

Ao que informou, tais dúvidas se estendem, também, a pontos do substitutivo do projeto, em tramitação no Congresso, do novo Código Eleitoral.

A solução — segundo o líder arenista — será tentada na redação final (etapa legislativa em que as emendas aceitas são incorporadas aos projetos). Se todavia, as dúvidas não puderem ser dirimidas, outro projeto, explicativo, será remetido ao Congresso.

ros do caos podem negar a existência dessa maldição, e o fazem ou porque são indiferentes aos padrões morais da sociedade ou porque buscam, omissiva ou comissivamente, a sua desagregação, posta a serviço de suas concepções políticas e ideológicas.

5. Estamos, não há dúvida, frente a um fato, a princípio de inspiração importada, esporadicamente, e já agora dentro de nossas fronteiras, consolidando-se em vida própria e de expansão dilargada, mercê da impunidade reiterada e da ausência ou precariedade de instrumentos normativos para a sua prevenção e combate.

"Ora, se o fato existe e a interpretação jurídico-sociológica o considera nocivo à ordem social, ele se erige, obviamente, em gerador da lei correspondente. E se a condenação emerge de disposições impositivas da Constituição, é dever nacional a implantação da censurabilidade e do castigo da coação do Estado.

"Pensar de outra forma e não estabelecer as regras da prevenção e da repressão, no que concerne a problema de tamanha grandeza e de tão inalienável política penal de saneamento é albergar, nos desvãos da tolerância e no abismo das consequências imprevisíveis, um hediondo crime de lesa-pátria."

6. Assim, encontramos perante uma providência que, se merece críticas, é apenas pela circunstância de não ter sido adotada há mais tempo, e que surge quando as exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes já se espraiaram, com os seus tentáculos draconianos, adentrando as razões do mal os canteiros da desintegração social, adubados pelos vícios e pelas mazelas da imaginação morbida.

7 — O mérito dessa tarefa de profilaxia e de redenção

tem como pioneiro o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici, que, fiel à marcha cíclica de saneamento moral, empreendida pela Revolução de Março, torna-se digno do aplauso dos seus concidadãos, ao mesmo tempo em que recruta, pela coragem da decisão e pela magnitude do exemplo, o respeito da opinião internacional.

"E orgulhe-se o Parlamento nacional dos nossos dias, pela certeza mil vezes bendita de estar participando, com as emoções sadias da sua solidariedade, desse esforço consciente e dessa edificação inadiável, em favor do Brasil e em obsequio da civilização cristã e eterna".

8 — Ressalte-se que o decreto-lei não incursiona sobre a imprensa, sob o ponto de vista da censura prévia.

"Nem a conduta dos nossos jornais justificaria a extensão jurisdicional da censura, pois são órgãos que honram e dignificam o primado da moral e a defesa permanente dos bons costumes, na prestação diturna do melhor serviço público.

"Além, nos considerando motivadores do oportuno diploma editado pelo patriotismo do preclaro chefe da Nação, esse julgamento vem expresso e ali só se faz menção, estritamente, a revistas, canais de televisão e livros "que ofendem frontalmente a moral comum".

Nessa ressalva, por via de consequência, reside a homenagem da Nação à digna imprensa brasileira, que não se deixou abastardar pelo mercado das idéias e das imagens do erotismo internacional".

9 — Não consentamos que se turbe, com a prostituição mental, os ideais da nossa mocidade.

"Olhemos e sintamos o passado dos nossos maiores e, nas jazidas fasciantes da sua obra e do seu destino, retiremos os exemplos mar-

cantes que compõem o nosso orgulho de brasileiros.

"É o Brasil que, na palavra oracular de Rui Barbosa comparece e deslumbra nas conferências da Civilização Ocidental, dignificando o Direito e amando a liberdade

"É o Brasil que, no apostolado da ciência de Osvaldo Cruz, empunha o estandarte do triunfo contra a ronda da morte.

"É o Brasil que caminha e que fascina com a inspiração milagrosa do Aleijadinho, pelo panorama ensolarado da arte, que atravessa e que vence o galopar dos tempos.

rendilhada e na graça cativante de Machado de Assis dá aulas e descortina cenários de literatura na ribalta de povos e nações.

"É o Brasil que, nas rimas eternas de Olavo Bilac, nuenche de ternura o coração e que, nos umbrais do secul despetalou sobre a nossa consciência as aplaudidas lições do civismo.

"É o Brasil que, no pioneirismo de Santos Dumont rasga os céus da Europa afirma o seu gênio e exila a sua glória.

"É o Brasil que, nas sandálias andarilhas de Anchieta perscruta e invade o mister e a intimidade da selva, e madrugada virgem dos seus destinos e promove na grafia imaculada e na fiação da prece, com os tesouros da fé e com a presença de Cristo, a cruz redentora da catequese, o sacerdócio do ensino e as oferendas do amor.

"É o Brasil que vence pacífica com Caxias, que avança e que comanda o Osório, e que escreve no Tamandaré a epopéia nav de um povo, esculpindo a memória da Pátria a missão e grandeza, a desambição a honra de nossas Forças Armadas.

"É o Brasil que assent nas oficinas da sua Revolução e na formação moral e sua generosa mocidade, lema que deve aflorar a nossos lábios e galvanizar os rumos que escolhemos e busca do amanhã dos nossos esforços e das nossas reconpensas.

## Bens no exterior

A Comissão de Constituição e Justiça da Câmara Federal aprovou ontem, com parecer do deputado Hamilton Prado (ARENA-SP), decreto-lei que altera legislação anterior sobre declaração de bens, dinheiros e valores existentes no exterior, a prisão administrativa e o sequestro de bens por infrações fiscais.

## HÁ UM PROBLEMA SÉRIO NO FUTEBOL DO PIAUÍ: A VERMINOSE. MAS NA COPA, DIZ O "CORRIERE DE LA SERRA", DE MILÃO, O BRASIL ESBANJOU SAÚDE.

Outra vez Bibio, da Difusora de Teresina: "Jogo duro para o River, o Parnaíba está todo na defesa, muito trancado. Gereba dá um balão e a bola sobe toda a vida. Desce onde está Senega, na altura do meio de campo. Vem Batisa sobre ele, os dois caem embolados. Con-fusão, minha gente; jogo paralisado. Dois com-panheiros de Senega, do River, estão ajuda Ba-grando o jogador. O avante Xixinol ajuda Ba-guista, arguendo suas pernas e improvisando um exercício. Os dois estão se recuperando. Pronto, vai recomegar o espetáculo no Lindolfo Mon-teiro".

É uma cena comum no Piauí, onde quase nenhum clube tem médico; dentista, então, nem se fala: é luxo. O River, dono de grande torcida, é um privilegiado: tem um torcedor-médico, o dr. Densol Castelo Branco Rocha.

«e às vezes atende aos jogadores:

O grande problema do futebol do Piauí é a verminose; é incrível, como tem jogador com verminose. Alguns casos gravíssimos. Fal-ta de hábitos higiénicos e, principalmente, sub-alimentação. As vezes aparecem atletas que até jogam bem, mas são tão subnutridos, que dá pena. A gente vai fazendo o que pode por eles.

cia do Corriere de la Sera, de Milão:

"A verdade é que quem fala no excelente preparo físico dos europeus se enganou muito. Os brasileiros é que correm, lutam, fazem gols, se movimentam os noventa minutos como se não sentissem cansaço algum. Se depender do estado atlético, os brasileiros vencerão a Copa".

## AQUI, UM FUTEBOL SEM ESPERANÇA, MISERAVEL. AQUI, UM FUTEBOL AO QUAL NÃO FALTA NADA. TEM TUDO PARA SER CAMPEÃO.

Auto Esporte, Botafogo, River, Piauí, Fla-mengo, Fluminense.

Esses são os melhores clubes de Teresina, donos do pouco futebol do Piauí. Nenhum deles tem estádio: os treinos são feitos num cam-pinho de 80 por 60 metros, ao lado do aeropor-to; nenhum deles se concentra antes dos jo-gos; os jogadores vão de casa para o Lindolfo Monteiro, estádio da Prefeitura, de bicicleta ou de ôniibus.

Treino do Fluminense é engraçado.

— É como disse prá voets, Domingo, no jogo, é bola prá frente e muita fé em Deus. Não quero ver ninguém com medo; nada de moiciza; só a bola passar, o jogador fica.

Instruções do técnico Belchior.

(Belchior da Silva e Barros, aos 60 anos, doente e desempregado sempre se diz com forças para carregar o Fluminense nas costas. E carrega mesmo. Tem cinco filhos no time: Vicente, Nilton, Chico, Mandim e Almirão; Ge-raldo, o filho mais velho, deixou de jogar há dois anos para ser massagista. Mais duas filhas de Belchior trabalham para o Fluminense: Con-celção, cuida das finanças do clube; Maria da Graça, chefia a torcida).

No México, pela televisão:

"Em Guadalajara, a bola rola do pé em pé. Gérson e Rivelino, que estão a Tostão, Tostão devolve a Rivelino. É derrubado, meu Deus do céu; o nosso lúva está se contorcendo em dores no chão. Pláico no estádio Jalisco. Entram em campo o médico, o massagista e o preparador físico. Mas o jogador se levanta; tudo não passou de um susto".

## APÓS O JOGO, NO PIAUÍ, UM COPO DE REFRESCO, UM PEDAÇO DE RAPADURA. APÓS A VITÓRIA, NO MÉXICO, MUITO DINHEIRO AOS CAMPEÕES.

Uma mágoa do velho Belchior: o Flumen-sense do Rio, time rico, prometeu ao seu pobre Fluminense, que é também tricolor, um conjun-to de camisas usadas, alguns pares de chuteiras velhas e não mandou nada. E foi numa época em que o time andava numa tira de fazer do: o goleiro Mangá, colado, teve de jogar algu-mas partidas com uma camisa desbotada, toda cheia de remendos.

— Me empresta dez al

É como ver Belchior, o técnico do tricolor de Teresina, fazer esse pedido a alguém. Mas o dinheiro não é para ele; na certa, algum jo-gador ainda não recebeu o bicho. O Fluminense paga, religiosamente, nem que seu velho técnico tenha de pedir esmolas, Cr\$ 10 por vitória e Cr\$ 5 nos empates. Após um treino puxado, o prêmio é outro: um copo de refresco de ma-ceujá e um pedaço de rapadura.

Fôlha de pagamento do Fluminense: Cr\$ 900 mensais. O salário base do clube é Cr\$ 89,00.

— Em 56 armamos uma boa equipe, que chegou ao vice-campeonato. Tinhamos um z-eleiro forte, o Vaca, que não admitia juiz lá-dráo. Toda vez que o juiz roubava, Vaca ia lá e metia o braço. O Fluminense ficou respeitado.

Correio da Manhã, dia 24 de Junho:

"Ao deixar-se Brasil, ruço ao Rio, os jogadores do clube já estavam trabalhando independentemente do que possam ganhar (ou tenham ganho) em suas carreiras; cada um de-les — e também o técnico Zagalo — receberá pela conquista da Copa Cr\$ 300 mil, sem im-pontos".

## NO MARACANÁ, UMA FESTA PARA OS IDOLOS. EM TERESINA, A HUMILHAÇÃO, PARA QUEM TEM DE ENFRENTAR A TORCIDA QUANDO O JOGO TERMINA.

Overem a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro: "No Maracanã, termina o primeiro tempo de Flamengo e Fluminense, mais um Fla-Flu sensacional. Os jogadores se retriram, sob aplau-sos de mais de duzentas mil pessoas. É possí-vel que o argentino Dorval, importado pelo Flamengo a péso de ouro, não possa mais vol-tar no segundo tempo; seu mancando de cumpo".

Teresina, em Teresina, o jogo Piauí e Co-mercial.

— Perna de pau.

Os jogadores têm de passar pelo meio da torcida, antes e depois do jogo: não há tunel, nem vestiários no estádio Lindolfo Monteiro. E passam calados, fingindo não ouvir as vaias e agressões, senão é pior — na certa sairá pancadaria.

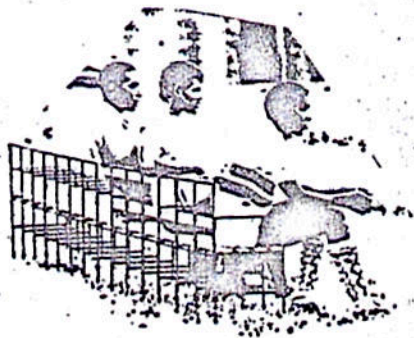
O locutor do estádio anuncia a renda: ... Cr\$ 3 mil.

Mas no Piauí, como no Brasil inteiro, o futebol é uma paixão. O Estado também tem seus orgulhos — lembra alguns nomes que fo-ram ídolos: Nonato Leite quase foi para o Co-mercial; Batista, goleiro do Piauí, fez times no Flamengo de Rio.

— Futebol pobre é assim, faz craques para os outros.

Torcedor de Teresina faz como pode as suas comparações: Gérson com Xixinol, Jairzi-inho com Cima, Tostão com Senega. E alguns dirigentes, copia o velho Belchior do Fluminense: *Sei sôlhôhê tóhê papôhê*.

— Não sei há quanto tempo sôlhôhê há lap-terninhas do campeonato. Perdi a tonia Gos-pré ano, pago até 100 contos por um bom cra-que. E o Fluminense tem que ganhar



## O PRÊMIO DÊSSE JÔGO: UM PEDAÇO DE RAPADURA E REFRÊSCO DE MARACUJÁ

Manga, Carlos Alberto, Beto, Mandim e Everaldo; Sanega, Gérson e Cafuringa, Jairzinho, Xixinól e Pelé. Que Seleção é essa? Um painel do nosso futebol tricampeão do mundo. Manga, do Fluminense de Teresina, um mulato desdentado e doente, que ganha Cr\$ 10 de bicho por vitória; Carlos Alberto, o do Santos; Beto, do Olímpico de Aracaju, que há pouco renovou seu contrato: Cr\$ 125 por mês, sem luvas; Mandim, também do Fluminense de Teresina, pobre como o goleiro Manga; Everaldo, o do Grêmio; Sanega, do River, um clube do Piauí onde quase todos os jogadores têm verminose; Gérson, do São Paulo; Cafuringa, um que joga quase de graça no Comercial de Campo Maior (Piauí); Jairzinho, do Botafogo; Xixinól, do Parnaíba, outro do futebol piaulense; e Pelé.

**UM ESTÁDIO CHEIO (TRÊS MIL PESSOAS) APLAUDE UM GOL DE CAFURINGA. É GOL DO COMERCIAL DE CAMPO MAIOR. CARLOS ALBERTO GOLEIA PARA TODO O MUNDO.**

O futebol tricampeão do mundo, no Piauí: "Bola com Cafuringa, pela direita. O Comercial de Campo Maior parte para o ataque. Ainda Cafuringa. Passa fácil por Mandim, tropeça num cocuruto do terreno, desvia de um buraco, atenção! drib'a também Almério, entra na área. É gol. Golaço de Cafuringa, para o Comercial".

(O gol de Cafuringa na voz de William Carvalho, o vibrante Biblo da Rádio Difusora de Teresina).

O futebol tricampeão do mundo, no México:

"O quarto gol, de Carlos Alberto, conteve, em sua potência, algo do raio que cai sobre a Terra. Com uma espécie de fúria sagrada, o Brasil não se conteve em vencer a Itália, quis esmagá-la, de maneira que seu título de tricampeão não seja discutido por ninguém no mundo. Eram super-homens do país do futebol movendo com magia em campo, ante o olhar desesperado de Riva e seus companheiros, que procuravam equilibrar a partida. Os brasileiros são invencíveis".

(A vitória do Brasil, segundo o L'Equipe, de Paris).

Notícias do mesmo futebol.

(O estádio Lindolfo Monteiro estava quase cheio, naquele jogo em que o Comercial de Campo Maior venceu o Fluminense, de Teresina, por 1 a 0; cerca de três mil pessoas aplaudiram o gol de Cafuringa. Manga, o goleiro do Fluminense, saiu de campo chorando, muito antes do jogo acabar: ele perdeu três dentes num choque com Chico, companheiro de defesa. O velho Belchior, técnico, presidente e dono do Fluminense, teve de substituir o

**TEOTÔNIO, QUE É IDOLO NO ACRE, QUEBRA A PERNA EM CAMPO E NÃO HÁ UM MÉDICO PARA SOCORRÊ-LO. MAS ESSE POBRE FUTEBOL É TRICAMPEÃO DO MUNDO?**

Primeira página de O Rio Branco, Acre, um dia antes da estréia do Brasil na Copa:

"O que mais revoltou o público, no jogo Rio Branco e Independência, foi a falta de um médico para atender o jogador Teotônio, que quebrou a perna. A Federação deve providenciar, o mais rápido possível, a contratação de um médico, para evitar que qualquer atleta fique sem assistência".

- Dally Sketch, de Londres, um dia depois da Copa:

"Os brasileiros venceram a Jules Rimet, arrasando os italianos, nesse paraíso barulhento que é o Estádio Azteca. É possível que os ingleses tenham inventado o futebol, mas não inventaram os homens da América Latina, que deram a esse jogo a magia que vai muito além da nossa compreensão".

E a Televisão de Belgrado:

"Os brasileiros são campeões do mundo. Conquistaram a taça na técnica, na categoria, na raça. Amanhã, eles voltam ao Rio de Janeiro, onde serão recebidos como heróis. E são mesmo heróis, felicitados dos gramados. Merecem os milhões de cruzados que irão ganhar. São agora homens ricos".

Diário de Aracaju, quinze dias depois da Copa:

"Em palestra com a reportagem na manhã de ontem, o excelente quarto zagueiro Beto disse que vai aceitar a proposta do Olímpico, que é de Cr\$ 125 mensais, sem direito a luvas. Ele aceita em atenção ao patrono daquela agremiação, desportista Djenal Tavares de

# Fazenda esconde a miséria

Do enviado especial

A Fazenda Cesário, uma propriedade que a Siderúrgica Barra Mansa tem em Itapetininga para a fabricação de carvão, é uma fazenda proibida. Seus portões estão sempre fechados e guardados. Eles escondem a miséria social que existe lá dentro, envolvendo centenas de operários, que trabalham e se definham nas bocas dos fornos que alimentam, em troca de um salário que não chega a ser o mínimo.

Ali, homens, mulheres e crianças lutam num clima de trabalho salubre e perigoso. Não há assistência médica, não há respeito humano e o máximo que um homem pode produzir, usando na sua tarefa toda a família, não basta para atender as necessidades de agasalho e de alimentação. Não têm carteiras profissionais direitos trabalhistas. Muitos vivem em casas miseráveis, sem água, sem luz, sem instalações sanitárias e infestadas de ratos.

Esta é a situação de 127 carvoeiros e embreadores de Itapetininga que movem ação trabalhista contra a Siderúrgica Barra Mansa, pleiteando apenas a condição de trabalhador Industrial, no meio de conquista de uma vida mais decente, humana. A empresa insiste e prefere que os sejam rurais, assim mais desprezados e presas fáceis da expropriação.

Mas a primeira etapa dessa luta já foi vencida pelos operários.

## A decisão

O juiz Dirceu Rocha Lima, da 1ª Vara de Itapetininga, julgou ação procedente, condenando a Barra Mansa a atender as reivindicações dos seus trabalhadores: proceder à anotação nas carteiras profissionais dos seus reclamantes, efetuar o recolhimento das importâncias que a partir do conhecimento dos reclamantes no industriários sejam desconhecidos autores, bem como o pagamento das diferenças salariais, salário mínimo, adicional de produtividade calculado no grau médio de 20%, horas extraordinárias, indenizações por tempo de serviço, aviso prévio, férias proporcionais e o 13.º salário para aqueles reclamantes despedidos. O valor da ação trabalhista é Cr\$ 250.000,00.

Além disso, o juiz determinou e a Barra Mansa devolvesse, na correção monetária e juros mora legal, os valores que reteve, indevidamente, a título de distribuição previdenciária não recolhida ao INPS.

Em razão deste comportamento da empresa — recomenda ainda este processo deverá ser encaminhado ao digno representante do Ministério Público, tão o transite em juízo esta decisão ou antes da subida do processo a E. Superior Instância, para as providências cabíveis, a fim de evitar crime em tese a ser praticado.

As irregularidades da Fazenda Cesário, bem como de outras propriedades do mesmo grupo na região, são objeto de processos na Delegacia Regional Trabalho — DRT — no Instituto Nacional de Previdência Social e mesmo no SNI, que já se parou de que ocorre naquele campo de trabalho.

lo, com 4 metros de diâmetro, providos de 5 respiradouros e abertura para entrada.

A redução da lenha se opera em temperatura superior a 250º, podendo chegar até 1.500º e o tempo ideal para o resfriamento do forno para a retirada do carvão é de 5 a 8 dias. Na Fazenda Cesário, entretanto, os operários são obrigados a abrir o forno, no máximo em 3 ou 4 dias de resfriamento, enfrentando alta temperatura, para conseguirem uma produção razoável exigida pela empresa e pela necessidade de comer e subsistir.

Assinala o laudo pericial, elaborado pelo sr. Canuto de Almeida Moura, engenheiro habilitado em higiene e segurança do trabalho, que o grau de calor dentro do forno, quando os empregados nele penetram para retirar o carvão, é de 89º.

Os carvoeiros não dispõem de proteção alguma, nem máscaras, nem luvas ou roupas apropriadas, trabalhando até descalços e sem camisa.

Atualmente, a Barra Mansa paga aos seus empregados Cr\$ 0,25 por saco de carvão, quando a média paga por outras carvoeiras, na região, é de Cr\$ 0,35 e até mais.

Para se ter uma idéia do que isto representa, em termos de rendimento mensal, é importante saber que um operário em perfeitas condições, trabalhando uma média de 10 horas por dia, sem sábado nem domingo livres e dispendendo de boa lenha e arriscando a saúde em alta temperatura, poderá conseguir uma produção média de 700 sacas por mês, o que representa um salário de Cr\$ 175,00 abaixo do nível regional que é 177,00. Mas acontece que a média mensal, para um homem em condições normais de trabalho, é de 400 sacas.

A ação trabalhista cita como produção-padrão a do operário Jair Vieira Soares, também citado pela empregadora. Ele trabalha com a mulher e dois filhos, conseguindo uma produção mensal de 800 a 1.151 sacas, de acordo com a qualidade da lenha, sendo que a média oferece um ordenado inferior a Cr\$ 250,00 para o trabalho de 4 pessoas.

## Insalubridade

Referindo-se ainda às condições de trabalho, destaca o laudo pericial que "a carbonização do eucalipto produz diversos subprodutos, tais como o carvão com 84,5%, hidrogênio 2,5%, oxigênio 4,3% e água 7,5%. Na operação de carbonização do eucalipto, desprendem-se produtos químicos voláteis, como ácido pirrolênico, ácido acético, acetona, alcatrão, ácido carbônico, óleos pesados, resinas e outros produtos. O desprendimento desses gases afeta



Do enviado especial

Uma das casas miseráveis: António da Silva, inutilizado para o trabalho

# Agente do INPS deplora condições

Os depoimentos que ilustram a ação trabalhista, a situação descrita pela pericia e a palavra indignada do carvoeiro e do lenhador confirmam a expressão usada pelo agente do INPS de Itapetininga, que denomina a Fazenda Cesário de "campo de concentração".

"Não posso conceber — assinala aquele funcionário — como pode existir gente que se submeta a condições de trabalho tão desumanas, como aqueles pobres carvoeiros. Tenho sentido os seus problemas e as suas dificuldades todas as vezes que eles procuram a agência, para obter assistência médica. São trabalhadores doentes e fracos, trapos humanos".

Na mesa do agente de Itapetininga está um telegrama do g

8% dos salários dos trabalhadores, mas não recolhia essa importância ao órgão previdenciário.

A esposa de Antonio Gomes da Silva confirma a denúncia: "O envelope de pagamento vinha com desconto para o INPS, mas, quando uma criança ficava doente, não tinha assistência. Quanto mais doente ficava, mais o desconto do INPS aumentava, sem amparo e sem dinheiro".

## Produção à custa da saúde

Mas não é isto o aspecto mais grave da Fazenda Cesário. A remuneração injusta, atribuída através da produção, é a maior injustiça social a que estão sujeitos os operários da Barra

no, com cozimento do sangue. Foi para o hospital e morreu".

Todos conhecem também a história do lenhador José Vieira da Cruz, pai de 11 filhos, que tentou matar-se a golpes de machado na cabeça.

O que ele, a esposa e os filhos ganhavam mal dava para o sustento da casa. Estava aborrecido com a falta de dinheiro, com os choques de que o patrão lhe mandava muito gente embora e também porque já era o mês de maio, o inverno estava chegando, as crianças sem agasalho e a Barra Mansa não pagava o seu 13.º salário.

Felizmente, socorrido a tempo pela polícia, José Vieira da Cruz pôde sobreviver, para receber

ga, com área de 1.185 alqueires, é uma das propriedades que a Siderúrgica Barra Mansa S. A. mantém na região sul de São Paulo, para a produção de lenha e de carvão para as suas fornhas no Estado do Rio.

A área é toda plantada de eucaliptos, com 40 milhões de pés da qualidade Saligna, que concorrem para uma produção mensal de 40 a 50 mil sacas de 30 quilos de carvão. São 300 fornos, distribuídos em frentes de trabalho conhecidas como "baterias": Capivari, Santa Albana, Juriti, Moinho Velho, Cesário e Nova — que ocupam 250 trabalhadores.

O total de empregados, entre carvoeiros, lenhadores, transportadores, conservadores e outros, gira em torno de 400 a 450.

O carvão é obtido em fornos circulares, como se fossem grandes cupins, em alvenaria e tijo-

ra o seu corpo".

Prosegue ainda o laudo: "A rudeza dos trabalhos de carga e descarga dos fornos, acrescenta-se o sofrimento físico do empregado, sob o calor sufocante dos fornos e sob a ameaça permanente das molestias pulmonares, produzidas pelas múltiplas variações de temperatura, quando da entrada e saída dos fornos. Nesse entrar e sair contínuo, a antracose pulmonar se desenvolve. A aspiração das partículas de carvão pelas células do alveolo pulmonar reduz a capacidade respiratória do empregado, postrando-o num estado de indiferentismo, de desânimo e de incapacidade para o trabalho".

"O perigo existente — conclui — não se limita às consequências imediatas — queimaduras, desgastes de roupas e mau cheiro — mas a consequências futuras — cegueira, reumatismo e resfriado crônico".

mento auxílios em março e até agora não foi atendido.

"Veja o caso desse coltado" — refere-se o agente. "Há 5 meses que ele necessita, realmente, de um tratamento médico, mas até agora não pudemos atendê-lo, pois a Barra Mansa dificulta a apresentação de documentos, provando a condição de trabalhador do requerente. O fiscal vai à Fazenda Cesário em busca dessas provas e o mandam para o escritório, em São Paulo, na Praça Ramos de Azevedo. Lá em São Paulo o mandam de volta para a Cesário, atrasando a assistência ao empregado, que trabalha e recolhe contribuições mas não tem a sua vida funcional regularizada pela empresa".

"Então — acrescenta — um caso como este que resolvemos em 15 dias está demorando 5 meses".

Agrava esta situação o fato, reconhecido pela Justiça, de que a firma procedia ao desconto de

pago na região, não permite que o rendimento mensal atinja sequer o salário mínimo.

Dai a necessidade de os carvoeiros colocarem trabalhando na boca do forno as suas esposas e os seus filhos (de 5, 8 e 10 anos, pois se não se atingir a uma produção média de 800 sacas, não se chega ao mínimo. E a média mensal para um homem é de 400 sacas).

As mulheres fazem o trabalho de ensacamento e as crianças transportam, em cestos de taquara, o carvão do forno até as sacarias.

Tanto no laudo pericial como nos autos estão narrados casos chocantes de mulheres que sentiram as primeiras dores do parto no calor dos fornos, e de crianças, como Cleonice (8 anos) e Donizeti (5 anos), que têm cicatrizes enormes nas costas, provocadas por queimaduras na boca do forno.

A necessidade ainda de dar produção tem sido o fator responsável pela perda de saúde e até mesmo morte de carvoeiros. A lenha reduzida a carvão necessita de mais de 5 dias para resfriamento, antes da abertura do forno. Isto não ocorre. Os empregados são obrigados, às vezes, mesmo que esteja chovendo, a abrir o forno com a lenha ainda em chamas e enfrentar uma temperatura de 89 graus para retirar o carvão. Tem que usar água para apagar as brasas e enfrentar um calor que "faz a gente e as crianças chorar de desespero", conforme o depoimento de Jordino da Silva, praticamente inutilizado numa situação dessas e hoje por conta do INPS. Essa também é a situação de Antonio Gomes da Silva, doente há 10 meses, porque foi obrigado pelo fiscal Mané Gordo a retirar uma fornada com menos de dois dias, de baixo da chuva.

"Maximiliano — contava os carvoeiros — adoeceu dentro do for-

## Barbeiros, sujeição, ameaças e imposições

Os carvoeiros e lenhadores de Itatinga vivem em total sujeição à direção da Fazenda Cesário. Até as compras são feitas no armazém da firma, com preços mais caros do que na cidade e descontados na folha de pagamento. Quando a produção do empregado é pequena ou existe um remédio a descontar, a lista de compra do trabalhador é reduzida ao bel-prazer do responsável pelo armazém.

Também as casas são da companhia. Ranchos miseráveis e cobertos de sapé e zinco velho, "em nada podendo ser comparados a uma residência, visto que não apresentam a mínima condição de habitabilidade", conforme classificou o juiz Dirceu Rocha Lima.

Por outro lado, a pericia registrou a presença de barbeiros ou chupanças, transmissores da doença do Chagas, em 37 moradias.

### Até um "Esquadrão"

Entrada da ação trabalhista no Fórum de Itapetininga, se sucedeu uma série de represálias contra os operários que, diariamente, são denunciados aos advogados Antonio Souto Labrunetti e Edmundo Prestes Nogueira, procuradores dos operários.

Alguns, os considerados "cabecas" do movimento, foram dispensados. Outros passaram a ser maltratados, perseguidos, suas esposas ofendidas pelos fiscais, como o caso de Launiz de Almeida, que registrou queixa na polícia. Os carvoeiros e lenhadores que entraram na Justiça passaram a receber lenha ruim, de baixo rendimento e havia até ameaças de emboscada para os trabalhadores que pretendiam ir ao fórum ou ao escritório dos advogados.

As mulheres e as crianças foram proibidas de trabalhar, a produção caiu, mas em consequência os salários foram reduzidos, aumentando a miséria e a penúria.

Por esse tempo, apareceu na Fazenda um tal de Ovídio, dizendo-se major do Exército e ameaçando os trabalhadores com o "esquadrão da morte". Seus excessos duraram pouco, até que a polícia soube e o chamou para prestar esclarecimentos, sendo logo em seguida transferido pela direção da Barra Mansa.

Recentemente, o patrão "passou a induzir os carvoeiros a que assinassem a carteira rural e quem se recusasse seria posto na rua" — conta um trabalhador ao advogado.

"O Silvino Rollm de Oliveira — continua o informante — acabou e já colocou a mulher e a pialada na boca do forno, porque o patrão quer aumentar a produção, que está muito baixa".

Acrescenta depois: "O patrão falou que não é para acompanhar os advogados da praça (cidade). E que nós temos que trabalhar e esquecer o processo que ainda vai demorar 10 anos, até ser resolvido em Brasília".

**P.B.X. O MAIS AVANÇADO EQUIPAMENTO DE COMUNICAÇÃO EXTERNA E INTERNA**

APROVADO PELO CONTEL PORTARIA DENTEL 001

Solicite sem compromisso, nosso técnico para orientar e solucionar seus problemas de comunicações.

**REDE TELEFONICA NACIONAL**  
PRODUTOS TELEEQUIPO

RUA ASDRUBAL DO NASCIMENTO, 225 - S. PAULO  
FONES: 34-6266, 34-6598 e 37-2089



SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS  
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

- a) Título em Português: "Teatro-Jornal"
- b) Título original: \_\_\_\_\_
- c) Autor: Augusto Boal
- d) Tradutor: \_\_\_\_\_
- e) Diretor: \_\_\_\_\_
- f) Produtor: \_\_\_\_\_
- g) Companhia: \_\_\_\_\_
- h) Classificação da Censura: LIVRE ~~restringida~~

II) Análise

- a) Gênero: \_\_\_\_\_
- b) Argumento: Uma espécie de teatro moderno no qual os autores procuram  
mostrar  
ao público como se lê jornal e as reflexões de certas notícias publicadas  
na imprensa diária.
- c) 1 - Mensagem: vaga.
- 2 - Impressão final: Nada a observar.
- d) Diálogos: Fortes.
- e) Cenas: Condicionadas a ensaio.

f) Personagens:

g) Valor educativo: Nenhum.

III) Conclusão Com a eliminação da expressão "lamento de corruído", na 1ª pág. e a frase "Notícia da mulher que dava em benefício do marido", poderá ser apresentada a qualquer público.

*Alto quanto do  
parecer do  
chefe de seção de  
supressão de  
18 anos, 14/9/70*

Brasília, 03 de setembro de 1970

Técnico de Censura - Cart. nº  
V. Alencar Monteiro - Censor.

SR. CHEFE DA SEÇÃO DE CENSURA.

ANEXO-ENCAMINHO A PEÇA ABAIXO INDICADA,  
COM O PARECER DO TÉCNICO DE CENSURA  
ALENCAR MONTEIRO, QUE A EXAMINOU.

TÍTULO- TEATRO JORNAL  
AUTOR - AUGUSTO BOAL  
RESTR.- LIVRE, C/CORTES

EM 03 DE SETEMBRO DE 1970

MANOEL MIRANDA FERREIRA  
CHEFE DA TCTC

*Sa. Chefe do secl.*

*Em virtude de exiguidade  
de tempo, o interessado  
postula a elevação da  
impropriedade para  
18 anos. A frase assinalada  
na conclusão, segundo no  
parecer, não influirá em  
prejuízo adulto.*

*14.9.70*



DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Nº 62670-TCTO

DATA: 14/ 9/1 970

DO: CHEFE DO SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

AO: SR. CHEFE DA TCDP/DR/ SP

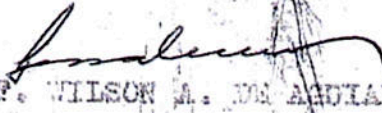
ASSUNTO: PROVIDÊNCIAS (SOLICITA)

Sr. Chefe,

Solicito suas providências no sentido de que seja assistido o ensaio geral da peça teatral abaixo indicada, podendo ser entregue toda a documentação ao interessado, caso a classificação estabelecida por este Serviço esteja de acordo com o observado no ensaio geral, devendo, posteriormente, ser remetido o respectivo relatório.

PEÇA : TEATRO JORNAL  
AUTOR : AUGUSTO BOAL  
INTER.: CIA. TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO  
ENDER.: SÃO PAULO/SP

Atenciosamente,

  
PROF. WILSON A. DE ANDRADE  
CHEFE DO SCDP