

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM)

MICHELLE CRISTINA ALVES SILVA

As relações entre teatro, política e sociedade no Brasil e no Uruguai: os casos do Grupo El Galpón e da Companhia do Latão.

SÃO PAULO

2023

Versão corrigida.

MICHELLE CRISTINA ALVES SILVA

As relações entre teatro, política e sociedade no Brasil e no Uruguai: os casos do Grupo El Galpón e da Companhia do Latão.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM), como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências da Integração da América Latina.

Área de Concentração: Artes, Ciências e Humanidades

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura

Orientador: Professor Doutor Júlio César Suzuki

São Paulo

2023

Versão corrigida.

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

S586r Silva, Michelle Cristina Alves
As relações entre teatro, política e sociedade no Brasil e no Uruguai: os casos do Grupo El Galpón e da Companhia do Latão. / Michelle Cristina Alves Silva; orientador Júlio César Suzuki - São Paulo, 2023.
408 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina. Área de concentração: Integração da América Latina.

1. CH 740- Artes e Comunicações. 2. CH 741- Artes. I. Suzuki, Júlio César, orient. II. Título.



Universidade de São Paulo – PROLAM USP
Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Michelle Cristina Alves Silva

Data da defesa: 03/05/2023

Nome da orientador(a): Prof(a). Dr(a). Júlio César Suzuki

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 21/06/2023


Assinatura do(a) orientador(a)
Prof. Dr. Júlio César Suzuki
N. USP 1106611

SILVA, Michelle Cristina Alves.

Título: As relações entre teatro, política e sociedade no Brasil e no Uruguai: os casos do Grupo El Galpón e da Companhia do Latão.

Tese apresentada ao Programa de Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do título de Doutor em Ciências da Integração.

Banca Examinadora:

Professor doutor Júlio Cesar Suzuki _____

Professora doutora Luciana Scaraffuni Ribeiro _____

Professor doutor Marcos Antônio Alexandre _____

Professora doutora Miranilde Oliveira Neves _____

Professor doutor Rafael Litvin Villas Bôas _____

Quem se defende porque lhe tiram o ar

Ao lhe apertar a garganta, para este há um parágrafo que diz: ele agiu em legítima defesa. Mas o mesmo parágrafo silencia quando vocês se defendem porque lhes tiram o pão.

E, no entanto, morre quem não come e quem não come o suficiente morre lentamente.

Durante os anos em que morre não lhe é permitido se defender.

(BRECHT, 1977, s.p)

¹O teatro é perseguido desde sua origem e tudo por seu efeito imediato que perturba. O teatro é a mais completa das artes, porque contém todas, mas é uma festa efêmera, como chama Esther Seligson, porque se consome enquanto se produz, para renascer no dia seguinte. Nenhuma representação é igual a outra. (RASCÓN, 2010, p.54, tradução nossa).

¹ Tradução do original em espanhol: El teatro es perseguido desde su origen y todo por su efecto inmediato que perturba. El teatro es la más completa de las artes, porque las contiene a todas, pero es un festín efímero, como lo llama Esther Seligson, porque se consume mientras se produce, para renacer al día siguiente. Ninguna representación es igual a otra. (RASCÓN, 2010, p.54).

Dedico este trabalho ao saudoso João das Neves, amigo e mestre do teatro, que deixou um legado incrível sobre arte e militância.

AGRADECIMENTOS:

Minha gratidão ao professor Júlio César Suzuki, que com sua generosidade característica, afeto e assertividade aceitou a tarefa da minha orientação, à equipe de servidores administrativos do Prolam USP, aos admiráveis artistas que fazem parte desta pesquisa, Helena Albergaria, Márcio Marciano, Mária Lívia Goes, Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho da Companhia do Latão que tão generosamente dispuseram a contar as suas histórias sobre o seu trabalho impecavelmente construído com rigor de estudos, de pesquisa e de paixão e aos queridos galponeros Amelia Porteiro, Arturo Fleitas, Dante Alfonso, Graciela Escudero, Héctor Guido, Luis Fourcarde, Marcos Flag, Marina Rodriguez, Myriam Gleijer, Silvia Garcia, Rodolfo de Costa e à equipe administrativa do El Galpón pelas narrativas de força e de luta e pelas expressivas contribuições ao teatro latino-americano, aos queridos professores Paulo Bio Toledo e Rafael Villas Bôas e professora Luciana Scaraffuni, pelas importantes contribuições ao trabalho mediante seus relatos, com agradecimentos reiterados à professora Luciana Scaraffuni e ao professor Rafael Villas Bôas por aceitarem generosamente fazerem parte das bancas de qualificação e de defesa, ao professor Marcos Antônio Alexandre, amigo e mestre da minha graduação em artes cênicas da UFMG, que foi orientador da minha primeira pesquisa de iniciação científica pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e que me acompanhou na primeira revisão do projeto de pesquisa que culminou neste estudo, aceitando fazer parte da banca de defesa, ao companheiro Enrique Rivero pelas inúmeras traduções para o espanhol aqui expostas.

RESUMO:

A pesquisa versou acerca da produção teatral do Brasil e do Uruguai, que dialoga com as questões político-sociais do país e de seu tempo, a partir da chave marxista, do materialismo cultural e dos estudos de caso do grupo teatral uruguaio El Galpón e do grupo paulistano Companhia do Latão. O trabalho apresenta um panorama do teatro político na América do Sul no período das ditaduras militares, aborda a relação entre teatro e política, a censura e sua incidência junto aos artistas teatrais, as políticas culturais mais recentes para o teatro nos dois países, pauta o debate sobre a função social do teatro, bem como a produção teatral nos governos de exceção. A metodologia fundou-se em: 1) Levantamento bibliográfico das principais referências de estudo das artes e da cultura, além de referências nas áreas da sociologia, filosofia e política que dialogam com a prática teatral engajada, 2) Análise do repertório da Companhia do Latão do ano de 2003 na gestão do então presidente Lula até a produção mais recente e do grupo El Galpón no período prévio à ditadura militar (1968), passando pela ditadura até a redemocratização (1985), 3) Análise documental sobre a produção teatral uruguaia e brasileira e 4) Realização de entrevistas semi estruturadas com integrantes das companhias e com pesquisadores que estudam a relação do teatro político com a sociedade. Os resultados apontam para a importância de distinguir conceitualmente entre teatro político e teatro politizado, delimitando a atuação de grupos que transitam entre estes dois tipos de atuação ou que se limitam a uma produção politizada apenas, reitera, também, como esses processos artísticos, em especial, a produção artística dos grupos elencados contribuem para promover o debate e a formação artística junto aos movimentos sociais, auxiliando no processo de luta de classes, ao mesmo tempo em que artistas também são formados por estes movimentos e, por fim, contribui para socializar os meios de produção teatral para um público mais amplo.

Palavras-chave: Teatro. Materialismo Cultural. Censura. Ditaduras. Política.

SUMMARY

The research addressed the theatrical production in Brazil and Uruguay, dialoguing with political and social issues of each country and its time from the Marxist and cultural materialist perspectives, and the cases of study of the Uruguayan theater group El Galpón and the São Paulo group Companhia do Latão. This work presents an overview political theater in South America during the military dictatorships, reporting the relationship between theater and politics, censorship and its impact on theatrical artists, the latest cultural policies for theater in both countries, and helps to conduct the debate on the social function of theater, as well as the theatrical production in a state of exception. The methodology is based on: 1) Bibliographic research of relevant references for the study of arts and culture, in addition to those of sociology, philosophy, and politics dialoguing with the committed theatrical practice. 2) The analysis of Companhia do Latão's repertoire from the year 2003 during the administration of President Lula, until its most recent production, as well as the work of the El Galpón group in the period before the military dictatorship (1968), passing through the dictatorship and until the re-democratization (1985). 3) The documentary analysis of the Uruguayan and Brazilian theatrical production. 4) The making of semi-structured interviews with members of both companies and researchers who study the relationship between political theater and society. The results indicate the importance of conceptually distinguishing between political and politicized theater, delimiting the performance of groups that transit between these two types of action or those limited to a politicized production only. It also reiterates how these artistic processes, in particular, the artistic production of the groups listed, contributes to debate and artists education together with social movements, helping in the process of class struggle at the same time that artists are also formed by these movements and, finally, contributing to socialize the means of theatrical production for a wider audience.

Keywords: Theater. Cultural Materialism. Censorship. Dictatorships. Politics.

RESUMEN

La investigación abordó la producción teatral en Brasil y Uruguay que dialoga con cuestiones políticas y sociales de cada país y su tiempo desde la perspectiva marxista, el materialismo cultural y los estudios de caso del grupo de teatro uruguayo El Galpón y el grupo paulista Companhia do Latão. El trabajo presenta un panorama del teatro político en América del Sur durante el período de las dictaduras militares, trata la relación entre teatro y política, la censura y su impacto en los artistas, las políticas culturales más recientes para el teatro en ambos países, pauta el debate sobre la función social del teatro, así como la producción teatral en los gobiernos de excepción. La metodología se basó en: 1) Levantamiento bibliográfico de las principales referencias para el estudio de las artes y la cultura, además de referencias en las áreas de la sociología, filosofía y política que dialogan con la práctica teatral comprometida, 2) Análisis del repertorio de la Companhia do Latão desde el año 2003 en la administración del entonces presidente Lula hasta la producción más reciente y del grupo El Galpón en el período anterior a la dictadura militar (1968), pasando por la dictadura hasta la redemocratización (1985), 3) Análisis documental sobre la producción teatral uruguaya y brasileña y 4) Realización de entrevistas semiestructuradas a integrantes de las compañías y a investigadores que estudian la relación entre teatro político y sociedad. Los resultados señalan a la importancia de distinguir conceptualmente entre teatro político y teatro politizado, delimitando el proceder de grupos que transitan entre estos dos tipos de actuación o que se limitan a una producción politizada apenas; también reitera cómo estos procesos artísticos, en particular, la producción artística de los grupos enumerados, contribuyen a promover el debate y la formación artística con los movimientos sociales, ayudando en el proceso de lucha de clases, al mismo tiempo que los artistas también son formados por estos movimientos y, finalmente, contribuye a socializar los medios de producción teatral para un público más amplio.

Palabras-clave: Teatro. Materialismo Cultural. Censura. Dictaduras. Política.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO- A ENCRUZILHADA DA PESQUISA.....	1-9
CAPÍTULO 1 – A POLÍTICA ENTROU NO TEATRO OU O TEATRO ENTROU NA POLÍTICA?.....	10-92
CAPÍTULO 2- GRUPO EL GALPÓN: A FORÇA DOS GALPONEROS CONTRA O MONSTRO DA DITADURA URUGUAIA E A TRAVESSIA POR NUESTRA AMÉRICA.....	93-151
2.1 A transição para o golpe e a ditadura uruguaia.....	151-192
2.2 O exílio: os galponeros a caminho do México.....	192-212
2.3 Volver: o El Galpón retorna ao Uruguai- caminhos da redemocratização e reintegração do coletivo.....	212-232
2.4 Por essa ninguém esperava: a pandemia e o segundo encerramento do El Galpón.....	232-243
CAPÍTULO 3- COMPANHIA DO LATÃO- “VERMELHO DEMAIS” PARA A CENA PAULISTANA?.....	244-261
3.1 Companhia do Latão: do grupo de pesquisa ao grupo de teatro político.....	261-269
3.2 Brecht e a produção teatral a partir da periferia do capitalismo.....	270-277
3.3 A precarização das políticas culturais no país e a pandemia: o Estúdio Latão fecha as suas portas.....	277-278
3.4 O Latão e a parceria potente com o MST.....	279-290
3.5 A Companhia do Latão após o auge da pandemia: rearticulação de caminhos e processos.....	290-300
3.6 As dramaturgias do Latão que falam do nosso tempo.....	300-314
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA QUÊ SERVE E A QUEM SE DESTINA O TEATRO? O QUE NOS DEIXA O TEATRO POLÍTICO DO BRASIL E DO URUGUAI.....	315-332
REFERÊNCIAS.....	333-343
ANEXOS.....	344-403

INTRODUÇÃO: A ENCRUZILHADA DA PESQUISA

Nas tradições de matriz africana, Exu é o mensageiro, sendo orixá no Candomblé e entidade importante na Umbanda e sem o qual não se começa nenhum trabalho dentro ou fora do terreiro. É também o responsável pela comunicação e, ademais disso, o guardião das encruzilhadas, nas quais se encontram várias opções dos caminhos a seguir.

A encruzilhada desta pesquisa começa nos caminhos da atriz, mas também produtora e gestora cultural, professora e que percebe no diálogo dos coletivos de teatro com os movimentos sociais, na conjuntura política e nos diferentes contextos de nossa América Latina, um caminho poético e político, permeado das encruzilhadas que às vezes se cruzam, se expandem e procuram “rotas de fuga” do capitalismo para a transformação social.

A motivação desta pesquisa, portanto, vem no sentido de contribuir para evidenciar caminhos nas trajetórias de importantes coletivos teatrais na América do Sul, com recorte no Brasil e no Uruguai, caminhos que nem sempre seguiram em linha reta, muitas vezes traçaram percursos tortuosos de artistas que acreditam piamente na transformação social com a contribuição valiosa do teatro.

Assim, a relação entre o teatro e a política é secular, ou, pode-se dizer, milenar. Augusto Boal (1931-2009), homem de teatro, reitera tal afirmativa quando expõem em seus escritos e em sua militância de décadas no teatro que, tanto a discussão sobre a política quanto a discussão sobre o teatro são, de fato, questionamentos antigos e que se estendem ao longo do tempo, perpassando diferentes gerações de artistas.

Para tanto, o presente estudo fará em seu capítulo I uma abordagem histórica sobre o teatro político, até a sua “chegança” na América Latina, abordará questões sobre a função social do teatro, a partir de uma perspectiva marxista, as políticas culturais para o teatro nos dois países, o panorama da produção teatral na América do Sul, especialmente nos contextos autoritários da ditadura, bem como a importância das histórias de vida no processo das narrativas que serão desenhadas com os coletivos; no capítulo 2 abordará o histórico da censura no Uruguai durante a ditadura cívico-militar naquele país, bem como a trajetória de mais de setenta anos do aguerrido grupo El Galpón, que passou pelos processos de construção dos seus espaços com o suor dos próprios artistas e de muitos colaboradores de Montevideú, trabalhadores e operários, passando pela tomada da sua sede em 1976 pelos militares, juntamente com todo o seu acervo e as histórias que marcam a prisão, o exílio, o inslício dos galponeros e do seu retorno ao Uruguai, em 1984, já o capítulo 3, além de abordar o percurso da censura no Brasil desde o período

imperial, aporta a história da paulistana Companhia do Latão, que em 2022 comemorou seus 25 anos de atividades pautadas no rigor do teatro dialético, na produção crítico-reflexiva de seus trabalhos, na parceria de longa data com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e que atravessou os períodos da ofensiva neoliberal no Brasil até o golpe em 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff, os governos Temer e Bolsonaro, até “reluzir” novamente na atual gestão do presidente Lula. Em seguida, trazemos as considerações finais do que esse percurso, que começa nas encruzilhadas de Exu e resulta nos caminhos das estradas de Ogum, orixá da guerra, dos metais e senhor dos caminhos nas tradições de matriz africana aporta nesse processo de tentativa de refazer trajetos e narrativas presentes nos corpos e nas memórias dos artistas de teatro que integram o grupo El Galpón e a Companhia do Latão.

A escolha pela Companhia do Latão e pelo Grupo El Galpón se deve ao fato de serem dois grupos expressivos da cena teatral não apenas pelas produções artísticas que desenvolveram, pelas atividades formativas e crítico-reflexivas, mas, também, pelo trabalho que vai muito além da cena e se aproxima dos movimentos sociais, partidos políticos dentro de um processo de resistência a contextos autoritários e perda de direitos.

Como recorte temporal para os estudos de caso, a pesquisa se concentrou na atuação do Grupo El Galpón no período pré-golpe, de 1968, quando são implementadas as *Medidas Prontas de Seguridad*, no governo de Pacheco Areco, que produz uma lenta transição até o golpe em 1973, até 1985, período da redemocratização no Uruguai e quando o grupo retornou definitivamente do exílio no México. Referente à Companhia do Latão, a pesquisa teve como recorte o período de 2003 até os dias atuais.

O lapso temporal entre os estudos de caso foi intencional, assim como o contexto distinto dos dois grupos, uma vez que se parte de experiências distintas no tempo, em condições singulares e em diferentes territórios, para se compreender o teatro político em relação às questões sociais no período da ditadura militar no Uruguai (concomitante com as ditaduras de outros países latino-americanos) e o posicionamento no contexto atual, especialmente no atual contexto político-social do Brasil.

Além disso, é um ponto importante da pesquisa e que configura o *modus operandi* destes grupos as situações vivenciadas pelos seus artistas que impactaram a vida destes coletivos e de seus agentes, trazendo graves consequências no que se refere às censuras sofridas pelos artistas por denunciarem, por meio de suas obras e, também, de sua militância para além da cena, acerca das situações de violações de direitos humanos que acometeram parcela significativa da população de seus países. Esses grupos, juntamente com outros movimentos, contribuiram

também para criar “bolsões de resistência” em tempos de cerceamento dos direitos fundamentais.

Portanto, a proposição dos estudos foi compreender como a produção teatral dos artistas brasileiros e uruguaios, sujeitos da pesquisa, conseguiram potencializar por meio de seus processos artísticos coletivos o debate crítico, tanto na etapa de fruição artística, quanto na formação politizada das equipes atuantes em seus trabalhos, na multiplicação de práticas e técnicas artísticas para o público externo, envolvendo temas diversos como política, direitos humanos, ditadura militar, censura e democracia e, principalmente, na socialização dos meios de produção teatral. O teatro político que se efetiva ao longo da história não é mais uma arte apenas a serviço da revolução, mas que irá reafirmar, portanto, a sua função social em diferentes conjunturas.

Para tanto, além do subsídio teórico, da pesquisa documental e das entrevistas, foram pautados elementos de análise como a dramaturgia, no caso da Companhia do Latão, já que grande parte do seu repertório é da criação própria do diretor Sérgio de Carvalho e estão documentadas em publicações do grupo, a interlocução estreita e dialógica de muitos artistas com partidos políticos e movimentos sociais, que se aplicam nos dois casos, uma vez que a Companhia do Latão possui uma parceria consolidada com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Grupo El Galpón muito de seus integrantes foram vinculados ao Partido Comunista no período da ditadura militar, assim como a vinculação a sindicatos de trabalhadores, bastante representativos no Uruguai, o processo de criação e gestão horizontal das companhias, a produção independente, que conta apenas com recursos eventuais das políticas públicas e a militância para além da cena dos trabalhadores de teatro.

A pesquisa se fundamentou, portanto, na transversalidade dos estudos, partindo não apenas dos conhecimentos específicos do campo artístico, mas procurando a interlocução com outras áreas do conhecimento que abordassem a função social do teatro, a relação com o teatro e a política, especialmente da atuação teatral dos coletivos nos períodos de crises democráticas e governos de exceção, partindo especialmente dos autores marxistas que analisaram a cultura e a arte do ponto de vista do materialismo cultural.

Foi propósito analisar também o fenômeno teatral como expressão, muitas vezes legítima, da organização de uma sociedade, um teatro que está em “sintonia” com as forças sociais: essa produção artística, mais do que refletir a realidade, também produz realidades concretas, a partir das demandas apresentadas pelos segmentos sociais.

A fim de amparar o processo das entrevistas, utilizou-se da metodologia de histórias de vidas, amparada no processo desencadeado pela autora Ecléa Bosi (2003), junto a diferentes grupos, tais como as mulheres, trabalhadores, pessoas idosas, nestes e em outros grupos, as narrativas dessas pessoas foram relegadas em prol de uma cultura dominante ou no caso de memórias resultantes de traumas profundos, a exemplo das pessoas que foram torturadas na ditadura (como o exemplo de muitos artistas do El Galpón, que veremos no capítulo dedicado ao registro destas histórias).

Portanto, mais do que o simples relato oral, a escuta mais atenta e sensível com os sujeitos de nossa pesquisa permitiu a leitura subjetiva de pausas, respiros, olhares que tentam recuperar esse tempo passado, mas que segue vivo na trajetória dessas pessoas. Ou seja, não se trata de uma leitura linear: além de carregada da subjetividade de cada um dos entrevistados e entrevistadas que imprimem sua marca de vida, pede também a capacidade de interpretar relatos que são trazidos em “espirais”.

Assim, quando a memória é “impregnada” acerca de um fato histórico que marcou uma determinada geração, a exemplo das ditaduras militares, trata-se não apenas de uma história individual, particular, mas, de uma memória coletiva que diz respeito a todo um grupo ou comunidade de pessoas. Logo, é preciso ainda mais uma escuta atenta que seja capaz de “conectar os fios” de diferentes relatos de um mesmo grupo, que vivenciou situações efetivamente complexas e conflituosas:

Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública, tende a permear as consciências individuais. É preciso sempre examinar matizando os laços que unem memória e ideologia; laços que, antes da secularização moderna, amarravam a memória pública à memória individual. (BOSI, 2003, p.21-22).

A distinção que Bosi faz, portanto, entre memória pública e memória individual é significativa, porque ela corresponde, também, à memória oficial e às memórias que não correspondem ao formato das ideologias dominantes e que não se encontram, portanto, em nenhum dos arquivos oficiais.

Nesse sentido, o que verificamos ao longo dos relatos de artistas e pessoas ligadas ao teatro, ao tratar de temas político-sociais em seus trabalhos, é a resignificação de histórias de alguns contextos, histórias estas que, conforme apontado por Héctor Guido (2020), um dos integrantes do Grupo El Galpón, são muitas vezes romantizadas. Não se pode, portanto, romantizar a luta, entendendo que esse processo de enfrentamento aos contextos autoritários acarretou um processo que culminou em “alto custo” para os coletivos, desde os processos à censura, às

perdas de seus espaços, dos seus acervos a exemplo do Grupo El Galpón e, também, um altíssimo custo pessoal, já que muitos integrantes foram presos, privados de questões essenciais de uma sobrevivência digna, do convívio com seus familiares, amigos e de exercer suas profissões.

Para além disso, é fortalecer o direito à memória, bem como dar voz aos relatos invisibilizados e contrapor ao discurso dominante. Haas (2019) aponta que a fim de contrapor ao processo de homogeneizar as narrativas, que trazem apenas a versão de um dos lados, ou seja, a versão das elites dominantes que configuram suas narrativas como a história universal, desconsiderando os discursos de muitos grupos e atores que foram silenciados em processos traumáticos, a exemplo da ditadura, é importante priorizar, portanto, essas vozes que desenham outras narrativas, narrativas estas muito mais próximas dos fatos efetivos que as provocaram. Em conformidade com o que ela diz, reiterando o posicionamento de vocalizar os contextos dos marginalizados: “Em contraposição às interpretações hegemônicas sobre nosso passado, que reproduzem um discurso dominante e universal, esses coletivos têm buscado o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, dando ênfase a outros modos de narrar e transmitir a memória”. (HAAS, 2019, p.3).

Convergindo sobre a importância de não deixar que essas histórias caiam no esquecimento e de dar lugar a essas narrativas, em países como Argentina e Uruguai nos quais há um forte movimento para que os desaparecidos pelas ditaduras militares na América do Sul tenham suas memórias preservadas: o símbolo de uma margarida faltando uma pétala é a imagem das mães e familiares que pedem justiça pelos desaparecidos.²

No que se refere ao processo com o Grupo El Galpón, a memória coletiva é algo presente fortemente na trajetória do grupo e de seus integrantes, que foram sujeitos importantes no processo de enfrentamento ao regime no Uruguai. O grupo El Galpón perpassa experiências traumáticas distintas, que são solidárias entre elas, mas que, também, às vezes se estranham, a saber: a prisão, o exílio, a perda de companheiros e companheiras desaparecidos e mortos pelos militares e, por fim, o *insílio* de quem permaneceu no país em tempos sombrios, mas que dividem o sentimento de perda e de uma violência coletiva.

Ao abordar o teatro político no período das ditaduras militares, como é o caso do Uruguai e, mesmo nas democracias em crise, como vivenciamos atualmente no Brasil, é parte

² Para mais informações sobre este movimento sobre os desaparecidos acesse: <http://www.museos.gub.uy/index.php/noticias/item/2067-historia-de-una-flor-que-floreccio-en-miles>. Acesso em 17.fev.2023.

importante do processo da pesquisa os relatos dos artistas que passaram por situações difíceis e complexas com a censura. No rol destas experiências, é importante dizer da relevância dos relatos dos homens e mulheres de teatro que vivenciaram, na pele, perseguições, ameaças, censuras, torturas e foram impedidos, muitas vezes, de realizar o seu ofício teatral. São, portanto, memórias vivas deste processo e o ato de rememorar esses fatos nunca é saudosista, tratando-se de um processo doloroso, que deixou marcas profundas na trajetória dessas pessoas.

Dizer, portanto, destas memórias é mencionar, também, o processo da memória coletiva, uma vez que as histórias individuais compõem o mosaico ou, melhor, o “quebra-cabeças”, que segue faltando peças que consolidam estas outras narrativas sobre processos de violência, violação de direitos humanos e de opressão, como pauta Bielous (2006):

Nossa posição epistemológica é muito clara: não há memória individual sem memória coletiva, sendo esta última condição daquela. [...] Quando há violência coletiva, o que está sendo atacado é a memória coletiva e a produção do pensamento, das histórias individuais entrelaçadas, dos objetos culturais, dos laços afetivos grupais, da cultura. (BIELOUS, 2006, p.511-512, tradução nossa).³

Este entrelaçamento de histórias de que trata Bielous (2006) e que configura a memória coletiva de diversos grupos, foi o ponto de partida para consolidar as entrevistas com os atores do El Galpón, a fim de compreender o processo vivenciado pelo grupo, desde a perda do teatro e de seu acervo, até a prisão, os casos de tortura e o exílio coletivo do grupo. Ao mesmo tempo, as histórias de vida também permitiram refazer o desenho de trajetória coletiva da Companhia do Latão, em um contexto completamente diverso do grupo El Galpón, mas que, durante sua caminhada artística, passou pelo processo do avanço neoliberal no Governo Fernando Henrique Cardoso, à ascensão de Lula ao poder nos anos 2000, até o golpe da Dilma e o desgoverno de Jair Bolsonaro e, por fim, ao recente retorno do governo Lula e da democracia no país. Ou seja, são histórias individuais que convergem para uma trajetória artística coletiva completamente sensível ao seu tempo histórico.

Nesse ponto, o processo de memória coletiva da Companhia do Latão e a produção dos seus espetáculos e da sua dramaturgia também contribuíram para o registro da leitura de importantes processos de mudanças no país. Tal processo é significativo, uma vez que, tanto no Brasil, quanto na América Latina como um todo, o apagamento da memória é algo recorrente e, como pondera Iasi; Coutinho (2014), esse apagamento é reforçado pelo sistema midiático e por outras estruturas de poder:

³ Tradução do original: Nuestra posición epistemológica es muy clara: no hay memoria individual sin memoria colectiva, siendo esta última una condición de la primera. [...] Cuando hay violencia colectiva, lo que se está atacando es la memoria colectiva y la producción de pensamiento, de historias individuales entrelazadas, de objetos culturales, de lazos afectivos grupales, de cultura. (BIELOUS, 2006, p.511-512).

Diz-se – e com certa razão – que o povo brasileiro não tem memória. Esquece-se apenas de dizer que isso se deve ao fato de que sua memória é sistematicamente apagada pelo sistema midiático, educacional, religioso, enfim, pelos meios de produção espiritual à disposição dos grupos hegemônicos. (IASI; COUTINHO; 2014, p.17).

Importa dizer que muitas destas histórias que tecem a memória coletiva tanto do Grupo El Galpón quanto da Companhia do Latão não foram documentadas formalmente ou, ainda, os registros oficiais não abordam, em detalhes, o que de fato foi efetivamente significativo na situação ou nas situações vivenciadas por esses artistas de teatro. Assim, o que os órgãos oficiais guardam em seus arquivos, muitas vezes, são narrativas mais neutras, que desconsideram as narrativas pulsantes, fragmentadas e não lineares de quem as vivenciou. A memória dessas pessoas é marcada em seus corpos, na maneira como atuam no mundo e se engajam em inúmeras causas, sendo, portanto, uma memória viva, que relata o ontem, de forma a ressignificar a memória hoje para que tais fatos não sejam mais recorrentes no amanhã. A saudosa Ecléa Bosi (2003), em seus estudos sobre histórias de vida e memória e que ela intitula de “história das sensibilidades”, permite reforçar o quão significativas podem se tornar tais narrativas, muitas vezes silenciadas pelos grupos dominantes ou por determinadas conjunturas sociais.

Para Ecléa Bosi, a história oficial não dá conta das narrativas que se aproximam de diferentes grupos que se configuram, muitas vezes, aqueles e aquelas vítimas dos opressores. E, neste ponto, a memória oral traça processos históricos que são importantes de dar visibilidade, a fim de que a história não seja vista a partir de um único ponto de vista:

Esse processo de bloqueio da memória ocorre de diferentes formas: pelo exercício da censura direta, pelo desprestígio da crítica, pela consequente asfixia do espaço de circulação de determinadas formas e propostas estéticas, pela leitura equivocada da esquerda que, muitas vezes adere a tendências autoritárias e restritas no campo estético ou, se sujeita, ‘sem notar’, a juízos estéticos da classe dominante [...] Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apóia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. A memória oral, longe da unilateralidade para a qual tendem certas instituições, pelo menos distintas entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza. Ela não pode atingir uma teoria da história nem pretender tal fato: ela ilustra o que chamamos hoje a História das Mentalidades, a História das Sensibilidades. (BOSI, 2003, p.3-15).

Todo o processo de escuta e de tentar reconstruir as narrativas e trajetórias dos artistas teatrais, especialmente àqueles vinculados ao Grupo El Galpón, que passaram por processos de perdas, torturas, exílio e prisão; convergiu na tentativa de traçar com eles, por meio das suas narrativas, o percurso do sensível, das suas experiências e trajetórias na vida e na arte, que não

se desvinculam, uma vez que estamos falando de pessoas engajadas, não apenas em um ofício artístico, mas em uma causa que vai muito além da própria arte.

O que se pretendeu nas conversas e nas entrevistas com as pessoas que vivenciaram períodos de violações de direitos e que presenciaram companheiros e outras pessoas próximas serem desaparecidas, assassinadas, silenciadas de forma cruel como é o caso dos integrantes do El Galpón; não é recuperar, de forma fidedigna, um tempo histórico, mas de fato perceber a singularidade de como esse tempo ficou impregnado, de forma distinta, para cada uma destas pessoas.

Esse processo de reescrita dos relatos e, ao mesmo tempo, também de releitura desses depoimentos, não deixa de ser, de certa forma, uma contribuição no sentido de democratizar a memória histórica como aponta Mazz (2008) e de também conhecer melhor a história a partir do ponto de vista dos oprimidos e não dos opressores. “Assim, ‘Busca-se conhecer melhor aos ‘esquecidos’ e aos ‘oprimidos’, invisíveis, até agora, para a história oficial. Assim, democratiza-se a memória histórica. Entende-se melhor o presente e se constroem identidades”. (MAZZ, 2008, p.118).

Não obstante, o que se pretendeu a partir das conversas foi trazer a diversidade de impressões sobre um mesmo fato. Por esse viés, os registros oficiais e históricos serviram para subsidiar o estudo, mas as conversas com os diferentes atores trouxeram outras realidades que, muitas vezes, a história oficial não foi capaz de contar.

Os relatos serviram, portanto, para reafirmar a história oficial ou, mesmo, contradizê-la, além de trazer novos detalhes, nuances e pontos de vista. Para além disso, esse “rememorar” de fatos por diversas pessoas pode, ainda, criar um sentimento de pertencimento nestes grupos. Como diz Ecléa Bosi (2003): “Há, portanto, uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, mas com poder de difusão, que se alimenta de imagens, sentimentos, ideias e valores que dão identidade àquela classe”. (BOSI, 2003, p.18).

No Brasil, há também outros exemplos de coletivos teatrais que têm contribuído para a memória coletiva. O grupo de teatro Tribo de Atuadores Nós Aqui Traveiz⁴, sediado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tem em seu repertório trabalhos que abordam a ditadura militar no Brasil, a questão dos direitos humanos, assumindo um compromisso, por meio do fazer artístico, em lidar com as questões do passado e da memória.

⁴ O Grupo possui uma importante trajetória no teatro, alinhada aos contextos histórico-sociais do país e de outras realidades latino-americanas. Além disso, o grupo realiza uma série de oficinas formativas e mantém uma escola de teatro popular, na qual fortalecem a relação entre arte e política. Para conhecer melhor a trajetória do grupo, acesse o site oficial da Tribo: < <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>>. Acesso em 08. jul.020.

Como um de seus trabalhos que traz conteúdo significativo deste período, a encenação de *O Amargo Santo da Purificação*, aborda a história do militante Carlos Marighella, assassinado durante a ditadura militar brasileira. O espetáculo estreou em 2008, no contexto das manifestações que lembraram os 40 anos do seu assassinato. O grupo teatral, atuante desde 1978, tem outros potentes espetáculos em seu repertório que fazem o recorte pela história brasileira e de outros países da América Latina, em contextos de opressão dos seus povos. Seus espetáculos são realizados em diferentes espaços para além da sala convencional de teatro e muitas peças são realizadas em locais abertos e espaços públicos. Mencionar a existência deste coletivo visa também pautar de que o caso da Companhia do Latão não se trata de um coletivo isolado no país, que houve e continua tendo produção teatral no Brasil, que está em estreita consonância com o nosso tempo histórico, para além das produções do eixo Rio-São Paulo.

As ações dos grupos teatrais também reforçam esse processo de rompimento com um discurso hegemônico unilateral, trazendo outras narrativas importantes para a cena e Haas (2019) reitera essa assertiva quando diz:

As ações desses coletivos teatrais simbolizam rupturas e resistem às memórias instituídas pelo discurso hegemônico. Essas ações visam transformar o trauma dos afetados pela violência política em algo transmissível, que faça parte do nosso presente e não seja ignorado quando pensamos em construir um futuro. (HAAS, 2019, p.2).

Poderíamos ainda citar diversos coletivos teatrais na América Latina, que seguem comprometidos no seu trabalho e na sua conduta em promover que as memórias vinculadas ao cenário político-social dos seus países não sejam esquecidas ou apagadas e que sirvam como forma de revelar e “trazer à luz” a atrocidade das ditaduras ocorridas no território latino-americano.

No Peru, o grupo teatral Yuyachkani, se juntou às vigílias dos desaparecidos na ditadura do Peru, ocorrida com o golpe de Estado em 1968. Na Argentina, o Grupo Teatro X La Identidad se soma à luta das Abuelas de la Plaza de Mayo para que as vítimas da ditadura argentina não sejam esquecidas e que se busque uma justiça na condução dos processos datados da década de 1970.

Desta forma, o legado proporcionado pelas obras artísticas e, especialmente, pelos trabalhos teatrais que ressignificam essas memórias, dando-lhes voz, vez e lugar de enunciação é ponto positivo do que pode fazer o teatro e seus agentes.

1 A POLÍTICA ENTROU NO TEATRO OU O TEATRO ENTROU NA POLÍTICA?

Este capítulo pretende abarcar um percurso histórico sobre o surgimento do teatro político, começando pela Rússia, “berço” do teatro vinculado ao processo da revolução, passando pela Alemanha até alcançar o teatro latino-americano. Cabe dizer que o teatro latino-americano contemporâneo é marcado pela forte relação entre estética e política, cujos fundamentos estão na origem do próprio teatro.

Jacques Rancière (2019), na sua obra *O Espectador Emancipado*, nos diz que “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc.” (RANCIÈRE, 2019, p.52).

Entretanto, o conceito de teatro político causa, muitas vezes, certas divergências até mesmo junto aos próprios artistas e trabalhadores de teatro. Existe um primeiro posicionamento que compreende que todo teatro é político e um segundo, que é o que nos interessou para desenvolver este estudo, que defende a posição que o teatro político é aquele que tem relação estreita com a perspectiva histórica e com as lutas sociais, ou seja, um teatro vinculado a uma atuação mais progressista e alinhada às demandas sociais e às lutas do seu tempo e construído junto com esses movimentos. Sobre essa convergência entre teatro e política, Boal (2019) indica que:

Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e essa é uma atitude política. Por isto, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso, é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 2019, p.11).

Boal argumenta, portanto, sobre essa relação intrínseca entre teatro e política e sobre o fato do teatro ser usado pelas elites para manter uma postura conservadora, o teatro também pode ser uma importante arma de liberação quando promove a emancipação política dos sujeitos a partir da reflexão e formação crítica de indivíduos e coletivos. Se pensarmos no cenário latino-americano, tal postura se mostra ainda mais latente.

Quando nos referimos ao teatro político na América Latina, acerca da própria conceituação teatro política ou teatro e política e mesmo com uma ideia geral de que todo teatro é político, Álvarez (2007), aporta um questionamento que talvez ajude a determinar o campo de atuação

destas áreas e em quais espaços se dá esta interlocução, a convergência entre o fazer teatral e a política:

O tema do teatro político na América Latina tornou-se, assim, uma madeira de ordem complexa, do qual se obtêm importantes pontos de inflexão, mas que não dariam conta de até onde se poderia chegar. No entanto, é provável que consiga construir, pelo menos, uma linha tênue e um delicado equilíbrio entre a política, o político e o teatro que se fez em nosso continente e o que hoje se faz com recurso a estas estruturas, porque à afirmação (bastante já desgastada) de que todo teatro é político, acho conveniente rever. É justamente começando a ser profundamente interessante a que ele se refere quando se limita: todo teatro é político. E, se a ação dos grupos de dramaturgos, atores, diretores foi clara e precisa nesse sentido, bem, teve uma orientação precisa em todo caso, a noção é questionada por dois aspectos fundamentais, o primeiro e mais básico é na ordem da construção, da sua sintaxe. Isto é: definimos Teatro Político ou Teatro e Política? O segundo aspecto tem a ver sobretudo com as metáforas que se constroem a partir desta fortíssima afirmação 'teatro político'. (ÁLVAREZ, 2007, p.112, tradução nossa).

5

A distinção entre teatro político, teatro e política e teatro politizado são conceitos que irão acompanhar todo processo desta pesquisa e que serão validados a partir da fala dos diferentes artistas de teatro aqui entrevistados. A partir da experiência prática, inclusive, esses conceitos vão se tornando mais orgânicos, entendendo que geralmente o que se encontra nas produções contemporâneas é um teatro politizado, que trata de temas políticos, que visa à reflexão crítica, mas que não é construído a partir de uma perspectiva mais coletiva e, principalmente, por meio de um processo de trabalhadores teatrais com os movimentos sociais que estão “na ponta” das demandas sociais e nos enfrentamentos diários.

Um primeiro ponto que nos interessa, portanto, como recorte, diz respeito à compreensão do teatro político como aquele que fala do seu tempo, das contradições da sociedade, que tenha uma relação próxima com os movimentos sociais e, por fim, que tenha a perspectiva dialética em suas proposições, que parta do entendimento da concepção da realidade como transformável, a fim de que o seu público alcance essa capacidade de reflexão crítica acerca da realidade e que, muitas vezes, o oprime. Muitos dos autores aqui citados, a exemplo de Bertolt Brecht, Iná Camargo Costa, Leandro Konder, o professor, diretor e dramaturgo Sérgio de

⁵ Tradução do original em espanhol: El tema del teatro político, en América Latina se ha vuelto pues, una madeja de enrevesado orden, de donde se obtienen puntos de inflexión importantes pero que no terminarían de dar la cuenta hasta dónde se podría llegar. Sin embargo, es probable poder construir al menos una delgada línea y de un delicado equilibrio sobre la política, lo político y el teatro que se hizo en nuestro continente y el que se hace hoy utilizando estas estructuras, pues a la afirmación (bastante desgastada ya) todo teatro es político, creo que es conveniente revisar. Precisamente empieza a interesar de manera profunda a qué se está refiriendo cuando se acota: todo teatro es político. Y, si la acción de los grupos dramaturgos, actores, directores era clara y precisa en este sentido, pues tuvo una orientación precisa de todas formas la noción se pone en cuestión debido a dos aspectos fundamentales, el primero y más básico está en el orden de la construcción, de sus sintaxis. Esto es: ¿Definimos Teatro Político o Teatro y Política? El segundo aspecto tiene que ver ante todo con las metáforas que se construyen desde esta aseveración tan fuerte 'teatro político'. (ÁLVAREZ, 2007, p.112).

Carvalho apontam nesse sentido, na distinção entre teatro político e teatro politizado, que, na prática e no dia a dia destes coletivos de teatro apresentam distinções importantes que serão apontadas ao longo deste texto.

A partir da perspectiva histórica, percebe-se uma estreita relação entre o fazer teatral e os temas político-sociais abordados em cena. Experiências no século XIX na Europa, em países como Alemanha, França e Rússia (posteriormente União Soviética), tinham como proposição tratar o teatro como veículo para abordar, principalmente, as lutas de classe e, além da formação crítica, a formação política dos trabalhadores pelo viés artístico.

Desta forma, diferentes grupos europeus surgiram dentro dos próprios movimentos e se vincularam ao teatro, entendendo a potência do fazer teatral para pautar, de outra forma, as questões político-sociais, a exemplo das experiências militantes das vanguardas dos anos 1920 e 1930 especialmente na Rússia e, posteriormente, na Alemanha (a *proletkult*⁶, o *agitprop*⁷ e os *blusões azuis*⁸). O teatro popular na Europa do século XIX foi uma experiência importante para a consolidação do que atualmente chamamos de teatro político.

As primeiras manifestações de teatro político reportam à Rússia antes mesmo da Revolução de 1917, tendo continuidade posteriormente à vitória dos bolcheviques, comandado especialmente por Lenin e que consolidou ao império russo outros países, formando, em 1922, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Posteriormente, o teatro político também ganhou a cena na Alemanha e em outros países europeus.

Na Europa, na década de 1920, o teatro político teve como premissa, principalmente, sensibilizar os operários para o engajamento político e para a revolução. Assim, os que estavam à frente dos movimentos artísticos e dos coletivos populares de teatro buscaram vincular o fazer teatral com a atuação dos partidos políticos de esquerda e o processo de formação dos trabalhadores.

Assim, formas alternativas e imediatas de comunicação com a população, como o teatro, colaboraram para divulgar, de forma mais ampla, as informações sobre a revolução, a fim de conseguir o engajamento dos trabalhadores. Em muitos casos, o Estado institucionalizou os

⁶ Proletkult é a abreviatura da expressão russa "proletarskaya kultura", que significa "cultura proletária". Foi um movimento literário surgido na Rússia em 1917. Entre seus criadores estão o teórico Alexander Bogdanov, o poeta Mikhail Gerasimov e o dramaturgo e militante Anatoli Lunatchárski. Durante sua existência, reuniu uma ampla gama de artistas, de decadentes a futuristas.

⁷ A expressão foi criada pelos revolucionários russos em 1917 para divulgar os projetos políticos da revolução bem como potencializar a agitação das massas no processo de transformação social. No que se refere ao teatro de agit-prop, grupos culturais organizavam trabalhos de curta duração visando politizar as massas.

⁸ Grupo de teatro que foi criado no período da Revolução Russa e que realizou uma série de atividades, desde a formação de novos agitadores até a produção e publicação de uma revista intitulada Revista Blusa Azul.

grupos teatrais, que passaram a atuar a serviço do Governo, conforme pondera Garcia (1990) no panorama sobre o teatro político, com origem no processo iniciado pela revolução russa.

Garcia (1990) ainda aponta um percurso histórico da revolução russa e que contribuiu para consolidar também os coletivos artísticos engajados na causa da revolução. A primeira fase da revolução russa foi chamada de “comunismo de guerra” e foi a etapa inicial para se consolidar o socialismo. Desta forma, foram criados, neste período, os grupos intitulados “auto ativos”: tratava-se de coletivos artísticos que tinham vinculação com os clubes operários e contavam com o apoio de sindicatos e outras instituições. Dentre seus objetivos constavam a educação política dos operários, bem como o incentivo à criação de novos grupos.

Esta produção teatral propulsionou uma série de elementos que conduziram à formação dos grupos posteriores do teatro operário: formação de núcleos locais, por meio dos coletivos artísticos, organização financeira por meio de um sistema de cotas, atuação especialmente em locais públicos e espaços abertos, elenco flutuante, construção horizontal das criações artísticas, que permitia a participação de sindicatos, organizações e da sociedade, alicerçados especialmente nas questões operárias, no proletariado e que rompesse nas encenações com a relação engessada palco-plateia. Logo, era um teatro feito por e para os trabalhadores.

Com o fim da guerra civil, em 1921, iniciou-se uma nova fase da revolução russa conhecida como Nova Política Econômica (NEP). O controle do Estado se potencializou, uma vez que este período se caracterizou por um cenário de acentuado desemprego, crises no meio urbano e êxodo rural. Esta época marcou o início da falência do auto-ativismo e da consolidação do agitprop, do teatro de agitação. Muitas subvenções aos grupos foram suspensas e vários coletivos passaram à tutela direta dos sindicatos. Em 1922, como já apontado, o império russo se converteu na URSS que somente será dissolvida em 1991.

É importante registrar que o agitprop foi utilizado amplamente neste período pelos coletivos teatrais, por se tratar de uma linguagem que permitia a criação de esquetes rápidos sobre os assuntos que estavam na pauta no dia.

A experiência do teatro russo contribuiu significativamente para a condução de uma nova forma de fazer teatro, dando protagonismo para sujeitos e coletivos também serem produtores e não apenas consumidores do teatro, uma interlocução muito mais “afinada” entre cultura e política, bem como a produção teatral alinhada às metas de mobilização e organização social.

Nesse sentido, novas formas de produção e de organização dos coletivos teatrais alinhados aos movimentos sociais permitiram a aproximação dialógica do teatro com os trabalhadores.

Depois de ser bastante utilizada na mobilização para a luta de classes, o agitprop na União Soviética foi deixando de ter um espaço protagônico (embora continuasse sendo exercido por diferentes coletivos) em prol de novas técnicas utilizadas para promover a ação junto aos trabalhadores.

Assim, diferentes técnicas e linguagens foram utilizadas no processo de construção do teatro engajado. A Rússia foi, portanto, o “berço” do teatro político, se expandindo posteriormente para a União Soviética. Cabe destacar nomes importantes que contribuíram para a produção desta época, dentre os quais Vsevolod Meyerhold e Maiakóvski⁹.

Vsevolod Meyerhold foi um importante encenador para o teatro do seu tempo. Com a revolução russa, em 1917, ele juntou-se ao Partido Comunista e dirigiu várias produções expressivas, a exemplo de *O Mistério Bufo*, de Maiakovsky (1918-1921). Além disso, foi colaborador de outro encenador russo, que segue como uma importante referência para as artes cênicas: Constantin Stanislavski (1863-1938)¹⁰, criador do Teatro de Arte de Moscou. Meyerhold foi ainda criador da biomecânica, método teatral que se baseou nos movimentos dos operários para criar outra teatralidade em cena por meio da corporeidade dos atores. Lamentavelmente, como muitos homens do seu tempo que lutavam contra os governos autocráticos, Meyerhold foi executado pela ditadura stalinista em 1940, acusado de trotskismo e formalismo.

Outro importante nome deste período foi Anatoli Vasilevitch Lunatcharski, dramaturgo, crítico literário e político soviético. Lunatcharski, importante dirigente bolchevique da Revolução Russa, dirigiu o Comissariado do Povo para a Cultura e Educação. Entretanto, a sua atuação foi ampla e ele deixou um legado de escritos significativos sobre a arte e a revolução, bem como a importância que a produção artística teve no contexto revolucionário e no engajamento dos trabalhadores.

Por este prisma, a Rússia, posteriormente a União Soviética, implementou a perspectiva do teatro político e, em seguida, a Alemanha importou algumas destas experiências e as aprimorou, dentro da sua conjuntura histórica, pensando no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e da Revolução Alemã (1918-1919).

⁹ Maiakóvski foi poeta, dramaturgo e teórico russo, conhecido como o “poeta da revolução”. Ainda na adolescência, integrou a organização bolchevique do Partido Social-Democrático Operário Russo. Além de poesia, escreveu peças de forte conteúdo social e roteiros para o cinema. Foi um dos pioneiros no movimento conhecido como futurismo russo e cubo-futurismo.

¹⁰ Ator, diretor, pedagogo, e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX, fundador do Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski é conhecido mundialmente pelas técnicas de representação realizadas e pelo método das ações físicas que desenvolveu.

A Alemanha tornou-se outra referência importante para as artes cênicas; que contribuiu para consolidar o teatro político do século XX, com destaque para dois nomes: Erwin Piscator e Bertolt Brecht.

Piscator (1893-1966) talvez seja um dos homens de teatro do seu tempo que avança, de fato, na radicalidade do que compreendemos como teatro político e contribui para estabelecer as bases deste teatro. Piscator conviveu com os artistas do movimento dadaísta e, assim como eles, compartilhou de dois princípios que estiveram sempre presentes na condução do seu trabalho: o primeiro, refere-se à afirmativa de que o conteúdo determina a forma e, o segundo, a negação do conceito burguês de arte. Ele também revolucionou o palco convencional, comumente chamado de palco italiano, em formato de ferradura e que limitava o espectador à perspectiva frontal.

Conforme aponta Garcia (1990), Piscator modificou o palco burguês, criado para ser, a priori, uma forma “engessada” para manter o status quo da sociedade (lugares reservados destinados à determinada classe social, a melhor visão da cena destinada às classes mais altas) e sua rígida postura frontal. Piscator criou, portanto, diferentes inovações a partir do palco italiano, propondo mudanças na concepção e na relação com o público. Bertold Brecht intitulava essa proposta como “a eletrificação do palco”. Podemos dizer que ele modificou o palco convencional, de forma a tornar a nova estrutura cênica uma “narradora” dos novos assuntos do seu tempo.

A proposição de mudança na arquitetura cênica também afetou a relação com o espectador. Um importante autor que estudou acerca da arquitetura cênica, Marco De Marinis (1949) estabeleceu duas condições de espectador: o espectador testemunha da cena e o espectador de desenvolvimento, que amplia a sua relação com o espetáculo.

A partir dessa mudança de paradigma sobre o espaço cênico, começa-se a se pensar, com maior ênfase, na relação do espectador com a cena e de que forma é possível fazer com que esta relação não se limite a um simples observador. Outro ponto interessante no que se refere à questão do palco italiano é sua relação com a mercantilização das artes, pois como nos diz Iná Camargo Costa (2001), esta foi uma estratégia para promover o capitalismo também nas produções teatrais, promovendo avanços de ordem técnica e estética, reservando o espaço para a bilheteria e concedendo uma arquitetura mais profissional e funcional ao espaço cênico.

Não se pode negar, portanto, os avanços da carpintaria cênica produzidos neste período. Cabe pontuar que juntamente com o desenvolvimento arquitetônico e profissional da cena veio também a perspectiva econômica, uma vez que esses espaços profissionalizaram os locais de

encenação e adequaram a estrutura cênica ao mercado. Ainda sobre Piscator, o rompimento com o palco convencional se referia à necessidade de romper com o modelo capitalista da arte e com as relações hierárquicas, promovendo uma criação que se tornasse, de fato, coletiva na relação ator-público. Outra tarefa dizia respeito à educação política das massas bem como à ação de propaganda do teatro operário, que pretendia romper com o conceito burguês de arte.

Piscator foi considerado o precursor do teatro de agitprop alemão e teve como colaborador aquele que se tornaria, anos mais tarde, a principal referência sobre o teatro político épico-dialético: Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht, dramaturgo e encenador alemão passou por várias fases na construção de sua dramaturgia e, posteriormente, dos seus espetáculos: suas primeiras peças foram baseadas no expressionismo alemão, seguida das peças didáticas e, por fim, das peças vinculadas ao teatro épico e ao teatro dialético. Criador do conceito de teatro épico, ao final dos anos 1920, Bertolt Brecht tornou-se marxista e o teatro desenvolvido por ele adquiriu um caráter mais didático, de mostrar a realidade social como possível de ser modificada. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas, regidas pelo sistema capitalista.

Brecht chegou a Berlim em um período de efervescência teatral, sendo colaborador de Piscator para depois descolar de alguns preceitos daquele encenador e elaborar as bases do seu próprio teatro. O teatro brechtiano passou por várias fases: pelas chamadas peças de denúncia, seguida das peças didáticas, até utilizar recursos do próprio agitprop em seus trabalhos. Seus espetáculos giravam especialmente em torno da fábula. A fábula é o eixo que organiza todos os outros recursos cênicos, entendendo a importância da narrativa no processo de construção da cena.

Nesse sentido, Brecht avança para além de Piscator, no sentido de que não é mais a história que adentra o teatro, mas o processo inverso do teatro entrar na história. Desta forma, ele estabelece uma linguagem profundamente alinhada e trabalhada constantemente em seu teatro político, considerando, como equivalentes, forma e conteúdo, bem como amplia a questão da eficácia política, trazendo não mais a perspectiva idealista, mas o olhar dialético marxista para a construção dos processos de criação teatral e as personagens como resultantes das forças sociais.

É preciso, portanto, entender também como se dá o lugar de construção política dentro da criação artística. Trata-se, portanto, de uma tarefa difícil, porque não é simplesmente abordando um tema político em um espetáculo que se consolida o teatro político de fato. É

necessário uma série de outros fatores, que pressupõem, inclusive, uma construção permanente e dialógica com os diferentes atores sociais no cotidiano dos coletivos de teatro, para que se efetive essa relação teatro e política e nem sempre tal encontro se evidencia à primeira vista. Como diz Althusser (2017, p. 58) “Não se vê a olho nu o lugar da política no teatro. (Esse lugar é similar ao que ela se desloca na história, ou, para falar com mais precisão, é similar ao que a política muda de representantes na história da filosofia e do teatro).”. Trata-se, portanto, de uma construção dialógica e dialética, carregada de contradições e, muitas vezes, de dissensos e disputas entre as duas áreas, arte e política.

Assim, o teatro desenvolvido por Brecht, o teatro épico e posteriormente o teatro dialético, conjuga as questões artísticas, sociais e políticas, apresentando, portanto, novas perspectivas de construção dramática e de encenação, pautado em trazer questões sociais que pretendem questionar as relações hegemônicas do capitalismo. Esse lugar de produzir uma arte a partir das demandas sociais, das experiências cotidianas dos trabalhadores e não sob o ponto de vista de uma arte voltada para si ou para um determinado segmento social, como o teatro burguês, contribui também para que o teatro épico seja apropriado por movimentos e coletivos que não são, a priori, de artistas, mas que percebem, nessa linguagem teatral, a versão mais democrática e mais efetiva para se fazer avançar a luta social, assim reforça Costa (2012, p.91), ao dizer que “Podemos agora definir teatro épico como sendo a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea.”

Costa (2012) pauta, portanto, que o teatro que começa a ganhar a cena e se consolida como aliado na militância já não corresponde mais ao teatro tradicional e rompe com o teatro aristotélico e a sua “caixa fechada” de unidades de ação, tempo e lugar. O teatro tradicional, compreendido aqui como o teatro burguês, que se referencia no drama e no envolvimento “superficial” com a plateia, de modo a despertar-lhe as emoções, mas não a reflexão crítica das situações apresentadas em cena, já não ganha “eco” em um cenário político permeado de contradições, como os apresentados na sociedade contemporânea.

Brecht intitulava as suas primeiras peças de “experimentos sociológicos” e, para este encenador, era importante que o teatro se aproximasse da ciência e, também, das questões econômicas que impactam as classes sociais mais desfavorecidas, a fim de que o teatro pudesse dar o “giro” necessário para que o público também se tornasse consciente sobre a urgência do processo de mudanças que levariam à transformação social.

O teatro épico questiona essa proposta das relações sociais como previsíveis e estagnadas e apresenta o mundo e as relações sociais como transformáveis, conforme aponta Rosenfeld (2012):

O termo 'teatro épico' vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertold Brecht (1898-1956). A palavra 'épico' é usada na sua acepção técnica, significando 'narrativo', que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de 'epopeia', poema heroico extenso, por exemplo, a *Iliada* ou *Os Lusíadas*. O termo 'épico' refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopéia, do romance, da novela, do conto etc. Assim, o teatro épico se contrapõe ao teatro dramático, ao teatro tradicional ou aristotélico. Distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo-ou seja, o teatro épico rompe as chamadas unidades de ação, tempo e lugar. (ROSENFELD, 2012, p.27-29).

Esse rompimento com as unidades de ação, tempo e lugar proposto pelo teatro épico, e que transpõe, por sua vez, com o teatro dramático, que se apoia em seus três pilares, a saber: indivíduo, ação e diálogo, contribui para que o teatro épico inclua outras temáticas em cena, não abordadas pelo teatro dramático, a partir da perspectiva histórica das relações.

É importante compreender que o teatro épico ganha força no contexto alemão do pós primeira guerra mundial, com a necessidade de mobilização para as lutas de classe e Costa (2000) evidencia a adequação do teatro épico às pautas apresentadas pelos trabalhadores, que não têm lugar na esfera do dramático:

Segundo as convicções alemãs, pobres estão na esfera do épico. Por isso trabalhadores, multidão, greve, guerra, revolução, tudo o que não puder ser apresentado de maneira dialogada é épico, devendo ser evitado nos dramas (ou no teatro, como diziam). [...] Primeiro, para ser personagem do drama, é preciso ser burguês, de preferência culto; segundo, o drama exclui pobres e oprimidos que vivem na esfera do épico, porque não são livres, pelo contrário, são dependentes e, aparentemente mais grave, não estão aptos para a prática do diálogo -ou discurso criativo-, pois este pressupõe espírito livre e cultivado. (COSTA, 2000, p.36-39).

Partindo desta premissa social e de alguém que encontra no teatro épico a forma para alavancar a reflexão crítica e as mudanças sociais, Brecht escreveu e dirigiu as suas peças tentando pensar o mundo de seu tempo e as inúmeras contradições que não são percebidas pela maioria das pessoas nessa conjuntura. Entre importantes obras deste dramaturgo estão *A exceção ou regra* (1929), *Mãe Coragem* (1941), *A Alma Boa de Setsuan* (1958) e *A Ópera dos Três Vinténs* (1928).

Brecht influenciou grupos e artistas no mundo inteiro, trazendo para o teatro a possibilidade de discutir e questionar com diferentes plateias, o cenário político desigual e opressor resultante do sistema capitalista, que já se mostrava, na década de 1920, uma proposta falível e injusta, na perspectiva do encenador. A partir de produções que conjugam apurado

senso estético e artístico, com conteúdos que fossem capazes de suscitar não apenas a fruição artística do público, mas seu processo de reflexão crítica que pudesse levar, de forma gradativa, à criação de uma consciência de classe, a contribuição do teatro brechtiano se coaduna com as pautas dos trabalhadores, dos militantes e pelos que lutam por direitos, justiça e democracia. Como dizia Boal (2019), Brecht propunha, desta forma, despertar o público para o espectador enquanto sujeito social e não apenas como quem vê algo de forma descomprometida:

Brecht era marxista, por isso, para ele, uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por quais caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha e como apressar sua transição. [...] É necessário insistir: o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu antes de entrarem no teatro, como o fazem os espectadores burgueses. (BOAL, 2019, p.117).

Brecht contribuiu efetivamente para consolidar a interlocução e a relação entre teatro e política, que se revela, portanto, na coordenação do trabalho estético, artisticamente trabalhado, com um conteúdo construído não de “dentro para fora”, mas, de “fora para dentro”, ou seja, a partir das próprias pautas e demandas sociais.

Essa experiência artística que vai sendo construída, portanto, a partir do “chão de fábrica”, com e pelos trabalhadores e trabalhadoras, vai propiciar uma relação mais próxima do teatro com a dialética, no campo das contradições, que são problematizadas em cena, no sentido de promover também a formação política dessas plateias compostas, então, por trabalhadores, muitos ainda analfabetos e que tinham a formação propiciada a partir das atividades de fruição artística e das atividades formativas.

Pertinente ao teatro de Brecht e a sua “chegada” à América Latina, pelos relatos de artistas do Grupo El Galpón e de pesquisadores da cena uruguaia, o próprio El Galpón é um dos pioneiros na montagem de peças de Brecht em território latino-americano, na década de 1950 e, também, por fortalecer a discussão e as montagens dos trabalhos brechtianos no México, durante o seu exílio na década de 1970.

No que se refere à cena brasileira, Costa (2012) demarca que a sua dramaturgia chega ao Brasil ao final da década de 1940 por montagens amadoras. De forma profissional, o registro do primeiro trabalho data de 1958, com a montagem da peça escrita em 1941 *A alma boa de Setsuan*, pela Companhia Teatral Maria Della Costa, um grupo mais voltado ao teatro comercial que desconhecia, naquele período, a perspectiva mais ampla dos textos de Brecht. Apenas no período que antecedeu ao golpe militar no Brasil, veremos uma apropriação mais crítica e consciente do trabalho brechtiano pelo teatro da esquerda.

Entretanto, Costa (2012) pondera que essa apropriação da produção de Brecht na Europa contribuiu muito mais efetivamente para o processo de luta de classes e para fazer do teatro um espaço mais propício à reflexão política e que no Brasil, ainda que tenha havido um movimento significativo dos coletivos teatrais antes e durante a ditadura militar, a dimensão do teatro de Brecht que é resultado da sua atuação durante as duas grandes guerras mundiais e a luta contra o nazismo, não teve, até então, essa perspectiva mais ampla:

[...] Um exemplo de miséria brasileira é o fato de que o Brasil permaneceu à margem, no sentido absoluto, de todo o processo de lutas da classe trabalhadora que produziu Brecht. Brecht é uma expressão do momento alemão da luta de classes no século XX. O Brasil ficou rigorosamente à margem desse processo, tanto o social quanto o cultural. Da segunda metade do século XIX até o golpe militar de 1964, o Brasil viveu, diferentemente da Europa e da Alemanha em particular, o que vou referir como um processo de contrarrevolução social de caráter preventivo. [...] No processo de contrarrevolução preventiva da década de 1950 (Quando Brecht chegou), a luta de classe trabalhadora no Brasil estava longe de ter o peso e a dimensão que teve a Alemanha dos anos de 1920. O processo alemão foi tão sério e profundo que produziu a ascensão do nazismo. A Alemanha precisou recorrer a Hitler para conter a classe operária na sua luta; se Hitler não chegasse ao poder e não fizesse o estrago que fez, poderia ter acontecido uma revolução socialista. É claro que no Brasil a classe trabalhadora lutou, e muito, durante todos aqueles anos. A classe trabalhadora brasileira lutava por seus direitos e para se organizar desde o século XIX. Mas, sendo o Brasil o que era, e hoje piorou muito, a luta de classes aqui nunca alcançou as temperaturas da alemã. (COSTA, 2012, p.112-113).

Essa perspectiva dialética, do princípio de potencializar as contradições sociais em cena, compreendendo a necessidade da mudança é a que conduzirá até os dias atuais o teatro político objeto desta pesquisa. Nesse sentido, o teatro político, que ganhou “berço” na Europa por meio das revoluções e lutas de classe, também terá ambiente propício na América Latina, especialmente na América do Sul, com destaque no período prévio ao golpe e durante as ditaduras militares, no qual artistas e trabalhadores do teatro se engajaram na luta contra os regimes responsáveis pela censura da imprensa e pelos desaparecidos, mortos e torturados pelo regime militar nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Portanto, o teatro de Brecht não pode ser acionado apenas pelas questões técnicas, como o uso da narrativa, do distanciamento ou pela interrupção da cena com o uso de cartazes ou música, porque tais recursos estavam fortemente vinculados a um modo de atuar em cena e no mundo, querendo mostrar ao espectador as mazelas sociais, mas de um ponto de vista da necessidade coletiva pela transformação social. Contudo, Kon (2015) pondera que o “rótulo” de teatro político dado ao teatro brechtiano extrapola o campo da dramaturgia e mesmo da estética e avança para novos modos de pensar os processos artísticos e de atuar dentro e fora de cena:

[...] Nesse campo propriamente estético, o retorno ao estudo do modelo épico-dialético de Bertolt Brecht é imperioso, e de um modo geral pode-se dizer que não se hesitou em dar às obras criadas no período a classificação de ‘teatro político’. Esse rótulo, contudo, nunca se referiu meramente à abordagem de temas e questões

políticas nas dramaturgias criadas (em geral com forte interesse) e nem mesmo a uma estética ou a procedimentos de encenação inspirados na poética brechtiana (e hoje em dia já amplamente divulgados e, por vezes, banalizados) e sim mais amplamente a um conjunto de modificações na maneira de pensar a atividade de criação cênica. (KON, 2015, p.14).

Assim, o teatro político precisa ser compreendido para além das técnicas apresentadas pelo próprio Brecht, como um arcabouço que ultrapassa a estética, o conteúdo e a linguagem: trata-se de um *modus operandi* dos artistas dentro, mas, principalmente, fora da cena; a maneira de condução coletiva e horizontalizada do próprio grupo bem como à atuação dos artistas que se situam como agentes politizados dentro e fora do seu fazer artístico.

Conforme o panorama histórico sobre o teatro político de Garcia (1990), enquanto na Europa e na União Soviética, o teatro político sofreu a influência do *agitprop* e dos partidos comunistas; no Brasil, ele surgiu, primeiramente, com o teatro abolicionista e, posteriormente, com o teatro operário de influência anarquista¹¹, protagonizado pelos imigrantes europeus que aqui chegaram para trabalhar, especialmente dos imigrantes italianos, que traziam em suas bagagens a experiência do anarquismo.

O Brasil vivenciou a primeira experiência do teatro político com a consolidação do teatro abolicionista durante o período imperial, por volta de 1880, no processo prévio à abolição da escravatura.

Além de abordar temáticas acerca do fim da escravidão no país, uma vez que, é importante recordar, o Brasil foi o último país da América Latina a decretar o fim da escravidão; foi por meio da produção teatral deste período que muitas pessoas negras escravizadas conseguiram comprar a sua liberdade por meio dos recursos que eram obtidos com a venda dos ingressos aos espetáculos.

FARIA (2022) pesquisou a produção do teatro abolicionista e aponta para a relevância desta produção, que aborda, além das peças que trazem as pessoas negras escravizadas como protagonistas na dramaturgia e o fim da escravidão como mote de muitos espetáculos, temáticas consideradas “ousadas” e “atrevidas” dentro do contexto escravagista do século XIX. Neste período, ele conseguiu mapear mais de 100 peças que foram escritas, publicadas e encenadas e

¹¹ O anarquismo foi um movimento que se iniciou ao final do século XIX na Europa e que teve diferentes ondas. De forma sucinta, trata-se de uma ideologia política que se opõe a todo tipo de hierarquia e dominação, seja ela política, social, econômica ou cultural, a exemplo do Estado, as relações de patriarcado, a dominação das classes dominantes, propondo formas autogestionária dos povos. Na Itália, o anarquismo ganhou força entre os anos de 1874/1877, com a criação de organizações operárias, bem como com organizações específicas anarquistas, que atuaram em algumas insurreições. Conforme conceitua Colombo (2004, p.197), a “Anarquia designa um regime social baseado na liberdade individual e coletiva, regime do qual é banida qualquer forma institucionalizada de coerção e, conseqüentemente, qualquer forma instituída de poder político (ou de dominação).”

nas quais é possível de identificar críticas ao regime escravocrata e que percorrem trabalhos de importantes autores como Martins Pena (1838), pioneiro com peças como *O juiz de paz da roça*, *Castro Alves*, *Artur Azevedo* e outros nomes de ilustres desconhecidos que deixaram um importante legado para o teatro político brasileiro.

Com a criação da Confederação Abolicionista, em maio de 1883, a colaboração da classe teatral passa a se dar com a presença de artistas nas matinês e festivais abolicionistas [...]. Organizadas, as associações emancipadoras, sob a presidência da Confederação, promoveram dezenas de espetáculos aos domingos, muitos deles com a entrega de cartas de liberdade em cena aberta. Era uma forma eficaz de propaganda, como atestam os jornais da época. Claro que houve outras iniciativas com o mesmo fim beneficente, principalmente de sociedades dramáticas particulares, mas em número pequeno. O protagonismo coube mesmo à Confederação Abolicionista, que não perdia nenhuma oportunidade para incrementar a campanha pelo fim da escravidão. (FARIA, 2022, s.p).

A Confederação Abolicionista teve, portanto, um importante papel na articulação dos espetáculos teatrais deste período com a premissa de luta contra a permanência da escravidão no país.

No que se refere posteriormente ao teatro anarquista, tais grupos começaram também a se organizar em sindicatos e partidos, e aos poucos entraram em cena os debates sobre temas que diziam respeito ao cotidiano dos operários. Entretanto, é somente a partir do final da primeira década do século XX, que se percebeu uma vinculação mais estreita do teatro com as associações operárias. É um período no qual eclodiram várias greves de trabalhadores no país, com a extradição de inúmeros estrangeiros acusados de anarquistas.

Na década de 1940 o país viveu uma experiência inovadora e de relevância com o Teatro Experimental do Negro (TEN). O coletivo foi fundado pelo ator, artista visual e economista Abdias do Nascimento, em 13 de outubro de 1944 no Rio Janeiro e contou com o apoio de outros intelectuais e artistas negros. Sua proposta foi desenvolver uma dramaturgia que abordasse a identidade afrodescendente em cena, para além de textos que colocassem o negro sempre na condição de escravizado e subalterno. A dramaturgia brasileira era, até então, incipiente neste ponto e o TEN, ao longo de sua trajetória, fez avançar a estética e o conteúdo do teatro na discussão das contribuições da diáspora para as artes cênicas. Além disso, o TEN desenvolveu um trabalho paralelo às criações artísticas de programas de alfabetização e formação cultural para a população negra. Abdias do Nascimento foi uma das pessoas de teatro que influenciou diretamente na condução militante de Augusto Boal que viria a desenvolver posteriormente o Teatro do Oprimido.

Além disso, o TEN contribuiu para formar diversos atores e atrizes como Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa e José Maria Monteiro. Os trabalhos do grupo seguem até a ditadura

e um fato marcante em sua trajetória do grupo foi o impedimento, pelo Ministério das Relações Exteriores, em 1966, já no período da ditadura militar, do TEN participar do 1º Festival de Arte Negra no Senegal com o espetáculo *Além do Rio*, de Agostinho Olavo (1957), uma adaptação do texto *Medéia* de Eurípides (484-406 a.C). A justificativa infundada pelos militares é que a peça não era representativa da cultura brasileira. Percebe-se, portanto, pela fragilidade do argumento, um caso explícito de censura e de racismo. Existe, portanto, um racismo estrutural imbricado na produção teatral brasileira que é um processo constante e que, até os dias atuais, não foi superado, embora, atualmente, o teatro negro traga essa pauta de forma bastante assertiva.

Ao final da década de 1950 outros coletivos ganhariam a cena, como a criação do Teatro Arena, em seguida do Teatro Oficina, ambos em São Paulo e, posteriormente, com a criação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC), criado no Rio de Janeiro em 1962, este último, influenciado pelo Movimento de Cultura (MCP) ocorrido em Pernambuco e que se tornou um movimento pioneiro e referência para iniciativas posteriores.

As experiências do TEN, do Teatro de Arena, do MPC e do CPC são referências significativas do que compreendemos como teatro político brasileiro nas décadas de 1940, 1950 e 1960 e que foram interrompidas, bruscamente, com o golpe militar em 1964. Os anos que antecederam ao golpe militar no Brasil é o período no qual se buscou trazer para a cena o homem brasileiro, da reafirmação da identidade nacional nas obras artísticas. Não apenas no teatro, mas em outras linguagens artísticas como o cinema, percebeu-se a tentativa de abordar e dar visibilidade para as mazelas sociais do povo brasileiro.

O período pré golpe tratou-se, portanto, de um tempo histórico muito profícuo para a cultura: longe de reproduzir os modelos “enlatados” europeus e norte-americanos, que vinham pautando, em parte, a cena cultural brasileira, a produção cultural e artística se ampara nas próprias identidades do país e, juntamente com essa produção, começa um processo de formação politizada, de reflexão crítica que é interrompido, bruscamente, pela ditadura, conforme descreve Schwarz (2009):

No Rio de Janeiro, os CPCs (Centro Popular de Cultura) improvisaram teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e, na favela, começaram a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a orientar a sua relação com as massas. Entretanto, sobreveio o golpe, e, com ele, a repressão e o silêncio das primeiras semanas. (SCHWARZ, 2009, p. 21).

Este cenário otimista que se apresentava nas principais capitais do país e não apenas na região sudeste e no eixo Rio-São Paulo, mas em Minas Gerais e em outras regiões como o Nordeste e em Pernambuco, com o Movimento de Cultura Popular (MCP), desencadeiam processos de formação importantes, que são silenciados com o golpe militar e que foram a tentativa de democratizar o acesso à cultura, mas, também, de estimular debates sobre a conjuntura política do país. Tais instâncias de promoção da cultura, muitas interligadas com o movimento estudantil, a exemplo do próprio CPC, foram amordaçadas pelo regime militar.

A criação do CPC ocorreu no Rio de Janeiro, em 1961, no período do governo de João Goulart, em um cenário de forte mobilização política, com a expansão das organizações de trabalhadores, seja no campo ou nas cidades. Em pouco tempo eles se vincularam ao movimento estudantil (seu público mais adepto) por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE). A formação inicial do CPC se deu no teatro, expandindo, posteriormente, para a reunião de artistas de várias áreas (cinema, música, artes visuais e outros setores). A circulação de apresentações artísticas tinha como rota os sindicatos, as favelas, os grêmios estudantis, as universidades e outros espaços públicos.

Cabe ressaltar que neste cenário, especialmente no período que antecedeu ao golpe, entre 1962/1964, destacavam-se as produções de alguns grupos já mencionados: o Teatro Experimental do Negro, o Arena, o Grupo Oficina, o Centro Popular de Cultura da UNE e, por fim, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), sendo que, este último, vai perdendo aos poucos seu papel de destaque, especialmente no período da ditadura estabelecida no país.

Em 1964, após o susto inicial com o golpe cívico-militar, alguns dos integrantes do CPC formaram o Grupo Opinião, um dos principais grupos teatrais a construir a resistência cultural à ditadura militar brasileira, com importante trajetória no cenário artístico e intelectual brasileiro. O Grupo Opinião foi composto, originalmente, por oito integrantes, todos comunistas e vinculados à tradição da arte nacional-popular: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão. João das Neves narrou ter atuado no Opinião por quase duas décadas, sendo o único sujeito constante nas diferentes formações do grupo nesse período, apesar dos contratemplos vivenciados durante a ditadura. (BATISTA, HERMETO apud CUNHA, RIBEIRO, TITANE, 2022, p.41-42).

Ou seja, ainda com o Estado de Exceção e o incêndio no prédio da UNE que rompeu com o projeto do CPC, integrantes daquele grupo fundam o Opinião e conseguem dar continuidade a um importante projeto de resistência contra a barbárie e a favor da produção teatral influenciada pela cultura popular brasileira. Cabe destaque ao saudoso diretor,

dramaturgo e ator João das Neves, que percorreu todo esse processo autoritário e seguiu atuando, com um teatro militante e esteticamente apurado e inovador até os últimos anos de sua vida, em 2018, com atuação em todo o país. A produção nas últimas décadas de sua vida foi focada, prioritariamente em Minas Gerais, onde ele viveu e trabalhou intensamente por mais de trinta anos.

João das Neves foi um importante artista e articulador dessa produção artística que pautava os assuntos da “ordem do dia”, com um trabalho, durante a sua trajetória intensa no teatro que manteve a coerência e desdobramentos efetivos desde a sua atuação antes, durante e após o golpe militar no Brasil, colocando, por exemplo, as questões referentes ao racismo e a invisibilidade das culturas negras em cena pelos próprios artistas negros e negras, pelos próprios integrantes das Irmandades do Rosário, deslocando o lugar da cena como um lugar de privilégios para um lugar a ser apropriado por todos que tivessem uma história significativa para contar. Entretanto, percebe-se que ainda são tímidas a menção à contribuição expressiva de João das Neves neste período e durante as décadas posteriores e como ele possibilitou, efetivamente, revolucionar o teatro pelas pautas sociais em cena e pelos artistas colocados em cena em seus trabalhos.

Tendo a oportunidade de trabalhar diretamente com João das Neves nos anos de 2005 a 2010, especialmente na produção da peça *A Santinha e os Congadeiros* (2008)¹², texto e direção de sua autoria e que contou no elenco apenas com artistas congadeiros das Irmandades do Rosário dos municípios de Contagem e Oliveira, em Minas Gerais, foi possível vislumbrar um modo de produção coletiva e afetuosa que certamente João das Neves desenvolveu a partir de sua atuação junto ao CPC.

O eixo do projeto do CPC foi conduzido pela tentativa de construção de uma cultura nacional, popular e democrática, por meio de ações culturais, educativas e artísticas que sensibilizasse a reflexão crítica das classes populares. Souza (2007), em sua análise sobre os coletivos do período que antecede ao golpe militar, a exemplo da atuação do CPC, pontua que, neste processo de consolidar uma arte mais politizada e engajada no país, despontam o

¹² A peça, escrita e dirigida por João das Neves, apoia-se na história de como surge a imagem de Nossa Senhora do Rosário que se recusava a ficar nas capelas das cidades para as quais era levada, sumindo sem explicação e ressurgindo milagrosamente em alguma gruta. O teimoso vai e vem da imagem cessa apenas quando um cortejo de pessoas escravizadas, com seus tambores e patangomes vai buscá-la, revelando que Nossa Senhora do Rosário é a sua santa protetora. A peça foi protagonizada pelos próprios congadeiros das irmandades de Contagem e Oliveira, cidades mineiras. Além da cantora Titane, participaram do processo de formação a preparadora corporal Irene Zivianni, a assistente de direção Elisa Santana e as pesquisadoras Leda Martins, professora da UFMG, e Pedrina de Lourdes Santos, capitã da Guarda de Congado “Os Leonídios”. No processo de montagem participaram o figurinista Rodrigo Cohen e a artista plástica Madu Martins e a coordenação de produção foi de Michelle Ferreira.

nacional-popular, os artistas também buscaram referências no próprio marxismo e em partidos que atuavam no campo da esquerda neste período, a exemplo do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Souza (2007) também pondera que as leituras dessas referências no campo da esquerda são distintas pelos artistas de diferentes linguagens e, no que se refere à produção da dramaturgia nacional, os objetivos são diversos e podem estar alinhados, também, ao processo de debate de questões sociais em cena, conforme ela pondera no seguinte trecho:

[...] Podemos afirmar que os artistas do Teatro de Arena e, posteriormente, do CPC, partiram de conceitos e autores marxistas e das teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil nos anos 1950 e 1960. [...] Em linhas gerais, os principais conceitos e teses pelos quais a esquerda se norteava nessa época foram assimilados de maneiras distintas quanto tomamos a produção artística e as formulações teóricas de um músico, teatrólogo ou cineasta. Essas influências externas são mais visíveis e questionáveis nos textos do que nas produções artísticas de cada indivíduo. [...] Além do mais, produzir peças de autores brasileiros nessa época podia ter vários significados: engajar-se às causas nacionalistas; adequar-se às leis de fomento ao teatro; atender à demanda da parcela do público teatral consumidor de peças de caráter nacional que apresentassem crítica de qualquer ordem (social, política, econômica, moral, etc.); ou todas essas possibilidades juntas. (SOUZA, 2007, p.25).

Considerando a análise de Souza (2007), alguns objetivos na construção da dramaturgia de coletivos artísticos mais vinculados à esquerda, a exemplo do Teatro de Arena e do CPC, tinham objetivos diversos, que poderiam estar convergentes no sentido de produzir peças mais politizadas que pudessem abrir espaços para o debate com as plateias.

Assim, houve várias premissas para a produção artística que surgiu neste período, mas, especialmente, podemos dizer que a prioridade seria a formação crítica e politizada, não apenas das plateias, mas, também, dos próprios agentes culturais, que procuravam também se formar ou informar sobre as teorias e análises marxistas e de outros campos das ciências sociais, por exemplo. Nesse contexto, ocorreu também um processo de formação intelectual dos próprios artistas, na busca por novas referências teóricas e práticas, assim como o intercâmbio com intelectuais da política, por exemplo, para subsidiar a criação artística. Tal processo de politização que desencadeia entre a classe teatral, por exemplo, contribuiu para promover questionamentos importantes sobre essas produções, desde os processos de criação artística até o público a quem se destina os espetáculos. Napolitano (2017) aborda esses questionamentos, que irão contribuir para a produção de um teatro mais politizado, uma produção de viés mais crítico:

Na medida em que a radicalização política tomava conta da vida nacional, o teatro iniciava um debate que iria explodir no final da década de 1960 lastreado por novas questões: para quem se deve encenar? Para o 'povo' ou para a 'pequena e grande burguesia' Como devem ser trabalhados os dilemas nacionais? Pela emoção, catarse

e identificação entre público e palco? Ou pela busca e distanciamento e choque com a plateia? (NAPOLITANO, 2017, p.117-118).

É importante demarcar que é ao final de 1950 e na década de 1960 que a dramaturgia brasileira começou a se consolidar. São peças que iniciam um processo de protagonizar as questões do Brasil e de sua gente, o que não era visto nas décadas anteriores, que “exportavam” os textos que subsidiaram as encenações, especialmente da dramaturgia europeia.

A produção teatral brasileira, especialmente no período que antecedeu à ditadura militar e durante o golpe (1960 a 1980), vinculou o fazer teatral como um ato político, de militância e resistência frente a um Estado opressor e autoritário. Foi no contexto da ditadura militar brasileira que se deu, de forma mais premente, a postura combativa do teatro, que se traduzia, na sua forma estética e na linguagem, como resposta ao contexto do golpe. Bôas (2014) reforça a importância da produção teatral no período pré-golpe, no sentido de promover a socialização tanto do processo de produção artística junto às plateias mais diversas, como os próprios trabalhadores, quanto no sentido de propiciar uma leitura crítica da conjuntura, uma vez que as peças eram criadas no “calor do momento” dos acontecimentos mais recentes do país:

O teatro participou daquele momento histórico como força estética produtiva. Cumpriu, naquele contexto, a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores, para os trabalhadores, e agia como veículo de integração, na medida em que, por meio de seu modo de produção específico, não só o conteúdo dos embates era transmitido, mas também o próprio processo de produção das obras. O teatro desempenhou o papel de meio de comunicação e intervenção vinculado organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes, operando por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética uma leitura crítica da experiência brasileira em andamento, que não se dava a ver em outras manifestações de linguagem, como a forma notícia e os documentos político-partidários. Uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que, potencialmente, poderiam mudar a estrutura social do país. (BÔAS, 2014, p.4).

Portanto, a distinção da linguagem teatral enquanto uma arte coletiva que servia nesse processo de mediação de temas político-sociais contribuiu para consolidar, posteriormente, uma produção artística pautada no teatro político que foi bastante combativa às atrocidades do regime militar, dentro e fora de cena.

Desta forma, são artistas que trabalhavam com o teatro a partir de uma perspectiva transformadora. Destaca-se, ainda, neste período, o trabalho de Augusto Boal, importante encenador brasileiro que desenvolveu a técnica do Teatro do Oprimido, atualmente conhecida e replicada no mundo todo e um dos fundadores do Teatro Arena, em São Paulo. Seu sistema visa colocar o espectador em cena como sujeito protagonista da trama, de forma que ele também possa contribuir para transformar a situação apresentada na cena e compreender quais são as

questões cruciais e as estratégias para se efetivar essas mudanças na realidade. O teatro tinha, portanto, uma perspectiva de mostrar a realidade como possível de ser transformada pela ação dos coletivos e seus integrantes.

Artistas de teatro como Augusto Boal e outros importantes nomes que logo mais serão citados e que integravam os grupos teatrais criados antes do golpe, a exemplo do Arena¹³, caminhavam para uma construção de proposições artísticas mais estruturantes, vinculadas às pautas sociais, a uma articulação coordenada com os movimentos estudantis e outros movimentos sociais e que, durante o regime militar continuaram atuando, ainda que utilizando-se de discursos mais indiretos nas encenações para driblar a censura e fizeram forte resistência política por meio de suas peças teatrais. Embora nem todos os grupos e coletivos teatrais tivessem a premissa de fazer um teatro mais engajado, é notório que artistas como Augusto Boal, Abdias do Nascimento, João das Neves¹⁴, Amir Haddad¹⁵, Oduvaldo Viana Filho¹⁶ e muitos outros imbuídos de forte consciência social contribuíram sobremaneira para a militância política. Portanto, esse “acúmulo” de experiências teatrais vinculadas ao campo mais da esquerda, sofre, no dizer de Toledo (2018), uma “fratura” com o golpe, que custará a ser recomposta e que, apesar da violência sofrida por estes artistas de teatro vinculados aos coletivos, serão importantes no sentido de enfrentamento e da denúncia das atrocidades da ditadura:

¹³ O Arena foi um grupo paulistano, fundado na década de 1950 e que reuniu um expressivo número de artistas comprometidos com um teatro político e social, a exemplo de José Renato, Henrique Becker e Sérgio Britto. Somaram-se depois artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves. O grupo teve sua estreia em 1953 com a peça *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens no Museu de Arte Moderna de São Paulo- MASP. Mais informações vide: <http://54.232.130.51/grupo399339/teatro-de-arena>. Acesso em 22. abr.2019.

¹⁴ João das Neves foi ator, diretor, educador e dramaturgo. Foi um dos fundadores dos CPC, participou na direção do legendário *Show Opinião*, autor da peça “*O Último Carro*”, montada no período da ditadura militar brasileira. Em seus 84 anos de intensa atividade, trabalhou com grupos indígenas no Acre, comunidades quilombolas e guardas de congado em Minas Gerais, sempre articulando o teatro com a realidade político-social brasileira. João residiu em Lagoa Santa/MG e dirigiu diferentes trabalhos com atores mineiros e cariocas, especialmente de obras relacionadas com a temática do negro no Brasil. Faleceu em sua casa que chamava de “Casa dos Piquizeiros” no ano de 2018 e manteve sua postura questionadora e politizada nas artes até os últimos dias de sua vida. João contribuiu para a formação intelectual e estética de grupos teatrais de várias partes do Brasil, provocando discussões em torno das múltiplas linguagens e da necessidade de realizar um teatro alinhado com o seu tempo. Mais informações: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20122/joao-das-neves>. Acesso em 17.fev.2023.

¹⁵ O diretor Amir Haddad conta atualmente com 84 anos de idade, muitos deles dedicados ao fazer teatral. É um importante encenador, tendo trabalhado com profissionais referências das artes cênicas, como José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. Na década de 1980, fundou o Grupo Tá na Rua, coletivo com sede no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. As peças teatrais do grupo são realizadas em diferentes espaços públicos. Mais informações vide <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251213/amir-haddad>. Acesso em 23.abr.2019.

¹⁶ Oduvaldo Viana Filho foi participante ativo do Teatro de Arena e um dos fundadores do Grupo Opinião. Em sua trajetória como ator, dramaturgo e diretor, destacam-se sempre as encenações e a dramaturgia de cunho social, com as quais percorreu favelas e sindicatos como forma de contestação política. Mais informações vide: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho>. Acesso em 23.abr.2019.

Entre 1958 e 1964, o teatro político vivera diversas experiências em torno da expectativa do engajamento popular. Foram idas e vindas que buscaram, de modo geral, formas de contato produtivo com trabalhadores, estudantes e camponeses e que reorientaram sua ideia de arte a partir destas novas coordenadas sociais. [...] De fato, experiências como o Teatro de Arena, o CPC e o MCP aproximaram a prática artística da luta de classes e a partir daí desenvolveram uma série de procedimentos experimentais que, no limite, colocaram em crise a própria ideia institucionalizada de arte. [...] O golpe de 1964 causa uma profunda fratura na reflexão e na produção artística do país ao interromper subitamente práticas avançadas no campo da arte de esquerda. Todavia, a fratura nunca foi de fato ou 'suficientemente' elaborada. Apesar disso, toda nossa produção artística, ao menos nas décadas de 60 e 70, responderá, bem ou mal, consciente ou inconscientemente, este corte violento. (TOLEDO, 2018, p.36-48).

Toledo (2018) pontua que o golpe de 1964 interrompeu, de forma violenta, um projeto nacional popular ambicioso da cultura brasileira em seu sentido mais amplo, projetos de aproximação dos coletivos teatrais com sindicatos e movimentos sociais, a exemplo do Teatro de Arena, CPC, MCP e a política de alfabetização de adultos de Paulo Freire estavam ainda em um processo inicial de formação das plateias, mas já começavam a colher os frutos dos primeiros anos de trabalho e a ditadura rompeu com o projeto de uma efetiva democratização cultural. Essa “fratura”, expressão adotada por Toledo (2018) e que nos dá a dimensão da violência do golpe, ainda está por ser analisada de forma mais aprofundada, uma vez que compreende desde a interrupção forçada e violenta a vários projetos, ao incêndio criminoso da sede do CPC da UNE, em 1º de abril de 1964, além dos inúmeros casos de censura, prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos de militantes no contexto do golpe.

Nesse processo de construção de novas propostas cênicas que dialogassem com a realidade da sociedade, o teatro da década de 1960 no país começa a inovar trazendo, em suas produções, novas dramaturgias, seja aquelas criadas por autores nacionais, mas, também, inspiradas no teatro épico-dialético de Bertolt Brecht, seja na utilização das narrativas em cena, no diálogo entre as linguagens teatral e musical que vem contrapor, até então, ao gênero dramático ou as produções mais convencionais, de textos do teatro universal, conforme pondera Carvalho (2009):

É aí que o teatro dos anos 1960 começa a experimentar, de novo, a explosão épica. Surgem a fragmentação, a narrativa, a quebra, a construção musical, de um lado por pressões temáticas ou relativa influência de Brecht, de outro, pela prática coletivizada dos debates dramatúrgicos e pelo interesse da refuncionalização da arte. Dentro do Teatro de Arena, no seu Seminário de Dramaturgia, essa tensão entre princípios formais dramáticos e épicos é nítida e cada vez mais acirrada. Peças mais organizadas, totalizadas, com diálogos finalistas, se opõem a peças mais quebradas, explodidas, narrativas, abertas, porque, afinal, existe uma tensão aí entre matéria e forma. Era um belo processo de desenvolvimento artístico, interrompido com o golpe de Estado de 1964. (CARVALHO, 2009, p.62).

Assim, o teatro brasileiro da década de 1960 procurou outras formas dramatúrgicas nas suas encenações, não se atendo unicamente ao drama burguês. O intuito, portanto, foi a desconstrução do realismo dramático, apontando para outros caminhos viáveis na escrita cênica, que não apenas a configuração do gênero dramático, no qual o conflito pré-estabelecido direciona a trama a partir de personagens de posicionamento definidos, abolindo a perspectiva de mostrar as contradições existentes nas questões apresentadas. A narrativa épica vai ganhando a cena, junto com outras proposições mais fragmentadas dessa dramaturgia, até então, mais convencional.

A apropriação dessas novas dramaturgias também visava objetivos para além das questões estéticas: tinham, também, como proposta, avançar no processo de reflexão crítica das plateias e de contribuir para a formação de novos públicos e a formação de um novo espectador, mais consciente da produção teatral, além do mero entretenimento. Visava democratizar o processo de fruição e produção artística, ainda muito concentrado em um público consumidor de arte, originário da classe média.

Para tanto, os coletivos teatrais também vão compreender a necessidade de sair das salas convencionais de teatro e de se apresentarem em espaços mais populares e propícios à mobilização social, como sindicatos, praças e demais espaços públicos. Entretanto, conforme pontua Napolitano (2017), trata-se de uma tarefa que ainda não foi alcançada efetivamente pelo campo da produção teatral da esquerda, de se chegar a novos públicos ou, quando se dava esse processo de aproximação dos espetáculos teatrais, isso acontecia de forma pontual e também não se configurava para uma dimensão da arte engajada, que contribuiu efetivamente como resistência ao regime:

Na verdade, as realizações da nova esquerda no campo artístico-cultural ainda precisam ser mais bem avaliadas e analisadas. A tentativa de uma resistência cultural feita a partir dos bairros e dos movimentos populares de base gerou, por exemplo, um conjunto de teatro longevos e atuantes, mas suas obras permanecem desconhecidas do grande público e, em certa medida, ausentes da historiografia da cultura. O ‘contato direto’ do artista da resistência com a comunidade, em muitos casos, não foi além da apresentação de artistas comunitários em feiras e festas comunitárias, espaços valorizados na resistência cultural da nova esquerda e da esquerda católica, volatizando-se nos caminhos da memória sobre as artes engajadas na resistência ao regime. (NAPOLITANO, 2017, p.294-295).

Procurar, portanto, a ampliação das plateias para além de um público “já formado” para o teatro é um dos grandes embates do teatro e que se potencializa para a produção mais engajada e que segue, até os dias atuais, como o grande desafio de quem faz teatro a formação de novas plateias. No caso brasileiro, buscou-se a aproximação das produções teatrais com a cultura

popular, o teatro de rua e as apresentações em espaços que pudessem agregar um número maior de trabalhadores. Esta questão de formação de público para além da classe estudantil e dos intelectuais de esquerda era sintomática, uma vez que o teatro concorria com veículos de massa como a rádio e o advento então da televisão que começava a despontar, somado à incipiente formação crítica da população, seja para as artes, seja para os debates políticos.

A aproximação com os trabalhadores e os movimentos sociais, alinhado ao rompimento com os espaços convencionais de teatro, foram ações imprescindíveis para a construção efetiva de um teatro político no país e, também, de aprendizado dos próprios artistas de teatro neste processo de interlocução da arte com as lutas sociais.

É importante também referendar o papel que o teatro, juntamente com a música e o cinema tiveram no processo de enfrentamento à ditadura, especialmente nos primeiros anos. Embora o teatro tenha um alcance quantitativo de público menor do que outras linguagens artísticas, seu processo de atuação coletiva contribuiu para a mobilização neste período. Cabe lembrar das greves desencadeadas pelos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo em fevereiro de 1968, mesmo ano de institucionalização do AI-5; quando, na oportunidade, foram recolhidas milhares de assinaturas em um documento de repúdio à censura e à ditadura vigente.

Conforme pontua Costa (2008) na sua obra sobre a produção teatral e a censura no país, após o Ato Institucional número 5 (AI-5), a atuação dos artistas de teatro seguiu algumas frentes distintas, em períodos nos quais houve a convergência de atuação de diferentes coletivos e em outros momentos as pautas grupos seguiram caminhos distintos, alguns, inclusive, recuando ao processo de enfrentamento ao regime, com receio de perderem apoios estatais.

Um dado interessante é que a maioria dos artistas ligados ao Partido Comunista eram procedentes do teatro, mais do que de outras linguagens artísticas, que pautavam a reafirmação do nacional-popular nas produções. Havia ainda os grupos da contracultura e os artistas mais liberais, que buscavam uma aliança de classe e uma articulação entre setores muitas vezes divergentes em suas posturas. Napolitano (2017) reforça a vinculação dos artistas de teatro ao Partido Comunista, bem como a trajetória da censura contra o setor teatral desde o início do golpe.

Referenciando a potência da natureza coletiva e agregadora das artes da cena, diferentes tendências que perpassam desde o teatro brechtiano, ao teatro inspirado nas culturas populares, que buscavam a valorização do teatro popular, até as vanguardas mais radicais como o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, que por meio do confronto, da ironia, da sátira e mesmo

da agressão expandiu as produções teatrais deste período, o teatro foi a arte por excelência para promover um processo ativo de luta contra a ditadura.

Napolitano (2017) reitera o lugar dado ao teatro de protagonista dos artistas vinculados ao Partido Comunista e de como essa militância contribuiu, efetivamente, para o engajamento dos artistas teatrais contra a ditadura e ainda que o alcance do teatro não seja tão abrangente como outras linguagens como a música, não se pode desconsiderar seu potencial agregador:

O teatro era o lugar por excelência dos artistas mais organicamente vinculados ao Partido Comunista, um dos epicentros do engajamento artístico contra o regime. O teatro sofria, bem antes do AI-5, os rigores da censura às artes. Mesmo possuindo um público restrito, que muitas vezes se confundia com a presença física da plateia, a repressão sabia que o teatro tinha um grande potencial mobilizador, não só pelo engajamento direto dos seus profissionais contra a censura e pela liberdade de expressão, mas pela peculiar vitalidade da relação entre palco-plateia. Por outra parte, o teatro experimentava um rico debate interno, com posições divididas entre o teatro nacional-popular de base realista, o teatro de inspiração brechtiana e o teatro de agressão, radical na crítica aos valores comportamentais. Ao lado da música popular, o teatro foi o centro propulsor das artes de espetáculo em busca de um público cada vez mais amplo. (NAPOLITANO, 2017, p.115).

A partir de estudos de diferentes autores como Costa (2012), Costa (2008) e Napolitano (2017), entende-se que foi neste cenário de enfrentamento que os militares, preocupados com essa produção artística intensa, engajada e que, cada vez mais, ganhava um número maior de adeptos, resolveram intensificar o “cerco” aos artistas. A resposta violenta aos intelectuais, artistas e militantes se deu com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5), em dezembro de 1968: a partir daí se potencializou a perseguição a vários artistas e intelectuais: não são raros os casos nos quais os militares ou defensores do regime entravam no meio das apresentações, espancaram os atores e os levavam presos.

Foi neste processo coletivo de enfrentamento ao regime, conforme pondera Costa (2012), em que a produção teatral foi obrigada a atuar na clandestinidade, que os coletivos teatrais passaram a buscar outros espaços de apresentação, para além dos espaços teatrais convencionais, como também se aproximar de novos públicos até a metade da década de 1970, quando tais coletivos saem da clandestinidade e ganham novamente a cena:

[...] Mas o teatro resistiu e, aqui em São Paulo, depois do AI 5, são duas as marcas dos herdeiros de todo esse processo. A mais importante, sem a menor sombra de dúvida, é a dos grupos que igualmente atuando de maneira clandestina foram fazer teatro junto à classe trabalhadora. [...] Esse processo, naturalmente, acompanhou o processo geral do Brasil, porque foi também na segunda metade dos anos 1970 que a luta real contra a ditadura começou a sair da clandestinidade. (COSTA, 2012, p.125-126).

Eram tempos difíceis, portanto, nos quais não se poderia dizer ou fazer nada sem o receio dos censores e delatores. Porém, foi o trabalho na clandestinidade nos primeiros anos que permitiu a sobrevivência de muitos coletivos e a continuidade de seus processos criativos.

Como um caso emblemático deste período e que ilustra muito bem este processo de enfrentamento dos coletivos teatrais, podemos citar a peça *Roda Viva* de Chico Buarque (1967). A montagem estreou em 1968 no Rio de Janeiro, com a direção de José Celso Martinez Corrêa e teve grande êxito, contando no elenco principal com Marieta Severo, Heleno Prestes e Antônio Pedro. Na segunda temporada do espetáculo em São Paulo, com outro elenco, dentre os quais Marília Pêra, André Valli e Rodrigo Santiago, o grupo foi surpreendido por um ataque de 20 pessoas pertencentes ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC)¹⁷. Este grupo adentrou o Teatro Ruth Escobar, espancou os artistas e depredou o cenário da peça.

Os artistas reagiram às agressões e, mesmo com as ameaças constantes, não abandonaram a realização de suas temporadas, mesmo correndo o risco diário de que a censura impedisse as apresentações ou que grupos reacionários atentassem novamente contra os atores.

Nesse sentido, reforçamos a importância da produção do teatro político brasileiro no período da ditadura militar e como essa produção ainda é uma importante referência para a atuação dos coletivos e artistas de teatro.

É importante pontuar também sobre a natureza efêmera do próprio teatro, ou seja, existem as obras universais, mas grande parte da produção teatral engajada diz muito do conteúdo sócio-histórico do seu tempo. Precisamos problematizar também sobre a impermanência do teatro político, uma vez que ela aporta ao contexto no qual a obra foi criada. Como aponta Julian Boal (2020), filho de Augusto Boal e que deu continuidade ao trabalho do Teatro do Oprimido:

O que foi político ontem não o é necessariamente hoje. [...] Este princípio que estabelece que somente pode ser considerado político o que se relaciona de maneira crítica com seu tempo, é muitas vezes esquecido no campo da arte, até mesmo naquela que, justamente, se denomina como política. Muitas vezes nos esquecemos que o que faz o caráter político da arte não é ela abordar certos temas ou utilizar certos procedimentos, mas é a relação, formal, temática, de modos de produção, que ela tece com uma certa conjuntura política, social, econômica e até mesmo com uma certa conjuntura que podemos chamar de sensível, e que essa conjuntura se dá dentro da história, que ela está sempre se modificando. O desconhecimento desse princípio faz com que muitas vezes formas e procedimentos de uma época sejam usadas em outras provocando efeitos contrários a aqueles que se queria. [...] Toda arte que se quer política é necessariamente ligada à conjuntura da qual sabe que surge e sobre a qual quer intervir. Ela é uma intervenção dentro de um momento histórico preciso. Por isto, ela muitas vezes não se focalizou tanto em criar obras 'eternas' a serem colocadas

¹⁷ O Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi uma organização paramilitar de extrema direita composta por estudantes, mas, também por militares e até mesmo intelectuais conservadores defensores da ditadura militar no Brasil, atuantes sobretudo na década de 1960.

dentro do Panteão da Literatura Mundial, mas em criar processos em diálogo com seu público, tomado não como uma abstração, mas como constituído por pessoas reais, envolvidas em processos concretos, a quem se devia se opor ou aliar. ‘Teatro para ser queimado’ disse Dario Fo de suas obras do período mais militante. (BOAL, 2020, p.1-4).

A natureza efêmera do teatro, portanto, contribui, muitas vezes, para que os trabalhos produzidos em determinados contextos históricos, a exemplo das peças produzidas e encenadas no calor do momento durante a ditadura militar brasileira, tornem-se ultrapassadas ou sem sentido deslocadas de seu tempo, quando lidas ou encenadas muito tempo depois de produzidas. Ou seja, o que Julian Boal (2020) problematiza, de forma bastante pertinente, é o entendimento de que a expressão “teatro político” seja, portanto, dinâmica e acompanhe os processos artísticos caminhando conjuntamente com os processos históricos. Ao mesmo tempo, abandona a pretensão de que tais produções ganhem o status de obras do teatro universal, uma vez que não há correspondência neste processo, são trabalhos vinculados a processos temporais, espaciais e factuais bastante precisos.

Assim, é importante reforçar que a análise que interessa a essa pesquisa é justamente esta produção teatral “precariedade” vinculada à permanência temporal, ou seja, à criação de trabalhos que estão alinhados aos processos enfrentados pela sociedade às quais esta produção se vincula, a partir de um olhar convergente entre teatro e militância, teatro e marxismo, teatro e materialismo cultural.

Para tanto, antes de avançarmos em mais exemplos práticos, faz-se importante trazer à discussão o debate teórico desta relação que pretende subsidiar a discussão sobre cultura e marxismo, a partir da perspectiva de autores que analisaram na obra marxiana aspectos que denotam a relevância da cultura e da arte e sua interferência mais direta nos estudos sobre o materialismo dialético.

A discussão sobre a base e a superestrutura do marxismo sempre considerou a arte nesta última categoria. Para início dessa discussão, podemos apontar para o fato de que o filósofo, economista, historiador, sociólogo, teórico político, jornalista e revolucionário socialista alemão Karl Marx (1818-1883) não se debruçou durante a sua vida a analisar, em profundidade, a contribuição artística e sua relevância no processo de luta de classes.

Lamentavelmente, as suas obras póstumas que tardaram a chegar a conhecimento público sobre o materialismo dialético e que apontam, de forma sutil, o papel da arte na construção de uma sociedade mais justa, a caminho de uma equidade, foram os *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Na leitura de Frederico (2013), para Karl Marx, a arte, assim como outra

atividade humana ligada ao trabalho, vive os mesmos dilemas das relações capitalistas e de seus efeitos embrutecedores:

A leitura dos Manuscritos mostra-nos o empenho decisivo de Marx para descobrir – tanto na economia política como na filosofia e na arte – a presença atuante e doadora de sentido da atividade humana. [...] Com essa compreensão das objetivações humanas, Marx entende a arte como um desdobramento do trabalho: mais uma novidade apresentada pelos Manuscritos econômico-filosóficos. As duas atividades – o trabalho e a arte – inserem-se no processo das objetivações materiais e não materiais que permitiram ao homem separar-se da natureza, transformá-la em seu objeto e moldá-la em conformidade com os seus interesses vitais. Como uma das formas de objetivação do ser social, a arte possibilitou ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais. [...] Ela é um novo campo de atuação que guarda uma relação de continuidade com o processo material, mas possui uma especificidade, ‘leis’ próprias, impondo uma relação determinada entre a ideia e a matéria e exigindo um referencial teórico específico para ser analisada. [...] A inversão materialista repõe noutros termos o problema do conteúdo da arte. De mero sinal, expressão do desenvolvimento do espírito na teoria hegeliana, a arte passa a ser interpretada em Marx como manifestação das forças essenciais do homem. E a relação da arte com a história, entrevista por Hegel, é inscrita na trajetória real do processo histórico, na longa luta do homem para lograr o ‘recoo das barreiras naturais’ através do processo civilizatório. [...] Trabalho e arte caminham juntos e, por isso, acabam vivendo os mesmos dilemas. (FREDERICO, 2013, p.42-55).

Nos dizeres de Frederico (2013), a arte é, portanto, um “desdobramento do trabalho” e se vincula a ele e ainda que possua leis próprias e lógicas distintas da produção material, uma vez que opera no campo simbólico, vive os mesmos dilemas. Como exemplo concreto, os artistas também enfrentam as situações precarizantes de produção da periferia do capitalismo, uma vez que não detém os meios de produção, possui frágeis relações de trabalho, sem nenhuma segurança trabalhista e não têm as condições dignas de trabalho, tendo que desempenhar, muitas vezes, o ofício teatral no pouco tempo livre que lhe resta, já que as condições financeiras de sobrevivência são asseguradas exercendo outras atividades profissionais para além do fazer artístico.

Desta forma, diferentes autores se debruçaram sobre a relação entre arte e política, a partir da perspectiva marxista, a exemplo de Walter Benjamin (1892-1940), Bertolt Brecht (1898-1956), György Lukács (1885-1971), Antonio Gramsci (1891-1937), Henri Lefebvre (1901-1991), Erwin Piscator (1893-1966), Lucien Goldmann (1913-1970), Leandro Konder (1936-2014), apenas para citar alguns e, um autor que referência, sobretudo para o presente trabalho, a partir da sua perspectiva do materialismo cultural, o autor galês Raymond Williams (1921-1988).

Embora a economia e as relações que se desencadeiam a partir da perspectiva do capitalismo e da relação base e superestrutura¹⁸ tenham sido o eixo de análise de Karl Marx e Friedrich Engels, estas duas grandes referências neste processo compreenderam que os demais elementos da superestrutura interagem entre si e têm influência direta na questão econômica e nas relações produtivas assentadas na base. Entretanto, estes autores não se dedicaram a estudar a relação da cultura no contexto capitalista, tema que os demais autores acima elencados vieram trazer para o debate.

Raymond Williams, um dos principais pensadores marxistas na Inglaterra, fez parte da nova esquerda britânica, conhecida como *New Left*. Ele foi um admirador do filósofo italiano Antonio Gramsci, que também analisou as formas artísticas como conteúdo sócio-histórico e a cultura também como modo de construção da hegemonia, termo já preconizado por Gramsci.

Precursor dos estudos culturais, Raymond Williams analisou as contribuições do marxismo e sua incidência na área da cultura. Para este autor, mais do que a arte ser reflexo da sociedade, a arte e a cultura também são produtoras desta realidade e não somente espelham, portanto, as questões pertinentes à sociedade na qual se vincula, mas é produtora de significados e valores que regem uma sociedade.

A partir da década de 1990, a cultura passou a ter interesse significativo por diversos autores enquanto processo produtivo material e social, o que corroborou para que a cultura ganhasse centralidade em diversos estudos e pesquisas. Assim, não apenas a singularidade da obra de arte é objeto de análise, mas a produção artístico-cultural é vista como relação e como práticas sociais.

O que Raymond Williams nos traz de especialmente significativo é a relação intrínseca das artes com o campo social e, especialmente, como setor ativo e preponderante nas relações sociais. Embora a produção cultural e artística tenha modos de produção distintos, esta produção está vinculada dentro de um contexto social mais amplo e, muitas vezes, vinculada ao contexto sócio-histórico no qual foi produzida.

¹⁸ O conceito de Base e Superestrutura conceituado por Karl Marx pode ser sintetizado da seguinte forma: Conforme define Williams (2011, p.45-46), “a base são as relações reais de produção que correspondem a uma fase do desenvolvimento das forças produtivas materiais” e Superestrutura” adquire o sentido principal dentro de uma área unitária dentro da qual as atividades culturais e ideológicas poderiam ser colocadas”. Poderíamos citar como pertencentes à Superestrutura as instituições escolares e culturais, por exemplo. Tanto a base quanto a superestrutura se influenciam mutuamente. Entretanto, Raymond Williams pontua que tal divisão não é a mais adequada aos diversos modos de produção da sociedade contemporânea. Ele nos chama atenção para o fato de que “existem contradições profundas nas relações de produção e nas consequentes relações sociais”. (WILLIAMS, 2011, p.46).

Assim, uma questão primordial localizada por Raymond Williams é a que coloca a cultura no centro do debate. O autor insere a cultura como campo de disputa, como espaço de luta na sociedade a partir da perspectiva do materialismo cultural.

A obra de Raymond Williams (2011) *Cultura e Materialismo*, traz ensaios referentes ao período do final da década de 1960 até 1980 e aporta considerações importantes acerca do materialismo cultural, das relações que se estabelecem entre arte e sociedade e como essa produção artística não pode estar desvinculada de outras práticas sociais mais gerais. Sobre esse ponto, Raymond Williams (2011) traz as seguintes contribuições:

Agora, se voltarmos à questão cultural na sua forma mais usual – quais são as relações entre arte e sociedade, ou entre literatura e sociedade? – à luz da discussão anterior, temos de dizer que, em primeiro lugar, que não há relações entre arte e sociedade, entre literatura e sociedade nessa forma abstrata. A literatura apresenta-se, desde o início, como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como completamente formada. A sociedade não está totalmente disponível para análise até que cada uma de suas partes esteja incluída. Mas ao adotarmos essa ênfase, devemos adotar uma outra correspondente, que não podemos separar a literatura e a arte de outros tipos de prática social de modo a torná-las sujeitas a leis muito especiais e distintas. Elas podem ter características bastante específicas como práticas, mas não podem ser separadas do processo social geral. [...] O que eu gostaria agora de afirmar ter alcançado, mas necessariamente por essa via, é uma teoria da cultura como um processo (social e material) produtivo e de práticas específicas, e das ‘artes’ como usos sociais dos meios materiais de produção (desde a linguagem como ‘consciência prática’ material até as tecnologias específicas da escrita e das formas de escrita, por meio de sistemas mecânicos e eletrônicos dos meios de comunicação). (WILLIAMS, 2011, p.61-333).

Raymond Williams (2011) traz o foco para a produção da cultura, abrangendo esta produção enquanto prática efetiva da sociedade e, portanto, sendo uma área que também constrói e forma esta sociedade. Alencar (2014) reforça o quanto o modelo teórico desenvolvido por Williams e que consolida o materialismo cultural contribuiu para o entendimento de que essa produção cultural não é simples reflexo das relações econômicas vinculadas à base e, portanto, abre um campo de análise importante e significativo sobre como a produção artístico-cultural, no campo das superestruturas, também afeta e constrói as relações sociais.

Fundador do que ele intitulava de materialismo cultural, Williams buscou, com esse modelo teórico, aprofundar e robustecer o estudo das manifestações culturais, dentro do campo marxista, mas a partir de premissas ligeiramente modificadas com relação à própria tradição do campo, por assim dizer, quanto aos estudos da cultura. A ênfase de Williams se desloca principalmente para a produção de significados e valores por determinadas formações sociais. A conclusão é lógica: há também produção e criação no campo das superestruturas. Não se pode concebê-las mais como simples reflexo e reprodução das condições econômicas, mas como um campo que também produz e influencia o desenvolvimento histórico, ainda que, em última instância, essa produção e essa criação sejam limitadas pelo modo de produção econômico vigente, que, ao mesmo tempo, precisa dessas criações no campo da cultura para que as suas relações sociais sejam, por assim dizer, cimentadas e para que o modo de produção ganhe sentido e seja vivenciado pela sociedade. (ALENCAR, 2014, p.108-112).

Outro ponto significativo na concepção de Raymond Williams acerca do materialismo cultural é referenciado no conceito de hegemonia de Antonio Gramsci. Importante filósofo marxista, crítico literário, linguista, jornalista, político e historiador, Antonio Gramsci nasceu na Sardenha, em 1891 e faleceu em Roma, em 1937, com apenas 46 anos de idade, em 1937. Em sua curta, mas intensa trajetória de vida, foi membro fundador do Partido Comunista na Itália e chegou a exercer cargo político, como deputado. Gramsci exerce papel predominante na análise da cultura, especialmente das culturas populares na perspectiva da luta de classes e foi precursor do conceito “hegemonia cultural”. Gramsci desenvolveu importantes notas escritas no período em que esteve preso durante a ditadura fascista italiana de Benito Mussolini, manuscritos que consolidaram nos conhecidos *Cadernos do Cárcere* (1975)¹⁹.

Gramsci abordou a hegemonia cultural atuando na forma como o Estado e suas instituições se apropriam de certos valores e tradições culturais, de modo a torná-las universais, mediante um “consenso velado” que se vai tecendo na sociedade, ainda que tais valores sejam contraditórios e possam oprimir determinados grupos sociais. A hegemonia cultural se torna um “verniz social” que naturaliza, que engessa as situações sociais de uma elite dominante que impõe os seus valores culturais para os demais grupos da sociedade.

Para que se possa, portanto, estabelecer um processo contra-hegemônico, de culturas que historicamente foram silenciadas no processo de dominação cultural, Martins; Neves (2014) traz a abordagem de Gramsci, ao que ele intitulou de *nova cultura*, a saber:

Gramsci procurava entender como a burguesia consolidava suas práticas culturais para manter a hegemonia e também como poderiam ser criados novos caminhos para a construção de um processo contra hegemônico. [...] Por isso, a cultura e a educação são espaços importantes de luta. Num processo hegemônico, a cultura e a educação são protagonistas que conferem sentido para a consolidação política e econômica da classe dominante, assim como ambas são também imprescindíveis no processo contra hegemônico. [...] Preocupado sobretudo com as possibilidades históricas de emancipação das classes subalternas da dominação burguesa, Gramsci enfatizou, em suas reflexões, a necessidade do entrelaçamento das dimensões cultural e política na sua formação. Para ele, o materialismo histórico ou a filosofia da práxis se constitui no plano intelectual em expressão das classes subalternas e se consubstancia em ferramenta teórica apropriada para que realize sua auto aprendizagem sobre a natureza das relações sociais em que vive. A filosofia da práxis se presta também para alicerçar as atuações organizativas com vistas à superação da exploração e da dominação a que são submetidas as classes subalternas no capitalismo. Embora Gramsci já estivesse atento para as questões pertinentes à hegemonia cultural e política antes da sua prisão, foi nesse período que ele desenvolveu de forma mais orgânica suas ideias sobre a relação entre cultura, política e hegemonia. Este conceito procura dar conta de explicar as formas de dominação de classe próprias das sociedades capitalistas, em especial

¹⁹ Os Cadernos do Cárcere são notas produzidas por Antônio Gramsci que englobam 29 cadernos escritos pelo autor quando ele esteve preso na Itália entre 1926 e 1937. Neles ele desenvolveu, de forma não linear, pensamentos importantes acerca do contexto sócio-histórico-político de seu tempo e, dentre outros temas, ele abordou a relevância da cultura, com destaque para as culturas populares. Os Cadernos somente foram publicados em 1975.

nas sociedades capitalistas de tipo ocidental ou em processo de ocidentalização. (MARTINS; NEVES; 2014, p.75-85).

Foi neste processo de desenvolvimento dos manuscritos elaborados durante a sua prisão que essa triangulação cultura, política e hegemonia se tornaram mais evidentes e deixam entrever, conforme pondera Martins; Neves (2014), as formas de dominação que são intrínsecas à sociedade capitalista.

A compreensão, portanto, dos estudos gramscianos e o papel da cultura e a relação com a política no contexto de fortalecimento do capitalismo imperialista ganhou relevância nos registros de Gramsci e Leandro Konder (2013) reitera que o discurso de Gramsci mencionava sobre a necessidade da luta não por uma nova arte e sim por uma Nova Cultura, entendendo ser esta expressão muito mais abrangente:

A arte faz parte da cultura; por sua natureza, seus problemas gerais se inserem no quadro dos problemas da cultura e no quadro das condições superestruturais. Por isso, Gramsci entende que não se deve falar em luta por uma nova arte, e sim em luta por uma nova cultura. Para se renovar em profundidade, a arte precisa contar com as condições de uma renovação mais ampla, que envolva o conjunto da vida cultural. (KONDER, 2013, p.107).

Desta forma, a produção artística sofre também o processo da hegemonia cultural, de predominância dos valores burgueses também no registro artístico e, para tanto, é necessário, cada vez mais, assumir a produção artística contra-hegemônica. Entretanto, essa produção contra-hegemônica somente ganhará força a partir de um processo de autonomia das forças produtivas dos artistas de esquerda, uma vez que, conforme pondera Costa (2012), trata-se de um processo de luta, de socialização dos meios de produção artística e de alcance de novos públicos, não apenas na condição de fruidores das artes, mas como fazedores de cultura.

Não será cultivando o que Walter Benjamin chamou de 'Teologia da Arte' – a doutrina da arte pura, ou esteticismo – que artistas e intelectuais encontrarão respostas às perguntas por seu papel e o da arte na sociedade capitalista. Estas serão encontradas na luta por um lugar da produção, o que equivale a dizer na luta pela libertação das forças produtivas (porque artistas e intelectuais desempregados, como as demais categorias de trabalhadores também configuram desperdício de forças produtivas). (COSTA, 2012, p.152).

Raymond Williams se apropria do termo hegemonia cultural de Gramsci a fim de fundamentar, como diz Azevedo (2014), as formas de dominação e subordinação também pelo viés da cultura e muito mais próximas do processo concreto de organização da sociedade. Nesta estruturação da sociedade, a apropriação da hegemonia cultural contribui para se criar um consenso geral deste padrão, das referências culturais das elites dominantes, deixando as culturas de muitos grupos subordinados fora deste contexto. Entretanto, essa construção hegemônica é tão potente que se cria um processo de “pacificação” de qualquer

questionamento. Nos dizeres de Azevedo (2014), a percepção de Raymond Williams sobre a noção de hegemonia de Gramsci:

Na visão de Raymond Williams, a noção de hegemonia, conforme visualizada por Gramsci, contribui para o entendimento das formas de dominação e subordinação como algo mais real e mais próximo do processo normal de organização nas sociedades desenvolvidas. Não se trata apenas de um nível superior e mais articulado da ideologia e, tampouco, de formas impostas, no sentido de algo que possamos entender como ‘manipulação’. Trata-se, ao contrário, de um sistema de significações experimentado na vida cotidiana o qual acaba por constituir um ‘senso de realidade’ para as pessoas. A hegemonia constitui um horizonte de experiência além do qual é muito difícil entender a sociedade e movimentar-se nela. [...] A fim de ofuscar noções como as de dominação e subordinação, muitos poderiam preferir falar simplesmente de cultura e não de hegemonia. Mas a verdade é que, sob muitos aspectos, a ideia de hegemonia concretiza o conceito de cultura. Em primeiro lugar porque não há, em quaisquer sociedades reais, processos culturais que se possam reivindicar como desvinculados de estruturas de poder, sejam elas institucionalizadas ou difusas. Por isso a noção de hegemonia é mais adequada à complexidade das lutas políticas nas sociedades contemporâneas, boa parte delas não mais regidas apenas pelos mecanismos tradicionais de exercício do poder. Além disso, não se trata apenas de enxergar as relações entre cultura e política, mas de como enxergá-las. A noção de hegemonia, nesse aspecto, permite entender a cultura em seu sentido mais vivo e concreto, em vez de como uma abstração vazia, a exemplo de que verificamos em diversas versões reducionistas do conceito de superestrutura. (AZEVEDO, 2014, p.136-137).

Existe, portanto, um modo de conceber a arte pelas classes conservadoras, com objetivos de manutenção de privilégios, mas, também, visando interesses capitalistas que Leandro Konder (2013) enfatiza, ao mostrar que a arte também é apropriada pelas classes dominantes e que qualquer tentativa de validar a produção artística das classes populares é deslegitimada por aqueles que detém o poder.

A ignorância das massas populares quanto às suas exigências e quanto às suas possibilidades é cultivada pelas classes dominantes, com vista à manutenção dos privilégios destas últimas. E a arte é envolvida nas manobras das classes dominantes. Interesses comerciais e industriais influem, de maneira inequivocamente política, sobre a produção artística. (KONDER, 2013, p.114).

Ou seja, o conceito de hegemonia de Gramsci e que Raymond Williams transpõe para as relações construídas a partir da perspectiva da cultura como hegemonia cultural, contribui para o entendimento de que não se trata de um jogo de manipulação ou apenas de se conseguir a hegemonia via coerção e violência física. Ao contrário, a hegemonia cultural é tecida por meio do consenso que provoca uma falsa noção de uma estrutura já dada como estável e da qual não há nada com o que se questionar.

A partir da contribuição de Azevedo (2014), é significativo pensar, portanto, a relação cultura e política, e, no que se refere ao recorte deste trabalho, teatro e política, a partir de um arcabouço maior, como ele mesmo aponta, a hegemonia englobando os processos políticos, sociais e artísticos.

Outro ponto que é levantado nos trabalhos de Raymond Williams têm correspondência com os veículos de massa, em especial, o papel da televisão como objeto híbrido que congrega outros veículos como o rádio contribuíram para promover a indústria cultural.

O advento da indústria cultural também afetou, sobremaneira, a própria função social do teatro. Se já havia anteriormente um complexo processo de estabelecimento de público para as artes cênicas, com a indústria cultural ditando outras formas mais viáveis, confortáveis e cômodas de comunicação, também é potencializada a crise de público para as artes presenciais, afetando significativamente a produção teatral e o seu alcance junto às mais diferentes plateias.

Somando à indústria cultural o alcance sem precedentes das redes sociais e das plataformas de *streaming*, por exemplo, no qual é possível assistir em tempo real ou sob demanda uma gama diversificada de produções audiovisuais; são estabelecidas novas relações das produções artísticas com o público por meio destas plataformas. A indústria cultural, portanto, está vinculada aos processos de produção capitalista, uma vez que se pauta por resultados, seja de audiência, consumo, alcance, curtidas e visualizações que vão alavancar a propaganda publicitária e o consumo, sem considerar o processo de construção coletiva e democráticas destas produções.

Logo, é importante pensar em como fortalecer o caráter coletivo do teatro, mesmo compreendendo que o seu alcance não é compatível com outros veículos de massa, bem como é possível criar espaços qualificados para a fruição artística e para o debate crítico, ainda que para um público reduzido, mas que tenha a possibilidade de multiplicar as discussões para outras esferas.

Um teatro que esteja alinhado com a perspectiva capitalista da indústria cultural não irá, efetivamente, ter como objetivo estabelecer processos horizontais de formação com o público. Portanto, o legado do teatro épico de Bertolt Brecht, do Teatro do Oprimido de Augusto Boal e de outras produções mais coletivizadas são ferramentas de luta importantes no processo de formação crítica e que cumpre com a função social do teatro. Sob essa perspectiva da função social, Bitazi (2008) reforça também o lugar do teatro épico, ao levar para a cena as contradições sociais e expô-las ao público de forma que se possa operar uma transformação social:

Relacionando os dizeres de Marx aos de Bertolt Brecht, o teatro épico cumpre uma função social, na medida em que expõe, ou melhor, representa no palco as contradições sociais ocorridas na realidade. Ao deparar-se com essas representações sociais de que falou Brecht, o espectador pode ver, mais do que a sua própria vida, a vida social de toda uma coletividade com todas as suas contradições de classe e, por conseguinte, pode operar uma transformação social nessa realidade. (BITAZI, 2008, p.3).

Nesse sentido, as análises sobre cultura e materialismo dialético podem contribuir, efetivamente, para a reflexão e análise do processo artístico e seu diálogo com os movimentos sociais. E, nesta etapa, o processo coletivo certamente conta muito mais que os resultados e tal questão encontra eco no que propõe Marx; Engels (2010) de não tornar exclusiva a produção artística ou individualizá-la e, nesse ponto, a arte deixa de ter uma perspectiva de exclusividade para ganhar uma dimensão maior nas relações sociais:

A concentração exclusiva do talento artístico em indivíduos únicos – e a consequente asfixia de tais dotes na grande massa – deriva da divisão do trabalho. Se, mesmo sob certas condições sociais, todos pudessem chegar a ser pintores magníficos, isto não excluiria, em absoluto, que cada qual fosse um pintor original- com o que, também nesse ponto, reduzir-se-ia a um puro absurdo a distinção entre o trabalho ‘humano’ e o trabalho ‘único’. De qualquer modo, numa organização comunista da sociedade, desaparece a subordinação do artista à limitação local e nacional – que deriva unicamente da divisão do trabalho – e a inserção do indivíduo em uma determinada arte, de tal maneira que existam exclusivamente pintores, escultores etc., designações que expressam com eloquência a limitação do seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não haverá pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras coisas, se ocupam com a pintura. (MARX; ENGELS; 2010, p. 168).

Desta forma, as proposições de Marx e Engels nos trazem importantes contribuições para análise do processo artístico e sua função social. O que ambos os autores apontam como ponto para debate é a divisão do trabalho – a divisão entre os homens que se ocupam da teoria ou da criação e aqueles que se ocupam da práxis, divisão que corrobora, muitas vezes, para colocar a arte em um campo idealista e, muitas vezes, inatingível pelas massas.

Nesse percurso percebemos que o caminho de muitos encenadores, artistas e coletivos de teatro foi de se ocupar em aproximar o fazer artístico das diferentes classes sociais. Para além da fruição artística é importante também que se contribua para que as pessoas “comuns” também possam produzir arte e tornarem-se fazedores de cultura, sem ter como finalidade a profissionalização. Isso somente se alcança a partir de um objetivo maior que não limite, efetivamente, essa produção para a esfera individual.

Todo esse processo não pode ser debatido sem a compreensão de que estamos tratando de uma produção artístico-cultural que está inserida em um contexto maior, vinculadas diretamente ao modo de produção geral de país colonizado como o Brasil e os demais países da América Latina, enfim, uma produção artística dentro da periferia do capitalismo, no qual tudo se torna mercadoria, se torna algo vendável, lugar de entretenimento que é visto sem a perspectiva da produção vinculada ao pensamento crítico, conforme abordam Bôas, Costa e Estevam (2015):

Em suma, a ideia de cultura e de arte como mercadoria, como espetáculo para diversão, é a fatura que herdamos do golpe militar. Desde então, cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica são vistos como coisas opostas. Naturaliza-se a ideia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política

efetiva, pois disso depende sua qualidade. E toda a tentativa de direcionar a produção artística e cultural para o rumo do engajamento, da intervenção na realidade, é interpretada como manobra autoritária, maniqueísta, que atropela a dimensão subjetiva da criação artística ao submetê-la a demandas de ordem política. (BÔAS; COSTA; ESTEVAM; 2015, p.40).

Nesse sentido, os autores ponderam que o pensamento crítico, engajado às produções artísticas soam, em uma ideia geral pré-estabelecida, como manobra autoritária e que impede os processos de subjetividade inerentes à própria arte. A fim de reforçar o pensamento dos autores de que cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica podem caminhar juntas e não são coisas opostas, podemos citar o exemplo do próprio carnaval brasileiro que, sendo um espetáculo reconhecido em nível mundial, não abre mão dos processos críticos, da sátira e do deboche e do engajamento na luta sobre o contexto político-social brasileiro e mesmo nos trabalhos teatrais, que é o recorte deste estudo, percebe-se um movimento crescente nos últimos anos de espetáculos esteticamente bem resolvidos, trabalhos bem elaborados e que são peças de teatro politizado ou mesmo de teatro político.

Apresentada a perspectiva entre marxismo e cultura, produção teatral e como se operacionaliza essa produção no contexto capitalista, é importante avançarmos em um assunto que nos interessa para o presente estudo e que tem correspondência nessa atuação do teatro de esquerda: a função social do teatro, a partir dos contextos político-sociais em países como Brasil e Uruguai.

Trazer o debate sobre a função social do teatro é significativo, especialmente se pensarmos nos contextos autoritários dos países latino-americanos e quais os desdobramentos que essas proposições teatrais podem ter junto ao público.

Para começarmos a tratar sobre a função social do teatro, é importante pensarmos na recepção dos espetáculos, bem como se dá a relação que se estabelece, ao longo do tempo, entre a cena e a plateia.

O autor Jacques Rancière (2019), em sua obra *O espectador emancipado*, aborda o teatro a partir do olhar do público, do espectador. Jacques Rancière, ao trazer a perspectiva para quem assiste, problematiza também tanto a existência de um teatro que só se configura como tal com a presença do olhar de quem assiste, mas, também, aponta para o fato de ser necessários um “teatro sem espectadores” (Rancière, 2019, p.10), ou seja, para um teatro que desloque o olhar contemplativo, que não conduz, efetivamente, a um processo de conhecimento que permita uma conduta ativa, de ação, de reflexão crítica que, por sua vez, possa desencadear processos mais efetivos em sociedade, a saber:

As numerosas críticas às quais o teatro deu ensejo ao longo de toda a sua história podem ser reduzidas a uma fórmula essencial. Eu lhe daria o nome de paradoxo do espectador, paradoxo mais fundamental talvez que o célebre paradoxo do ator. Esse paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espectador [...]. Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. [...] É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos. [...] Os reformadores do teatro reformularam a oposição platônica entre Khorea e teatro como oposição entre a verdade do teatro e o simulacro do espetáculo. Fizeram do teatro o lugar onde o público passivo de espectadores devia transformar-se em seu contrário: um corpo ativo de um povo a pôr em ação o seu princípio vital. (RANCIÈRE, 2019, p.9-11).

Jacques Rancière, portanto, também problematiza o lugar da passividade do espectador, como alguém que serve simplesmente como testemunha ao que se sucede em cena. Retoma, portanto, de forma indireta, ao teatro de Brecht e de outros encenadores já apontados ao longo deste trabalho que procuram romper com esse tipo de relação estática. É preciso, portanto, buscar outra relação de cumplicidade na qual o espectador possa identificar as contradições da cena e questioná-las.

Logo, é necessário também pensar nos processos sociais e não apenas artísticos que desencadeiam uma obra teatral. Portanto, a peça de teatro, para além de cumprir com a tarefa da fruição artística, atuará em um processo formativo do espectador, para que ele possa ver, para além do que se apresenta à primeira vista, ou seja, é preciso acessar outras “camadas” do espetáculo teatral para além do resultado pontual que se apresenta ao público, de modo que a peça continue “reverberando” junto ao espectador e produzindo efeitos, mesmo depois de finda a encenação.

Trazer a perspectiva para o espectador também é uma forma de se pensar não apenas na recepção do trabalho teatral, mas em abrir espaços de provocações necessárias sobre a função da arte e, nesse caso, da função do teatro e em que medida é possível contribuir para uma sociedade mais crítica, que respeite a diversidade e que consiga atuar dentro de uma perspectiva mais coletiva e coletivizante e menos individualista, como apregoa, o tempo todo, a sociedade capitalista, do “salve-se quem puder”. Cecília Boal (2015), companheira de Augusto Boal durante toda a sua trajetória de militância, também se propôs a refletir sobre o papel do artista junto à sociedade:

Quem faz teatro se vê confrontado com demasiadas condições e com a necessidade de dar uma resposta às mesmas perguntas: qual é a relação do artista com o poder? Qual a função da arte? A arte e, mais especificamente o teatro, tem, na verdade,

alguma função, alguma possibilidade de modificar a realidade, as relações de poder? Qual é a contribuição que a arte pode trazer para uma sociedade? (BOAL, 2015 p.18).

Partindo dessas perguntas desencadeadas por Cecília Boal, que poderiam ser, inclusive, a hipótese maior de todo este trabalho, é possível levantar diversas finalidades da obra artística e que perpassam, desde a fruição artística, ao processo de reflexão crítica da plateia, que pode ser desencadeada de diversas formas pela própria encenação: por situações apresentadas em cena a partir de potencializar as contradições da própria cena, estimulando a participação ativa do espectador em cena, o que o Teatro do Oprimido consegue promover com maestria até mesmo o fortalecimento de processos coletivos, a exemplo do que ocorre nas Brigadas de Teatro do MST.

Sobre essas premissas que podem ser desencadeadas pelo trabalho teatral, retomamos ao que já mencionamos sobre Raymond Williams (2011) que a cultura e a arte não apenas são reflexo da sociedade, mas, também produtora de significados e sentidos desta mesma sociedade. Essa questão encontra consonância em Nestor García Canclini (1982), que ao analisar as diferentes manifestações das culturas populares no contexto do capitalismo e como se operacionaliza essas relações, também pontua que a cultura não tem mero caráter representativo, mas tem o papel de reorganizar, de repensar as novas estruturas sociais:

A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações. (CANCLINI, 1982, p.29-30).

Fazendo alusão, portanto, ao que traz Nestor García Canclini e que ganha convergência no trabalho do materialismo cultural de Raymond Williams e às perguntas apresentadas por Cecília Boal, talvez seja possível se pensar que a função social do teatro atua em várias vertentes de forma não segmentada, mas convergindo para a mesma finalidade: a partir do simbólico, não apenas apresentar as relações de produção como desiguais, mas contribui para imaginar novos modelos de reprodução, pautados em estruturas sociais com equidade e que permita minimizar as injustiças sociais.

Nesse sentido, a função social do teatro pode (e deve) ressignificar a própria finalidade do ato teatral: para além da fruição estética ou mero entretenimento, não excluindo, porém, tal objetivo; o teatro torna-se o veículo de estímulo da capacidade crítica de seu público e possibilita, ao espectador, tornar-se não somente cúmplice, mas participe desse processo.

Ao longo do percurso histórico da produção teatral latino-americana em contextos autoritários, a exemplo das ditaduras militares, diferentes coletivos teatrais tentaram efetivar a função social do teatro. Para tanto, o primeiro passo foi se aproximar de outros públicos não

frequentadores do teatro e, conforme menciona Nestor García Canclini (1984), a busca por novos espaços que reconfigurassem o caráter dessa relação foi um primeiro passo, no sentido de que era necessário ganhar novas dimensões para reconfigurar um teatro mais próximo dos trabalhadores, por exemplo.

Desde os primeiros anos da década de sessenta, houve, em vários países da América Latina, tentativas para mudar a função social do teatro. Às vezes eram experiências solitárias de profissionais que abandonaram as salas fechadas e o arsenal teórico e técnico de sua carreira, para recomeçar, a partir de um despojamento total, a reconstituição de seu ofício. (CANCLINI, 1984, p.161).

Esse despojamento total de que fala Nestor García Canclini não pretende dizer, a partir de nossa leitura, um “zerar” de todo o processo artístico dos coletivos e dos artistas de teatro. Pelo contrário, a partir do acúmulo de todo um processo técnico e de experiências destes coletivos e dos artistas que integram esses grupos e de uma vivência mais próxima com as pautas sociais, por exemplo, procurou-se uma nova reconfiguração dos objetivos do fazer artístico, que lidasse com as questões estéticas, mas, também, com as questões éticas, políticas e sociais.

É preciso também pensar que dentro desta nova reconfiguração dos processos artísticos, em especial, nos processos teatrais, que as peças se destinam a públicos diversos ou a determinados segmentos de público e isso contribui para se pensar em diferentes estratégias de aproximação destes espectadores.

Bentley (1969) já questionava, inclusive, sobre a quem se destina o teatro engajado, tratando-se de uma questão importante a se pensar e que tem relação com a função social do teatro:

A quem se dirige o Teatro Engajado? Não a todo mundo. Ele tem inimigos e os homens que admiram os inimigos, ou se sentem de alguma maneira solidários com eles, só podem desligar-se ou ir embora. Os inimigos não podem constituir um bom público. E os aliados? Pode-se sustentar a tese de que eles não precisam ser catequizados. Mas a propaganda pode preencher as finalidades do ritual, uma das quais é fortalecer as pessoas dentro das convicções que possuem e socializá-las para novas lutas. Mas acredito que a plateia ideal para o teatro engajado não é nenhum dos campos militantes, e sim a massa humana que está no meio e que pode ter uma vaga simpatia para com a causa apregoada no palco, mas que se encontra numa atitude um tanto entorpecida e apática. Os integrantes dessa massa podem concordar, mas não estão realmente engajados; e a missão do teatro engajado não consiste em se pronunciar a favor do engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem. Creio que a maioria de todos nós pertence a esse tipo de público, e que o teatro engajado pode contar, por conseguinte, com uma freguesia suficientemente ampla. (BENTLEY, 1969, p.174-175).

Bentley pondera para o fato de que caberia aos coletivos e artistas do teatro engajado ampliar a função social do teatro e falar não apenas para os seus pares ou para um grupo restrito frequentador de suas peças; era necessário alcançar a grande parcela da população alijada do processo de uma politização e que provavelmente nunca entrou em uma sala de teatro. Bentley

foi crítico ferrenho de diversos dramaturgos, mas reconheceu aqueles que efetivamente contribuíram, no seu tempo, para o teatro engajado.

Dentre estes dramaturgos e encenadores, ele abordou amplamente sobre a produção e a obra de Bertolt Brecht e a premissa didática nas suas peças. É significativo pontuar que esse grande dramaturgo e encenador alemão trabalhou com outro nome importante do teatro alemão, já aqui mencionado: Erwin Piscator. Certamente foi com Piscator que Brecht construiu as bases do que se tornaria posteriormente seu teatro. Para Rosenfeld (2012), foi Piscator quem lançou efetivamente as fundamentações do teatro político a partir de suas proposições cênicas e, com elas, a convergência das práticas teatrais a partir de uma atuação político-didática. A função social do teatro, portanto, a partir de tal perspectiva, está devidamente resguardada:

As concepções cênicas de Piscator decorrem da ideia central do teatro como instituição político-didática. Conscientemente, subordinou a esta ideia à da arte: todos os recursos estéticos e técnicos deveriam ser postos a serviço da função política do teatro. Visando a apresentar e analisar didaticamente a situação do homem do nosso tempo, para torná-lo capaz de transformá-la, supunha ser necessário mostrar no palco a vasta trama de fatores condicionantes, derivando deles o destino individual. (ROSENFELD, 2012, p.49).

A partir de tais premissas apontadas pelo autor alemão radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld (2012), podemos dizer que Piscator compreendeu a função política do teatro como veículo de formação política e de mobilização social, que pudesse abranger o maior número possível de pessoas. Para tanto, é preciso retomar, como aponta o autor marxista Louis Althusser (2007), os “acordos” entre a cena e a plateia, que contribuem para manter a ilusão em cena, bem como provocar no espectador uma falsa identificação com os acontecimentos cênicos e, por consequência, uma sensação de “anestesiamento” que resulta em uma atitude passiva do público. A peça, portanto, não pode permanecer em “repouso” e, para tanto Althusser (2007) nos diz que:

[...] É necessário, em primeiro lugar, deslocar o teatro da ideologia do teatro que existe na cabeça dos espectadores. Para isso, é necessário ‘mostrar’ que o teatro é teatro, apenas teatro, e não a vida. É necessário mostrar que a cena é uma cena, colocada artificialmente diante dos espectadores e não o prolongamento da sala. É necessário mostrar que há entre a sala e a cena um vazio, uma distância. É necessário mostrar essa distância sobre a própria cena. [...] É necessário romper com a cumplicidade entre os espectadores e o espetáculo, que é uma cumplicidade mistificada. Trata-se aí de um deslocamento físico, que faça ver o que o teatro e os espectadores não querem ver: que o teatro não é a vida. [...] O público deve deixar de se identificar com o que a cena lhe faz ver, ele deve se encontrar em posição crítica, e tomar o seu próprio partido, julgar, escolher e se decidir. A peça não decide nada por ele. A peça não é uma roupa pronta a vestir. A peça não é uma roupa. O público deve cortar sua própria roupa com o tecido da peça, ou ainda com os pedaços de tecido que a peça lhe dá. Pois, não há na peça roupa pronta. Em termos simples, não há heróis. (ALTHUSSER, 2007, p.58-60).

Trazer a perspectiva de Althusser quando ele analisa e compara a filosofia marxista com o teatro brechtiano é bastante interessante, uma vez que ele aborda, nessa citação, um dos eixos do teatro épico: é necessário que o público não compactue com a ilusão, não faça de contas que o que sucede na cena é uma reprodução fidedigna da vida, é necessário romper com esta quarta parede e reforçar, junto ao espectador, que o acontecimento que tem diante de si é teatro e, portanto, não há necessidade de empatia com a atuação dos atores: a partir do que é apresentado, cabe a ele e somente a ele enquanto espectador, tomar partido ou não dos fatos, ser conivente com o que se sucede ou adotar uma postura crítica e analisar as situações apresentadas a partir de uma perspectiva dialética.

A proposta do teatro brechtiano está, portanto, completamente alinhada em potencializar a função social do próprio teatro, ao trazer para o processo de criação o foco nas relações sociais, nos contextos históricos e nas inúmeras possibilidades de encenação e de reflexão que surgem a partir deste novo olhar para a criação teatral, de forma a vislumbrar as possibilidades de mudanças sociais.

O teatro épico questiona o caráter de entretenimento do teatro; ele abala sua validade social na medida em que retira sua função na ordem capitalista; ele ameaça – terceiro ponto – a crítica em seus privilégios. Tais privilégios são compostos por um conhecimento técnico que capacita o crítico a determinadas observações a respeito da direção e da encenação. [...] Brecht contrapõe seu teatro épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles. [...] A dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói. [...] O interesse relaxado do público, para quem se destinam as encenações do teatro épico, é particular exatamente porque a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia. Em uma fórmula: o público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra. [...] É exatamente o modo de atuação no teatro épico que permite reconhecer, de maneira espontânea, o quanto nesse campo o interesse artístico é idêntico ao político. (BENJAMIN, 2017, p.18-28).

Pensando, portanto, na finalidade do teatro de esquerda de potencializar a função social do teatro, Walter Benjamin (2017) contemporâneo de Bertolt Brecht e que fez análises importantes sobre o teatro épico reforça, também, a “contracorrente cênica” necessária para se estabelecer outras premissas, outros acordos da função do próprio teatro, que vão para além do entretenimento, finalidade preconizada pela lógica capitalista, na qual o espectador não é um sujeito crítico, mas que vai assistir uma peça para se esquecer dos problemas sociais, contrapondo a isso, no teatro épico, a fim de despertar para a função social do teatro, não há estímulo à empatia do público pela figura do "herói". Podemos dizer que toda a teoria construída deste teatro brechtiano, por meio do qual estamos analisando a função social, toda a sua estrutura é construída por meio das contradições, o que derruba a tese do herói e de suas

virtudes, a construção das individualidades nas personagens cede lugar para as construções coletivas, que permitem a análise distanciada e crítica da encenação, as situações são vistas não como situações estáticas, mas passíveis de transformação.

Desta forma, o teatro épico cumpre com a função social, uma vez que possibilitou novas e efetivas possibilidades de trazer as discussões das lutas de classe para o processo da cena, uma vez que “A classe trabalhadora, se quiser se ver no teatro, será obrigada a forjar seus próprios meios de expressão, assim como fez a burguesia no século XVIII” (COSTA, 2012, p.70).

Trata-se, portanto, de buscar também um teatro que esteja alinhado, como pontua Iná Camargo Costa (2012) com os próprios processos de mobilização dos trabalhadores e que corresponda, também, a um teatro que, conforme menciona Nestor García Canclini (1984, p-31-32) “esteja a serviço das lutas populares, transcendendo o realismo e mais do que reproduzir a realidade, interessa-lhe imaginar os atos que a superem”.

Ou seja, é necessário promover processos artísticos que para além de reproduzir a realidade tal como ela se apresenta, criem imaginários possíveis de transformação para além das já impostas relações assimétricas de poder advindas do capitalismo.

Para tanto, Brecht como um dos precursores que amplia a função social do teatro e que servirá de referência para diferentes coletivos de teatro de esquerda que surgirão no mundo, se muniu da elaboração das bases de um novo teatro que ele intitulou de *taetro*, a fim de que o teatro não se tornasse, definitivamente, um instrumento desgastado e inútil.

Entretanto, o próprio Brecht alertava sobre a importância de não conceber sua proposição como um dogma, como uma fórmula eterna e definitiva. Entendendo as circunstâncias históricas que são dinâmicas e as diferentes realidades sociais, o *taetro* buscava articular com as questões do seu tempo. Fazendo coro a este pensamento, Fernando Peixoto (1981), importante militante do teatro no Brasil, também vinculou à análise da produção brechtiana à própria questão da efetivação da democracia, compreendendo a prática teatral nessa perspectiva, como uma atividade em permanente construção, tal qual a própria democracia:

Pensar Brecht é refletir sobre a questão democrática. Ele instaurou a encenação e a dramaturgia como instrumentos dialéticos a serviço da construção de uma sociedade mais justa e livre. E como atividades abertas, democráticas. Defensor intransigente do marxismo-leninismo, num tempo difícil, perseguido pelo nazismo, não se isentou de análises críticas de novos problemas colocados pela realidade do poder soviético (PEIXOTO, 1981, p.112).

Articulação entre um processo de criação teatral que se encontra em diálogo permanente com o seu tempo e com o estabelecimento de uma democracia participativa é, também, uma característica desta função social do teatro e que se situa, como aponta Iná Camargo Costa (2012), ao pensar no teatro de Brecht, em como anda a luta de classes e como o teatro político pode acompanhar também este processo e dar a sua contribuição.

[...] Brecht tenta responder à seguinte pergunta: como está hoje a luta de classes? Como ela aparece? Como é que as vítimas do sistema capitalista lidam com o capitalismo e como se comportam os que se beneficiam do sistema? [...] O máximo que Brecht faz é a defesa da necessidade de lutar: isso é o máximo. (COSTA, 2012, p.133).

Portanto, Brecht, adotando a perspectiva materialista, mostra as personagens como resultantes das tensões sociais. Sobre isso, o próprio Augusto Boal (2019) nos elucida como a poética brechtiana se aproxima da poética marxista, contribuindo para a convergência das lutas sociais. As relações sociais das personagens é que criam, nesse contexto, a ação dramática, mas dentro do teatro épico que não apazigua, mas coloca um “holofote” nas contradições sociais em cena, de modo a não apaziguar tais contradições.

A poética marxista de Bertold Brecht não se contrapõe a uma ou outra questão formal, mas sim à verdadeira essência da poética idealista hegeliana, ao afirmar que o personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde e em virtude das quais atua. [...] A objeção de Marx a Hegel e, portanto, de uma poética marxista a uma poética idealista, inverte os termos dessa proposta. Qual dos dois termos precede o outro? Para Brecht, evidentemente, a objetividade é anterior. Se, por um lado, para a poética idealista, o pensamento condiciona o ser social, por outro lado, para a poética marxista, o ser social condiciona o pensamento social. Para Hegel o espírito cria a ação dramática, para Brecht, a relação social do personagem cria a ação dramática. (BOAL, 2019, p.108-109).

Tratar da função social do teatro, portanto, é colocar em xeque a própria produção artística no contexto do capitalismo, que converte tudo em mercadoria. Ou seja, a própria produção artística sofre os impactos das relações econômicas, o que contribui também para se pensar, em conformidade com as contribuições que nos traz Sánchez (2010), em que medida o sistema capitalista é hostil à produção artística, integrando essa própria produção ao mercado e, muitas vezes, contribuindo para cercear a sua autonomia e expressão e, no caso da produção teatral, sua própria função social, que pode ser relegada em função de que esta produção ganhe um “verniz” do que é mais vendável. Nesse ponto, podemos pensar que a função social do teatro, muitas vezes, está vinculada a coletivos teatrais mais independentes (a exemplo do próprio Grupo El Galpón e da Companhia do Latão), nos quais é necessário contrapor a produção teatral vinculada à indústria cultural e a seus grandes patrocinadores, a fim de preservar a sua autonomia neste processo.

[...] Em nenhuma das sociedades pré-capitalistas, a produção material era, por princípio, hostil à arte. Nem sequer nas origens da arte, quando esta, na sociedade primitiva, encontrava-se muito diretamente vinculada à produção material. Por princípio, a hostilidade da produção material à arte só se verifica sob o capitalismo. De acordo com a tese de Marx, o capitalismo é essencialmente uma formação econômico-social alheia e oposta à arte. [...] Quando Marx afirma que a produção capitalista é hostil à arte, leva em consideração uma hostilidade que radica não no modo peculiar pelo qual – através de uma série de fatores intermediários – se relacionam a economia e a criação artística, mas no próprio interior da produção material capitalista, vinculada, por sua vez, a determinado tipo de organização social. [...] Ora, a ameaça que pesa constantemente sobre a arte na sociedade capitalista é precisamente esta: ser tratada na única forma que interessa num mundo regido pela lei da produção de mais-valia, isto é, em sua forma econômica, como trabalho assalariado. Nesse sentido, Marx fala da hostilidade da produção material capitalista à arte, hostilidade que se manifesta como tentativa de integrar um ramo da produção espiritual, o artístico, no universo da produção material. Mas em que medida é viável tal integração? Até que ponto a arte pode suportá-la sem colocar em jogo sua própria natureza como atividade criadora e livre? (SÁNCHEZ, 2010, p.150-176).

É importante mencionar que a função social do teatro, muitas vezes é potencializada por meio das parcerias com os movimentos sociais, de forma a fortalecer a luta destes atores, seu processo formativo e artístico e promovendo também a socialização dos meios de produção teatral. Como exemplo, podemos citar as experiências exitosas do teatro junto ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Diversos assentamentos do MST têm promovido uma produção teatral significativa, por meio das suas Brigadas de Teatro, articulando um trabalho conjunto com diferentes artistas e coletivos e possibilitando um trabalho profícuo no teatro militante e, em muitos casos, grupos teatrais como a própria Companhia do Latão, estabelecem encontros e parcerias com os movimentos que são formadores, não apenas para os militantes, mas para os próprios grupos de teatro.

Sérgio de Carvalho (2009), fundador da Companhia do Latão, dramaturgo e diretor do grupo aponta para questões que têm relação direta com a função social do teatro e com propostas teatrais mais vinculadas à esquerda. Sérgio de Carvalho menciona que desalienar as próprias funções dentro do coletivo teatral, de modo a colocar a produção artística e seus artistas em “pé de igualdade” para as conversas com os movimentos sociais, contribui para gerar um deslocamento necessário da arte para além dos já conhecidos debates burgueses, que escalam os conflitos sempre em uma perspectiva individualista e não coletivizante. Deste modo, abre-se um espaço para gerar debates e conversas que estejam vinculadas aos dois campos, tanto ao artístico quanto à questão social e que convergem para atuar em uma perspectiva que acione a discussão da luta de classes e da crítica anticapitalista.

A coletivização – e desalienação das funções – bem como o intercâmbio com movimentos sociais criam uma atitude extra-estética que contamina os trabalhos. O deslocamento da arte para fora do estreito campo destinado a elas pelo aparelho burguês de entretenimento atua como matéria artística. As imagens rebeldes e não

domesticadas dependem de uma atuação extra-estética que as potencialize, que evite sua neutralização. É sempre tensa e delicada a situação de uma produção que está no meio de dois campos, o do mercado e o de sua crítica, mas é também nítido que o melhor teatro da cidade tem sido aquele que – consciente de sua precariedade- trabalha para reativar no plano simbólico a luta de classes e a crítica anticapitalista, sem recorrer a falsificações ideológicas ou ao velho nacionalismo, num movimento sobretudo negativo, ainda que ativador, movimento de negação radical do totalitarismo das formas produtivas e imaginárias do capitalismo tardio. De fato, o grande assunto do movimento teatral tem sido até agora sua própria inquietação e inconformidade. Mas é preciso avançar. (CARVALHO, 2009a, p.164).

Portanto, a reflexão acima de Sérgio de Carvalho reforça a relevância da função social do teatro, bem como do quão significativa pode ser a trajetória dos grupos alinhados e/ou vinculados aos movimentos sociais, com a perspectiva de um teatro político comprometido com a realidade e com todos os ônus e bônus de tais escolhas. Logo, a vinculação dos coletivos teatrais junto aos movimentos sociais também é outro fator que tem potencializado, sobremaneira, a função social do teatro.

Já que mencionamos as contribuições do teatro de Brecht neste processo, no sentido de promover, com eficiência, a função social do teatro, é relevante também que possamos mencionar o quanto o trabalho sistemático de Augusto Boal e do atuante Centro de Teatro do Oprimido (CTO), com sede no Rio de Janeiro. A atuação do CTO tem contribuído, ao longo dos anos, para organizar processos contínuos de formação e capacitação nos mais diferentes lugares do Brasil e em diversas partes da América Latina e do mundo que possui os seus núcleos de Teatro do Oprimido.

Bôas, Costa, Estevam (2015), também colocam as contribuições efetivas da atuação dos multiplicadores de Teatro do Oprimido e como este trabalho tem contribuído para construir e consolidar outra lógica de produção teatral, pautada na socialização dos processos de criação artística que se tornam acessíveis a um público amplo dos movimentos e que consolidam na organização estética dos conteúdos sociais das organizações.

Na esfera da cultura, a parceria com Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido mostrou que o processo de transferência dos meios de produção da linguagem teatral é relativamente simples, pois não depende de equipamentos e infraestrutura específica, e quando operado de forma a estabelecer um diálogo produtivo com a experiência de vida das pessoas, a recepção tende a ser bastante acelerada. Nesse processo, o trabalho com os multiplicadores é de tornar consciente aos participantes as opções de procedimentos estéticos que eles podem utilizar para a construção de suas estruturas narrativas, ou seja, a tarefa é de elucidar a relação entre forma estética e processo social, explicitando a partir de quais demandas foram forjados os procedimentos formais, e quais providências podemos utilizar para organizar esteticamente a matéria social de forma crítica. (BÔAS; COSTA; ESTEVAM; 2015, p.42).

A fim de ampliar a compreensão dos processos teatrais junto aos movimentos, que ampliam a função social do teatro, foi importante a conversa com o professor doutor da Universidade de Brasília (UnB), Rafael Villas Bôas²⁰, na qual foi possível fortalecer o debate sobre teatro e movimentos sociais. Rafael Villas Bôas integra a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré e, também, é professor do curso de Licenciatura em Educação do Campo na UnB.

No que se refere à sua formação, Rafael Villas Bôas nos diz que iniciou a sua experiência com teatro na adolescência e, posteriormente, já na graduação em comunicação social, participou de várias disciplinas do curso de artes cênicas.

No ano 2000, Rafael Villas Bôas se aproximou do MST, junto com outros estudantes da universidade, a fim de contribuir em uma campanha para arrecadar fundos para o movimento, por meio da venda de um calendário com imagens do artista plástico Sérgio Ferro, que foi produzido como contribuição para campanha da arrecadação de recursos para construção da Escola Nacional Florestan Fernandes. Esta relação de trabalho voluntário se aprofundou no ano de 2001, quando ele participou da criação da Brigada Nacional de Teatro do MST: “Até então, a Cultura era uma área da educação dentro do MST.” (BÔAS, 2020). Esta ampliação, portanto, para a criação das Brigadas de Teatro colaborou para o processo de consolidação de outra instância dentro do movimento, o Coletivo Nacional de Cultura, no qual o teatro ganha, certamente, outro *status* e, também, outros lugares de interlocução.

A Brigada de Teatro foi criada por meio de parceria com Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido, sediado no Rio de Janeiro. Diversos militantes participaram de oficinas formativas: “A Brigada participava de 10, 15 dias de atividades intensas com o Boal e retornava para os estados” (BÔAS, 2020). Aos poucos, eles começaram a perceber a necessidade de multiplicar estes saberes com outras ocupações do MST no país: “Foi tarefa nossa a multiplicação interna deste trabalho. Até o ano de 2007, realizamos diversas oficinas e apresentações por várias regiões do país junto com outros setores do MST.” (BÔAS, 2020).

Neste período, conforme ele nos relatou, estava acontecendo a criação e expansão das licenciaturas em educação do campo por diversas universidades, a exemplo do que ocorreu com o curso vinculado à UnB e na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Rafael Villas

²⁰ Entrevista realizada pela internet em 19.06.2020 por meio da plataforma Google Meet.

Bôas pontuou que muitos professores da UnB já tinham relações de atuação junto ao MST e vinham da experiência de ministrar aulas na Escola Nacional Florestan Fernandes²¹.

A primeira turma da Educação do Campo da UnB é de 2007. Atualmente, o Brasil possui 42 (quarenta e duas) licenciaturas em educação do campo, conforme apontado por Rafael Villas Bôas. A proposta é respeitar o tempo dos trabalhadores rurais, alternando aulas concentradas no campus (Tempo Universidade), com as ações no campo (Tempo Comunidade).

Com a formação da segunda turma, se consolidou também um trabalho de teatro que culminou na criação do Coletivo Terra em Cena²². O Coletivo possibilitou uma interlocução mais estreita entre outros grupos que trabalhavam com o teatro a partir do diálogo com os movimentos sociais.

Acerca da própria conceituação e do entendimento do que seja o teatro político, Rafael Villas Bôas vislumbra que, atualmente, “O teatro político já não é um bicho de sete cabeças” e que vem ocorrendo uma procura crescente de outros movimentos, a exemplo do Levante Popular da Juventude²³ de trabalhar com o teatro (BÔAS, 2020). Ou seja, essa aproximação dos coletivos de teatro com os movimentos acontece de forma mais orgânica e conforme Sérgio de Carvalho irá apontar nas suas entrevistas, existe também um processo dos próprios movimentos procurarem os coletivos de teatro que têm essa abertura.

Desde a criação, em 2001, da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré do MST, a produção teatral do movimento se consolidou, embora ainda seja muito invisibilizada na produção do teatro brasileiro, conforme pontua Rafael Villas Bôas: “Se você consultar o Dicionário de Teatro, a produção teatral do MST está limitada a uma nota de rodapé. A biografia do teatro brasileiro é ainda muito conservadora e não considera o trabalho de teatro do MST como uma produção relevante” (BÔAS, 2020).

²¹ A Escola Nacional Florestan Fernandes foi criada no ano de 2005 pelos próprios trabalhadores do MST. Inaugurada em 23 de janeiro daquele ano, a Escola trabalha com clássicos marxistas e com educadores populares. A Escola recebe militantes e educadores de vários países. Com cursos que duram de uma semana até três meses, ministrados tanto por professores quanto por intelectuais voluntários, as atividades formativas versam sobre questão agrária, marxismo, feminismo e diversidade. Para mais informações acesse: <https://mst.org.br/2020/01/24/conheca-a-escola-nacional-florestan-fernandes-ha-15-anos-formando-militantes/>

²² O Coletivo Terra em Cena é uma articulação de coletivos de teatro e audiovisual que atuam em comunidades da reforma agrária e quilombolas e em meio urbano. É composto por professores universitários da UNB e da UFPI, e da rede pública do DF, por estudantes das Licenciaturas em Educação do Campo da UNB e da UFPI/Campus de Bom Jesus e por militantes de movimentos sociais do campo e da cidade. Para mais informações acesse: <http://terraemcena.blogspot.com/>

²³ O Levante Popular da Juventude é uma organização social composta por jovens militantes, que tem como premissa a luta de massas, em busca de uma transformação estrutural da sociedade. Para mais informações acesse: <https://levante.org.br/quem-somos/>

Ou seja, ainda existe também certo preconceito e estigmatização das pessoas vinculadas aos movimentos no que se refere à produção artística e à qualidade estética desta produção. Conforme veremos mais adiante com Sérgio de Carvalho e outros integrantes da Companhia do Latão, as pessoas vinculadas ao MST querem também ser reconhecidas enquanto artistas vinculados aos movimentos e, para além da atuação notória do MST referente ao trabalho com os trabalhadores rurais e com a soberania alimentar, também serem reconhecidos pela qualidade de suas produções artísticas.

Na abordagem que tivemos com o professor Rafael Villas Bôas ponderamos que, de fato, o teatro ainda tem a produção do conhecimento muito centrada em si, ou seja, pouco dialoga, ainda, com outras áreas do conhecimento, o que colabora para minimizar a importância da função social que tem impulsionado o trabalho de vários coletivos teatrais: “O teatro foi se tornando uma arte residual. No Brasil, com o advento da televisão, muita gente de teatro militante nas décadas de 1960 e 1970 foi absorvida pela produção televisiva, tornando o teatro uma arte secundária” (BÔAS, 2020).

Sobre este ponto, iremos debater mais adiante, como se deu, também, essa absorção de muitos artistas de teatro que lutaram contra a ditadura militar brasileira a um dos principais veículos de comunicação a serviço dos militares, como a TV Globo.

Reportando ao processo da produção teatral vinculada aos movimentos, reforçamos que as próprias escolas de teatro reproduzem essa lógica, conforme pontua Rafael, “ao ignorar os movimentos teatro e reforma agrária, teatro e lutas camponesas, por exemplo” (BÔAS, 2020).

“Por exemplo, houve uma concentração da produção de teatro no Brasil no eixo Rio-São Paulo, que eram as capitais que mereciam o registro no teatro nacional. Nesse sentido, o Brasil inteiro foi apagado” (BÔAS, 2020).

Esta referência, portanto, em apenas uma única região e nas duas principais capitais que representam a região sudeste como São Paulo e Rio de Janeiro contribuíram para minimizar, de certa forma, um processo muito mais amplo relacionado à arte e militância no país.

Seguindo esse discurso sobre o processo de inviabilização da produção teatral engajada no Brasil, Rafael Villas Bôas discorre sobre a importância que teve, por exemplo, no Nordeste, o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco, na década de 1960, o movimento do educador Paulo Freire de alfabetização de adultos e de educação de base constituído em maio daquele ano por estudantes universitários, artistas e intelectuais, em ação conjunta com a prefeitura, à época ocupada por Miguel Arraes. Rafael reforça esses exemplos da década de

1960, como o MCP e os Centros Populares de Cultura (CPC da UNE), que promoviam a criação de novas plateias e outras formas de articulação com o povo, como aborda Stédile:

Quando se discute os problemas do Brasil há uma tendência de se discutir só os problemas econômicos e sociais. Nós procuramos incorporar, em nossos debates do MST, esse problema cultural. Seja do ponto de vista estrutural – pois temos uma elite colonizada que só procura reproduzir uma cultura que a metrópole envia pra cá-, seja o problema do oprimido, que é tão oprimido que também copia a elite. (STEDILE apud CARVALHO, 2009b, p.200).

Nesse ponto é significativo pautar essa fala de João Stédile, um dos membros da direção nacional do MST sobre o lugar que é dedicado à cultura no próprio movimento. Como economista, é importante sinalizar a sua visão mais sistêmica de que os problemas enfrentados pela conjuntura política brasileira não podem ser compreendidos apenas a partir da perspectiva isolada da própria economia e do aspecto social. A cultura é determinante nesse ponto e o MST, provavelmente compreendeu, como poucos movimentos sociais, a relação que se dá entre lutas sociais e cultura.

Retomando a entrevista com Rafael Villas Bôas, percebe-se que o professor tem consciência de que o teatro, como poucas linguagens artísticas, é a arte que poderá fortalecer o trabalho coletivo, por isso, é tão importante a sua apropriação e o seu protagonismo pelos movimentos sociais.

Nesse sentido, ele traz experiências bastante significativas dos grupos de teatro do MST, que possibilitaram a apresentação em diferentes ocupações e, também, o que ele intitula de “teatro procissão”, uma manifestação teatral com mais de trezentas pessoas organizada dentro da Marcha Nacional pela Justiça Social e pela Reforma Agrária ocorrida no ano de 2005, que percorreu o trajeto de Goiânia a Brasília com mais de 12 mil marchantes. Assim, o teatro assume diferentes funções nestes movimentos que vão para além das simples montagens de espetáculos, conforme apresenta Bôas, Pereira: (2015):

Na rotina de luta desses movimentos, a linguagem teatral cumpre diversas funções para além, inclusive, do trabalho específico desenvolvido pelos coletivos teatrais, a saber: teatro de ação direta em ações de massa, teatro do oprimido em trabalho de educação popular com comunidades, pesquisa com as peças de Bertolt Brecht em espaços de formação de educadores e militantes, utilização de técnicas teatrais por coordenações de cursos de formação política. Ainda assim, a linguagem teatral voltou a ser explorada em suas múltiplas potencialidades a partir das demandas do MST. Como arte, como tática de comunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo de alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas ou de brigadas compactas por meio de diversas formas de teatro de agitprop, como forma estética que permite um olhar distanciado e auto-avaliativo. (BÔAS; PEREIRA; 2015, p.459-50).

O que se percebe é que o teatro junto aos movimentos sociais ultrapassa o próprio fazer teatral: traça uma vinculação coletiva e organizativa junto aos movimentos que são, de fato, significativas, parte do princípio da experiência e do cotidiano das militantes para avançar nos processos formativos.

Além disso, trata-se de uma “via de mão dupla”, uma vez que, nesse processo, a relação dialógica e de troca é relevante: a formação é mútua e contínua entre os profissionais de teatro e os agentes dos movimentos sociais. Para as pessoas de teatro, atuar com movimentos como o MST é uma experiência, de fato, transformadora. Vivenciar o trabalho de campo com as pessoas desse movimento certamente possibilita um “salto” na compreensão da função social do teatro. Ney Piacentini (2019), ator e um dos fundadores da Companhia do Latão, relata a experiência dos artistas de teatro, proveniente das grandes cidades urbanas e de suas problemáticas com os integrantes do MST e suas lutas na condição de população rural, os conflitos da terra, com os grandes latifundiários, a reforma agrária que não se efetiva mas, ao mesmo tempo, com experiência em processos coletivos de luta, ou seja, trata-se de um processo profícuo e de aprendizado mútuo essa parceria:

Simbolicamente, é possível imaginar o colaboracionismo e o senso gregário. Como a grande maioria dos participantes do MST, que se dedicam solidariamente ao manejo e ao cultivo da terra. Eles não produzem somente alimentos, mas nexos de afinidades. Já os provenientes das cidades, que optaram pela arte vinculada aos problemas sociais do país, com todo o esforço procuram reverter, em alguma medida, toda sorte de desagregação a que estão sujeitos. Todavia, o entrelaçamento das duas coletividades – a dos sem-terra e de quem faz teatro – quando acontece, tem sobretudo o potencial de aproximá-los, humanizando-os. Seja quando estão no mesmo tempo e espaço, ou depois, como um rastro para o futuro dos encontros vividos. (PIACENTINI, 2019, p.179).

Assim, não se trata apenas de que os artistas ofereçam a formação artística para os trabalhadores do movimento: pelo contrário, a formação também se dá, de forma estreita, do movimento para os artistas de teatro. Desta forma, os coletivos teatrais lidam com outras realidades, novos problemas e perspectivas são apontados pelos dois lados: tanto por quem se encontra com as questões decorrentes do trabalho no campo quanto por aqueles que precisam lidar com as contradições decorrentes do trabalho urbano.

Tais perspectivas, a partir de duas realidades distintas que se encontram e, ao mesmo tempo, se estranham em um primeiro momento, obrigam os participantes destes processos a reverem, inclusive, a sua visão de mundo, a compreenderem novos pontos de vista, mediar opiniões, enfim, lidar com a diversidade presente na sociedade. Canclini (1984) aponta também o caráter coletivo do teatro, que distintamente de outras linguagens artísticas, reitera em seus processos essa natureza de grupo e daí que o teatro tenha esse potencial de promover a

socialização dos meios de produção artística para grupos diversos, como integrantes dos movimentos sociais, não com o propósito da profissionalização, mas fornecendo os subsídios para a produção de trabalhos artísticos de alta qualidade estética para os movimentos, contribuindo nos processos de mobilização coletiva, fornecendo ainda os recursos para melhorar a comunicação entre seus agentes, enfim, o teatro tem potencial de desencadear ações coletivas efetivas:

O teatro é uma ação coletiva. Outras artes, por exemplo, as artes plásticas favorecem o individualismo criador, o desenvolvimento subjetivista da sensibilidade e apresentam dificuldades intrínsecas ao tentar socializá-las. No teatro, a ação prevalece sobre a relação sensível com os objetos e seu caráter grupal facilita a superação do narcisismo dos artistas e a participação coletiva do público. Não é casual, por isso, que as experiências mais radicais, dedicadas a transferir para o povo os meios de produção artística se tenham cumprido em seu âmbito. [...] Os grupos mais avançados são os que descobriram que a formação teatral inclui, além da aprendizagem técnica, a análise das condições socioeconômicas e comunicacionais do meio em que se procura operar, suas necessidades básicas e os conflitos que impedem de satisfazê-las. (CANCLINI, 1984, p.155-156).

Canclini (1984), em sua obra *A Socialização da Arte*, discorre amplamente sobre a importância dos movimentos de diferentes coletivos artísticos, especialmente nas últimas décadas, de aproximar a cultura e arte das mais distintas comunidades. No que se refere ao teatro na América Latina, sua abordagem traz relevantes pontos de reflexão acerca da função social do teatro e em como o rompimento da ilusão cênica tem contribuído para promover a formação crítica do espectador, especialmente em países latino-americanos, nos quais as experiências teatrais estão vinculadas, diretamente, com as transformações sociais:

Nesses últimos quinze anos, vimos surgir em nosso continente mais de uma centena de conjuntos teatrais que entretêm, com trabalhos coletivos, a vida cotidiana dos bairros populares na Colômbia e na Argentina, no México e no Chile; representam, pela primeira vez em quíchua, a história do Peru, e em guarani, a história do Paraguai; inventam procedimentos para estimular a interação entre atores e público, a fim de converter a ilusão cênica em consciência crítica. A estreita relação das novas manifestações artísticas com as transformações sociais torna evidente algo que é válido para a arte de todas as épocas: a necessidade de analisá-la junto com seu contexto histórico. (CANCLINI, 1984, pp.2-3).

Por outro lado, Rafael Villas Bôas (2014), a partir da sua experiência junto à Brigadas de Teatro e com o Coletivo Terra em Cena, aponta concretamente como o teatro tem atuado junto aos movimentos sociais: a partir de uma perspectiva formativa dos militantes, tanto do ponto de vista técnico, de consciência de habilidade corporais, individuais e, ao mesmo tempo, nos processos de formação crítica que reverberam nos processos coletivos, rearticulando pautas das lutas, ajudando a identificar as contradições nesta caminhada:

Nos movimentos sociais, de modo geral há dois espaços de atuação do teatro: aquele vinculado às oficinas nos cursos de formação de militantes, buscando por meio da linguagem teatral desenvolver aptidões individuais, fortalecer a expressão corporal, a

retórica, e nos casos menos instrumentais, potencializar a forma dialética de articular o pensamento e a ação. (BÔAS, 2014, p.12).

Ao mesmo tempo que se apresenta experiências significativas, potentes e transformadoras das práticas artísticas, com destaque nas experiências teatrais junto aos movimentos, é possível mencionar também ações que visam, ao contrário, garantir a permanência das culturas dominantes, mantendo engessadas as estruturas sociais e muito deste processo se deve à indústria cultural, voltada a atender os interesses do capital, como bem lembra Bueno; Sanitá (2016):

Com o advento da modernidade e o avanço do capital, novas ferramentas de dominação baseadas na lógica da sociedade de troca se originam, e a indústria cultural surge como uma dessas ferramentas voltadas para a manutenção do status quo, atuando, como nenhum outro setor industrial, no sentido de garantir que qualquer possibilidade de resistência à integração totalitária seja neutralizada, cortada pela raiz. Como mais uma ferramenta do sistema capitalista, consequência de um desenvolvimento industrial, econômico, técnico e social que não é, de forma alguma, neutro, ela é a grande responsável pela produção da estandardização, da degeneração da cultura, da danificação da subjetividade. Inserida no todo composto pelos setores produtivos do capital, a indústria cultural reproduz internamente a mesma lógica do sistema e emprega seus mecanismos específicos para legitimar as contradições sociais como se fossem orgânicas, como se, por exemplo, a divisão de classes se baseasse nos interesses em comum dos indivíduos. (BUENO; SANITÁ, 2016, p.3).

Logo, a função social da arte e, em especial, do teatro, ganha relevância frente à conjuntura apresentada por Bueno; Sanitá (2016), na qual a indústria cultural, diferentemente dos processos artísticos que promovem autonomia e garantem processos coletivos mais abertos e propositivos, trabalha na perspectiva de modelos universais, engessados. Desta forma, o processo de massificação imposto pela indústria cultural tenta também “frear” os processos legítimos e singulares que se articulam na perspectiva transformadora da arte. Nesse sentido, o teatro precisa fortalecer a sua função social e garantir os espaços de legitimação de discursos silenciados nos mais diferentes contextos históricos.

É necessário, portanto, construir novos caminhos de processos artísticos que sejam coletivos e estruturantes, a exemplo do que tem feito durante décadas o Grupo El Galpón em Montevideu, a Companhia do Latão em São Paulo, as Brigadas de Teatro do MST e tantos coletivos de teatro independentes na América Latina, que não esperaram as condições ideais de trabalho para poderem atuar em uma perspectiva mais ampla da transformação social.

Sobre este ponto, Jacques Rancière (2005), em sua obra *A partilha do sensível*, fala deste lugar entre arte e política, no qual é necessário um diálogo artístico com o político hegemônico, abrindo espaços para novas formas de ser e atuar no mundo que sejam possivelmente mais democráticas, construindo arranjos nos quais se efetive a perspectiva de mudança:

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. [...] O que os operários fazem não é opor a prática à utopia, mas devolver a essa última o seu caráter de ‘irrealidade’, de montagem de palavras e imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável, do possível. As ‘ficções’ da arte e da política, são, portanto, heterotopias mais do que utopias. (RANCIÈRE, 2005, p.59-62).

Logo, é por meio da prática teatral que se forma a construção do discurso artístico militante, que se traduz em uma estética e, por que não, em uma ética, sobre a realidade social e na forma de atuar dos artistas.

Kinas (2013) traz uma contribuição expressiva sobre a análise da cena teatral brasileira, no sentido de que a atuação dos grupos teatrais engajados na cena contemporânea vem também retomar um processo violentamente interrompido pelo golpe de 1964, que fraturou um projeto de teatro de esquerda, pautado em uma inserção da cultura nacional-popular em cena, que pudesse tecer processos coletivos que abordassem questões da conjuntura nacional fortemente alinhados com as reivindicações sociais, vinculadas ao retorno da democracia, processo interrompido pelo estabelecimento forçado da indústria cultural no país, alavancada pelos militares.

A reivindicação por parte de artistas e grupos teatrais de um papel mais ativo, frequentemente em sintonia com outros movimentos sociais, pode contribuir para o redimensionamento dos três termos que balizam essa reflexão: teatro, verdade e poder. É um caminho que retoma perspectivas interrompidas pelo golpe de 1964 e seu recrudescimento após o AI-5, e que permite indagar sobre o lugar da utopia, uma vez que recusa o triunfalismo da sociedade de consumo e da indústria cultural (inventando a duras penas antídotos à padronização e vulgarização da televisão) e a adesão à normalização do capital. (KINAS, 2013, p.38).

Este processo no qual os artistas se engajam em estruturar uma produção teatral militante, mas que não é construída sozinha, de forma isolada entre os próprios artistas, mas em articulação com os movimentos sociais é o que consolida o que chamamos teatro político. Interessante observar que quando Kinas (2013) pontua a perspectiva de redimensionamento destes pilares (teatro, verdade e poder), é também uma forma de produção teatral contra-hegemônica em meio à prevalência da industrialização cultural e a sua cooptação das produções artísticas menos questionadoras.

Podemos nos perguntar qual o sentido deste empenho, muitas vezes “hercúleo” desta produção teatral coletiva, ocorrida geralmente sem nenhum apoio estatal, num contexto que não contribui para essa produção e que, somado a todas estas condições adversas, de alcance limitado, como o próprio fato teatral.

Sobre estas perguntas, que levam a um questionamento maior, sobre qual o sentido de seguir fazendo teatro em contextos tão adversos, Konder (2013) traz uma contribuição significativa e que distingue a produção artística do registro histórico e documental, por exemplo. Por outro lado, a produção artística pode propiciar, utilizando outros recursos e por meio de outras vias, a experiência do espectador acerca da obra e das relações sociais:

A arte não se reduz, nas suas possibilidades de maior alcance, a um valor meramente documental. Se eu quiser me informar a respeito das condições políticas, sociais e econômicas de uma determinada sociedade, as obras de arte que ela produziu poderão me prestar boa ajuda, mas não há dúvida de que outros documentos (tais como escritos historiográficos, crônicas, dados estatísticos, etc.) me poderão ser de maior utilidade. O que a arte faz por mim de essencial é que ela me permite de vez por dentro a experiência de uma condição histórica particular da humanidade e assimilar à minha consciência individual algo dessa experiência. (KONDER, 2013, p.203).

Como bem nos diz Konder (2013), a apreensão do campo artístico de uma experiência social, coletiva, é distinta do registro de outras áreas e permite uma vivência singular de determinada condição histórica. Desta forma, para se efetivar a função social do teatro, é necessária a compreensão da relação que se estabelece para além do fazer artístico e muitos dos autores citados ao longo do presente trabalho propiciam subsídios para essa análise crítica.

Por fim, é importante evidenciar que não há como abordar o tema sobre a função social do teatro sem considerar a perspectiva histórica e a evolução da indústria cultural que afetou e afeta diretamente o teatro e outras artes, nas quais a presença física é imprescindível para se estabelecer uma relação efetiva entre palco e plateia. Os veículos massivos, especialmente a televisão, e, atualmente, as redes sociais, interferem diretamente no processo de mobilização e adesão de público para o teatro.

Além disso, as inovações tecnológicas e que ganharam relevância nos últimos tempos na produção artística, principalmente no contexto da pandemia do covid-19 a partir de 2020 com a oferta, inclusive, de encenações teatrais pelas plataformas digitais e a possibilidade de acesso sob demanda alteram as configurações da função social do teatro.

Trata-se, portanto, de um tópico importante para debate, uma vez que é uma mudança que reconfigura a relação palco-plateia, o alcance do teatro e a possibilidade de mobilização e reflexão crítica nos tempos atuais e que abre um espaço para análise sobre a recepção da produção teatral em tempos digitais e o seu alcance.

E já que pautamos que o modo de produção de vários destes coletivos teatrais da esquerda ocorre, geralmente, a partir da produção independente, sem apoio estatal, é necessário trazer também elementos acerca das políticas culturais existentes no Brasil e no Uruguai pertinente ao fomento para a área do teatro.

Diversos coletivos de teatro, incluindo a trajetória dos grupos El Galpón e da Companhia do Latão se vinculam a esta falta de apoio estatal que são os estudos de caso deste trabalho também se vinculam à produção independente, realidade de grande parte dos grupos teatrais na América Latina, no qual a realidade de muitos artistas é que a sobrevivência financeira não provém do ofício teatral.

No que se refere ao cenário brasileiro, faremos um recorte na análise elencando os principais programas e projetos setoriais do teatro na esfera federal e, na esfera estadual e municipal, iremos mencionar os programas concentrados em São Paulo. No que concerne ao Uruguai, o recorte se dará também na esfera federal e na capital Montevideú.

É importante dizer que não pretendemos aqui esgotar as informações, principais referências e dados sobre as referidas políticas ou trazer dados estatísticos para análise. Nos cabe, portanto, apenas apontar quais são os principais instrumentos de fomento às políticas para o teatro, o que não implica, necessariamente, que tanto o Grupo El Galpón quanto a Companhia do Latão tenham sido contemplados em todas as referidas linhas de apoio citadas ou receberam apoios pontuais, como o caso da Companhia do Latão.

Cabe ressaltar que no caso do Uruguai, tal política a ser apresentada será incipiente se comparada às que serão apontadas no caso brasileiro, uma vez que, no país vizinho, não ocorre uma política pública governamental contínua de modo a subsidiar os coletivos e a manutenção das suas sedes e sua programação, questão prioritária para manutenção de espaços como do próprio El Galpón e das demais salas de teatro independente, tal qual a conhecemos no caso do Brasil.

As políticas culturais no Brasil, embora sejam muitas vezes insuficientes para suprir a demanda do setor artístico-cultural, são geralmente políticas estruturantes, ou sejam, políticas de Estado e que já demonstraram, ao longo do tempo, a sua relevância para a continuidade do trabalho de uma série de coletivos, entidades e cooperativas de natureza cultural, pautadas em um trabalho sistemático e contínuo, bem como para artistas iniciantes e em formação que queiram começar a viabilizar os seus projetos artístico-culturais.

Antes de caminharmos propriamente para a descrição dos programas e projetos de fomento ao teatro, cabe conceituarmos o que se entende, portanto, como uma política cultural. De acordo com Calabre (2007), a compreensão como política cultural enquanto política pública no Brasil é algo relativamente recente no país e nos chegou tardiamente, entre as décadas de 1930 e 1940, quando começou os primeiros estudos mais consolidados no setor da cultura, embora a política será efetivamente implementada após 1950. Ou seja, por meio destes marcos

históricos, podemos apreender que a construção anterior destes períodos eram, certamente, ações pontuais, de modo a atender demandas específicas e sem critérios imparciais e vinculadas a grandes outras pastas da política pública, como a educação. Sobre isso, nos diz Calabre (2007):

No Brasil a relação entre o Estado e a cultura tem uma longa história. Entretanto, a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XX. O estudo de tais políticas também é um objeto de interesse recente. Sobre as décadas de 1930 e 1940 existe um número razoável de trabalhos que tratam da ação do Estado sobre a cultura. É importante ressaltar que na maioria dos casos as ações não são necessariamente tratadas como políticas culturais. Segundo Eduardo Nivón Bolán, a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950. Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. A institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais. (CALABRE, 2007, p.1).

Logo, as políticas culturais notabilizadas enquanto políticas de Estado, de caráter perene, começam a ser pensadas no Brasil a partir da década de 1930, a partir de uma reforma administrativa implementada neste período que começou a desenhar políticas setoriais para a cultura e para as artes.

Cabe chamar atenção para o período no qual as políticas culturais se consolidaram no país: trata-se de décadas marcadas pelo cenário de autoritarismo, a exemplo do Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, no golpe militar de 1964, há também uma etapa de concessão de apoios e patrocínios e que se vincula a uma forma de silenciamento e cooptação dos artistas, uma tentativa de “frear” o processo de enfrentamento ao regime.

No que se refere à implementação destas políticas culturais que não se configuram como “mera coincidência” nos períodos autoritários, Rubim (2017) reforça a lamentável tradição no país dos programas e projetos culturais estarem vinculados a governos específicos e não se configurarem, desta forma, como políticas de Estado. O autor também pontua que esse lamentável cenário está baseado em um tripé composto por “ausência, autoritarismo e instabilidade” e que coincide com a efetivação de uma política cultural mais estruturante ocorrer durante as ditaduras do Estado Novo e a Militar.

Trata-se, portanto, de uma contradição latente e, ao mesmo tempo, questionável, uma vez que não se tratou de políticas pautadas em critérios imparciais de concessão de apoios, por exemplo e que em registros de diferentes autores citados ao longo deste trabalho, como a própria Calabre, Rubim e Miceli, essa concessão passava não pelo crivo artístico, pelo mérito da proposta, mas em que medida esses artistas apoiavam o regime vigente ou contribuíram para dificultar este processo.

O itinerário das políticas culturais, não resta dúvida, produziu tristes tradições e, por conseguinte, enormes desafios. Estas tristes tradições podem ser emblematicamente sintetizadas em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade. [...] Somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu um papel mais ativo e, por conseguinte, eclipsou a tradição de ausência. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos, exílios inerentes a todo e qualquer regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certo, tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico, submetê-lo aos interesses autoritários, buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Por outro lado, de modo contraditório, esta ‘valorização’ também acabou criando uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou esses limites. [...] O golpe cívico-militar de 1964, outra vez, reafirmou esta triste tradição de relacionamento da cultura com o autoritarismo. Os militares não só reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de ‘realizações’ nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil. (RUBIM, 2017, p.185-188).

Houve, portanto, um processo de consolidação das políticas culturais em períodos expressivamente autoritários, com o enfoque principalmente em legitimar o apoio do setor cultural e tentar, desta forma, cooptar artistas e agentes culturais no processo. Na prática, isso não quer dizer que efetivamente ocorreu um consenso amplo do setor cultural e artístico com os agentes responsáveis pelo regime, mas que a consolidação das políticas culturais neste período certamente teve este propósito.

Dando um salto histórico, com o período da redemocratização em 1985 e o novo desenho constitucional que consolidou a promulgação da Constituição Federal de 1988, nossa Carta Magna vigente até os dias atuais, a cultura é assegurada no artigo 215 da referida Constituição. Assim, a cultura é tida como um direito de qualquer cidadão ou cidadã brasileiro, além da previsão e facilitação do acesso à cultura e obrigação do Estado efetivar o apoio e o incentivo às mais diferentes manifestações e expressões culturais.

Como o referido dispositivo da Constituição não aponta as competências entre os entes federados (Municípios, Estados e Governo Federal) para assegurar os direitos culturais, compreende-se que cabe a todos os entes garantir o texto constitucional, a saber: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Sendo um direito constitucional, ao longo do tempo programas e projetos (alguns de forma esporádica e pontual) foram implementados pelo Governo Federal e entes federados (Estados e Municípios).

Entretanto, nos primeiros anos que sucederam à promulgação da Constituição de 1988, a Cultura não é vista como área estratégica, mas acessória. Apesar do Ministério da Cultura ser criado em 1985, na gestão do então presidente José Sarney por meio do decreto federal nº 91.144, até a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso, que intensifica o viés neoliberal no país, as políticas culturais que foram propostas e implementadas tinham também essa perspectiva, ou seja, fortalecer a indústria cultural no país, desconsiderando diversas manifestações culturais, especialmente àquelas vinculadas às culturas populares e tradicionais, pequenas produções, relegando ao mercado o poder decisório de patrocínio.

Calabre (2007) na sua análise acerca da instituição do Ministério da Cultura, em 1985, reforça a importância de se ter, pela primeira vez na história do país, um Ministério dedicado exclusivamente às políticas culturais, assim como foi significativo desvincular a cultura de outras grandes áreas da política, como a educação. A partir da estruturação do Ministério da Cultura, conforme relata Calabre, começa-se a vislumbrar o desenho de políticas de continuidade para a cultura, mas, também, para as artes, sem as contínuas rupturas que caracterizam no país a política para o setor.

No texto introdutório do decreto, havia dois argumentos que se destacavam como justificativa da criação de uma nova estrutura ministerial, separando a cultura da educação. O primeiro deles era que os assuntos da cultura nunca haviam sido objeto de uma política consistente, e que o principal motivo disso seria o de que a área da educação terminava por absorver o conjunto das atenções do ministério. O segundo era que, tendo em vista o grau de desenvolvimento alcançado pelo país, era inadmissível que o mesmo não contasse com uma política nacional de cultura. Ambos foram os argumentos que, desde a década de 1970, permitiram o crescimento das ações, o fortalecimento da área da cultura dentro do MEC e a consequente implementação da Política Nacional de Cultura. Entretanto, os novos tempos democráticos deveriam significar um processo de ruptura com a herança do período da ditadura, fato que provocou uma espécie de esquecimento de processos, políticas e discussões, originários dos tempos da repressão política. Sem dúvida, é necessário acrescentar o fato de que o país não mantém, até os dias atuais, a prática de continuidade de ações políticas entre diferentes governos (CALABRE, 2007, p.99-100).

A partir de 2003, na primeira gestão do presidente Luís Inácio Lula da Silva, começa a ser pensado um desenho de propostas mais estruturantes para a Cultura, contando com a participação social neste processo. Estiveram à frente do Ministério da Cultura os ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2009-2010).

Foi, portanto, na gestão dos governos Lula, que a cultura ganhou protagonismo, considerando outras propostas de fomento para além do incentivo fiscal (Lei Rouanet), a exemplo do fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Além disso, o então Ministro Gilberto Gil iniciou um processo de escuta do setor cultural em todo o país por meio das caravanas da cultura, o que permitiu ampliar também o entendimento do setor cultural para

além dos artistas já consagrados, a exemplo de pequenos coletivos artísticos e, principalmente, para os grupos das manifestações da cultura popular e tradicional, como povos de terreiro, reisados, folias de reis, maracatu e outras expressivas tradições, culturas periféricas, dentre outras, até então não incorporadas neste processo.

Logo, o processo de consolidação das políticas culturais brasileiras é algo relativamente recente, entendendo a relevância de ações contínuas e não segmentadas ou pontuais, que historicamente caracterizam o setor cultural no Poder Público.

Miceli (1984) também reitera o processo das políticas públicas, que desconsiderou, ao longo do tempo, a relevância de uma área como a cultura. O autor problematiza naquele tempo uma pasta prioritariamente dedicada a elaborar e implementar as políticas para o setor da cultura, uma vez que o Ministério da Cultura foi criado apenas em 1985, desde os orçamentos precarizados, que comprometeram a efetivação de ações contínuas e sistematizadas, até a baixa prioridade dedicada ao setor junto ao Poder Público. Todas essas questões contribuíram, efetivamente, ao longo do tempo, para a descontinuidade dos programas e projetos voltados à cultura, como ele mesmo aponta:

Evidentemente, é compreensível que a política cultural não ocupe lugar de destaque na agenda pública de uma sociedade que enfrenta ainda muitos problemas fundamentais na organização democrática. Não se trata, portanto, de apontar a baixa visibilidade do assunto como uma simples crítica, mas como constatação da necessidade de ações corretivas no sentido de retirar a política cultural do relativo limbo em que se encontra, e trazê-la para o debate político e acadêmico.[...] Essas políticas públicas são implementadas por órgãos os mais variados, que mantêm poucas relações entre si. Nem todos os órgãos federais que atuam na área, por exemplo, estão no Ministério da Educação e Cultura, e nem todos os órgãos culturais deste Ministério estão em sua Secretaria da Cultura. E isto sem falar dos órgãos estaduais e municipais, alguns dos quais - como os do Estado e da cidade de São Paulo - têm orçamentos bem maiores do que os seus similares federais. Aliás, a pobreza dos orçamentos destinados à área cultural é mais um componente desse quadro, que bem revela a baixa prioridade da política cultural nos planos governamentais da União e da quase totalidade dos Estados. Soma-se a isso, também, o fato de inexistirem diretrizes claras sobre os limites da intervenção do Estado na área cultural, o fato de inexistir uma ideologia, democraticamente aceitável, que possa legitimar e orientar essas ações, o que provoca, em muitos casos, ou um confronto aberto de posições radicalmente antagônicas levando à paralisia decisória, ou uma certa tendência a evitar projetos mais ousados e a privilegiar um grande número de pequenas ações, que se não ajudam muito o desenvolvimento cultural, também não prejudicam demais. (MICELI, 1984, p.8-9).

É importante pontuar que desde o período da publicação da obra de Sérgio Miceli houve progressos expressivos no que se refere às políticas públicas para a cultura, embora as questões pautadas pelo autor ainda guardem estreita relação com a realidade de muitos Estados e Municípios, que não possuem as suas respectivas Secretarias de Cultura e as mantêm vinculadas com outras áreas as quais a atuação das políticas culturais é sempre relegada em segundo plano.

Assim, as políticas culturais compreendidas enquanto políticas de Estado começam a ser vislumbradas no Brasil a partir da década de 1930, quando houve uma reforma administrativa implementada neste período que começou a desenhar políticas setoriais para a cultura e as artes.

A partir do desencadeamento deste processo, vários estudos e diagnósticos que analisaram o impacto destas políticas começaram a ser elaborados, tentando espelhar a realidade do setor cultural, as demandas de seus artistas, agentes culturais, trabalhadores da cultura e, também, os impactos na própria população do público beneficiado pelas ações culturais.

No que se refere, portanto, ao Governo Federal, a competência das políticas culturais esteve, até 2019, a cargo do Ministério da Cultura. Em 2016, após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, o então vice-presidente Michel Temer, alçado à presidência neste período, tentou suprimir o Ministério da Cultura, mas, diante de pressões em todo o país do setor cultural que ocupou os equipamentos da Fundação Nacional de Artes (Funarte) ele recuou nesta decisão. Porém, no governo Jair Bolsonaro, em 2019, o Ministério da Cultura foi extinto, convertido, de forma precarizada, à Secretaria Especial da Cultura, vinculada ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo. Somente em 2023, na nova gestão do presidente Lula, o Ministério da Cultura foi reestruturado, tendo como Ministra a artista e gestora cultural Margareth Menezes.

A criação de um Ministério para se dedicar, prioritariamente, à área cultural, data, portanto, há menos de 40 anos no país. Ao longo do tempo, a cultura sempre esteve vinculada, historicamente, a outras áreas como educação, turismo e esporte e muitas vezes invisibilizada do ponto de vista orçamentário e das políticas nestas junções.

Logo, o desmantelamento do Ministério da Cultura na gestão Jair Bolsonaro e sua vinculação a outra área como o turismo, deixando a dimensão de Ministério para uma Secretaria Especial foi sintomático e, de fato, apontou para um retrocesso significativo.

O retrocesso, portanto, com o desmonte da pasta foi expressivo: juntamente com o Ministério da Cultura e suas entidades vinculadas, a exemplo da Agência Nacional de Cinema (Ancine), a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e estruturas equivalentes também sofreram, sobremaneira, com os cortes orçamentários e a precarização da estrutura.

Diferentes artistas, agentes, produtores, grupos e coletivos culturais artísticos, entre eles, os grupos teatrais, sentiram os impactos do retrocesso nas políticas culturais para a cultura na esfera federal. Cabe reiterarmos que grupos como a própria Companhia do Latão tiveram

suspensos patrocínios pela Petrobrás e mesmo a temporada que o grupo tinha agendada para o ano de 2010 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, foi cancelada sem nenhuma justificativa plausível, conforme veremos nos próximos capítulos no relato do diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho.

Após o panorama de como a política cultural se consolidou na esfera federal, passaremos a tratar das políticas e programas vinculados ao Governo Federal direcionadas para o setor teatral.

A proposta, portanto, é mencionar os principais projetos e programas dedicados à área do teatro, sendo que muitas destas ações foram interrompidas no Governo de Jair Bolsonaro.

Um prêmio para as artes cênicas que foi significativo para o setor e esperamos que retorne na nova gestão do Ministério da Cultura em 2023: o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. A Fundação Nacional de Arte (Funarte) é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo.

Portanto, os principais objetivos da Fundação são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil.

Conforme relatório de gestão da Funarte, publicado em 2007, neste ano, no setor das artes cênicas, foram contemplados 316 (trezentos e dezesseis) projetos por meio de premiação e concessão de bolsas nas áreas de teatro, dança e circo, por meio de parcerias formalizadas com a Petrobras, que era, naquele período, uma das maiores patrocinadoras na área da cultura no país. Também foram agraciados com capacitação e reciclagem – por meio de oficinas – 783 profissionais e estudantes de teatro e dança. (BRASIL, 2007).

Ou seja, as ações da Funarte para a área teatral vão desde prêmios de reconhecimento de trajetórias dos artistas de teatro, mas também visa ações formativas, por meio da concessão de bolsas artísticas.

O Prêmio Myriam Muniz foi criado em 2006, em homenagem à grande atriz de mesmo nome, falecida em 2004. Trata-se de uma premiação, em âmbito nacional, que destina recursos diretos para agentes viabilizarem a montagem de espetáculos teatrais, a circulação de peças teatrais, bem como a manutenção das atividades de grupos e companhias teatrais brasileiras.

Dentro deste mecanismo de fomento, estão aptos a apresentar propostas pessoas jurídicas, de direito privado, com ou sem fins lucrativos, de natureza cultural, tais como produtores artísticos, companhias ou grupos de todo Brasil qualificados como proponentes.

A quantidade de prêmios é distribuída pelas diferentes regiões do país e o montante do edital varia conforme cada edição do prêmio, assim como os valores individuais guardam relação com a categoria de inscrição (montagem, circulação ou manutenção). Ainda referenciado no Relatório de Gestão da Funarte de 2007, temos os seguintes números de projetos contemplados nas primeiras edições do Prêmio Myriam Muniz em todo o país:

Número de projetos inscritos: 1.057 (mil e cinquenta e sete)
Número de projetos selecionados: 166 (cento e sessenta e seis)
Dos 166 (cento e sessenta e seis) projetos aprovados, foram distribuídos da seguinte forma:
Região Norte: 21
Região Nordeste: 45
Região Centro-Oeste: 20
Região Sudeste: 53
Região Sul: 27 (BRASIL, 2007).

Embora se verifique ainda uma concentração expressiva de projetos premiados na região sudeste, é interessante verificar que a segunda região mais contemplada com os prêmios foi a região nordeste, o que permite, em uma primeira análise, verificar uma descentralização de recursos para outras regiões do país. Trata-se, portanto, de um dado significativo, uma vez que a trajetória histórica de fomento à cultura e às artes no país sempre repercutiu na concentração de recursos na região sudeste e, em especial, nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro.

As propostas são apresentadas conforme condições previstas em edital de seleção e deverão ser analisadas por critérios técnicos, a exemplo da excelência artística do projeto, a qualificação dos profissionais envolvidos, a viabilidade prática do projeto, o planejamento/cronograma de execução do projeto, a estratégia de comunicação, divulgação e formação de público, bem como a conformidade com os objetivos do edital e, por fim, relevância cultural do projeto. As premiações individuais variam de R\$50.000,00 (cinquenta mil) a R\$100.000,00 (cem mil reais). O último edital publicado teve o montante de R\$4.500.000,00 (quatro milhões e quinhentos mil reais).²⁴

No que se refere ainda à esfera federal, existem outros mecanismos de fomento que contemplam o teatro junto com outras linguagens artísticas e setores culturais, por meio de fundos setoriais específicos ou por meio do incentivo correspondente à renúncia fiscal, amparado na lei federal 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet. Entretanto, aqui nos interessa o recorte específico aos projetos e programas setoriais para a área do teatro.

²⁴ Tendo em vista o período de vedação eleitoral e durante a reestruturação dos primeiros meses da gestão do Presidente Lula, alguns conteúdos e informações dos sítios oficiais ficaram prejudicadas. Disponível em: www.cultura.gov.br. Acesso em 22.fev.2023.

Portanto, no que se refere à esfera federal e ações específicas para o teatro, até o ano de 2022 somente havia a concessão do Prêmio Myriam Muniz para o setor, o que implica, também, em uma limitação para viabilizar ações em curto e médio prazo pelos coletivos teatrais. Grupos que possuem sede, por exemplo, para solicitar recursos a fim de que viabilize a manutenção de seus espaços culturais, precisam acessar os recursos da Lei Rouanet, o que implica em um posterior trabalho de prospecção de recursos junto à iniciativa privada para captação de recursos após a aprovação via incentivo. Ainda em 2020 e 2021, os primeiros anos da pandemia do covid-19 no país e que afetou, sobremaneira, o setor cultural, os artistas e coletivos artísticos puderam contar com recursos emergenciais resultado de um empenho expressivo do setor e de parlamentares engajados à causa dos artistas e que culminou na aprovação da Lei Federal 14.017/2020²⁵, que ficou conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB). A LAB repassou cerca de 03 bilhões de reais para Estados e Municípios, via repasse Fundo a Fundo do Fundo Nacional de Cultural. Por se tratar de um recurso emergencial, embora tenha sido fundamental para assegurar recursos aos mais diferentes coletivos, artistas e espaços do país, não será pautado no presente estudo, por se tratar de um recurso pontual e não de um projeto ou programa com a perspectiva de continuidade, assim como a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022), que repassará, ainda no ano de 2023, mais de 3,8 bilhões ao setor cultural.

Compreendendo, portanto, a limitação de políticas setoriais para o teatro na esfera federal, passaremos a verificar quais são as políticas culturais concentradas no estado de São Paulo para o teatro. A Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo é o órgão gestor dos programas e projetos que abrangem diferentes linguagens artísticas e editais setoriais. Verificamos que o Programa de Ação Cultural (PROAC)²⁶, a cargo da respectiva Secretaria, possui dois chamamentos específicos para o teatro no ano de 2022. Trata-se de recursos destinados a duas ações: o primeiro edital destinado à produção de espetáculo inédito, ou seja, que não tenha sido apresentado antes e o segundo edital destinado à circulação de espetáculos, exceto de peças voltadas ao público infanto-juvenil, que não puderam concorrer neste processo de seleção.

Nos dois editais de seleção puderam ser proponentes, tanto pessoas jurídicas, que tenham como objeto a realização de atividades de natureza cultural, sediadas há, no mínimo,

²⁵ Para mais informações acerca da referida legislação, acesse: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/114017.htm. Acesso em 23.fev.2023

²⁶ Para mais informações sobre os editais do PROAC, acesse a página da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo: <https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultado-proac-editais/>. Acesso em 23.fev.2023.

dois anos no estado de São Paulo quanto pessoas físicas com experiência na área cultural e domiciliadas pelo mesmo período no estado.

No Edital PROAC 001/2022, conforme já exposto, o edital destina-se a apoiar projetos na área do teatro que tenham por objeto a produção e temporada de espetáculos teatrais inéditos, exceto para o público infanto-juvenil, realizado por proponentes sediados ou domiciliados no estado de São Paulo.

As atividades descritas podem ser realizadas presencialmente ou de forma remota. O montante do edital foi de R\$5.000.000,00 (cinco milhões) destinados a contemplar propostas em dois módulos: o módulo I, trabalhos de R\$100.000,00 (cem mil reais) no qual podem concorrer proponentes pessoa física e ou jurídica e o módulo II trabalhos de R\$200.000,00 (duzentos mil reais) no qual apenas proponentes pessoa jurídica puderam concorrer.

Além das documentações obrigatórias e complementares constantes no referido edital, uma comissão específica analisou as propostas conforme critérios técnicos, a saber: qualidade e relevância artística e cultural do projeto, potencial de impacto cultural e na formação de público, qualificação dos artistas e técnicos envolvidos, compatibilidade orçamentária, viabilidade e adequação do cronograma e capacidade de realização e histórico de realizações do proponente, distribuídos em um total de 50 (cinquenta) pontos, conforme item 7.1 do edital.

Dentre as condições previstas em edital e que incidirão no resultado final é previsto 50% (cinquenta por cento) dos recursos para proponentes sediados fora da capital São Paulo, o que contribui para a descentralização do acesso aos recursos para proponentes de outros municípios do estado.

Além disso, há configurado um critério intitulado protagonismo, que acrescenta 0,5 ponto adicional conforme o perfil do proponente considerando raça/etnia (autodeclarado como preto, pardo, indígena ou amarelo), gênero (mulher, transgênero ou não binário) e declaração como pessoa com deficiência, a fim de estimular que outros proponentes que também não acessam as políticas de fomento, possam ter vez e voz nestes chamamentos.

No referido edital houve um total de 1.001 (mil e uma) propostas inscritas, sendo 574 (quinhentos e setenta e quatro) propostas inscritas no módulo I de projetos no valor de até R\$100.000,00 (cem mil reais) e de 427 (quatrocentos e vinte e sete) propostas no módulo II no valor de até R\$200.000,00 (duzentos mil reais)

O que se percebe pela expressiva quantidade de propostas inscritas no referido edital é que a demanda certamente superou a oferta dos recursos disponíveis. Logo, o resultado final reforça este posicionamento: dos 1.001 projetos inscritos apenas 33 (trinta e três) projetos foram

aprovados e 31 (trinta e um) projetos ficaram na condição de propostas suplentes. Logo, nem 10% (dez por cento) dos projetos inscritos foram aprovados, o que valida uma demanda represada de propostas no segmento teatral.²⁷

Já no Edital PROAC 002/2022, destinado à circulação de espetáculos de teatro, exceto para o público infanto-juvenil, permanecem as mesmas condições para serem proponentes no referido chamamento, mudando apenas o objeto do edital, de montagem e temporada para circulação de espetáculos já finalizados e estreados e, também, o montante permanece o mesmo: R\$5.000.000,00 (cinco milhões) distribuídos por dois módulos distintos: o módulo I, no valor de apresentação de propostas de circulação de peças de R\$50.000,00 (cinquenta mil reais) e podendo concorrer proponentes tanto pessoa física quanto pessoa jurídica e, no módulo II, apresentação de propostas de R\$100.000,00 (cem mil reais) destinadas apenas à proponentes pessoa jurídica.²⁸

Conforme item 1.2.1 do referido edital, “no mínimo 50% (cinquenta por cento) do montante total dos recursos disponibilizados para este concurso serão destinados a projetos de proponentes que tenham sede (pessoa jurídica) ou domicílio (pessoa física e cooperado, no caso de cooperativas) em município do estado de São Paulo que não seja a capital e atuação artística, prioritariamente, fora da capital”. (SÃO PAULO, 2022).

Além disso, seguindo nos critérios específicos, a exemplo do Edital PROAC 001/2022, 50% dos projetos selecionados deverão ser de proponentes que não foram selecionados na edição anterior do PROAC (Edital PROAC 002/2021) conforme item 1.2.2 do edital e também prevalece o critério de pontuação específica de 0,5 adicional na nota final caso o proponente seja autodeclarado preto, pardo, indígena ou amarelo ou, ainda, na questão de gênero o proponente se declare mulher, transgênero ou não binário e essa pontuação específica também vale para o proponente que se declarar pessoa com deficiência (PcD), não sendo cumulativa a pontuação para raça/etnia, gênero ou PcD.

O edital determina todas as condições para a inscrição, vedações de quem não pode concorrer e documentação necessária, assim como os critérios de análise que são os mesmos critérios já apontados do Edital PROAC 001/2022, totalizando 50 (cinquenta) pontos conforme item 7.1 do edital.

²⁷ Para detalhamento do edital, anexos, lista de inscritos, resultado final dos aprovados e documentos concernentes ao referido chamamento acesse: https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-01-2022-teatro-producao-de-espetaculo-inedito/. Acesso em 23.fev.2023.

²⁸ Para detalhamento do edital, anexos, lista de inscritos, resultado final dos aprovados e documentos concernentes ao referido chamamento acesse: https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-02-2022-teatro-circulacao-de-espetaculo/. Acesso em 23.fev.2023.

Assim como o primeiro edital, foi instituída uma Comissão de Seleção dos Projetos, em conformidade com o artigo 16 da Lei Estadual nº 12.268/2006.

Neste segundo edital houve um total de 486 (quatrocentas e oitenta e seis) inscrições, sendo que 190 (cento e noventa) propostas se inscreveram na modalidade I e 296 (duzentos e noventa e seis) inscrições na modalidade II.

Do total de inscritos, foram selecionadas 16 (dezesesseis) propostas na modalidade I, o que corresponde a menos de 10% dos inscritos e, na modalidade II, 42 (quarenta) e dois selecionados, o que corresponde a 15% dos inscritos.

Ou seja, a exemplo do Edital PROAC 001/2022, no Edital PROAC 002/2022 verifica-se também uma quantidade expressiva de inscrições nas duas modalidades para um número pequeno de propostas selecionadas.

Ainda que o montante de cada edital tenha previsto um recurso também expressivo que, somados, destinarão 10 milhões para os chamamentos setoriais para o teatro, pelo número de inscrições, é possível prever uma demanda em todo o estado de São Paulo que supera a oferta das políticas de fomento ao setor.

Importante reportar à fala da assistente de direção da Companhia do Latão, Maria Lívia Góes (2022), em entrevista realizada em dezembro de 2022, que demarca que o grupo não acessou para efetivação de seus projetos, recursos públicos originários das políticas do estado de São Paulo e, no município de São Paulo, também acessou poucas vezes a Lei de Fomento ao Teatro, lei esta que teve a contribuição expressiva do próprio Latão no processo de debate e consolidação de uma política específica para os grupos de teatro na capital. (GOES, 2022).

A partir deste panorama nas esferas federal e estadual, podemos dizer que pertinente às políticas setoriais para o teatro, as ações e o orçamento ainda são insuficientes, de modo a atender de forma abrangente aos trabalhadores e artistas do setor.

De competência da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro foi resultado de um trabalho articulado junto aos grupos e coletivos de teatro da capital paulistana e que resultou no Movimento Arte Contra a Barbárie, do qual a Companhia do Latão foi participante em 1999 e que contribuiu para instituir o programa de fomento ao teatro, por meio da Lei Municipal nº 13.279/2002. A referida lei tem por objetivo apoiar e fomentar projetos que possuem trabalho continuado de pesquisa e produção teatral. Conforme previsto em lei, a Secretaria Municipal de Cultura deverá publicar 2 (dois) chamamentos públicos por exercício. Destaca-se aqui, distintamente dos editais citados anteriormente, a perspectiva de continuidade dos trabalhos, o que colabora para apresentação

de grupos e coletivos com a perspectiva de criar trajetórias de teatro de grupo e não apenas espetáculos ou ações pontuais.

Em 2023 foram abertas as inscrições para a 41ª Edição do Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo. Por meio do Edital nº 001/2023/SMC/CFOC/SFA²⁹, foi destinado o montante de R\$9.000.00,00 (nove milhões de reais), sendo que, na Edição 2022 o montante foi de R\$8.650.000,00 (oito milhões, seiscentos e cinquenta mil reais), tendo por objeto selecionar e apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral. O teto máximo a ser solicitado por projeto na Edição 2023 foi de R\$1.428.665,06 (um milhão, quatrocentos e vinte e oito mil, seiscentos e sessenta e cinco reais e seis centavos), e, na edição 2022, foi de R\$ 1.350.538,54 (um milhão, trezentos e cinquenta mil, quinhentos e trinta e oito reais e cinquenta e quatro centavos).

O edital 2023 selecionará até 20 (vinte) propostas, sendo que, no edital 2022, foi 17 (dezessete) propostas. Apenas pessoas jurídicas sediadas na cidade de São Paulo e que cumprissem os requisitos e as condições do referido certame puderam ser proponentes³⁰.

Dentre os requisitos, cabe destacar que os proponentes pessoa jurídica, além de estarem sediados na cidade de São Paulo, precisam ter, no mínimo, um ano de existência e comprovarem experiência prévia na realização de atividades teatrais. Uma Comissão de Seleção, composta por sete integrantes com notório saber em teatro, será responsável pela análise das referidas propostas, sendo quatro membros do Poder Público e três da sociedade civil indicadas pelas entidades representativas de classe, o que não configura, portanto, o caráter paritário da referida Comissão. Dentre os critérios de análise previstos no item 9.3 do Edital 2023 estão previstos:

- I – Os objetivos estabelecidos no artigo 1o da Lei no 13.279/2002; (10 pontos)
- II – Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra; (10 pontos)
- III – A clareza e a qualidade das propostas apresentadas; (20 pontos)
- IV – O interesse cultural; (20 pontos)
- V – A compatibilidade e a qualidade em relação a prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho; (10 pontos)
- VI – A contrapartida social ou benefício à população, conforme plano de trabalho; (15 pontos)
- VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos; (5 pontos)
- VIII – A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado. (10 pontos) (SÃO PAULO, 2023).

²⁹ Para informações sobre o Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, Edição 2023, acesse: http://smcsistemas.prefeitura.sp.gov.br/capac/fomento_edital. Acesso em 23.fev.2023.

³⁰ Para acesso ao chamamento e aos anexos da Edição 2022 do Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, acesse: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Minuta_Edital_40a_Ed_Fomento_ao_Teatro.pdf. Acesso em 23.fev.2023.

Cabe destacar, nos critérios de avaliação do edital de fomento, o inciso II que contempla planos de ação continuada, ou seja, mantendo a perspectiva de serem beneficiados coletivos atuantes e que não se reúnem esporadicamente para produzir um espetáculo, o inciso VI que contempla uma contrapartida social, ou seja, uma ação a ser oferecida como condição do apoio ao fomento e que seja voltada para a população e, também os incisos VII e VII que contemplam, respectivamente, tanto temporadas de espetáculos a preços populares, de modo que seja possível, minimamente, democratizar o acesso para grupos que tenham dificuldade de sustentação econômica junto ao mercado, o que corresponde a enorme parcela dos grupos de teatro que não conseguem sobreviver financeiramente de sua produção.

Além da Lei de Fomento ao Teatro, já consolidada, conforme pontuamos, por meio de legislação municipal no ano de 2002, a Secretaria Municipal também tem um prêmio intitulado Prêmio Zé Renato de Teatro³¹, voltado para os núcleos artísticos e pequenos e médios produtores independentes com vistas à produção de espetáculo e realização de temporada ou circulação na cidade de São Paulo.

A 17ª edição do prêmio, consolidada por meio do Edital nº 02/2023/SMC/CFOC/SFA, visa selecionar projetos teatrais que sejam apresentados por pequenos núcleos ou produtores independentes, conforme já pontuado e que poderão ser inscritos em duas modalidades: produção ou circulação de peças teatrais. O montante disponível para o referido edital é R\$4.000.000,00 (quatro milhões reais), sendo que, deste total, o valor máximo que poderá ser concedido a cada proposta é de até R\$339.367,38 (trezentos e trinta e nove mil, trezentos e sessenta e sete reais e trinta e oito centavos).

Na modalidade produção, somente poderão ser inscritas propostas de criação de espetáculos inéditos, ainda não estreados e, na modalidade circulação, projetos já estreados na capital paulistana. A Comissão Julgadora que procederá à análise das propostas inscritas será composta por cinco membros, todos com notório saber em teatro, sendo quatro membros escolhidos pela Secretaria Municipal de Cultura, a partir de listas tríplices enviadas por entidades de caráter representativo em teatro, conforme itens 7.2 e 7.3 do referido edital e um membro indicado pela Secretaria Municipal de Cultura. Tampouco se trata de comissão paritária, mas cabe destacar as indicações por entidades representativas do setor teatral da maioria da composição da Comissão Julgadora.

³¹ Para informações sobre o prêmio Zé Renato, acesse a página institucional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo: http://smcsistemas.prefeitura.sp.gov.br/capac/fomento_edital. Acesso em 23.fev.2023.

Cabe ressaltar, que a exemplo do Edital de Fomento ao Teatro, que está assegurado pela legislação municipal, o Prêmio Zé Renato também está instituído via Lei Municipal 15.951/2014³², o que contribui para a perspectiva de continuidade desta política de fomento ao setor. Conforme item 9.2 do edital, serão distribuídos 100 (cem) pontos a partir dos seguintes critérios:

- I- os objetivos estabelecidos na Lei Municipal no 15.951/2014 (20 pontos).
 - II- a qualidade artística do projeto: entende-se por qualidade artística o projeto que apresenta originalidade, mérito estético e artístico, possui impacto cultural, social e econômico, inovação dentre outras possíveis qualificações (30 pontos).
 - III- a qualificação dos artistas e técnicos envolvidos: entende-se por qualificação o histórico de criação, produção, crítica, pesquisa, trabalho e atuação na linguagem teatral do grupo e dos artistas e técnicos envolvidos no projeto (25 pontos).
 - IV- a viabilidade do projeto, considerada a compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho (25 pontos).
- (SÃO PAULO, 2023).

Dentre os critérios de análise cabe destacar os objetivos já dispostos na referida lei, mas, também, critérios que assegurem tanto a qualidade técnica da proposta quanto a qualificação da equipe envolvida no projeto.

A partir do referido levantamento de políticas setoriais para o teatro nas três esferas, podemos dizer que, referente ao governo federal, houve descontinuidades que prejudicaram a perspectiva de permanência do Prêmio Myriam Muniz de Teatro, especialmente da gestão Michel Temer à gestão Jair Bolsonaro. Além da falta de informações disponíveis no site apuradas durante o período eleitoral de 2022. Entretanto, antes deste período, as informações não estavam dispostas de forma a facilitar o acesso.

Concernente às políticas setoriais do Estado de São Paulo, verifica-se que existe uma demanda represada que tem sido atendida de forma insuficiente pelo Governo do Estado de São Paulo e, no município de São Paulo, é importante destacar que os dois referidos prêmios são assegurados por lei, sendo que são resultados de um esforço coletivo do setor cultural e, como não há informações sobre inscritos e selecionados em edições anteriores, não é possível apurar quantitativamente o número de inscritos e aprovados, mas, como a produção teatral na capital paulistana é expressiva, acredita-se que há uma demanda crescente.

Consolidando, portanto, os referidos prêmios voltados ao setor do teatro nas três esferas, temos:

³² Lei Municipal 15.951/2014- Institui o Prêmio Zé Renato de apoio à produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo, e dá outras providências. Mais informações acesse: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L15951.pdf>. Acesso em 23.fev.2023

Tabela 1- Relação dos editais setoriais de teatro nas três esferas

Edital	Competência	Lançamento último chamamento	Montante	Número de propostas inscritas	Número de propostas aprovadas
Prêmio Myriam Muniz de Teatro	Federal	2015	R\$4.500.000,00	Sem informação	26
Programa de Ação Cultural	Estadual	2022	R\$5.000.000,00	1001	33
Programa Municipal de Fomento	Municipal	2022	R\$8.650.000,00	Em processo de seleção	Em processo de seleção
Programa Municipal de Fomento	Municipal	2023	R\$9.000.000,00	Inscrições abertas	Inscrições abertas
Prêmio Zé Renato de Teatro	Municipal	2023	R\$4.000.000,00	Inscrições abertas	Inscrições abertas

Referente às políticas culturais do Uruguai, pelo trabalho de campo e conversas realizadas com os próprios artistas do Grupo El Galpón, já era fato que não se concretizou no país e nem mesmo na capital Montevidéu, uma política estruturante para a cultura, o que não tem correspondência, certamente, em políticas setoriais.

Consultado o site oficial do governo do Uruguai que tem a vinculação da cultura com a pasta da educação e, conforme ponderamos no histórico das políticas culturais no Brasil, essa junção contribui para a permanência de diversos programas e projetos culturais; não se localizou nenhum programa ou projeto dedicado ao fomento específico ao teatro.

No período de pesquisa das referidas linhas de financiamento, estava aberta uma convocatória intitulada *Fondo para el Desarrollo de Infraestructuras Culturales* en el interior del país, a cargo da *Dirección Nacional de Cultura*, destinada à reforma, reparos e ajustes em equipamentos culturais, sejam públicos ou privados no interior do país, excetuando-se da referida convocatória propostas sediadas na capital Montevidéu³³.

³³ Para mais informações sobre a referida convocatória acesse <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/fondo-para-desarrollo-infraestructuras-culturales-interior-del-pais-2>. Acesso em 20.out.2022

Em âmbito municipal, de competência da Intendência de Montevideu, localizamos aberta uma convocatória mencionada por alguns dos entrevistados e entrevistas do grupo El Galpón, já que eles e outros coletivos teatrais independentes, a exemplo do Teatro Circular, também acessam o referido chamamento. O referido edital, que encerrou inscrições no dia 15 de julho de 2022, é denominado *Programa Fortalecimiento de las Artes Teatro*³⁴, destinado ao apoio ao teatro independente da cidade de Montevideu.

Trata-se, portanto, de uma conquista do setor teatral, especialmente por meio da *Federación Uruguaya de Teatros Independientes* (FUTI) e da *Sociedad Uruguaya de Actores* (SUA), parceiros no referido chamamento.

O programa, de competência do Departamento de Cultura, foi criado em 2012 e está vigente, portanto, há uma década. Por meio de um convênio do Governo Municipal com a SUA, foi disponibilizado, em 2022, um montante de R\$16.520.000 (dezesseis milhões, quinhentos e vinte mil pesos uruguaios), o correspondente a pouco mais de R\$2.000.000,00 (dois milhões de reais) para financiar, pelo menos, 18 (dezoito) projetos que estejam vinculados a algumas das seguintes modalidades: 1) produção total e cooperativa, 2) espetáculos já estreados para circulação em bairros da capital e 3) projetos de teatro de rua, intervenções urbanas em espaços públicos, a exemplo de teatro, circo e teatro de bonecos.

Caso a proposta inscrita seja selecionada, os projetos são incluídos em atividades para se apresentarem nas salas vinculadas à Futi, assim como realizarão apresentações gratuitas nos mais diferentes espaços de Montevideu para além do eixo central.

Trata-se, portanto, de um programa de fomento específico às artes cênicas, que tem, como suas premissas:

³⁵Estimular a produção de espetáculos interdisciplinares de artes cênicas e a criação nacional em todas as suas vertentes, promover a dramaturgia nacional, promover a criação de projetos que contemplem os temas da não discriminação, os diferentes grupos não visualizados e que favoreçam a coesão e inclusão social; bem como promover a investigação e inovação em linguagens (URUGUAI, 2022, tradução nossa)

Assim, é uma linha de fomento ampla, que versa, desde o apoio a espetáculos inéditos, em novas montagens, bem como na circulação das peças já em cartaz, além da criação

³⁴ Para mais informações sobre este programa acesse: <https://montevideo.gub.uy/noticias/cultura/convocatoria-abierta-para-el-programa-fortalecimiento-de-las-artes-teatro-2022>. Acesso em 23.fev.2023.

³⁵ Tradução do original em espanhol: Estimular la producción de espectáculos interdisciplinarios de artes escénicas y la creación nacional en todas sus formas; fomentar la dramaturgia nacional; promover la creación de proyectos que incluyan las temáticas de no discriminación, los diferentes colectivos no visualizados y que favorezcan la cohesión e inclusión social; así como promover la investigación e innovación en lenguajes. (URUGUAI, 2022).

dramatúrgica, embora acreditamos que o referido montante não seja suficiente para a quantidade de grupos de teatro independente sediados na capital uruguaia.

Em conformidade com os dados da Futi disponíveis em seu site³⁶, atualmente são filiados à Federação, são 15 (quinze) grupos independentes que possuem salas de teatro, sendo o grupo El Galpón, a instituição com um número maior de salas (três salas) e de integrantes no elenco oficial (42 integrantes) e 14 (quatorze) grupos sem espaços fixos, totalizando 29 (vinte e nove) coletivos teatrais independentes, além de 02 (dois) espaços de circo.

Nesse sentido, é um programa que pretende assegurar, minimamente, a programação das salas independentes, a descentralização dos espetáculos para além da região central e, por fim, valorizar a produção teatral independente.

Na edição 2022, pretendeu-se selecionar 05 (cinco) produções inéditas, de espetáculos não estreados, sendo que, dos cinco mencionados, ao menos uma proposta deve ter como público prioritário o público infantil ou juvenil e duas montagens serem pertencentes à dramaturgia nacional. Na condição de proponentes, apenas artistas nacionais ou que possuam, comprovadamente, a residência permanente por um período mínimo de dois anos em Montevideu poderão requerer sua inscrição. Atores vinculados à Comédia Nacional, elenco estável a cargo do Poder Municipal, também não podem ser proponentes.³⁷ Importante mencionar a valorização dos trabalhos voltados para o público infanto-juvenil, bem como as peças pautadas na dramaturgia nacional.

O que percebemos, portanto, no caso do Uruguai, é que a política de fomento ao teatro é, de fato, incipiente, uma vez que não se trata da efetivação da política pública, mas de um recurso pontual à produção teatral independente do país, o que contribuiu, historicamente, para grupos como o El Galpón, o Teatro Circular e tantos outros viabilizarem formas de apoio alternativas para subsidiar a programação das salas, a manutenção dos espaços, bem como a criação de espetáculos.

Por meio das informações concernentes às políticas culturais no Brasil e no Uruguai, percebe-se um longo caminho para concretização de políticas estruturantes para o teatro e certamente tal questão se reflete nos demais países da América Latina, embora não possamos afirmar por não ter os dados necessários e não ser o recorte desta pesquisa a investigação em outros países. Por outro lado, ainda com toda a precarização dessas políticas, a produção teatral

³⁶ Mais informações sobre a atuação da Futi acesse: <https://www.futi.com.uy/>. Acesso em 23.fev.2023.

³⁷ Mais informações acerca da referida convocatória acesse:

<https://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/308-22-8000>. Acesso em 20.out.2022

latino-americana sempre foi pautada pela diversidade de estéticas, bem como pelo panorama geral de ser um teatro bastante engajado no processo de enfrentamento contra as ditaduras em nosso território e que realizou importantes trabalhos e movimentos contra o regime e dos quais falaremos em seguida.

O teatro latino-americano, especialmente nas décadas de 1960, 1970 e 1980 é marcado, especialmente, pelo engajamento com as lutas sociais e há que analisá-lo, portanto, a partir da perspectiva histórica dos seus países, uma vez que a atuação deste teatro mais à esquerda correspondia também como uma ação de enfrentamento ao regime.

Álvarez (2007) enuncia que a produção teatral latino-americana, especialmente do período que antecedeu aos golpes militares na América do Sul esteve permeada pela política, uma vez que este era o assunto que estava em pauta nos países latino-americanos, fraturados pelo golpe. Assim, temas como a luta de classes e as contradições entre a burguesia e o proletariado passavam necessariamente pelo crivo do processo de criação artística dos coletivos teatrais. Álvarez também reforça que a função dos trabalhos teatrais ia para além de refletir sobre os atos e fatos políticos da época e aposta em um processo muito mais ativo destes coletivos teatrais. Entretanto ele faz uma distinção importante no sentido de que considera ter sido feito um teatro para a política e não referente ao político. O teatro, enquanto prática social, ao mesmo tempo em que procurava uma reflexão crítica sobre os acontecimentos, também produziu novas releituras sobre a política, conforme nos relata:

O teatro que se produziu na América Latina entre as décadas de 1960 e 1990 esteve vinculado a expressões específicas da política, enquanto, por exemplo, o teatro como lugar e espaço para suscitar conflitos, a luta dos apelos por Althusser, das ciências, entre burgueses e proletários, as dimensões que o processo de criação teatral adquiriu foram incorporadas ao político. Em geral, na América Latina, tudo era político, era filtrado por ela e o teatro que formava a geração dos grandes também era permeado por ela. O que não se sabe é se as práticas teatrais (basicamente formas de representação, conservação e elaboração de práticas sociais) estariam mais ligadas ao político do que à política. O teatro, então, era mais do que um processo reflexivo sobre atos e fatos políticos, um forte mecanismo de ação sobre os acontecimentos políticos da época, um meio com um fim determinado e específico. Assim, fez-se um teatro de agitação e um teatro político, fez-se um teatro para a política e não referente ao político. (ÁLVAREZ, 2007, p.110, tradução nossa).³⁸

³⁸ Tradução do original em espanhol: El teatro que se hizo en América Latina entre la década de los sesenta y de los noventa se vinculó con expresiones específicas de la política, en tanto, por ejemplo, el teatro como lugar y espacio para plantear los conflictos, la lucha de las llamadas por Althusser, dos ciencias, entre burgueses y proletarios, las dimensiones que el proceso de creación teatral adquirió estuvieron engastadas en lo político. En general en América Latina, todo era político, estaba tamizado por ello y el teatro que formó la generación de los grandes también estuvo colado por ello. Lo que no es seguro, es si las prácticas teatrales (en el fondo formas de representación, de conservación y de elaboración de las prácticas sociales) habrían estado más vinculadas a lo político que a la política. El teatro pues fue más que un proceso reflexivo sobre los actos y los hechos políticos, un fuerte mecanismo de acción sobre los acontecimientos políticos de la época, un medio con un fin determinado y específico. Se hizo así, un teatro de agitación y un teatro político, se hizo un teatro para la política y no referente a lo político. (ÁLVAREZ, 2007, p.110).

Assim, a produção teatral latino-americana no período das ditaduras e, em parte, durante o processo de redemocratização estavam “imersas” e profundamente afetadas pela conjuntura sociopolítica. Logo, pelo que o autor acima expõe, era inevitável aos artistas não dizer sobre isso em seus trabalhos. Porém, mais do que refletir essa realidade, as produções também ajudaram a produzir os contextos de enfrentamento à própria realidade, não sendo, portanto, simplesmente reativos a tais contextos autoritários.

Ao mesmo tempo em que o Brasil enfrentava as atrocidades da ditadura militar, outros países da América do Sul como Uruguai, Chile e Argentina também passaram por processos semelhantes de repressão e violência. Artistas e intelectuais, por sua postura de enfrentamento, sofreram graves violações de direitos: foram presos, duramente torturados, muitos foram exilados e outros ainda constam na lista de desaparecidos. Sobre esse contexto de autoritarismo que atravessou parcela significativa do território latino-americano, Sérgio Caparelli (1989) pondera acerca da dificuldade de análise de um estudo comparativo desse processo, uma vez que existem fatores com os quais estes países se enfrentaram de forma similar e, neste ponto, ele cita Argentina e Brasil sobre o papel dos militares, Uruguai e Chile são citados por terem vivenciado trajetórias distintas, ou seja, para além do contexto macro do golpe, existem especificidades inerentes aos países, embora o que ocasionou as ditaduras seja comum aos quatro países aqui citados e ele exemplifica tais fatores, a exemplo do modelo econômico de industrialização, pautado na substituição de importações que se mostrou ineficiente, além da interferência do capital estrangeiro em nossos mercados, que inclusive financiou os golpes nestes países. Entretanto, é importante elucidar estes apontamentos de Caparelli (1989), porque estas semelhanças e questões específicas vão atuar, sobremaneira, na produção artística dos coletivos e artistas destes países:

O estudo comparado torna-se ainda mais difícil quando se sabe que, além das peculiaridades históricas, econômicas, políticas e sociais de cada país, os golpes de Estado que conduziram aos regimes burocrático-autoritários se deram em épocas diferentes. Daí a necessidade de proceder à análise sob um duplo aspecto: o que é típico a cada país e o que é global e significativo para o conjunto. [...] Existia uma aproximação entre a Argentina e o Brasil no que concerne ao novo papel dos militares. Seguíam caminhos próprios o Uruguai e o Chile, em suas trajetórias dentro da democracia. No entanto, os quatro países tinham muitos pontos em comum como: a) o fracasso do modelo econômico de industrialização, baseado na substituição de importações; b) a necessidade de se implantar um novo modelo de desenvolvimento industrial; c) a abertura dos mercados nacionais às empresas estrangeiras e d) a busca pelo estado de uma política econômica conforme os interesses do capital estrangeiro. (CAPARELLI, 1989, p.9-12).

Portanto, o que a história nos deixa de legado comum é que as ditaduras na América do Sul foram o resultado do financiamento e da intervenção sistemática dos Estados Unidos, após a

vitória da revolução cubana em 1959. A intervenção norte-americana, a partir de influências econômicas, especialmente nos países sul-americanos, evitava propagar a revolução para os demais países da América Latina. Assim como pontua Caparelli (1989), houve um contexto geral que se tornou “o gatilho” dos golpes na América do Sul; mas a forma como o golpe se deu em cada país se manifesta em questões singulares também.

Desta forma, a produção teatral latino-americana vinculada a essa conjuntura e a estes países também se organizou, no sentido de produzir peças, ações formativas, intervenções artísticas que tivessem também contextualizadas de forma crítica neste processo. Para além disso, os coletivos que não tinham integrantes vinculados aos partidos de esquerda ou aos movimentos sociais também se preparam nestes espaços, compreendendo que a ação artística teria impactos para além da fruição que se esperava, uma vez que era uma forma de debater, formar e gerar consciência social sobre estes fatos que afetaram não um determinado segmento, mas toda a sociedade.

Referente a este contexto de produção histórica que converge para a produção teatral, Álvarez (2007) reitera sobre essa relação recíproca dos artistas com os movimentos sociais e também a forte influência nestes trabalhos das culturas populares, da valorização do nacional-popular permeando os processos, do teatro de Augusto Boal, do teatro de guerrilha e, também, a influência do teatro brechtiano como referências importantes nestes processos:

É assim que a fonte e raiz do teatro latino-americano (entre as décadas de 60 e 80, século XX) foi uma luta político-social combativa, representando um quadro de ação a partir do qual os movimentos de esquerda latino-americanos deram ou tentaram responder às fortes pressões históricas e a agitação que estava ocorrendo no hemisfério durante este tempo. [...] É necessário destacar previamente que esse chamado 'teatro político' teve muitas faces e expressões da mesma tendência. Também nos referimos ao fato de que o teatro na América Latina foi acompanhado por uma forte tendência para um teatro de origem popular (Augusto Boal), um teatro que poderíamos chamar de teatro de guerrilha, e um teatro influenciado pela estética de Bertolt Brecht. (ÁLVAREZ, 2007, p.113-114, tradução nossa).³⁹

Álvarez pontua que estas produções teatrais referenciadas em encenadores que conduziram suas trajetórias por um teatro militante, contribuíram para impulsionar processos coletivos significativos em seus territórios. Estes trabalhos artísticos, fortemente articulados

³⁹ Tradução do original em espanhol: Es así como la fuente y la raíz del teatro latinoamericano (entre las décadas del 60 y del 80, siglo XX) era de lucha combativa político-social, representando un marco de acción desde dónde los movimientos de izquierda latinoamericana daban o intentaban dar respuesta a la fuerte convulsión histórica que acontecía en el hemisferio durante este tiempo. [...] Es necesario destacar previamente que este llamado 'teatro político' tuvo muchos rostros y expresiones de una misma tendencia; nos referimos también a que el teatro en América Latina, estuvo acompañado por una fuerte tendencia de un teatro de origen popular (Augusto Boal), de un teatro que pudiéramos denominar de guerrilla, y de un teatro influenciado por la estética de Bertolt Brecht. (ÁLVAREZ, 2007, p.113-114).

com os movimentos sociais, desencadeou um processo de atuação teatral vista como forma de enfrentamento e de formação crítica de suas plateias. Ainda que muitos espectadores destes espetáculos fossem pessoas já engajadas politicamente, era, também, uma maneira de “alimentar” o processo de lutas, trazendo novas perspectivas e releituras sobre a transformação social.

Embora já se tenha o entendimento acerca da conjuntura das ditaduras militares na América do Sul e o que elas ocasionaram na sociedade, cabe trazer dados significativos que dão a dimensão do enfrentamento necessário frente ao processo violento do golpe. Ou seja, a atuação, tanto dos movimentos sociais, quanto dos coletivos artísticos não se deu em qualquer contexto sócio-histórico: não apenas a democracia foi ameaçada, a exemplo do que vivenciamos recentemente no governo Jair Bolsonaro: estamos tratando não de democracias em crise, mas de Estados autoritários, Estados de Exceção para que se compreenda a dimensão do que foi realizar uma apresentação de teatro neste período.

As ditaduras na América do Sul trazem números expressivos e assustadores: a Argentina, por exemplo, foi o país que registrou o maior número de assassinatos. Segundo Sader; Jinking (2006), diversas organizações de direitos humanos apontam para um número expressivo de cerca de 30.000 assassinatos e desaparecidos. O Uruguai teve o maior número de presos políticos e com períodos consideráveis de detenção. Conforme pondera Finch (2018), já na década de 1970, o Uruguai era o país com o maior percentual de presos políticos em relação à sua população total.

O impacto do número de pessoas exiladas, presas, torturadas e desaparecidas, além da ação da censura e de seus agentes sobre os artistas, são fatores que impulsionaram o engajamento dos coletivos artísticos frente a esta conjuntura. Assim, os militares e funcionários a seu mando atuaram, de uma forma expressiva, sobre toda e qualquer atividade que pudesse contestar as medidas arbitrárias do regime e, sendo o teatro um foco de aglutinação coletiva, os artistas sofreram também sofreram represálias de diversas ordens.

Desta forma, foi expressiva a produção de diversos grupos teatrais nos países latino-americanos neste período. Era, de fato, um teatro caracterizado como engajado e que procurava refletir o cenário político-social de seus países, assim como buscava o diálogo, em alguns casos, com outras realidades latino-americanas que sofriam com a repressão militar.

Como muitos grupos atuavam durante os períodos mais intensos na clandestinidade, era preciso abrir espaços nos quais se pudesse fazer uma articulação mais ampla, uma vez que, qualquer reunião coletiva já era suspeita de ser uma célula subversiva pelos militares.

Assim, os festivais de teatro latino-americanos foram importantes espaços de encontro e debate para os coletivos teatrais, não apenas como espaços de circulação das peças, mas de efetivarem o intercâmbio sobre formas de resistir em tempos duros, de realizar parcerias e de construir redes de diálogo permanente entre os países. O próprio Grupo El Galpón foi presença constante na programação destes festivais, não somente com seus espetáculos, mas participando dos debates com outros coletivos, a fim de se pensar em formas de atuar ativamente em contextos contrarrevolucionários.

Bôas; Pinto; Rosa (2019) também lembram um importante espaço de articulação latino-americana dos coletivos culturais, consolidada como tal em pleno período de diversas ditaduras militares na América do Sul: a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, é resultante destes encontros e debates dos artistas em diversos festivais latino-americanos a partir de 1968, ano em que ocorreu a primeira edição do Festival de Teatro Latino-Americano em Manizales, Colômbia. Assim, a criação desta Frente foi uma tentativa importante de abrir um espaço de interlocução e formação permanente entre os artistas.

Sobre a relevância de consolidar um espaço para debate de experiências coletivas e traçar estratégias conjuntas entre os artistas da América Latina via a *Frente Nuestra América*, Bôas, Estevam (2020) ponderam como um legado positivo de um período conturbado, uma vez que a Frente conseguiu promover, além do intercâmbio entre os grupos, um trabalho de sistematização dos processos artísticos dos coletivos, com o registro destes trabalhos que hoje servem para subsidiar estudos, análises e de ser referências importantes também para novos coletivos, conforme pontuam os autores:

Se um dos traumas do ciclo de ditaduras latino-americanas seguido de longo período neoliberal foi a diluição da consciência política e cultural latino-americana dos grupos, decorrente da escassez dos espaços de encontro, intercâmbio e organização coletiva, é certo também que os coletivos que criaram a Frente de Trabalhadores da Cultura Nuestra América foram eficazes na sistematização de suas experiências, com a dramaturgia, os textos de intervenção, as entrevistas, a ponto de terem conseguido transmitir com eficácia o legado do modo de produção dos coletivos daquele período aos grupos contemporâneos. (BÔAS, ESTEVAM, 2020, p.19)

Como grupos teatrais que tiveram um importante papel de enfrentamento à ditadura, além do próprio Grupo El Galpón do Uruguai e de outros coletivos e artistas que já foram destacados ao longo deste estudo, destaca-se a presença de outros coletivos teatrais expressivos na América

Latina, como o Teatro de los Andes na Bolívia,⁴⁰ o Teatro La Candelaria⁴¹ e Teatro Experimental de Cali, na Colômbia e o Grupo Yuyachkani no Peru⁴².

Estes grupos, ainda atuantes em seus países, tiveram uma atuação relevante durante as ditaduras na América do Sul e contribuíram para o processo de enfrentamento e denúncia das violações de direitos durante o regime militar.

Acerca do Teatro Experimental de Cali, Canclini (1984) menciona a relevância do processo de construção dramaturgica do grupo, a partir de roteiros dados aos atores como “pontapé inicial” para o desenho textual e desenvolvimento da cena, além de textos que descrevem a metodologia desenvolvida pelo grupo. Essa atuação com a perspectiva de registro e sistematização contribuiu também para o aprimoramento das pesquisas sociais e para que diversos trabalhos deste coletivo apontassem para temáticas ocorridas em território colombiano, por meio de posicionamentos críticos.

[...] É o caso do teatro experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura. Embora não possamos nos referir amplamente à sua produção por não ter visto suas obras, a leitura de algumas delas e de seus textos teórico-metodológicos revelam uma considerável maturidade na formação de técnicas de investigação social e de elaboração gradual para a redação das peças. Eles concebem os textos teatrais de forma parecida aos roteiros cinematográficos, ou mesmo aos textos abertos da Commedia Dell 'Arte, como 'esquemas de conflitos' que servem de base aos atores para improvisar e elaborar grupalmente a documentação obtida sobre um fato (por exemplo, em La denuncia, o resumo do debate da Câmara de Representantes sobre a greve 'das bananeiras' massacre dos operários de 1928 na Colômbia), e ir identificando as 'forças em luta', ao redor das quais se organiza o conflito. (CANCLINI, 1984, p.162).

O Teatro Experimental de Cali teve uma trajetória muito importante, que considerou sempre em seu processo coletivo o comprometimento com o povo colombiano e com os demais povos da América Latina. A inconformidade social frente à conjuntura do país serviu como mote

⁴⁰ Coletivo criado na Bolívia pelo artista argentino César Brie em agosto de 1991. O grupo é composto por atores bolivianos, argentinos, italianos e brasileiros. Seus integrantes residem e trabalham num teatro-granja em Yotala, perto da cidade de Sucre, onde preparam suas obras, apresentam-nas, alojam outros artistas e grupos e realizam encontros e oficinas. Mais informações acesse: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/1/los-andes-teatro-de>. Acesso em 08.mai.2023.

⁴¹ Fundado em 1966, na Colômbia, por Santiago García, sediado em Bogotá, o La Candelaria é um dos grupos mais atuantes na América Latina. O grupo defende a criação coletiva, em conformidade com certos princípios tais como a motivação, resultado da práxis política, que vincula a montagem a abordar determinado contexto sócio-histórico, a investigação, que engloba textos oficiais e extraoficiais bem como entrevistas que tratem do assunto selecionado e de outras fontes além da proposição de narrativas ou histórias utilizadas nas improvisações que resultarão em seus espetáculos. Mais informações acesse: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/candelaria-la>. Acesso em 08.mai.2023.

⁴² Yuyachkani é um coletivo de teatro sediado no Peru que trabalha desde 1971 com enfoque na performance política, bem como na criação coletiva pautada na memória social, especialmente em relação às questões étnicas e de violência no Peru. Mais informações acesse: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html>. Acesso em 08.mai.2023.

importante em suas criações e serviu como um processo de letramento e de formação crítica para as suas plateias.

Toda essa conjuntura contraditória e desigual que perpassou as ditaduras latino-americanas teve impacto direto na produção teatral. Nesse sentido, falar sobre o teatro latino-americano nas décadas de 1960 a 1980 é vinculá-lo, em grande parte, com os movimentos políticos de seus países e relacioná-lo também a uma forma de pensar e contestar, por meio da cena, os discursos hegemônicos, especialmente aqueles advindos do capitalismo norte-americano.

Bôas; Costa; Estevam (2015) reforça o fato da Revolução Cubana, que desencadeou junto aos demais países da América Latina uma esperança de que este processo poderia também ser realizado junto à sociedade. Por outro lado, as elites dominantes, com o patrocínio dos Estados Unidos, temendo que o exemplo da Revolução Cubana se propagasse pelos demais países da América Latina, levantou a bandeira contra a propagação do comunismo, que culminou com o golpe em diversos países. Tal contexto reverbera, diretamente, na produção cultural e artística e a criação de instâncias como a Casa das Américas no ano da Revolução em Cuba e atuante até hoje, a consolidação dos festivais latino-americanos, o assassinato de revolucionários cubanos e de estudantes no México, impactam diretamente na produção teatral e nos marcos do teatro político no território latino-americano:

[...] A Revolução Cubana, desencadeada em 1959, significaria um ponto de mudança decisivo na luta em nosso continente, com seus desdobramentos também no plano cultural. Já no final dos anos 1950, vinham se consolidando as experiências que ficaram conhecidas como Teatro Independente e Novo Teatro Latino-Americano, dinâmicas que ganhariam mais força a partir da Revolução Cubana com a criação, já em 1959, da Casa das Américas, espaço que teria um papel importante na integração cultural da região, desde uma perspectiva revolucionária. Em 1961, a Casa começa a organizar as mostras de teatro latino-americano em Cuba e, em 1964, os encontros internacionais de teatristas. Em 1968, em Manizales, na Colômbia, seria realizado o primeiro encontro latino-americano de Teatro Universitário, marcado pelo clima de violência das ditaduras, pelo assassinato de Camilo Torres e Che Guevara e pelo massacre dos estudantes no México. Foi o marco da articulação latino-americana do teatro político, resultando nos primeiros documentos sobre teatro popular e luta de classe na América Latina, assinado por 42 grupos de seis países. (BÔAS; COSTA; ESTEVAM; 2015, p.12).

Outro país no qual a produção do teatro político também relevante foi na Argentina: muitos grupos, coletivos e movimentos teatrais tornaram-se referências importantes, a exemplo do *Movimiento del Teatro Abierto*, criado em 28 de julho de 1981, com repercussão significativa na sociedade.

O Movimento foi idealizado pelo dramaturgo Osvaldo Dragun e integrado por atores, diretores e outros profissionais de teatro, que se reuniram no Teatro del Picadero, um espaço

com capacidade para 500 pessoas a fim de pensar ações do teatro argentino que fizessem frente ao contexto da ditadura. São ações coletivas, portanto, fortalecedoras, uma vez que reúnem diferentes grupos teatrais, mas com uma proposta em comum: combater o autoritarismo e a violência que recaiu em seu país. A reação a esse movimento não tardou em aparecer: no dia 06 de agosto de 1981, um grupo paramilitar colocou três bombas no Teatro del Picadero, que ficou completamente destruído. Logo, no dia seguinte, os artistas já se mobilizaram e 16 salas se ofereceram para abrigar as obras, envolvendo dezenas de atores, diretores, técnicos e outros colaboradores. Outros ciclos se sucederam ao movimento durante a ditadura argentina, com o envolvimento crescente não somente dos profissionais do teatro, mas também do público, sempre com o lema “Em defesa da democracia, pela liberação nacional e unidade latinoamericana”.

Rascón (2010) pontua a perspicácia de muitos dramaturgos argentinos que conseguiram alavancar textos que trataram, de forma indireta, sobre a censura no país, usando contextos distintos para abordar o assunto e, assim, conseguirem driblar a censura:

⁴³Nos mesmos anos, a ditadura argentina de Videla proibiu um teatro que denunciasse o poder. Os dramaturgos argentinos, usando seu engenho e criatividade, criaram obras que passaram pela censura, porque os censores militares liam textos ocorridos no século XIX, sem perceber que os acontecimentos narrados e as ideias em discussão correspondiam ao presente. A obra *El campo*, da argentina Griselda Gambaro, faz referência a um campo de concentração nazista e passou pela censura, sem que os militares percebessem que ela se referia a campos de concentração na Argentina. (RASCÓN, 2010, p.42-43, tradução nossa)

Logo, o caráter subjetivo de algumas obras permitiu, em um primeiro momento, que as peças passassem pela censura. Os espaços teatrais também tiveram que conviver com ameaças constantes e atentados durante a ditadura argentina. Felisa Yeni (2005), que foi diretora do Teatro Payró, relata que durante o ensaio da montagem *Telarañas* a obra foi proibida e o teatro fechado.

Ainda na Argentina, o Grupo Outubro, criado e conduzido por Norman Briski e que teve o auge da sua produção política no período de 1970 a 1974, conseguiu desenvolver um intenso trabalho em bairros operários e favelas de Buenos Aires, assim como no interior do país.

⁴³ Tradução do original em espanhol: En los mismos años, la dictadura argentina de Videla prohibió un teatro que denunciara al poder. Los dramaturgos argentinos, utilizando su ingenio y su creatividad, crearon obras que pasaban la censura, porque los censores militares leían textos que sucedían en el siglo XIX, sin darse cuenta de que los hechos narrados y las ideas en debate correspondían al presente. La obra *El campo* de la argentina Griselda Gambaro se refiere a un campo nazi de concentración y pasó la censura, sin que los militares se percataran que estaba hablando de los campos de concentración de Argentina. (RASCÓN, 2010, p.42-43).

Cabe ainda destacar a relevância de dramaturgos argentinos que produziram trabalhos teatrais profícuos, a exemplo da romancista e dramaturga Griselda Gambaro que em suas obras atua debatendo a violência política na Argentina. A sua obra *Decir sí* (1974) aborda a ditadura militar argentina e foi uma das peças que integrou a já mencionada programação no Teatro del Picadeiro. A peça curta traz dois personagens: o barbeiro e seu cliente e por meio da relação destes dois personagens, a autora vai construindo paralelos com as relações de poder, que se utiliza da violência, da tortura e do medo para enredar a sociedade na esfera autoritária característica daquele tempo. A dramaturga inverte os papéis e coloca o barbeiro como a figura que exerce o autoritarismo sob o seu cliente, que cede aos pedidos e demonstra o perigo de sempre dizer sim, numa atitude submissa.

Griselda Gambaro inaugurou na Argentina o que se intitula como estética grotesca, caracterizada especialmente por trazer o absurdo em suas obras. É importante dizer que durante a ditadura militar argentina, outra peça sua intitulada *Ganar la muerte* (1976) foi proibida pelo General Videla, sob alegação de que a peça abordava temáticas contra a família e a ordem social. Após esse episódio, a dramaturga se exilou na Espanha durante o regime militar. Durante o período de 1965 a 1975, Griselda Gambaro escreveu dezenove peças teatrais, muitas encenadas e outras que permanecem inéditas.

No Chile, o surgimento de grupos teatrais teve uma vinculação estreita com núcleos comunitários, organizações de direitos humanos, bem como com os movimentos de educação popular. Após o golpe de Estado, em 1973, os estudos apontam para um forte impacto nas produções culturais. Durante um ano após o golpe, a produção teatral era ainda incipiente, o que posteriormente se ampliou com a retomada da produção pelos grupos teatrais. A partir de 1975, surgiram várias companhias e movimentos teatrais independentes, dentre os quais, cabe destacar nomes como *Imagen*, *Teatro del Ángel*, *La Feria*, *Taller de Investigación Teatral*, *Teatro Universitario*, dentre outros.

Muitos profissionais do teatro chileno tinham como premissa contribuir para a rearticular a consciência nacional em um cenário autoritário. Destaca-se a atuação também de coletivos junto à Universidade Católica do Chile, que sediou o Teatro *ICTUS*, desde 1955 e que potencializou suas atividades no período da ditadura. Até o final da década de 1980, o teatro chileno desenvolveu uma intensa atividade em vários pontos do território.

Outra dramaturga chilena que destaca a sua produção teatral, vinculada a trazer o discurso da violência política do país é a autora Inés Margarita Stranger Rodríguez. Dramaturga e roteirista, é formada pela Escola de Teatro da Universidade Católica do Chile. Uma de suas

obras intitulada *Cariño Malo* (1990) é sua primeira peça teatral e coloca em evidência três personagens femininas que discutem experiências de relações abusivas, dentro da estética grotesca e que também aborda, portanto, as relações de poder sob uma perspectiva mais intimista, distintamente da dramaturga argentina Griselda Gambaro que discute tais relações no nível macro.

A ditadura no Uruguai possui características muito singulares: tratou-se, de fato, de um golpe cívico-militar, apoiado pelo próprio presidente Juan María Bordaberry, que renunciou ao posto de presidente, fazendo um processo de transição presidencial, dentro do próprio golpe, para dar lugar aos militares ao poder. Caparelli (1989) pontua as especificidades da ditadura uruguaia, que de forma distinta das demais ditaduras que ocorreram como no Brasil ou no Chile que foram repetidas, no Uruguai houve uma transição lenta, gradual, “homeopática” da democracia para o regime militar, que foi dismantelando todas as instâncias da sociedade civil, como sindicatos, movimentos estudantis, o Partido Comunista e demais partidos de esquerda, o próprio Movimento de Libertação Nacional Tupamaros foi também dismantelado antes de se estabelecer oficialmente o golpe, com grande parte dos seus integrantes presos, ou seja, a transição serviu também como forma de justificativa pelos militares de que ocorria no país uma crise democrática sem precedentes que ocasionou a ditadura, sob a falsa argumentação da segurança nacional:

[...] Em 1973 é criado o Conselho de Segurança Nacional (Consena) e dissolvida as duas Câmaras, instituindo-se um Conselho de Estado, dependente dos militares, mas com uma fachada civil. O fortalecimento dos militares e, já no governo de Bordaberry, a sua tutela sobre o poder civil, após dirigir a luta contra a guerrilha urbana, fez aumentar a repressão, lentamente, sistematicamente, até o dismantelamento completo das organizações representativas. A militarização do Estado foi acompanhada pela retórica da segurança nacional. [...] Ao contrário dos outros países do Cone Sul, a implantação da ditadura foi em câmera lenta. A tradição civilista da população, a oposição mesmo de grandes facções das classes dominantes impediu a imediata implantação do neo-autoritarismo que, se assim acontecesse, levaria a situações semelhantes às da Argentina e do Chile. (CAPARELLI, 1989, p.88-89).

Ou seja, o aprendizado prévio das ditaduras ocorridas na América do Sul antes de 1973 subsidiaram também o aperfeiçoamento da máquina repressora que, entendendo a forte tradição sindicalista e dos movimentos estudantis no Uruguai começou por “minar” as estruturas de enfrentamento ao regime, com prisão em massa das principais lideranças. Essa etapa prévia ao golpe contribuiu, portanto, para esse processo de articulação de uma ditadura civil-militar.

Neste período, destaca-se a forte atuação do Grupo El Galpón, sujeito de nossa pesquisa, assim como de outros coletivos teatrais independentes, como o Teatro Circular e Teatro Uno. É importante que essa tradição do teatro de grupo independente no Uruguai culminou, em 1947,

na criação da Federação Uruguaia de Teatros Independentes (FUTI) que segue atuante até os dias atuais, com 29 (vinte e nove) coletivos associados.

Juntos, esses coletivos teatrais construíram algumas premissas importantes para a consolidação do teatro independente uruguaio, a saber: autonomia e desvinculação de toda sujeição comercial bem como da ingerência do Estado em suas produções, valorização das experimentações nos processos criativos e da dramaturgia nacional e latino-americana, enfoque no teatro popular, relevância do trabalho coletivo e, por fim, a militância para além da cena. Scaraffuni (2016) pontua que a tradição do teatro independente no Uruguai vai para além do processo de criação artística e extrapola para um processo de trabalho de construção coletiva das salas de teatro, como foi a trajetória do próprio El Galpón, que conseguiu a sua sede por meio de diferentes apoios e ações para viabilizar financeiramente a aquisição do imóvel e, também, pelo trabalho dos seus integrantes e de pessoas que se voluntariaram às madrugadas a trabalharem, ainda que sem experiência, em atividades de construção e reforma como pedreiros, eletricitas, carpinteiros e outras ações necessárias, afim de levantar o espaço para condições de uso e de receber o público.

É esse tipo de trabalho, para além do trabalho artístico, intelectual, com a participação da comunidade na construção das salas, nas ações em prol da democracia, que consolida a natureza destes coletivos enquanto teatro de grupo. Ou seja, a cena teatral é parte deste processo mais amplo de participação social por meio do fazer artístico.

⁴⁴Em outras palavras, o teatro independente não envolve apenas produções comprometidas com uma realidade social uruguaia e/ou latino-americana, mas também envolve uma experiência coletiva de construção de teatros, um processo de trabalho comunitário e cooperativo onde o grupo é mais forte que a soma de suas partes, e proporciona um sentimento de pertencimento, identidade, solidariedade e integração aos seus membros (SCARAFFUNI, 2016, s.p, tradução nossa).

Ou seja, a cena independente que se estabelece nas décadas de 50 e 60 e que se consolida com a Federação Uruguaia de Teatros Independentes (FUTI), tem papel protagônico na produção teatral fora do eixo comercial e vai permitindo, também, a produção de um teatro politizado mais alinhado à produção crítica e reflexiva sobre as questões político-sociais do país e de seu tempo. Campodónico (1999) que foi um dos artistas do El Galpón relata como período

⁴⁴ Tradução do original em espanhol: Es decir, que el teatro independiente no solo involucra puestas en escena comprometidas con una realidad social uruguaya y/o latinoamericana, sino que involucra una experiencia colectiva de construir las salas, un proceso de trabajo comunitario y cooperativo donde el grupo es más fuerte que la suma de sus partes, y brinda un sentido de pertenencia, de identidad, de solidaridad y de integración a sus miembros (SCARAFUNNI, 2016, s.p).

“áureo” desta produção as décadas de 1950 e 1960, fase na qual são criados vários coletivos, dos primeiros anos da FUTI e que vai se configurando a cena da capital uruguaia. Essa produção teatral contribui para consolidar a ideologia progressista e militante de vários grupos e que reverbera, posteriormente, na atuação mais enérgica no período da ditadura militar no país:

⁴⁵Aqueles anos, entre 1950 e 1960, constituíram a década de ouro do teatro independente. Foi aí que se forjou toda esta estética que hoje conhecemos e que tinha até uma base conceitual, uma ideologia definida. [...] Então o teatro independente está levando essas bandeiras radicalmente opostas às do teatro comercial, em busca de uma verdadeira que sirva ao país, que de alguma forma represente os problemas do seu povo. Tudo isso, naturalmente, está atrelado à própria história do país. Não esqueçamos que o teatro independente uruguaio conseguiu reforçar seu crescimento, tanto que as companhias argentinas que vinham constantemente a Montevideu deixaram de vir quando as relações entre o governo de Perón e Luis Batle ficaram muito tensas. (CAMPODÓNICO, 1999, p.23-24, tradução nossa).

A atuação coletiva dos grupos teatrais no Uruguai foi importante também para fortalecer os artistas e outros núcleos artísticos às pressões da ditadura. Outro ponto é o fato de os artistas de teatro estabelecerem relações com a dramaturgia latino-americana e realizarem diversas encenações a partir de textos nacionais e de outros dramaturgos latino-americanos.

O próprio Grupo El Galpón chegou a montar textos teatrais brasileiros, com destaque para peça de Millôr Fernandes (1965), *Liberdade, Liberdade*, que teve sua estreia em 1968, nos anos que antecederam ao golpe no Uruguai, já como prenúncio do golpe que viria pouco tempo depois e em plena ditadura militar brasileira, com a instalação do AI-5. Cabe também dizer da estreia da peça, em junho de 1968, no dia em que o então presidente uruguaio Jorge Pacheco Areco implementou no país as *Medidas Prontas de Seguridad*, que ocasionou uma transição lenta e gradual para o golpe de 1973. Situação emblemática é a manifestação do movimento estudantil que na estreia da peça protestou em frente ao teatro e buscou refúgio na sala Mercedes fugindo dos policiais. Há relatos de vários galponeros que confirmam ouvir a cavalaria enquanto apresentavam a peça. Por fim, *Liberdade, Liberdade* também é citada no decreto de clausura do El Galpón em 1976 como um dos motivos que ensejaram o fechamento do teatro.

⁴⁵ Tradução do original em espanhol: Esos años, entre 1950 y 1960, constituyeron la década de oro del teatro independiente. Ahí fue donde se fraguó toda esta estética que hoy conocemos y que tuvo incluso una base conceptual, una ideología definida. [...] Entonces el teatro independiente va tomando estas banderas radicalmente opuestas a las del teatro comercial, en pos de un verdadero que sirva para el país, que represente de alguna manera los problemas de su gente. Todo esto, naturalmente, va empatado con la propia historia del país. No olvidemos que el teatro independiente uruguayo pudo reforzar su crecimiento, en la medida que las compañías argentinas que constantemente venían a Montevideo, dejaron de venir cuando las relaciones entre el gobierno de Perón y Luis Batle se hicieron muy tensas. (CAMPODÓNICO, 1999, p.23-24).

O grupo uruguaio chegou ainda a trabalhar com Augusto Boal e firmou uma parceria duradoura com o diretor brasileiro Aderbal Freire Filho, que dirigiu várias montagens mais contemporâneas do grupo.

Mencionar a parceria com Augusto Boal é significativo, uma vez que respalda a dimensão que teve este dramaturgo, diretor e professor de teatro já naquele período pelos demais coletivos teatrais da América Latina. Seu legado enquanto homem de teatro impulsionou diferentes e diversos grupos a replicarem as práticas de Teatro do Oprimido por todo o território latino-americano e pelo mundo todo, contribuindo, efetivamente, para um teatro que considera os diferentes sujeitos das camadas menos desfavorecidas como protagonista nas mudanças sociais.

No período em que Augusto Boal esteve exilado pela ditadura militar brasileira, ele percorreu vários outros países da América Latina, como Argentina e Peru nos quais atuou ativamente com a população local, contribuindo para formar criticamente diversas pessoas e, também, capacitando agentes para tornarem-se futuros multiplicadores das técnicas teatrais que visavam a socialização irrestrita dos processos de criação e difusão artística. Nestor García Canclini (1984) relata como a atuação de Boal propulsionou também novos rumos para a produção teatral latino-americana:

Ninguém, tampouco, realizou um trabalho tão vasto em quase todos os países do continente: iniciou no Brasil, nos anos cinquenta, a renovação dos métodos de encenação em salas comerciais; de 1960 a 1964 realizou experiências de teatro popular em diferentes regiões do mesmo país; depois dirigiu variadas formas de teatro de resistência, que continuou em Buenos Aires, exilado, a partir de 1971; em 1973 participou da Operação de Alfabetização Integral, patrocinada pelo governo peruano, quando preparou alfabetizadores para desenvolverem a linguagem teatral entre o povo; e deu cursos em muitos países da América Latina com o fim de transmitir seu repertório de técnicas de representação dramática que, simultaneamente, foi sistematizado em livros e artigos. Como diretor do Teatro Arena de São Paulo, criou o teatro jornalístico, modalidade adotada e difundida pelos Centros Populares de Cultura, organizações integrais dedicadas a atender os problemas básicos de cada comunidade e nos quais Boal teve uma ativa participação. (CANCLINI, 1984, p.165-166).

Nesse sentido, todas as experiências do teatro latino-americano aqui relatadas apontam para uma produção artística expressiva, corajosa e solidária de grupos e coletivos teatrais muito atentos e sensíveis aos contextos históricos de seus países.

Tais experiências contribuíram para sistematizar processos e um modo também de atuação destes coletivos que se tornaram referências para muitos coletivos atuais e para os grupos que ainda seguem atuantes, formando novas gerações de artistas conscientes de seu papel em sociedade, a exemplo do próprio Grupo El Galpón, do qual falaremos em seguida.

CAPÍTULO 2- GRUPO EL GALPÓN: A FORÇA DOS GALPONEROS CONTRA O MONSTRO DA DITADURA URUGUAIA E A TRAVESSIA POR NUESTRA AMÉRICA

O Grupo El Galpón é um dos coletivos teatrais com maior tempo de trajetória ininterrupta na América Latina. Fundado em setembro de 1949, o El Galpón completará em 2023, ano de finalização desta escrita, 74 anos de intensa trajetória. São sete décadas de um grupo que viveu diversas transformações na sociedade uruguaia, construiu em muitas mãos e com recursos próprios e de apoios da população a sua sala de teatro, lutou contra o regime militar, teve sua sala confiscada pela ditadura, assim como todo o seu acervo, conviveu com o horror do golpe, seus integrantes foram presos, torturados, exilados, vivenciaram a experiência de um exílio de grande parte do grupo no México, onde viveram oito anos e produziram intensamente teatro, retornaram ao seu país e comemoraram a volta da democracia, seguiram e seguem lutando por políticas públicas efetivadas para as artes, experimentaram amargamente o novo encerramento do espaço, desta vez por um vírus e seguem formando muitas gerações de galponeros.

Antes de entrarmos propriamente na trajetória do grupo, é importante trazermos informações que são relevantes a fim de se compreender a ditadura uruguaia, que foi distinta de outros países na América do Sul, como no Brasil ou na Argentina.

Essa contextualização se deve ao fato de que o processo de análise deste estudo da larga trajetória do El Galpón se concentra, especialmente, no período que antecede ao golpe, por volta de 1968 até o período da redemocratização, em 1985.

Antes mesmo de ter ocorrido o golpe cívico-militar, o Uruguai já passava por uma transição lenta e gradual para o autoritarismo. Já no governo do presidente Pacheco Areco (1967-1972), diversas medidas intituladas *Medidas Prontas de Seguridad* foram adotadas por meio de um “verniz democrático”, que contribuiu por fragilizar as instâncias de resistência ao regime, como movimentos estudantis, partidos políticos, sindicatos trabalhistas e coletivos artísticos.

Houve, na ditadura uruguaia, uma política de encarceramento em massa da população. O Uruguai, conforme dados já apontados ao longo deste estudo, foi o país da América do Sul que mais tem registrado presos políticos durante a ditadura militar e com longa permanência, uma média de cinco a oito anos.

A fim de corroborar estes e outros dados sobre o nível das violações de direitos durante o regime militar no Uruguai, Padrós (2005), aporta algumas informações constantes no

documento apresentado ao Tribunal Permanente dos Povos⁴⁶ acerca das denúncias que corroboram para referendar a dimensão da atuação dos militares junto aos civis:

- Entre 1968 e 1978, foram detidos, em prisões e quartéis, cerca de 50 mil pessoas (uma em cada cinquenta habitantes);
- Ocorreu a maior relação de presos políticos, em números proporcionais e em relação à sua população;
- Entre 1972 e 1984, quase 100 presos políticos morreram na prisão;
- Durante a ditadura, ocorreram 10 mil cassações, sobretudo na educação;
- Mais de 300 mil cidadãos exilaram-se por motivos políticos e econômicos;
- Mais de 15 mil cidadãos foram privados de seus direitos políticos. (PADRÓS, 2005, P.445-446)

Os números elencados acima são significativos e sinalizam sobre a dimensão do que ocorreu na ditadura uruguaia. Destaca-se o número de pessoas presas, detidas e também exiladas, com enfoque para muitos agentes da educação cassados. Muitos artistas de teatro também exerciam a docência e certamente constam no rol destas pessoas que foram completamente impedidas de exercerem suas atividades profissionais. A censura era, portanto, a “porta de entrada” para um processo que se seguia das prisões, torturas (de ordem física e psicológica), assassinatos, desaparecimentos e, com sorte, do exílio. A estratégia dos militares junto aos presos políticos era, portanto, minar qualquer resíduo de resistência e provocar a instabilidade física e mental das pessoas presas.

Nesta conjuntura, os coletivos teatrais tiveram um papel ativo, no sentido de serem solidários com sindicalistas perseguidos pela ditadura, por exemplo, junto aos movimentos estudantis, de ter as suas salas à disposição das reuniões dos núcleos militantes, quando eram postos na ilegalidade, de promover espetáculos politizados à população, bem como de ações formativas, além de integrarem ou colaborarem com os partidos políticos da esquerda.

Conforme já pontuamos em outras passagens do presente estudo, houve certas peculiaridades no modo como se deu o golpe no Uruguai, distinto de outros processos bruscos impostos pelos militares em países como Brasil ou Argentina. Ocorreu um processo lento, gradativo, que foi forjando um cenário no qual a intervenção militar era a única alternativa ao país, conjuntamente com um processo de tornar ilegais as principais esferas de atuação contra

⁴⁶ O Tribunal Permanente dos Povos é uma instância internacional, não governamental que determina se os direitos fundamentais dos povos foram violados, apura as causas das violações e, após constatadas as violações, faz denúncias dos autores perante a opinião pública internacional. O tribunal é composto por 130 membros, indicados pelo Conselho da Fundação Internacional Lelio Basso, bem como pela Liberação dos Povos. Para mais informações acesse: <https://latinno.net/pt/case/13162/#:~:text=O%20Tribunal%20Permanente%20dos%20Povos,perante%20a%20opini%C3%A3o%20p%C3%ABblica%20internacional>. Acesso em 23.fev.2022

o aparato repressor como sindicatos, movimentos estudantis e partidos políticos de esquerda, somado à prisão das principais lideranças destas instituições.

Na década de 1960, foi ganhando espaço crescente os movimentos de setores mais conservadores e reacionários no país a fim de garantir, de modo gradativo, o enraizamento do processo autoritário. De los Santos (2008) coloca os diferentes quadros que se apresentavam na década de 1960 no Uruguai, um processo que culminou com a repulsa e perseguição pelo Uruguai de esquerda e pelo estabelecimento de um Uruguai conservador e autoritário.

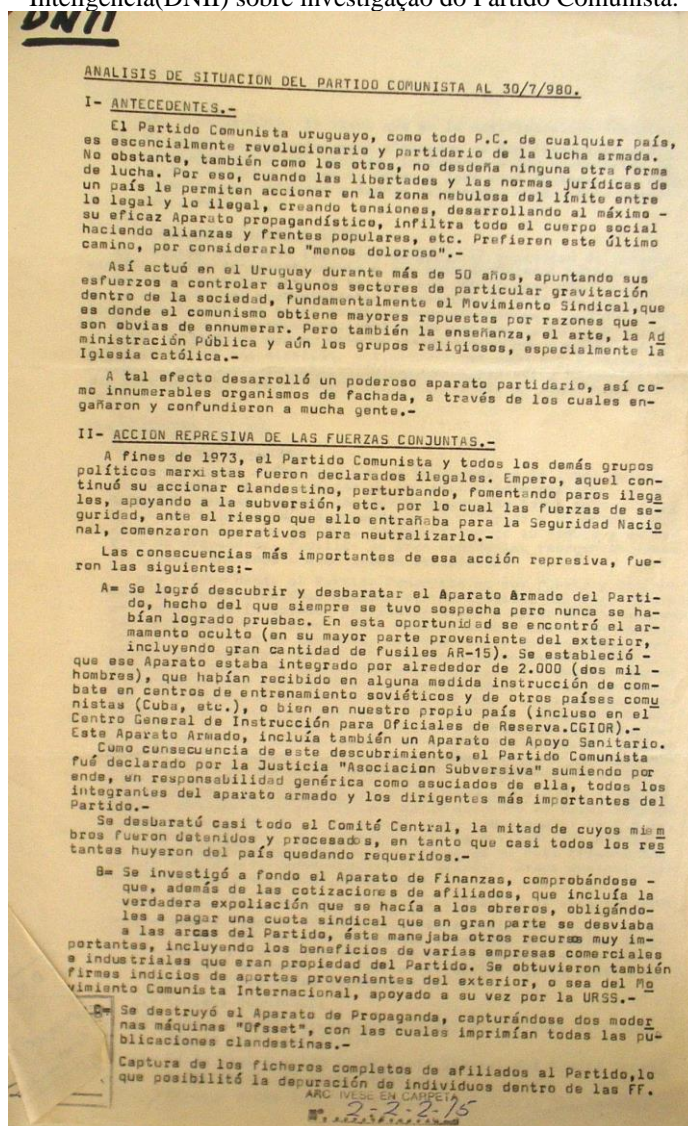
⁴⁷Na década de 1960, podia-se perceber a coexistência de vários Uruguais: um conservador, outro resistente, outro rebelde e outro militante, variando da ação política e sindical à luta armada. O Uruguai conservador responderá com autoritarismo e repressão, o Uruguai resistente com descrença e desilusão, e o restante Uruguai responderá desde várias esferas com a oposição, com diferentes graus de presença ativa. [...] O grande 'perdedor' que se percebe como 'derrotado', será o Uruguai definido e autodefinido como 'esquerda', assim como a sociedade democrática como um todo, com diferentes matizes dentro dela. Para ele virá a marginalização, a exclusão, a repressão, a prisão, a tortura, o sequestro, a chantagem, a morte, o desaparecimento e o exílio. (DE LOS SANTOS, 2008, p.5, tradução nossa)

Logo, podemos dizer que houve um “encurralamento” tático das esquerdas pelos grupos conservadores e que apoiaram o processo de transição da democracia para a ditadura no país. Assim, movimentos estudantis, sindicatos, movimentos sociais, partidos de esquerda e, também, coletivos e grupos artísticos são taxados como subversivos e comunistas e suas atividades são postas na ilegalidade.

No que se refere ao aparato repressor no Uruguai, a repressão se deu, principalmente, por meio da atuação das Forças Armadas (FFAA), amparada na Doutrina de Segurança Nacional Antimarxista e pela *Dirección Nacional de Relaciones Públicas* (DINARP). A atuação destes órgãos se fundamentou no combate amplo e irrestrito ao marxismo no país e qualquer atitude que pudesse ser suspeita ou qualquer atuação coletiva poderia ser tomada como um comportamento neste sentido, de uma “célula” comunista.

⁴⁷ Tradução do original em espanhol: En los años 60 podrá percibirse la convivencia de varios Uruguay: uno conservador, otro resistente, otro contestatario y otro militante, que va de la acción política y sindical a la lucha armada. El Uruguay conservador responderá con el autoritarismo y la represión, el Uruguay resistente con la incredulidad y la desilusión y los restantes Uruguay responderán desde diversos ámbitos con la oposición, con diferentes grados de presencia activa. [...] El gran 'perdedor' que se percibe como 'vencido', será el Uruguay definido y autodefinido como de 'izquierdas', a la vez que la sociedad democrática en su conjunto, con diferentes matices dentro de ella. Para él vendrá la marginación, la exclusión, la represión, la cárcel, la tortura, el secuestro, el chantaje, la muerte, la desaparición y el exilio. (DE LOS SANTOS, 2008, p.5).

Imagem 1- Documento da Dirección Nacional de Información y Inteligencia(DNII) sobre investigación do Partido Comunista.



Fonte: Arquivo pessoal da professora Luciana Scaraffuni. junho de 2022.

Documentos dos arquivos da DNII como o que consta na imagem acima apresentam relatórios de investigação das instituições colocadas na ilegalidade. Neste caso o documento se refere à análise da situação do Partido Comunista, colocado na ilegalidade em 1973, mas, como aponta o documento, seguiram atuando de forma clandestina e do qual foi capturado armamentos para a luta armada do partido. Além disso, aponta também o envolvimento com instâncias de partidos comunistas, como Cuba e a antiga URSS, atualmente Rússia. O documento ainda aponta outros coletivos considerados subversivos, dos quais, cabe destacar, os núcleos de educação e de artes.

No entanto, é significativo pontuar que no processo de pesquisa sobre a censura nos deparamos com muitas dificuldades de acessar a documentação que comprovasse os referidos fatos da censura exercida sobre artistas, que era reiteradamente apontada nos diversos relatos com os artistas do El Galpón. Entretanto, verificamos que efetivamente é incipiente os documentos que validam esta situação, como se houvesse tido uma “queima de arquivo” proposital para que a censura que foi efetivada ficasse circunscrita à esfera das narrativas de quem as viveu.

Outro documento relacionado à área da educação e que traz dispositivos da forma de como a censura agia dentro da institucionalidade é a Lei número 14.101 de 1971 que aprovou o ensino público primário, normal, secundário, industrial e estabeleceu o Conselho Nacional de Educação. É particularmente interessante verificar, no artigo 28, uma passagem que denota o dispositivo da censura no setor educativo. O trecho abaixo informa que é especialmente proibido:

⁴⁸2) Praticar ou participar de qualquer tipo ou aula de atos, reuniões, salas, assembléias, homenagens, plebiscitos e eleições em cargos ou estabelecimentos de ensino, não expressamente autorizados pelos respectivos Conselhos em cada caso, e por motivos devidamente fundamentados.

3) Afixar avisos, desenhos, emblemas, insígnias, cartazes, imagens, legendas escritas ou gravadas, lançar panfletos ou exercer qualquer outro tipo de atividade política, sindical ou contrária à moral e aos bons costumes, nos escritórios ou estabelecimentos da Educação. (URUGUAI, 1971, tradução nossa).

Desta forma, percebe-se um processo de “desvirtuar” a própria finalidade dos Conselhos de sua natureza participativa, representativa e deliberativa para ser uma extensão também do trabalho da censura vinculada ao regime, promovendo censuras de ordem moral junto às instituições escolares. Vitalis (2011) reitera o caráter "regulador" desta lei ao dizer que “⁴⁹A lei 14.101 pretendeu ter um papel fundamental na restauração dessa 'ordem perdida', tornando-se um instrumento de mudança para o sistema educacional.” Ou seja, a legislação é também uma forma de que a educação estivesse tutelada pelo Estado e, por consequência, pela censura.

⁴⁸ Tradução do original em espanhol: 2) Realizar o participar en cualquier tipo o clase de actos, reuniones, salas, asambleas, homenajes, plebiscitos y elecciones en las oficinas o establecimientos de educación, no autorizados expresamente por los Consejos respectivos en cada caso, y por razones debidamente fundadas. 3) Colocar avisos, dibujos, emblemas, insignias, carteles, imágenes, leyendas escritas o grabadas, arrojar volantes o realizar cualquier otra clase de actividad o propaganda política, gremial o contraria a la moral o las buenas costumbres, en las oficinas o establecimientos de educación. (1971).

⁴⁹ Tradução do original em espanhol: “La Ley 14.101 pretendió cumplir un rol fundamental para restablecer ese ‘orden perdido’, constituyéndose en un instrumento de cambio para el sistema educativo”. (VITALIS, 2011, p.5).

Assim como outros países que passaram pelas ditaduras na América do Sul; no Uruguai houve decretos também publicados pelos militares com o objetivo de dissolver partidos, sindicatos, associações, bem como qualquer movimento ou organização representativa.

Nesse sentido, os decretos tinham como efeito imediato tornar ilegais as ações de diferentes órgãos e instituições, incluindo aqui os grupos teatrais, a exemplo do próprio Grupo El Galpón, que teve considerada como ilegais suas atividades de teatro, por meio do decreto de maio de 1976, quando seus bens e todo o seu acervo foram confiscados e a sua sede foi fechada definitivamente. Dos documentos preservados nos arquivos da Ditadura, este certamente é o material de maior interesse para o nosso estudo, uma vez que o Decreto de 1976 foi o fator principal que levou o grupo a buscar o exílio coletivamente na Embaixada do México, pois além das perdas materiais expressivas, porque além da sede do grupo, toda a sua história de décadas presente em seu acervo e em seus materiais sofreu violenta perda no registro da história do grupo, houve também uma ameaça às vidas de seus integrantes, que ocasionou o exílio de grande parte dos que ainda resistiam no país.

Sobre tal questão Scarafunni (2016) também pondera os argumentos presentes no referido decreto para o encerramento do espaço e do cancelamento da personalidade jurídica do grupo, entre os quais, a vinculação do El Galpón a um teatro comprometido com o marxismo-leninismo, a produção de um teatro de ideologia comunista e ainda ressalta duas obras que foram, efetivamente, as que contribuíram neste processo, sendo uma delas a peça brasileira *Liberdade, Liberdade*, dos dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

⁵⁰Em 6 de maio de 1976, o Ministério do Interior, o Ministério da Defesa Nacional e o Ministério da Educação e Cultura, por meio do Decreto 254/1976, dissolveram a Instituição Teatral 'El Galpón' e cancelaram sua personalidade jurídica. Os argumentos utilizados pelo regime para legitimar o encerramento do teatro foram os seguintes: a instituição tem o 'objetivo evidente de penetrar ideologicamente junto dos estudantes e da juventude trabalhadora por meio do desenvolvimento de um teatro

⁵⁰ Tradução do original em espanhol: El 6 de mayo de 1976, el Ministerio del Interior, el Ministerio de Defensa Nacional y el Ministerio de Educación y Cultura, a través del Decreto 254/1976, disuelven la Institución Teatral 'El Galpón' y cancelan su personería jurídica. Los argumentos que fueron utilizados por el régimen para legitimar la clausura del teatro eran los siguientes: la institución tiene 'un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo'. (Inciso D, Decreto 254/976). En el decreto se destacan dos obras realizadas por la agrupación como las más comprometedoras. Los servicios de inteligencia las tomaron como 'evidencia' de que el grupo de teatro adhería a la actividad política de izquierda a través del argumento de que [...] la puesta en escena y posterior grabación en disco de la obra 'Libertad, Libertad', que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también, la obra 'La Reja'.(Inciso C, Decreto 254/1976). A su vez, esto sirvió para dictaminar que El Galpón formaba parte de la 'Seccional Centro- Regional I del Partido Comunista', encargada de la propaganda del partido. Dicha información surgió de manera recurrente en los partes de novedades y diferentes archivos que hacían referencia a la agrupación teatral en la Dirección Nacional de Información e Inteligencia de Montevideo, donde reposan los archivos de las persecuciones, detenciones, allanamientos de aquella época. (SCARAFUNNI, 2016, p.11).

comprometido com o marxismo-leninismo'. (Seção D, Decreto 254/976). O decreto destaca duas obras realizadas pelo grupo como as mais comprometedoras. Os serviços de inteligência os tomaram como 'prova' de que o grupo teatral aderiu à atividade política de esquerda, sob o argumento de que [...] a montagem e posterior gravação em disco da peça 'Liberdade, Liberdade', que é uma canção de elogios à violência guerrilheira, assim como a obra 'La Reja' (Seção C, Decreto 254/1976). Por sua vez, isso serviu para determinar que El Galpón fazia parte da 'Seção Centro-Regional I do Partido Comunista', responsável pela propaganda do partido. Esta informação surgiu recorrentemente nas reportagens e diferentes arquivos que faziam referência ao grupo de teatro da Dirección Nacional de Información e Inteligência de Montevideú, onde repousam os arquivos das perseguições, detenções e incursões da época. (SCARAFFUNI, 2016, p.11, tradução nossa).

O cancelamento da pessoa jurídica do Grupo El Galpón, depois de um trabalho intenso para adquirir a sua própria sede, será, portanto, um “divisor de águas” na história do grupo. Não se trata apenas da perda de um espaço físico e de todo o seu acervo. Trata-se da memória do El Galpón que é prejudicada, com a perda de documentos, arquivos e um acervo importante do seu repertório e também da perseguição sistemática a seus integrantes, que culminou com a detenção de muitos e com o exílio de grande parte do grupo, além dos danos pessoais a seus integrantes.

Assim, é importante perceber na citação acima, que qualquer atividade era pretexto para criar, por parte dos militares, um cenário de ameaça e de evidências para tornar ilegais as ações destes grupos por meio de dispositivos legais. Utilizam-se, portanto, do aparato estatal para evidenciar a violência e a censura aos artistas e demais militantes.

Cabe lembrar que antes do Decreto de 1976 que se refere especialmente ao Grupo El Galpón, o Decreto 1.026 de 1973 determinou a dissolução de várias associações e partidos, dentre os quais, o Partido Socialista, a Unión Popular, o Movimiento 26 de mayo, o Partido Obrero Revolucionario, a Federación de Estudiantes Universitários, além do fechamento dos jornais El Popular e Crónica.

Vitalis (2011) pondera como o regime encontrou aparatos legais previstos no próprio sistema constitucional para justificar, portanto, a defesa nacional e à perseguição sistemática a todas estas associações e partidos. Os Decretos foram, portanto, mecanismos potentes de silenciamento destes espaços.

⁵¹Como afirma este mesmo documento no ponto II, o Decreto 1026/73 constitui a solução para combater o 'marxismo', pois legalmente possibilita a defesa efetiva do

⁵¹ Tradução do original em espanhol: Como este mismo documento lo afirma en el punto II, el Decreto 1026/73 constituye la solución para luchar contra 'el marxismo', ya que jurídicamente posibilita la defensa eficaz del sistema constitucional de nuestro país. Incluso, se manifiesta expresamente el carácter retroactivo del mencionado marco legal, por lo cual deja sin efecto anteriores resoluciones al respecto. El control podrá ser total, está justificado legalmente, los enemigos fueron identificados y no faltó la normativa jurídica que avalara una guerra que recién se iniciaba. (VITALIS, 2011, p.9).

sistema constitucional de nosso país. Inclusive, expressamente se afirma a retroatividade do referido marco legal, pelo que torna nulas as deliberações anteriores a esse respeito. O controle poderia ser total, é juridicamente justificado, os inimigos foram identificados e não faltaram regulamentações legais que respaldassem uma guerra que acabava de começar. (VITALIS, 2011, p.9, tradução nossa).

Conforme anunciamos, não foram encontrados arquivos específicos do registro da censura no Uruguai, a exemplo do que temos no Brasil onde a censura ao teatro deixou vestígios, rastros e provas contundentes de sua atuação, seja das peças vetadas, com cortes e supressões pelos censores, seja pelos documentos que formalizam e atestam a atuação estatal da censura.

No Uruguai, distintamente pelos relatos que serão logo mais evidenciados, a censura não se referia tanto à uma obra teatral, mas era uma censura pessoal ao artista, que não poderia exercer nenhuma atividade profissional, desde atuar em uma peça a ministrar aulas, como muitos faziam. Ou seja, era um cerceamento total das atividades profissionais, que colocavam em risco a própria sobrevivência financeira do artista.

Distintamente de um grupo de censores, os relatos apontam para uma figura específica, conhecida do circuito teatral de Montevidéu e que atuou, de forma mais incisiva, junto aos atores do Teatro Circular, conforme apontarão os relatos dos artistas entrevistados. Sobre esse censor encarregado das peças teatrais, Scaraffuni (2015) elenca as atribuições de Alen Castro, que foi responsável por atuar no circuito teatral independente:

⁵²Grupos de teatro independente de Montevidéu como 'Teatro Circular', 'Teatro Uno', 'Club de Teatro', entre outros, após a proibição e fechamento do teatro 'El Galpón' e seu exílio político no México (ano 1976), recebeu a visita periódica de um policial especificamente designado para a vigilância da esfera cultural, sob o nome ou pseudônimo de 'Alen Castro', que se encarregava de ver todas as peças que eram encenadas na época, além de ler roteiros e fazer relatórios e sugestões sobre o seu conteúdo. Ele era o encarregado de controlar e monitorar o ambiente do teatro independente, ele era o encarregado de censurar ou alertar certas pessoas do teatro sobre seus papéis em diferentes peças. (SCARAFFUNI, 2015, p.8, tradução nossa).

Após o fechamento da sede do El Galpón, portanto, o “cerco” junto aos demais grupos de teatro se fecha e a presença constante do referido censor demarca também a presença expressiva da vigilância do regime junto aos artistas de teatro.

⁵² Tradução do original em espanhol: Los grupos de teatro independiente montevideanos como el ‘Teatro Circular’, ‘Teatro Uno’, ‘Club de Teatro’, entre otros, luego de la proscripción y el cierre del teatro ‘El Galpón’ y su exilio político a México (año 1976), recibían la visita periódica de un policía designado específicamente para la vigilancia de la esfera cultural, bajo el nombre o pseudónimo de ‘Alen Castro’, quien se encargaba de ver todas las obras de teatro que se realizaban en aquella época, así como de leer los libretos y de realizar informes y sugerencias acerca de los contenidos de las mismas. Era quien estaba a cargo de controlar y vigilar el ámbito teatral independiente, se encargaba de censurar o de advertir a determinados teatreros acerca de sus papeles en distintas obras. (SCARAFFUNI, 2015, p.8).

Em novembro de 1978, um boletim emitido pelo governo militar, de número 15/1978, publicou a informação de que a polícia uruguaia começaria a enquadrar os civis em diferentes categorias, conforme o grau de “periculosidade”. Aquelas pessoas que fossem enquadradas na categoria “C” seriam perseguidas, sob o argumento de oferecer risco à segurança nacional. Além disso, a cada cinco anos, o documento no qual constava o enquadramento da pessoa deveria ser renovado junto à polícia.

Tratou-se, portanto, de um mecanismo poderoso da censura, não mais instituída em um órgão, mas que vinha carimbado em um documento, quase equivalente à identificação da pessoa física e que servia para estigmatizar civis, categorizando-as basicamente como pessoas subversivas e perigosas.

No que se refere aos órgãos de controle e censura, a Dirección Nacional de Información e Inteligencia foi, portanto, o departamento responsável por vários procedimentos de controle e repressão às pessoas e atividades. A DNII foi criada em 1967, ou seja, como um órgão que de fato faria a transição para o golpe de 1973, vinculada, primeiramente, à Coordenação da Polícia de Montevideú e passou posteriormente a responder ao Ministério do Interior, em 1978. Pelos registros de sua atuação, tratou-se, portanto, de uma diretoria “guarda-chuva” que tinha vinculação estreita com diferentes outros órgãos repressores.

Um informe do Instituto de Políticas Públicas em Direitos Humanos do Mercosul (IPPDH) aponta a atuação direta da DNII junto aos processos de censura, controle e repressão também com estrangeiros que chegavam ao Uruguai. Além disso, cita diferentes órgãos oficiais e clandestinos que se dedicavam aos serviços de inteligência do regime, dentre os quais, a própria DNII. Os arquivos destes distintos órgãos demonstram uma vigilância intensa das ações de diferentes pessoas que constavam na mira do aparato repressor, além de instituições que também eram constantemente monitoradas, citando o teatro entre as que constavam sob vigilância da ditadura:

⁵³O DNII teve participação direta naqueles procedimentos de controle e repressão da atividade de estrangeiros que entram no país, e no controle de detidos libertados em

⁵³ Tradução do original em espanhol: La DNII tuvo participación directa en aquellos procedimientos de control y represión de la actividad de extranjeros que ingresaban al país, y en control de detenidos excarcelados en régimen de ‘libertad vigilada’. Una variedad de servicios de inteligencia, clandestinos o no, trabajaban simultáneamente durante la dictadura en Uruguay. Estos servicios eran el Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas (OCA), subordinado al Comando Militar del Ejército; la Compañía de Contra Información y el Servicio de Información y Defensa del Ejército (SIDE); la Dirección de Inteligencia de la Prefectura Naval (DIPRE – Marina); la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII – Policía), con vinculación al Ministerio del Interior; el Servicio de Información de Defensa (SID), luego convertido en el Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas (SIFFAA), en conexión con la Junta de Comandantes en Jefe. [...] El archivo comprende documentos de variados tipos, incluso documentación de fuentes militares. Entre otras, hay documentación de las ‘Partes de Novedades Diarias’ (PND), donde se registra, día a día, la información; procedimientos; movimientos, incluyendo

regime de “libertação supervisionada”. Vários serviços de inteligência, clandestinos ou não, funcionaram simultaneamente durante a ditadura no Uruguai. Esses serviços eram a Coordenação de Operações Anti-subversivas (OCA), subordinada ao Comando Militar do Exército; a Companhia de Contrainformação e o Serviço de Informação e Defesa do Exército (SIDE); a Diretoria de Inteligência da Prefeitura Naval (DIPRE – Marinha); a Direção Nacional de Informação e Inteligência (DNII – Polícia), vinculada ao Ministério do Interior; o Serviço de Informações de Defesa (SID), posteriormente convertido em Serviço de Inteligência das Forças Armadas (SIFFA), em conexão com o Conselho de Comandantes em Chefe. [...] O arquivo inclui documentos de vários tipos, incluindo documentação de fontes militares. Entre outros, existe a documentação dos 'Relatórios Diários' (PND), onde a informação é registrada, dia a dia; procedimentos; movimentos, incluindo deslocamentos de cidadãos por portos e aeroportos e visitas de estrangeiros; denúncias; encaminhamentos; prisões; transferências; inquéritos; intimações; vigilância de diferentes áreas e pessoas, como igrejas, reuniões privadas, teatro, cinema; drogas; e os correspondentes relatórios e ordens de comando. (IPPDH Mercosur, 2013).

Desta forma, é sintomático que já no governo do Presidente Jorge Pacheco Areco (1967-1972), começou-se a institucionalização dos aparelhos repressores e uma transição lenta e gradual do sistema democrático para a ditadura militar institucionalizada em 1973, mas já enraizada durante a sua gestão.

Além disso, outros órgãos colaboraram para a censura e a perseguição a diferentes atores, a exemplo do *Servicio de Información de Defensa* e o *Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas* (OCA), este último um órgão criado em 1974, mas que tinha atuação clandestina dentro do aparato estatal. Tratavam-se, portanto, de serviços de inteligência com forte aparato repressor e de violação de direitos.

Fernandes (2016) cita também diversos órgãos constantes no informe da IPPDH a cargo dos serviços de inteligência e menciona como alguns órgãos vinculados ao regime tinham a incumbência de fazer a articulação com serviços de inteligência de órgãos vinculados à ditadura de outros países da América Latina, como o *Servicio de Información de Defensa* (SID) que era o órgão das Forças Armadas vinculado ao Ministério da Defesa Nacional do Uruguai que concentrava toda a produção das informações e fazia a articulação com os serviços de inteligência de outros países:

Outro órgão constituído antes da ditadura uruguia, em 1965, foi o *Servicio de Información de Defensa* (SID), encarregado de centralizar a produção de informação realizada pelas Forças Armadas com o objetivo de assessorar o Ministério da Defesa Nacional. Suas principais funções durante o período ditatorial foram desenvolver tarefas de contra inteligência dentro das Forças Armadas a fim de se manter a segurança contra ‘infiltrações comunistas’, ter uma política de manutenção da informação estratégica e tática através de contatos com serviços de inteligência de outros países (especialmente Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai) e manter

movimiento de ciudadanos por puerto y aeropuertos y visitas de extranjeros; denuncias; seguimientos; detenciones; traslados; averiguaciones; citaciones; vigilancia a distintos ámbitos y personas, como iglesias, reuniones particulares, teatro, cine; drogas; y los correspondientes reportes y órdenes de comando. (IPPDH Mercosur, 2013).

permanente contato com a polícia, com a qual se ocupavam diariamente de perseguições a elementos considerados ‘terroristas’. O SID, a partir da sua nova regulamentação, em 1971, estava dividido em seis departamentos: 1) Interior; 2) Exterior; 3) Operações, Planos e Enlace; 4) Apoio; 5) Apoio Técnico; 6) Operações Psicológicas. Era o órgão responsável pelo intercâmbio entre os serviços de inteligência militar dos outros países, e participava ativamente dos operativos conjuntos contra as organizações políticas da esquerda uruguaia. (FERNANDES, 2016, p.6).

É importante perceber, portanto, a criação destes que órgãos que antecederam à ditadura e que se consolidaram como mecanismos repressores afinados com a censura de outros países da América do Sul, como o Brasil. Tais organismos possuíam uma comunicação eficaz que era capaz de trocar informações sobre determinadas pessoas que estavam sob sua investigação.

Imagem 2- Um dos Centros Clandestinos de Detenção e Tortura, localizado em Montevideu (Avenida de las Instrucciones, 1925), “300 Carlos”, mais conhecido como *Infierno Grande*, a cargo da OCOA e para o qual foram encaminhados integrantes do El Galpón e outros presos políticos.



Fonte: Sítios de Memória. junho de 2022.

Além dos centros institucionalizados para os quais eram encaminhadas as pessoas para investigação e que, em sua grande maioria, nestes espaços já eram detidas e passaram pelos processos de torturas e diversas outras violações de direitos, o regime também manteve centros clandestinos de detenção para os quais as pessoas detidas foram levadas, o que dificultava aos familiares e amigos terem informações sobre a situação das mesmas.

A imagem acima, conforme apontada na descrição, se refere a um destes centros clandestinos que foi citado em muitos relatos pelos artistas do El Galpón. O centro 300 Carlos,

mais conhecido como Infierno Grande, estava sob a responsabilidade da OCOA e muitos dos galponeros que foram detidos passaram por este centro de detenção.

Conforme informações disponibilizadas no portal do Museo de la Memoria⁵⁴ (2023), tratou-se de um centro de detenção e também de tortura, pelo qual passou cerca de 600 (seiscentas) pessoas presas durante o período da ditadura militar.

No que se refere ao OCOA, o órgão já mencionado, é limitado o registro de sua atuação, uma vez que se tratou de uma agência militar, criada a cargo do Comando do Exército uruguaio, mas de atuação clandestina, com vários núcleos no Uruguai. Ou seja, percebe-se que dentro do aparato legal da ditadura uruguaia, conviviam também organismos e departamentos de atuações não institucionalizadas, mas exercidas pelo próprio Estado. O que se sabe pelos documentos disponíveis para acesso público nos sites oficiais, a exemplo do já citado Museo de la Memoria, é que os centros clandestinos de detenção estavam sob a responsabilidade deste órgão.

Assegurar, portanto, o registro válido da censura neste período é tarefa complexa, uma vez que o acesso a vários documentos é incipiente ou mesmo inexistente, o que colabora para referendar uma tendência de "queima de arquivo" deste período e de tentativa de sepultar a própria memória da ditadura e de todas as pessoas censuradas, presas, torturadas, assassinadas e desaparecidas pelo regime.

Mirza (2007), um dos autores que estudou amplamente a censura junto aos grupos de teatro durante a ditadura militar uruguaia, cita vários procedimentos e técnicas realizados de forma estratégica e tática pela censura e seus agentes que serão confirmadas nos depoimentos com os integrantes do El Galpón como forma de silenciar todos os coletivos e instituições que se colocavam na condição de oposição ao regime. A estratégia era o silenciamento, juntamente com o isolamento dos artistas e intelectuais e, para tanto, o aparato repressor tinha uma escala gradual de ações que ia desde a censura, sanções de ordens diversas, prisão, tortura, podendo chegar ao assassinato, que culminara muitas vezes com os desaparecimentos. Mirza também coloca a criação de outro órgão que teve bastante poder e influência na difusão do regime e de suas ações para a população, justificadas a fim de combater a propagação comunista: a Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), foi o órgão da ditadura responsável pela propaganda institucional do regime, mas, também, pelo fechamento dos demais veículos de comunicação e

⁵⁴ Mais informações sobre este e outros espaços de detenção e tortura durante o período da ditadura uruguaia pelo portal do Museo de la Memoria: <https://mume.montevideo.gub.uy/museo/sitio-de-memoria-300-carlos-infierno-grande>. Acesso em 26.fev.2023.

imprensa, especialmente aqueles com potencial de ser uma contra resposta à repressão. Mirza (2007) detalha sobre as ações pautadas por este órgão:

⁵⁵No intuito de neutralizar todo questionamento crítico e todo discurso que se desviasse do oficial, o poder militar recorreu à censura prévia e a diversos tipos de repressão e sanções que chegavam à prisão e à tortura. Usou também ameaças veladas, desgastes econômicos, com fechamentos temporários, proibições parciais, em sua presença nefasta e permanente que buscava gerar medo e autocensura para impor uma homogeneização do discurso político, social e artístico. Quanto aos canais de televisão, os três canais privados alinharam-se rapidamente com o seu silêncio e até algum apoio à ideologia do regime, enquanto o canal oficial era diretamente controlado. No quadro de uma intensa demonstração de força, que não se limitou ao confronto com os Tupamaros, o governo militar buscou, sobretudo, obter o controle da grande mídia para 'monopolizar a transmissão de mensagens' e o discurso público. Com estes propósitos e para consolidar esta situação, foi criado um aparelho especializado em técnicas de controle e persuasão, a Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) criada a 27 de fevereiro de 1975 e que será regulamentada a 21 de junho de 1977. [...] Há registros de centenas de proibições, suspensões temporárias e fechamentos permanentes. A técnica parecia ser para desestimular emocional ou economicamente os meios de comunicação, por meio de ameaças, intimações ou unidades policiais ou do exército, atrasos e ocupações nesses locais, além de procedimentos extremos de fechamento dos meios de comunicação, ou mesmo prisão, como foi o caso com Juan Carlos Onetti, Mauricio Rosencorf, Hiber Conteris, Mario Arregui, Mercedes Rein, o exílio forçado do próprio Onetti, Carlos Quijano, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Carlos Martínez Moreno, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Atahualpa del Cioppo, Ruben Yañez, Gerardo Fernández, Carlos Campodónico, Milton Schinca, ou o assassinato de pessoas (Zelmar Michelini e Gutiérrez Ruiz), para citar apenas os mais notórios. (MIRZA, 2007, p. 266-267, tradução nossa).

Estamos tratando, portanto, de um aparato potente a serviço da censura e de outras ações repressoras, todas vinculadas diretamente ou indiretamente e, ainda, clandestinamente ao aparato do Estado. Todos estes órgãos não atuavam de forma isolada e tinham uma comunicação efetiva a fim de intensificar o controle e a repressão a diversos grupos. Além dos

⁵⁵ Tradução do original em espanhol: En su propósito de neutralizar todo cuestionamiento crítico y todo discurso que se apartara del oficial, el poder militar recurrió a la censura previa y a diferentes tipos de represiones y sanciones que llegaban al encarcelamiento y a la tortura. También se valió de amenazas veladas, el desgaste económico, con clausuras temporarias, prohibiciones parciales, en su presencia ominosa y permanente que buscó generar el miedo y la autocensura para imponer una homogeneización del discurso político, social y artístico. En cuanto a los canales de televisión, los tres canales privados se alinearon rápidamente con su silencio e incluso cierto apoyo a la ideología del régimen, mientras que el canal oficial fue controlado directamente. En el marco de un intenso despliegue de fuerza, que no se limitó al enfrentamiento a los tupamaros, el gobierno militar buscó, sobre todo, lograr el control de los grandes medios de difusión a fin de 'monopolizar la emisión de los mensajes' y el discurso público. Con estos propósitos y para consolidar esta situación llegó a crear un aparato especializado de control y técnicas de persuasión, la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) creada el 27 de febrero de 1975 y que será reglamentada el 21 de junio de 1977. [...] Hay registros de cientos de prohibiciones, suspensiones temporarias y cierres definitivos. La técnica parecía ser la de desalentar anímica o económicamente las empresas de los medios de difusión, por medio de amenazas, citaciones o dependencias de la policía o del ejército, demoras y plantones en esos lugares, además de los procedimientos extremos de clausura de los medios, o incluso la prisión, como fue el caso de Juan Carlos Onetti, Mauricio Rosencorf, Hiber Conteris, Mario Arregui, Mercedes Rein, el exilio forzoso del propio Onetti, Carlos Quijano, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Carlos Martínez Moreno, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Atahualpa del Cioppo, Ruben Yañez, Gerardo Fernández, Carlos Campodónico, Milton Schinca, o el asesinato de las personas (Zelmar Michelini y Gutiérrez Ruiz), para citar sólo los más notorios. (MIRZA, 2007, p. 266-267).

órgãos já citados, outros setores também foram responsáveis pela censura aos coletivos e artistas de teatro, que vão desde ao Estado Mayor Conjunto (ESMACO), o Consejo del Niño e o Departamento de Información e Inteligencia, este último, ligado à própria Polícia.

Scaraffuni (2016), uma importante pesquisadora dos grupos de teatro e sua atuação neste período pondera também sobre a trajetória dos grupos de teatro, que se deslocam para realizar apresentações para além dos espaços convencionais de teatro, tais como as fábricas de trabalhadores ocupadas a fim de fazer este trabalho mais articulado com os demais movimentos sociais de trabalhadores e estudantes. Ela pontua também a constância dos artistas de teatro serem convocados pelo DNII para prestarem depoimentos, o que levou muitos a serem presos ou serem constantemente vigiados, além de outros órgãos que tiveram também papel protagônico junto à censura à cultura e seus agentes. Além da censura, Scaraffuni também menciona o papel que teve a autocensura junto aos artistas, que corroborou em uma produção pautada nas subjetividades e “entrelinhas” do discurso e para que diversos artistas também recusassem em suas propostas, com receio da reação pesada dos militares.

⁵⁶Esta época é recordada pelos artistas de teatro cujos testemunhos revelamos como aqueles em que saíam para fazer teatro nas fábricas ocupadas. Mas também é lembrada a estigmatização que o regime ditatorial fez sobre o teatro e o fechamento por meio do decreto do ano de 1976. A maioria dos membros do teatro independente foram convocados aos gabinetes da Dirección Nacional de Información e Inteligencia (D.N.I.I) para deporem sobre sua atuação política e sobre o seu trabalho teatral. A censura foi pedra angular no exercício do poder do Estado repressor, assim como a autocensura foi internalizada entre artistas de diversas áreas, canto popular, teatro independente, entre outros. Destacam-se cinco organismos oficiais que tinham a ver com a censura cultural, são eles o Estado Mayor Conjunto (ESMACO), o Departamento de Información e Inteligencia dependente da polícia, o Ministério do Interior, o Conselho da Criança e as Intendências Municipais (GABAY, 1988). Assim como nas ditaduras do Cone Sul, surgiram a partir dessas organizações as 'listas negras', com os nomes proibidos de atuar no campo cultural, mas o regime cuidou para não deixar registro ou lista escrita com os nomes, nem de atos de censura contra shows, advertências ou proibições (SCARAFFUNI, 2016, p.10, tradução nossa).

⁵⁶ Tradução do original em espanhol: Esta época es recordada por los teatreros de quienes revelamos sus testimonios como aquella donde salieron a hacer teatro en las fábricas ocupadas. Pero también se recuerda la estigmatización que hace el régimen dictatorial acerca del teatro, y la clausura mediante el decreto del año 1976. La mayoría de los miembros del teatro independiente serán citados a las oficinas de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (D.N.I.I) para declarar por su accionar político y su quehacer teatral. La censura fue una pieza angular en el ejercicio del poder desde el Estado repressor, así como también la autocensura se internalizó entre los artistas de varias áreas, el canto popular, el teatro independiente, entre otros. Se destacan cinco organismos oficiales que tenían que ver con la censura cultural, estos son el Estado Mayor Conjunto (ESMACO), el Departamento de Información e Inteligencia que dependía de la policía, el Ministerio del Interior, el Consejo del Niño y las Intendencias Municipales (GABAY, 1988) Desde esos organismos salieron al igual que en las dictaduras del Cono Sur, las 'listas negras', con los nombres prohibidos de actuar en el campo cultural, pero el régimen se encargó de no dejar constancia o nómina escrita con los nombres, ni de actos de censura contra espectáculos, advertencias o prohibiciones (SCARAFFUNI, 2016, p.10).

Pelas contribuições da pesquisadora Luciana Scaraffuni, o que se percebe é que houve, de fato, a perseguição e censura aos artistas uruguaios, que se intensificou após o fechamento da sede do Grupo El Galpón, porém quase não constam documentos deste contexto histórico que permitam comprovar tais fatos. O que se tem, portanto, é a memória “viva” das pessoas de teatro deste período, que já se encontram em idade avançada. Ressalta-se aqui a proibição estendida a estas pessoas de não somente poderem atuar, mas, também, de exercerem quaisquer outras atividades profissionais, como a docência. Ou seja, o impedimento se estendia a todas as esferas da vida profissional e pessoal dos artistas, o que implicava quase o mesmo de se estar preso.

O teatro independente, que já havia se configurado num importante setor artístico de mobilização e articulação coletiva também foi bastante vigiado, perseguido, seus dirigentes presos e muitos grupos tiveram suas salas fechadas, com destaque para o El Galpón que conforme já anunciado teve confiscada a sua sala e todos os seus bens em 1976. Padrós (2005) traça um importante panorama de como a censura exerceu a sua “mão pesada” sobre os coletivos de teatro e seus integrantes e como agiu estrategicamente.

As sanções que foram aplicadas aos coletivos de teatro compreendiam desde a proibição de montagens com textos de Brecht e outros textos clássicos nos quais se sabia da capacidade de promover a reflexão crítica das plateias, a vigilância sobre os artistas até a proibição dos mesmos exercerem qualquer atividade coletiva até o exílio de grande parte do Grupo El Galpón no México, onde permaneceram por oito anos, fazendo teatro e apresentando intensivamente em todo o país, com o trabalho paralelo de promover a denúncia dos presos políticos no Uruguai.

O exílio do El Galpón tratou de um golpe muito duro, não apenas para o grupo e seus integrantes, mas também para toda a classe teatral uruguaia, que precisou cercar-se de mais cuidados e também atuaram de forma muito solidária com os integrantes que permaneceram no país.

A ditadura golpeou mais duramente aqueles setores que lhe causavam maior medo: particularmente, em termos de produção cultural, aqueles relacionados com atividades que obtinham formas de interação mais profunda ou que atingiam maior número de pessoas. Nesse sentido, explica-se a repressão desenfreada desencadeada sobre o teatro. Mais de uma centena de artistas foram proibidos, presos e praticamente expulsos do país. Foi a aplicação de um silenciamento amplo, multiplicador de outros, imposto ou induzido. A partir de 1973, a censura começou a proibir as versões de Brecht e de peças sobre textos clássicos que eram vinculados com a reflexão crítica; autores como Lope de Vega (Fuenteovejuna) e Sófocles (Antígona) foram censurados. Autores, diretores e atores foram perseguidos e proibidos de atuar, dirigir, escrever ou ter qualquer contato com algum organismo cultural em todo o território nacional (casos, entre outros, de Ruben Yañez, César Campodónico, China Zorrilla, Atahualpa del Cioppo). Outros acabaram presos, como o tupamaro Mauricio Rosencof e Hiber

Conteris; outros foram expulsos. Ocorreram casos de peças que foram canceladas mesmo após terem recebido licença para se apresentar. A primeira onda de impacto foi marcada pelo fechamento de salas (Teatro Universal em 1973; Club de Teatro em 1974) e a dissolução de grupos de teatro independente. Tentando dismantlar o movimento teatral, as detenções e ameaças (ostensivas) se multiplicaram. O trabalho das peças em preparação e as que estavam funcionando foi dificultado ao máximo, tentando inviabilizá-las. [...] Porém, talvez o maior golpe foi desferido contra 'El Galpón', grupo que construiu um movimento de profunda recepção junto ao público, produzindo um teatro autônomo, popular e de altíssimo nível. Possuía duas salas e uma escola de teatro. Contava com um conjunto de teatro e outro de bonecos e tinha expressivo número de sócios cooperadores. Nos anos prévios ao golpe, diante do crescimento do autoritarismo e da presença das bandas de extrema direita, El Galpón respondia com um repertório consequente diante dos acontecimentos e suas sedes viraram centros vitais para as organizações populares democráticas. Ao final de 1975, o governo proíbe de trabalhar a alguns dos seus integrantes e no início de 1976, seus diretores e principais atores foram presos, enquanto os remanescentes colocavam em cartaz uma obra de Pirandello (El gorro de cascabeles) que, a cada função, se transformava em um ato contra a ditadura. Em maio de 1976, o governo decretou definitivamente a ilegalidade e extinção do grupo. Contraditoriamente, antes disso, soltou os dirigentes presos diante da falta de provas de envolvimento em atos subversivos. O grupo, dissolvido em maio, teve seus bens expropriados: salas, arquivos, vestiários, equipes técnicas, depósitos bancários, etc. Ameaçados por novos requerimentos, alguns integrantes solicitaram asilo na Embaixada mexicana de Montevideu e decidiram continuar trabalhando juntos fora do país. Radicados no México, realizaram mais de 2.000 funções em mais de 14 outros países. Enquanto isso, os grupos Teatro del Pueblo, La Máscara y El Tinglado também perderam suas salas. Como produto do fim das atividades teatrais de grupos reconhecidos e também atingidos pelo medo de serem identificados ou associados a atividades ilegais, o público diminuiu sensivelmente sua presença nas poucas salas que ainda restavam. (PADRÓS, 2005, p.494-495).

Portanto, pelo que observou Padrós (2005), que ganha correspondência nos estudos de outros autores da cena teatral de Montevideu, como Mirza e Scaraffuni, a censura operava de várias formas junto ao teatro: não apenas com a proibição e vetos aos espetáculos, mas, criando uma situação de instabilidade bastante insustentável para os profissionais da cena: o impedimento de que os mesmos atuassem ou exercessem qualquer outra atividade artística, bem como outras atividades profissionais, como a docência, já que muitos eram professores, comprometeu, diretamente, a sobrevivência econômica destas pessoas.

Além disso, pelo que nos foi colocado, todo este cenário incerto afetou, sobremaneira, a questão também do público, uma vez que muitas pessoas deixaram de ir ao teatro, temerosos que pudessem ser acusados de pactuarem com as atividades consideradas ilegais.

Nesse sentido, o que se percebe durante os estudos sobre a censura ao teatro no Uruguai é, de fato, um cenário que afetou todo o teatro independente, especialmente na capital Montevideu onde estavam concentrados a maior parte dos coletivos. Porém, fazer uma análise detalhada de que obras foram vetadas parcialmente, impedidas de serem apresentadas, quais foram as determinações dos censores nas dramaturgias, quais foram os informes produzidos pelo regime acerca dos grupos teatrais e de seus integrantes é uma tarefa complexa e limitada,

uma vez que além da dificuldade de acesso a documentos sobre a censura ao teatro, não existe, de fato, comprovações concretas dos órgãos repressores sobre tais fatos.

Entretanto, pela atuação dos órgãos aqui elencados, percebe-se que tais informações certamente não foram concentradas em um único lugar de forma intencional, a fim de que estas informações dispersas e pulverizadas entre os diferentes órgãos do aparato repressor pudessem ser consumidas ao longo do tempo.

Portanto, grande parte do registro gerado sobre a censura é resultante do trabalho de documentar as histórias de quem foi vítima da censura. Mirza (2007) apresenta também que a censura era exercida não apenas pelos agentes do regime militar, mas também por setores conservadores da sociedade, que pactuaram das ações repressoras da ditadura.

Como já mencionamos em outra passagem deste estudo, uma das peças consideradas como o “gatilho” para o fechamento da sede do El Galpón, foi a peça brasileira *Liberdade Liberdade*. Uma das atrizes que integrou a peça pondera também da reação do público quando eles fizeram apresentações em outras cidades do Uruguai em 1971, dois anos antes de se estabelecer formalmente o golpe militar:

⁵⁷Nesse mesmo ano multiplicaram-se os testemunhos de agressões. Durante a circulação da peça *Liberdade, Liberdade* por quarenta e quatro cidades do interior da República, na cidade de Trinidad, algumas pessoas da plateia jogaram ovos contra o palco, bateram no chão, taparam os holofotes e espalharam a notícia de que haviam colocado uma bomba no teatro, porém, a apresentação não foi interrompida, como aponta Adeja Gleijer, atriz do espetáculo. (Marcha-30-12-1971, p.26-27 apud MIRZA, 2007, p.104, tradução nossa).

Este relato torna evidente o processo pré-golpe estabelecido no Uruguai que, a exemplo do Brasil, também contou com parcela significativa de grupos ultraconservadores da população que apoiaram o regime militar. Ou seja, os militares não instituíram a ditadura de forma isolada, mas contaram com expressivos setores da população que, neste caso, hostilizaram o grupo El Galpón que apresentava uma peça que pautava, de forma aberta, questões que reportavam à conjuntura latino-americana.

Entretanto, o acesso a diferentes entrevistas, matérias e notícias relacionadas à atuação do Grupo El Galpón e de outros profissionais de teatro da época referendam que, assim como sucedeu com a censura teatral no Brasil, vetos e cortes em peças de teatro, vedações de

⁵⁷ Tradução do original em espanhol: En ese mismo año los testimonios de agresiones se multiplicaron. Durante una gira de *Libertad, Libertad* por cuarenta y cuatro ciudades del interior de la República, en la ciudad de Trinidad, algunas personas desde el público tiraban huevos contra el escenario, golpeaban el piso, tapaban los focos e hicieron correr la voz que habían puesto una bomba en el teatro, sin embargo, la función no se interrumpió, como señaló Adeja Gleijer, actriz del espectáculo (Marcha-30-12-1971, p.26-27 apud MIRZA, 2007, p.104).

espetáculos, perseguição e torturas aos artistas era uma constante na vida dos uruguaios. O exílio do grupo, em 1976, além de resguardar a integridade dos próprios galponeros, serviu para que eles denunciassem, no ambiente internacional, sobre as atrocidades cometidas em seu país. Scaraffuni (2016) acerca do exílio do El Galpón, pondera também o grupo ter-se mantido coeso durante o exílio, tendo tido a oportunidade no México de viver profissionalmente do teatro e ter-se apresentado nos mais diferentes lugares, somado ao fato de outros artistas e intelectuais uruguaios exilados em diferentes países promoverem as Jornadas de Cultura Uruguiaia. Para além de dar visibilidade à produção artística do Uruguai, contribuiu, especialmente, para que os exilados pudessem denunciar as violações de direitos que ocorriam em seu país, pedir intervenção internacional pelos presos políticos, além de estreitar os laços dos coletivos e artistas com espaços de outros países, como Cuba, Chile, URSS e mesmo Alemanha:

⁵⁸A decisão unânime de manter o teatro no exílio será muito importante para se posicionar na cena teatral latino-americana e dar a conhecer a realidade autoritária e repressiva em que viviam os uruguaios naquele momento. Embora desde a fundação do teatro o grupo mantivesse fortes relações com vários grupos teatrais independentes latino-americanos e um intercâmbio artístico, também mantinha um intercâmbio ideológico com Cuba e a Casa de las Américas, a URSS, o Partido Comunista Chileno e Pablo Neruda, El Berliner Ensemble e a viúva de Brecht, entre outros. (SCARAFFUNI, 2016, p.12-13, tradução nossa).

O exílio de muitos uruguaios foi vital, portanto, para a integridade destas pessoas ameaçadas diretamente pelos militares, mas, também, para promover uma rede solidária de articulação e de apoio para os que permaneceram no país durante o período autoritário. Esta rede de associações, institutos e coletivos latino-americanos foi crucial para que tanto o El Galpón quanto outros artistas, intelectuais e outras pessoas exiladas pudessem reforçar as denúncias de arbitrariedades da ditadura uruguiaia.

É importante ainda mencionar que muitos uruguaios passaram por duplos ou mesmo triplo exílios: aqueles que se exilaram no Chile e na Argentina, por exemplo, com o estabelecimento das ditaduras nos dois países (Chile em 1973 e Argentina em 1976); foram

⁵⁸ Tradução do original em espanhol: La decisión unánime de mantener el teatro en el exilio será muy importante para posicionarse en el escenario teatral latinoamericano y dar a conocer la realidad autoritaria y represiva en la que vivían los uruguayos en aquella época. Si bien desde la fundación del teatro, la agrupación mantuvo fuertes relaciones con varias agrupaciones teatrales independientes latinoamericanas y un intercambio artístico, también mantuvo un intercambio ideológico con Cuba y la Casa de las Américas, la URSS, el Partido Comunista Chileno y Pablo Neruda, El Berliner Ensemble y la viuda de Brecht, entre otros. (SCARAFFUNI, 2016, p.12-13).

obrigados a buscarem outros países que oferecessem novo asilo político e que não tivessem sob a ameaça de um golpe.

Imagem 3- Matéria do integrante do El Galpón Ruben Yáñez sobre o exílio do grupo no México



Fonte: Arquivos Grupo El Galpón. junho de 2022.

A matéria acima, em comemoração aos quarenta anos do Grupo El Galpón, foi assinada pelo saudoso integrante Ruben Yáñez, falecido em 2015. É um relato do que foi a experiência do exílio, do acolhimento caloroso dos mexicanos, da imersão em outra cultura, tão rica, diversa e plural como a cultura mexicana, da continuidade do trabalho teatral, agora em tempo integral e, por fim, a volta ao Uruguai e o retorno à democracia. Trata-se de um registro importante de quem precisou sair da situação de censura, de violência, da cultura do medo, ao mesmo tempo em que seguiam lutando por aqueles que ficaram e não puderam partir.

Ainda dentro do quadro da censura à cultura e aos grupos e coletivos artísticos, os veículos de comunicação de massa também foram bastante perseguidos pelo regime. Padrós (2005) pondera que dentro das premissas da Doutrina de Segurança Nacional aplicada pelos militares, a estratégia era garantir a adesão destes veículos por meio da cooptação ou da coerção. Como os veículos independentes não se curvaram ao regime, as medidas garantiam a prisão dos dirigentes destes veículos, o fechamento de rádios, jornais, emissoras de televisão que eram apropriados para propagar as falácias da ditadura:

Para as Forças Armadas e sua base doutrinária da Segurança Nacional a liberdade de expressão, assim como os meios de comunicação, constituíram elementos de importância estratégica para seus objetivos. Em primeiro lugar, era necessário aplicar-lhes uma ação saneadora que extirpasse os agentes contaminadores escondidos nas suas redações e cargos de direção. Dependendo do caso, se isso não fosse suficiente, fechavam o próprio meio temporariamente (política de quarentena) ou de forma definitiva. Em segundo lugar, devia-se tentar cooptá-los para que servissem de mediadores do discurso oficial com o conjunto da população. Avaliava-se que jornais, rádio, televisão e cinema tinham influência direta sobre a opinião pública; via-se que sua instrumentalização podia contribuir na consecução dos Objetivos Nacionais. (PADRÓS, 2005, p.501).

Os veículos de comunicação foram um dos principais alvos da censura na ditadura uruguaia, a exemplo de outras ditaduras na América e de outros contextos sócio-históricos de Estados de Exceção, como o nazismo alemão, o fascismo italiano, que compreendendo o alcance destes veículos apropriaram destes espaços como “antenas” dos ideais autoritários e ultraconservadores.

Outros fatores correspondem também às estratégias institucionais e informais de consolidação da censura no cotidiano das pessoas. Logo, além da censura institucionalizada e direcionada a grupos específicos, como partidos políticos, associações e sindicatos, grupos de teatro; as estratégias repressivas causaram efeito em curto prazo e contribuíram para uma autocensura bastante eficiente, que afetava a forma de produzir, de criar, bem como os modos de articulação coletiva e dos laços de solidariedade entre as pessoas. Foi instalada uma cultura do medo que contribuiu para um processo freado de formas de enfrentamento ao regime. Padrós (2005) também respalda esse pensamento de como o disciplinamento do comportamento social imposto pelo regime contribuiu para criar um clima de medo, de censura e de autocensura que pudesse provocar a desmobilização social:

A intervenção da ditadura no campo da cultura complementou o esforço de enquadramento verificado na rede de ensino, pois, entre outros aspectos, acarretou a perda da criatividade vital e a imposição de um clima pesaroso que contrastou com um passado não muito longínquo de efervescência cultural. O oportunismo, o adesismo e o oficialismo, marcas dos novos tempos, foram formas de ascensão e de reconhecimento institucional, sintomas de uma decomposição cultural que se aprofundou sob o impulso da contra insurgência e do disciplinamento do comportamento social. Censura e autocensura foram registros dessa sociedade, e a

combinação de medidas essencialmente repressivas com outras de asfixia econômica se mostraram sensivelmente eficientes no fechamento de empresas jornalísticas e editoriais de perfil opositor. [...]A repressão cultural e a repressão à liberdade de expressão se alimentaram da ausência de garantias mínimas e do reconhecimento concreto do grau de impunidade que protegeu a estrutura repressiva estatal e seus funcionários. Mas, na avaliação global, não se pode escamotear a eficiência de uma repressão silenciosa, impossível de quantificar, e que contribuiu decisivamente para a gestação da 'cultura do medo' e da autocensura que perpassou tanto os produtores culturais e os artistas quanto o público receptor. (PADRÓS, 2005, p.832-833).

Padrós reitera, portanto, essa capacidade dos órgãos censores agirem tanto por vias institucionais quanto por vias mais sutis. Importante observar que houve também uma fragilidade de encaminhamento dos casos de censura, que ocasionou, portanto, uma impunidade dos atos, resultando em um processo de silenciamento e de não envolvimento, por exemplo, nos próprios trabalhos artísticos, já que o simples ato de assistir uma peça de teatro poderia ser visto como um ato de conivência aos artistas enquadrados como subversivos.

Deste modo, percebe-se como a censura enraizou-se no contexto da ditadura e não atingiu apenas os artistas, educadores, intelectuais e veículos de comunicação, mas toda a população, que de forma direta ou indireta foi tolhida do processo democrático e teve sua vida social e sua vida privada sob o olhar dos censores.

A partir deste panorama da censura no país e entendendo como esse contexto afeta diretamente o processo de análise do grupo El Galpón, passaremos ao histórico da trajetória do grupo. Conforme veremos sua história está intrinsecamente ligada à história de efetivação da democracia no Uruguai.

O Grupo El Galpón foi criado em Montevideú, capital do Uruguai, em 02 de setembro de 1949. O grupo surgiu a partir de artistas que vieram de dois outros coletivos teatrais criados na década de 1930: La Isla e Teatro del Pueblo. O El Galpón integra também a Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), criada na década de 1940. Trata-se de um dos grupos mais antigos da América Latina, com mais de 70 anos de atividades ininterruptas. Em 1951, o grupo fundou a sua primeira sede, um pequeno teatro para 150 espectadores, a Sala Mercedes.

Imagem 4 - Fachada da Sala Mercedes, na década de 1940, antes da construção da primeira sede.



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. Créditos: MUSITELLI Ferruccio.março de 2023.

A imagem acima mostra o espaço primeiramente alugado pelo grupo e posteriormente adquirido por meio de diversas ações junto à população. Este espaço também gerou o nome do coletivo, pois tratava-se de um antigo galpão. É interessante pontuar como o próprio Grupo El Galpón apresenta sua história em seu sítio oficial na internet:

⁵⁹A história de 'El Galpón' é obviamente uma história teatral, mas é também uma história de artesãos, organizadores, especialistas em campanhas financeiras que quiseram afirmar a sua profissão teatral na base social que esta profissão deve ter em um país como o Uruguai, onde o Estado não subsidiou a atividade teatral independente e onde os atores tiveram que ganhar a vida com outros empregos, para poderem fazer teatro fora do horário de trabalho” (EL GALPÓN, 2020, p.2, tradução nossa).

Essa síntese sobre a história do El Galpón apresenta a vocação do grupo que remonta às suas origens e percorre toda a sua trajetória de décadas: trata-se, portanto, da formação de um coletivo que se construiu a partir de um processo de formação não apenas artístico, mas que se formaliza e se capacita muito além da cena: os integrantes do El Galpón, afetuosamente chamado de galponeros, ademais de artistas, são gestores, produtores, captadores de recursos para a produção independente que se propuseram a fazer e, além disso, são pessoas que se comprometeram a construir o seu espaço de forma colaborativa, ou seja, é um trabalho que não foi delegado aos profissionais fazerem, mas contou com o trabalho braçal, o suor e várias

⁵⁹ Tradução do original em espanhol: La historia de 'El Galpón' es obviamente una historia teatral, pero también es una historia de artesanos, de organizadores, de especialistas en campañas financieras que han querido afirmar su profesión teatral en el basamento social que esa profesión debe tener en un país como el Uruguay, donde el Estado no ha subvencionado la actividad teatral independiente y en donde los actores se han debido ganar la vida con otros empleos, para poder hacer teatro fuera de sus horarios de trabajo”# (EL GALPÓN, 2020, p.2).

madrugadas, quando em vez de descansarem da jornada dupla profissional, uma que lhe garantia a sobrevivência financeira e outra com a qual eles foram construindo seus processos artísticos, os galponeros levantavam paredes, pintavam e foram levantando a sua sala, com o apoio da população local.

Imagem 5- Foto do Núcleo Fundante do Grupo El Galpón



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022.

A descrição do grupo feita por eles em sua página oficial é bastante adequada, pois corresponde ao perfil aguerrido do grupo, que vai muito além da atuação cênica, mas se trata de pessoas engajadas em várias frentes de trabalho do próprio coletivo, inclusive, no ofício da construção da própria sede, de prospecção de recursos para realização dos espetáculos e manutenção do espaço, além da militância junto a partidos e movimentos sociais. Trata-se de um grupo que teve e continua tendo grande capilaridade e interlocução com a população de Montevideu.

Imagem 6- Foto do espetáculo *A resistível ascensão de Arturo Ui*, texto de Bertolt Brecht e Direção de Ruben Yañez, que teve sua estreia em 1972.



Fonte: Arquivo Pessoal do Grupo El Galpón. junho de 2022.

Trabalhando de forma totalmente independente e colaborativa, contando apenas com o apoio de pessoas físicas e de doações para manter as suas atividades; o Grupo El Galpón tem como premissa estimular a dramaturgia latino-americana e nacional, bem como realizar o intercâmbio com artistas de outras áreas artísticas. Em seu repertório constam também diversas montagens dos textos do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, como ilustra a imagem acima de um dos espetáculos constantes no repertório do grupo.

Imagem 7- Placa na calçada em frente ao teatro El Galpón.



Fonte:Michelle Silva. junho de 2022.

Álvarez (2007) pontua que desde o surgimento do grupo, já estava pautada a premissa de um teatro socialmente comprometido com a população uruguaia, com as questões que perpassam a América Latina como um todo e com a produção teatral independente do Uruguai. Trata-se, portanto, de um grupo que mantém a sua coerência desde os primeiros anos de sua criação até os dias atuais.

⁶⁰Em 2 de setembro de 1949 nascia no Uruguai o grupo de teatro 'El Galpón', cujo principal objetivo é lutar por um teatro socialmente comprometido. O grupo teatral El

⁶⁰ Tradução do original em espanhol: El 2 de septiembre de 1949 nace el grupo de Teatro 'El Galpón' en el Uruguay, el objetivo central es luchar por un teatro socialmente comprometido. El grupo de teatro El Galpón intentó hacer 'un teatro realmente independiente, de indudable calidad artística y de una cohesión ideológica y moral que le ha permitido sobrevivir y progresar aún en las peores condiciones' a partir de allí el teatro latinoamericano dio en todo su contexto geográfico el giro y la transición a una perspectiva de lo político, tanto en la propia praxis teatral, como en la lucha y en el combate de lo político. [...] El grupo de teatro El Galpón buscó la definición y puesta en escena, de un teatro político y popular que evidenciara la construcción de una idea de lo latinoamericano, y además un teatro que llevará a una transformación social de las instituciones y de las bases del poder. El teatro se asumió como una actitud de compromiso social y compromiso ideológico. (ÁLVAREZ, 2007, p.115-116).

Galpón tentou fazer ‘um teatro verdadeiramente independente, de qualidade artística inquestionável e de uma coesão ideológica e moral que lhe permitiu sobreviver e progredir mesmo nas piores condições’. a partir daí o teatro latino-americano deu em todo o seu contexto geograficamente a virada e a transição para uma perspectiva do político, tanto na própria práxis teatral, quanto na luta e combate do político. [...] O grupo de teatro El Galpón buscava a definição e encenação de um teatro político e popular que demonstrasse a construção de uma ideia de América Latina, e também um teatro que levasse a uma transformação social das instituições e das bases do poder. O teatro assumiu-se como uma atitude de compromisso social e compromisso ideológico. (ÁLVAREZ, 2007, p.115-116, tradução nossa).

Assim, percebe-se uma cena teatral em Montevideu um pouco distinta da cena paulistana na qual se configurou a Companhia do Latão: na São Paulo da década de 1990, o surgimento dos grupos teatrais não tinha o precedente político como algo que os ligava, mas pautaram as pesquisas de linguagens e de diferentes estéticas dentro do universo acadêmico especialmente. O que se configura, portanto, na cena teatral de Montevideu desde o seu início é a consolidação dos grupos independentes, com o compromisso de formar uma consciência social junto ao público e de produzirem um teatro alinhado com as demandas sociais do seu tempo.

A configuração do El Galpón, a exemplo de outros coletivos teatrais que são seus contemporâneos em Montevideu, já tinha a perspectiva de um funcionamento independente, uma vez que os coletivos não contavam com subsídios governamentais para a realização e manutenção das suas atividades, mas com apoios vindos da própria população; o que possibilitou ao El Galpón estreitar os laços da companhia com a população uruguaia.

Imagem 8- Foto do espetáculo *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*, texto de Brecht e direção de César Campodónico, 1969.



Fonte: Arquivo Pessoal do Grupo El Galpón. junho de 2022.

A imagem acima se refere a outro trabalho do grupo constante no repertório de Bertolt Brecht e que teve sua estreia em 1969. A Companhia do Latão também montou um espetáculo baseado na peça brechtiana, em 2013, intitulado *O Patrão Cordial*.

Ainda sobre o repertório do El Galpón, é importante dizer sobre as montagens do grupo no qual a escolha se pautou pela dramaturgia brasileira. No El Galpón, desde a sua fundação, todas as decisões que envolvem o coletivo são decididas por meio de Assembleia. No caso da eleição dos textos que irão subsidiar o processo de criação das peças existe um trabalho prévio realizado pelo Núcleo Artístico, que faz a curadoria prévia das peças, conforme anunciado nos relatos dos galponeros.

Assim, é significativa a consonância do trabalho do grupo que elencou várias obras brasileiras em seu repertório.

Dentre as peças brasileiras encenadas pelo El Galpón, além da destacada *Liberdade, Liberdade*, o grupo também montou um dos textos ícone do Teatro Arena: *Eles não usam black tie* do ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (1958), que coloca o operário como protagonista da cena pela primeira vez no Brasil. A peça foi montada pelo El Galpón em 1961 com a direção de Atahualpa del Cioppo, com o título em espanhol *Ellos no usan smoking*.

A encenação brasileira do Teatro Arena foi dirigida por José Renato, em 1958. A peça se passa em uma greve operária e a trama ocorre com moradores de favela e seus problemas sociais, que culmina em uma greve dos trabalhadores. O operário Tião é o personagem que não adere à greve, temendo o risco de ser demitido, já que a namorada está grávida. O pai de Tião é o líder grevista e daí surgem todas as contradições e conflitos decorrentes de posições contrárias. A peça teve um êxito de público em São Paulo, ficando um ano em cartaz e depois realizou temporadas no interior do estado e no Rio de Janeiro e reergueu, naquele período, o Teatro Arena, que a tinha produzido como uma peça em despedida do trabalho coletivo.

Imagem 9- Foto da peça *Eles não usam Black-Tie* pelo El Galpón



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022

Como registro da montagem, há algumas fotos como se vê acima, embora no acervo do grupo não há o texto adaptado do original brasileiro, de forma que fosse possível apontar quais foram as proposições da montagem a partir da dramaturgia brasileira.

Em 1964, o aguerrido grupo adquiriu um antigo cinema, a fim de reformá-lo em uma sala teatral mais ampla e com capacidade para receber um número maior de espectadores, agora para 650 pessoas.

Em 1968, no mesmo ano da institucionalização do AI-5 no Brasil, eles estreiam a peça *Liberdade, Liberdade*, dos brasileiros Millôr Fernandes e Flávio Rangel (1965). É interessante demarcar a encenação destas duas dramaturgias brasileiras que foram montagens expressivas no Brasil e que encontram correspondência e ressonância também no coletivo uruguaio.

A peça teve a direção de César Campodónico e, no Brasil, teve sua estreia em pleno início da ditadura militar no dia 21 de abril de 1965 no Rio de Janeiro. Tratou-se de uma produção entre o grupo carioca Opinião e o paulistano Teatro Arena e contou com a direção de Flávio Rangel e no elenco Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) e Tereza Rachel.

Como foi um texto que serviu como gatilho para a ação dos militares no Uruguai, é importante mencionar esta obra e sobre o seu conteúdo, uma vez que integrou o importante

repertório do El Galpón. A dramaturgia, que não segue uma sequência linear, faz um recorte de textos de outros autores e traz mensagens de vários contextos históricos nos quais o tema da liberdade (ou a falta dela) estavam em pauta. O aspecto irônico atravessa a dramaturgia, como se pode verificar na passagem abaixo da personagem ao público sobre o alerta da necessidade de se posicionar:

Vianna – (Bem sério, mas neutro, autoritário)- E aqui, antes de continuar esse espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada a sua posição, fique nela! Porque senão companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada. (FERNANDES; RANGEL; 2013, p.31)

Na passagem acima, o ator narrador já enuncia, de forma explícita, a necessidade de um posicionamento. Pensando no contexto da ditadura e fazendo a correlação com os contextos atuais e a necessidade premente de tomarmos posições, trata-se de um alerta importante para o leitor do texto e para o espectador do espetáculo. O espetáculo usa também citações de outros textos, bem como de frases que se tornaram célebres e quase se transformaram em dogmas.

O texto também é bastante irônico com as questões envolvendo o imperialismo norte-americano:

Paulo- Mas, afinal, o que é a liberdade? Apesar de tudo o que já se disse e tudo o que dissemos sobre a liberdade, muitos dos senhores ainda não estão naturalmente convencidos que a liberdade não existe, que é uma figura mitológica criada pela pura imaginação do homem. Mas eu lhes garanto que a liberdade existe. Não só existe, como é feita de concreto e cobre e tem cem metros de altura. A liberdade foi doada aos americanos pelos franceses em 1866 porque naquela época os franceses estavam cheios de liberdades e os americanos não tinham nenhuma. Recebendo a liberdade dos franceses, os americanos a colocaram na ilha de Bedloe, na entrada do porto de Nova York. Esta é a verdade indiscutível. Até agora a liberdade não penetrou no território americano. Quando Bernard Shaw esteve nos Estados Unidos foi convidado a visitar a liberdade, mas recusou-se afirmando que seu gosto pela ironia não ia tão longe. Aquelas coisas pontudas colocadas na cabeça da liberdade ninguém sabe o que são. Parecem previsão de defesa antiaérea. Coroa de louros certamente não é. Antigamente era costume coroar-se heróis e deuses com coroas de louros. Mas quando a liberdade foi doada aos Estados Unidos, nós os brasileiros já tínhamos desmoralizado o louro, usando-o para dar gosto no feijão. A confecção da monumental effigie custou à França trezentos mil dólares. Quando a liberdade chegou aos Estados Unidos, foi-lhe feito um pedestal que, sendo americano, custou muito mais do que o principal: quatrocentos e cinquenta mil dólares. Assim, a liberdade põe em cheque a afirmativa de alguns amigos nossos, que dizem de boca cheia e frase importada que o ‘Preço da Liberdade é a Eterna Vigilância’. Não é. Como acabamos de demonstrar, o preço da liberdade é de setecentos e cinquenta mil dólares. Isso há quase um século atrás. Porque atualmente o Fundo Monetário Internacional calcula o preço da nossa liberdade em três portos e dezessete jazidas de minerais estratégicos. (Foge). (FERNANDES; RANGEL; 2013, p.52-53)

É interessante ver como os autores fazem uma relação irônica na dramaturgia sobre a liberdade como uma mercadoria. A relação liberdade e sociedade consumista, liberdade e capitalismo é colocada em debate. Mais adiante, uma fala irônica da Vianninha, que satiriza com a “ameaça” que paira da democracia:

Vianna- É, mas eu queria dizer uma coisa, a você e a todos – e quem avisa amigo é, se o governador continuar permitindo que certos parlamentares falem em eleições; se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas; se continuar deixando que algumas pessoas pensem pela própria cabeça; se continuar deixando que os juízes do Supremo Tribunal Federal concedam habeas corpus a três por dois; e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo o que a gente disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia! (FERNANDES; RANGEL; 2013, p.61).

Pelas entrevistas realizadas com o grupo El Galpón, sabemos que houve três versões do espetáculo com adaptações pelo coletivo uruguaio, entretanto, não foi possível ter acesso a estas versões.

Imagem 10- Cartaz do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, que estreou na antiga sede do grupo, em 1968.



Fonte: Arquivo do Grupo El Galpón. junho de 2022.

Domínguez (2020), autor responsável por consolidar, no ano de 2020, o primeiro livro sobre a trajetória de mais de setenta anos do grupo, coloca o impacto das apresentações de *Liberdade Liberdade* na época, o que certamente despertou a atenção dos militares, que inclusive apontam a peça no decreto de 1976 de encerramento da sede do El Galpón. Por meio

dos relatos das atrizes que faziam o espetáculo, elas pontuam um fato que denota a ação de enfrentamento de artistas e estudantes neste período pré golpe: o El Galpón apresentava *Liberdade Liberdade* em seu teatro enquanto a cavalaria da polícia perseguia os estudantes na avenida 18 de julho em protesto à implementação das *Medidas Prontas de Seguridad*, decretadas no dia da estreia da peça pelo governo Pacheco Areco. A marcha percorre a porta do teatro, os estudantes entram no meio da apresentação a fim de fugir da perseguição e se deparam com esta peça contestatória:

⁶¹[...] Mas a performance mais feliz do ano foi uma colagem de textos e canções intitulada *Liberdade, Liberdade*, que mais uma vez causou discussões acaloradas porque um dos números da peça aludia ao julgamento de dois escritores soviéticos durante o stalinismo e vários integrantes do grupo se recusaram a agir. Finalmente eliminaram a polêmica cena e deram continuidade ao mais novo, recém-saído da Escola, sob a direção de César Campodónico. O espetáculo havia sido idealizado por Flávio Rangel e o grande comediante Millôr Fernandes no Teatro de Arena de São Paulo, em resposta ao golpe militar que inaugurou a ditadura brasileira em abril de 1964. Em Montevidéu funcionou como catalisador da resistência à política repressiva ao governo na mídia e muitas manifestações da vida nacional. O dia de sua estreia, 13 de junho de 1968, coincidiu com a implementação das 'Medidas Prontas de Segurança, mecanismo que suspendia as garantias constitucionais dos cidadãos e abria caminho para todo tipo de operação contra a oposição. Myriam Gleijer lembra que se ouvia os cavaleiros da polícia avançando pela rua Mercedes, os meninos da manifestação correram e se refugiaram no teatro, onde encontraram nosso espetáculo. Três moças de minissaia desenhadas em um convento e dois jovens de longas costeletas que, entre paródias e sátiras ao poder, à corrupção e à exploração dos trabalhadores, cantaram canções de Gabriel Celaya, Paco Ibáñez e Violeta Parra, acompanhados por Federico García Vigil em contrabaixo, Eduardo Mateo na guitarra e Luis Sosa na bateria. 'Achamos que é preciso cantar/Agora mais do que nunca é preciso cantar/Por isso como cantautor me apresento/sem marca nem cicatriz/mãos limpas, alma limpa/rosto

⁶¹ Tradução original do espanhol: [...] Pero la puesta más afortunada del año fue un collage de textos y canciones titulado Libertad, Libertad, que volvió a provocar encendidas discusiones porque uno de los números aludía al juicio a dos escritores soviéticos durante el stalinismo y varios integrantes se negaron a actuar. Finalmente eliminaron la controvertida escena y llevaron adelante los más jóvenes, recién salidos de la Escuela, bajo la dirección de César Campodónico. El espectáculo había sido creado por Flavio Rangel y el gran humorista Millôr Fernandes en el Teatro de Arena de San Pablo, en respuesta al golpe militar que inauguró la dictadura brasileña en abril de 1964. En Montevideo operó como un catalizador de la resistencia a la política represiva del gobierno sobre los medios de comunicación y muchas manifestaciones de la vida nacional. El día de su estreno, el 13 de junio de 1968, coincidió con la implantación de las 'Medidas Prontas de Seguridad', un mecanismo que suspendía las garantías constitucionales de los ciudadanos y abría paso a toda clase de operativos contra la oposición. Recuerda Myriam Gleijer que se 'oía avanzar la caballada de la policía por la calle Mercedes, los muchachos de la manifestación corrían y se refugiaban en el teatro, donde se encontraban con nuestro espectáculo. Tres muchachas de minifaldas diseñadas en un convento y dos jóvenes con largas patillas que, entre parodias y sátiras al poder, la corrupción, la explotación de los trabajadores, cantaban temas de Gabriel Celaya, Paco Ibáñez y Violeta Parra, acompañados por Federico García Vigil en el contrabajo, Eduardo Mateo en guitarra y Luis Sosa en batería. 'Nosotros pensamos que es preciso cantar/Ahora más que nunca es preciso cantar/Por eso como obrero del canto me presento/sin marca o cicatriz/limpia las manos, el alma limpia/el rostro descubierto, abierto el pecho/expreso y documento mi palabra conforme el pensamiento'. Una épica desarmada (que fue la del pueblo), con palabras y palos de escoba, el coraje nunca más expuesto de la imaginación. Pocas obras como esta han sido tan intransferiblemente de su época, diría más tarde Campodónico. 'Fue como una bandera que se desplegó - agrega Stella Teixeira - y no se cerró hasta cuatro años después'. A la primera temporada le siguió una gira por 59 ciudades del país, la volvieron a montar en el 69, la repitieron en el 71, y la volvieron alrededor de 90 mil espectadores. (DOMÍNGUEZ, 2020, p.99-100).

desvelado, peito aberto/me expresso e documentar minha palavra de acordo com o pensamento'. Uma epopeia desarmada (que era a do povo), com palavras e vassouras, a coragem nunca mais exposta da imaginação. Poucas obras como esta foram tão intransferíveis do seu tempo, diria Campodónico mais tarde. 'Foi como uma bandeira que se desfraldou - acrescenta Stella Teixeira - e só se fechou quatro anos depois.' A primeira temporada foi seguida por uma turnê por 59 cidades do país, eles a remontaram em 1969, a repetiram em 1971 e a retornaram para cerca de 90.000 espectadores. (DOMÍNGUEZ, 2020, p.99-100, tradução nossa).

Liberdade, Liberdade inaugurou, portanto, na data em que o governo uruguaio instituiu as *Medidas Prontas de Seguridad*, um processo de resistência do teatro, alinhado com outros movimentos, como estudantes e trabalhadores. Ainda sobre o impacto que teve no contexto pré-golpe do Uruguai, Campodónico (1999), integrante do El Galpón e que dirigiu a peça relata sobre o processo de montagem do espetáculo:

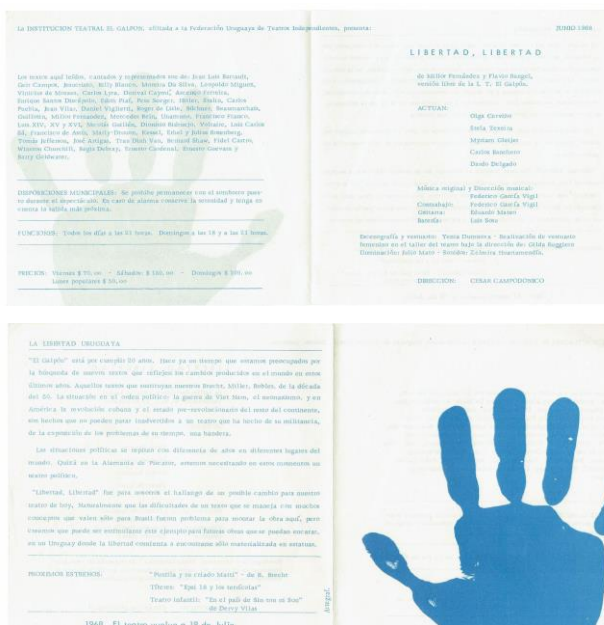
⁶²Em 1968 estreou um dos shows mais emblemáticos de 'El Galpón'. É sobre 'Liberdade, Liberdade'.[...] Passou três temporadas no palco. Esse texto teve um enorme sucesso no Brasil, porque também foi uma resposta à ditadura brasileira iniciada em 1º de abril de 1964, quando os militares se levantaram contra o presidente João Goulart e o destituíram. Será o pré-anúncio para nós da ditadura que viria mais tarde em nosso país. De nossa parte, fizemos uma adaptação muito boa daquele texto de Rangel e Millôr Fernandes. Na verdade, houve várias adaptações: uma primeira versão em 1968, que é a que acabamos de referir, uma segunda e depois uma terceira versão em 1971, quando já tinha sido inaugurada a nova sala 'El Galpón'. À distância penso que 'Liberdade, Liberdade' foi um espetáculo que só encontra a sua explicação no clima polarizado e nos confrontos que existiam naqueles anos. Mas, ao analisar aquela feliz adaptação do texto de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, apesar de seus notórios sucessos, de forma alguma a faria de novo. Muitas vezes, seja pelo sucesso que teve ou pela emoção que 'Liberdade, Liberdade' causou naqueles anos, me sugeriram substituí-lo, mas nunca pensei nisso. Tudo mudou. E, na verdade, poucas obras como esta foram tão intransferíveis de seu tempo e nada mais. (CAMPODÓNICO, 1999, p.57-58, tradução nossa).

Por este relato, compreendemos que o El Galpón não realizou a montagem utilizando do texto original brasileiro. Campodónico relata o trabalho de três adaptações diferentes, certamente para ajustar a dramaturgia brasileira à realidade uruguaia. Ao mesmo tempo, é significativo compreender que Campodónico tinha absoluta consciência do contexto no qual a

⁶² Tradução do original em espanhol: En 1968 se estrena uno de los espectáculos más emblemáticos de 'El Galpón'. Se trata de 'Libertad, Libertad'.[...] Estuvo tres temporadas en escena. Este texto había tenido un enorme éxito en Brasil, porque fue también una respuesta a la dictadura brasileña iniciada el 1o de abril del 1964, cuando los militares se levantan contra el presidente João Goulart y los destituyen. Será el pre anuncio para nosotros de la dictadura que sobrevendría después en nuestro país. Por nuestra parte, hicimos una adaptación muy buena de aquel texto de Rangel y Millôr Fernandes. En realidad, fueron varias adaptaciones: una primera versión en el año 68 que es a la que acabamos de referirnos, una segunda y luego una tercera versión en el 71 cuando ya se había inaugurado la nueva sala de 'El Galpón'. A la distancia pienso que 'Libertad, Libertad', fue un espectáculo que sólo encuentra su explicación en el clima polarizado y de enfrentamientos que se vivía en aquellos años. Pero, al analizar aquella feliz adaptación del texto de Flávio Rangel y de Millôr Fernandes, a pesar de sus notorios aciertos, de ninguna manera volvería a hacerla de nuevo. Muchas veces, ya sea por el éxito que tuvo o por la emoción que en aquellos años provocó 'Libertad, Libertad', me han sugerido reponerla, pero jamás lo he considerado. Todo ha cambiado. Y en realidad pocas obras como esta han sido tan intransferiblemente de su época y nada más. (CAMPODÓNICO, 1999, p.57-58).

peça foi escrita no Brasil e no que ela representou também no Uruguai no contexto pré-golpe, coincidindo sua estreia exatamente com a data de publicação do decreto das Medidas de Segurança de Pacheco Areco. Soma-se também a compreensão de que a peça estava, de fato, enraizada ao contexto sócio-histórico de seu tempo e, conforme observa Campodónico, a peça se torna datada, porque trata de uma conjuntura autoritária muito específica.

Imagem 11- Programa do espetáculo *Liberdade, Liberdade*



Fonte: Arquivo pessoal El Galpón. junho de 2022.

Pelos relatos e materiais da época, podemos verificar que foi a partir da peça *Liberdade, Liberdade*, o grupo El Galpón, juntamente com as demais produções de teatro independente deste período, começaram a consolidar uma esfera de enfrentamento e resistência sistemática ao regime. Mirza (2007) reitera em seus estudos o teatro como microssistema emergente de enfrentamento ao golpe no Uruguai, uma forma de discurso alternativo e contra-hegemônico contra o regime autoritário e que promoveu, a partir desta “pequena célula artística”, uma atuação importante e significativa, tanto para os próprios coletivos quanto para os demais movimentos de luta.

⁶³Esses discursos alternativos construíram conceituações opostas às do discurso hegemônico em relação aos conflitos sociais, ao papel da cultura e da educação e,

⁶³ Tradução do original em espanhol: Esos discursos alternativos construyeron conceptualizaciones opuestas a las del discurso hegemónico en lo referente a los conflictos sociales, la función de la cultura y la educación y principalmente a la evaluación de la función política y de la tradición nacional. Discursos que significaban un modo de resistencia frente al intento del poder totalitario de desacreditar la herencia cultural y política del país,

principalmente, à avaliação do papel político e da tradição nacional. Discursos que significaram uma forma de resistência contra a tentativa do poder totalitário de desacreditar o patrimônio cultural e político do país, de legitimar e consagrar a tutela militar. Uma forma de resistência contra um poder que detinha o monopólio do discurso público para se legitimar. [...] Nesse sentido, os produtores teatrais souberam criar um discurso de resistência, uma linguagem capaz de expressar sua rejeição ao discurso oficial no espaço coletivo dos teatros, apesar da censura. [...] Dessa forma, pode-se afirmar que o sistema teatral como um todo foi uma forma de expressão política e um discurso alternativo, embora não um 'movimento organizado', um meio de resistência coletiva contra o discurso autoritário. (MIRZA, 2007, p.168-169, tradução nossa)

A contribuição dos artistas de teatro se refere à esfera do microcosmo de enfrentamento ao regime militar, um contra-discurso que operava por meio dos espetáculos teatrais, de debates com o público, de ações formativas e de rearticulação dos espaços coletivos.

Imagem 12- Foto dos músicos no espetáculo *Liberdade, Liberdade*



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022.

Portanto, é importante situar o El Galpón dentro da cena teatral montevidense pela relevância e a centralidade que teve sua atuação junto aos grupos de teatro independentes, produzindo, junto com os seus espetáculos, trabalho de formação crítica, debate qualificado

para legitimar y consagrar la tutela militar. Una forma de resistencia contra un poder que gozaba del monopolio del discurso público para legitimarse. [...] En ese sentido, los productores teatrales supieron crear un discurso de resistencia, un lenguaje capaz de expresar su rechazo al discurso oficial en el espacio colectivo de las salas, a pesar de la censura. [...] De este modo, puede afirmarse que el sistema teatral en su conjunto fue una forma de expresión política y un discurso alternativo, aunque no un 'movimiento organizado', una vía de resistencia colectiva ante el discurso autoritario. (MIRZA, 2007, p.168-169)

com suas plateias sobre os assuntos da peça e da ordem do dia, enfim, promovendo cultura em seu sentido ampliado.

Imagem 13- Cena do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, texto de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, direção de César Campodónico, que teve sua estreia em 1968.



Fonte: Arquivo Pessoal do Grupo El Galpón. fevereiro de 2021.

A produção teatral do Grupo El Galpón vai acompanhando, também, a conjuntura político-social do país, daí ser tão importante a configuração do teatro independente. Neste período pré-golpe do teatro político, uma vez que será este movimento que irá consolidar o processo de uma cena forte, não apenas do ponto de vista estético, mas, também, do ponto de vista ético, colaborativo e, porque não, dos caminhos de uma arte politizada e contra-hegemônica.

Scaraffuni (2016) aponta três momentos distintos da produção teatral independente em Montevideu e que corresponde exatamente às etapas pré ditadura militar, com a transição velada para o golpe, o período efetivo da ditadura e a terceira fase de retorno do El Galpón do exílio e o processo de redemocratização. Esta autora pondera acerca desta primeira etapa como a fase efetiva de formação crítica das plateias utilizando-se de diferentes estéticas nos trabalhos.

⁶⁴O campo do teatro independente montevidense se resignificou a partir de certos blocos históricos que determinaram de certa forma uma configuração do trabalho

⁶⁴ Tradução do original em espanhol: El campo del teatro independiente montevidense se resignificó en base a ciertos bloques históricos que determinaron de cierta forma una configuración del quehacer teatral de las agrupaciones independientes. [...] Estos se pueden identificar de la siguiente manera: un bloque abarcando el período represivo que corresponde a los años 1968 a 1973, anterior a la instauración del golpe de Estado, el período de instauración del régimen dictatorial que va de 1973 a 1985, la vuelta del exilio de la agrupación teatral El Galpón en el año 1984 y el comienzo de la restauración democrática a partir de 1985. En este primer período, comprendido entre 1969 y 1973 el accionar teatral de los independientes tiene como finalidad generar una

teatral dos grupos independentes. [...] Estes podem ser assim identificados: um bloco que abrange o período repressivo que corresponde aos anos de 1968 a 1973, anteriores à instauração do golpe de Estado, período de instauração do regime ditatorial que vai de 1973 a 1985, o retorno do exílio do grupo teatral El Galpón em 1984 e o início da restauração democrática a partir de 1985. Neste primeiro período, entre 1969 e 1973, as ações teatrais dos independentes visavam gerar consciência política e social em indivíduos, o que transcende as opções ou tendências estéticas utilizadas. Os artistas teatrais optaram por obras que unificassem o conteúdo político, para além da encenação, e é nesse período que o teatro político terá seu maior auge. (SCARAFFUNI, 2016, p.1-3, tradução nossa).

Essa construção do teatro independente em Montevideu é, portanto, crucial no sentido de promover também uma rede de colaboração e de solidariedade entre os diferentes grupos de teatro da capital uruguaia. Será exatamente essa rede que irá propiciar o apoio no momento posterior no qual a sede e os bens do El Galpón serão tomados pelos militares, uma vez que os grupos que ainda mantêm as suas salas irão receber posteriormente os galponeros que permaneceram no país em seus espaços e em seus projetos artísticos.

O processo formativo crítico que propiciou naquele momento os espetáculos teatrais e outras atividades, contribuiu também para que a arte teatral ganhasse outra relevância e alcance naquele período, pois como analisa Mirza (2007) “⁶⁵Essa forte politização não se limitou aos produtores teatrais, mas abarcou todo o sistema e o campo intelectual como um todo, dentro do qual o teatro ocupou um lugar central. [...] O teatro tornou-se um dos rituais parcialmente reparadores diante das feridas profundas produzidas pela repressão no coletivo social. (MIRZA, 2007, 113-193)

Tal assertiva pretende ampliar o debate, portanto, do campo artístico para o campo intelectual e demais áreas de atuação destes atores sociais, no qual o teatro esteve presente e conseguiu também, de certa forma, mediar os debates e processos entre os diferentes agentes que estavam a favor da luta pelo retorno à democracia, promovendo espaços de reunificação desta pauta.

Neste processo diário de lidar desde as questões de articulação dos coletivos, até a produção artística dentro de um contexto no qual a apresentação de uma peça de teatro tornou-se uma ameaça à segurança nacional, o El Galpón, compreendendo também que o golpe

conciencia política y social en los individuos, que trasciende las opciones o tendencias estéticas utilizadas. Los teatreros optaban por obras que unificaran por el contenido político, más allá de las puestas en escena y es en este período donde el teatro político va a tener su mayor auge. (SCARAFFUNI, 2016, p.1-3).

⁶⁵ Tradução do original em espanhol: Esa fuerte politización no se limitaba a los productores teatrales sino que abarcaba todo el sistema y al campo intelectual en su conjunto, dentro del cual el teatro ocupaba un lugar central. [...] El teatro se volvió uno de los rituales parcialmente reparadores ante las profundas heridas producidas por la represión en el colectivo social. (MIRZA, 2007, p.113-193).

ultrapassou as fronteiras de seu país e atingiu em cheio os países vizinhos, também buscou nas dramaturgias produzidas na América do Sul estímulos para falar destes e de outros fatos vivenciados pelas nossas sociedades latino-americanas.

Na etapa anterior à ditadura, mas que, conforme reiteramos, caminhava para o golpe, o El Galpón manteve contatos com outros militantes do teatro brasileiro como Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), chegando a montar, em 1961, a peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri (1958) e que foi um êxito na retomada do Teatro Arena em São Paulo, ao final da década de 1950. Iná Camargo Costa (2016) ressalta as especificidades de operacionalização do teatro independente no Uruguai e a dimensão que o El Galpón teve não somente no país, mas, também, em promover esses espaços de intercâmbio com artistas e coletivos de outros países, seja por meio da montagem de textos brasileiros, do convite a outros artistas do Brasil e de outros países, características que não eram vinculadas à produção brasileira, ainda naquela época com olhar para a produção europeia e também estadunidense:

[...] O país era o Uruguai e seu movimento de teatro independente, iniciado nos anos de 1930, chegou a contar, no final da década de 1940, com 21 salas de espetáculos em todo o país. Um desses grupos, o El Galpón, surgido da fusão de três outros, tem uma trajetória particularmente exemplar, pois nos serve de contraste: seu nome deriva do lugar alugado para seu funcionamento como sala de espetáculos e escola de teatro. Já a instalação dá a marca de sua estratégia cultural: a mobilização popular por meio de campanhas específicas para arrecadar os fundos necessários ao aluguel do local, a compra de material de construção, de equipamentos, etc. e a concomitante associação de trabalhadores ao projeto, que participaram de todas as suas etapas. [...] Apesar de nossa teimosa incapacidade de tomar conhecimento do que se passa no continente, tal possibilidade se descortina quando se sabe que, em 1961, El Galpón montou *Eles não usam black tie*, dando início a um processo de intercâmbio prontamente interrompido pela ditadura. (COSTA, 2016, p.76-77).

Além de montagens de peças brasileiras e de outros dramaturgos do território latino-americano, a exemplo da Companhia do Latão, o Grupo El Galpón também encenou várias peças de Bertolt Brecht que compuseram o seu repertório, tendo também como referência o teatro épico-dialético em sua trajetória. No Uruguai, o El Galpón foi o primeiro grupo a montar uma obra de Brecht no ano de 1957 (antes mesmo que no Brasil), inaugurando o seu repertório brechtiano com a peça *A ópera dos três vinténs* com o título em espanhol *Ópera de los dos centavos* com direção de Atahualpa del Cioppo. Já no exílio no México, o grupo foi ainda responsável por dar visibilidade ao trabalho de Bertolt Brecht no país mexicano e por fazer difundir a relevância do teatro de Brecht para o teatro político na América Latina.

Imagem 14-Foto da peça *A Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022.

Scaraffuni (2016) coloca a preocupação do grupo desde a sua criação com a eleição do seu repertório e o cuidado em produzir peças com aprimorado senso estético, mas, também, de conteúdos fortemente politizados para as plateias. Assim como Brecht concebeu seu teatro, conteúdo e forma também eram indissociáveis, ⁶⁶“a escolha do repertório foi uma ferramenta fundamental para o objetivo de manter um teatro de nível artístico e estético, mas também político, já que esse sempre foi o objetivo do El Galpón como de outros grupos teatrais, a arte fazer perguntas, representar e mostrar o processo dos problemas, de forma brechtiana, fazer teatro para que as próprias pessoas encontrassem as respostas. (SCARAFFUNI, 2016, p.10, tradução nossa).

⁶⁷A escolha do repertório foi uma ferramenta fundamental para o objetivo de manter um teatro de nível artístico e estético, mas, também, político, pois esse sempre foi o objetivo tanto do El Galpón como de outros grupos teatrais, fazer teatro de arte, já que utilizavam de dramaturgos clássicos como Goldoni, Molière, para fazer perguntas, para representar e mostrar o processo dos problemas, numa moda à brechtiana, para

⁶⁶ Tradução do original em espanhol: La elección del repertorio era una herramienta fundamental para el objetivo de mantener un teatro con nivel artístico y estético, además de político, dado que este siempre fue el objetivo de El Galpón como de otras agrupaciones teatrales, hacer teatro para plantear preguntas, para representar y mostrar el proceso de los problemas, de un modo brechtiano, con el fin de que el propio pueblo fuera el que encontrara las respuestas. (SCARAFFUNI, 2016, p.10)

⁶⁷ Tradução do original em espanhol: La elección del repertorio era una herramienta fundamental para el objetivo de mantener un teatro con nivel artístico y estético, además de político, dado que este siempre fue el objetivo de El Galpón como de otras agrupaciones teatrales, hacer teatro de arte, ya que utilizaban dramaturgos clásicos como Goldoni, Molière, para plantear preguntas, para representar y mostrar el proceso de los problemas, de un modo brechtiano, con el fin de que el propio pueblo fuera el que encontrara las respuestas. (SCARAFFUNI, 2016, p.10).

que o próprio povo encontrasse as respostas. (SCARAFFUNI, 2016, p.10, tradução nossa).

É, portanto, relevante e característica dos grupos teatrais no período que antecede a ditadura uruguaia, as peças de caráter contestatório, como anunciando o período subsequente de restrição das encenações com este caráter e que, na ditadura, adquire outras “camadas” o discurso direto de alguns temas. Mirza (1992), coloca que ao final da década de 1970 se potencializa o discurso alternativo da produção teatral, tratando, com maior rigor, os temas relacionados à luta de reestruturação do processo democrático e que são elaborados de forma subjetiva, a fim de “driblar” a censura crescente:

⁶⁸Por outro lado, o teatro tornou-se durante a ditadura um espaço de resistência ideológica através do sistema textual e espetacular. No sistema textual das obras representadas, os temas do poder arbitrário, repressão, prisão e outras formas de confinamento, censura, luta pela liberdade, etc., aparecem com insistência através de alusões, metáforas, símbolos, parábolas, mais ou menos transparentes, que se acentuam a partir de 1979 apontando indireta mas evidentemente para a situação contextual do receptor e respondendo à sua necessidade de um discurso alternativo que expressasse o que se calava e tentava esconder o discurso oficial. [...] O teatro tornava-se assim um espaço alternativo onde a sociedade podia exteriorizar de forma comunitária o seu protesto e a sua rejeição velada ao regime autoritário, num processo que se acentuava paralelamente ao lento regresso à democracia. (MIRZA, 1992, p.182-183, tradução nossa).

Nesse sentido, a dramaturgia, bem como a encenação, vai adquirindo novos contornos para falar de temas dos quais já não era possível dizer abertamente. Desta forma, não apenas o conteúdo, mas a forma contribui para desenhar o caráter subjetivo do discurso e constroem alternativas de resistências por meio da cena teatral.

⁶⁸Tradução do original em espanhol: Por otra parte, el teatro se había vuelto durante la dictadura un espacio de resistencia ideológica a través del sistema textual y espectacular. En el sistema textual de las obras representadas aparecen así con insistencia los temas del poder arbitrario, la represión, la prisión y otras formas de encierro, la censura, la lucha por la libertad, etc., a través de alusiones, metáforas, símbolos, parábolas, más o menos transparentes, que se acentúan a partir de 1979 apuntando en forma indirecta pero evidente a la situación contextual del receptor y respondiendo a su necesidad de un discurso alternativo que expresara lo que callaba e intentaba disimular el discurso oficial. [...] El teatro se convirtió así en un espacio alternativo donde la sociedad podía exteriorizar en forma comunitaria su protesta y su rechazo velado al régimen autoritario, en un proceso que se acentuaba paralelamente al lento retorno a la democracia. (MIRZA, 1992, p.182-183).

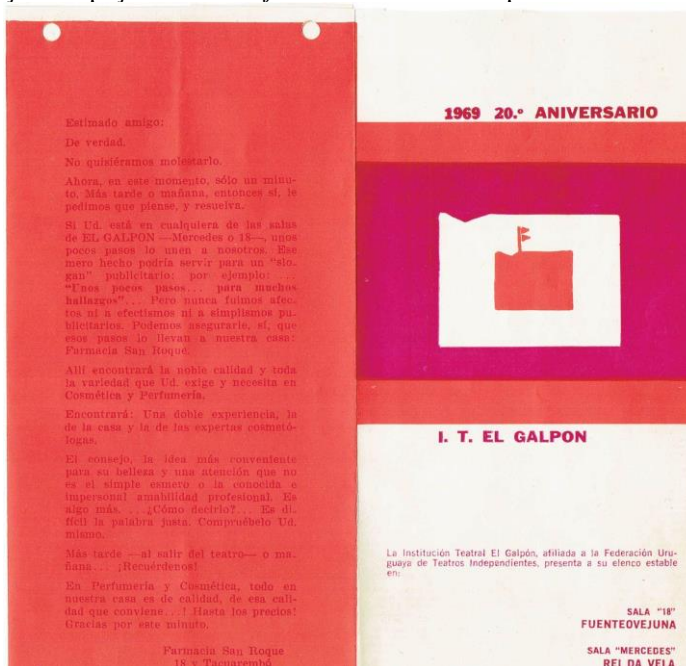
Imagem 15. Cartaz da peça *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, que teve estreia em 1957.



Fonte: Arquivo El Galpón. junho de 2022.

A efervescência teatral do Uruguai no período que antecede ao golpe é, portanto, um fato que merece destaque. No histórico desses grupos, que foram formados de coletivos anteriores, o El Galpón ganhou relevância por sua atuação não apenas artística, mas pelas mobilizações em campos diversos que promoveu, bem como o intercâmbio com outros profissionais latino-americanos.

Imagem 16- Cartaz de divulgação das peças *Fuenteovejuna* e *O Rei da Vela* apresentadas no El Galpón, em 1969.



Fonte: Arquivo El Galpón. junho de 2022.

Outro fator que merece destaque é a relação que o grupo El Galpón conseguiu estabelecer com a população de Montevideú. Esta relação pode ser exemplificada no processo de construção da sua sede, quando os trabalhadores aderiram voluntariamente no seu pouco tempo de descanso, às noites e às madrugadas para contribuir na construção da sede do grupo. Trata-se de algo realmente significativo e tal vinculação foi o que possibilitou ao grupo alavancar o seu trabalho, tal como reitera o galponero Campodónico (1999):

⁶⁹Foi maravilhoso ver toda uma parte significativa da cidade comprometida com o projeto teatral. E talvez hoje tudo isso seja inusitado, porque o individualismo que se alastrou em nosso teatro e em nossa vida em geral tornou impensável que se voltassem a gerar aquelas atitudes profundamente solidárias, que não se dão bem com um meio cada vez mais movido pelo pouco dinheiro que há na nossa praça. (CAMPODÓNICO, 1999, p.63, tradução nossa).

O depoimento de Campodónico traduz a realidade daquele período, caracterizada pelo fortalecimento dos laços de solidariedade entre a população, que reconhecia o esforço daqueles artistas de teatro em fazer um espaço que fosse apropriado pela sociedade. Como bem aponta o

⁶⁹ Tradução do original em espanhol: Fue maravilloso ver toda una parte importante de la ciudad comprometida con el proyecto de teatro. Y tal vez en la actualidad todo esto resulte insólito, porque el individualismo que ha ido campeando en nuestro teatro y en nuestra vida en general ha hecho impensable que vuelvan a generarse aquellas actitudes profundamente solidarias, que no congenian con un medio que cada vez es más movido por el escaso dinero que hay en nuestra plaza. (CAMPODÓNICO, 1999, p.63).

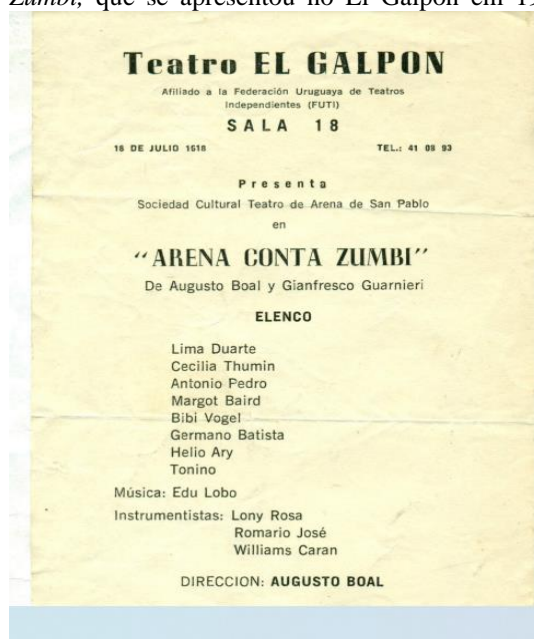
galponero, trata-se de um período no qual a indústria cultural não tinha ainda “atropelado” as relações sociais e o próprio processo de produção artística.

Ou seja, quando a população se dispôs a fazer parte deste projeto coletivo maior que foi a consolidação do El Galpón, ela não tinha a pretensão de receber nada em troca, no sentido capitalista das relações de produção, mas se engajou por compreender que se tratava de um projeto social e comunitário importante para a cidade de Montevideú.

Entretanto, em 1971, ocorreu o golpe militar em Montevideú, o presidente Juan M. Bordaberry foi deposto, em 1973 foi dissolvido o Congresso e os militares assumiram definitivamente o poder. Apesar das repressões, sucessivas ameaças e censura, o grupo seguiu com suas atividades. Como um dos “gatilhos” supostamente para que o Grupo El Galpón se tornasse um dos alvos prediletos dos militares alguns estudos apontam para a montagem do espetáculo *La Reja*, de Andrés Castillo e direção de Rosita Baffico, que estreou em 1972, composto por um elenco feminino e que aborda histórias das mulheres presas no Centro de Reclusão Dr. Carlos Nery, na Cidade Velha de Montevideú.

E, conforme já mencionamos, soma-se a esta montagem a estreia, em 1968, da peça *Liberdade, Liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e que contribuiu, também pelo seu cunho político, para ampliar a perseguição aos integrantes do grupo, lembrando que o texto foi escrito em pleno período da ditadura militar brasileira. Pelos registros da época, os conteúdos dos espetáculos geraram um “mal-estar” entre os militares que, a partir de então, começaram uma perseguição intensa e contínua junto aos integrantes do El Galpón, que são acusados de atuarem em prol do marxismo-leninismo.

Imagem 17. Cartaz de divulgação da peça dirigida por Augusto Boal *Arena conta Zumbi*, que se apresentou no El Galpón em 1971, no ano do golpe no Uruguai.



Fonte: Arquivos pessoais da professora Luciana Scaraffuni, junho de 2022.

Assim, o golpe ocorrido no Uruguai e que foi coordenado com outros processos autoritários no Brasil, Chile e Argentina, suspendeu a possibilidade de continuidade desta conversa mais próxima entre os artistas e os diferentes coletivos teatrais.

Yañez (1984) pondera como foi se construindo o imaginário também da cultura uruguaia tratada como subversiva e que deveria ser combatida. No caso do El Galpón, o grupo tem destaque dentro deste imaginário, no qual o coletivo ganhou protagonismo e pontua a situação em 1968 da estreia de *Liberdade Liberdade*, na data que se efetivou as Medidas Prontas de Seguridad e a perseguição aos estudantes que resultou nos jovens procurarem abrigo no teatro El Galpón fugindo da repressão da polícia. Além disso, em nova onda repressiva que atinge, em cheio, os galponeros, muitos artistas são impedidos de exercerem seus ofícios, o que comprometeu a própria sobrevivência dos mesmos:

⁷⁰Em primeiro lugar, os ataques das quadrilhas parapoliciais fascistas, que devastaram a vida montevidiana entre 1968 e 1972, às instalações de El Galpón, na forma de

⁷⁰ Tradução do original em espanhol: En primer lugar, los ataques de las bandas fascistas parapoliciales, que asolaron la vida montevidiana entre 1968 y 1972, a los locales de El Galpón, bajo la forma de bombas de petróleo y 'malones' armados de hierros, que destruyeron las puertas de acceso a los mismos. [...] En segundo lugar, la dictadura ya establecida, publicó en febrero de 1974 un suplemento, a ser repartido junto a la escasa prensa no clausurada, en el que se presentaba a toda la cultura uruguaya como 'aliada a la subversión'; y en dicho suplemento, El Galpón ocupaba un lugar prominente. El significado de estas publicaciones ya era conocido por el pueblo uruguayo; ambientar o justificar una violenta acción represiva. [...] La tercera etapa de esta escalada, se produjo en octubre del 75, cuando una nueva ola represiva incrementó en miles el número de presos; y tomó la forma de

bombas de óleo e ‘incursões’ armadas com ferros, que destruíram as portas de acesso ao mesmo [...] Em segundo lugar, a ditadura já instalada publicou um suplemento em fevereiro de 1974, para ser distribuído junto com a pequena imprensa fechada, em que toda a cultura uruguaia era apresentada como 'aliada à subversão'; e nesse suplemento, El Galpón ocupou um lugar de destaque. O significado dessas publicações já era conhecido do povo uruguaio; armar o cenário ou justificar uma ação repressiva violenta. [...] A terceira fase dessa escalada ocorreu em outubro de 1975, quando uma nova onda de repressão aumentou em milhares o número de presos; e assumiu a forma de proibir alguns membros do El Galpón de 'atuar, dirigir, escrever ou ter qualquer contato com uma organização cultural em todo o território nacional'. (YÁÑEZ, 1984, p.74, tradução nossa).

Como nos relata acima Yañez e que foi validado nas entrevistas com integrantes do grupo, a proibição se estendia não apenas aos profissionais de atuarem, mas de exercer qualquer outra atividade como a docência. Ou seja, a violência explícita e simbólica ocorrida com os artistas uruguaio tornou-se evidente nas passagens de diferentes pesquisadores aqui citados. A situação do golpe cívico-militar agravou a continuidade das atividades do Grupo El Galpón, considerado subversivo e que oferecia riscos à segurança nacional. Após sofrerem ameaças e terem seus bens confiscados pelos militares, muitos de seus integrantes foram exilados e passaram a viver em outros países, sendo que grande parte do grupo se mudou para o México, onde seguiram com suas atividades, ainda configurados como Grupo El Galpón. Entretanto, antes que o exílio se efetivasse, os integrantes do grupo viveram dois meses na Embaixada do México no Uruguai, até que o trâmite burocrático se efetivasse.

Paralelo à situação do exílio, os integrantes que permaneceram em Montevidéu seguiram engajados no processo de luta, a favor da redemocratização do país e, outra parcela teve um destino mais lamentável: a prisão.

O grupo exilado decidiu que eles se organizariam para viver em função do ofício teatral, pois entenderam que somente assim o coletivo permaneceria coeso em outro país. Isso somente foi possível por meio de contratos que o El Galpón firmou com o governo do México no qual eles fizeram inúmeras apresentações por todo o território mexicano, geralmente em escolas, seguidos de debates. Concomitante a estes trabalhos, os exilados seguiram denunciando o que acontecia no Uruguai e pedindo a libertação imediata dos presos políticos por meio das Jornadas Uruguaias de Cultura.

Em 1979, o grupo inaugurou a sua sede na Cidade do México, uma sala pequena, configurada não somente como local de ensaios e apresentações, mas que fomentou encontros, oficinas formativas, concertos musicais, ou seja, tratou-se de uma referência de um local

prohibirles, a algunos integrantes de El Galpón, ‘actuar, dirigir, escribir, o tener contacto alguno con organismo cultural en todo el territorio nacional.’ (YÁÑEZ, 1984, p.74).

colaborativo e de intercâmbio entre artistas de diferentes linguagens e intelectuais latino-americanos.

É importante enfatizar a relevância do papel de protagonizar as denúncias da ditadura uruguaia que teve o El Galpón durante o seu exílio no México, especialmente concretizadas por meio das Jornadas Uruguais de Cultura realizadas no país que os acolheu e, também, por meio de atividades de formação e capacitação teatral, pois como pontua Bielous (2006, p.178):⁷¹“Não se pode deixar de destacar a atividade permanente que El Galpón realiza desde o México, para o México e para o mundo. Ele não só marcou presença na 'performance de palco' de seu repertório, como também formou uma escola de teatro, desenvolvendo atividades para todas as idades”. Este trabalho pautado no compromisso social, na qualidade estética, nos debates qualificados e na formação artística contribuiu para que o grupo fosse reconhecido e respeitado no México e ganhasse diversos prêmios.

Em seus oito anos no exílio, eles contabilizam mais de 2.500 apresentações realizadas no México, pelas mais distintas localidades. Somente em 1984, já no processo de redemocratização no Uruguai, os integrantes exilados puderam retornar ao país. Quando do seu retorno, a população os recebeu, emocionados, no aeroporto, conforme veremos em relatos de diversos artistas do grupo.

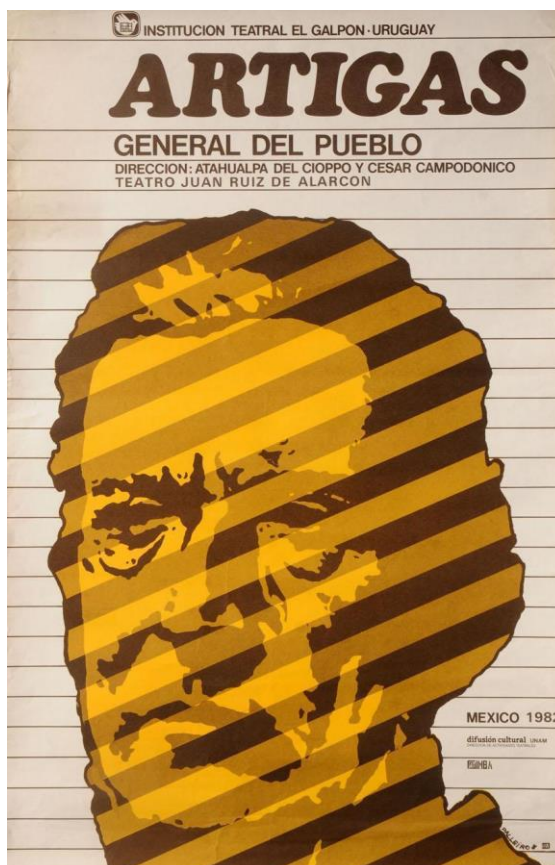
Imagem 18- Material de divulgação no México das Jornadas Uruguais dos exilados.



Fonte: Arquivo El Galpón. junho de 2022.

⁷¹ Tradução do original em espanhol: No se podría dejar de subrayar la actividad permanente que desde México, para México y hacia el mundo llevó a cabo El Galpón. No sólo tuvo presencia en la 'puesta en escena' de su repertorio, formó al mismo tiempo escuela de teatro desarrollando actividades para todas las edades. (BIELOUS, 2006, p.178).

Imagem 19- Cartaz da peça *Artigas, General del Pueblo*, apresentada no México em 1982.



Fonte: Arquivo El Galpón. junho de 2022.

Por meio do histórico da trajetória do El Galpón que segue viva e pulsante e que será reforçada pelos relatos com os galponeros, é importante enfatizar a poderosa força coletiva deste grupo, que precisou se reinventar no México, enquanto uma parte seguia presa ou resistindo como pôde no Uruguai, exercendo atividades juntos a outros coletivos para se encontrarem, finalmente, no período da redemocratização em seu país.

Rascón (2010) reitera sobre a importância que teve o El Galpón, não apenas enquanto grupo teatral, mas enquanto um símbolo vivo da resistência à ditadura em seu país e que evidencia para os demais países da América Latina, a luta dos povos da América do Sul durante os governos autoritários. Trata-se, portanto, de uma testemunha viva deste processo histórico:

⁷²O teatro desnuda ao poder. Por isso tem sido perseguido ao longo dos séculos. Recentemente, na década de 70, na América Latina, assistimos à perseguição de gente

72

Tradução do original em espanhol: El teatro desnuda al poder. Por eso ha sido perseguido a lo largo de los siglos. Recientemente en los años setenta, en Latinoamérica, fuimos testigos de la persecución de la gente de teatro por parte de las dictaduras en los países de Sudamérica. La institución El Galpón de Uruguay fue una de las primeras víctimas. Parte de sus miembros se refugiaron en la Embajada Mexicana y sólo así pudieron salvar sus vidas y llegar a México, donde realizaron una extraordinaria labor y nos abrieron los ojos hacia el teatro social y político

de teatro por ditaduras em países sul-americanos. A instituição El Galpón de Uruguay foi uma das primeiras vítimas. Parte de seus integrantes refugiou-se na Embaixada do México e só assim conseguiram salvar suas vidas e chegar ao México, onde fizeram um trabalho extraordinário e abriram nossos olhos para o teatro social e político que busca algo mais do que apenas entretenimento. Quinze anos depois voltaram ao seu país, quando a democracia voltou e alguns deles ficaram no México com o nome de Contigo América. (RASCÓN, 2010, p.42, tradução nossa).

A fim de referendar a importância histórica do El Galpón para o teatro latino-americano; entrevistamos a pesquisadora e professora Luciana Scaraffuni⁷³, doutora em antropologia pela Universidad de Los Andes (Bogotá/Colômbia). Como pesquisadora uruguaia, é profunda conhecedora da trajetória do Grupo El Galpón e sua pesquisa de doutorado teve como recorte as formas de resistência que foram consolidadas durante a ditadura por meio do teatro.

Em conversa remota realizada durante a pandemia do covid-19, ela nos contou um pouco como se aproximou desta temática e do Grupo El Galpón. Conforme ela pondera, no Uruguai, há alguns anos vem sendo desenvolvidos estudos sobre a ditadura relacionados ao passado recente, mas que tais estudos estão mais concentrados na área da história. Estes estudos geralmente se concentram em outras áreas e são poucas as pesquisas como a professora realizou acerca da cultura como microcosmo de resistência e enfrentamento ao regime:

⁷⁴Aqui o tema da ditadura está circunscrito a um campo de estudo denominado estudo do passado recente. Está muito ligado à história, muito pouco à sociologia aqui no

que busca algo más que el simple divertimento. Quince años después regresaron a su país, cuando la democracia volvió y algunos de ellos se quedaron en México bajo el nombre de Contigo América. (RASCÓN, 2010, p.42).

⁷³ Entrevista realizada de forma remota pela plataforma Google Meet em 25 de agosto de 2020.

⁷⁴ Tradução do original em espanhol: Acá el tema de la dictadura está circunscrito a un campo de estudio que se llama Estudio del Pasado Reciente. Está muy vinculado con la historia, muy poco con la sociología acá en Uruguay y algo vinculado con la antropología. Yo hice mi doctorado en Antropología en Colombia y me interesaba mucho poder circunscribirme a ese campo. Siempre trabajé memoria, movimientos sociales, el tema de resistencia cultural que me llamó permanentemente la atención porque la dictadura o la instauración del régimen dictatorial en Uruguay era muy estudiado desde lo macro, siempre desde el sistema de partidos políticos, desde la militancia política, desde el surgimiento un montón de cosas, pero yo preguntaba 'y la cultura qué', porque aparte el régimen tuvo una impronta que fue la imposición de la cultura de consenso cultural. Eso fue plenamente afirmado por muchos historiadores que se quería imponer un consenso cultural. Hay un investigador teatral en Uruguay que se llama Roger Mirza que es muy conocido porque era crítico teatral en esa época. En su tesis doctoral afirma que hubo un apagón. Muchos investigadores del campo cultural y artístico de esa época afirman que hubo un apagón cultural. Yo no estaba de acuerdo con esa afirmación. En realidad, a mí me interesaba saber qué había pasado en el campo cultural, en lo más micro de la vida de la gente. Hablar que el teatro independiente tenía esa presencia, esa importancia en la sociedad uruguaya. Hablar del tema del teatro independiente, surgió enseguida el Grupo el Galpón porque es uno de los grupos más emblemáticos de nuestro país. A mí me interesaba la relación micro-macro desde la cotidianidad del campo teatral, desde ese lugar entender la dinámica de la instauración de la dictadura. ¿Pero qué implicó eso? Eso se reprodujo y afectó la vida de la gente, no solamente de los que fueron presos, ¡afectó la vida de personas que hacían teatro! ¡A la vida de personas que trabajaban en un banco y hacían teatro! Investigar eso es como investigar las dimensiones de lo que fue la dictadura. Y no sólo la dictadura porque mi recorte temporal de investigación va del 1968 al 1985. ¿Por qué? Yo distingo dos bloques históricos importantes para definir lo que es el quehacer teatral independiente, pero además porque tiene que ver con lo que establece este campo de estudio del pasado reciente, que en el año 68 se emplean a fundar todos los pasos, las decisiones, las normativas para después del régimen se haga qué, algo internamente impuesto, algo que empieza a gestarse y se consolida. Ya en esa época están las medidas de seguridad que permiten establecer un estado de orden interno muy fuerte. Por eso yo arranco en el 68 y aparte porque en esa época había una producción muy importante que llevó

Uruguai e um tanto ligado à antropologia. Fiz meu doutorado em Antropologia na Colômbia e estava muito interessada em poder me dedicar a pesquisar esse campo. Sempre trabalhei com a memória, os movimentos sociais, a questão da resistência cultural que me chamou atenção permanentemente porque a ditadura ou a instauração do regime ditatorial no Uruguai foi amplamente estudada de uma perspectiva macro, sempre do sistema partidário, da militância política, de muitas coisas, mas eu me perguntava e a cultura?, porque fora isso o regime tinha uma marca que era a imposição da cultura do consenso cultural. Isso foi plenamente afirmado por muitos historiadores que queriam impor um consenso cultural. Há um pesquisador teatral no Uruguai chamado Roger Mirza que é muito conhecido porque era crítico de teatro na época. Em sua tese de doutorado, ele afirma que houve um apagão. Muitos pesquisadores do campo cultural e artístico da época afirmam que houve um apagão cultural. Eu não concordei com essa afirmação [...] Na verdade eu estava interessada em saber o que tinha acontecido no campo cultural, no mais micro da vida das pessoas. Falar que o teatro independente teve essa presença, essa importância na sociedade uruguaia. Falando da questão do teatro independente, de imediato surgiu o Grupo el Galpón por ser um dos grupos mais emblemáticos do nosso país. Interessava-me a relação micro-macro a partir do cotidiano do campo teatral, daquele lugar para entender a dinâmica da instauração da ditadura. Mas o que isso implicava? Isso se reproduziu e afetou a vida das pessoas, não só dos que estavam presos, afetou a vida das pessoas que faziam teatro! Pela vida de quem trabalhava em banco e fazia teatro! Investigar isso é como investigar as dimensões do que foi a ditadura. E não só a ditadura porque é meu recorte temporal de pesquisa, que vai de 1968 para 1985. Por quê? Distingo dois blocos históricos importantes para definir o que é o trabalho teatral independente, mas também porque tem a ver com o que este campo de estudo estabelece a partir do passado recente, que em 1968 serviu para fundamentar todos os passos, as decisões, os regulamentos para depois do regime, algo imposto internamente, algo que começa a tomar forma e se consolida. Já nessa altura existem medidas de segurança que permitem estabelecer um estado de ordem interna muito forte. Por isso comecei em 1968 e fora isso, porque nessa altura havia uma produção muito importante que levou o regime a tomar medidas autoritárias. E na verdade o meu interesse pelo El Galpón é porque na verdade toda a sua família, em algum momento, foi ao teatro, viu uma peça, tem um parente que conhece alguém que trabalhou lá ou tem vínculos porque o Uruguai é muito pequeno e basicamente nós todos o conhecemos, isso é real. Há um elemento muito importante que marcou a minha escolha pelo El Galpón, que é o fato de serem um grupo que se exilou. (SCARAFFUNI, 2020, tradução nossa)

A dimensão da importância dos estudos da professora Luciana Scaraffuni ou do também professor Roger Mirza se fundamenta por ser uma área pouco explorada, ou seja, conforme ela mesmo pondera, os estudos sobre a ditadura uruguaia, geralmente, estão relacionados nas questões macro, que se relacionam aos partidos políticos, às representações sindicais ou mesmo aos movimentos estudantis e veículos de comunicação que também sofreram impactos profundos com o golpe. Entretanto, a compreensão se dá também pela via da cultura, que

al régimen a adoptar medidas autoritarias. Y en realidad mi interés por El Galpón es porque en realidad todos de tu familia, en algún momento, fueron al teatro, vieron una obra, tienen algún familiar que conoce a alguien que trabajó allí o tienen vinculación porque Uruguay es muy pequeño y básicamente nos conocemos todos. Esto es real. Hay un elemento muy importante que marcó mi elección por El Galpón, y fue que ellos son un grupo que se exilió. (SCARAFFUNI, 2020).

embora seja invisibilizada, muitas vezes, do ponto de vista histórico, trata-se de uma área estratégica, tão relevante que o regime tentou impor um consenso cultural.

Sua pesquisa, portanto, se concentrou no recorte temporal de 1968-1985, mesmo recorte deste estudo. Luciana Scaraffuni reforça que este marco temporal reporta ao período antes do golpe efetivado em 1973, uma vez que as medidas de segurança foram implementadas em 1968, como uma transição lenta para o regime.

Sobre o grupo El Galpón, ela constata a relevância da sua trajetória, não apenas pelo fato de ser um dos primeiros grupos de teatro independente no país, mas que se consolida, como já pontuamos, como o grupo teatral com a trajetória mais antiga na América Latina. Além disso, se trata de um grupo que se exilou coletivamente no México e de lá conseguiram alinhar o grupo e trabalhar profissionalmente no teatro durante o exílio. Casos de artistas latino-americanos exilados durante as ditaduras militares são recorrentes, mas um coletivo que exila e continua coeso nas atividades artísticas em outro país é, de fato, um caso emblemático.

Esta relação que se dá, portanto, da reafirmação do coletivo no exílio plenamente convicto de denunciar as atrocidades da ditadura e de voltar ao seu país é um ponto significativo da conversa e, também, o “gatilho” para que a professora abordasse um pouco mais sobre este processo que consolida o El Galpón enquanto um coletivo importante no país:

⁷⁵Mesmo os outros grupos independentes ou outras pessoas do teatro não falam com você sobre El Galpón porque, bom, foi um dos primeiros teatros independentes, surgiu de uma relação com a Argentina, com Buenos Aires, com o Teatro del Pueblo. Como o nascimento do teatro independente na região do Rio da Prata, quase ao mesmo tempo. E além da diretoria do Grupo El Galpón, alguns membros eram filiados ao Partido Comunista. Sempre houve uma questão. A primeira coisa que te disseram foi 'não somos o teatro do Partido Comunista', não é que tenham surgido por um decreto do Partido Comunista, mas têm uma marca e uma orientação e estão em diálogo permanente, porque além disso, eles se reuniram com a secretaria do Partido Comunista. Eles são afiliados ao PC, eles têm uma participação. Ruben Yáñez, que era um dos mentores do El Galpón, gerou documentos para que o partido refletisse sobre o papel do campo cultural. E além de tudo, porque foi importante para mim, foi toda a sua produção teatral e obra que se definiu e iniciou pelo método de Bertolt

⁷⁵ Tradução do original em espanhol: Incluso las otras agrupaciones independientes u otros teatreros no te hablen de El Galpón porque, bueno, fue uno de los primeros teatros independientes, surge de un relacionamiento con Argentina, con Buenos Aires, con el Teatro del Pueblo. Como que se genera un nacimiento del teatro independiente en la región del Río de la Plata, casi que al mismo tiempo. Y aparte la directiva del Grupo El Galpón, algunos miembros, eran afiliados del Partido Comunista. Siempre hubo allí una cuestión de llegar. Lo primero que te decían ellos era 'no somos el teatro del Partido Comunista', no es que surjan por un decreto del Partido Comunista, pero tienen una impronta y una orientación y están en permanente diálogo, porque aparte se juntaban con el secretariado del Partido Comunista. Están afiliados al PC, tienen una participación. Ruben Yáñez que era uno de los mentores de El Galpón generó documentos para el partido para reflexionar en torno al rol del campo cultural. Y aparte de todo, por qué para mí era importante, era toda su producción y quehacer teatrales que está definido y empezado del método de Bertolt Brecht, que está muy vinculado a su pensamiento comunista. Ellos cuando se van a México te dicen que allá no se aplicaba tanto Brecht en el teatro. Ellos empezaron a dar conferencias y charlas y a explicar por qué. Todo eso es importante de analizar en ese momento político tan importante. (SCARAFFUNI, 2020).

Brecht, que está intimamente ligado ao seu pensamento comunista. Quando eles vão para o México, eles dizem que lá Brecht não foi tão aplicado no teatro. Eles começaram a dar palestras e palestras e explicar o porquê. Tudo isso é importante analisar em um momento político tão importante. (SCARAFFUNI, 2020, tradução nossa).

Luciana Scaraffuni relata, portanto, que o Grupo El Galpón surgiu neste momento de criação e consolidação do teatro independente no Rio da Prata, especialmente vinculado ao Teatro del Pueblo da Argentina. Ela nos diz que, pelas suas investigações, o El Galpón foi um dos primeiros a trazer para a América do Sul o teatro de Bertolt Brecht. A maioria dos seus membros, como já exposto, eram vinculados ao Partido Comunista (PC) do Uruguai. Embora verificamos nos relatos dos galponeros que o PC efetivamente não pautasse as criações do grupo e não tinha nenhuma ingerência sobre os processos do El Galpón, a sua militância, as suas escolhas ética e estéticas certamente estão vinculadas a um modo de atuação influenciada pelo marxismo.

Assim, toda a produção teatral do grupo, portanto, tinha intrínseca relação com o teatro brechtiano e com o partido comunista. Inclusive, este é um ponto interessante que o grupo irá desenvolver durante seus anos no México, que foi levar o teatro épico-dialético para os seus trabalhos, que ainda não havia aportado, até aqueles anos, na cena teatral mexicana.

Luciana Scaraffuni pondera sobre esse movimento do teatro independente uruguaio que vai também acompanhando a conjuntura política do país, sendo afetado por ela, tanto em seus processos criativos, quanto também em uma atuação articulada com os diversos movimentos, sejam os movimentos estudantis, sindicalistas e que não apenas reage, mas atua, de forma assertiva, a confrontar os cenários autoritários.

Perguntada sobre os registros da censura aos artistas uruguaio neste período, distintamente do que ocorreu no Brasil, onde ainda é possível conseguir, graças ao empenho dos próprios artistas e estudiosos, documentos oficiais que corroboram as ações e determinações da censura no campo artístico, no Uruguai a documentação que possa validar as medidas arbitrárias adotadas pelo regime militar é bastante incipiente e o que se tem de mais relevante está nos relatos de pessoas que viveram neste período. A professora reitera haver informes, mas não documentos oficiais.

As atividades de censura à cultura estavam a cargo da *Dirección Nacional de Información e Inteligencia* – (DNII), não havendo, portanto, um departamento ou órgão específico de monitoramento das atividades artísticas. Scaraffuni (2020) reforça esse esvaziamento de documentos que possam, efetivamente, convalidar que houve obras teatrais

vetadas, seja parcialmente ou totalmente, impedidas de estrear, censura expressiva a artistas de teatro como recorrentemente percebemos nas conversas e foram poucos “rastros oficiais” da forma que manipulou, vetou, violentou, torturou os artistas sob a censura no regime militar:

⁷⁶Na ditadura, o que aconteceu com a censura, olha, não tem nada que comprove, não tem documentação, arquivo que comprove que teve peça censurada ou com teatro, não tem nada. Não há papel físico que comprove isso. Sim, há a presença ou a prova da presença de um oficial de inteligência cujo nome era Alen Castro. Alen Castro foi a pessoa que absolutamente todos na área cultural conheciam, tanto no teatro quanto na canção popular e na música, tem até gente na esfera religiosa que lembra dele porque ele foi a absolutamente todos os teatros, visitou os ensaios, frequentadores do teatro lembram muito bem dele porque até foram tomar café com ele, ele era um cara muito legal, muito educado e sabia de tudo, então ele era um cara sociável e eles conversavam, olha, tanto que a censura que praticava, ele podia te ver um dia na rua e ele falava 'ah, não, mas você não pode continuar assim, não, não, não pode, olha, você tá em perigo'. Ele pertencia ao que na altura era a Direção Nacional de Informação e Inteligência, a DNII. Este era o órgão policial que tinha esta pessoa, mandaram-no para lugares diferentes, eu consegui ir nos dois arquivos, eles têm ficha de prisões, batidas, tem reportagens de notícias diárias com tudo que acontecia todos os dias. Eles tinham toda a lista de afiliados do teatro, eles tinham roteiros e bom, às vezes eles tinham reportagens sobre quando eles iam ver as peças, eles iam e faziam uma reportagem 'neste trabalho eles estão cantando sobre o que está acontecendo, eles estão falando contra o governo' e isso está escrito ou, mas em nenhum lugar há algo que diga este trabalho está censurado porque', mas há relatos que diziam do que o trabalho estava falando. A censura sempre foi assim, em palavras, não há o que dizer. A prova mais tangível disso é quando eles fecham o teatro sim, porque é um decreto, de 6 de maio de 1976, que é um decreto do Poder Executivo que diz claramente que o teatro está sendo fechado e que eles vão tirar o teatro, porque é uma fachada para uma reunião do partido comunista e porque com as obras *Liberdade Liberdade* e *La Reja* mais do que tudo estão impondo o pensamento marxista-leninista. (SCARAFFUNI, 2020, tradução nossa).

⁷⁶ Tradução original do espanhol: En la dictadura lo que pasó con la censura, mira no hay nada que pruebe, no hay documentación, archivos que prueben que hubo una obra censurada o con un teatrero, no hay nada. No hay ningún papel físico que pruebe eso. Sí está la presencia o el resguardo de la presencia de un oficial de inteligencia que se llamaba Alen Castro. Alen Castro era la persona que absolutamente conocía a todos en el campo cultural, tanto en teatro como en canto popular, como en la música, incluso hay gente en el ámbito religioso que se acuerda de él porque iba a absolutamente todos los teatros, visitaba los ensayos, bueno los teatreros se acuerdan muy bien de él porque incluso iban a tomar café con él, él era un tipo muy agradable, muy culto y sabía de todo, entonces era un tipo para charlar y hablaban, mira, tal es así que la censura que se ejercía, él te podía ver un día en la calle y te decía 'ah, no, pero vos no podés seguir actuando así, no, no, no podés, mira que estás corriendo peligro'. Él pertenecía a lo que en ese momento era la Dirección Nacional de Información e Inteligencia, la DNII. Este era el organismo de la policía que tenía a esta persona, la enviaban a diferentes lugares. Yo pude ir a ambos archivos, ellos allí tienen un registro de detenciones, de allanamientos, tienen partes de novedades diarias con todo lo que pasaba cada día, tenían todo el directorio de afiliados al teatro, tenían libretos y bueno a veces tenían informes de cuando iban a ver las obras. Por ejemplo, ellos iban y hacían un informe 'en esta obra están cantando sobre lo que pasa, están hablando en contra del gobierno' y eso sí está anotado, pero en ningún lugar hay algo que diga 'esta obra está censurada porque' pero sí hay informes que decían de lo que hablaba la obra. La censura siempre fue así, de palabra, no hay nada que diga. La prueba más tangible de eso es cuando clausuran el teatro, eso sí porque es un decreto, del 6 de mayo del 76, eso es un decreto del Poder Ejecutivo que dice claramente que el teatro está siendo clausurado y que le van a sacar la sala porque son una fachada de reunión del partido comunista y porque con las obras *Libertad* y *La Reja* más que nada están imponiendo el pensamiento marxista-leninista. (SCARAFFUNI, 2020).

É sintomático perceber a falta de documentação que comprovaria, de forma efetiva, os procedimentos dos censores. Além disso, de modo distinto ao que ocorreu na ditadura brasileira, na qual o serviço da censura às artes contava com diferentes agentes, é interessante perceber no caso uruguaio a censura estar também sob a responsabilidade de um único censor, mesmo entendendo as dimensões territoriais do Uruguai, principalmente se considerarmos os teatros concentrados, em sua maioria, em Montevideú.

Acerca de como os censores se portavam e se sucedia, como no caso do Brasil, de uma peça ser liberada e, na estreia, chegar uma ordem oficial que impedia a temporada, Luciana Scaraffuni também diz que tal situação foi frequente na fala dos entrevistados com os quais ela teve contato. Um ponto que chama atenção na sua fala é o fato de que, a censura, às vezes, impedia determinados atores de atuar em alguns espetáculos. Esse ponto também foi marcado na fala da atriz Amelia Porteiro (2020). Ou seja, a censura não atuava nas obras teatrais, mas era exercida diretamente com os atores e atrizes.

É importante reiterar, como já deixamos registrado no presente estudo, que a ditadura uruguaia foi a que teve mais pessoas detidas e com maior tempo de detenção. “⁷⁷De fato foi um encarceramento em massa. Ainda temos 192 desaparecidos, mas muitos presos” (SCARAFFUNI, 2020).

Domínguez (2021), responsável pelo registro da trajetória do El Galpón pondera como a dissolução das principais instâncias representativas da sociedade, além das instituições culturais e de ensino e que foram responsáveis pela articulação e enfrentamento ao regime foram estrategicamente dissolvidas, suas principais lideranças perseguidas e presas, em um exitoso processo de sabotagem da democracia consolidado antes mesmo que o governo desse lugar à ditadura:

⁷⁸Em poucos meses desmoronou o último orgulho de vida democrática que identificava o Uruguai. A dissolução imediata do sindicato dos trabalhadores (CNT) foi decretada com mandado de prisão de seus principais dirigentes; à dissolução do parlamento seguiu-se a das juntas departamentais de todo o país. Na repressão a uma passeata de protesto, o líder da Frente Ampla, general Liber Seregni, foi preso, a Universidade da República foi intervencionada e os reitores presos, a Federação dos Estudantes Universitários e vários partidos de esquerda foram banidos, todos a

⁷⁷ Tradução do original em espanhol: “De hecho, fue un encarcelamiento en masa. Todavía tenemos 192 desaparecidos, pero muchos detenidos” (SCARAFFUNI, 2020).

⁷⁸ Tradução do original em espanhol: En pocos meses se derrumbaron los últimos orgullos de la vida democrática que habían identificado a Uruguay. Se decretó la inmediata disolución de la central de trabajadores (CNT) con orden de captura a sus principales dirigentes; a la disolución del parlamento siguió la de las Juntas Departamentales de todo el país; en la represión de una marcha de protesta encarcelaron al líder del Frente Amplio, general Liber Seregni, se intervino la Universidad de la República y arrestaron a los decanos, se ilegalizó la Federación de Estudiantes Universitarios y varios partidos de izquierda, quedó prohibida toda actividad política y fueron abolidos los derechos de agremiación, de huelga y de reunión. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.99).

atividade política foi proibida e os direitos de sindicalização, greve e reunião foram abolidos. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.99, tradução nossa).

Acerca do procedimento de coerção exercido pelo regime, Luciana Scaraffuni aponta que ocorreram três procedimentos recorrentes: primeiro, a intimação de uma pessoa para prestar depoimento em um batalhão da polícia, segundo a vinculação da pessoa em uma ficha de detido, que o classificava em A, B, ou C conforme o grau de periculosidade adotado pelo regime e, por fim, a prisão.

Sobre o decreto de fechamento do El Galpón em 1976, a professora expõe que “⁷⁹foi um golpe muito duro, porque não somente fecharam o teatro, mas buscaram tudo o que estava aí: documentos, livros, registros, fotos do Che Guevara, até o piano” (SCARAFFUNI, 2020).

Luciana Scaraffuni reitera que todos os integrantes do El Galpón tinham uma sólida formação artística, intelectual e política, que se comprometeram integralmente com a função social do teatro, na luta pelo retorno à democracia e na denúncia, em diversas partes do mundo, sobre o que se passava no Uruguai durante a ditadura, exigindo a libertação dos presos políticos.

A narrativa de Domínguez (2021) aponta como foi agressiva a intervenção na sede do grupo e reforça o relato da Luciana Scaraffuni de que não apenas a sede foi interditada, mas o acervo conquistado ao longo de décadas e toda a memória do grupo foi simplesmente levada nos caminhões dos militares e como este fato, para além de um triste episódio na trajetória do grupo, marcou também a população de Montevideú, empática ao El Galpón e que sentiu o peso desta ação violenta:

⁸⁰Os demais membros do El Galpón aguardavam que a situação fosse esclarecida e quando acreditaram que o perigo havia passado, em 7 de maio de 1976, os caminhões do exército estacionaram na porta do teatro e começaram a esvaziá-lo. Guido viu sua matera pessoal sair por cima de uma cozinha. Também a garrafa térmica, a geladeira, o piano de cauda, as tapeçarias, os quadros, as poltronas, os arquivos do teatro independente que foram colecionando ao longo dos anos, valiosos equipamentos e presentes, tudo foi para os caminhões estacionados na porta. [...] O fechamento de El Galpón foi, no entanto, também um fechamento íntimo e, em desespero, vários subiram ao telhado do prédio vizinho para remover o que poderia ser salvo pelo

⁷⁹ Tradução do original em espanhol: “Fue un golpe muy duro, porque no solamente cerraron el teatro, pero buscaron todo lo que estaba ahí: documentos, libros, registros, fotos del Che Guevara hasta el piano”. (SCARAFFUNI, 2020).

⁸⁰ Tradução do original em espanhol: Los demás integrantes de El Galpón quedaron a la espera de que la situación se esclareciera y cuando creyeron que el peligro había pasado, el 7 de mayo del 76 los camiones del ejército estacionaron en la puerta del teatro y comenzaron a vaciarlo. Guido vio salir su mate personal arriba de una cocina. También su termo, la heladera, el piano de cola, los tapices, los cuadros, los sillones, los archivos del teatro independiente que habían reunido durante años, valiosos equipos y regalos, todo iba a parar a los camiones estacionados en la puerta. [...] La clausura de El Galpón fue, sin embargo, también una clausura íntima, y en la desesperación, varios se subieron a las azoteas del edificio lindero para sacar por los techos lo que pudiera rescatarse, hasta que un vecino desaconsejó la imprudencia frente al riesgo de que los pegaran un balazo. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.112-113).

telhado, até que um vizinho desaconselhou a imprudência contra o risco de ser baleado. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.112-113, tradução nossa).

Sobre o pedido de exílio dos galponeros para o México, Luciana Scaraffuni ressaltou a importância que teve o então embaixador do México neste processo, o diplomata Vicente Muñiz Arroyo, que permaneceu de 1974 a 1977 à frente da Embaixada localizada em Montevideu e que não mediu esforços para atuar em prol dos exilados, chegando a levar, para a sua própria casa, dezenas de pessoas até que elas tivessem o processo deferido do exílio.

Ela nos disse que cerca de 400 pedidos foram recebidos pela Embaixada Mexicana para asilo político e o próprio Embaixador se incumbia de levar os grupos de pessoas até o aeroporto.

Um ponto muito importante da fala de Luciana Scaraffuni e que é reforçada nas conversas com todos os artistas do teatro diz respeito à postura coletiva do El Galpón no exílio: ⁸¹“Eles assumem que são um grupo de teatro uruguaio e que iam denunciar o que se passava com o golpe no Uruguai, assim como na América do Sul com as demais ditaduras”. (SCARAFFUNI, 2020, tradução nossa).

Tanto o El Galpón quanto os demais exilados em diferentes países passam a realizar as *Jornadas de Cultura Uruguaia no Exílio*. Nestes encontros, além de apresentações culturais, eles abriam espaço para o debate e para a denúncia da situação dos presos políticos em seu país.

Sobre o processo de criação estética do El Galpón no México, Luciana Scaraffuni coloca uma mudança também visual dos espetáculos, que distintamente do Uruguai, no qual as peças eram mais “cinza”, no México essa identidade estética se torna mais colorida, certamente influenciados pela própria diversidade da cultura mexicana.

A professora ainda aponta três pontos relevantes na trajetória teatral do grupo durante o exílio, a saber: 1- A mudança dos meios materiais, uma vez que, agora, todos poderiam viver profissionalmente da sua arte 2- A integração à cena cultural/teatral do México: o grupo passa ser notabilizado na produção teatral do país, inclusive, ganhando prêmios pelos seus trabalhos e 3- O caráter político do grupo, uma vez que o grupo manteve a atuação enquanto coletivo, com seus propósitos e objetivos de agrupação independente.

Ainda no México, o grupo consegue uma sala para 40 pessoas, onde realiza ensaios e apresentações gratuitas para crianças aos domingos.

Já em 1984, próximo ao período da redemocratização em vários países na América do Sul, o Grupo El Galpón viajou para a Argentina onde apresentou o espetáculo *Artigas, General*

⁸¹ Tradução do original em espanhol: “Ellos asumen que son un grupo de teatro uruguayo en el exilio y que iban denunciar lo que pasaba con el golpe en Uruguay así como en la América del Sur con las demás dictaduras” ((SCARAFFUNI, 2020).

del Pueblo, que teve ótima repercussão junto ao público argentino. Pouco tempo depois, o grupo regressaria definitivamente ao país. O ano de 1984 é, portanto, quando muitos presos políticos começam a voltar do exílio. Junto com este retorno, Luciana Scaraffuni aponta também o processo moroso de recuperação da sala, a tentativa no governo democrático de consolidar uma política estruturante para a cultura e para as artes, que lamentavelmente nunca se efetiva:

⁸²Na verdade, em 1984 eles foram para a Argentina, para Buenos Aires, lá no Teatro San Martín eles fizeram *Artigas, General del Pueblo*, um trabalho muito importante porque está falando de Artigas, em prosa[...] Rubén Yáñez interpretou Artigas, que era o mesmo [...] era a encarnação do Artigas, era impressionante. E eles vão para a Buenos Aires nessa época, em 84 as coisas já estavam diminuindo. Eles sabiam que poderiam começar a pensar em voltar. Era a maior saudade que eles tinham. E todos vão daqui do Uruguai para Buenos Aires para o Teatro San Martín e de lá voltam para o México, tinham um contrato, mas não o fizeram, saíram de lá e voltaram para o Uruguai em 1984. Voltaram várias pessoas, volta Zitarrosa, voltam várias pessoas e aí começam a emprender tudo para recuperar a sala. Bem, em 1985 quando Sanguinetti se tornou o primeiro presidente da restauração democrática, eles começaram a se reunir com o presidente, começaram a consignar a cultura dentro do que são as políticas de transição, mas na realidade nunca acontece nada, nunca foram incluídos qualquer política cultural, nunca houve uma política de Estado em relação às artes. (SCARAFFUNI, 2020, tradução nossa).

Sobre o que representa o grupo El Galpón para o povo uruguaio e para a cena cultural do país, Luciana Scaraffuni ressalta que “⁸³O El Galpón, nos anos 60, 70 foi uma vanguarda artística muito importante e as demais gerações de artistas de teatro precisam entender isto.” (SCARAFFUNI, 2020).

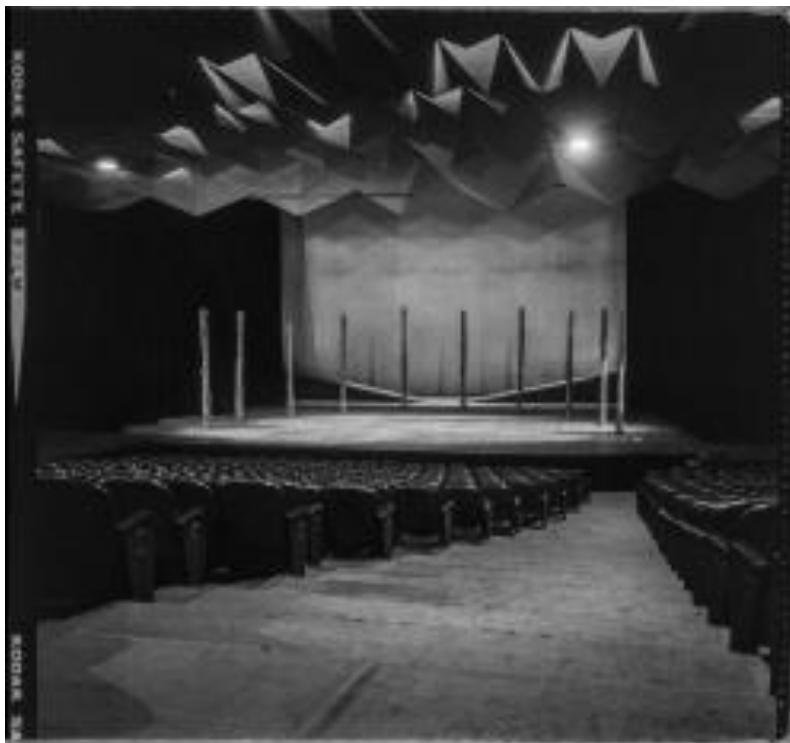
Ademais, ela também menciona a importância nas décadas de 1960, 1970 e 1980 que foi o intercâmbio estabelecido entre diferentes grupos de teatro na América Latina, seja por meio dos festivais, atividades formativas, havia um vínculo, uma consonância entre os coletivos de teatro político.

⁸² Tradução do original em espanhol: Ellos en realidad en el 84 van a Argentina, a Buenos Aires, allí en el Teatro San Martín hacen *Artigas, General del Pueblo*, una obra muy importante porque está hablando de Artigas, en prosa[...] a Artigas lo hacía Rubén Yáñez que era igual [...] era la encarnación de Artigas, era impresionante. Y ellos van a BS AS en ese momento, en el 84 ya estaba mermando la cosa. Sabían que podían comenzar a pensar en volver. Era el anhelo más grande que tenían. Y va todo el mundo de acá a BS AS al Teatro San Martín y de allí vuelven a México, ellos tenían un contrato, pero no lo tenían, lo dejan allí y vuelven en el 84 al Uruguay. Van volviendo varios, vuelve Zitarrosa, van volviendo varias personas y allí ellos empiezan a emprender todo para una sala. Bueno, en el 85 cuando sube Sanguinetti que es el primer presidente de la restauración democrática, ellos se empiezan a reunir con el presidente, se empiezan a consignar a la cultura dentro de lo que son las políticas culturales de la transición, pero nunca pasa nada en realidad, nunca fueron incluidos en ninguna política cultural, nunca hubo una política de estado en torno a las artes. (SCARAFFUNI, 2020).

⁸³ Tradução do original em espanhol: “O El Galpón, en los 60, 70 fue una vanguardia artística muy importante y las demás generaciones de teatreros hay que entender esto”. (SCARAFFUNI, 2020).

Desde o seu retorno, o El Galpón segue na perspectiva do teatro independente, realizando diversas ações para manter o seu espaço, composto por três salas em funcionamento permanente, a escola que forma e capacita artistas de teatro, a realização de visitas guiadas ao espaço, além de toda a sua estrutura administrativa.

Imagem 20- Foto da Sala 18 de julho quando foi inaugurada



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022.

Em 2020, em decorrência da pandemia do covid-19, o grupo se vê novamente com o espaço fechado, a exemplo de tantos espaços culturais e artísticos em todo o mundo, o que agrava a situação de equipamentos culturais independentes na América Latina, tal como o espaço do El Galpón. Em 11 de maio de 2020, os responsáveis pelo Grupo El Galpón apresentaram ao Ministério da Saúde do Uruguai, um protocolo de reabertura da sua sala principal César Campodónico, contendo medidas sanitárias no intuito de assegurar a segurança dos profissionais do teatro e do público. Tais medidas tiveram a orientação de profissionais da saúde e do Instituto Pasteur, do Uruguai.

Dentre as medidas sanitárias a fim de evitar as aglomerações, eles fizeram uma proposta de redução da capacidade dos lugares para um teatro que comporta normalmente 776 pessoas para 120 lugares, além de outros protocolos sanitários. Com isso, abriram uma chamada para os grupos teatrais independentes do Uruguai utilizarem, sem nenhum custo, a sala para posterior temporada de seus espetáculos. Esta ação reforça o caráter agregador e de fomento ao teatro

independente do Grupo El Galpón. O protocolo foi aprovado pelo Ministério da Saúde ao final de junho de 2020, período no qual o grupo se reorganizou para reestruturar a programação do espaço para o segundo semestre. Entretanto, com a intensificação da pandemia em 2021, eles precisaram novamente suspender as atividades presenciais e somente em 2022 houve a reabertura efetiva do espaço.

O Grupo El Galpón, durante a sua trajetória, se apresentou em mais de 20 países, percorrendo muitos territórios na América Latina, no Canadá e na antiga União Soviética, atual Rússia. O grupo mantém, até hoje, a sua sede em Montevideu, composta por três salas de teatro e uma diversificada e intensa programação.

Pela notória trajetória do grupo, reconhecida, inclusive, por outros grupos teatrais na América Latina, o grupo mineiro Ponto de Partida, sediado em Barbacena, Minas Gerais, montou o espetáculo *Vou voltar*, inspirado em textos dos escritores uruguaios Eduardo Galeano e Mário Benedetti: trata-se de uma homenagem aos artistas da América Latina que resistiram aos regimes totalitários no continente, abordando histórias sobre refugiados políticos. O trabalho aborda, especialmente, a trajetória do El Galpón e suas histórias durante o exílio do México. A peça teve a direção de Regina Bertola, estreou em 2017 e já chegou a se apresentar, inclusive, na sede do El Galpón.

Assim como a Companhia do Latão, o El Galpón rompeu com as apresentações exclusivas nas salas convencionais e se apresentou em sedes de comitês políticos, escolas, espaços de esquerda da Frente Amplio, além de percorrer vários povoados do interior do Uruguai.

Importante dizer da cumplicidade também da plateia com os atores e, no período que antecede o fechamento da sede do El Galpón, seus espetáculos falam deste lugar da necessidade de consolidação dos processos de luta e enfrentamento a partir de uma atuação coletiva forte e solidária, a exemplo das peças brasileiras montadas pelo grupo neste período *Liberdade, Liberdade*, em 1968, texto de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (1965) com direção de César Campodónico, *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (1933), em 1969 com a direção de Bernardo Galli, além das peças *O assassinato de Malcolm-X* texto do uruguaio Hiber Conteris (1969), com a direção de Júver Salcedo com estreia em 1969, além dos textos de Bertolt Brecht: *Opera dos três vinténs* que ganhou nova montagem em 1970 com a direção de Atahualpa del Cioppo e *O senhor Puntilla e seu criado Matti*, também em 1969, com a direção de César Campodónico.

Como pontua Mirza (2007), no que se refere à dramaturgia uruguaia e latino-americana, a partir de 1979 há uma reafirmação dos textos nacionais e latinos, aumentando expressivamente o número de encenações de peças locais e do território, destacando-se em 1979 como o “ano do autor nacional”, muito graças à iniciativa do Teatro Circular, grupo que se solidarizou com o fechamento da sede do El Galpón e cedeu o seu espaço para uma série de atividades de outros grupos, coletivos, encontros diversos, além de realizar sua própria programação.

Destaca-se também ao final da década de 1970, começo dos 80, o “teatro barrial” composto por elenco amadores, com produções mais focadas na cena e no texto, com encenações de textos uruguaiois, com viés mais social e apresentações em espaços diversos das periferias, tais como salões paroquiais, com assuntos do cotidiano. Com o retorno à democratização em 1985, tal movimento vai se enfraquecendo, embora não tenha deixado de existir.

Assim, o Grupo El Galpón pode ser considerado como um expressivo agente coletivo de teatro político de seu tempo, que soube, como poucos, refletir em suas obras a dura realidade enfrentada pelos países da América do Sul nas ditaduras militares, tendo um efetivo comprometimento com a gente de sua época e do seu país, do qual outros grupos latino-americanos também elevaram a sua voz de artistas para denunciar as atrocidades do seu tempo. Scaraffuni (2016) reforça este lugar do teatro independente uruguaio do qual o El Galpón se vinculou de modo incisivo e permanente, colocando o teatro, em alto nível estético, a serviço do povo e objetivando um processo de consciência crítica da situação político-social do Uruguai e dos demais países latino-americanos:

⁸⁴Eles faziam parte de uma onda latino-americana de teatro independente, que tendia a ser popular, militante e comprometido com a evolução histórica dos povos latino-americanos. Sua visão e concepção de teatro buscavam uma ação teatral que servisse para aproximar o teatro do povo ou o povo do teatro, mas sempre concebendo o teatro como uma ferramenta de organização popular, como uma experiência, um ritual onde se busca que o público não só é entretido, mas sim que as emoções e os significados surgem da consciência e da análise política e social que se procura gerar. (SCARAFFUNI, 2016, p.13-14, tradução nossa).

⁸⁴ Tradução do original em espanhol: Fueron parte de una ola latinoamericana de teatro independiente, que tenía la tendencia de ser popular, militante y comprometido con el devenir histórico de los pueblos latinoamericanos. Su visión y concepción del teatro buscaba un accionar teatral que sirviera para acercar el teatro al pueblo o el pueblo al teatro, pero siempre concibiendo al teatro como una herramienta de organización popular, como una experiencia, un ritual donde se busca que el público no solo se entretenga, sino que las emociones y sentidos surjan de la concientización y el análisis político y social que éste busca generar. (SCARAFFUNI, 2015, p.13-14).

A fim de se ter a dimensão da trajetória e dos caminhos que percorreram os galponeros, foram realizadas várias conversas com seus integrantes mais velhos, bem como com ex integrantes que vivenciaram os processos dolorosos que antecederam ao golpe, a ditadura, a prisão, o exílio, o insílio e, por fim, o processo de redemocratização no Uruguai.

Nos anos de 2020 e 2021 as conversas foram feitas de forma remota, em virtude da pandemia do covid-19 e, em 2022, de forma presencial no espaço acolhedor do El Galpón na Avenida 18 de julho, em Montevideú.

2.1 A transição para o golpe e a ditadura uruguaia

Nosso percurso junto com os galponeros começa pelo período anterior ao golpe, a fim de compreender os “sinais” que o cenário autoritário e seus agentes começaram a demarcar até a institucionalização da ditadura militar em 1973, passando pelo decreto de encerramento das atividades e tomada de todo o acervo do El Galpón em 1976 e os anos mais tensos nos quais os galponeros se dividiram entre aqueles que partiram para o exílio, os que foram presos e os que se tornaram alvo das torturas, do distanciamento dos afetos e do ofício teatral e os que permaneceram em um exílio dentro do próprio país e que, nos dizeres da professora Luciana Scaraffuni (2020) tornou-se um *insílio*. Cabe dizer que os *insilados* foram mediadores fundamentais entre os presos políticos e os exilados e tiveram papel relevante no processo de luta contra o regime.

Portanto, a partir das diversas vozes e narrativas dos galponeros, iremos refazer o percurso que acometeu tantos artistas, trabalhadores do teatro, estudantes, sindicalistas, operários, intelectuais e todos aqueles que ousaram levantar a voz contra o regime opressor e a favor da democracia.

Amelia Porteiro tem 73 anos, é atriz e integrante do grupo desde 1972 e presenciou as atrocidades da ditadura uruguaia, o exílio no México, o retorno ao Uruguai e segue atuante até os dias atuais.

Ela nos diz que, antes de integrar formalmente o Grupo El Galpón, já era uma colaboradora eventual do grupo e, a partir de 1972, se juntou ao coletivo. Amelia Porteiro foi casada com o também ator Dardo Delgado, integrante do grupo desde 1973 e que faleceu recentemente, em abril de 2023. O marido viveu a triste experiência de ter sido preso e depois exilado no México, antes mesmo dela partir para o exílio no período da ditadura uruguaia, grávida de seis meses.

Sobre o período da ditadura uruguaia ela aponta que “⁸⁵Foi um golpe muito duro... sempre fomos muito vigiados” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

A galponera nos conta que no período pré-golpe, o Grupo El Galpón já passou a perceber certo clima de autoritarismo no país: em 1968 eles realizaram a montagem do já citado espetáculo *Liberdade, Liberdade*, texto dos brasileiros Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

⁸⁶O que nós tentamos, o que foi tentado, quase todo o tempo que a gente tentou no El Galpón foi não nos auto isolarmos [...] , o El Galpón sai à rua apoiando as eleições rumo à liberdade e à democracia e continuamos trabalhando em 72. como em 73, na época do golpe e aí muda. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Amelia Porteiro recorda como os artistas de teatro e, especialmente os integrantes do El Galpón pelo seu engajamento expressivo contra a ditadura foram atacados e alguns companheiros foram presos também no período do golpe, sendo ou não vinculados ao Partido Comunista, não sendo determinante para a prisão essa vinculação: ⁸⁷“Havia companheiros que eram do Partido Comunista e outros que não eram. Estávamos todos sim, de fato, contra a ditadura, mas nem todos eram do Partido Comunista”. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Sobre a presença de censores durante as apresentações do grupo, ela não se lembra especificamente de que a censura estivesse presente durante as peças do El Galpón, não de uma forma institucionalizada, mas sempre havia os “infiltrados” da ditadura, como ela mesma diz. O que Amelia Porteiro se recorda é da presença de pessoas do Departamento de Inteligência junto a outro grupo também muito importante neste processo de enfrentamento à ditadura chamado Teatro Circular. Pelo seu relato, o que ocorria de censura com os integrantes do grupo El Galpón era a proibição de determinadas pessoas, consideradas subversivas pelo Estado, de realizarem qualquer atividade artística ou exercer a docência, por exemplo.

⁸⁸Isso não acontecia conosco, isso acontecia com o Teatro Circular. Sempre tivemos muito vigiados, havia gente infiltrada, que ia sentar na sala, não havia nada expressamente dito que eles estavam nos controlando porque o El Galpón foi fechado por decreto antes de irmos para o exílio e mesmo quando fomos para o exílio e... tinha isso de uma pessoa que ia sempre... em particular. Eles controlavam muitíssimo, o que

⁸⁵ Tradução do original em espanhol: “Fue un golpe muy duro...siempre estuvimos muy vigilados”. (PORTEIRO, 2020).

⁸⁶ Tradução do original em espanhol: Nosotros intentamos, la cosa que se intentó, casi todo el tiempo se intentó en el Galpón fue no autoclausurarnos [...] por eso hay como una variante en el repertorio en 68, 69, 70, 71 hay elección, el Galpón sale a la calle apoyando las elecciones hacia la libertad y la democracia y seguimos trabajando en 72...como en 73, en el momento del golpe y ahí cambia. (PORTEIRO, 2020).

⁸⁷ Tradução do original em espanhol: “Habían compañeros que eran del Partido Comunista y otros que no eran. Éramos todos si, de quiebra, contra la dictadura pero no todos eran del Partido Comunista”. (PORTEIRO, 2020)

⁸⁸ Tradução do original em espanhol: Eso no pasó con nosotros... eso fue con el Teatro Circular. Siempre tuvimos muy vigilados, había gente infiltrada, que iba a sentarse en la sala no había expresamente algo dicho que estaba controlandonos porque se clausura el Galpón por el decreto antes de que fuéramos al exilio y aún cuando fuimos al exilio y...había eso de una persona que iba siempre ... en particular controlaban muchísimo..... nosotros lo que tuvimos si previa a la clausura los prohibían algunos compañeros de actuar... por ejemplo. (PORTEIRO, 2020).

sempre tivemos antes do fechamento da sede foi a proibição de alguns companheiros de atuar... por exemplo. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa)

Imagem 21- Amelia Porteiro, atriz e integrante do Grupo El Galpón.



Fonte: Portal do Grupo El Galpón. junho de 2021.

Muitas das narrativas que veremos aqui apontam para a transição lenta e gradual para o golpe, distintamente do que ocorreu no Brasil, por exemplo. Entretanto, o que as falas dos galponeros também ponderam é que muitos não acreditavam que a ditadura que golpeou a democracia brasileira, se propagaria pelos demais países da América do Sul.

Héctor Guido⁸⁹ também é integrante do El Galpón: já exerceu diferentes funções dentro do grupo, nos bastidores e também como ator, diretor e gestor, além de fazer parte do Conselho Consultivo do El Galpón. Está atualmente com 68 anos. Distintamente de Amélia Porteiro, que viveu o exílio, ele integrou o grupo que permaneceu no Uruguai e resistiu aos desmandos da ditadura.

Em conversa remota, ele nos relatou que a sua militância começou muito jovem, vinculado ao movimento estudantil. Com apenas 14 anos de idade ele fazia parte da *Frente Estudiantil Revolucionario* (FER). Nas suas primeiras falas, ele apontou sobre a necessidade premente na década de 1960 e, posteriormente, em 1970, do engajamento político:

⁹⁰Bem, o meu início no El Galpón foi nos anos 70, quando se iniciou um teatro político, lembro que entrei no ano de 1972, um ano de enfrentamento grande em nível

⁸⁹ Entrevista realizada de forma remota pela plataforma Google Meet em 06 de abril de 2021.

⁹⁰ Tradução do original em espanhol: Bueno, mi comienzo en el Galpón fue en los años 70 cuando uno empieza un teatro político, yo recuerdo que yo entré el año 1972, un año de un enfrentamiento muy grande a nivel político, con una movilización social, la efervescencia que recorría a toda América Latina, una América que también venía de muchísimo sufrimiento y que a muy temprana edad me sucedió a mí, ya me integrando a los colectivos estudiantiles, ya a mediados de los 60, bueno, yo era muy joven, tenía 14 años cuando asesinaron a un estudiante

político, com uma mobilização social, a efervescência que percorreu a América Latina inteira, uma América que também veio de muito sofrimento e isso aconteceu comigo muito cedo, quando entrei nos grupos estudantis, já em meados dos anos 60. Bom, eu era muito jovem, tinha 14 anos quando assassinaram um estudante emblemático aqui, cujo nome era Líber Arce, incrível que o nome dele fosse Líber, ele é um emblema, os estudantes de rua nessa época, bom, foi muito chocante, no ano 68 isso acontece, eu tinha 14 anos quando isso aconteceu, estava nos movimentos estudantis e sociais e depois continuei minha militância aqui, minha organização se chamava Frente Revolucionária Estudiantil (FER); bem nessa época o Uruguai era um exemplo do que acontecia no resto da América Latina, havia uma grande comoção social. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Sua entrada no El Galpón ocorreu em 1972, um ano antes do golpe no Uruguai e, como ele mesmo nos relata, um período de grande efervescência em toda a América Latina. É importante registrar no seu relato quando Héctor Guido era muito jovem ainda, da forma que ele lidou com a terrível experiência de ver amigos de sua idade sendo torturados e assassinados pelo regime militar. Além da pauta pela liberdade, os movimentos também já questionavam, como ele mesmo diz “⁹¹As contradições no seio do capitalismo” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Héctor Guido reforça que neste período Montevideu tinha um movimento intelectual forte e menciona nomes importantes como Eduardo Galeano e Mario Benedetti, intelectuais que foram exilados pela ditadura militar. Era o período em que Eduardo Galeano (1971) publicou a primeira edição da sua obra *As veias abertas da América Latina*, uma das principais referências sobre as injustiças e exploração do território latino-americano.

⁹²Montevideu tinha um movimento intelectual muito grande, com uma grande capacidade de comunicação por diversos canais, lembro que Eduardo Galeano foi

emblemático aquí, que se llamaba Líber Arce, increíble que su nombre fuera Líber, sí, es un emblema, los estudiantes callejeros en este momento, bueno, fue muy impactante, en el año 68 sucede esto, yo me enteré a los 14 años de los movimientos estudiantiles y sociales y luego fue continuando mi militancia aquí, mi organización se llamaba Frente Estudiantil Revolucionario (FER); bueno en este momento Uruguay, que era un ejemplo de lo que pasaba en el resto de América Latina, había una gran conmoción social. (GUIDO, 2021).

⁹¹ Tradução do original em espanhol: “Las contradicciones en el seno del capitalismo”. (GUIDO, 2021).

⁹² Tradução do original em espanhol: Montevideo tenía un movimiento intelectual muy grande, con una gran capacidad de comunicación por diferentes vías, yo me acuerdo que fue muy emblemático Eduardo Galeano con ‘Las venas abiertas de América Latina’. Entonces ese movimiento intelectual que nos hacía llegar a lo que pasaba en el resto de América Latina, esa explotación continúa, ese sangrado, esas venas durante quinientos años, esa Bolivia vaciada, México vaciada, Venezuela vaciada, saqueo de Brasil, nuestra América Latina, que teníamos que alimentar el mundo e yo también cuando era más grande, yo también viví los reflejos para mi generación que fue el triunfo de la Revolución Cubana. La Revolución de Cuba nos marcó realmente nuestras vidas, porque apareció que con la rebeldía era posible ganarse y bueno aparece en este universo, en toda América y aquí de Uruguay diferentes vías no solo de la resistencia sino que ese movimiento social exigía levantarse y agarrarse a la lucha social y era la vía de la lucha armada hasta la vía de la creación de partidos. En aquel momento por supuesto estaba convencido de que estábamos ciertos, que teníamos que ser radicales y en este momento ese adolescente, ese estudiante, bueno, en 1972, apareció una ofensiva brutal en Uruguay en 72, es un año sangriento en Uruguay, quizás simbolice mucho el enfrentamiento armado entre el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros y los militares. Bueno, es cierto que ese enfrentamiento fue una de las formas que siguieron las fuerzas sociales y levantarse en armas y organizarse, pero la batalla se dió en todos los campos, en todas las frentes, una persecución

muito emblemático com *As veias abertas da América Latina*. Então aquele movimento intelectual que nos fez chegar ao que acontecia no resto da América Latina, que a exploração continua, que sangra, aquelas veias por quinhentos anos, que a Bolívia esvaziou, o México esvaziou, a Venezuela esvaziou, saqueando o Brasil, nossa América Latina, que tínhamos que alimentar o mundo. Eu também, quando era um pouco mais velho, também vivi as reflexões para minha geração que foi o triunfo da Revolução Cubana. A Revolução de Cuba marcou muito nossas vidas, pois parecia que com a rebeldia era possível vencer e bem, aparece nesse universo, em toda a América e aqui no Uruguai, diversas formas não só de resistência, mas também que esse movimento exigia levantar-se e manter-se na luta social e foi o caminho da luta armada até o caminho da criação de partidos. Naquela época, claro, eu estava convencido de que estávamos certos, que tínhamos que ser radicais e, nesse momento, aquele adolescente, aquele estudante, bom, em 1972, uma ofensiva brutal apareceu no Uruguai: 1972, é um ano sangrento no Uruguai, talvez simbolize muito do confronto armado entre o Movimento Tupamaros de Libertação Nacional e os militares. Bem, é verdade que este confronto foi um dos caminhos que as forças sociais seguiram e se levantaram em armas e se organizaram, mas a batalha deu-se em todos os campos, em todas as frentes, uma enorme perseguição de todos os partidos, simplesmente democráticos. Não estão falando apenas sobre o campo progressista da esquerda. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Interessante perceber que durante o relato de Héctor Guido, ele pauta não apenas a situação político-social do Uruguai, mas de toda a América Latina, compreendendo também a convergência de golpes que ocorreu em todo o território. O galponero reforça o caráter da América Latina como este lugar de alimentar o mundo, um celeiro para o mundo bastante explorado (GUIDO, 2021).

Imagem 22- Héctor Guido, ator e diretor do Grupo El Galpón



Fonte: Portal do Grupo El Galpón. fevereiro de 2022.

enorme a todos los partidos, yo simplemente democráticos, no estamos hablando solamente del campo progresista de la izquierda. (GUIDO, 2021).

Outro ponto que merece destaque em seu relato e que ele aponta como um marco no movimento estudantil na década de 1960 foi a Revolução Cubana, ocorrida em 1959: ⁹³“O triunfo da Revolução Cubana foi um marco em nossas vidas, vimos que a rebeldia era possível, era possível vencer a luta pela liberdade, pela igualdade social, seja pela luta armada, pela criação de partidos de esquerda. Tínhamos que ser radicais”. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

É interessante perceber que a conjuntura pré golpe exigiu dos militantes uma postura mais assertiva, na qual era necessário a radicalidade, como ele mesmo pontua. Também é significativo Héctor Guido mencionar a Revolução Cubana como marco, que inspirou tantos países latino-americanos no mesmo período que começaram a vislumbrar uma saída para a dependência, especialmente norte-americana, e essa conduta gerou uma contra-ofensiva que teve como resposta às ditaduras militares no continente, conduzidas e financiadas pelos Estados Unidos, receosos de que a Revolução Cubana, servindo de exemplo, pudesse triunfar em outros países.

Héctor Guido também recorda a importância do Movimento de Libertação Nacional Tupamaros (MLN-T) no país, na década de 1970 e que teve entre seus participantes o ex-presidente do Uruguai Jose Pepe Mujica. Assim, ele nos diz que ⁹⁴“O enfrentamento foi de diversas formas, a batalha seguiu em todas as frentes, inclusive, os partidos de direita também eram perseguidos”. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Ou seja, ele reforça que a perseguição se dava principalmente aos movimentos e instituições de esquerda, mas não exclusivamente, até mesmo os partidos de direita que não compactuavam com as medidas ultraconservadoras e com o golpe estavam na mira dos militares. Héctor Guido recorda que, em 1972, ele iria entrar na universidade e começaria o curso de direito, mas, o projeto foi interrompido pela ditadura. Ele já tinha consciência, naquele tempo, que o grupo El Galpón era um espaço teatral importante de resistência e ele coloca que:⁹⁵“Ia fazer 18 anos e senti que isto foi uma mudança de direção. Senti que começava uma nova vida.” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

⁹³ Tradução do original em espanhol: “El triunfo de la Revolución Cubana. Fue un marco en nuestras vidas, vimos que era posible la rebelión, era posible ganar la lucha por la libertad, por la igualdad social, sea por la lucha armada, por la creación de los partidos de izquierda. Teníamos que ser radicales”. (GUIDO, 2021).

⁹⁴ Tradução do original em espanhol: El enfrentamiento fue de todas las formas. La batalla siguió en todas las frentes, incluso, los partidos de derecha también eran perseguidos”.(GUIDO, 2021).

⁹⁵ Tradução do original em espanhol: Yo iba a cumplir 18 años y sentí que eso fue un cambio de trinchera. Sentí que empezaba una nueva vida.” (GUIDO, 2021).

Quando ele menciona a revolução com a qual os movimentos de sua época e o El Galpón estavam comprometidos, é significativo seu posicionamento assertivo: “⁹⁶Não é falar de uma revolução romântica, era tudo sangrento, muito terrível... eu não concebia um teatro que não pensasse na comunidade, que não tivesse a serviço do outro”. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Nesta passagem, Héctor Guido já aponta o seu compromisso com um teatro político, com a convergência direta com a comunidade, as questões sociais e que esse desejo está alinhado com a sua entrada no grupo El Galpón, que foi, para ele, um processo formativo artístico e coletivo muito importante.

Entretanto, em 1973, as coisas se tornam mais complexas para o grupo, uma vez que se trata do marco do golpe militar no país. “⁹⁷Em 73 levaram presos os companheiros da direção do teatro. Tivemos que improvisar no grupo fazendo outras tarefas com a ausência deles”. (GUIDO, 2021, tradução nossa). Sobre esta questão, Domínguez (2021) relata sobre o episódio, bem como os galponeros que foram presos, pressionando ao restante do grupo e outros militantes para que confessassem sobre a tese dos militares acerca da vinculação do El Galpón com a então União Soviética:

⁹⁸Em um dia de janeiro, a Dirección Nacional de Inteligencia solicitou as listas das últimas diretorias do El Galpón e logo depois prenderam Rosita Baffico, Sara Larocca e Myriam Gleijer, César Campodónico, Dardo Delgado, Mario Galup, Humboldt Ribeiro e Rubén Yáñez. Eles declararam em uma sala do Departamento 6 que em uma de suas portas estava a capa do álbum Liberdade, Liberdade. Nem todos ao mesmo tempo, nem todos no mesmo caminho. Braidot foi listado em uma carta de uma atriz que cometeu suicídio e o ligou ao Partido Comunista. Yáñez foi detido com dois colegas comunistas do departamento de cultura, o músico Ismael Lasca e o escritor Saúl Ibargoyen. Perguntaram a todos sobre os vínculos políticos do El Galpón, queriam provar que a União Soviética financiava seus espetáculos. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.108, tradução nossa)

⁹⁶ Tradução do original em espanhol: “No era hablar de una revolución romántica, era todo sangriento, muy terrible...así yo no concebía un teatro que no pensase en la comunidad, que no estuviese a servicio del otro”. (GUIDO, 2021).

⁹⁷ Tradução do original em espanhol: En 73 llevan presos a los compañeros dirigentes del teatro. Tuvimos que improvisar en el grupo haciendo otras tareas con la ausencia de ellos” (GUIDO, 2021).

⁹⁸ Tradução do original em espanhol: Un día de enero la Dirección Nacional de Inteligencia pidió las nóminas de los últimos consejos directivos de El Galpón y poco después detuvieron a Rosita Baffico, a Sara Larocca y a Myriam Gleijer, a César Campodónico, Dardo Delgado, Mario Galup, Humboldt Ribeiro y a Rubén Yáñez. Declararon en una habitación del Departamento 6 que en una de sus puertas tenía la carátula del disco Libertad, Libertad. No todos al mismo tiempo, no todos por el mismo camino. Braidot figuraba en la carta de una actriz que se había suicidado y lo vinculaba al Partido Comunista. Yáñez fue detenido con dos compañeros comunistas de la seccional de la cultura, el músico Ismael Lasca y el escritor Saúl Ibargoyen. A todos les preguntaron por las vinculaciones políticas de El Galpón, querían probar que la Unión Soviética les financiaba los espectáculos. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.108)

Héctor Guido aponta três grupos principais do El Galpón atingidos pelo golpe: o primeiro corresponde ao grupo no exílio, o segundo ao grupo que foi preso e o terceiro ao grupo que permaneceu no país, resistindo à ditadura uruguaia e sendo também um elo entre os exilados e os presos políticos, sendo que ele se enquadra no terceiro grupo.

Serão essas três experiências distintas que formarão, posteriormente, a nova formação do El Galpón no período da redemocratização no país, ainda que estes grupos terão embates, dissensos e entrarão em conflito, mas o fazer coletivo prevalecerá.

No que se refere sobre o modo como agia a censura junto aos artistas, Héctor Guido pondera que:

⁹⁹Bem, primeiro as pessoas são censuradas, a grande maioria delas, dos artistas, foi para o exílio, porque para nós as evidências nos mostraram que depois de um curto período de tempo, quando eles censuravam uma pessoa, eles a levavam para a prisão. E a censura era uma forma de te dizer: 'não te queremos vai embora, anda logo'. Lembro que Rubén Yañez (referindo-se ao diretor e outro grupo) foi proibido de atuar, dirigir, ensinar, enfim, primeiro, começaram com isso. A questão da censura no Uruguai foi uma forma de te alimentar para que você fosse embora. E outra, que acontecia permanentemente, era a segunda fase no teatro, bom o que eles precisavam fazer primeiro, era pedir para fazer alterações no texto e na cena, o que pra mim era muito, muito importante, eu era muito ligado ao movimento de cantautores. Então, eles organizavam isso: a censura tirava uma palavra, tiravam outra, sim, a censura existia assim e também no nível do teatro você tinha que apresentar previamente o roteiro do espetáculo e tínhamos um personagem chamado Allen Castro, ele era muito famoso, às vezes ele agia como um bom homem e como em todos os lugares ele era, às vezes, o bom soldado e o soldado agressivo e ele era terrível, ele era sanguinário, no teatro ele fazia o papel do bom homem, ele ia aos ensaios e dizia : 'você sabe que não é conveniente falar sobre isso', ele pegava tal parte, tal cena, parece que ele vai ter problema com isso, ou seja, sim, nós tínhamos um supervisor com o que íamos fazer. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Héctor Guido, assim como outros atores e pesquisadores com os quais tivemos contato, também relatam procedimentos similares da censura e a figura do censor da época, que era conhecido pelos artistas como Allen Castro. Em todas as conversas que tivemos com os

⁹⁹ Tradução do original em espanhol: Bueno, primero se censura a las personas, la enorme mayoría de ellos, de los artistas, fueron al exilio; porque para nosotros la evidencia nos mostraba que a poco tiempo cuando censuraban a una persona la llevaban después presa. Y la censura era una manera de decirte: no te queremos, apúrate, yo recuerdo que a Rubén Yañez (se refiere ao diretor e ator do grupo), le prohibieron actuar, dirigir, ejercer la docencia, en fin, primero, empezaban por ésto. El tema de la censura de Uruguay era una manera de alimentarte para que te fueras. Y otro, que pasó de forma permanente, fue la segunda etapa en el teatro, bueno lo que primero necesitaban hacer era solicitar de cambiar que para mí fue muy, muy importante, yo fue muy ligado, muy amarrado a la gente de cantautores; entonces, organizaba esto, y la censura te quitaba una palabra, te quitaban otra, sí, existió la censura así y también a nivel de teatro tenías que presentar el libreto y teníamos un personaje que se conocía por Allen Castro, era muy famoso, a veces se hacía como bueno y como en todas las partes era, a veces, el milico bueno y el milico agresivo y era terrible, era sanguinario, en el teatro hacía de buen señor, iba a los ensayos y decía : 'sabes que no te conviene hablar eso', sacaría tal parte, tal escena, parece que va a tener problema con esto, o sea que sí, teníamos un supervisor con lo que íbamos hacer. (GUIDO, 2021).

pesquisadores e membros do El Galpón, esse censor nos foi reportado, especialmente sua atuação junto ao Teatro Circular.

Ele também informou ter feito parte de uma nova geração de artistas chamada cantautores, que eram os artistas que compunham e cantavam canções, inspirados no canto popular e suas letras eram permeadas de protestos. Héctor Guido reforça que eles tiveram um papel importante de protesto e denúncia sobre o que se passava na ditadura no país e que, muitas vezes, utilizavam de letras subjetivas nas canções como forma de driblar a censura.

No que se refere à manifestação da censura, junto aos artistas, ele aponta dois aspectos, o primeiro se refere à censura como medida que levasse ao censurado ao exílio compulsório e o segundo à proibição total de fazer teatro, exercer a docência, atividades que tivessem ligadas ao processo formativo e reflexivo.

¹⁰⁰Bom, acho que seria muito lamentável todo esse processo ver a resistência triunfar sobre os ditadores sem uma mudança histórica, uma mudança de estratégia para o continente e uma necessidade de parar de alimentar aquela ditadura feroz que estava por todo o continente. Acho que se houver uma mudança de estratégia para o continente mais um impulso em nível social, acredito que aí começa outra etapa histórica, que, para nós, foi na década de 1980. O ano de 1980 foi um golpe terrível para a ditadura, porque a ditadura com certeza dominou todos os meios de comunicação de massa, bom eles fizeram um plebiscito, algumas eleições para a aprovação de uma constituição que perpetuasse os militares no poder, e o incrível é que toda aquela efervescência em nível social, cultural, aquela militância clandestina, aquele quase abraço no outro que a gente pensava se agarrou na urna e foi uma derrota da qual eles não poderiam vencer. (GUIDO, 2021, tradução nossa)

Além disso, ele pontua também que, em 1964, quando a ditadura militar tomou conta do Brasil, Montevideu recebeu muitos intelectuais e artistas brasileiros que se exilaram no Uruguai:

¹⁰¹Nós temos um vínculo muito, muito especial com todos vocês do Brasil, não pela questão do idioma, mas porque somos próximos. Já em relação a Augusto Boal, o

¹⁰⁰ Tradução do original em espanhol: Bueno, todo ese proceso creo que sería muy desacertado ver triunfo de la resistencia sobre los dictadores sin un cambio histórico, un cambio de estrategia para el continente y una necesidad de dejar de nutrir esa dictadura feroz que estaba por todo el continente. Creo que si hay un cambio de estrategia por el continente más un impulso a nivel social. Yo creo que ahí se empieza otra etapa histórica que para nosotros fue en los años 1980. El año 1980 fue un golpe terrible para la dictadura, porque la dictadura por supuesto dominaba todos los medios de comunicación de masas, bueno ellos hacen un plebiscito, unas elecciones para que se apruebe una constitución que perpetuasen a los militares en el poder, y una cosa increíble es que toda esa efervescencia a nivel social, cultural, esa militancia clandestina, ese casi abrazo en el otro que estábamos pensando se aferró en las urnas y fue una derrota de la cual ellos no pudieron lograrse. (GUIDO, 2021).

¹⁰¹ Tradução do original em espanhol: Nosotros tenemos un vínculo muy, pero muy especial con todos ustedes de Brasil, no por el tema de idioma pero porque estamos acercados, sin embargo. Referente a Augusto Boal, el Punto de Partida grifo meu, (se refere ao grupo de teatro Ponto de Partida de Barbacena MG); hizo una obra sobre nuestro exilio, y bueno nosotros tenemos un integrante, un compañero más que es Aderbal Freire Filho, él dirigió unas obras nuestras, en 85, 86 encontramos con él en los festivales y nuestro vínculo con Brasil ha sido permanente, los festivales que fuimos a Río, Londres, Porto Alegre, fantástico, bueno, qué decir de Chico Buarque, ha estado en Montevideo, en fin, y también tuvimos una historia con Brasil, en 1964, con exilio de muchos intelectuales brasileños acá, muy importante. Y para nosotros fue increíble, para nosotros fue muy importante, los golpes de

Ponto de Partida (grifo meu, refere-se ao grupo de teatro Ponto de Partida de Barbacena MG); eles fizeram uma peça sobre o nosso exílio, e bom, nós temos um integrante, mais um companheiro que é o Aderbal Freire Filho, ele dirigiu algumas peças nossas, em 85, 86 nós o conhecemos em festivais e nossa ligação com o Brasil tem sido permanente. Fomos ao Rio, Londres, Porto Alegre, fantástico, bom, o que posso dizer do Chico Buarque, ele já esteve em Montevideú, enfim, e também tivemos uma história com o Brasil, em 1964, com o exílio de muitos brasileiros intelectuais aqui, muito importante. E para nós foi incrível, para nós foi muito importante, os golpes de estado e olhamos para a nossa América Latina e pensamos que loucura, e bom, olhamos para a história da Bolívia que, um ano sim, outro não, ocorria um golpe, bem, enfim, digo que os laços com os autores, Nelson Rodrigues, enfim, demos conta de que o teatro também transcende a linguagem, a linguagem está muito irmanada. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Essa fratura nos países da América do Sul é que é o legado das ditaduras no Cone Sul, conforme a narrativa de Héctor Guido, provocou também o trânsito maior dos artistas e intelectuais por outros países da América Latina e, na condição de exilados, contribuiu para os mesmos efetivarem laços profissionais e afetivos com outros artistas que vivenciaram processos similares, de estar sempre na condição “em trânsito”, sempre com a expectativa de poder voltar aos seus países em segurança, mas gratos pela solidariedade no exílio durante a ditadura.

Myriam Glejjer¹⁰² tem 82 anos, muitos deles dedicados ao teatro e ao Grupo El Galpón. Ela acessa o El Galpón pela escola de formação de atores (El Liceo) em 1961 e integra definitivamente o grupo no ano de 1965. “¹⁰³Fiz quatro anos de escola no El Galpón, era uma escola de quatro horas diárias, de segunda a sábado. Eu entro no grupo no ano de 1965, creio que a estreia foi com a peça *Sopa de frango com cevada* com direção de Hugo Uribe.” (GLEIJER, 2021, tradução nossa).

Estado y mirábamos nuestra América Latina y pensar qué locura, y bueno, miramos la historia de Bolivia que, un año si, otro no había un golpe, bueno, en fin, digo que los lazos con los autores, Nelson Rodrigues, en fin, ha dado cuenta que el teatro trasciende también el idioma, el lenguaje están muy hermanados. (GUIDO, 2021).

¹⁰² Entrevista realizada de forma remota pela plataforma Google Meet em 26 de junho de 2021.

¹⁰³ Tradução do original em espanhol: “Hice cuatro años de escuela en El Galpón, era una escuela de cuatro horas diarias, de lunes a sábado. En el grupo entro en el año 1965, creo que el estreno fue con la obra *Sopa de pollo con cebada* con la dirección de Hugo Uribe”

Imagem 23- Myriam Gleijer – Atriz e integrante do El Galpón



Fonte: Jornal El País Uruguai. Crédito da foto: Leonardo Mainé, junho de 2022.

No que se refere ao recorte da atuação no período do pré-golpe, Myriam reitera a importância que teve a estreia em junho de 1968 da peça *Liberdade, Liberdade*, textos dos dramaturgos brasileiros Flávio Rangel e Millôr Fernandes, que, conforme já apontado, coincide com o estabelecimento das Medidas de Segurança Nacional no país:

¹⁰⁴Bom, porque aquele período antes do golpe tem a ver com a minha ida para a prisão. Em 1965 depois que saí da escola, comecei a trabalhar em vários espetáculos, bom, acho que o mais significativo desse período foi em 1968 quando fizemos o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, que estreou no Brasil, é uma peça do Flávio Rangel e Millôr Fernandes também, por causa da ditadura de 1964 no Brasil e era anterior a nossa, nós

¹⁰⁴ Tradução do original em espanhol: Bueno, porque ese periodo previo al golpe tiene que ver con mi entrada en la cárcel. El año 65 después que salí de la escuela, empecé a trabajar en distintos espectáculos, bueno, creo que lo más significativo para esta etapa fue el año 68 donde hicimos el espectáculo ‘Libertad, Libertad’, que estrené en Brasil, es un espectáculo de Flávio Rangel y Millôr Fernandes, también, por la dictadura de 1964 en Brasil y fue previa a la nuestra, hicimos todo el texto y hicimos varias versiones, hicimos en 68, otra en 69 y otra en 71, donde hicimos adaptaciones con la misma estructura al momento político que se estaba viviendo. En este periodo había medidas previas de seguridad de la dictadura. Cuando estrenamos ese espectáculo, que fue junio de 68, ese mismo día se entablaron las medidas prontas de seguridad. Cuando estábamos haciendo el estreno se sentía la caballería en calle Mercedes por la puerta en el mismo momento que estrenamos la pieza. Fue un momento muy fuerte del estreno, había manifestaciones en la calle, había corridas, con cavallos y con machetes, donde a los manifestantes se los golpeaba y muchos de estos estudiantes entraban corriendo en el teatro, escapando de la caballería, metiéndose en el teatro y de repente se vía este espectáculo que era ‘Libertad, Libertad’ donde se hablaba del tema de la libertad con música, con baile, con esquetes, con poemas y con la sensación de libertad, era impresionante, fue muy, muy conmovedor. Estamos en el primer teatro del Galpón, la Sala Mercedes, el teatro que se cerró con la dictadura y se entregó. Ese espectáculo seguimos haciendo otra versión en 69, en 71, era año de elecciones, hicimos otra versión, ya estábamos en la sala grande, se había inaugurado la sala grande del Galpón, la sala que ahora se llama Campodónico y lo hicimos en la sala grande, llenando siempre a las salas, recorrimos todo el interior de Uruguay, en todos los departamentos, en todas las pequeñas ciudades del interior y con el espectáculo hacíamos en salas grandes, salas pequeñas, en centros sindicales, en liceos, en facultades, en todos los espacios hicimos, fue muy fuerte, fue muy fuerte, una etapa muy fuerte de mi vida, de la vida del Galpón, donde el teatro político ha vivido 70 años de historia política, económica, social y cultural de Uruguay y nosotros acompañamos esa época con teatro político. (GLEIJER, 2021).

escrevemos o texto inteiro e fizemos várias versões, fizemos em 1968, outra em 1969 e outra em 1971, na qual fizemos adaptações com o mesma estrutura ao momento político que se vivia. Neste período houve medidas de segurança anteriores da ditadura. Quando estreamos aquele espetáculo, que foi em junho de 1968, nesse mesmo dia foram instituídas as medidas de segurança imediatas. Quando estávamos fazendo a estreia, você podia sentir a cavalaria na rua Mercedes na porta, no mesmo momento em que estreamos a peça. Foi um momento muito forte da estreia, houve manifestações na rua, com cavalos e com facões, onde os manifestantes foram espancados e muitos destes estudantes correram para o teatro, fugindo dos cavalos, entrando no teatro e de repente você via esse espetáculo que era *Liberdade, Liberdade* onde se discutia o tema da liberdade com música, com dança, com esquetes, com poemas e com a sensação de liberdade, era impressionante, era muito, muito comovente. Estamos no primeiro teatro do El Galpón, a Sala Mercedes, o teatro que foi fechado com a ditadura e tombado. Continuamos a fazer outra versão daquele espetáculo em 1969, em 1971, era ano eleitoral, fizemos outra versão, já estávamos na sala grande, tinha sido inaugurada a sala grande do El Galpón, a sala que agora se chama Campodónico e fizemos na sala grande, sempre lotando os salões, percorremos todo o interior do Uruguai, em todos os departamentos, em todas as pequenas cidades do interior e com o espetáculo que fizemos em grandes salões, salões pequenos, em centrais sindicais, nos liceus, nas faculdades. Fizemos todos os espaços, foi muito forte, foi muito forte, uma fase muito forte na minha vida, na vida do El Galpón, onde o teatro político viveu 70 anos de história política, econômica, social e cultural do Uruguai e acompanhamos essa época com teatro político. (GLEIJER, 2021, tradução nossa).

É muito significativo nos relatos dos galponeros, a exemplo do relato de Myriam Gleijer, o lugar que a peça *Liberdade Liberdade* teve neste contexto de enfrentamento e de embate pelo viés artístico ao regime. Trata-se de uma prova de que os artistas de teatro da América do Sul, vivendo contextos similares de autoritarismo, ainda que em línguas diferentes, estavam falando das mesmas questões em seus trabalhos artísticos.

Myriam Gleijer pondera que, no ano de 1974, os militares já a haviam buscado juntamente com o seu antigo companheiro do El Galpón, seu então marido e ator Luis Fourcade (Pupi), mas não os encontraram e a prisão se concretizou, efetivamente, em janeiro de 1976. Em seu caso, ela foi acusada de contribuir com uma liderança sindicalista, ao dar um prato de comida a um ex-dirigente sindical, do qual os militares buscaram também para levá-lo à prisão. Ela aponta que ela e seu antigo companheiro tinham vinculação com o Partido Comunista, mas que, a militância ocorria especialmente pela via artística: “¹⁰⁵Sempre fomos politicamente de esquerda, mas a atuação se dava em nível cultural”. (GLEIJER, 2021, tradução nossa). No que se refere à censura exercida neste período ela reitera a fala dos seus companheiros Amelia Porteiro e Héctor Guido, da violência física e verbal exercida pelos militares e por parcelas da população ultraconservadoras que compactuavam com o regime:

¹⁰⁵ Tradução do original em espanhol: “Siempre fuimos políticamente de izquierda, pero la actuación se daba a nivel cultural.”(GLEIJER, 2021).

¹⁰⁶Tivemos ataques aos teatros por forças paramilitares. Quando íamos nos apresentar no interior do país, eles nos acompanhavam, nos agrediam, jogavam coisas em nós, também era período de eleições e saímos com espetáculos na rua, eles também faziam espetáculos de Bertolt Brecht, outros espetáculos políticos, em instituições muito importantes, foi uma época de muita militância cultural, política e social. Fizemos muitas intervenções, até que veio a ditadura, era o ano de 1973, antes era época de muita revolta porque estava o Movimento de Libertação Nacional onde tinha caído muita gente do movimento, de alguma forma quase todos já estavam presos, mas seguiram o Partido Socialista, Comunista, a Central de Trabalhadores, mas começaram a atacar todos os outros. (GLEIJER, 2021, tradução nossa)

Assim como apresentamos no histórico sobre a ditadura uruguaia, Myriam Gleijer coloca o período pré- golpe no qual houve uma ofensiva violenta a diferentes militantes de diferentes setores, com a prisão de muitos atores. A censura ao teatro também é potencializada neste período, inclusive, Myriam Gleijer nos conta um fato que mostra a violência simbólica de como agia a censura.

Em 1973, ano no qual a ditadura se impôs no país, eles estavam montando a peça *Galpón canta América*, que tinha uma estrutura semelhante à *Liberdade Liberdade*. Eles tiveram a peça vetada pelos militares, que ainda ameaçaram fechar o teatro, caso o grupo insistisse em estreiar o espetáculo:

¹⁰⁷Em 1973 estávamos criando um trabalho chamado *Galpón canta América*, não se chamava *Liberdade, Liberdade* mas tinha a mesma estrutura, mas tudo com temas latino-americanos. Teve também toda a questão do Chile, toda a primeira parte da peça com o Allende e com a felicidade do Allende no poder e depois com a morte do Allende, a morte do Neruda, ou seja, o espetáculo passou por todos os processos políticos e foi assim que nós adaptamos. Não pudemos estreiar, eles nos disseram que se a gente fizesse a peça eles fechariam o teatro. (GLEIJER, 2021, tradução nossa)

Percebe-se, portanto, à medida que se aproxima o período de efetivação do golpe, se intensifica também a violência física e simbólica junto à classe teatral, especialmente as medidas de censura que vão se tornando cada vez mais truculentas e diretas até eles terem a

¹⁰⁶ Tradução original do espanhol: Teníamos ataques a los teatros por las fuerzas paramilitares. Cuando íbamos a presentar al interior del país, nos acompañaban, nos atacaban, nos tiraban cosas, fue un período también de las elecciones y salíamos con los espectáculos en la calle, también hicieron espectáculos de Bertolt Brecht, otros espectáculos políticos, en instituciones muy importantes, fue una época de mucha militancia cultural, política, social. Hacíamos muchas intervenciones, hasta que vino la dictadura, fue el año 1973, antes fue la época de mucha revuelta porque estaba el Movimiento de Liberación Nacional donde había caído mucha gente del movimiento, de alguna manera ya estaban casi todos presos, pero siguieron el Partido Socialista, Comunista, La Central de Trabajadores, pero empezaron a atacar a todos los demás. (GLEIJER, 2021).

¹⁰⁷ Tradução do original em espanhol: El año 73 estábamos haciendo la creación de una obra que se llamó *Galpón canta América*, no se llamaba *Libertad, Libertad* sino tenía la misma estructura, pero todo con temas latino-americanos. Estaba todo el tema de Chile también donde nosotros hacíamos toda la primera parte con Allende y con la felicidad de Allende en el poder y luego con la muerte de Allende, la muerte de Neruda, o sea, que el espectáculo transitó todo los procesos políticos y así fuimos adaptando. No pudimos estrenarlo, nos dijeron que no estrenaba porque sino encerraban el teatro.(GLEIJER, 2021).

sala com todo o acervo e seus pertences confiscada, depois de um longo e moroso processo de compra do antigo cinema e da reforma, em muitas mãos, do espaço. Myriam Gleijer ainda aponta que mediante a censura da peça *Galpón canta América* em 1973, eles só puderam estreiar o trabalho em outro país um ano depois. Com os cachês de espetáculos em festivais internacionais, eles quitaram o cinema adquirido, que foi, pouco tempo depois, tomado pela ditadura:

¹⁰⁸A última versão foi lançada em 1974, tínhamos nos endividado muito com a inauguração do novo teatro, pior período econômico e político, entramos na compra de um cinema (risos), com a ajuda de todo o movimento sindical que nos ajudou a construir a sala. Todo mundo trabalhando lá dentro, fazendo rifas, tudo que a gente podia fazer para construir, graças às pessoas conseguimos fazer essa sala, mas, bom, nós nos endividamos e em 1974 nós fizemos uma turnê pela Venezuela e Colômbia, loucura total (risos), nós éramos 20 atores, com cinco peças, estreamos lá *Galpón canta América* que não pudemos estreiar aqui, foi uma loucura, a gente passou cerca de um mês em turnê pela Colômbia e Venezuela. Com o que trouxemos conseguimos pagar o resto do que devíamos, depois de pagarmos tudo, tiraram-nos o teatro e ficaram com tudo o que tínhamos. (GLEIJER, 2021, tradução nossa)

No caso do El Galpón é evidente todo o processo, na sua longa trajetória, de resistência, construção e reconstrução permanente dos seus processos de gestão e de criação, que contou com o apoio dos trabalhadores e de seus sócios. A ousadia de comprar uma sala de teatro, equipá-la e, logo em seguida, adquirir o cinema no qual fizeram as três salas, além do espaço administrativo, as dívidas daí recorrentes, as noites e madrugadas dedicadas à construção efetiva do espaço depois de exaustivas jornadas de trabalho em outras atividades é uma demonstração incrível do trabalho potencializado na prática coletiva.

No ano de 1976, mesmo ano no qual se publica o decreto de clausura do El Galpón e é tomado todo o acervo do grupo junto com a sala, se efetiva a prisão de Myriam Gleijer e seu então marido Luis Fourcade, chamado carinhosamente de Pupi pelos amigos, junto com outros companheiros do Conselho Diretivo do El Galpón. Neste mesmo ano diversos integrantes, com receio de terem o mesmo destino dos companheiros presos, partem para o exílio no México:

¹⁰⁸ Tradução do original em espanhol: La última versión fuimos estrenar en el año 1974, nos habíamos metido mucha deuda con la apertura del nuevo teatro, el peor período económico, político, nos metimos a la compra de un cine (risas), con la ayuda de todo el movimiento sindical que nos ayudó a construir la sala. Todos trabajando ahí adentro, haciendo ventas de rifas, todo lo que podríamos hacer para poder construirla, gracias a la gente podimos hacer esta sala, pero, bueno, nos metimos en deudas y el año 74 no fuimos a una gira a la Venezuela y Colombia, locura total (risas), no fuimos 20 actores, con cinco obras de teatro, estrenamos ahí 'Galpón canta América' que acá no podimos estrenar, fue una locura, estuvimos como un mes, recorriendo Colombia y Venezuela. Con lo que trajimos podimos pagar el resto de lo que debíamos, después que pagamos todo, nos quitaron la sala y quedaron con todo lo nuestro. (GLEIJER, 2021)

¹⁰⁹Pois bem, foram anos duros, em meio da ditadura, seguimos fazendo espetáculos, continuamos com cuidados, ainda a fazer tudo o que tinha de ser feito, mas já a tentar dizer as coisas não tão diretamente, mas com metáforas. Antes de as pessoas serem perseguidas, lembro que meu marido, também ator (refere-se a Luis Fourcarde, também membro do El Galpón), ficou cinco anos preso, ficamos os dois presos, foram tempos difíceis separados, mas o tempo da ditadura foi um tempo de solidariedade com o povo, foi colocada na ilegalidade a Central de Trabajadores, o Partido Comunista, mesmo pessoas ligadas à educação, teatros ligados à esquerda foram muito perseguidos, tivemos muitos ataques de forças paramilitares e o meu ex-marido também estava ligado ao sindicato., lembro que em 1974 vieram à nossa procura e felizmente não nos encontraram, bem, e nesta altura tivemos de ajudar pessoas que tinham sido dirigentes sindicais, que eram declarados ilegais. Eles não tinham onde comer, onde morar, nós demos uma refeição a um sindicalista que estava escondido, nós o alimentamos em nossa casa, eles nos seguiram e me levaram. Me prenderam e me deram dois anos por frequentar pelo apoio ao dirigente, por ter alimentado um dirigente sindical que era ilegal e deram ao meu marido seis anos por ter entrado para o Partido Comunista, do qual ele cumpriu quase cinco e eu cheguei a cumprir um ano e três meses presa e depois eles me deram liberdade condicional. (GLEIJER, 2021, tradução nossa).

Neste processo contínuo de vigilância a pessoas consideradas suspeitas pela ditadura, percebe-se que uma atitude como de Myriam Gleijer e Luis Fourcarde, de simplesmente dar uma refeição a um dirigente sindical que já estava na mira dos militares, é lida como de associação direta ao movimento e rendeu a prisão aos dois.

Reiteramos o que já foi dito no presente estudo sobre os dados das ditaduras na América do Sul que o Uruguai foi o país que mais concentrou o número de presos, em relação à sua população e com o período maior de cumprimento em processo fechado. Estar preso, portanto, correspondia a não ter comunicação com familiares ou uma comunicação muito restrita e monitorada e, além disso, muitos presos e presas eram submetidos constantemente a casos de tortura.

¹⁰⁹ Tradução do original em espanhol: Bueno, esos fueron años duros, en medio de la dictadura, seguimos haciendo espectáculos, se siguieron haciendo con cuidados, igual haciendo todo lo que tenía que hacer, pero ya tratando de decir las cosas de forma no tan directa, sino con metáforas. Desde antes la gente estuvo perseguida, me acuerdo que mi marido también actor (se refiere a Luis Fourcarde, también integrante do El Galpón), estuvo preso durante cinco años, nos quedamos presos los dos, fueron épocas difíciles de separación, pero la época de la dictadura era una época de solidaridad con la gente, se hizo ilegal la Central de Trabajadores, si hizo ilegal el Partido Comunista, incluso gente vinculada a la educación, se persiguió mucho los teatros con vinculación con la izquierda, nosotros tuvimos muchos ataques de fuerzas paramilitares y mi ex-marido también estaba vinculado a nivel sindical, me acuerdo que 74 nos vinieron a buscarnos y no nos encontraron por suerte, bueno y en esta época habíamos que ayudar a la gente que había sido declarada dirigentes sindicales, que estaban declarados ilegales, no tenían donde comer, donde vivir, nosotros le dimos a un dirigente sindical que estaba en la clandestinidad, le dimos de comer en nuestra casa, nos siguieron, y a mi me llevaron presa y me dieron dos años por la asistencia a la asociación por haber dado de comer a un dirigente sindical que estaba ilegal y a mi marido por haber integrado el Partido Comunista le dieron seis años de los cuales él cumplió casi cinco e yo llegué a cumplir a un año y tres meses me dieron la libertad condicional. (GLEIJER, 2021).

Em seu relato sobre o processo da prisão, Myriam Gleijer menciona o centro de detenção clandestina OCOA e um dos espaços conhecido como Inferno Grande por onde ela passou e passaram vários companheiros, conhecido pela peculiaridade de ser um espaço de tortura:

¹¹⁰Era a OCOA justamente o centro da perseguição, lá me levavam para o que se chamava Inferno Grande, que era um lugar de tortura, onde para conseguir o que queriam te torturavam, te desnudavam para te humilhar, te espancaram, fizeram submarino (grifo meu, refere-se a uma prática de colocar os prisioneiros com capuz e afogar a cabeça numa caixa d'água). Eles penduravam seus braços atrás de você, te batiam, bem, a única coisa que eles não fizeram comigo, foi pouco para mim, se você pensar no que eles fizeram com outras pessoas, eles nos estupraram, ou seja, uma forma de estupro, eles deixam você nua, mas com outra mulheres eles chegaram realmente a estuprar, davam choque elétrico nos órgãos genitais, arrancavam as unhas, comigo eles não fizeram isso. O assunto do submarino me marcou muito, eu sofro de claustrofobia, eles te colocam um capuz, aí botam água no capuz até cair, também não dava para descansar e depois te penduram... Eu já falei algumas vezes que o teatro te ajuda, não, quando você apanha, te ajuda a resistir aos golpes, isso me ajudou de alguma forma. Lembro-me de um momento muito especial em que desmaiei na tortura quando era dependurada, baixaram-me e quando acordei, senti que devia ser um médico, suponho, que lhes disse: 'não, não, não se preocupe, o que quer que ela esteja exausta, ela está zero quilômetro, podem continuar'. E aí, eu me lembro como é a cabeça da gente, eu na escola do El Galpón, fizemos *Terrores e misérias do Terceiro Reich* (referindo-se a uma peça de Bertolt Brecht que relata o período do nazismo de Adolf Hitler); onde fizemos, com músicas do Bertolt Brecht, com poemas do Bertolt Brecht que um grande músico nosso musicou, e uma das músicas, que era como um poema, eu no meio disso, dentro eu cantei a música que disse (Ela canta): 'Aqui estão os senhores médicos, servidores complacentes do Estado, tanto se paga à peça, e eles decidem o que os carrascos mandam. (Retoma a história). Essas coisas salvam , o teatro, você se salva nesses momentos, não, eu digo isso muitas vezes porque foi um momento que eles me dependuraram e isso me ajudou, bom não demorou muito, eles não tinha muito o que tirar de mim porque tudo do teatro era público, então eles

¹¹⁰ Tradução do original em espanhol: Era la OCOA que era justamente el centro de la persecución, ahí me llevaron lo que se llamó Infierno Grande, que era lugar de tortura, donde para conseguir lo que querían te torturaban, te desnudaban para humillarte, te golpeaban, te hacía submarino (grifo meu, se refere a uma prática de colocar os presos e as presas com um capuz e afogar a cabeça em um tanque de água); te colgaban los brazos para atrás, te golpeaban, bueno, lo único que no me hicieron, fue poco lo que se piensas lo que hicieron con otra gente, nos han violado, es decir, una forma de violación, te desnudan, pero otros lo violaran concretamente, le hicieron con electricidad en los genitales, les arrancaron las uñas, eso no me hicieron. A mí me marcó mucho el tema del submarino, yo sufro de claustrofobia, y te hacían submarino que te ponían la capucha, luego ponían agua en la capucha, bueno, te iba hasta a caer, no podrías descansar tampoco y las colgadas... Yo he contado algunas veces que el teatro te ayuda no, cuando te golpean, ayuda con los golpes a resistir, eso me ayudaba de alguna manera. Recuerdo un momento muy especial donde me he desmaiado en tortura con las colgadas, me bajaron y cuando me desperté, sentí que, debería ser un médico, supongo, que les decía: 'no, no, no se preocupen, lo que estés agotada, tú estás zero kilómetro, pueden seguir'. Y ahí, me acuerdo como es la cabeza de uno, yo en la escuela del Galpón, hicimos 'Terrores y miserias del Tercer Reich' (se refiere a peça de Bertolt Brecht que reporta ao período do nazismo de Adolf Hitler); donde lo hicimos con canciones de Bertolt Brecht, con poemas de Bertolt Brecht que un gran músico nuestro hizo la música, y una de las canciones, que era como un poema, el yo en medio de esto, para dentro cantaba la canción que decía (Canta): 'Aquí están los señores médicos, servidores complacentes del Estado, se paga tanto a la pieza, y ellos deciden lo que mandan los verdugos. (Retoma o relato). Los salva esas cosas, lo teatro, te salvas en estos momentos no, yo cuento esto muchas veces porque fue un momento que me iban colgando y eso me ayudaba a arrancar no, bueno no fue muy larga, no tenía mucho de mí porque todo lo que era del teatro era público, así que ellos conocían, y lamentablemente encontraron el compañero sindical y lo llevaron, no necesitaron más de mí, y ahí me mandaron al cuartel, ahí te digo que me mantuvieron incomunicada, nos comunicamos con la familia, tendríamos que mandar la ropa para lavar, donde hacíamos la lista de lo que precisaba y ahí yo ponía dibujitos para mi hijo y nos comunicávamos con dibujitos, mi hijo a mí. (GLEIJER, 2021).

sabiam, e infelizmente acharam o camarada do sindicato e levaram ele, não precisavam mais de mim, e lá me mandaram para o quartel, aí te digo que me mantinham incomunicável, comunicávamos com a família, tínhamos que mandar a roupa para lavar, onde fazíamos a lista do que eu precisava e lá eu colocava desenhos para meu filho e nos comunicávamos com desenhos, meu filho para mim. (GLEIJER, 2021, tradução nossa)

O trecho acima é, a nosso ver, a parte do relato mais emblemática de Myriam Gleijer porque vem somar aos relatos de tantas pessoas que foram torturadas pelas ditaduras na América do Sul, mas, especialmente reporta aos métodos de tortura utilizados nas mulheres que violenta não apenas os seus corpos, mas se torna uma memória viva destes fatos, de uma situação em que todas as narrativas certamente esbarram na horrível sensação do momento da própria tortura. Ao mesmo tempo, a imagem poética de Myriam Gleijer encenando a personagem brechtiana e a narrativa interrompida pela canção, contrasta com a cena de tortura, em uma típica cena de teatro brechtiano que ressalta as contradições deste processo de perda de direitos.

Para agravar ainda mais o quadro, em seu relato, Myriam Gleijer menciona o filho de apenas cinco anos presenciou os militares a levarem presa. O filho ficou aos cuidados dos seus pais e a comunicação com o filho se dava por meio dos desenhos. Além disso, o seu companheiro Luis Foucarde estava preso e para se ter notícias dele, ela contava com a intermediação do seu pai:

¹¹¹Estávamos os dois presos, não podíamos mandar cartas um para o outro, primeiro estivemos no mesmo quartel, os primeiros sete meses, mas as mulheres estavam numa cela, uma cela 2x1, com dois beliches, eu na de baixo e tínhamos um espaço de 60 cm apenas do beliche com uma janelinha em cima e uma mesa de jantar de 60 cm que unia as celas. Ficamos seis meses lá e eu mandei cartas que eram quarenta linhas para ele, mas não podia contar nada, e meu pai, com a caligrafia dele, copiava a carta para o meu marido e mandava para ele fingindo que era dele para que meu marido pudesse receber uma carta minha. Então ficamos por muito tempo. (GLEIJER, 2021, tradução nossa).

O relato de Myriam Gleijer, assim como de outros galponeros que também passaram pela prisão, contribui para validar a dimensão efetiva acerca do que foi o processo de tortura nos quartéis e centros de detenção da ditadura militar.

¹¹¹ Tradução do original em espanhol: Estábamos los dos presos, no podíamos mandarnos cartas, primero estábamos en el mismo cuartel, los primeros siete meses, pero estábamos en una celda las mujeres, celda de 2x1, con dos cuquetas, yo estaba en la de abajo y teníamos un espacio de 60 cm solo de la cuqueta con una ventanilla chiquitita arriba y un comedor de 60 cm que unía las celdas. Ahí estuvimos durante seis meses e yo le mandaba cartas que eran cuarenta líneas, pero no podía contar nada, y mi padre, con su letra, copiaba la carta para mi marido y se la mandaba él haciendo creer que era de él para que mi marido pudiera recibir una carta mía. Así que estuvimos un tiempo largo. (GLEIJER, 2021).

Embora com pouco menos de dois anos ela tenha saído da prisão, todos os procedimentos de se apresentar diariamente nos quartéis e não poder transitar dentro do país também contribuíram para que ela permanecesse, de certa forma, detida pelo regime. Ela nos aponta que, após sair da prisão, participou intensamente de muitos espetáculos em Montevideu e que muitos grupos e espaços do teatro independente a convidaram para atuar e que isso foi o que a salvou, uma vez que o marido continuava preso e a burocracia para visitá-lo era exaustiva: Myriam Gleijer tinha por obrigação que se apresentar diariamente nos quartéis, o que a impedia de trabalhar. As autorizações para as visitas demandavam um tempo absurdamente longo, muito maior do que o tempo possível para ver o companheiro. Além disso, ela e tantos outros presos sentiam que seguiam sendo vigiados de perto depois da prisão. Ou seja, se tratou de anos muito difíceis a permanência do companheiro preso e a sobrevivência durante este período:

¹¹²Bom, eu saí, mas, de qualquer forma, eu teria que me apresentar no quartel todo mês. Um departamento diferente do dele, ele estava na prisão de La Libertad (referindo-se à prisão que ficava na cidade de Libertad, no estado de San José). Era em outra cidade, não era em Montevideu, tinha que sair, tinha que esperar o dia todo para assinar, no dia seguinte ia ver meu marido, a gente levantava às quatro da manhã e a gente tinha que estar lá às oito da manhã, tínhamos até às duas da tarde para assinar o papel e entregar o papel até o dia seguinte, ou seja, eu não podia trabalhar, eu não tinha emprego. Eu tinha que estar sete dias do mês no quartel, como eu ia trabalhar, então não podia sair do país, nem do estado, fiquei assim por quatro anos, eu tinha saído, mas seguia igual presa, mas fiz teatro, isso eu tinha que informar. Quando saí da prisão, felizmente, visitei praticamente todos os teatros independentes do Uruguai, trabalhando até chegar o retorno do El Galpón. Fui a quase todos os teatros. Isso me salvou. (GLEIJER, 2021, tradução nossa).

O processo de vigilância, portanto, seguia de forma recorrente, mesmo depois de ter saído da prisão. Ela também coloca a falta de comunicação quando estava presa: Myriam Gleijer apenas soube do fechamento da sede do grupo e do exílio dos companheiros depois de meses de estar na prisão por meio da visita de uma médica ao presídio. Além disso, a comunicação com os exilados ocorria sempre de forma atravessada: por meio de terceiros, por meio de fitas

¹¹² Tradução do original em espanhol: Bueno, yo salí, pero, de todas las maneras tendría que estar presentándome todos los meses en el cuartel, cuando salí, por medidas de seguridad, cuando iba a ver a mi marido tendría que firmar a un cuartel que salía a otro departamento que él estaba en Penal de La Libertad (se refiere al presidio que ficava na cidade de Libertad, no departamento de San José); era en otro departamento, no era en Montevideo, tenía que irme, tenía que esperar todo el día para firmar, al otro día iba a ver a mi marido, nos levantábamos a las cuatro de la mañana y teníamos a los ocho de la mañana, tendríamos hasta las dos de la tarde para firmar el papel y hasta el otro día entregar el papel, o sea que no podía, no solo no tenía trabajo sino que no nos daban trabajo tenía siete días al mes en el cuartel, como iba a trabajar, así no podría salir del país, ni del departamento, así estuve durante cuatro años, donde había salido pero estaba como presa igual, pero hacía teatro, tenía que informar. Cuando salí de la cárcel, por suerte, recorrí prácticamente todos los teatros independientes del Uruguay, trabajando hasta llegar a la vuelta del Galpón. Recorrí casi todos los teatros. Eso me salvó. (GLEIJER, 2021).

cassetes, cartas que iam do México para Costa Rica e daí para o Uruguai, mas nunca diretamente entre os galponeros.

Outra conversa que se mostrou relevante no processo de compreensão da trajetória do El Galpón, foi com Arturo Fleitas. Artista paraguaio, radicado no Uruguai há quase 60 anos, ele tem 81 anos e toda uma vida dedicada ao teatro. Foi preso na ditadura do Paraguai, procurou refúgio no Uruguai quando se integrou posteriormente à escola de formação do El Galpón e depois ao grupo. Já na ditadura uruguaia se exilou na Argentina e, posteriormente, com a ditadura argentina, se juntou ao grupo no México. Atualmente ele está desvinculado do El Galpón por questões de saúde. Como outros galponeros, sua militância iniciou ainda na adolescência no Paraguai e ele, que já havia passado pela experiência autoritária em seu país, aponta como conseguiu perceber o lento processo autoritário que foi se implementando no Uruguai e que tinha sido desacreditado inicialmente por companheiros uruguaio. Além disso, Arturo Fleitas menciona a aproximação dos sindicatos do El Galpón e que contribuiu para fortalecer a parceria entre as instituições e potencializar o teatro político do grupo:

¹¹³Eu comecei a militar aos 14 anos. Aos 14 anos eu já fazia as coisas por aí. Eu vim para cá com 24 anos, então estava na militância há 10 anos, fugindo de uma ditadura violenta no Paraguai, a de Alfredo Stroessner. Então eu vim para cá e, para mim, foi difícil viver em democracia. Eu não estava acostumado com isso. Embora eu fosse de esquerda, embora tivesse amigos comunistas próximos, não estava acostumado com isso. Mas o que eu vi no Uruguai, cheguei em 1965, em 1966 entrei no El Galpón, foi uma atividade política muito intensa, os alunos da escola e eu lembro que vi sinais de fascismo e os colegas me falaram 'olha, não está acontecendo isso, nós temos um partido comunista forte, nós temos uma enorme Central de Trabajadores', isso foi em 1966. Em 1968 começaram a cair os primeiros mártires estudantis, Liber Arce, Suzana Pinto, em dois anos a vida tinha deteriorado a tal ponto a democracia no Uruguai que a ditadura de Pacheco Areco foi praticamente aceita, regida por decretos que aqui se chamavam Medidas Prontas de Seguridad, então, com isso, pessoas eram

¹¹³ Tradução do original em espanhol: Yo empecé a militar a los 14 años. A los 14 ya andaba haciendo cosas por ahí. Vine acá con 24, así que hacía 10 años en la militancia, huyendo de una dictadura muy tremenda, la de Alfredo Stroessner. Entonces llegué acá y me resultaba difícil vivir en democracia. No estaba acostumbrado. Si bien yo era de izquierda, por ejemplo en Uruguay, el Partido Comunista en realidad, si bien tenía amigos comunistas entrañables, pero yo no estaba acostumbrado a esto. Pero lo que sí veía en Uruguay, llegué el 65, en 66 me vinculé al Galpón era una actividad política muy intensa, los alumnos de la escuela e yo recuerdo que yo veía signos de fascismo, y me decía los compañeros 'mirá que no pasa esto, tenemos un partido comunista fuerte, tenemos una Central de Trabajadores enorme, eso fue en 66, en 68 empezaron a caer los primeros mártires estudiantiles, Liber Arce, Suzana Pinto, en 68, en dos años se había deteriorado a tal punto la vida democrática en Uruguay que se aceptaba prácticamente la dictadura de Pacheco Areco, gobernaba mediante decretos que aquí se llamaba Medidas Prontas de Seguridad, entonces, con eso, se detenía la gente, se torturaba, todavía había cierta legalidad, todavía los abogados podían trabajar, todavía podían protestar hasta que en 73, en 73 mucha gente del Galpón fue detenida, yo me quedé con la coordinación del Galpón porque mucha gente del teatro pasó a la clandestinidad, así que en este momento yo tenía 32 años e ya estaba en el teatro, todo este edificio estaba a mi cargo, entonces, y bueno la hostilidad de las bandas fascistas era muy fuerte con El Galpón, nos atacaban permanente, mucho antes de la dictadura, la banda fascista, la famosa JUP (se refiere à organização de extrema direita, criada em 1970 intitulada Juventud Uruguay de Pie), nos atacaba y teníamos la defensa de los sindicatos, muchas veces acá tuvimos brigadas obreras nos defendiendo de los ataques fascistas y ahí se estableció una alianza muy fuerte entre El Galpón con la clase obrera. Bueno eso fue lo que hizo que el teatro se convirtiera en un teatro político. (FLEITAS, 2022).

presas, torturadas, ainda havia uma certa legalidade, advogados ainda podiam trabalhar, ainda assim eles puderam protestar, até que, em 1973, muitas pessoas do El Galpón foram presas, eu fiquei na coordenação do El Galpón porque muitas pessoas do teatro se esconderam. Naquela época, eu tinha 32 anos e todo esse prédio do teatro estava a meu cargo. Bom, a hostilidade das gangues fascistas era muito forte com El Galpón, eles nos atacavam permanentemente, muito antes da ditadura, a gangue fascista, a famosa JUP (referindo-se à organização de extrema direita, criada em 1970 intitulada Juventud Uruguay de Pie) nos atacou e tivemos a defesa dos sindicatos, muitas vezes aqui tivemos brigadas operárias nos defendendo dos ataques fascistas e aí se estabeleceu uma aliança muito forte entre El Galpón com a classe trabalhadora. Bem, foi isso que fez o teatro se tornar um teatro político. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

À medida que as ações se tornaram mais truculentas, pessoas eram presas, instituições culturais, educativas, veículos de comunicação eram fechados, Arturo Fleitas percorreu um caminho de muitas pessoas que fugiram da ditadura uruguaia: exilaram na Argentina e, pouco tempo depois, tiveram que buscar novo exílio em virtude da ditadura no país vizinho:

¹¹⁴A política se meteu com o teatro e o teatro respondeu em consequência. E bem, aqui, em 1976, com o golpe de Estado que vivemos na ditadura, cuidando muito de tudo e a ditadura com as ameaças, em 76 fizeram prisioneiros os diretores do El Galpón: gerentes, diretores, os atores principais. Eu não fui para a prisão, mas quando uma companheira saiu da prisão, ela me disse que eles falaram sobre mim e que eu era um refugiado político do Paraguai no Uruguai. Um refugiado político que intervém na política de outro país deve ser expulso para o seu país de origem e pelo pior que era aqui nessa época com a ditadura e tudo, não era nem perto do que era a ditadura no Paraguai, então eu saí, fui para Buenos Aires, em fevereiro de 1976, fui para o exílio em Buenos Aires, Buenos Aires era uma armadilha, em Buenos Aires voltamos a viver na clandestinidade porque as pessoas desapareciam, levavam nossos companheiros, eu estava numa entrevista lá com um médico, que eu não sabia quem era, doutor Libero, porque eu saí daqui com hepatite, então eu marquei com ele, com esse homem, com esse médico, que me avaliou eu um bar, me medicou, receitou uns remédios, o que eu tinha que fazer, tudo isso, dois dias depois sumiram. Depois dessa reunião ele continuou desaparecido, acho que o nome dele era Manuel Libero. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

O que se percebe na fala de Arturo Fleitas e de muitos outros galponeros, é que os integrantes do grupo sempre tiveram que lidar com muitas questões para além da cena, questões

¹¹⁴ Tradução do original em espanhol: La política se metió con el teatro y el teatro respondió en consecuencia. Y bueno acá, en el 1976, con el golpe de Estado que nosotros vivimos bajo la la dictadura, cuidando mucho todo y la dictadura con las amenazas, en 76 llevan presos a los principales del Galpón: directivos, directores, los principales actores, yo no caí preso, pero cuando salió una compañera de la prisión contó que habían hablado de mí e yo era asilado político de Paraguay en Uruguay. Un asilado político que interviene en la política de otro país debe ser expulsado a su país de origen y por el peor que fuera acá en este momento con la dictadura y todo ni se acercaba de lo que era la dictadura en el Paraguay, entonces yo salí, me fue para Buenos Aires, en 76, me exilé en Buenos Aires, me exilé el febrero en Buenos Aires, Buenos Aires era una trampa, en Buenos Aires vivíamos otra vez una vida clandestina porque desaparecía gente, tomaron a nuestros compañeros, yo estuve en una entrevista allá con un médico, que no sabía quién era, el Doctor Libero, porque salí de acá con hepatitis, entonces tuve una cita con él, con este señor, con este doctor, que me miró en un bar, cuando me medicó las cosas, qué tenía que hacer, todo esto, dos días después lo desaparecieron. Después de este encuentro se quedó desaparecido, creo que se llamaba Manuel Libero. (FLEITAS, 2022).

de natureza social e política e que interferiam diretamente na dimensão social e coletiva do teatro.

Conversamos também com a atriz, dramaturga e diretora Marina Rodriguez, que se vinculou ao El Galpón no exílio. Marina Rodriguez tem 60 anos, está no grupo desde 1982, quando participou de oficinas teatrais no México, já que se exilou com a sua família também no período da ditadura militar e posteriormente se vinculou ao grupo: ¹¹⁵“Minha mãe sempre me dizia, você tem ideia de quem está te dando aula? e ela sempre me dizia isso, ‘não o trate como tu, o chame Atahualpa’ (risos) e eu dizia, não me fale assim mamãe, porque eu fico nervosa (risos). ‘Como vai a chamar de tu Atahualpa del Cioppo?’. Bom, aí começou”. (RODRIGUEZ, 2022, tradução nossa).

Marina Rodriguez é a mais jovem dos galponeros entrevistados, a exemplo de Silvia Garcia e Rodolfo de Costa, também integrou o grupo já no exílio do México, única exceção para a entrada direta ao grupo. Como Arturo Fleitas já ponderou, é necessário ser artista aspirante, participar das oficinas formativas do El Galpón, antes da vinculação direta. Embora fosse muito jovem na ditadura uruguaia, Marina Rodriguez se recorda do período da ditadura, antes de se exilar com a mãe e o padrasto que eram militantes e foram perseguidos pelo regime. Ela narra um pouco deste processo, de frequentar o espaço do El Galpón ainda criança e das situações que vivenciou adolescente durante a ditadura:

¹¹⁶Na minha casa ficavam pessoas que estavam vivendo como clandestinas. Por exemplo, eu pude visitar meus pais, meu pai estava desaparecido por dois meses. Meu pai esteve na prisão por nove anos. Meu pai desapareceu em 1975 e tivemos notícia dele muitos tempo depois. Meu pai estava com Pupi (referindo-se ao ator Luis

¹¹⁵ Tradução do original em espanhol: “Mi madre siempre me decía, ¿vos no tenés ni idea de quién te está dando clases? y siempre me decía eso, mamá dice, no lo tute, le dije Atahualpa, no me digas así porque no sé por qué me pone nerviosa como vas a tutear Atahualpa del Cioppo. Bueno está ahí, empezó. (RODRIGUEZ, 2022).

¹¹⁶ Tradução do original em espanhol: En mi casa se quedaba gente que estaba clandestina. Por ejemplo, pude a visitar a mis padres, mi padre estuvo dos meses desaparecido. Mi padre estuvo nueve años preso. Mi padre desapareció en el 75 y tuvimos noticias muchos meses después. Mi padre estuvo con Pupi (se refiere ao ator Luis Fourcarde), en un cuartel juntos. Yo nunca quise saber lo que pasó a mi padre, él siempre me contaba las partes graciosas. Mi padre vivía en una celda, con una persona a más y Pupi estaba en barracas, con mucha gente. Yo fui exiliada, pero con mis padres, yo tenía 14 años. Que yo tenía a mi padre, preso político y a mi madre y su marido, mi padrasto, si estaban perseguidos y entonces nos hacíamos en la embajada de México, acá en Uruguay. Fuimos con mi hermanita, que era bebé y yo, que tenía 14 años. Y entonces llegamos a México en diciembre, el 5 de diciembre del del 76. Bueno, ahí nosotros ya conocíamos al Galpón, porque cuando yo era chica, yo vivía cerca de acá con mi padre. Mi madre había hecho un curso inclusive acá, una cosa así en la escuela del Galpón y mi padre ayudaba mucho, era artista plástico y ayudaba mucho a hacer cosas de escenografía y utilería. Estaba mucho con la gente del Galpón, entonces veníamos mucho, había una, me acuerdo que había, hicieron una Feria del niño, se llamó para hacer finanzas para comprar esto a cuando se hizo este sala todos vinimos a ayudar, mi padre también, yo me acuerdo de verlo allá en el escenario, tirando, pasándose ladrillos, haciendo como una cadena de bloques. Estaba todo pelado, estaba en construcción, estaba todo vacío y había stands y vendían títeres y manualidades de cosas para niños. Este fue una de las actividades que se hizo para hacer finanzas, para poder convertir ese cine que era el Gran Palacio en un teatro. Este fue parte de la de las cosas que se hicieron. (RODRIGUEZ, 2022).

Fourcarde), juntos em um quartel. Eu nunca quis saber o que aconteceu com meu pai, ele sempre me contava as partes engraçadas. O meu pai vivia numa cela, com mais uma pessoa e o Pupi estava num quartel, com muita gente. Fui exilada quando eu tinha 14 anos. Meu pai era preso político e minha mãe e o marido dela, o meu padrasto, eles foram perseguidos e depois fomos para a embaixada do México, aqui no Uruguai. Fomos com minha irmãzinha, que era bebê, e eu, que tinha 14 anos. E aí a gente chegou no México em dezembro, no dia 5 de dezembro de 1976. Bom, a gente já conhecia o El Galpón, porque quando eu era menina eu morava perto daqui com meu pai. Minha mãe até tinha feito um curso aqui na escola do El Galpón e meu pai ajudava muito, ele era artista plástico e ajudava muito a fazer cenário e adereços. Então a gente vinha muito aqui, tinha uma, eu lembro que tinha, eles tinham uma Feira das Crianças, para arrecadar recursos para o espaço, quando a sala foi feita, todos nós viemos ajudar, meu pai também, eu lembro de vê-lo lá no palco passando tijolos, fazendo tipo uma corrente de blocos. Estava tudo vazio, estava em construção, estava tudo vazio e havia barracas e vendiam fantoches e artesanato para crianças. Essa foi uma das atividades que se fez para arrecadar recursos, para poder transformar aquele cinema que era o Grande Palácio em teatro. Isso foi parte das coisas que foram feitas. (RODRIGUEZ, 2022, tradução nossa)

Marina Rodriguez relata, inclusive, que ela escreveu uma obra sobre este processo na Embaixada intitulada *A Embaixada*. Em 2007, inclusive, o El Galpón montou o espetáculo a partir da sua dramaturgia e ela dirigiu o espetáculo. Sobre o processo durante o regime militar no país, ela ainda jovem recorda as situações autoritárias que vivenciou, além da situação de medo constante:

¹¹⁷Ai meu Deus, quando começou a ditadura eu estava no colégio. Eu estava no sexto ano, em 1974. A diretora era esposa de um coronel. Naquela época era o Colégio Galícia, era uma escola pública. No sexto ano teve um passeio, eles levaram a gente (risos), isso foi bom. Então fizemos um passeio por toda a orla do Rio Uruguai, em um ônibus do Exército, com um soldado de motorista (risos), então nos encontramos

¹¹⁷ Tradução do original em espanhol: Ay Dios mio. Cuando empezó la dictadura yo estaba en el Liceo. Estaba en el sexto año el 74. La directora era mujer de un coronel. En ese momento era la Escuela Galicia. Era una escuela pública. Era esposa de un milico. En el sexto año se hacía un paseo, nos llevaron (risas) este fue bueno. Entonces hicimos un recorrido por todo el litoral del río Uruguay, en un ómnibus del Ejército, con un soldado del chofer (risas), entonces quedamos en el gimnasio del Ejército, ella lo consiguió porque era esposa de un milico. ¡Qué horrible! (risas). Yo hice acá primero y segundo de la secundaria, en la mitad de la secundaria nosotros fuimos, en la dictadura era horrible, en la porta de la secundaria, yo siempre fue en la cosa pública, entonces, en la secundaria, tenía un milico en la puerta, tenía que tener la falda abajo de las rodillas, los hombres había que tener el pelo corto, ahí estaba el milico en la puerta, tenía que tener una insignia que decía la escuela y el nombre y la clase. Como si entraras en la Nasa. Bueno, en este momento la dictadura hizo firmar en toda la gente que trabajaba en la cosa pública un certificado de fe democrática. Entonces qué pasaba, que muchos profesores docentes no firmaron, entonces perdieron el trabajo, la gente no quería firmar, claro, porque era cómo decir ‘que vengan los milicos’, entonces destituyeron a todos. Entonces las profesoras que se quedaron eran (pausa), era todo tan triste. Yo me acuerdo siempre, viste como es el invierno acá en Uruguay, hoy está con sol pero viste como es el invierno acá? En este país el invierno es horrendo, aparte del frío es horrendo, el viento, es húmedo y está nublado, es todo, me entiendes? Yo lo odio, el invierno en este país, yo lo odio, entonces, en esa época, el golpe fue 27 de junio, además toda etapa de persecución fue en esta época, yo lo asocio esta época de la dictadura a todo frío, gris, nublado, todo horrible, es una época horrenda. En otro momento, no habíamos mudado de casa porque nuestra casa estaba muy quemada, entonces nos mudamos para otra casa porque supuestamente no era conocida, no habíamos dado la dirección a ningún lado, vivíamos ahí, pero un día nos enteramos que fueron a buscar a Rafael que era mi padrasto, entonces, se enteró que fueron a buscar, entonces él se fuera clandestino, se fue de casa, se decía ‘a monte’ cuando iba clandestino. (RODRIGUEZ, 2022).

no ginásio do Exército, ela conseguiu porque era esposa de um coronel, que horrível! (risos). Fiz aqui o primeiro e o segundo ano do ensino médio, no meio do ensino médio a gente foi para o exílio, na ditadura era horrível, na porta do colégio, eu sempre estudei em escola pública, então, no ensino médio, tinha soldado na porta, a saia tinha que ser abaixo dos joelhos, os homens tinham que ter cabelo curto, tinha o soldado na porta, tinha que ter um crachá que dizia a escola, o nome e a turma. Como se você tivesse entrando na NASA. Pois bem, nessa época a ditadura obrigava todas as pessoas que trabalhavam na Administração Pública a assinar um certificado de fé democrática. Então o que aconteceu, muitos professores não assinaram, então eles perderam o emprego, as pessoas não quiseram assinar, claro, porque era como dizer 'deixa vir os soldados', então eles dispensaram todo mundo. Então os professores que ficaram (pausa), foi tudo muito triste. Eu sempre lembro, você já viu como é o inverno aqui no Uruguai, hoje está ensolarado, mas você já viu como é o inverno aqui? Neste país o inverno é horrível, o frio é horrível, o vento, é úmido e nublado, é tudo, me entende? Eu odeio isso, inverno nesse país, eu odeio isso, então, naquela época, o golpe foi no dia 27 de junho, mas todas as fases da perseguição foram nessa época, eu associo essa época da ditadura com tudo frio, cinza, nublado, tudo horrível. Em outra época, havíamos mudado de casa porque nossa casa estava muito visada, então mudamos para outra casa porque era supostamente desconhecida, não havíamos dado o endereço em lugar nenhum, morávamos lá, mas um dia descobrimos que eles foram nos procurar lá, pois o Rafael, que era meu padrasto, depois descobriu que estavam procurando por ele, então ele foi clandestino, saiu de casa, ele falava 'a montanha' quando ia clandestino. (RODRIGUEZ, 2022, tradução nossa).

Marina Rodriguez relata, de forma bem humorada, sobre situações vivenciadas neste período pré ditadura e durante o golpe quando ela, ainda jovem estudante, vivenciou de perto a vigilância dos estudantes e de censura aberta aos professores, professoras e demais servidores da rede pública que foram exonerados, por não serem coniventes com o governo de exceção. E, no que se refere às memórias deste período, ela relaciona o inverno, o tempo cinza e o frio característicos do mês de junho no país, com o próprio clima autoritário.

Luis Fourcade, chamado pelos colegas de Pupi, é ator, dramaturgo, está com 81 anos e integra o El Galpón desde 1961. Na ditadura foi preso, torturado e esteve nas prisões e quartéis da ditadura durante cinco anos. Ele menciona uma situação ocorrida no El Galpón no período prévio à efetivação do golpe e que já se caracterizava pela violência crescente junto aos setores culturais:

¹¹⁸Antes da ditadura, claro, antes disso tivemos o odioso governo de Pacheco Areco. O governo do Pacheco Areco era um governo antissindical, um governo que

¹¹⁸ Tradução do original em espanhol: Antes de la dictadura, si, claro, antes de eso tuvimos el odioso Gobierno de Pacheco Areco. El gobierno de Pacheco Areco fue un Gobierno antisindical, un gobierno que funcionó con las Medidas Prontas de Seguridad, así en este tiempo detuvieron la gente, la soltaron, todavía no había trabajo, no se animaba acá, mira, había acá los grupos fascistas y iban al Liceo, hacían atentados, iban armados, iban a las cadenas y hubo un acto que empezaba acá en la Plaza de los Bomberos y caminaba unos cuatro, cinco cuadras dónde había una radio de derecha y vinieron esta gente de los grupos fascistas, andaban con unas camisas pardas, estaban armados y trajeron mucha gente del interior, habíamos dado cuenta que era la primera vez que esa gente pisaba a Montevideo, esa gente de campaña. Entonces este día nosotros teníamos una obra acá, qué hacemos, nosotros no íbamos cerrar el teatro, entonces hablamos con la CNT, la Confederación Nacional de los Trabajadores, los compañeros mandaron gente acá. Hicimos mesas, vídeos, cómo si se vendieran afiches, pero todo el mundo estaba preparado si entraban, no iban a colgar ninguna medalla pero yo llevaba un revólver, estaba listo para todo, muerto de miedo. Entonces cerramos las puertas, no eran estas puertas, eran la puerta de cine y empezaron a gritar 'A

funcionava com as Medidas Prontas de Segurança, então, nessa época, eles detinham as pessoas, soltavam, ainda não tinha trabalho, não eram incentivados, tinha grupos fascistas. Eles foram ao Liceo, fizeram ataques, estavam armados, foram às cadeias e teve um ato que começou aqui na Plaza de los Bomberos e eu andei uns quatro, cinco quarteirões até onde havia um rádio de direita e veio esse pessoal dos grupos fascistas, eles andaram, usavam camisa marrom, estavam armados e traziam muita gente do interior. A gente tinha percebido que era a primeira vez que esse pessoal pisava em Montevideu, esses ativistas. Então a gente tinha uma peça aqui, o que íamos fazer, não íamos fechar o teatro, então conversamos com a CNT, a Confederação Nacional dos Trabalhadores, os companheiros mandaram gente para cá. Fizemos mesas, vídeos, como se estivéssemos vendendo cartazes, mas todo mundo já estava pronto se entrasse, não iam pendurar medalhas, mas eu tinha um revólver, estava pronto para qualquer coisa, morrendo de medo. Então fechamos as portas, não eram essas portas, era a porta do cinema e começaram a gritar 'A Moscou, a Moscou, vão a Moscou, traidores' até olharem para nós, aí entrou um dos camaradas que veio nos ajudar, tinha um extintor grande que tinha aqui no palco e nós trouxemos. Com a ponta de metal do extintor, o cara que entrou, a gente bateu nele, aí veio outro e curiosamente parecia que todos os policiais estavam em casa ou foram embora. Já tinham jogado na gente, tinham jogado coquetel Molotov, na antiga sala Mercedes, a porta era de madeira, felizmente reagimos rápido, desligaram, ficamos com medo que a gente terminasse o espetáculo e a gente sempre revisava, a gente checava o banheiro e tudo, porque a gente tinha medo que botassem propaganda dos Tupamaros no banheiro e aí falavam: 'ah olha é você!' a gente ficava constantemente pensando que eles iam entrar, por qualquer motivo iriam te levar. Um dia, um colega nosso daqui estava na bilheteira e os policiais pediram o documento, perguntaram o que tinham ali, ele tinha um caderno de desenho e disseram 'este é o plano do esgoto'. Você tem que conseguir driblar essas cabeças quadradas de concreto, no final eles nos deixam ir. Bom e naquele clima de medo, de não poder fazer nada, quatro pessoas conversando, um caminhão passava e nós já estávamos 'dentro'. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

Conforme relata Luis Fourcade, houve sistemáticas ações truculentas junto ao espaço do grupo e o clima era realmente de medo e apreensão contínuos. Nesse sentido, a interlocução com a CNT foi fundamental para a defesa da integridade do espaço. Como preso político, ele também relata a rotina na prisão:

¹¹⁹Eu fui sentenciado a cinco anos de prisão. Tive dois anos no quartel, um ano na quinta artilharia e outro ano na 1ª artilharia e daí, nos anos seguintes, fui para o

Moscú, a Moscú, vayanse a Moscú, traidores' hasta que nos miraron, entonces, uno entró y uno de los compañeros que vieron ayudarnos, había un extintor grande que tenía acá en el escenario y lo trajimos. Con la punta de metal, el tipo que entró, nosotros lo acertamos pon y ahí vino otro y pon, pero era toda, ellos estaban también y curiosamente parecía toda policía en su casa y se fueron. Ya nos habían tirado en la sala chica, había tirado un coquetel molotov, la sala chica (se refiere a sala Mercedes), la puerta era de madera, por suerte reaccionamos rápidamente, lo apagaron, temíamos que, terminaríamos la función y revisamos siempre la butaca, revisáramos el baño y todo porque teníamos miedo que nos metieran propaganda de los Tupamaros y después iban a decir: 'ah mira, son ustedes!' era todo, todo así, el sereno siempre, a parte de sereno teníamos compañeros de la militancia que tenían que quedarse, vos estás permanentemente pensando que iban, que iban a entrar, por cualquier cosa te llevaban. Un día, un compañero nuestro de acá estaba en la taquilla y lo paran la policía, le piden documento, preguntan que llevan ahí, tenía un cuaderno de dibujos y ellos dicen 'esto es el plan de la cantarilla'. Hay que lograr con estas cabezas cuadradas de hormigón, al final nos soltaron. Bueno y en ese clima de miedo, de no poder hacer nada, cuatro personas charlando, pasaba una camioneta y ya 'adentro'. (FOURCADE, 2022).

¹¹⁹ Tradução do original em espanhol: Yo me comí cinco años preso. Tuve dos años en cuarteles, un año en la quinta artillería y otro año en el artillería 1 y de ahí, los años siguientes, fui al Penal de Libertad, te digo que en relación entre los cuarteles, Penal de Libertad era un hotel cinco estrellas. Este porque, por ejemplo, en los cuarteles, desde a las 6h de la mañana y te pasas todo el día sentado mirando. Tenía que pedir permiso para pararte,

Presídio Libertad, digo a vocês que em relação ao quartel, o Presídio Libertad foi um hotel cinco estrelas. Isso porque, por exemplo, no quartel, você ficava desde às seis da manhã o dia inteiro sentado, olhando. Eu tinha que pedir licença para levantar, permissão para me mexer, eu estava sentado assim, aqui você tinha o colchão enrolado, o colchão que a família mandou para você. Fiquei muito tempo no quartel, a gente dividia o espaço com outros trinta companheiros. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

A rotina compreendia, portanto, longos períodos de imobilização, vigilância ininterrupta e qualquer falta de autonomia para ações simples como levantar e deslocar em um espaço que era compartilhado com um número significativo de pessoas.

Nos relatos dos galponeros, é possível perceber que os presos eram constantemente transferidos de espaços, até mesmo para dificultar o acesso aos mesmos pelos familiares e amigos em busca de notícias. Em alguns espaços, eles dividiram uma cela com mais uma ou duas pessoas ou, no caso apontado por Luis Fourcade, nos quartéis, permaneciam em espaços compartilhados por dezenas de pessoas. Apesar da dureza da prisão e de situações violentas, humilhantes e vexatórias detalhadas por este artista vinculado ao El Galpón há mais de trinta anos, ele nos detalha também espaços nos quais foi possível também buscar conforto com outros presos políticos, a exemplo de um natal no qual passou preso e que ele, juntamente com outras pessoas conseguiram celebrar entre os presos neste período festivo:

¹²⁰O final do ano estava chegando, o final do ano no Natal, sempre eram dias de grande desânimo. As pessoas pensavam em família, filhos e outro companheiro, ele me diz, ‘vamos fazer alguma coisa no domingo, que é quando a Guarda está mais fraca’. Então fizemos um programa: na beliche, na parte de baixo para que os guardas não pudessem nos ver. Planejamos fazer *O cavalheiro burguês*, cenas do cavalheiro burguês. Conseguimos o livro, outro parceiro conseguiu alguns fantoches. A gente pediu para outro colega tocar, tinha uns dois colegas, ele tocava violão muito bem. Para tocar algo clássico, para apresentar eles. Sim, quando chegou a hora, nós colocamos. Tal era a necessidade de felicidade que as pessoas tinham! O riso, o riso dos companheiros e eles ficaram em estado de felicidade. Bem, o teatro também serve aqui e bem, continuamos a festa com o que havíamos feito com pão e açúcar, já havia um bolo para os companheiros. Ficamos quatro, quatro meses com um cavalete, batendo e mais

permiso para moverte, estaba sentado así, acá tenías el colchón arrollado, colchón que te mandaba la familia no. Mucho tiempo en una barraca, era compartido con 30 y pico compañeros más, entonces. (FOURCADE, 2022).

¹²⁰ Tradução do original em espanhol: Llega un fin de año, se ha llegado a un fin de año, los fines de año en la navidad, eran días de mucho bajón anímico. La gente pensaba en la familia, los hijos y con otro compañero, me dice, vamos a vamos a hacer algo un domingo, que es cuando la Guardia está más floja. Entonces hicimos un programa: en la cucheta, en la cochera de abajo para que los guardias nos vieran. Cómo planificar para hacer *El burgués gentilhomme*, escenas del burgués, gentilhomme. Conseguimos el libro. Otro compañero, unos títeres. Le pedimos a otro compañero que tocara, había un par de compañeros, tocaba muy bien la guitarra. Que tocar algo clásico, para presentar para ustedes. Sí, cuando llegó el momento, pusimos. !Era tal la necesidad de felicidad que tenía la gente! La risa, la risa de los compañeros y ellos tienen un estado de felicidad. Bueno, el teatro también sirve acá y bueno, continuamos la fiesta con él se había hecho con pan y azúcar ya había hecho una torta a los compañeros por eso terminamos golpeándola. Tenemos cuatro, cuatro meses con caballete, golpeando y otro salto y empezó a bailar candombe y la Guardia estaba totalmente entregada. Y pasamos el fin de año, pasamos divino. Y fue una forma de mitigar la angustia y la tristeza de no poder compartir con los familiares. (FOURCADE, 2022).

um salto e começamos a dançar candombe e a Guarda estava totalmente entregue. E passamos o final do ano maravilhoso, nos divertimos muito. E foi uma forma de amenizar a angústia e a tristeza de não poder compartilhar com os familiares. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

Em meio a todo o processo de angústia vivenciado na prisão, foi possível, portanto, ter momentos nos quais foi possível compartilhar de alegrias coletivas e de esperança nessas situações que beiravam, muitas vezes, os limites físicos, mas especialmente mentais. Luis Fourcade coloca também que após ser solto, foi complexa a adaptação em uma Montevideu que ainda seguia sob as mãos dos militares. A falta de apoio, de amparo e da solidariedade compartilhada no período da prisão também pesam em sua narrativa:

¹²¹Eu saí de um mundo que era muito solidário, onde tudo era de todos e a dor de um era a dor dos outros e você sempre tem alguém que vai te abraçar e te tocar para um mundo onde cada um era por si. Por outro lado, nós sabíamos que não podíamos procurar ninguém do Partido, porque já estávamos marcados, sendo vigiados. A gente dizia, alguém estava seguindo você? Fique atento. E se a gente visse um companheiro nosso andando na rua, esse companheiro atravessava a rua para não nos cumprimentar. E quando ele estava envolvido em algo, ele não podia dizer nada. Então foi muito difícil para mim, veja bem, tudo foi muito mais difícil quando eu descobri que esse teatro (referindo-se ao El Galpón) estava fechado por causa da ditadura. Como eu descobri sobre o fechamento? Quatro ou cinco meses depois, um dia veio um companheiro e me disse: Você é do El Galpón? Sim, respondi e ele me disse: fecharam a sala de vocês. E aí eu descobri que eles tinham ido embora, pensei, que felicidade eles conseguiram. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

Luis Fourcade, no período de cinco anos em que esteve preso, enfrentou situações humilhantes adversas e que incluiu a tortura. Todo este processo violento de violações de direitos somente foi suportado, conforme seu relato, graças à solidariedade dos companheiros presos e também daqueles que buscaram garantir algum apoio, mesmo correndo o risco também de serem presos.

¹²²Foi muito, muito duro estar na prisão e ser torturado. Quando eu saí era muito difícil eu dormir, acordava a noite com os gritos e tinha muito sonho com a tortura, muitos

¹²¹ Tradução do original em espanhol: Yo salí de un mundo muy solidario, donde todo era de todos y el dolor de uno era el dolor de otros y siempre tienes a alguien que te abrazará y te tocará a un mundo donde cada uno estaba para sí. A su vez, nosotros, lo que sabíamos, sabíamos que no podíamos buscar el partido ni nada porque traíamos cola. ¿Nosotros le decimos con la que te venía siguiendo, no? Trae cola. ¿Y si veía algún compañero que conocía, ese compañero o iba caminando y cruzaba la calle, no? Es cuando estaba en algo que no podía decirle nada. Entonces me costó mucho, ojo, todo mucho más me costó pasar por acá y saber que este teatro (se refiere a sede do El Galpón), estaba cerrado por la dictadura. ¿No me enteré, me enteré cómo de la clausura? Cuatro o cinco meses después vino un compañero, un día me dijo: ¿Vos sois del Galpón? Sí, contesté y me dijo: te cerraron la sala. Y después me entero que se habían ido, pensé, que felicidad, se arreglaron. (FOURCADE, 2022).

¹²² Tradução do original em espanhol: Fue muy duro, muy, muy duro estar en la cárcel y ser torturado. Cuando yo salí me costó mucho dormir, despiertaba de noche a los gritos y tenía mucho sueño con la tortura, muchas pesadillas, además el gobierno manejaba el terror, por ejemplo, nosotros, yo salí y dos veces me pasó a las tres de la mañana iban a apartamento y golpeaban pá, pá, pá, te levantabas, abría la puerta y silencio. La constante tensión de que no sabías que iba a pasar. Parece tremendo no, yo estaba dormido y tá, te despertabas ‘qué número tenéis?’. tal y ‘no vos no’ y decías ¡ay qué suerte! Y al rato te sentías culpable porque llevabas a otro compañero. Este compañero llevaba, a los tres meses volvía y estaba acabado, anímicamente, físicamente, entonces el terror era constante, no podías dormir, no saber qué pasaba, y además la necesidad interior de saber qué pasaba con

pesadelos, além disso, o governo manejava o terror, por exemplo, aconteceu duas vezes uma situação às três da manhã: eles foram para o apartamento e bateram forte na porta: abri a porta e silêncio. A tensão constante de que você não sabia o que ia acontecer. Parece absurdo não, um dia eu estava dormindo na prisão e alguém me acordou perguntando: 'que número você tem?', respondi tal e 'não, você não' e eu pensava, oh que sorte! E depois de um tempo você se sente culpado porque tinha sido levado outro companheiro. Três meses depois esse companheiro voltava e estava acabado, emocionalmente, fisicamente, então o terror era constante, você não conseguia dormir, não saber o que estava acontecendo, e também a necessidade interior de saber o que estava acontecendo com Myriam, o que estava acontecendo com meu filho, eu via ele uma vez por mês, não deixavam eu segurar ele no quartel, sentava a Myriam, o menino aqui e um guarda, quando eu tentei agarrar a mão do menino, o guarda bateu, não bateram na mão dele, bateram na mesa, aí um dia eu fiquei mais emocionado e quando a gente levantou pra se despedir eu peguei ele pra abraçar, o que você acha? Qual foi a penalidade? Uma cadeira e um ferro no meio e mãos para cima, seis horas. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

Nessa passagem, Luis Fourcade narra, emocionado, que o abraço em seu filho lhe custou um castigo de seis horas com os braços suspensos e que nessa situação ele se utilizava de exercícios mentais, como contar os ladrilhos e azulejos do espaço a fim de suportar a dor. Os métodos de tortura que foram aplicados a eles e a outros companheiros e que compreendiam desde permanecer horas extensas sentados em uma cadeira sem poder se levantar, a tortura psicológica de acordá-los durante a madrugada e levar a outros companheiros, de mencionar os parentes mais próximos dos presos, além de outras ações que promoviam medo e terror constante. Luis Fourcade também aponta como foi difícil o processo de tentar traduzir o que a tortura causou, efetivamente e de forma perene na vida de todos os presos políticos.

¹²³Mas é como eu sempre falo para as pessoas, tem coisas que não podem ser traduzidas, que as pessoas não vão entender, como eu posso dizer de fato pra alguém

Myriam, qué pasaba con mi hijo, yo lo vía una vez al mês, no te dejaban lo agarrar en los cuarteles, lo tenías, vos por ejemplo, sois Myriam y el nene acá, un guardía, y el nene así y un guardía, cuando intentaba agarrar la mano del niño y pá! no le pegaban la mano, pegaban acá, entonces un día me calenté y cuando nos levantamos para despedirnos lo agarro, eso qué te parece? ¿Cuál era la sanción? Una silla y en medio un hierro y las manos arriba, seis horas. (FOURCADE, 2022).

¹²³ Tradução do original em espanhol: Pero es como yo digo siempre a la gente, hay cosas que no se puede traducir, que la gente no va a entender, cómo contar de hecho a alguien lo que es la tortura? Yo siempre digo, si vos va a poner en el escenario una escena de tortura, no la muestres, que deje a la imaginación del público, porque todo está en tu cabeza. Si no pones ah, por ejemplo, un día en la cárcel me llevaron a una paliza y me decían 'vas a hablar? nosotros tenemos a tu mujer acá' e yo sentía, estaba encapuchado, estaban pegando a alguien, sentía que estaban pegando a alguien, me metieron al tacho, glu, glu, glu, glu, estaban haciendo todo un trabajo psicológico y en un asiento con una voz bien gruesa yo escuchaba 'Pupi', nadie podía saber en este cuartel, nadie ahí me llamaba Pupi, Pupi, Pupi, pensé, es Myriam! Porque ahí sin ver me imaginaba todo lo que estaban haciendo. Como cuando estaba tirado y sentía todos los gritos de los compañeros 'mi hija no, deja a mi hija, mi hija no!', es muy difícil traducir. Como voy a traducir cuando te ponen electricidad en los testículos y en la oreja, como voy a traducir esto. Un día estaba arreglando, un día no, hace, había un año que había salido de la cárcel, cuando fui a cambiar una lámpara de mi casa y sentí una descarga, pequeña, pero sentí y bajé de la escalera y me puse a llorar como loco, por haber vivido todo esto. Por que cuando pensamos en la tortura pensamos en la pérdida de la libertad, no puedo hablar, no me dejan expresar, pero es también cuando te sentís humillado. En el cuartel de la Paloma, en el Artigas I, en el tiempo más frío, junio, julio y agosto, ellos habrían todas, todas las ventanas, todas y decían 'todo el mundo desnudo', esperaba para pasar a bañarte, pero cuando tocaba a vos, primero dejaban pasar a los más viejos y a los más lastimados, cuando tocaban a vos, el agua helada, como teníamos compañeros médicos que estaban presos

o que é tortura? Eu sempre digo, se você vai colocar uma cena de tortura no palco, não mostre, deixe na imaginação do público, porque tudo está na sua cabeça. Se você não botar lá, por exemplo, um dia na cadeia eles me bateram e falam 'você vai confessar, nós temos sua esposa aqui' e eu senti, eu estava encapuzado, eles estavam batendo em alguém, eu senti que eles estavam batendo em alguém, eles me colocaram no latão de água, glu, glu, glu, glu, eles estavam fazendo todo o trabalho psicológico e eu ouvi com uma voz muito grossa eu ouvi 'Pupi', ninguém poderia saber neste quartel, ninguém lá me chamou de Pupi, Pupi, Pupi, pensei, é a Myriam! Porque ali sem ver eu imaginava tudo o que eles estavam fazendo. Como quando eu estava deitado e ouvia todos os gritos dos meus colegas 'não minha filha, larga minha filha, não minha filha!', é muito difícil de traduzir. Como vou traduzir quando colocam eletricidade em seus testículos e em seu ouvido, como vou traduzir isso. Um dia eu estava consertando, outro dia não, fazia um ano que eu tinha saído da prisão, quando fui trocar uma lâmpada em minha casa e senti um choque, pequeno, mas senti e desci as escadas e comecei a chorar feito louco, por ter vivido tudo isso. Porque quando a gente pensa em tortura a gente pensa na perda da liberdade, não posso falar, não me deixam expressar, mas também é quando você se sente humilhado. No quartel La Paloma, em Artigas I, no tempo mais frio, junho, julho e agosto, eles abriam tudo, todas as janelas e falavam 'todo mundo nu', espere para você ir tomar banho, primeiro eles deixaram passar os mais velhos e os mais feridos, quando eles chamaram você, a água gelada, como tínhamos colegas médicos que estavam presos lá, eles falaram 'temos que massagear o coração', então nós fizemos, você tomava banho rapidinho, você saía com o corpo molhado, você esperava em pé, molhado, esperando a ordem para se secar, lá falaram 'pode se secar', lá estava frio, frio e aí falaram 'pode vestir', não foi assim você tomou banho, você se secou, você se vestiu, não, isso é a perda da liberdade. A humilhação, um dia briguei com uns colegas, tinha pedido uma tesoura, quando chega a noite eles falam 'que burguês!' e eu respondo burguês, mas limpo. Porque deixava de ser um ser humano, não tinha que deixar de ser um ser humano, sentir o corpo perfumado, porque na tortura te jogam no chão, com as mãos amarradas atrás e jogam a comida ao chão, então você tinha que comer como um cachorro. (FOURCADE, 2022, tradução nossa)

Ou seja, quando estamos abordando a tortura, estamos tratando também de um nível muito mais elementar do que a liberdade de expressão, estamos tratando da privação de direitos e de cuidados básicos de higiene e com a saúde, por exemplo. Sobre este ponto de descrever os processos de tortura e a fim de fazer coro ao relato de Luis Fourcade, transcrevemos uma passagem do livro de Dominguez (2021) sobre os episódios vivenciados por outro companheiro do El Galpón, Mario Gualup, que relata outra situação de tortura durante o período em que esteve preso:

¹²⁴Aproveitando que era domingo, os soldados, com suas esposas e filhos, organizaram um churrasco em uma churrasqueira em ruínas naquele pátio onde

allá ellos decían a nosotros 'hay que hacer masaje en el corazón', entonces hacíamos, te bañabas rápido, salías con el cuerpo mojado, esperabas parado, mojado, esperando la orden para secarte, ahí decían 'pueden secarse', ahí un frío, un frío y después decían 'pueden vestirse', no era así que te bañabas, te secabas, te vestías, no, esto es la pérdida de la libertad. La humillación, un día tuve una discusión con unos compañeros, yo había pedido una tesora, cuando viene la noche dicen '¡qué burgués!' y les contesto burgués, pero limpio. Porque dejabas de ser un ser humano, no habías que dejar de ser un ser humano, sentir el cuerpo perfumado, porque en la tortura te tiraban al piso, con las manos colgadas atrás y la comida te ponían al piso, entonces tenías que comer como un perro.(FOURCADE, 2022).

¹²⁴ Tradução do original em espanhol: Aprovechando que era domingo, todos los tiras, con sus mujeres y sus hijos, habían organizado un asado en un derruido parrillero de ese patio en el que estábamos de plantón. La situación era delirante. Aquellos tipos, sus mujeres, sus hijitos, andaban alrededor nuestro, tomando vino y comiendo chorizos

estávamos sentados. A situação era delirante. Aqueles rapazes, as suas mulheres, os seus filhinhos, andavam à nossa volta, a beber vinho e a comer chouriços com pão. Para se divertir mais, eles até colocavam nossos braços em cruz com uma lasca de assado em cada mão. De repente, por baixo do capuz, vejo uma criança de não mais de três anos que, bem de perto, olhava para nós, em silêncio. De repente vejo as pernas de um homem que se aproxima, o pega pelas axilas e o levanta até que seus pezinhos fiquem na altura da virilha de Braidot e diz: 'Bata nele. Chute-o nas bolas'. O menino encolheu as pernas e começou a chorar, então o cara, enquanto o colocava no chão, empurrando-o, disse a ele: 'Vai, vai brincar, seu merda.' (DOMÍNGUEZ, 2021, p.128-129, tradução nossa).

Logo, percebe-se pelo relato acima de Domínguez (2021) a postura adotada pelos militares também de baixa patente de torturas deliberadas e caracterizadas por requintes de crueldade e, também, de humilhação.

O relato de Luis Fourcade sobre as torturas e as consequências efetivas na vida dos presos políticos, mesmo depois de serem soltos, assim como a dimensão da tortura muito além da censura e da violência física e psicológica, mas da perda efetiva da dignidade é um dado importante em sua narrativa. Por outro lado, ele relata formas também de lidar neste processo a partir de uma postura coletiva e de empatia com os demais companheiros presos:

¹²⁵A forma de mendigar a sua dor era ajudar os outros, pensar que assim como você tem oitenta companheiros que são iguais ou piores que você, então por que eu acho pobre Myriam, pobre Gabriel, é aí que eu desmorono, mas se eu chegar e disser: o que passa companheiro, fale comigo, não penso mais na minha dor, esqueço de mim, isso me ajudou muito. Havia sinais, por exemplo, um companheiro que seu filho de três anos havia morrido, ele estava no quartel naquela hora e o policial comunicou que ele iria ao velório, quando o companheiro chegou, quando ele voltou eles ofereceram para ele ir para outro lugar para passar seu momento de dor e ele disse 'não, não, eu quero ficar com meus companheiros', ele veio, veio a comida, nós pegamos os pratos e cada um que passava, pois a gente não podia falar, estávamos no quartel e cada um que passava, tocava o companheiro no ombro e isso equivalia a mil abraços. Então

al pan. Para divertirse más, hasta nos pusieron los brazos en cruz con una astilla de asado en cada mano. De repente, por debajo de la capucha, veo a un niño de no más de tres años que, muy cerca, nos estaba mirando, quietito. De pronto veo las piernas de un hombre que se acerca, lo toma por las axilas y lo levanta hasta que sus piecitos quedaban a la altura de las ingles de Braidot y le dice: "Pegale. Pegale una patada en los huevos". El niño encogió las piernas y se puso a llorar, por lo que el tipo, a la vez que lo ponía en el suelo, empujándolo, le dijo 'Andá, andá a jugar, maula de mierda'. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.128-129).

¹²⁵ Tradução do original em espanhol: La forma de mendigar a tu dolor era ayudar a los otros, pensar que igual a vos tienes 80 compañeros que están igual o peor que a vos, entonces porque yo pienso pobre Myriam, pobre Gabriel, ahí me deshago, pero si yo voy qué te pasa compañero? hablame vos, ya no pienso en mi dolor, yo me olvido de mí, eso me ayudó muchísimo. Había señales, por ejemplo, un compañero que su hijo de tres años había muerto, estaba en el cuartel esa época y llegaba al oficial y le decía que iba al velorio, cuando viene el compañero, cuando vuelve le ofrecen a ir a otro lugar pasar su momento de dolor y él dice 'no, no, yo quiero quedarme con mis compañeros', si viene ahí, viene la comida, agarramos los platos y cada uno que pasaba, pues no nos dejáramos hablar, estábamos en el cuartel no, pasabas y nosotros tocamos su hombro y esto equivalía a mil abrazos. Entonces era un mundo muy solidario, de mucho amor ahí adentro. Había un profesor que decidió morir, estábamos en El Penal, decidió morir, no comer, quién le salvó la vida? Un compañero albañil que creo que apenas terminó la escuela, se sentaba con él y le abría la boca, 'come, come!', y le abría la boca, le daba de comer. 'come, come!' y con él comía. Y él le salvó la vida. Y pensar en el otro, esto es salvar la vida del otro. (FOURCADE, 2022).

era um mundo muito solidário, com muito amor por lá. Teve um professor que decidiu morrer, nós estávamos no El Penal, ele decidiu morrer, não comer, quem salvou a vida dele? Um colega pedreiro que eu acho que apenas terminou a escola, sentava com ele e abria a boca dele, 'come, come!', e abria a boca, ele dava de comer. 'coma, coma!' e com ele o companheiro comia. E ele salvou a vida dele. E pensar no outro, isso é salvar a vida do outro. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

Esta rede de afeto e solidariedade em situações-limite vivenciadas pelos presos políticos, conforme o relato de Luis Fourcade, possibilitou suportar o período da prisão e junto a outros companheiros, buscar formas coletivas de amenizar este processo.

Ou seja, quando se fala do período da ditadura vivenciado pelo El Galpón, estamos lidando com o processo da censura, da violência, da prisão, da perda do espaço do grupo conquistado com muito suor, trabalho e apoio de colaboradores, dos que permaneceram no país em uma condição também nada confortável e do exílio, que pelas suas condições singulares trataremos em um subcapítulo específico.

Graciela Escudero está há 50 anos vinculada ao El Galpón. Ela tem 72 anos e entrou no grupo em 1972. Além disso, foi também da coordenação da Federação Uruguaí de Teatros Independentes (Futi).

¹²⁶Em 1972, entrei na escola do El Galpón, na verdade entre duas escolas, também na Escola Municipal de Arte Dramática e aí tive que escolher onde ficaria. Naquela época, a Escola Municipal era uma escola bem tradicional, com alguns professores, já estávamos quase numa ditadura, mas viemos de anos antes com regime, pré-ditadura ou primeira parte da ditadura de medidas de segurança imediatas e os professores, alguns professores como história, matemática, eram muito reacionários e eu estudava no Instituto Artigas de Profesores, que naquela época era tipo um lugar super escolhido porque tinha que entrar por vestibular, a única coisa que tinha entrada com um exame muito difícil e entrei com 17 anos. E havia, bem, os pensamentos de que éramos muito inteligentes, muito superiores (risos), muito, muito cultos e não suportávamos professores ignorantes. Mas a linha de trabalho dessa escola era bem tradicional e eu tinha uma professora de teatro desde o colegial que estava aqui no El Galpón e a escola do El Galpón oferecia professores excelentes, bem colocados democraticamente falando e eles estavam com podemos chamar todos os movimentos de renovação, com uma linha brechtiana, mas com a ideia de criar um ator crítico independente, não repetitivo, não copiador. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

¹²⁶ Tradução do original em espanhol: En 72, entré a la escuela del Galpón, en realidad entre a dos escuelas, la Escuela Municipal de Arte Dramático y ahí tuve que optar donde me quedaba. En ese momento la Escuela Municipal era una escuela muy tradicional, con unos profesores, ya estamos casi en dictadura, pero venimos de años antes con un régimen, pré dictadura o primera parte de la dictadura de medidas prontas de seguridad y los docentes, algunos docentes como de historia, matemáticas, eran muy reaccionarios y yo estudiaba en el Instituto de Profesores Artigas, que en ese momento era como un lugar de super elegido porque había que entrar por ingresos, lo único que había un ingreso con un examen muy difícil y entré, había entrado a los 17 años. Y ya estaba, bueno, los pensamientos de que éramos muy inteligentes, muy superiores (risas), muy, muy cultos y no podíamos soportar profesores ignorantes. Pero la línea de trabajo de esta escuela era muy tradicional. Y tenía una profesora mía de teatro desde la época de secundaria que estaba acá en el Galpón y la escuela del Galpón ofrecía, la verdad profesores excelentes, como bien ubicados democráticamente hablar y estaban con todos los movimientos de renovación, podemos llamar con una línea brechtiana, pero con la idea de crear un actor independiente crítico, no repetitivo, de no copiar. (ESCUDERO, 2022)

Graciela Escudero pontua a perspectiva do El Galpón, já naquele período, em formar pelo teatro um sujeito crítico, desde a esfera ética à esfera estética. Ou seja, era uma juventude em formação com um pensamento bastante avançado no que diz respeito ao processo da politização.

Sobre o período prévio à ditadura e durante o golpe militar, Graciela Escudero compartilha também das narrativas dos demais galponeros da angústia daquele período:

¹²⁷Aqueles anos foram anos muito difíceis, muito terríveis. O início de 1972 já era assustador, abril de 1972 e até hoje se discute o que aconteceu naqueles primeiros dias. Bom, nesses quatro anos, saímos daqui a escola era à noite, saímos para ir para casa, me levaram e bom, eu falo para meus filhos que conheço vários desses lugares, a Delegacia e tenho um companheiro que dizia 'aquela senhora tem a ver, essa com a bandeira uruguaia (risos), é mentira, a bandeira eu tinha foi presa no braço (risos). Tirando pelo menos a juventude operária, intelectual, pensar que nessa época nós estudantes, operários, intelectuais, operários, antes dos 68, saíamos juntos antes. Na verdade, em 1964 teve o golpe no Brasil e eu pensei que não, que não poderia acontecer, em 1968 foram as Medidas Prontas de Segurança, o problema é que a crise que o país vivenciou, foi péssimo: 186% de inflação, agora a gente tem 10% de inflação, com o Frente Ampla subiu 2, 3,5%, então eu lembro que a gente era de família de classe média, muitos irmãos, a gente tinha que fazer fila para comprar açúcar, farinha, mas não mais barato, mas porque não vendiam lá do outro lado, passávamos horas para conseguir o que mamãe pedia, não passávamos fome, viemos de uma classe média, exaustos porque éramos tantos, mas, todos nós estudávamos, havia dinheiro para livros, não para outras coisas, mas, bem. Não havia sociedade de consumo, tínhamos quatro pares de sapatos, para ir estudar, para ir à festa. Nós, em 68, sentíamos que éramos a geração que ia substituir os mortos na segunda guerra mundial, depois de uma guerra, a natalidade sempre sobe, pelo menos no mundo ocidental, havia um excesso de jovens (risos), com essa situação, já tinha uma Central

¹²⁷ Tradução do original em espanhol: Esos años fueron años muy difíciles, muy terribles. Ya el comienzo del 72 fue como espantoso, abril del 72 y este se está discutiendo al día de hoy lo que pasó en esos primeros días. Bueno, en estos cuatro años, nosotros salíamos de acá, la escuela era nocturna, salíamos para irnos a las casas, me llevaban y bueno, yo digo a mis hijos que conozco a varios de estos lugares, a la Seccional de Policía y tengo un compañero que decía 'esa señora, tiene que ver, con la bandera uruguaya (risas), es mentira, la bandera tenía enganchada en el brazo (risas). nosotros, como dice, la madre de los desaparecidos en Uruguay, es un tema muy importante, todos fuimos culpables de querer un mundo mejor, entonces, como queríamos un mundo mejor y aparte de la juventud por lo menos obrera, intelectual, pensar que en este tiempo salíamos juntos los estudiantes, trabajadores, intelectuales, obreros, antes de 68, previo, bueno, de hecho, en 64 hubo el golpe en Brasil y acá pensaba que no, que no podía ocurrir, en 68 fue las Medidas Prontas de Seguridad, el problema es que la crisis que vivió el país es terrible, 186% de inflación, ahora llevamos a 10% de inflación, con el Frente Amplio se subía 2, 3,5%, entonces yo recuerdo que nosotros éramos de una familia de clase media, muchos hermanos, teníamos que hacer cola donde te proveía, podrías comprar azúcar, harina, pero no más barato, sino porque el otro lado no se vendían, pasamos horas para conseguir lo que mamá pedía, nosotros no pasamos hambre, veníamos de una clase media agotada por ser muchos, pero, todos estudiábamos, para libros había dinero, para otras cosas no, pero, bueno. No había sociedad de consumo, teníamos cuatro pares de zapatos, para ir estudiar, para ir a la fiesta. Si, nosotros, en 68, sentíamos que era una generación que iba a sustituir los muertos en la Segunda Guerra Mundial, después de una guerra, siempre sube los índices de natalidad, al menos en el mundo occidental no, hubo como un exceso de jóvenes (risas), ya con esta situación, ya existía una Central Obrera, con equipamientos importantes, había una línea central, la CNT, empezaban los enfrentamientos, los movimientos de los estudiantes, asesinaron a un estudiante, Liber Arce, este fue un momento muy importante y empezamos a vivir un clima de violencia, las ideas de Cuba, bueno, y el Galpón también respondió a todo este movimiento muy terrible, de la represión. El Galpón tenía una obra que fue un éxito llamada 'Fuenteovejuna' y que incluso fue uno de los motivos que cerraron El Galpón. (ESCUDERO, 2022).

Obrera, com equipamentos importantes, tinha uma linha central, a CNT, começaram os confrontos, os movimentos estudantis, assassinaram um estudante, o Liber Arce, isso foi muito importante e nós começamos a viver um clima de violência, as ideias de Cuba, bem, e o El Galpón também respondeu a todo esse movimento muito terrível, de repressão. El Galpón teve um trabalho que fez sucesso chamado 'Fuenteovejuna' e esse foi inclusive um dos motivos que fecharam o El Galpón. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

A fala de Graciela Escudero ilustra bem o processo de repressão de toda a população de Montevideú, não apenas o foco era voltado para militantes, artistas e estudantes. Havia, também, uma questão gravíssima econômica, que serviu como mote e justificativa para a atuação dos militares, a exemplo de outros países nos quais o aspecto econômico também foi motivo para a intervenção, com o racionamento de produtos básicos, conforme ela mesmo pondera. Um dado interessante é que ela foi uma das estudantes que procurou refúgio na sala do El Galpón fugindo dos militares quando eles apresentaram *Liberdade, Liberdade*, fato pontuado na fala de outros galponeros mais velhos que participaram da montagem:

¹²⁸Lembro que estávamos na avenida 18 de julho na manifestação, estávamos fugindo da polícia, chegamos na sala do El Galpón nas ruas Mercedes e Roxlo, a bilheteira era amiga do meu pai e ela me disse 'se seu pai descobre que está aqui ele te mata Graciela' (risos). Lá em casa eles eram muito avançados, progressistas, mas comunistas não, eram do Partido Colorado, bom, para chegar aqui menti pro meu pai, ele nunca soube, vim fazer exames, um amigo me acompanhou. E quando entramos no El Galpón, estava acontecendo *Liberdade, Liberdade*, tinha uma orquestra no teatro e eles começaram a cantar, ficamos assim, nos olhamos e falamos 'o que é isso?', não tinha. quarta parede, a Comédia Nacional foi muito tradicional, bom, ficamos impressionados, foi muito impressionante. E bem, foi nesse encontro, descobri algumas coisas, não sabia que 'Adelita' era uma música da revolução mexicana. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

Outro ponto interessante que Graciela Escudero referenda na sua fala se relaciona à censura constantemente junto aos artistas, mas, também, a autocensura que muitos artistas acabaram adotando em seus processos criativos, prevendo já uma reação dos militares. Como ela mesmo diz: ¹²⁹“Aplicamos em muitos casos a autocensura. Isto foi em todo o momento da

¹²⁸ Texto do original em espanhol: Me acuerdo que estábamos en la avenida 18 de julio en la Manifestación, estábamos corriendo de la policía, llegamos a la sala del Galpón en la calle Mercedes y Roxlo, la boleterera era amiga de mi padre y me dijo 'si tu padre se entera de esto te mata Graciela' (risas). Allí en casa eran muy avanzados, progresistas, pero no comunistas, eran del Partido Colorado, bien, para entrar acá mentí a mi padre, él nunca supo, yo vine hacer exámenes, me acompañó de momento una amiga. Y cuando entramos en El Galpón estaba ocurriendo 'Libertad, Libertad', había una orquesta en el teatro y empezaron a cantar, quedamos así, nos miramos y hablamos 'que es esto?', no había cuarta pared, la Comedia Nacional era muy tradicional, bueno, nos quedamos impresionadas, fue muy impactante. Y bueno, fue ese encuentro, me enteré de unas cosas, no sabia que 'Adelita' era una canción de la revolución mexicana. (ESCUDERO, 2022).

¹²⁹ Tradução do original em espanhol: “Aplicamos en muchos casos la autocensura. Esto fue en todo el momento de la dictadura, equilibrio entre la autocensura y la creatividad y la manera de decir las cosas.” (ESCUDERO, 2022).

ditadura, equilíbrio entre a autocensura e a criatividade e a maneira de dizer as coisas”. (ESCUADERO, 2022).

Essa questão da autocensura é reiteradamente pautada nos estudos da censura. À medida que os artistas foram sendo censurados e, com tantos vetos, cortes e impedimentos nas suas obras, eles também deixaram de dizer e de se posicionar sobre certos temas. A autocensura não compreende, portanto, a forma em lidar com as metáforas, mas em definitivamente não dizer sobre certas questões com receio das reações do regime.

Outro galponero que contribuiu na narrativa sobre a ditadura é o ator, dramaturgo e diretor Dante Alfonso, com 73 anos de idade e integrante do El Galpón desde 1969. Ele nos relata que a sua entrada no grupo se deu da seguinte forma: “¹³⁰Eu fiz uma pequena participação na obra *Fuenteovejuna*. E depois, entre 69 e 70 já estava fazendo teatro antes do El Galpón” (ALFONSO, 2022).

Dante pontuou que no início da sua formação estava vinculado à Juventude Comunista e antes de ingressar no El Galpón integrou um grupo de teatro chamado grupo Uno. Sobre o período que antecedeu ao golpe, ele compartilha de alguns relatos dos seus companheiros, do processo mais amplo que ocorreu na América Latina que impactou diversos países do território, especialmente na América do Sul e de que naquele período não se cogitava de que a ditadura se efetivasse no Uruguai:

¹³¹Lembro-me de ouvir as histórias da ditadura no Paraguai e sentir que era tão terrível, mas como era de outro mundo não me passava pela cabeça e acreditávamos, não só eu, que a classe política mais liberal, porque a esquerda sempre esteve mais atenta a isso, mas acreditávamos que isso não poderia acontecer. E acredito que as forças repressivas não poderiam cometer uma ditadura repressiva como esta. E se afirma em 1976, ou seja, aqui não houve repressão como no Brasil ou no Chile, uma espécie de golpe direto assim, houve sim uma grande provocação para que a esquerda sáísse para o confronto direto, mas suponho que os líderes da época sabiam que não havia caminho suficiente para um confronto direto. E note que em 1972, o Movimento de Liberação Nacional, El Tupamaros já estavam todos presos. O golpe foi em 73, ou seja, a desculpa de que o golpe foi por causa dos Tupamaros, obviamente eles precisavam de desculpas. Óbvio que teve toda uma decisão internacional, o Plano

¹³⁰ Tradução do original em espanhol: “Yo hice una participación pequeña en la obra ‘Fuenteovejuna’. Y después, entre 69 y 70, ya estaba haciendo teatro antes del Galpón.” (ALFONSO, 2022)

¹³¹ Tradução do original em espanhol: Yo recuerdo de escuchar los cuentos de la dictadura en el Paraguay y sentir que era tan terrible, pero como era de otro mundo, a mí no me entraba en la cabeza y nosotros creíamos, no solo yo, que la clase política más liberal, porque la izquierda siempre tuvo más atenta a eso, pero creíamos que no podía pasar. Y yo creo que las fuerzas represivas no podían cometer una dictadura represiva como esta. Y se afirma en 76, o sea, acá no hubo una represión como en Brasil o Chile, un golpe como directo así, hubo sí una gran provocación para que la izquierda saliera al enfrentamiento directo, pero, supongo que los dirigentes de la época sabían que no había forma suficiente para un enfrentamiento directo. Y fíjate que en 72, el Movimiento de Liberación Nacional, El Tupamaros ya estaban todos presos. El golpe fue en 73, o sea, que la excusa del golpe fue por causa del Tupamaros, pero, evidentemente necesitaban excusas. Evidentemente había toda una decisión internacional, el Plan Cóndor, que en medio de la guerra fría, después en el 76 empieza a las desapariciones. (ALFONSO, 2022)

Condor, que em plena guerra fria, aí em 1976 começaram os desaparecimentos. (ALFONSO, 2022, tradução nossa).

Dante Alfonso reitera as narrativas de outros galponeros, que mostra um processo gradativo da ditadura que resultou na prisão de várias pessoas, inclusive de integrantes do Movimento Tupamaros e com assassinatos de estudantes neste período prévio à institucionalização do golpe.

Acerca de considerar o teatro produzido pelo El Galpón como político, Dante Alfonso diz que: “¹³²Hoje fazemos teatro político, que ademais é político entre aspas, eu gostaria que pudéssemos fazer mais coisas, para mim o cinema é muito mais contestatório e contesta muito mais rápido que o teatro. Conecta muito mais rápido, para mim é uma preocupação temática. Você viu, por exemplo, o filme *Pachuca*, é incrível”. (ALFONSO, 2022, tradução nossa).

É bem interessante o seu posicionamento no que se refere ao alcance da linguagem teatral ao audiovisual e, de fato, temos ciência deste alcance e mobilização, embora acreditamos que o teatro é uma linguagem muito mais comprometida com o coletivo, até porque não tem a natureza tão segmentada e especializada de funções como no audiovisual.

Sobre o processo de fechamento da sede do grupo, foi uma pergunta presente em todas as entrevistas, entendendo como o episódio marcou definitivamente a história do grupo. Sobre este fato ele recorda do episódio da perseguição aos estudantes em 1968, que culmina com o fechamento do teatro. Os acontecimentos que se seguem recobram o cuidado e a vigilância em um clima de terror:

¹³³O teatro foi fechado em 76, em 7 de maio. Tínhamos que acompanhar o guarda, o vigia noturno, antes desse fechamento. Teve um grupo de jovens fascistas aqui, a JUP (Juventude Uruguaya de Pié), teve uma manifestação fascista aqui no dia 18 de julho e o pessoal correu pra cá, pro teatro. Eles nunca entraram, mas a tensão era grande, mas o que posso dizer, era para nos cuidarmos. E em 1976 quando o teatro finalmente fechou, passei três anos praticamente sem fazer nada. Era terror, eu vivia aterrorizado, você vivia trancado, até 1979, um colega daqui do El Galpón me chamou para trabalhar num teatro do centro e formamos um grupo chamado La Carreta e depois

¹³² Hoy nosotros hacemos teatro político, que además es político entre comillas, ojalá pudiéramos hacer más cosas, para mí el cine es mucho más contestatario y contesta mucho más rápido que el teatro. Conecta mucho más rápido, para mí es una preocupación temática. Viste, por ejemplo, a ‘Pachuca’, esta película, es increíble. (ALFONSO, 2022).

¹³³ Tradução do original em espanhol: Cerró en 76 el teatro, el 7 de mayo. Nos tocaba acompañar la guardia, el sereno, antes de este cierre. Acá había un grupo de jóvenes fascistas, la JUP (Juventud Uruguaya de Pié), hubo una manifestación fascista acá el 18 de julio y corrieron la gente acá, para el teatro. Nunca llegaron a entrar, pero la tensión era grande, pero qué te digo, era cuidarnos. Y el 76 cuando cerraron definitivamente el teatro, yo estuve tres años prácticamente sin hacer nada. Fue terror, yo vivía con terror, vivías encerrado, hasta que el 79, un compañero de acá del Galpón me llamó a trabajar en un teatro en el centro y integramos un grupo que se llamaba La Carreta y entonces hicimos cuatro obras, una para niños, con esa obra de niños íbamos a complejos habitacionales, a las iglesias, a las escuelas, todo eso sin pedir permiso. No sabías nunca qué podía pasar, era terror, terror. (ALFONSO, 2022).

fizemos quatro peças, uma para as crianças, com esse trabalho infantil fomos a conjuntos habitacionais, a igrejas, a escolas, tudo isso sem pedir licença. Você nunca sabia o que poderia acontecer, era terror, terror. (ALFONSO, 2022, tradução nossa).

Neste ponto da entrevista, Dante Alfonso menciona a ameaça constante de que os grupos fascistas invadissem a sede do grupo. Ele pontua especificamente um grupo de jovens da ultradireita que também foram mencionados na entrevista com Luis Fourcade, a JUP. É interessante perceber o contraponto com o movimento estudantil, responsável pelo enfrentamento a todo o processo de violência, censura e repressão dos militares com outros jovens estudantes fascistas e, se pensamos na atual conjuntura brasileira, também percebemos grupos de juventudes militantes e, de forma oposta, juventudes bastante reacionárias.

Acerca da formação deste grupo de extrema direita no Uruguai, Bucheli (2014) aponta que a criação da JUP vem contrapor então ao movimento predominante de estudantes de esquerda a favor da democracia e que serviu também como espaço para aglutinar setores da sociedade ultraconservadores com o discurso patriótico e anticomunista. Interessante também que o movimento se desfez pouco tempo depois do golpe, o que poderia ser um sinal também de que a JUP serviu neste processo lento de transição democrática para a ditadura:

¹³⁴A Juventude Uruguaya de Pé foi fundada em outubro de 1970 como resultado da convergência de grupos juvenis de todo o país que se autodenominavam 'democratas', diante da crescente influência do corpo estudantil de esquerda, também hegemônico na capital. Com forte repercussão pública até sua autodissolução em 1974, a JUP se manifestou por meio de um amplo repertório de ações coletivas (propaganda escrita e radiofônica, militância estudantil, eventos públicos por todo o país) e mobilizou um importante setor da população após um discurso que combinou o patriotismo com o anticomunismo militante. Assim, esta organização veio dar voz ao sujeito social de direita num espaço simbólico fundamental na disputa com a esquerda, a esfera juvenil, embora o seu apelo transcendesse aquele espaço geracional. A partir de um discurso cauteloso de respeito às duas tradições partidárias (branca e vermelha), desde 1972

¹³⁴ Tradução do original em espanhol: La Juventud Uruguaya de Pie fue fundada en octubre de 1970 como resultado de la convergencia de agrupaciones juveniles de todo el país autodenominadas 'demócratas', enfrentadas a la creciente influencia del estudiantado izquierdista, hegemónico además en la capital. De fuerte impacto público hasta su autodisolución en 1974, la JUP se manifestó a través de un amplio repertorio de acciones colectivas (propaganda escrita y radial, activismo estudiantil, actos públicos en todo el país) y movilizó a un importante sector de la población tras un discurso que conjugaba el patriotismo con el anticomunismo militante. Así, esta organización vino a dar voz al sujeto social de derechas en un espacio simbólico fundamental en la disputa con las izquierdas, el ámbito juvenil, aunque su convocatoria trascendió a ese espacio generacional. A partir de un cauteloso discurso de respeto a las dos tradiciones partidarias (blanca y colorada), fue afianzando desde 1972 un tono crítico a la conducción de sus dirigentes. Con ánimo de constituirse en un movimiento político autónomo, la JUP enunció un proyecto caratulado como 'revolución nacional', de neta resonancia falangista, que la condujo a apostar al ajuste por la vía del golpe militar. Auto disuelta a fines de 1974, nunca volvió a ser reivindicada por sus antiguos dirigentes o militantes, evidenciando un sugerente caso de 'pérdida de memoria' por parte del colectivo. A cuenta de una reflexión más amplia, consideramos que esto es consecuencia de la derrota simbólica del terrorismo de Estado en el terreno de las luchas por la memoria en relación a la violencia política de los años de 1960 y 1970. (BUCHELI, 2014, p.2-7)

vem fortalecendo um tom crítico à liderança de seus dirigentes. Com a intenção de se firmar como um movimento político autônomo, a JUP enunciou um projeto rotulado como 'revolução nacional', de clara ressonância falangista, que a levou a apostar no ajuste por meio do golpe militar. Auto-dissolvido no final de 1974, nunca mais foi reclamado pelos seus antigos dirigentes ou militantes, evidenciando um sugestivo caso de 'perda de memória' por parte do coletivo. Por conta de uma reflexão mais ampla, consideramos que se trata de uma consequência da derrota simbólica do terrorismo de Estado no campo das lutas pela memória em relação à violência política dos anos 1960 e 1970. (BUCHELI, 2014, p.2-7, tradução nossa).

Outro galponero que esteve na condição de *insilado* foi o ator e gestor cultural Marcos Flag. Ele tem 75 anos e está vinculado ao El Galpón desde 1966. Antes de se vincular ao coletivo, ele integrou um grupo teatral que se chamava Teatro Múltiple. Ele nos conta um pouco sobre esse processo de integração ao El Galpón ainda muito jovem.

Embora Marcos Flag tenha entrado em 1966 na oficina de formação, apenas em 1973 consegue concluir a formação e já neste mesmo ano vincular-se ao grupo, lembrando que neste período muitos galponeros estão presos ou impedidos de exercerem a atividade artística. Sua vinculação ao grupo se dá, portanto, no ano da efetivação do golpe militar e, em apenas três anos, o grupo terá confiscada sua sede e seus bens pelos militares. Sobre isto, Marcos Flag nos diz que:

¹³⁵Eu era um dos companheiros que, pelo menos, tinha um perfil mais baixo, mais discreto no sentido de não poder me ter, além disso, eu não queria sair do país. E bem, fiz tudo o que era necessário para poder ficar e continuar a trabalhar porque depois, desde o encerramento da sala, nós, com um grupo de pessoas, fizemos espetáculos e, no ano de 76 formamos um grupo de teatro que foi chamado e chama *A Gaviota*. Eu fui um dos fundadores deste grupo e tinha um grupo de companheiros do El Galpón que ficou no país e bom, continuamos trabalhando até o El Galpón voltar em 1984. (FLAG, 2022).

Marcos Flag menciona a criação de um novo grupo com os integrantes que permaneceram no Uruguai chamado La Gaviota sendo eles um dos fundadores. Importante dizer que foi este grupo que permitiu manter a articulação dos integrantes que permaneceram no país e que posteriormente se reintegraram a El Galpón.

Questionado sobre o que ele tem como memória latente da ditadura militar, assim como outros galponeros, a memória da importância que foi montar o espetáculo *Liberdade Liberdade* naquele período pré golpe também é mencionada em sua narrativa:

¹³⁵ Tradução do original em espanhol: Yo era de los compañeros que, por lo menos, teníamos como un perfil bajo en el sentido de que éste no podía haberme, no, pero no quería irme a parte. Y bueno, cuidé todo lo necesario para poder permanecer y seguir trabajando porque después, desde el cierre de la sala, nosotros, con un grupo de gente, montamos espectáculos y aparte, en el año 76 conformamos un grupo de teatro que se llamó y se llama La Gaviota. Ahí está donde yo fui fundador ese grupo y ahí había un grupo de integrantes de compañeros del Galpón que quedamos en el país y bueno, seguimos trabajando hasta la vuelta de Galpón en el año 84. (FLAG, 2022).

¹³⁶Bom, foram anos muito difíceis já com os governos eleitos. Houve uma grande repressão em todos os sentidos, era a época, o ano 68 tinha muito aquela essência estudantil, a gente também sofria e lutava dentro da possibilidade que tínhamos e no próprio teatro tínhamos muitos deveres, nós terminamos um espetáculo que era 'Liberdade, Liberdade', participei como assistente técnico, eram quatro companheiros de elenco e a mim ficou incumbida a função (risos), tinha uma operação de luz lá em cima, na parte alta da sala, então fizemos um trabalho técnico de iluminação, eu participei disso e bom, um espetáculo que tinha muito que ver, muito a dizer, sabe, muito conhecido e foi uma peça que a gente não esquece, não, muito combativo e com muitas coisas para dizer. Quando eu estava na escola, eu participava de espetáculos, eles nos convidaram para fazer personagens, personagens pequenos, então a gente fazia trabalhos artísticos. Durante 1966 a 1969, não sei se alguém falou, a CNT (referindo-se a Confederação Nacional dos Trabalhadores), a gente teve uma integração muito grande, a gente fez a Feira da Criança e uma feira grande com espetáculos que o pessoal vinha ver, espetáculos infantis, isso foi muito bom porque nos deu a chance de ver que o El Galpón estava em movimento e fazendo coisas e o outro palco da Feira Infantil se chamava La Feria de Turista, também com estandes específicos e parte do local foi instalado um espaço para fazer apresentações, mais que tudo musicais. Apresentações de grandes cantores, Washington Carrasco, Yamandú, enfim, e que nos deu a oportunidade econômica de chegar à fase de finalização da sala, se não me engano, 9 de janeiro de 1969, se não me engano. E na abertura da sala acabamos dançando com a direção de Chino Campodónico, um espetáculo muito bom, atores muito bons. E com esta Orquestra Filarmónica dirigida pelo maestro Frederico García, bom, isso é inesquecível. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Logo, ele reporta aos encontros artísticos e também festivos de entrega da sala, que conseguiu reunir importantes nomes da cena cultural uruguaia, a articulação do El Galpón com a CNT, que contribuiu para potencializar a politização do grupo e seu envolvimento nas pautas políticas e, também, a importância que teve a peça *Liberdade, Liberdade* neste período de enfrentamento prévio à ditadura.

¹³⁶ Tradução do original em espanhol: Bueno, fueron años muy difíciles ya con gobiernos electos. Había una gran represión de toda la manera no, era la época, el año 68 tuvo mucho esa esencia estudantil, también la sufrimos y la combatimos dentro de la posibilidad de nosotros y en el teatro mismo tuvimos muchos deberes, en esa época terminamos un espectáculo que era 'Libertad, Libertad', yo participé como ayudante técnico, eran cuatro compañeros en el elenco y me tocaba (risas), había un manejo de luces arriba, en la parte superior de la sala, entonces ahí hacíamos un trabajo técnico de luces, participé en esto y, bueno, un espectáculo que tenía mucho que ver, mucho que decir, tú ya sabes, muy conocido y fue un espectáculo que uno no se olvida no, muy combativo y con muchas cosas que decir. Yo estando en la escuela participaba de los espectáculos, nos invitaban a hacer personajes, pequeños personajes, así que hacíamos trabajos artísticos. Durante a 66 a 69, no sé si alguien lo dijo, la CNT (se refiere a Confederación Nacional de los Trabajadores), tuvimos una integración muy grande, hicimos la Feria de Niños y una gran feria con espectáculos que la gente venía a ver varios espectáculos, espectáculos infantiles, eso fue muy bueno porque nos daba la posibilidad de ver que El Galpón estaba en movimiento y haciendo cosas y la otra etapa de la Feria de Niños se llamó La Feria de Turista, eso también con stands determinados y parte del local se instaló un espacio para hacer espectáculos más que nada de musicales. Los que eran grandes cantores no Washington Carrasco, Yamandú, bueno y eso nos dió la posibilidad económica para poder llegar a la etapa de la habilitación de la sala, si no me equivoco, 09 de enero de 69, si no me equivoco. Y en la apertura de la sala terminamos bailando con dirección de Chino Campodónico, un espectáculo muy bueno, muy buenos actores. Y con esta Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Frederico García, bueno, inolvidable eso. (FLAG, 2022).

Além do próprio El Galpón, Marcos Flag também menciona a contribuição efetiva que outro coletivo teatral teve neste processo de enfrentamento à ditadura: o Teatro Circular, parceiro do El Galpón no projeto Sócio Espetacular e que no período da ditadura foi importante espaço de “guarida” dos galponeros após o encerramento da sede do El Galpón e o exílio de grande parte dos atores. Marcos Flag também pontua a presença do censor-personagem Allen Castro que percorria frequentemente os espetáculos do Circular:

¹³⁷O Circular, te digo que o Circular era o que mais se cuidou durante a ditadura e diretamente o Comissário, não me lembro o nome, era como o comunicador com o povo do Circular, ele censurava os espetáculos, aconselhavam coisas que podiam fazer e outras não. Ele era como o porta-voz da ditadura. E o Circular nesse sentido, era, nessa época, a série, o ponto de encontro de todos nós porque alimentava a energia deles para fazer os espetáculos. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Marcos Flag também aponta como foi o processo de criação e consolidação do grupo La Gaviota com os galponeros que ficaram no país e como eles se organizavam também neste período:

¹³⁸Com A Gaviota, que eu entrei e fizemos grandes espetáculos que serviram para sustentar a cultura, foi um instrumento muito importante em todo aquele tempo de ditadura e silêncio, digamos porque chegou ao povo e o povo voltou a se encontrar, respirou, digamos assim, e nesses espetáculos a leitura que a gente fazia disso com os clássicos mesmo, sobrevivendo a um momento tão difícil, a gente fazia um espetáculo, como se chamava, *Lazarillo de Tormes* era uma versão dirigida por um grande diretor, que foi diretor da Comédia Nacional, Júver Salcedo, que teve muito a dizer, uma peça em 1967 foi um sucesso estrondoso e envolveu a revolução francesa, chamada *A Cacatua Verde* o autor é o austríaco, Arthur Schnitzle, que foi toda a preparação para a revolução francesa, o que foi o golpe da revolução. E assim foram vários grupos, claro, houve uma comunicação entre o pessoal da cultura e do teatro que a gente organizou para levar o teatro de barricada, digamos assim, para levar o teatro para as

¹³⁷ Tradução do original em espanhol: El Circular, yo te digo que El Circular fue lo que más se cuidó en la dictadura y directamente el Comisario que no me acuerdo el nombre, era como que el comunicador con la gente del Circular, censuraba los espectáculos, aconsejaba cosas que podían hacer y otras que no. Era como el portavoz de la dictadura. Y el Circular en este sentido, fue en este momento, la serie, el lugar de encuentro de todos nosotros porque alimentaba su energía para hacer los espectáculos. (FLAG, 2022).

¹³⁸ Tradução do original em espanhol: Con la Gaviota, que yo integré y hicimos grandes espectáculos que sirvió para apoyar la cultura, fue un instrumento muy importante de toda esa época de dictadura y de silencio digamos porque llegaba a la gente y la gente se reencontraba, respiraba digamos y en esos espectáculos, la lectura que dábamos a eso con los clásicos mismo, sobreviviendo a un momento tan difícil no, nosotros hicimos un espectáculo, cómo se llamó, ‘Lazarillo de Tormes’ fue uno, una versión que dirigió un gran director, que fue director de la Comedia Nacional, Júver Salcedo, qué tenía mucho que decir, una obra en 67 fue un éxito rotundo y que implicaba en la revolución francesa, llamaba ‘La cacatúa verde’ el autor es austríaco, Arthur Schnitzle, que fue toda la preparación de la revolución francesa no, lo que fue en golpe de la revolución. Y así habían varios grupos, por supuesto, había una comunicación entre la gente de la cultura y del teatro que organizamos para llevar al teatro de barricada digamos, de llevar al teatro a las distintas zonas de la ciudad. Eso fue muy bueno, muy efervescente de toda esa época, independiente del tiempo que dedicamos al trabajo político, siempre muy sutil, al trabajo individual de cada uno y su vinculación a distintos partidos de izquierda. Y bueno, ha sido, su trabajo político esto. Fue una época en la que, a pesar de la dictadura, fue gratificante que uno pudiese participar de esta época. Aparte yo era mucho más joven y qué hablar (risas), eso ayudaba a tener mucha energía y bueno en esta época conformamos también el grupo político de izquierda, el Frente Amplio con los compañeros de teatro también, creo que ha hablado de esto contigo el compañero Héctor Guido, fuimos del Comité de Teatro del Frente Amplio, como todo muy por debajo no, en 83, 84, un poco ya salimos a mostrar nuestras caras. (FLAG, 2022).

diversas áreas da cidade. Isso foi muito bom, muito efervescente de todo esse tempo, independente do tempo que dedicamos ao trabalho político, sempre muito sutil, ao trabalho individual de cada um e suas ligações com diferentes partidos de esquerda. E bem, tem sido seu trabalho político isso. Era uma época em que, apesar da ditadura, era gratificante poder participar dessa época. Além disso, eu era bem mais novo e o que falar (risos), isso ajudava a ter muita energia e bem, nessa época também formamos o grupo político de esquerda, a Frente Ampla com os companheiros de teatro também, acho que ele discutiu isso com você, Héctor Guido, nós éramos da Comissão de Teatro da Frente Ampla, como tudo muito discreto, em 83, 84, um pouquinho a gente já saiu para mostrar as nossas caras. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Logo, Marcos Flag pondera sobre as importantes montagens que o teatro *La Gaviota* conseguiu viabilizar neste período pós-exílio dos galponeros e também a vinculação dele e de outros artistas de teatro do El Galpón e de outros coletivos na formação de pessoas da cultura junto ao Frente Amplio, como o próprio galponero Héctor Guido. Essa atuação paralela e convergente da produção teatral com a atuação política, permitiu consolidar também o trabalho de militância dentro e fora da cena.

Sobre todo o processo que culminou no exílio de grande parte do grupo, ele pondera que já se sentia tal transição na conjuntura do país, diferente de outros galponeros que não acreditavam que haveria um golpe:

¹³⁹Nós já sabíamos então, nessa época, já tivemos companheiros presos, antes do ano 76, antes do fechamento definitivo do El Galpón, já pressenti que algo poderia acontecer, pois muitos companheiros depois de saídos da prisão foram muito maltratados, nos contaram e já intuimos que a mão estava muito pesada e bem, muitos foram para o exílio, a verdade é que sabíamos que isso ia acontecer e eles foram para o exílio na Embaixada do México, dizemos que o México é um país como uma segunda pátria porque protegeu-nos, ajudou-nos, continua a ser o nosso país, o nosso amigo, para todos os nossos companheiros que tiveram no exílio. Então, não foi uma surpresa, o golpe é sempre como a morte de alguém, quer dizer, você sabe que seu pai, sua mãe, seu tio está doente e chega uma hora que acaba a vida vital deles, você já tem, você sabe quando isso vai acontecer, quando acontecer é um golpe vital, foi um golpe muito forte. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Marcos Flag traz a narrativa do processo, ainda no governo democrático, para o governo autoritário, que por meio de medidas disfarçadas de legalidade consolidaram o golpe em 1973. Outro ponto se refere ao fato de quem ficou no país dar conta deste processo opressor, a preocupação constante com os companheiros presos, com os companheiros exilados, as notícias

¹³⁹ Tradução do original em espanhol: Nosotros ya habíamos entonces en esta época compañeros detenidos, antes del año 76, antes de la clausura definitiva del Galpón, ya intuía que algo podría pasar, pues muchos compañeros después que salieron de la cárcel fueron muy maltratados, nos habían dicho y ya se intuía que venía la mano muy jodida y bueno muchos se exiliaron, la verdad es que sabíamos que iba a pasar esto y se exiliaron en la Embajada de México, nosotros decimos que México fue un país como una segunda patria porque nos amparó, nos ayudó, sigue siendo nuestro país, nuestro amigo, por todos nuestros compañeros que se pasaron en el exilio. Así que, sorpresa no fue, siempre el golpe es como la muerte de alguien, que digo, vos sabéis que tu padre, tu madre, tu tío está enfermo y llega un momento en que su vida vital termina, ya lo tenéis, vos sabéis cuando va a suceder esto, cuando sucede es un golpe vital, fue un golpe muy fuerte. (FLAG, 2022).

que tardavam a chegar, uma vez que viam trianguladas de outros lugares, tudo isso colaborou para que os que ainda permaneciam fora das mãos dos militares, mas sempre vigiados, permanecessem em um clima de constante tensão e terror.

Sobre este ponto, Campodónico (1999), também integrante do El Galpón que inclusive se exilou na Argentina no período do golpe, traz uma narrativa acerca dos processos constantes de interrogatório a que foram submetidos, e, também, a forma violenta como eram tratados, uma vez que já era um espaço para consolidar o terror psicológico do regime e, como outros galponeros apontaram, o interrogatório era o primeiro passo que culminaria, para muitos, na prisão:

¹⁴⁰Um dia, no início de 1976, soubemos que a polícia nos procurava para nos apresentar ao Departamento 6 e fomos lá ver o que queriam de nós. Assim que chegamos, começamos a aprender algumas coisas importantes: que aqueles procedimentos lentos, muito lentos, faziam parte de um sistema, de uma guerra psicológica, de amaciamento violentamente oposto a esse hábito que nos leva a acreditar que em qualquer cargo público eles nos atenderão imediatamente. [...] A gente foi muito mal tratado. Aqueles longos plantões me fizeram adoecer, porque naquela época eu tinha uma hérnia e realmente me incomodava muito. Estou muito consciente quando depois daquelas esperas intermináveis, às três ou quatro da manhã e no meio da digitação constante da máquina de escrever dos funcionários administrativos fazendo relatórios, finalmente alguém é chamado para depor. No meu caso, lembro que as perguntas sobre generalidades vieram primeiro e depois, no meio disso tudo, aquele que estava me questionando me disse que tinha sido meu aluno, ‘lamentando a barbárie’ que eu estava sentado um lado respondendo e ele do outro outro me interrogando. (CAMPODÓNICO, 1999, p.84-85, tradução nossa).

Marcos Flag também relata o processo que era viver constantemente sob tensão e como conseguir articular uma célula anti reacionária que pudesse não levantar suspeitas dos militares, uma vez que todos os espaços eram constantemente vigiados:

¹⁴⁰ Tradução do original em espanhol: Un día, a comienzos de 1976, nos enteramos que la policía nos buscaba para que nos presentásemos en el Departamento 6 y allí fuimos para ver qué querían de nosotros. Apenas llegamos, comenzamos a aprender algunas cosas importantes: que aquellos trámites lentos, lentísimos, formaban parte de un sistema, de una guerra psicológica, de ablandamiento contraposta violentamente a esa costumbre que nos lleva a creer que en cualquier oficina pública, nos van a atender inmediatamente. [...] Fuimos muy maltratados. Aquellos largos plantones llegaron a enfermarme, pues por aquella época yo tenía una hernia y realmente me molestaba muchísimo. Tengo muy presente cuando tras aquellas esperas interminables, a las tres o las cuatro de la mañana y en medio del tecleo constante de la máquina de escribir de los empleados administrativos haciendo informes, uno es llamado finalmente a declarar. En mi caso, recuerdo que vinieron primero las preguntas sobre generalidades y luego, en medio de todo eso, el que me interrogaba me larga que había sido alumno mío, ‘lamentando la barbaridad’ de que yo estuviera sentado de un lado respondiendo y él del otro, interrogándome. (CAMPODÓNICO, 1999, p.84-85).

¹⁴¹Nessa época, às vezes, a pessoa não estava em sua casa e a gente meio que ia para outros lugares porque não se sabia o que aconteceu com El Galpón. De qualquer forma, eu dizia que se dormia com 'a janela aberta', senti aquela nuvem, senti, de madrugada eu tinha sobressaltos e estávamos sempre na expectativa e como se acostuma com isso e toda a miséria clandestina. Tem um comentário, quando a gente se reunia com os companheiros pra ver onde íamos sair, a gente conversava, esse intercultural, interteatral que a gente tinha, a gente dava um jeito, poucos companheiros porque a gente também não podia e a gente conseguiu se encontrar na praia, no meio da água e ali, no fundo do mar onde a água chegava ao pescoço ali, ali estávamos juntos e conversávamos, incrível. Depois a gente se encontrava em lugares que a gente conhecia, a gente sabia, a gente já teria a senha de como chegar naquele lugar (risos), e uma vez, nessas coisas, era pela Cidade Velha, no Centro Histórico, era um lugar, tinha um ponto de um senhor veterano, ele não podia ver, então chegamos discretamente, não sabemos quem ele era e uma vez que passamos e ele nos disse: 'ah olha, eles estão lá embaixo' (risos) hoje a gente conta como algo engraçado, não, além disso, também não sabíamos como estava o grupo exilado do El Galpón, não tínhamos contato com eles, naquela época a fita cassete estava funcionando, não foi endereçada diretamente a um de nós, mas foi endereçada para minha sogra, por exemplo. E aí ela me disse: 'Marcos, chegou uma carta, é para você?', e eu disse que sim. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Desta forma, os que permaneceram no Uruguai foram criando estratégias não somente para articular ações coletivas de enfrentamento ao regime, mas, também, para conseguir se comunicar com os demais grupos de exilados e presos políticos.

Logo, para os grupos dos galponeros presos e exilados, a articulação dos que permaneceram no país foi vital para fazer as comunicações necessárias e, também, para organizar posteriormente o processo de retorno do grupo ao país.

Outro ponto na fala de Marcos Flag e que já tinha sido registrada em outras entrevistas, a exemplo da conversa com Héctor Guido e Rodolfo de Costa, é o diálogo do teatro com o canto popular, o movimento dos cantautores, que foi muito importante no processo de luta contra a ditadura. Este movimento contribuiu, efetivamente, para o processo de articulação com outras linguagens artísticas, a exemplo do teatro e para o enfrentamento ao regime. Assim, Marcos Flag comenta que ¹⁴²“O mais importante foi o estado de espírito, da gente, foi muito forte e

¹⁴¹ Tradução do original em espanhol: En este momento, uno, a veces, no estaba en su casa y como que andábamos en otros lugares porque no sabéis qué había pasado con El Galpón. De toda manera yo decía que dormía con 'la ventana abierta', sentía esa nube, yo la sentía, yo en la madrugada daba saltos, soslayos y siempre estábamos en la expectativa y como qué uno se acostumbra a esto y toda la miseria clandestina, hay un comentario, cuando nos juntábamos con los compañeros a ver dónde nos juntábamos, charlabamos, este intercultural, interteatral que teníamos la manejábamos, no muchos compañeros porque tampoco pudimos y llegamos a reunirnos en la playa, en la mitad del agua y ahí, en el fondo del mar donde el agua nos llegaba al cuello allí, allí estábamos juntos y charlamos, increíble. Después nos juntamos en lugares que nosotros conocíamos, sabíamos, tendríamos ya la contraseña de como llegar a ese lugar (risas), y una vez, en esas cosas, era por la Ciudad Vieja, era un lugar, había un punto de un señor veterano, él no veía, así que nosotros llegamos discretamente, no sabemos quién era y una vez nosotros pasamos y él nos dijo: 'ah mire, están ahí abajo' (risas) hoy se cuenta como una cosa cómica no, además, tampoco, sabíamos cómo estaba El Galpón, no teníamos contacto con ellos, en aquél momento funcionaba el casete, no era dirigida directamente a uno de nosotros, pero era dirigida a mi suegra, por ejemplo. Y ahí ella me decía: 'Marcos, llegó una carta, ¿es para vos?' y le decía, sí. (FLAG, 2022)

¹⁴² Tradução do original em espanhol: Lo más importante era el estado de ánimo de la gente, de nosotros, era muy fuerte y toda esa época era muy interesante, no sé si alguien te ha comentado, toda esa época de la dictadura en la

todo aquele tempo foi muito interessante, não sei se alguém já te contou, todo aquele tempo da ditadura dos anos 80, o canto popular era um apêndice muito importante do trabalho de resistência, foi algo muito bom o canto”. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Assim, o processo de articulação dos artistas e coletivos de teatro contra um inimigo tão potente como a ditadura e os militares, contou com o apoio de muitos outros artistas, como o movimento dos próprios cantatores, além de intelectuais, dos movimentos sindicais e movimento estudantil.

Todo esse movimento, entretanto, não foi suficiente para impedir o exílio de muitos artistas que estavam na mira direta dos militares, a exemplo de muitos integrantes do El Galpón, que pediram asilo na Embaixada do México e permaneceram oito anos naquele país, conforme veremos a seguir.

2.2 O exílio: os galponeros a caminho do México

À medida que a ditadura avançava, os processos também de violência e de expressa ameaça para diversos integrantes do El Galpón que colocava em risco a própria integridade dos mesmos implicou na partida para o exílio.

Como aponta Carlos María Domínguez (2021) acerca da ditadura uruguaia, o exílio foi a única opção para muitos: “¹⁴³Partir ou ficar era um dilema que atravessava toda a sociedade uruguaia. Mais do que uma opção, o exílio foi uma sentença que, mesmo nas piores circunstâncias, muitos se recusaram a considerar”. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.106, tradução nossa).

Amelia Porteiro, uma das galponeras exiladas, relata este processo e a acolhida afetuosa junto à Embaixada do México:

¹⁴⁴Bom, em algum momento íamos nos encontrar em algum lugar do mundo... A recepção dos mexicanos, da Embaixada, foi de uma fraternidade, de uma solidariedade, um amor, uma entrega... Já na Embaixada, os companheiros que estavam na Embaixada perceberam que o lugar para ficar neste momento era o México. A verdade é que não nos arrependemos, não nos equivocamos, os mexicanos nos deram um asilo amoroso, lindo. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

década de 80, el canto popular fue un apéndice muy importante de trabajo de resistencia, fue algo así muy bueno lo que fue el canto”. (FLAG, 2022).

¹⁴³ Tradução do original em espanhol: “Partir o quedarse fue un dilema que atravesó a toda la sociedad uruguaya. Más que una opción, el exilio era una condena que aún en las peores circunstancias muchos se negaban a considerar”. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.106).

¹⁴⁴ Tradução do original em espanhol: “Bueno, en algún momento íbamos a encontrarnos en algún lugar del mundo... La acogida de los mexicanos, desde la Embajada fue de una fraternidad, de una solidaridad, un amor, una entrega ... Ya en la Embajada, los compañeros que estaban en la Embajada percibieron que el lugar para quedarse en este momento era en México. La verdad es que no nos arrepentimos, no nos equivocamos, los mexicanos nos dieron un asilo amoroso, hermosísimo’. (PORTEIRO, 2020).

Acerca do número de pessoas que se exilaram juntas, Amélia Porteiro nos disse que, inicialmente, foram nove integrantes do grupo que partiram para o México. Entretanto, havia outros galponeros que foram para outros países como Argentina, Cuba e que se somaram posteriormente às pessoas que já estavam no México, chegando a contar, ao final, com 16 pessoas integradas no exílio mexicano:

¹⁴⁵Houve companheiros que no momento tivemos que partir se foram antes de nos darem o exílio na Embaixada do México, havia quatro companheiros em Buenos Aires, havia companheiros na Costa Rica, havia companheiros em Havana, então, à medida que fomos nos acomodando, instalando e tendo a possibilidade de irmos ampliando, os companheiros foram chegando e montamos a equipe definitiva. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa)

Imagem 24- Foto dos integrantes do El Galpón durante o exílio no México.



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022.

Sobre o processo de partida para o exílio, Amelia Porteiro nos expõe a sua situação naquela época: estava grávida de seis meses quando ocorreu o decreto de clausura em 1976, Além disso, o seu marido, o saudoso ator Dardo Delgado, havia sido preso e, posteriormente, exilado no México antes dela também ir para o país. Amelia Porteiro nos conta que não foi uma escolha partir para o México, mas tendo em vista a situação arriscada de muitos integrantes de permanecerem no país com o golpe, a Embaixada que ofereceu asilo e os acolheu prontamente foi justamente a Embaixada do México, tendo sido uma decisão muito assertiva em sua opinião.

¹⁴⁵ Tradução do original em espanhol: Hubo compañeros que en el momento que tuvimos que disparar, dispararon antes que se dieron el exilio en la Embajada de México, había cuatro compañeros en Buenos Aires, había compañeros en Costa Rica, había compañeros en La Habana, entonces a medida que fuimos acomodándonos, instalándonos y teniendo la posibilidad de irnos ampliando, los compañeros fueron llegando y armamos el equipo definitivo. (PORTEIRO, 2020).

Imagem 25- Foto do espetáculo *El gorro de Cascabeles*



Fonte: Arquivo Pessoal do Grupo El Galpón. fevereiro de 2021.

No que concerne à travessia do exilado e, no caso do El Galpón, que foi uma travessia coletiva ao exílio, não podemos deixar de mencionar um trecho do educador Paulo Freire (2013), em sua obra *Pedagogia da Esperança*, no qual o autor menciona, de forma poética, o processo diário do exilado, que vivencia uma situação que para ele é transitória, embora possa durar anos como o caso do El Galpón. Na mente do exilado, o retorno ao seu país de origem é algo que está na iminência:

Ninguém chega a parte alguma só, muito menos ao exílio. Nem mesmo os que chegam desacompanhados de sua família, de sua mulher, de seus filhos, de seus pais, de seus irmãos. Ninguém deixa seu mundo, adentrado por suas raízes, com o corpo vazio ou seco. Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura; a memória, às vezes difusa, às vezes nítida, clara, de ruas da infância, da adolescência; a lembrança de algo distante que, de repente, se destaca límpido diante de nós, em nós, um gesto tímido, a mão que se apertou, o sorriso que se perdeu num tempo de incompreensões, uma frase, uma pura frase possivelmente já olvidada por quem a disse. Uma palavra por tanto tempo ensaiada e jamais dita, afogada sempre na inibição, no medo de ser recusado que, implicando a falta de confiança em nós mesmos, significa também a negação do risco. Experimentamos, é certo, na travessia que fazemos, um alvoroço na alma, síntese de sentimentos contraditórios — a esperança da liberdade imediata das ameaças, a leveza da ausência do inquiridor, do perguntador brutal e ofensivo, ou do arguidor taticamente cortês, a cuja lábia mais facilmente, pensam, o ‘subversivo malvado e perigoso’ se entrega e a que se junta, para ampliar o alvoroço da alma e nela, a ‘culpa’ de estar deixando seu mundo, seu chão, o cheiro de seu chão, sua gente. Do alvoroço da alma faz parte também a dor da ruptura do sonho, da utopia. A ameaça da perda da esperança. Moram igualmente no alvoroço da alma a frustração da perda, os slogans medíocres dos assaltantes do poder, o desejo de um retorno imediato que leva um sem-número de exilados à recusa de qualquer gesto que sugira uma fixação na realidade de empréstimo, a do exílio. Conheci exilados que só a partir do quarto e do quinto anos de exílio começaram a comprar um ou outro móvel para suas casas. Era como se suas casas semi vazias falassem com eloquência de sua lealdade à terra distante. Mais

ainda, era como se suas salas semi vazias não apenas quisessem dizer de seu anseio de voltar, mas já fossem o começo da volta mesma. A casa semi vazia diminuía o sentimento de culpa de ter deixado o chão primeiro. Talvez resida nisto a necessidade que em vários exilados percebi: de se sentirem perseguidos, acompanhados sempre de longe por algum agente secreto que não lhes largava os passos, e que só eles viam. Saberem-se assim perigosos lhes dava, de um lado, a sensação de continuar politicamente vivos; de outro, justificando o direito de sobreviver, através de medidas cautelosas, diminuía sua culpa. (FREIRE, 2013, p.35-36).

Esse texto de Paulo Freire compactua com muitos relatos dos galponeros exilados, do sentimento de culpa de deixar o seu país, os companheiros que seguiram presos, sofrendo represálias, como disse um dos galponeros Arturo Fleitas “me custava viver em democracia” (FLEITAS, 2022, tradução nossa). Foram muitos anos vivendo sob ameaça, censuras, medo e experimentar uma realidade distinta de toda essa situação é como se fosse um “privilégio” de que os exilados, muitas vezes, não se sentiam dignos de vivenciar.

Ademais, a relevância que teve os profissionais da cultura e das artes do Uruguai exilados em outros países, especialmente no México, quando o El Galpón inaugurou, em 1977, as Jornadas de Cultura como espaço de intercâmbio da América Latina e de denúncia das atrocidades da ditadura, é um ponto que merece ainda ser analisado com maior ênfase, conforme pontua Bielous (2006):

¹⁴⁶Diferentes cenários foram tocados por quem conseguiu a melhor comunicação com as sociedades receptoras: os representantes da cultura. Reconhecidos expoentes da literatura, do teatro, da música popular e culta e das artes plásticas fizeram parte do Uruguai no exílio, tornaram-se verdadeiros embaixadores que durante anos percorreram o mundo em um exercício de transmissão de arte e política. A capacidade de gerar denúncias e promover a solidariedade em tempos de exílio é impossível de imaginar sem esses embaixadores. A conjunção de arte e política gerou uma grande variedade de atividades que até hoje constituem uma forte representação simbólica do exílio. Diferentes fóruns internacionais começaram a abrir suas portas para essa conjunção. As primeiras atividades foram realizadas na Argentina antes do golpe de estado e depois seguiram o curso geral dos exilados. As Jornadas Culturais como uma atividade que combina arte, ciência e política, além de integrar artistas, intelectuais e políticos de diferentes partes do mundo, foram inauguradas no México em 1977 e

¹⁴⁶ Tradução do original em espanhol: Distintos escenarios fueron conmovidos por quiénes mejor comunicación lograban con las sociedades receptoras: los representantes de la cultura. Reconocidos exponentes de la literatura, del teatro, de la música popular y ‘culta’ y de las artes plásticas fueron parte del Uruguay del exilio, se convirtieron en verdaderos embajadores que recorrieron durante años el mundo en un ejercicio de transmitir arte y política. La capacidad de generar denuncia y promover la solidaridad en tiempos de exilio es imposible de pensarse sin estos embajadores. La conjunción de arte y política generó una gran variedad de actividades que constituyen hasta el presente una fuerte representación simbólica del exilio. Distintos foros internacionales comenzaron a abrir sus puertas a esa conjunción. Las primeras actividades se llevaron a cabo en Argentina antes del golpe del Estado y luego acompañaron el derrotero general de los desterrados. Las Jornadas de la Cultura como una actividad que combinaba arte, ciencia y política además de integrar a artistas, intelectuales y políticos de distintas partes del mundo, fueron inauguradas en México en 1977 y se reprodujeron en América Latina, Europa y África. Pero no sólo fueron las Jornadas, una multiplicidad de actividades que se expandió y se realizó continuamente por el mundo. Falta mucho por conocer y ponderar sobre lo hecho y sus huellas, no solamente acerca de lo reproducido sino también, acerca de lo innovado, de lo creado en el exilio. (BIELOUS, 2006, p.14).

foram reproduzidas na América Latina, Europa e África. Mas não foram apenas as Conferências, uma multiplicidade de atividades que se expandiu e se realizou continuamente em todo o mundo. Muito resta saber e ponderar sobre o que se fez e os seus vestígios, não só sobre o que se reproduz, mas também sobre o que se inovou, o que se criou no exílio. (BIELOUS, 2006, p.14, tradução nossa).

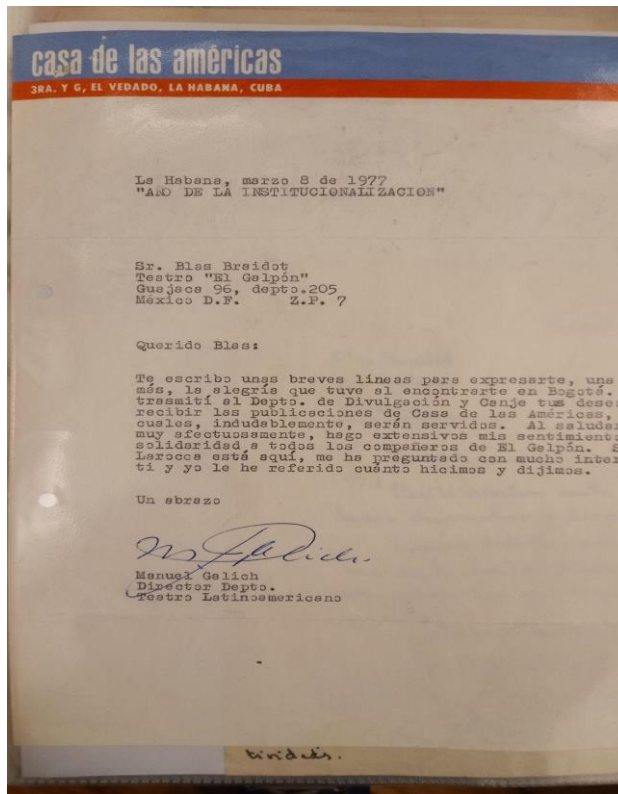
A questão do exílio, portanto, é um ponto importante de análise, uma vez que compreende, para além da condição de exilado, uma função precípua de denúncia das violações de direitos no Uruguai, bem como do intercâmbio e fortalecimento de vínculos com outros atores sociais. Nessa condição, ocorreu, ainda, uma convergência maior entre as questões artísticas com as questões sociais e políticas, que começam a ser compreendidas de forma sistêmica e que afetou toda a sociedade que viveu sob o golpe.

Sobre o processo de partida para o exílio, Amelia Porteiro explica que a urgência do exílio a obrigou a partir estando já em um estágio avançado da gravidez, pois como ela mesmo relata “¹⁴⁷quando vou para o México já tenho uma gravidez de seis meses e meio” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Além da condição pessoal, havia ainda a instabilidade financeira na permanência do México, pois como ela nos informa, o governo do México, quando concedia o asilo, oferecia aos exilados e seus companheiros três meses de alojamento em um hotel, uma ajuda de custo para alimentação e transporte e um plano de saúde, sendo vital o auxílio estendido aos acompanhantes. Entretanto, exatamente quando Amelia Porteiro chegou ao México, o governo cancelou este auxílio aos acompanhantes, sendo assegurado apenas o plano de saúde e não havendo a previsão da hospedagem e ajuda de custo aos acompanhantes.

¹⁴⁷ Tradução do original em espanhol: “Cuando me voy a Mexico, ya tengo un embarazo de seis meses y medio”. (PORTEIRO, 2020).

Imagem 26- Carta aos exilados da *Casa de Las Américas* de Cuba.



Fonte: Arquivo El Galpón, junho de 2022.

Neste processo, uns companheiros mexicanos, solidarizados com a situação de Dardo Delgado e Amelia Porteiro, os convidam para se hospedarem em sua casa, onde eles permanecem por um tempo até conseguirem uma moradia em caráter mais definitivo para os integrantes do grupo. Amelia Porteiro pontua que, embora eles tenham tido uma acolhida calorosa por parte dos mexicanos, a experiência do exílio foi muito dura. Amelia Porteiro conta que o El Galpón tinha alguns acordos, dentre estes, o de que todos iriam viver profissionalmente do grupo, uma vez que entendiam que, se assim não reagissem, o grupo, de fato, iria se dissolver. ¹⁴⁸Então decidimos que todos iam trabalhar exclusivamente em grupo e no Galpón e para o El Galpón”. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Neste processo de se dedicar exclusivamente ao teatro, experiência única em toda a trajetória do El Galpón, Domínguez (2021) pontua acerca dos outros galponeros que vem se somar à equipe já instalada no México, com destaque na presença de Atahualpa del Cioppo, diretor e um dos fundadores do grupo, bem como de outros integrantes exilados em outros

¹⁴⁸ Tradução do original em espanhol: “Entonces decidimos que todos iban a trabajar exclusivamente como grupo y en Galpón y para el Galpón.” (PORTEIRO, 2020).

países que vem se somar ao grupo radicado no México. Assim, o grupo já configurado ganha força para se pensar em novos projetos de continuidade em terras mexicanas:

¹⁴⁹A chegada de Atahualpa animou a ideia de reunir outros companheiros e fortalecer o grupo El Galpón no México. Enquanto os que ficaram no Uruguai encontraram dificuldades intransponíveis para se reunir sem arriscar a vida ou, como Gleiger e Fourcade, sofreram prisão, o país do norte ofereceu oportunidades para Atahualpa, que encerrou seus compromissos na Universidade da Costa Rica e se estabeleceu no México. No decurso de 1977, chegaram também da Argentina César Campodónico, Stella Texeira, Arturo Fleitas e Blanca Loureiro, e mais tarde o seu primo, o marionetista Nicolás Loureiro, formando um grupo de cerca de vinte pessoas. A chegada foi tão eufórica quanto preocupante porque então eles não tinham meios para sobreviver, exceto *Los cuates de Candelita*, que funcionava bem e lhes permitia obter algum rendimento. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.118, tradução nossa).

Domínguez (2021) menciona os integrantes galponeros exilados em outros países que se somaram ao grupo do México, assim como a dificuldade financeira latente de manter uma equipe de cerca de vinte pessoas no México e que uma das fontes de renda do grupo era o primeiro espetáculo produzido no país, uma peça infantil *Los cuates de Candelita*, apresentada em diferentes lugares e que se tornou uma fonte de recursos para o grupo.

O acordo, portanto, conforme ponderado por Amelia Porteiro, era de que entre o coletivo aqueles que tivessem outras atividades profissionais guardariam uma parte dos recursos financeiros para auxiliar na manutenção do grupo e seus integrantes. Para tanto, eles tinham uma conta com as economias que era gerenciada por eles, a fim de assegurar os integrantes no exílio. Entretanto, após alguns meses eles conseguem firmar alguns convênios com o próprio governo do México para realizar projetos vinculados às áreas do teatro e da educação. O mais importante foi um contrato formalizado com a Secretaria de Educação relacionado a um projeto de estímulo à leitura dos estudantes, no qual eles se apresentavam e realizavam debates após os espetáculos com os estudantes.

¹⁴⁹ Tradução do original em espanhol: La llegada de Atahualpa alentó la idea de sumar a otros compañeros y fortalecer el grupo de El Galpón en México. Mientras los que se quedaron en Uruguay encontraban dificultades insalvables para reunirse sin riesgo de vida o, como Gleiger y Fourcade, padecían la cárcel, el país del norte ofrecía oportunidades para Atahualpa, que terminó sus compromisos en la Universidad de Costa Rica y se radicó en México. En el correr del 77, desde Argentina, también llegaron César Campodónico, Stella Texeira, Arturo Fleitas y Blanca Loureiro, y más tarde su primo, el titiritero Nicolás Loureiro, hasta formar un grupo de alrededor de veinte personas. El arribo fue tan eufórico como preocupante porque entonces carecían de medios para sobrevivir salvo por *Los cuates de Candelita*, que funcionaba bien y les permitía conseguir algunos ingresos. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.118).

Imagem 27- Cartaz de divulgação da peça *El gorro de cascabeles*



Fonte: Arquivo El Galpón. junho de 2022.

Amelia Porteiro diz que, por meio deste projeto, eles viajaram a todos os estados do México: às vezes viajavam de avião, alugavam um carro em uma cidade e, nesta cidade, realizavam três apresentações durante o dia em diferentes escolas seguido de debates com os estudantes. Às vezes, chegavam a se apresentar em uma escola, viajar 200 km no mesmo dia para fazer apresentações em outra cidade. Com a intensificação das apresentações, o grupo chegou a contratar temporariamente alguns atores e, durante um tempo, possuíam três núcleos distintos do El Galpón se apresentando simultaneamente em várias cidades.

¹⁵⁰Então, o projeto era fazer um espetáculo, a gente ia para um estado do México, geralmente a gente ia de avião, longas distâncias e lá alugamos uma van e começamos

¹⁵⁰ Tradução do original em espanhol: Entonces, el proyecto era llevar un espectáculo, íbamos a un estado de México, generalmente se iba en avión, a las distancias largas y ahí se alquilaba una camioneta y ahí empezaba a recorrer las escuelas, liceus, prepas y institutos tecnológicos. Y entonces hacíamos un espectáculo de mañana, desmontábamos y, a veces, hacíamos doscientos kilómetros y hacíamos otro espectáculo en otra ciudad y a veces no, a veces era más cerca, a veces quedábamos cuatro días en una misma ciudad y hacíamos un espectáculo de una hora y después del espectáculo teníamos una hora de charla con los estudiantes. Ese fue el trabajo que más desarrollamos y que más hicimos en México hasta que no volvimos. Después hicimos temporadas en el teatro y después hicimos giras internacionales, muchas. Llegamos a hacer giras con tres grupos, me acuerdo un día que en un estado un director de una escuela me preguntó, pero cuántos Galpón salen, estábamos un grupo en un estado de Tamaulipas, un grupo en otro estado y el tercero en el otro. (PORTEIRO, 2020).

a fazer apresentações em escolas, colégios e institutos tecnológicos. E aí a gente fazia apresentações de manhã, a gente desmontava e, às vezes, a gente fazia duzentos quilômetros e a gente fazia apresentação em outra cidade e às vezes não, às vezes era mais perto, às vezes ficávamos quatro dias na mesma cidade e fazíamos uma apresentação de uma hora e depois da apresentação tínhamos uma hora para bater um papo com os alunos. Esse foi o trabalho que mais desenvolvemos e que mais fizemos no México até voltarmos. Depois fizemos temporadas no teatro e depois fizemos turnês internacionais, muitas. Chegamos a circular com três grupos ao mesmo tempo, lembro que um dia, em um estado, um diretor de escola me perguntou, ‘mas quantos El Galpón existem?’ (risos), éramos um grupo em um estado de Tamaulipas, um grupo em outro estado e o terceiro no outro. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Esses convênios com o governo asseguravam, portanto, a sobrevivência financeira do grupo, mas, também, a oportunidade de se apresentar em distintas partes do México e conhecer toda a sua diversidade de plateias. Entretanto, em 1977 o México passou por novas eleições, com a transição de governo e, neste período, eles ficaram um ano sem trabalho, o que comprometeu, seriamente, a sobrevivência do grupo, especialmente de pessoas que, como Amelia Porteiro e Dardo Delgado já tinham filhos e uma família. Assim, muitas pessoas precisaram realizar outras atividades profissionais neste período. “¹⁵¹Com esse trabalho, em alguns meses, estive muito bem, mas, o que acontece é que foram apenas três meses...que por aí, em 1977, acabou o governo Echeverría e começou o novo governo e naquele momento tudo muda no governo do México... Então ficamos sem trabalho... pouco menos de um ano.” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa)

Assim, o grupo novamente se vê com as inconstâncias do setor artístico e precisam assegurar meios neste período de resolver a situação financeira não apenas individual, mas de todo o El Galpón. Os que tinham outras profissões como a docência, exerceram essa atividade e revertiam os próprios salários para custear o grupo. Apesar deste cenário instável, Amelia Porteiro disse que, por nenhum momento, desde o começo do exílio, os integrantes do El Galpón duvidaram que retornariam ao seu país de origem:

¹⁵²Bom, acho muito importante deixar claro que quando chegávamos ao México sempre tivemos que voltaríamos ao Uruguai. Já nosso exílio sempre foi, de cara, voltar, tentando integrar o máximo possível ao México, mas, nossa tarefa fundamental

¹⁵¹ Tradução do original em espanhol: Con ese trabajo, en algunos meses estuvo muy bueno, pero, lo que pasa es que eran solamente tres meses ...que por ahí, en 77, terminaba el Gobierno de Echeverría y empezaba el nuevo Gobierno y en ese momento todo cambia en el Gobierno de México... Entonces ahí nos quedamos sin trabajo... poco menos de un año. (PORTEIRO, 2020).

¹⁵² Tradução do original em espanhol: Bueno, creo que es muy importante tener claro que nosotros, nuestra llegada a México siempre tuvimos que volveríamos a Uruguay. Ya nuestro exilio siempre fue, de cara, a volver, tratando de integrarnos lo más posible a México, pero, nuestra tarea fundamental era hacer teatro y mantener nuestro compromiso yo no diría político, yo diría nuestro compromiso social y nuestro compromiso con la libertad y la democracia. Nosotros hicimos planteos, el tiempo que estuvimos en México hicimos permanentemente un trabajo de denuncia de lo que estaba pasando en nuestro país, con las atrocidades de la dictadura e hicimos muchas actividades y cosas por la libertad de nuestros presos.

era fazer teatro e manter nosso compromisso, não diria político, diria nosso compromisso social e nosso compromisso com a liberdade e a democracia. Fizemos diferentes ações, no tempo em que estivemos no México, fizemos permanentemente um trabalho de denúncia sobre o que estava passando em nosso país, as atrocidades da ditadura e fizemos muitas atividades e coisas pela liberdade de nossos presos. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Durante os oito anos que eles permaneceram no México, nunca deixaram de denunciar os presos políticos e as atrocidades da ditadura em seu país. Sobre este processo que culmina na decisão de retorno ao Uruguai, Amelia Porteiro nos relata o seguinte:

¹⁵³Depois, quando chegou o momento do nosso retorno, entre outras coisas, só foi possível por causa da gente que permaneceu no Uruguai e nós, no ano de 84, aqui (no Uruguai), já havia passado o voto do NÃO, que foi a primeira ligação entre a ditadura e a derrota, então, tudo isso começou a nos encorajar que poderíamos estar mais perto do Uruguai. Em 1984 fizemos uma circulação pela Argentina, passamos um mês, 15 dias em Buenos Aires e 15 dias em Rosário, Santa Fé e o que se viu em Buenos Aires, todos os dias, três, quatro ônibus para nos vermos... entre todas essas coisas, a certa altura, os companheiros que estavam no Uruguai nos disseram que tínhamos que voltar... então eles pensaram que nossa condição de grupo seria mais difícil para eles, os militares nos atacarem e voltamos antes que a ditadura acabasse. Fizemos uma assembleia, decidimos e voltamos. Em 12 de outubro de 1984, chegamos a Montevidéu, havia espetáculos rua, saímos para a campanha eleitoral, mas, bom, participamos, as eleições foram em outubro e não tínhamos, não tínhamos sala, a sala ainda estava nas mãos da ditadura. Tínhamos uma sala, uma salinha, que era a primeira sala do El Galpón (referindo-se à sala da Mercedes, grifo nosso), e uma maior, que ficava a duas quadras, a sala Mercedes, a ditadura demoliu, não existia mais quando chegamos. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Sílvia Garcia é atriz, tem 66 anos e está no El Galpón desde 1977. Ela passou a integrar o grupo já no exílio, juntamente com o seu companheiro, o também cantor e ator Rodolfo de Costa. Sílvia Garcia tinha 21 anos quando foi para o México, mas a sua militância, conforme ela pontua, é bem anterior a este período:

¹⁵⁴Aos 12 anos comecei a militar. Eu tinha 12 anos, estava no colégio, a secundária, como dizem aqui. No primeiro ano do liceu, aos 12 anos, já estava militando

¹⁵³ Tradução do original em espanhol: Después, cuando llega el momento de, de nuestro regreso, entre otras cosas solo fue posible por la gente que quedó en Uruguay y nosotros en el año 84, acá (en Uruguay), ya había pasado el voto de NO, que fue el primer vínculo de la dictadura con la derrota este, todo eso nos empezó a impulsar que podríamos estar más cerca a Uruguay. El año 84 hicimos una gira a Argentina, estuvimos un mes, 15 días en Buenos Aires y 15 días en Rosario, Santa Fé y lo que se vio en Buenos Aires, todos los días, tres, cuatro onibus para vernos... entre todas esas cosas, en un momento, los compañeros que estaban en Uruguay, nos plantearon que teníamos que volver... entonces ellos pensaban que nuestra condición del grupo sería más difícil que nos atacara y nosotros volvimos antes de que la dictadura terminara. Hicimos una Asamblea, decidimos y volvimos. El 12 de octubre de 1984 llegamos a Montevideo, había espectáculos de calle, salimos a la campaña electoral, pero bueno, participamos, en octubre se hicieron las elecciones y nosotros no teníamos, no teníamos sala, la sala seguía en las manos de la dictadura, teníamos una sala, una sala chiquita, que fue la primera sala del Galpón (se refiere a sala Mercedes, grifo nosso), y una más grande, que estaba a dos cuadras de la otra y la sala Mercedes, la dictadura la demolió, ya no existía cuando nosotros llegamos. (PORTEIRO, 2020).

¹⁵⁴ Tradução do original em espanhol: A los 12 años empecé a militar. Tenía 12 años, estaba en la secundaria, como se dice acá. En primer año de Liceo con 12 años ya estaba militando creíble. Los caballos corrían mucha represión, la política mató estudiantes. Pasaron distintas cosas y yo estuve militando también para el Frente Amplio. Sin poder votar, pero militando y después, bueno, este era muy horrible porque estaba siempre con miedo

intensamente. Os cavalos faziam muita repressão, a política matou estudantes. Aconteceram coisas diferentes e eu também fui militante da Frente Ampla. Sem poder votar, mas militando e aí, bom, foi muito horrível porque eu sempre tive medo porque os carros da polícia passaram e eles vinham devagar. Você não sabia se eles iam parar, muitas vezes eles não paravam, aí na minha casa eles também iam muitas vezes lá em casa para verificar tudo. Todos. E a gente vivia com muito medo, verdade, com muito, muito medo. Vimos um carro de polícia, um camelo, eles chamavam aqueles grandes caminhões verdes, chamamos de camelo porque eles dirigem como camelos. E bem, isso foi muito assustador, a verdade é que o tempo todo, menina, o que se sentia? medo, muito medo. (GARCIA, 2022, tradução nossa)

É interessante perceber que se tratou de um relato recorrente na fala dos galponeros o medo, a insegurança e a militância, muitas vezes precoce, desde a juventude e, no caso de Sílvia Garcia, começou a militância ainda criança quando iniciou junto aos movimentos estudantis. Embora fosse bastante jovem, já tinha consciência crítica da situação pela qual o país passava.

Já no exílio, acompanhando Rodolfo da Costa que já havia se integrado ao El Galpón na formação do México, ela também passou pelo processo de integração ao grupo e aponta da recepção calorosa dos mexicanos que foi fundamental neste processo de adaptação:

¹⁵⁵Os mexicanos reagiram de forma solidária, excelente, de uma maneira de companheirismo, de apoio, de ajudar. Isso foi extremamente importante. Não estávamos fazendo competição, nosso teatro também era um pouco diferente e o que sentíamos era apoio e solidariedade, sim. E além disso, trabalhamos muito percorrendo o país, porque o Ministério da Educação investiu nisso e, por exemplo, o Serviço de Atendimento Médico e o Instituto Mexicano de Previdência Social também são locais de atendimento médico, não é saúde pública e está com os trabalhadores, os trabalhadores do Estado e esses institutos nos contrataram porque em muitos lugares eles tinham anfiteatros, teatros para fazer as apresentações e eles contrataram o grupo. Então foi incrível, aqui não tem isso, então a gente viajava muito, a gente tinha uma van e a gente levava as coisas pra lá, a cenografia, o figurino, os atores, ora um grupo, ora outro e a gente viajava pelo interior do México com a van ou íamos de avião, descíamos e alugávamos um Kombi. (GARCIA, 2022, tradução nossa).

porque pasaban los autos de la policía y venían despacito. ¿No sabías que iban a parar? Muchas veces no paraban, luego en mi casa también iban muy seguido a la casa, a revisar todo. Todo. Y vivíamos con mucho miedo la verdad, con mucho, mucho miedo. Veíamos un auto de la policía, un camello se le decían a esos camiones verdes grandes que le decíamos camello porque manejan como forma de camello. Y bueno, eso fue muy espantoso, la verdad que todo el tiempo, chiquita que sentías, miedo? Miedo, miedo. (GARCIA, 2022)

¹⁵⁵ Tradução do original em espanhol: Los mexicanos reaccionaron de forma solidaria, excelente, de una manera de compañerismo, de apoyo, de ayudar. Eso fue sumamente importante. No estábamos haciendo la competencia, nuestro teatro era un poco diferente también y lo que sí, se sentía era apoyo y la solidaridad, eso sí. Y además nosotros trabajamos mucho recorriendo el país, porque la Secretaría de Educación Pública invertía en esto y por ejemplo también es increíble el Servicio de Atención Médica y el Instituto Mexicano de Seguro Social son lugares de atención médica, no es la salud pública, es con los trabajadores, los trabajadores del Estado y estos institutos nos contrataban porque en muchos lugares ellos tenían anfiteatros, teatros para hacer las presentaciones y ellos te contrataban para llevar tanto en el interior como en la Ciudad de México. Entonces era increíble, acá no hay esto, entonces viajábamos mucho, teníamos una kombi y ahí llevábamos las cosas, la escenografía, el vestuario, los actores, a veces un grupo, a veces otro y recorríamos el interior de México con la combi o íbamos de avión, bajábamos y alquilábamos una combi. (GARCIA, 2022).

Sua fala reitera, portanto, a acolhida pelos mexicanos e a possibilidade singular que o grupo teve durante a sua trajetória, de viver profissionalmente do teatro, uma vez que a experiência do grupo no Uruguai, antes e depois da ditadura, foi de conciliar atividades profissionais diversas com o ofício do ator e de integração ao grupo para além de estar em cena. Sílvia Garcia cita o papel importante das Jornadas Uruguaias pela Cultura que aconteceram em diversas partes do mundo pelos exilados uruguaios, tendo como pauta denunciar as atrocidades da ditadura e pedindo a libertação dos presos políticos:

¹⁵⁶Fizemos várias viagens internacionais, antes disso, fomos para a Europa, eram as 'Jornadas Uruguaias pela Cultura', era um pouco para levar nossa cultura e nossa denúncia contra a ditadura ao redor do mundo e essas jornadas eram organizadas em diferentes partes do mundo, onde participaram da cultura uruguaios e também outros como Sílvia Rodriguez e muitos outros. E então fomos, por toda a América e América Latina, onde não fomos foi o Peru, que eu me lembro e a Bolívia. Isso e fizemos viagens de dois meses, percorrendo diferentes países da América Latina, foram duas épocas diferentes. E aí teve uma viagem, em 1978, fomos para a Europa: fomos para a Espanha, para Veneza, passamos por Lisboa e lá fomos representando o Uruguai. Fazíamos os espetáculos e de alguma forma denunciávamos a ditadura no Uruguai. E então eles nos convidaram para vir para Buenos Aires, como não poderíamos vir aqui e então as coisas melhoraram, obviamente também na Argentina, mas como poderíamos vir, ah, nós fomos ao Brasil, nós fomos ao Brasil duas vezes também. (GARCIA, 2022, tradução nossa).

Esta parte do relato de Sílvia Garcia é significativa, uma vez que durante o exílio, o grupo não se manteve limitado a circular por todo o México. Articulado um trabalho de militância, promovendo a denúncia dos desaparecidos e torturados pela ditadura no Uruguai juntamente com os seus espetáculos, o grupo foi convidado a participar de festivais em diferentes países, o que contribuiu também para que diversas plateias conhecessem a sua trajetória e o seu teatro político e tivessem também a dimensão do que ocorria na América do Sul naquele período.

Sílvia Garcia também aponta experiências significativas sobre a recepção do teatro para um público amplo e diversificado, a exemplo da apresentação que o grupo fez para uma

¹⁵⁶ Tradução do original em espanhol: Hicimos varios viajes internacionales, antes de esto, fuimos a Europa, estaban las 'Jornadas Uruguayas para la Cultura', era un poco llevar nuestra cultura y nuestra denuncia contra la dictadura por todo el mundo y se organizaban estas jornadas en las distintas partes del mundo, donde participaban uruguayos de la cultura y también otros como Sílvia Rodriguez y muchos otros. Y entonces fuimos, por toda América y Latinoamérica, donde no fuimos fue Perú, que me acuerdo, y Bolívia. Este y hacíamos viajes de dos meses, recorriendo distintos países de América Latina. Esto fue dos veces diferentes. Y después hubo un viaje, en 78, fuimos a Europa: fuimos a España, a Venecia, pasamos por Lisboa y ahí fuimos representando a Uruguay. Hacíamos las funciones y de alguna manera hacíamos la denuncia de la dictadura en Uruguay. Y después nos invitaron a venir a Buenos Aires, como no venir acá y después ya estaba mejor la cosa, obviamente también en Argentina, sino cómo podríamos a venir, ah hemos ido a Brasil, fuimos a Brasil dos veces también. (GARCIA, 2022).

comunidade indígena e também para uma população rural. O que ela pondera é que obras criadas em um contexto completamente diverso da realidade destas comunidades tradicionais teve uma correspondência junto a essa plateia:

¹⁵⁷Nós, por exemplo, uma vez fomos a Chiapas e fizemos *Pluto* de Aristófanes. Pluto é o deus da riqueza e como ele é cego distribui mal, todos os personagens aparecem lá, os aristocratas, o povo e tudo isso, então a gente foi a um lugar para fazer a peça e eles também nos levaram para um público de indígenas, eles não falavam espanhol, falavam a língua deles, mas isso foi espetacular, porque quando terminamos, tivemos uma conversa com eles, com intérprete, claro, e eles entenderam, eles entenderam tudo e falaram: 'isso é igual a tal pessoa, que a gente conheceu, essa é tal pessoa', ou seja, relacionaram com a vida deles, com a realidade deles. Eu acredito que quando fizemos isto, isso é o que te move, para isto serve o teatro, para abrir os olhos, para sair com algo que te faz sentir, que te emociona, que te faça divertir, mas com algo que está dizendo, essa é a realidade. Sim, para mim esse é um exemplo muito claro do que quer que seja o teatro político. Porque também, olha, nós fomos para um deserto trazer histórias do Tchekhov e foi incrível, estávamos no meio do nada, trabalhando e fazendo o Tchekhov! Neste lugar também tem sido uma experiência maravilhosa, estar ali, com esses camponeses que te olhavam assim, de alguma forma você sente que de alguma forma você também ajuda aquelas pessoas. Eles não precisavam que a gente explicasse muito politicamente a situação, precisavam ver que aquilo era teatro né, então são experiências diferentes que te enriquecem, o que posso dizer, bom, é que valeu a pena. (GARCIA, 2022, tradução nossa)

Outro ponto neste relato compreende a dimensão de que o alcance do teatro vai para além da língua, construindo uma dramaturgia da cena que se comunica de outras formas, para as mais diferentes plateias.

Vivendo experiência similar no exílio, depois de ter ido para a prisão durante dois anos e solto sob fiança, tivemos a oportunidade de conversar com o companheiro de Sílvia Garcia, o cantor e ator Rodolfo de Costa, de 66 anos, que entrou no grupo em 1976, já no exílio mexicano. O encontro com os galponeros se deu na Embaixada do México no Uruguai, conforme ele nos relata:

¹⁵⁷ Tradução do original em espanhol: Nosotros, por ejemplo, fuimos una vez a Chiapas y hicimos *Pluto* de Aristófanes, Pluto es el Dios de la riqueza y como es ciego la reparte mal, ahí parece todos los personajes, los aristócratas, el pueblo y todo eso no, entonces fuimos a un lugar hacer la obra y además nos llevaron a un público de indígenas, no hablaban español, hablaban su lengua, pero eso fue espectacular, porque ellos cuando terminamos, tuvimos una charla con ellos, con un intérprete, claro, y ellos entendieron todo, todo la entendieron y decían 'este es igual a tal persona, que nosotros conocimos, este es tal persona', o sea, se relacionaban con sua vida, con su realidad. Yo creo que cuando uno hace esto, eso es lo que te mueve, para esto sirve el teatro, para abrir los ojos, para salir con algo que te haga sentir, que te emocione, que te haga divertir, pero con algo que está diciendo, esta es la realidad. Sí, para mi eso es un ejemplo clarísimo de lo que sea el teatro político. Porque además, fíjate, nosotros fuimos a un desierto a llevar cuentos de Tchekhov y fue increíble, estábamos en medio de la nada, trabajando y haciendo Tchekhov! En este lugar también ha sido una experiencia maravillosa, estar ahí, con estos campesinos que te miraban así, de alguna manera vos sentís que de alguna manera ayudas también a esa gente. Ellos no necesitaban que explicáramos mucho políticamente la situación, pero si precisaban divertirse, precisaban ver que esto era teatro, verdad, entonces, son distintas experiencias que te enriquecen, que puedo decir, bueno, valió la pena. (GARCÍA, 2020).

¹⁵⁸Estive preso, processado, assim fiquei durante dois anos, dois anos e bom, saí, mas com liberdade sob fiança, ou seja, tinha que me apresentar no quartel toda segunda-feira. Nesse meio tempo, tinha gente exilada na Embaixada, na embaixada e lá conheço o pessoal do El Galpón que eu já conhecia de nome. Eu os conhecia de nome e bem eles me convidaram para integrar o grupo, a ideia deles era fundar o El Galpón no exílio e bem, eu fui nessa aventura. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

Sua formação inicial, portanto, vem do canto popular, Rodolfo de Costa integrava o famoso grupo de cantautores de Montevideo e como apontado por Héctor Guido, que também tem esta formação, foi bastante perseguido pelo regime militar. Assim, ele começa nova experiência com o coletivo de teatro no exílio, convergindo as duas linguagens artísticas, uma vez que o El Galpón também incluía a música em diferentes espetáculos. Em seu relato ele aponta a relação da censura com os artistas e as atrocidades que vivenciou neste período:

¹⁵⁹Bem, eu era um cantor relacionado ao canto popular. Eu realmente comecei a fazer teatro no México. Eu tocava violão, cantava, gravava um disco, bom, o que eu me lembro da ditadura, fui preso, detido, torturado, processado e bom, proibido de cantar, eu tinha feito carnaval, tudo isso era proibido, eu era praticamente proibido e bom, foi um período que viveu quase todo o Cone Sul, o Brasil também, tantos artistas foram exilados, Caetano, Gilberto Gil, foi um período muito difícil na América Latina, principalmente na América do Sul. E claro que El Galpón se identificava muito com o povo comunista e eles fecharam a sala e, bom, tive sorte de conhecer o pessoal do Galpão na Embaixada, foi muita sorte. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

Ou seja, houve também um processo dos integrantes do El Galpón de agregar ao grupo artistas de outras áreas, a exemplo de Rodolfo de Costa e companheiros e companheiras dos galponeros, como Sílvia Garcia. Esse espírito solidário contribuiu para fortalecer também o coletivo no México e, ao mesmo tempo, que houvesse uma formação prática para artistas e demais pessoas que adentraram o teatro de grupo. Outro ponto interessante abordado por Rodolfo de Costa e que faz convergência com uma identidade uruguaia que se questiona e se reconfigura no exílio ao México diz respeito à falta de conhecimento das demais identidades latino-americanas e das diversas culturas do continente, como ele mesmo pondera:

¹⁵⁸ Tradução do original em espanhol: Estuve preso, procesado, así tuve dos años, dos años y bueno, salí, pero con libertad bajo fianza, o sea, tenía que presentarse todos los lunes en el cuartel. En ese ínterin había gente exiliada en la embajada, en embajada y ahí conozco a la gente del Galpón que ya conocía de nombre. Los conocía de nombre y bueno me invitan a integrarme en el Galpón, la idea de ellos era fundar el Galpón en el exilio y bueno me largué a esta aventura. (DE COSTA, 2022).

¹⁵⁹ Tradução do original em espanhol: Bueno, yo era cantor de todo lo que era canto popular. Yo realmente empecé a hacer teatro en México. Tocaba la guitarra, cantaba, grababa un disco, bueno, qué me acuerdo de la dictadura, yo estuve preso, detenido, torturado, procesado y bueno, prohibido de cantar, había hecho el carnaval, todo esto fue prohibido, yo fue prácticamente prohibido y bueno, fue un período que vivió casi todo el Cono Sur, Brasil también, tantos artistas fueron exilados, Caetano, Gilberto Gil, fue un período muy difícil en América Latina, especialmente en América del Sur. Y claro El Galpón estaba muy identificado con la gente comunista y lo cerraron y, bueno, tuve la suerte de encontrarme con la gente del Galpón en la Embajada, realmente fue una suerte. (DE COSTA, 2022)

¹⁶⁰Nós sempre tivemos de costas para a América Latina, muito afrancesados, aqui se sentem muito franceses, tínhamos poucos indígenas, chegamos ao México e descobrimos uma cultura maia, asteca e depois que viajamos para a América Latina foi assim que descobrimos outras raízes, aqui no Uruguai era como um campo, tinha quatro vacas (risos) e de onde vem o uruguaio? Estávamos em um país onde a cultura é tão forte, tão forte, todos os ancestrais estão lá. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

Embora o El Galpón, durante a sua trajetória, tenha feito intercâmbio com muitos artistas de teatro da América Latina, a vida no exílio permitiu compreender efetivamente outra dimensão da latinoamericanidade e, no caso do México, com a diversidade das culturas indígenas.

Rodolfo de Costa traz detalhes do reinício do coletivo no México e como o trabalho artístico foi se consolidando juntamente com o teatro político naquele país:

¹⁶¹Lá nos estabelecemos no México. E fizemos a primeira peça, que era uma peça para crianças porque não conhecíamos nada sobre o México, seu povo e sua cultura. Então, nós fomos para o lado das crianças e fizemos uma peça que deu muito certo, muito sucesso chamada *Los cuates de candelita*. Uma obra que estávamos desenhando com um poeta. A anedota interessante é o fato de que estávamos em um hotel que o governo mexicano nos deu, levantamos nossas camas e improvisamos lá, cada um contava umas coisas. Eu tinha visto uma peça muito interessante com um pouco de luz, por isso a luz de velas, que é uma peça que faziam no Teatro Circular, depois disso outros atores contribuíram com coisas e nós tivemos um poeta que estava escrevendo a obra, eu fiz a música, com isso entramos no México fazendo aquele trabalho que dava muita satisfação, e aí, pouco tempo depois, foi alugado o primeiro grande apartamento do Galpón na rua Oaxaca. E, bom, aí já começamos a ampliar as redes. Naquela época eu era jovem e os mais velhos, Rubén Yáñez, Braidot, começaram a lançar ideias e a realizar esse projeto de trabalho e saiu um contrato. Era um instituto que levava cultura para os trabalhadores, no México tudo é grande, era um prédio de cinco andares, se chamava Conacult, Conselho de Cultura e Recreação dos Trabalhadores. Ninguém

¹⁶⁰ Tradução do original em espanhol: Nosotros siempre tuvimos de espaldas a América Latina, muy afrancesados, acá la gente se siente muy francés, tuvimos pocos indios, llegamos en México y descubrimos una cultura maya, asteca y después que recorrimos a América Latina fue como descubrimos no otras raíces, acá en Uruguay era como un campo, tenía cuatro vacas (risas) y ahí de dónde vienen los uruguayos? Estábamos en un país donde la cultura es tan fuerte, tan fuerte, están ahí todos los antepasados. (DE COSTA, 2022).

¹⁶¹ Tradução do original em espanhol: Ahí nos instalamos en México. E hicimos la primera obra, que era una obra para niños porque nosotros no conocimos nada de México, de su gente y su cultura. Entonces, nos tiramos para el lado de los niños e hicimos una obra que tuvo mucho éxito, mucho éxito llamado de *Los cuates de candelita*. Una obra que las fuimos diseñando con un poeta que nosotros. La anécdota interesante porque nosotros estábamos en un hotel que nos daba el gobierno mexicano, nos levantábamos las camas y ahí improvisábamos. El improvisado porque no existía la obra, es decir, cada uno contó algunas cosas. Yo había visto una obra muy interesante con una lucecita, por eso la candelita, que es una obra que hablaba en el Teatro Circular y bueno, a raíz de eso y bueno, después este, otros actores fueron aportando cosas y teníamos un poeta que iba escribiendo la obra, yo hice la música, bueno, con eso entramos en México haciendo esa obra que dió mucha satisfacción la verdad, y ahí, al poco tiempo, se alquiló el primer apartamento grande del Galpón en la calle Oaxaca. Y, bueno, ahí ya empezamos a extender las redes. En esa época yo era joven y la gente mayor, Rubén Yáñez, Braidot, empezaron a tirar ideas y llevar este proyecto de trabajo y ahí sale un contrato. Era un instituto que llevaba cultura a los trabajadores. En México es todo grande, era un edificio de cinco pisos, se llamaba Conacult, Consejo de Cultura y Recreación de los Trabajadores. A Galpón nadie conocía, entonces, bueno, empezamos a trabajar y a desarrollar un proyecto por el interior de México. Bueno, ahí empezamos a presentar, hicimos un Brecht, hicimos *Un hombre es un hombre*, retomamos *Pluto* de Aristófanes, bueno, empezamos a trabajar y ahí empezó a venir otra gente, llegó Atahualpa del Cioppo, llegaron la gente de los títeres y bueno, ahí empezamos un trabajo que era teatro, pero que también era político. (DE COSTA, 2022).

conhecia até então o El Galpón, então, começamos a trabalhar e desenvolver um projeto no interior do México. Foi aí que começamos a apresentar, fizemos um Brecht, fizemos *Um homem é um homem*, retomamos *Pluto* de Aristófanos, bom, começamos a trabalhar e depois começaram a vir outras pessoas, chegou Atahualpa del Cioppo, gente do teatro de bonecos e bom, foi aí que a gente começou um trabalho que era teatral, mas, também, político. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

A decisão tomada coletivamente pelo El Galpón, em se dedicar integralmente ao teatro foi, portanto, o que permitiu a coesão também do grupo no exílio, ainda com todos os desafios enfrentados individualmente e pelo coletivo. Rodolfo de Costa também referenda a impressão da companheira Sílvia Garcia, acerca do público mexicano e como efetivamente a função social do teatro se concretizou no dia a dia do grupo no México:

¹⁶² Isso foi muito interessante. Isso foi em Chiapas. E realmente foi uma experiência incrível, principalmente de *Pluto*, as associações que eles fizeram com a realidade deles. Eles falavam em quíchua e havia uma pessoa que traduzia do espanhol para o quíchua. Incrível, as coisas que essas pessoas diziam eram realmente incríveis, nunca tinham visto teatro. Quão forte é o teatro quando cumpre uma função social, política, além de ser um fato artístico, cultural, não panfletário, ou seja, quando é bem feito. Apresentamos *Pluto* de Aristófanos para os camponeses, para os indígenas, isso foi uma experiência, foi até em vários lugares. Viajávamos de Tijuana a Tampico, de Tampico a Vera Cruz, vivíamos do teatro. Nessa época o Estado investia pesadamente na cultura. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

Aqui chamamos atenção para compreender que essa experiência também do El Galpón no México somente foi possível por meio dos convênios formalizados do grupo com as Secretarias de Cultura e Educação do governo, ou seja, por meio de programas e projetos vinculados às políticas, “detalhe” que fez e faz a diferença na promoção e difusão da cultura, como eles fizeram e que incide no retorno positivo do público indígena e da população rural. Além disso, é importante ressaltar a visão de Rodolfo de Costa acerca da efetividade da função social e política do teatro, que não caminha desvinculada da função estética.

Rodolfo de Costa pontuou também a importância das obras de Brecht produzidas pelo El Galpón, lembrando que este é um ponto de convergência do grupo com a paulistana Companhia do Latão, que atua na perspectiva do teatro épico-dialético brechtiano:

¹⁶² Tradução do original em espanhol: Fue muy interesante esto. Esto fue en Chiapas. Y realmente fue una experiencia increíble, sobre todo de ‘Pluto’, las asociaciones que hacían con su realidad. Hablaban en quechua y había una persona que traducía de español para quechua. Increíble, realmente fue muy increíble las cosas que decían esta gente, nunca habían visto teatro. Qué fuerte es el teatro cuando cumple una función social, política, además de ser un hecho artístico, cultural, no panfletario, o sea, cuando está bien hecho. Estamos presentando ‘Pluto’ de Aristófanos para los campesinos, para los indígenas, esto fue una experiencia, fue en varios lados incluso. Recorrimos de Tijuana a Tampico, de Tampico a Vera Cruz, vivíamos de teatro. En esta época el Estado invertía mucho en la cultura. (DE COSTA, 2022).

¹⁶³Brecht é uma arma muito poderosa, em sua essência, em sua forma, que te diverte, mas te faz refletir. Brecht, para o El Galpón nos anos 70 foi fatal, *Arturo Ui*. No México, a primeira peça adulta foi *Um homem é um homem* sobre a guerra, era teatro político, mas não panfletagem, era bom teatro político, no melhor sentido da palavra, foi teatro social, como foi com *Pluto* de Aristófanes. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

Neste ponto, reiteramos a importância que teve o El Galpón no México, com seu repertório brechtiano, no sentido de apresentar, efetivamente, o diretor e encenador alemão ao setor cultural do país, que até então não havia se apropriado do teatro de Brecht. Sobre este ponto, Domingues (2021) aponta que o acesso ao El Galpón no México, para além de se tratar de um grupo exilado, o que já despertava a curiosidade, foi também pela chave de encenar dramaturgias até então inovadoras no cenário mexicano e, com elas, conseguir levantar outras experiências estéticas e outros debates críticos:

¹⁶⁴A chegada acidentada de Brecht ao El Galpón foi o início de um longo relacionamento que definiu o perfil da instituição e lhe deu projeção na América Latina. Ele não era um autor desconhecido para o grupo, pois em janeiro de 1956, Ulive havia traduzido e publicado no Teatro Independente um longo artigo do crítico austro-húngaro John Gassner sobre a carreira e a estética de Bertold Brecht. Em todo caso, ao se depararem com o texto de *A ópera dos três vinténs*, Atahualpa e seus companheiros sentiram que estavam fazendo Brecht antes de conhecê-lo e, no entanto, encontraram uma de suas obras pela primeira vez quando ele já estava morto há alguns meses (em agosto de 1956). (DOMÍNGUEZ, 2021, p.57, tradução nossa).

Logo, quando o El Galpón partiu para o exílio, eles já possuíam um repertório bastante consolidado que contemplava peças de Brecht, já que, a primeira montagem do grupo na dramaturgia brechtiana foi exatamente *A ópera dos três vinténs*, encenada por eles, pela primeira vez, em 1957.

¹⁶³ Tradução do original em espanhol: Brecht es un arma poderosísima, en su esencia, en su forma, que te divertía, pero hacía reflexionar. Brecht para El Galpón en los años 70 era fatal, *Arturo Ui*. En México la primera obra adulta fue *Un hombre es un hombre* sobre la guerra, era un teatro político, pero no panfletario, era un buen teatro político en el mejor sentido de la palabra, era el teatro social, como fue con *Pluto* de Aristófanes. (DE COSTA, 2022).

¹⁶⁴ Tradução do original em espanhol: La accidentada llegada de Brecht a El Galpón fue el inicio de un vínculo prolongado que definió el perfil de la institución y le dio proyección en América Latina. No era un autor desconocido para el grupo desde que en enero del 56, Ulive había traducido y publicado en Teatro Independiente un largo artículo del crítico austrohúngaro John Gassner sobre la trayectoria y la estética de Bertold Brecht. En cualquier caso, frente al texto de *La ópera de dos centavos*, Atahualpa y sus compañeros sintieron que estaban haciendo Brecht antes de conocerlo y sin embargo se encontraban por primera vez con una de sus obras cuando llevaba unos meses muerto (en agosto de 1956). (DOMÍNGUEZ, 2021, p.57).

Imagem 28-. Rodolfo de Costa na sede do grupo El Galpón



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

Arturo de Fleitas recorda que o novo contexto de não viver mais sob a tensão das ditaduras anteriores com as quais conviveu, de finalmente ter um “respiro” levou um período de readaptação à nova realidade, mas que o exílio dos uruguaios foi muito organizado e podemos dizer que a experiência de lidar e resolver questões de modo coletivo, certamente contribuiu para essa reorganização no exílio:

¹⁶⁵Uma coisa estranha aconteceu comigo no México, a tranquilidade que senti no México, percebi que toda a minha vida tinha sido de medo por causa das ditaduras

¹⁶⁵ Tradução do original em espanhol: En México me pasó una cosa extraña, me dí cuenta, la tranquilidad que yo sentía en México, me dí cuenta que sentí que toda mi vida había sido de miedo por las dictaduras que había vivido, tanto la paraguayana cuanto la uruguaya y en México, en cambio podía respirar, igual seguía teniendo las pesadillas, que estaban por agarrarme, cosas que se quedan de la prisión y de la tortura, que seguí soñando que te van agarrar de vuelta, que te agarran, que te van a torturar, todas esas cosas. En México, ya viví así, una paz, y trabajando, haciendo muchísimo teatro, recorriendo a todo México haciendo teatro y además recorriendo el mundo, el exilio

que vivi, tanto paraguaia como uruguaia. Por outro lado, em México, eu respirava, ainda tinha pesadelos, que iam me agarrar, coisas que restam da prisão e da tortura, eu ficava sonhando que iam me agarrar de volta, que iam me torturar, todas essas coisas. No México eu já vivia assim, uma paz e trabalhando, fazendo muito teatro, viajando o México todo fazendo teatro e também rodando o mundo, o exílio uruguaio foi um exílio muito organizado. Imediatamente os uruguaios se organizaram, formaram grupos e no México justamente organizamos as Jornadas pela Cultura Uruguaia no Exílio, aconteceu em muitos países, mas começamos no México e foi uma coisa tão grande, conversamos com Cuba, Cuba nos enviou a Trova cubana que ainda não era conhecida no México, então a apresentamos ao México, assim ao vivo, já havia discos de Sílvio Rodriguez, Sara Gonzalez, Pablo Milanés e depois fizemos as Conferências em outros países, Panamá, Costa Rica, Equador, Veneza, então viajavamos o mundo todo, nosso jeito de trabalhar era esse, a gente ia, a gente fazia uma apresentação, que podia ser um Tchekhov e, ao final da apresentação, a gente conversava com o pessoal e a gente aproveitava para denunciar a ditadura uruguaia e o que estava acontecendo, era um ato político artístico muito forte e claro, como todos os exilados, estávamos sempre pensando em quando voltaríamos. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

É sintomático este processo de medo, de inquietação latente sentido pelas pessoas que foram perseguidas pela ditadura na América Latina, especialmente na América do Sul. Além disso, tanto Arturo Fleitas quanto os demais galponeros apontaram a organização do exílio: a capacidade de articulação e mobilização dos uruguaios é uma característica neste processo, muito influenciada pelas representações sindicais e pelo Conselho Nacional de Trabalhadores (CNT). As Jornadas Uruguaias pela Cultura no exílio subsidiaram todo o processo de denúncia dos desaparecidos, presos e perseguidos pelo regime militar.

No que se refere à comunicação entre os companheiros exilados e os que permaneceram no Uruguai, Arturo Fleitas coloca as dificuldades de uma comunicação sempre triangulada:

¹⁶⁶Tivemos muitas dificuldades, a comunicação era triangulada. Por exemplo, para escrever para um colega que era conhecido, a gente escrevia e mandava a carta para a

uruguayo fue un exilio muy organizado. Inmediatamente los uruguayos se organizaron, armaron grupos y en México precisamente armamos las Jornadas por la Cultura Uruguaya en el Exilio, se pasó en muchos países, pero empezamos en México y fue una cosa tan grande, hablamos con Cuba, Cuba nos mandó la Trova Cubana que todavía no se conocía en México, así que introducimos en México, así en vivo, ya había discos de Sílvio Rodriguez, Sara Gonzalez, Pablo Milanés y después hicimos las Jornadas en otros países, Panamá, Costa Rica, Ecuador, Venecia, entonces viajábamos por todo el mundo, nuestra manera de trabajar era esta, íbamos, hacíamos un trabajo que podría ser un Tchekhov y al terminar la función teníamos una conversación con la gente y aprovechábamos para denunciar la dictadura uruguaya y lo que pasaba, fue un trabajo artístico y político muy fuerte y claro, como todo exiliado, estábamos siempre pensado cuando volveríamos. (FLEITAS, 2022).

¹⁶⁶ Tradução do original em espanhol: Tuvimos muchas dificultades, la comunicación era triangulada. Por ejemplo, para escribir a algún compañero que era conocido, escribíamos y mandábamos la carta a Costa Rica o Ecuador y de ahí la mandaban hasta acá. Y a la vuelta era lo mismo, porque esto era un peligro real, entonces nosotros tendríamos que cuidar mucho a los compañeros que quedaron acá. Bueno, ya hablaste con Myrian (se refiere a Myrian Gleijer). Myrian era una de las presas junto con Pupi (se refiere a Luís Fourcade), que era su marido, eran nuestros emblemas, ellos cayeron, nosotros lo tendríamos hasta como un slogan en México, el exilio es duro, yo estaba endurecido, pero, hay momentos en que la gente cae y cae de diferentes maneras y nosotros teníamos que pensar en Pupi y en Myrian, que estaban presos y habían sido torturados, y lo nuestro era como un

Costa Rica ou para o Equador e de lá eles mandavam pra cá no Uruguai. Na volta era a mesma coisa, porque era um perigo real, então tínhamos que cuidar muito bem dos companheiros que ficaram aqui. Bem, você já falou com Myriam (referindo-se a Myriam Gleijer). Myriam era uma das presas junto com Pupi (referindo-se a Luis Fourcade), que era o marido dela, eram nossos emblemas, caíram, até teríamos isso como lema no México, o exílio é duro, eu estava endurecido, mas, tem hora que a gente cai e cai de jeitos diferentes e a gente tinha que pensar no Pupi e na Myriam, que estava na prisão, tinham sido torturados e o nosso exílio era como um passeio se comparado com o que eles estavam passando, então a gente teve isso como um exemplo, foi terrível pensar nas coisas que fizeram com Pupi e Myriam. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

Arturo Fleitas relata a forma como as notícias circulavam entre os galponeros exilados, com os que permaneceram no Uruguai e, como ele menciona, era sempre um processo difícil e arriscado. Ademais, coloca uma questão muito alarmante dos exilados terem esta preocupação latente com os companheiros presos. Esta situação servia de referência, de inspiração para eles seguirem na luta. Como ele aponta, o grupo tinha uma disciplina e um rigor absurdo sobre isso e, neste ponto, eles inclusive cometeram alguns excessos entre os próprios companheiros, a exemplo de como trataram a atriz Maria Azambuja, integrante do grupo:

¹⁶⁷María Azambuja, já falecida, grande atriz, grande professora de teatro, María Azambuja tinha sido escolhida para fazer uma peça camponesa, uma obra colombiana e na peça a sua personagem enterra seu patrão vivo e María Azambuja disse que não queria fazer isso, ela acabava de perder os pais. E esta é uma das coisas tristes do exílio, que você não pode acompanhar seu povo ou ir se despedir. Isso aconteceu com vários. María pediu para tirar esse papel e disseram que não, que ela tinha que fazer, tinha que pensar em Myriam e Pupi, então começamos a ensaiar e um dia chegou Ruben Yañez, o marido de María. Disse que ela estava agarrada a um travesseiro, embalando um travesseiro. Ruben achou estranho e perguntou a ela 'o que há de errado com você, Maria?' e que ela disse: 'quero ver a minha mãe', bom, então chamamos um psiquiatra uruguaio que conhecíamos, contamos o que tinha acontecido e ele falou

paseo al lado de lo que ellos estaban pasando, entonces nosotros lo teníamos así como ejemplo, era terrible pensar en las cosas que hicieron a Pupi y a Myrian. (FLEITAS, 2022).

¹⁶⁷ Tradução do original em espanhol: María Azambuja, que ya se murió, una gran actriz, gran maestra de teatro, María Azambuja había sido elegida para hacer una obra campesina, una obra colombiana, que entierra a su patrón vivo y María Azambuja dijo que no quería hacer esto, ella acabara de perder a los padres. Y esta es una de las cosas tristes del exilio, que no puedes estar acompañando a tu gente o ir a despedirte. A varios les pasó esto. María pidió que les sacara este papel, que no, que tenía que hacerlo, que tenía que pensar en Myrian y Pupi, entonces empezamos a ensayar y un día llega Ruben Yanez, el marido de María. Estaba agarrada a una almohada acunando una almohada, a Ruben le pareció raro y le preguntó 'qué te pasa María?' María le contestó 'quiero ver a mamá', estaba brutalmente loca, bueno llamamos a psiquiatra compatriota que teníamos allá le contamos lo que había pasado y él nos dijo '¡pero ustedes son brutos, son asesinos, como obligan a una mujer que acaban de perder a sus padres a enterrar a un ser humano vivo!', porque vos sabéis que el teatro no es la cuestión de mirar la cosa de lejos, los personajes te trabajan, te trabajan y le pasó esto a María y después de un tiempo María se recuperó y ella misma dijo que quería hacer la obra y la hizo. Te digo que, yo creo que fuimos demasiado heroicos, que incluso, estas cosas, por ejemplo, no eran necesarias, que María hiciera esta obra pasando por la experiencia que ella había pasado, pero lo hizo y con todo, bien, éramos así, eran otros tiempos, hicimos estos sacrificios. Las generaciones actuales no enfrentan las dictaduras tan fuertes, porque nadie se prepara para héroe, nadie quiere ser héroe ni se da cuenta que es ser héroe, pero sí plantea una coyuntura histórica que te pide que combata la dictadura, uno no piensas, vas a hacer, no piensas si has abandonado a sus hijos, o sea, vas a hacer esto. la conciencia, bueno, estoy seguro que si pasa una coyuntura como esta, la gente va a hacer otra vez, porque así es este negocio de la revolución. que creo que no vamos a conseguir nunca lograrla, pero, bueno, hay que avanzar porque sino, no tiene vuelta. (FLEITAS, 2022).

pra nós 'mas vocês são brutos, vocês são assassinos, como é que obrigam a uma mulher que acabou de perder os pais a enterrar um ser humano vivo!'. Porque o teatro não é olhar a coisa de longe, os personagens trabalham com você, trabalham para você e isso aconteceu com María e depois de um tempo María se recuperou e ela mesma disse que queria fazer a peça e ela fez. Eu te digo que fomos demasiado heroicos, que até estas coisas, por exemplo, não eram necessárias, que a Maria fez este trabalho passando pela experiência que ela tinha passado, mas ela fez e com tudo, bem, nós fomos assim. Eram outros tempos, fazíamos esses sacrifícios. As gerações atuais não enfrentam ditaduras tão fortes, porque ninguém se prepara para ser herói, ninguém quer ser herói ou percebe o que é ser herói, mas se ocorre uma situação histórica que te pede para lutar contra a ditadura, você não não pensa, você vai fazer, não pensa se você abandonou seus filhos, ou seja, você vai fazer isso, bem, tenho certeza de que se uma situação como essa acontecer, as pessoas farão de novo, porque esse é o negócio da revolução. Acho que nunca vamos conseguir, mas, bom, temos que seguir em frente porque não tem como voltar atrás. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

O processo do exílio dos galponeros no México compreende desde a profissionalização do grupo, mas, também, episódios como o relatado por Arturo Fleitas, que envolve desde a lidar com as ausências de parentes e amigos, a não poder vivenciar o luto pelos afetos que se foram neste período de oito anos, a preocupação constante pelos que permaneceram no país, especialmente com os que estavam presos e todas essas questões fizeram parte também do processo criativo da cena, não tem como serem abandonadas na vivência artística.

Assim, depois de oito intensos anos no México, nos quais os galponeros vivenciaram a saudade, a nostalgia e a dor pelos que permaneceram no Uruguai, juntamente com a dedicação integral ao ofício de artista, o vivenciar a diversa e colorida cultura mexicana, que permitiu a eles se sentirem mais latino-americanos do que antes; o grupo decide voltar e contribuir no processo de luta pela redemocratização em seu país. Outubro de 1984 a caravana do El Galpón o aguardava ansiosa no Aeroporto de Uruguai, juntamente com a chegada de outros companheiros exilados.

Em seguida, veremos como se deu o reencontro, mas, também, o processo de readaptação e reajustar experiências distintas de quase uma década.

2.3 Volver: o El Galpón retorna ao Uruguai- caminhos da redemocratização e reintegração do coletivo

A decisão de voltar ao Uruguai se deu a partir de um enfraquecimento do processo da ditadura e do contato direto que os exilados tiveram com os companheiros que estavam no país que foram assisti-los em 1984 na temporada em Buenos Aires da peça *Artigas, general del pueblo*. Foi a primeira vez que o grupo exilado se encontrou com os companheiros que ficaram no Uruguai.

Héctor Guido nos diz sobre a conjuntura no Uruguai em 1980 e o que ocasiona, especialmente, o enfraquecimento da ditadura. Naquele ano aconteceu um plebiscito a fim de referendar o regime militar e o que se passa é exatamente o contrário, como ele pondera: “¹⁶⁸O 'não' foi um golpe terrível para a ditadura. O plebiscito do ‘não’, a militância clandestina, se refletiu nas urnas.” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Ou seja, a partir da derrota dos militares no plebiscito que eles mesmo organizaram, certos da vitória, a ditadura começou a perder força e os coletivos passaram a vislumbrar e atuar para a etapa de redemocratização, que se efetivaria no país em 1985.

Retornar ao seu país de origem, depois de oito anos, foi motivo de contentamento, mas, também, de preocupação e readaptações nas rotinas individuais e, também, na rotina do grupo, uma vez que eles tiveram um novo recomeço, agora sem espaço para assegurar o reinício dos trabalhos.

Marina Rodriguez, uma das atrizes que se juntou ao grupo no exílio, narra, emocionada, o encontro com o pai no aeroporto que havia sido liberado da prisão, meses antes do retorno do El Galpón: “¹⁶⁹Quando nos encontramos no aeroporto e nos abraçamos, haviam se passado nove anos, foi o maior abraço e mais lindo de minha vida toda” (RODRIGUEZ, 2022, tradução nossa).

Em 1984, a sala do El Galpón ainda estava em posse dos militares. Assim, o que eles fizeram foi realizar uma série de apresentações na porta da sala como forma de reafirmar também o trabalho do grupo. “¹⁷⁰Fizemos neste período muito teatro de rua. Em quinze dias conseguimos 5.000 sócios que nos ajudaram a voltar com as atividades”. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Quando menciona os sócios, Amelia Porteiro se refere à forma de financiamento do grupo, sempre pautado na contribuição de pessoas e não no apoio estatal, o que segue até os dias atuais por meio do programa *Sócio Espectacular* e que traremos em breve na narrativa de Marina Rodriguez, que atua diretamente no programa. Amelia Porteiro ressalta que “¹⁷¹Ao El Galpón sempre nos apoiaram as pessoas” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

¹⁶⁸ Tradução do original em espanhol: “El ‘No’ fue un golpe terrible para la dictadura. El plebiscito del ‘no’, la militancia clandestina se reflejó en las urnas”. (GUIDO, 2021).

¹⁶⁹ Tradução do original em espanhol: “Cuando nos encontramos en el aeropuerto y nos abrazamos, habían pasado nueve años, fue el abrazo más grande y más hermoso de mi vida entera”. (RODRIGUEZ, 2022).

¹⁷⁰ Tradução do original em espanhol: “Hicimos en este período mucho teatro callejero... En quince días logramos 5.000 socios que nos ayudaron a volver con las actividades”. (PORTEIRO, 2020)..

¹⁷¹ Tradução do original em espanhol: “A El Galpón siempre nos subvencionó a la gente” (PORTEIRO, 2020).

Sobre esse ponto, ela nos diz que, distintamente do que ocorre nas políticas culturais do Brasil, com financiamento e fomento à cultura, no Uruguai não se tem uma política pública para o setor e o que ocorre são ações pontuais, que não se consolidaram em programas e projetos efetivos. “¹⁷²O apoio estatal é muito frágil” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa). Essa questão ficou evidenciada na análise das políticas culturais mais recentes no país descritas no primeiro capítulo e que demonstram se tratar, efetivamente, de patrocínios pontuais e não de uma política estruturante para a cultura e para as artes.

Ainda sobre o retorno do grupo após o exílio no México e prestes ao processo de redemocratização, Amélia Porteiro coloca sobre as dificuldades de reestruturar o trabalho artístico, uma vez que o processo de retomada da sala só se efetiva mesmo em março de 1985, quando tomou posse o novo governo, mas, ela pontua que “¹⁷³A sala somente tinha as paredes” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Héctor Guido fala sobre a experiência das caravanas que iam até o aeroporto receber os exilados: A primeira caravana recebeu os filhos dos exilados: “¹⁷⁴Foi uma caravana que percorreu todo o caminho do aeroporto até a rambla, foi incrível” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

E, dentre estas grandes caravanas estava a que recebeu os integrantes do grupo e ele concebe essa volta dos galponeros como “um abraço social” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Imagem 29- Caravana que recebeu os integrantes do El Galpón exilados no México, em outubro de 1984.



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideu. fevereiro de 2022.

¹⁷² Tradução do original em espanhol: “El apoyo estatal es muy frágil” (PORTEIRO, 2020).

¹⁷³ Tradução do original em espanhol: “La sala solo tenía las paredes” (PORTEIRO, 2020).

¹⁷⁴ Tradução do original em espanhol: Fue una caravana que recorrió todo el camino del aeropuerto hasta la rambla, fue increíble” (GUIDO, 2021)

Ao mesmo tempo, Héctor Guido problematiza também o processo de retomada e reconexão do grupo, dos artistas exilados com os que permaneceram no país. Ele reforça que foi emocionante, mas, também, muito difícil, uma vez que correspondia reunir pessoas com experiências muito distintas: os que se exilaram, os que estavam presos pelo regime e, por fim, os que permaneceram no país e que foram cruciais também neste processo de enfrentamento aos militares: ¹⁷⁵“O intercâmbio foi muito rico, mas muito difícil” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Além disso, como apontado já no relato da atriz Amelia Porteiro, neste retorno eles não tinham mais a sede e nenhuma estrutura para seguir com o coletivo e, quando recebem a sala de volta, o espaço está completamente depredado. Héctor pontua que: ¹⁷⁶“Foram tempos muito difíceis para o El Galpón, muito difíceis para a cultura. Todos passamos a vida dupla” (GUIDO, 2021, tradução nossa)

Com essa frase, Héctor Guido reforça todo o processo de reconstrução, tanto da estrutura física dos espaços, mas, também, da reconstrução da cultura e da cena teatral no país. Como ele mesmo diz ¹⁷⁷“A luta continua e de uma maneira muito dura” (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Logo, os integrantes do grupo tiveram que fazer uma campanha para conseguir estruturar minimamente a sala. Além disso, todo o acervo do El Galpón havia sido destruído, não sobrando, inclusive, os materiais gráficos (cartazes, programas, matérias de jornal etc.), que comprovaram a atuação do grupo, desde o final da década de 1940, toda uma memória documentada perdida. Novamente, foi o público que o acompanhava, com interesse, que contribuiu para revitalizar essa memória: ¹⁷⁸“A gente chegava com um envelope e com os programas de nossas peças que eles guardaram.” (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

Este é um ponto muito forte na trajetória do grupo, que sempre teve como fiéis apoiadores a própria população uruguaia. É significativo perceber como um coletivo no qual seus integrantes não sobreviviam profissionalmente do teatro (com exceção do período no México) conseguiram a façanha de criar e manter, ao longo de mais de sete décadas até os dias atuais, um espaço cultural e formativo com três salas e se tornar uma das referências de teatro mais importantes na América Latina, mas que ainda se vê com todos os desafios de fazer teatro independente em nosso território, pois como coloca Amélia Porteiro, a convivência da atuação

¹⁷⁵ Tradução do original em espanhol: “El intercambio fue muy rico, pero muy difícil”. (GUIDO, 2021).

¹⁷⁶ Tradução do original em espanhol: “Fueron tiempos muy difíciles para El Galpón, muy difíciles para la cultura. Todos pasamos a la doble vida” (GUIDO, 2021).

¹⁷⁷ Tradução do original em espanhol: “La lucha continua y de una manera muy dura.” (GUIDO, 2021).

¹⁷⁸ Tradução do original em espanhol: “La gente llegava con un sobre y con los afiches de nuestras obras que ellos guardaron” (PORTEIRO, 2020).

no grupo sempre se deu com a convivência de outras atividades profissionais paralelas: ¹⁷⁹“Eu trabalhei 40 anos da minha vida, trabalhei em banco e depois trabalhei em outros lugares, temos muitos companheiros que são professores, então, a realidade é que não vivemos disso e assim fazemos teatro. E agora existe uma lei que reconhece a profissão de ator, agora podemos fazer uma contribuição para a Previdência Social, que antes não tínhamos”. (PORTEIRO, 2020, tradução nossa).

A precarização da própria profissão de artista de teatro, somado ao quase nulo apoio estatal ao setor, ainda com todo o reconhecimento internacional que possui o El Galpón, são questões diárias com as quais o grupo segue lidando em seus mais de setenta anos.

Héctor Guido aponta que, apesar do retorno à democracia, o teatro independente uruguaio do qual o El Galpón faz parte, não consegue vislumbrar uma mudança de ‘status’ que considere as políticas para a cultura e para as artes finalmente se concretizarem:

¹⁸⁰Eu diria a você que depois dessa efervescência e desse momento festivo vieram tempos muito, muito difíceis para El Galpón, muito difíceis para a cultura. Bem, uma coisa é ter um espaço e outra coisa é organizar para sustentá-lo. Nós, mesmo depois de termos passado para um governo, passamos para um sistema de liberdade reconhecida, não passamos para um contexto de pleno desenvolvimento, muito menos, havia um desafio gigantesco que, por detrás de todo o nosso projeto teatral, está a economia, existe a sobrevivência, ou seja, um teatro precisa de uma estrutura econômica para sobreviver. Nós tivemos muitos fracassos, tentamos ser um elenco que se dedicasse totalmente ao teatro e que rapidamente faliu, ou seja, por 10 horas nós fomos bancários, professores, trabalhamos em lojas e no dia seguinte começamos a ensaiar às sete da noite. Ou seja, o tempo que a gente se dedica ao teatro, à arte, eu acho que é a grande falta de liberdade para dedicarmos ainda mais, eu acredito que a gente só vai ser totalmente livre quando pudermos exercer nossa profissão com a liberdade de vivê-la. Bom, então estamos em uma batalha permanente, não é fácil, eu diria a você que os partidos políticos que ganharam as eleições na verdade tiraram espaços para a cultura, para os artistas, chegou uma hora e eles foram os primeiros a serem esquecidos, Em outras palavras, que isso continua de uma maneira muito, muito difícil. Isso requer um compromisso absoluto de cada um dos membros do El Galpón,

¹⁷⁹ Tradução do original em espanhol: “yo trabajé, 40 años de mi vida, trabajé en un banco y después trabajé en otros lugares, tenemos muchos compañeros que son docentes, entonces, nosotros, en realidad no vivimos de eso y así hacemos el teatro. Y ahora hay una ley que reconoce la profesión del actor, nosotros ahora podemos hacer aporte en la Seguridad Social, que antes no tenía.” (PORTEIRO, 2020)

¹⁸⁰ Tradução do original em espanhol: Te diría que luego de esa efervescencia y de ese momento festivo vinieron tiempos muy, muy difíciles para El Galpón, muy difícil para la cultura, bueno, una cosa es tener un espacio y otra cosa organizarse para sostenerlo. Nosotros, mismo después de haber pasado a un Gobierno, pasamos pues para un sistema de libertad reconocida, no pasamos a un contexto de desarrollo pleno, mucho menos, había un desafío gigante que, detrás de todo un proyecto nuestro de teatro, está la economía, está la sobrevivencia, está o sea, un teatro requiere una estructura económica para sobrevivir, o sea, tuvimos muchos fracasos, intentamos ser un elenco que se dedicase totalmente al teatro y eso fracasó rápidamente o sea, durante 10 horas fuimos bancarios, docentes, trabajamos en tiendas, abajo y al otro día empieza a ensayar a las siete de la tarde. O sea que dedicamos al teatro, al arte, lo que yo creo que es la gran falta de libertad de dedicarnos todavía y creo que falta mucho bueno, creo, que seremos totalmente libres cuando podamos ejercer nuestra profesión con la libertad de vivirla. Bueno, entonces quedamos en una batalla permanente, no es nada fácil, yo te diría que los partidos políticos que ganaron las elecciones, en la realidad quitaron los espacios de la cultura, de los artistas, llegó un momento y ellos fueron los primeros olvidados, o sea que, que eso continua de una manera muy, muy dura. Eso requiere una entrega absoluta de cada uno de los integrantes del Galpón que a veces es frustrante porque no son todos los que pueden seguirlo. (GUIDO, 2021)

o que às vezes é frustrante, porque não são todos que podem segui-lo. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Héctor Guido revela, portanto, que a sobrevivência financeira do grupo é uma questão que não foi resolvida finda a ditadura, mesmo pelos governos mais progressistas. O El Galpón não é uma instituição que conta com recursos públicos para a sua manutenção e programação do espaço e que isso implica em uma dedicação limitada dos integrantes, no pouco tempo que é possível fazer teatro, bem como em outras pessoas que não conseguiram se manter no grupo pela necessidade de sobrevivência financeira.

Essa mesma condição é a que acomete diversos coletivos de teatro, não somente no Uruguai, como em toda a América Latina e a Companhia do Latão, da qual falaremos em seguida, que também vive dilemas similares de como garantir a sobrevivência do coletivo de forma independente.

Myriam Gleijer comenta sobre o retorno dos companheiros exilados do México e como ela percebeu o processo de rearticulação do grupo, com experiências distintas durante o período da ditadura:

¹⁸¹Em 1984 me permitiram ir a Buenos Aires onde pude encontrar meus companheiros, o encontro foi quando eles fizeram *Artigas, General del Pueblo* e aí foi muito forte o encontro com eles, lá pudemos encontrar tanto meu ex-marido como eu, pouco tempo antes deles voltarem. E depois o retorno não foi fácil, foi muito emocionante, foi impressionante, pessoal do teatro, pessoal da música, foi uma coisa muito forte, mas, bom, então o reencontro não foi fácil, tinham colegas que faziam teatro, mas que não tinham sido presos, mas muitos tinham perdido o emprego, não podiam dar aula, não podiam fazer certos trabalhos, tinham que fazer coisas aleatórias, igual quando a gente saiu da cadeia. A gente conseguia fazer certas coisas, a gente fazia de tudo, eu vendia coisas lá fora, fazia o que podia pra sobreviver, pra ajudar meus pais, meu filho, durante anos eu não pude ter um emprego estável. Nós que estávamos na prisão, os que estavam na cadeia, os que estavam no insílio, vivíamos com dificuldades, mas os companheiros exilados viviam fazendo teatro, acostumados a se dedicar manhã, tarde e noite ao teatro, nós que trabalhávamos o dia todo para

¹⁸¹ Tradução do original em espanhol: En el año 84 me permitieron ir a Buenos Aires donde pude encontrar con los compañeros, el encuentro fue cuando ellos hicieron allá *Artigas, General del Pueblo* y ahí fue muy fuerte el encuentro con ellos, ahí podimos encontrar tanto mi ex-marido como yo, muy poco antes de que ellos volvieran no y después la vuelta no fue fácil, fue muy conmovedora, fue impresionante, gente de teatro, gente de la música, fue algo muy fuerte, pero, bueno, después no fue fácil el reencuentro, habían compañeros que estaban haciendo teatro, pero que no habían sido presos, pero que muchos habían perdido sus trabajos, no los dejaban dar clases, no los dejaban en ciertos trabajos, tenían que hacer cosas sueltas, lo mismo que salimos de la cárcel, no podimos hacer ciertas cosas, hicimos de todo no, yo vendía cosas por ahí, hacía lo que podía para sobrevivir, para ayudar a mis padres, a mi hijo, durante años no podía tener un trabajo fijo. Lo que estuvimos presos, los del insilio, los del exilio vivían con dificultades, pero vivían de hacer teatro, acostumbrados a dedicar mañana, tarde y noche al teatro, nosotros que trabajávamos todo el día para sobrevivir y íbamos por la noche al teatro, habíamos pasado por la cárcel, incluso habíamos perdido toda nuestra carrera jubilatoria y no fue fácil el reencuentro. Fue muy bello, pero habíamos que reacomodarse, fue ocho años de una vida muy diferente. Pero la gente nos acompañó en estos primeros años con el teatro lleno no, de vuelta a la democracia. Nosotros habíamos luchado mucho acá por mantener viva la llama, pero los compañeros del exilio estaban acostumbrados a otros ritmos, otras formas, estos compañeros vinieron y este también era otro país, también para ellos, porque ellos allá podrían hablar libremente, pero acá teníamos la mordaza durante años, eso conforma otro mecanismo interno no, difícil. (GLEIJER, 2021).

sobreviver e íamos ao teatro à noite, tínhamos passado pela prisão, tínhamos até perdido toda a nossa carreira de aposentadoria e não foi fácil nos reencontrarmos. Foi muito bonito, mas tivemos que reajustar, foram oito anos de uma vida bem diferente. Mas o povo nos acompanhou nesses primeiros anos com teatro cheio, de volta à democracia. Nós tínhamos lutado muito aqui para manter a chama viva, mas os companheiros exilados estavam acostumados com outros ritmos, outras formas, esses companheiros vinham e este também era outro país, também para eles, porque lá eles podiam falar livremente, mas aqui nós tivemos a mordada por anos, isso compõe outro mecanismo interno, não, difícil. (GLEIJER, 2021, tradução nossa).

Este processo de acomodação da vida coletiva do grupo, somado à readaptação dos processos individuais também, foi uma etapa que certamente marcou o El Galpón e foi uma etapa crucial na trajetória deste coletivo.

Imagem 30- Concentração em frente à sede do El Galpón, ainda em mãos dos militares, em outubro de 1984. Em destaque, o diretor Atahualpa del Cioppo, que retornou com o grupo do México.



Fonte: Centro de Fotografia de Montevideú. fevereiro de 2022.

Entretanto, é importante não romantizar o processo de retorno dos exilados ao Uruguai, uma vez que a readaptação não foi simples, são experiências distintas de oito anos, falando de lugares diferentes, conforme pondera Sílvia Garcia:

¹⁸²Não foi fácil... não foi fácil (pausa). A gente via olhando um pouco de fora, mesmo estando no grupo, eu não era do grupo anterior, não tinha estado no grupo anterior,

¹⁸² Tradução do original em espanhol: No fue fácil... no fue fácil (pausa). Nosotros lo vimos mirando un poco de afuera, por más que tuviera dentro, yo no pertenecía al grupo anterior, yo no había estado en el grupo anterior, yo no tenía estas cosas de amistad, no, yo los conocí cuando vine. No tenía esto, entonces, yo miraba un poco de afuera, verdad, pero no fue fácil porque nosotros veníamos, solo teníamos, la única manera de trabajar en México que era hacernos teatro *full time*, si nosotros hubiésemos dedicado a otras cosas El Galpón no podía funcionar. O te dedicabas al Galpón, incluso había compañeros que tenían profesiones, que podían trabajar, solamente uno compañero, César Campodónico, que era profesor de geografía, lo contrataron en la Universidad, pero toda esa plata que ganó la puso en El Galpón, como hacíamos. El Galpón tenía que sobrevivir, esto significaba que estábamos todo el día ensayando, viajando, este era nuestro trabajo, entonces tenías que dedicarte, entonces este estilo nuestro, esta forma de vivir, a llegar acá, nosotros queríamos mantenerla porque no teníamos otra forma y la gente de acá no, porque tenían otra manera, tenían sus trabajos acá, lograron otro trabajo para sobrevivir, no era igual, imposible y después había problemas de grupos, ex compañeros del Galpón, ellos querían seguir con su

não tinha essas coisas de amizade não, eu conheci quando eu vim. Eu não tinha isso, então eu olhei um pouco de fora né, mas não foi fácil porque a gente veio, a única forma de trabalhar no México era fazendo teatro em tempo integral, se a gente tivesse nos dedicado a outras coisas, o El Galpón não poderia dar certo. Ou você se dedicava ao El Galpón, tinha até colegas que tinham profissões, que podiam trabalhar, só um colega, o César Campodónico, que era professor de geografia, eles o contrataram na Universidade, mas todo o dinheiro que ele ganhava, ele colocava no grupo, como nós fizemos. O El Galpón tinha que sobreviver, isso significava que a gente ensaiava o dia todo, viajava, esse era o nosso trabalho, então você tinha que se dedicar, então esse nosso estilo, esse jeito de viver, para chegar até aqui, a gente queria manter porque a gente não tinha outro jeito e o pessoal daqui, eles tinham outro jeito, eles tinham o emprego deles aqui, arrumaram outro emprego para sobreviver, não era a mesma coisa, impossível e aí tinha problemas com grupos, ex-colegas do El Galpón, eles queriam continuar com o teatro deles, então teve uma (pausa). Também não foi bonito, a separação não foi boa, mas foi a realidade, muita gente aqui continuou trabalhando, foi impressionante, porque Myriam, Héctor, outros colegas como o Marcos continuaram a trabalhar, bom, o que eu ia falar pra vocês, não foi legal, mas era a realidade, por um tempo a gente manteve *full time*, mas depois cortaram porque a realidade não permitia. (GARCIA, 2022, tradução nossa).

É interessante, portanto, a percepção de Sílvia Garcia, assim como de outras pessoas que integraram o grupo no exílio, porque elas não tinham este vínculo anterior de trabalho com os companheiros que permaneceram no Uruguai no processo de enfrentamento da ditadura ou os que foram presos, torturados, estiveram detidos por um período significativo. Ou seja, as pessoas que integraram o grupo no exílio já acessaram uma perspectiva mais profissional do teatro, no qual eles puderam, em um cenário que favoreceu as políticas culturais, sobreviver ao ofício de ator/atriz. Os galponeros mais antigos vinham de uma experiência completamente distinta, porque nunca tiveram a oportunidade de dedicação integral ao teatro, tiveram que conciliar experiências profissionais diversas para conseguirem fazer teatro em horários reduzidos. Todo este processo, portanto, altera significativamente a forma individual e também coletiva de lidar com as situações e as pessoas envolvidas. Ademais, a dedicação exclusiva às atividades profissionais na conjuntura uruguaia, sem o apoio estatal, se mostrou, em pouco tempo, inviável.

Além disso, reiteramos o processo também de retorno dos exilados do grupo sem a segurança de terem a própria sala, uma vez que a sede ainda seguia em mãos dos militares. Assim, o grupo precisou contar com o apoio de outros grupos para realizar ensaios e apresentações.

teatro, entonces ahí hubo ruptura, no fue lindo tampoco, la ruptura no estuvo buena, pero fue la realidad, mucha gente acá siguió trabajando, fue impresionante, porque siguieron, Myriam, Héctor, que siguieron trabajando otros compañeros como Marcos, bueno, qué te iba a decir, no estuvo lindo pero esa fue la realidad, un tiempo mantuvimos el full time, pero, después cortaron porque la realidad no nos permitía. (GARCIA, 2022).

¹⁸³Quando chegamos aqui tivemos a solidariedade de um teatro chamado Teatro Astral, que abriu as portas para nós, foi muito bom, era um teatro pequeno, mas era muito bom. Eles abriram as portas para nós, ou seja, então por um tempo, até voltarmos para a nossa sala, até recuperarmos a sala, tínhamos um lugar para trabalhar. Lá ensaiamos, ali apresentamos os nossos trabalhos, os trabalhos que tínhamos e depois, quando nos deram a sala, bem, a sala não tinha nada, tinham tirado tudo, tudo. (GARCIA, 2022, tradução nossa).

Houve, portanto, a etapa de um recomeço ainda mais complexo, sem a sala, sem o acervo dos espetáculos antigos (cenários, adereços, figurinos), sem os equipamentos de som e luz que foram retirados do espaço e toda a parte documental do grupo. Assim, houve novo empenho dos galponeros que realizaram trabalhos em frente à sala, demais espaços abertos, mobilização de sócios, que reforçam a chama acesa dos seus integrantes, apesar de tudo. Como reforça Silvia Garcia: ¹⁸⁴“Te digo que, apesar de tudo, ainda estamos aqui, ainda existimos, é uma luta que não temos que perder. Isso fala um pouco do que é o El Galpón, apesar de tudo, temos tratado de manter ideias, criações e trabalhos que possam ajudar que o El Galpón exista e siga”. (GARCIA, 2022, tradução nossa).

¹⁸³ Tradução do original em espanhol: Nosotros cuando llegamos acá tuvimos la solidaridad de un teatro llamado Teatro Astral que nos abrió las puertas, estaba muy bien, era un teatro pequeño, pero estaba muy bueno. Ellos nos abrieron las puertas, o sea, que nosotros entonces durante un tiempo, hasta volver a nuestra sala, hasta recuperar la sala, tuvimos donde trabajar. Ahí ensayamos, ahí presentamos nuestras obras, las obras que teníamos y después, cuando nos dieron la sala, bueno, la sala no había nada, habían sacado todo, todo. (GARCIA, 2022).

¹⁸⁴ Tradução do original em espanhol: “Te digo que a pesar de todo, todavía estamos, todavía existimos, es una lucha que no hay que perder. Eso habla un poco de lo que es El Galpón, a pesar de todo hemos tratado de mantener ideas, creaciones, trabajos que ayudan que El Galpón exista y siga”. (GARCIA, 2022)

Imagem 31- Sílvia Garcia, no Teatro El Galpón.



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

Outro ponto importante é a compreensão de Rodolfo de Costa sobre a cultura como um dos setores articulados com outros campos que sofreram o processo de fratura da ditadura e que tiveram que passar por uma reestruturação expressiva e, por muitas vezes, dolorosa neste retorno dos exilados ao seus país: juntamente com um processo de reencontro do grupo no qual não é possível comparar o sofrimento dos que partiram, dos que foram presos e dos que permaneceram no processo de resistência. Todos foram, portanto, processos de fragmentação e de ruptura com as histórias de vida do grupo e dos seus artistas. (DE COSTA, 2022, tradução nossa).

Arturo Fleitas aponta uma “cicatriz” no grupo com a qual o grupo precisou lidar e que a premissa coletiva contribuiu para superar e conviver com esse fato, que será uma constante na história do El Galpón:

¹⁸⁵Isso nunca se superou, essas duas correntes nunca foram superadas, a do México, nos apelidaram de mexicanos, foi superada pelo acordo de não falar mais no assunto, mas os ressentimentos ficaram, é isso, o El Galpón tem que conviver com isso e eles fizeram muito bem, porque se tem uma coisa que os uruguaios tem, aconteça o que acontecer, eles saem unidos, furam os olhos para enfrentar o inimigo. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

Luis Fourcade também compartilha da alegria em receber os companheiros exilados em 1984 e como reagiu a população de Montevideu quando o espaço do El Galpón foi tomado pelos militares e a sociedade repudiou comparecer ao espaço enquanto esteve em mãos do regime:

¹⁸⁶Então quando o grupo chegou aqui em Montevideu, a gente veio pelas Ramblas, o povo todo correndo, o povo acenando, com bandeiras uruguaias, foi uma coisa, uma emoção, o povo que saiu pela janela, eu lembro disso (risos) uma frase de Pepe Vasquez olhando para a água na praia e dizendo: 'adeus azul caribenho' (risos). Devo lhe contar mais? Os militares tentaram aproximar, formar um elenco aqui na ditadura e ninguém apareceu, o salão estava vazio, eles queriam fazer apresentações e não vinha ninguém, fazia muito tempo que não vinha ninguém, então tiveram que trazer aqui as faculdades, tinham que fazer aula aqui e quem não vinha ia perder o ano, então era assim que as pessoas vinham, então a magnitude do El Galpón na cabeça das pessoas, mesmo com esse tempo, eu estava careca, andava com um gorro, um homem me interpelou, ele me chamou 'vizinho, vizinho, vizinho!' e ele me falou 'eu tive que ir para a sala do El Galpón, eu era estudante, os militares nos obrigaram', ele veio pedir desculpas! No dia em que a sala foi entregue para nós, quando eles abriram a sala, fizeram um carro no palco, vieram cantores, todos vieram, eu estava contra a porta, atrás do palco e chegou um homem com uma caixinha e me perguntou, 'Você é do El Galpón?' e eu digo que sim, 'estou com esse seu material, tinha escondido na minha casa, trabalhei aqui como empregado e iam queimar', abri a caixa e era tudo dos arquivos do El Galpón. Coisas assim. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

Escutar este processo do reencontro do grupo e como a própria população foi empática e solidária com o processo vivenciado pelo El Galpón é realmente significativo e são fatores

¹⁸⁵ Tradução do original em espanhol: Eso nunca se superó, nunca se superó esa dos corrientes, la de México, nos apodaron de los mexicanos, se superó por el acuerdo de no hablar más del tema, pero se quedaron rencores, esto está, El Galpón tiene que vivir con esto y hicieron bastante bien, porque hay una cosa que tiene los uruguayos, sale lo que sale, salen unidos, se sacan los ojos, porque para enfrentar el enemigo. (FLEITAS, 2022).

¹⁸⁶ Tradução do original em espanhol: Entonces cuando el grupo llegó acá en Montevideo, veníamos por la Rambla, la gente salía toda corriendo, la gente saludando, con banderas uruguayas, era una cosa, una emoción, la gente que salía por la ventana, me acuerdo que (risas) una frase de Pepe Vasquez mirando el agua de la playa y decía: 'adiós azul del Caribe' (risas). ¿Te digo más? los militares intentaron acercar, formar un elenco acá en la dictadura y no se presentó nadie, la sala estaba vacía, querían hacer espectáculos y no venían nada, hacía tiempo que no venía a nadie, entonces tuvieron que hacer uno en las facultades, tenían que tomar clases acá en la sala y los que no vinieron iban a perder el año, entonces así la gente venía, entonces la magnitud del Galpón en la mente de la gente, todavía en este tiempo pelado, andaba con una gorrilla, me corre un hombre, me llama 'vecino, vecino, vecino!' me abraza y dice 'vengo pedirle perdón' y le pregunto ¿pero por qué? y él me dice 'yo tuve que ir a la sala del Galpón, era estudiante, los militares nos obligaron', venía a pedirme disculpas! El día en que nos entregaron la sala, que abrieron la sala, hicieron un auto en el escenario, vinieron cantantes, vinieron todo el mundo, yo estaba contra la puerta, detrás del escenario y llega un señor con una cajita y me pregunta '¿sois del Galpón?' y digo sí, 'estoy con este material de ustedes, yo tuve escondido en mi casa, trabajaba aquí como empleado e iban a quemar', abrí la caja y era toda de los archivos del Galpón. Cosas así. (FOURCADE, 2022).

que levam à compreensão desta afetuosa relação que eles conseguiram estabelecer, ao longo de décadas, com a população da capital uruguaia.

Luis Fourcade, assim como outros entrevistados e entrevistadas também relata a dificuldade de rearticulação efetiva do grupo após o processo de retorno dos exilados:

¹⁸⁷Aí aconteceu uma coisa muito particular, os colegas vinham do regime *full time*. Todo o grupo trabalhava, ganhava dinheiro e todo o grupo distribuía. O que acontece, o México não é o Uruguai, o México tinha as questões políticas do seu país que ainda não entramos, mas do ponto de vista cultural, você poderia fazer um contrato o ano inteiro com o Ministério da Cultura, eles pagam e você se apresenta aqui e ali, os companheiros do El Galpón conhecem o México mais do que os próprios mexicanos, porque apresentaram em todos os cantos que havia. Mas por que, por que havia um Ministério da Cultura que os pagava. Mas aqui, o que aconteceu aqui, o plano de tempo integral falhou, não havia possibilidades, mas alguns, muitos, voltaram a trabalhar com outras coisas, com a democracia, voltaram a trabalhar nos antigos empregos, foi muito traumático para eles e para nós, alguns colegas não entenderam. Essa sala foi comprada não porque o teatro era na avenida 18 de julho, foi comprada porque achávamos que íamos ser profissionais, mas quando estávamos na sala maior, com um pequeno grupo profissional que podia sair e que aos poucos foi integrar as pessoas, não teve, isso é minha opinião, não teve a mesma mística que a gente teve de comprar essa sala de dizer eu quero ser profissional, porque é aí que começa a questão do ciúme: 'mas por que isso toca a Michelle e não a mim, mas quando a mim?', sempre digo aos novos quando a escola abre que me pedem para dar uma palestra sobre El Galpón, não, não coloque acima o El Galpón, é uma coisa maravilhosa, não tem defeitos e que somos todos divinos, não é assim, como uma família, a gente discute, a gente briga. Bem, mas minha vida é aqui. El Galpón me salvou, o teatro me salvou. (FOURCADE, 2022, tradução nossa).

É importante verificar a postura assertiva, afetuosa e forte de Luis Fourcade e dos demais galponeros, no que concerne a compreender que este processo de rearticulação, passou por um caminho, que é natural e que foi vivenciado por toda a sociedade uruguaia, que precisou se refazer após o golpe. Ou seja, o processo de reintegração passou, portanto, pelo dissenso, pela divergência de posicionamentos, pela frustração, inclusive, de não poder se dedicar

¹⁸⁷ Tradução do original em espanhol: Ahí pasó una cosa muy particular, los compañeros venían de un régimen *full time*. Todo el grupo trabajaba, ganaba dinero y todo el grupo lo repartían. Qué pasa, México nos es Uruguay, México tenía las cuestiones políticas de su país que todavía no nos metemos, pero del punto de vista cultural, pero podrías hacer un tratado para todo el año con el Ministerio de la Cultura, te pagaban y presentaban acá, acá y acá, los compañeros del Galpón conocen más a México que a los propios mexicanos porque presentaron en todo el rincón que hubo. Pero porqué, porqué había un Ministerio de la Cultura que los pagaba. Pero acá, acá qué pasó, fracasó el plan de *full time*, no había posibilidades, pero algunos, muchos, volvieron a trabajar con otras cosas, con la democracia, volvieron a trabajar en sus antiguos puestos, fue muy traumático para ellos y para nosotros, algunos compañeros no entendieron. Esta sala se compró no porque el teatro fuera 18 de julio, se compró sino porque pensamos ser profesionales, pero cuando estábamos en la sala más grande, con un grupo pequeño, profesional, que pudiera salir y que de a poco, a poco fuera integrando gente, no hubo, esta es mi opinión no, mi opinión, no hubo la misma mística que tuvimos para comprar esta sala que para decir quiero ser profesional, porque ahí empieza el tema de los celos: 'pero por qué esto toca a Michelle y a mi no, pero a mi cuando?', Yo siempre digo a los nuevos cuando se abre la escuela que me piden que yo les dé una charla sobre El Galpón es que no, no pongan arriba el Galpón que es una cosa maravillosa, que no tiene defectos y que somos todos divinos, no es así, como toda la familia nos discutimos, nos peleamos. Bueno, pero mi vida está acá. A mi me salvó El Galpón, me salvó el teatro. (FOURCADE, 2022).

integralmente ao teatro no Uruguai, a exemplo da experiência vivenciada no México. Mesmo assim, foi um grupo que soube superar e conviver com estas diferenças e seguir em frente na sua trajetória coletiva.

Imagem 32- Luis Foucarde (Pupi) na sede do El Galpón.



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

Imagem 33- Arturo de Fleitas em frente à sede do El Galpón.



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

Graciela Escudero faz coro com outras narrativas e destaca também como precisou superar na própria estrutura do grupo o machismo enraizado nos processos de gestão e criação, de áreas que eram, até então, de competência dos homens:

¹⁸⁸Impressionante, nessa época era bárbaro, outra coisa era que no período da democracia, quando ela foi instaurada, a convivência (pausa) era muito difícil. Houve muita solidariedade, eu, por exemplo, fiquei viúva com dois bebês pequenos, perdi meu marido, então vim para cá com meus filhos pequenos, trabalhei no Teatro La Candela, trabalhei com Hector Guido, continuamos trabalhando lá por cerca de quatro anos, ou seja, não consegui me integrar aqui, artisticamente, de imediato. Então eu entrei aqui e como eu tinha essa situação familiar eu pedi pra eles me colocarem na comissão de leitura de obras, isso não existia mais, eu fui a primeira mulher com trinta anos a entrar nesta Comissão, era muito machista, a comissão era só de homens, com mais de 50, imagine (risos) e Atahualpa del Cioppo que era o mais velho de todos. Bom, e aí eu comecei a discutir, foi um pouco difícil para mim no começo, mas também tive coragem de enfrentar os grandes e começar a lutar pelas mulheres, porque, bom, para as mulheres terem trabalho no teatro, eu preciso continuar lutando até os dias de hoje. A convivência era bem difícil, não nos entendíamos, ainda que tivéssemos distribuídos, então depois de alguns anos se passaram, não me lembro quando, fizemos um estudo psicológico, mas depois só entendemos o que aconteceu para nós, embora também tivéssemos muita resistência, aqui é resistir a tudo. No El Galpón primeiro diz que não, bom, eles disseram em um estudo, nós já tínhamos passado por várias crises, eles fizeram uma análise, foi muito interessante, os que foram para o exílio, os que foram detidos, os que ficaram aqui em Montevideo e os novos, que eram da escola, os que entravam com 85 e bom, não importa, eram pessoas bem mais velhas, mas que entravam depois e faziam um relato que cada grupo, dentro

¹⁸⁸ Tradução do original em espanhol: Impresionante, en este momento fue bárbaro, otra cosa fue que en el período de la democracia, cuando fue establecido, la convivencia (pausa) fue muy difícil. Había una gran solidaridad, yo por ejemplo, me quedé viuda, con dos bebés chicos, perdí mi esposo, entonces acá venía con mis niñitos, estaba trabajando en el Teatro La Candela, trabajaba con Hector Guido, seguimos trabajando ahí como por cuatro años, o sea, que no pude me integrar acá, artísticamente, de forma inmediata. Entonces acá me integré y yo como tenía esta situación familiar les pedí para ponerme en la Comisión de lectura de obras, ya no existía esto, primera mujer con treinta años, era muy machista, la Comisión eran todos hombres, viejos de 50, imagínate (risas) y Atahualpa del Cioppo que era mayor de todos. Bueno y ahí me pasé a discutir, me costó un poco al comienzo, pero también tenía el coraje de enfrentarme a los grandes y ponerme a batallar por las mujeres, porque, bueno, por las mujeres tener trabajo en el teatro, sigo peleando hasta los días de hoy. La convivencia fue bastante difícil, no nos entendíamos me parece por más que estábamos distribuídos, entonces después que pasaron unos años, no recuerdo cuando, hicimos un estudio psicológico, pero ahí recién entendimos lo que nos pasó, aunque tuvimos mucha resistencia también, acá se resiste todo. El Galpón primero se dice no, bueno, ellos decían en un estudio, ya habíamos pasado varias crisis, nos hicieron análisis, fue muy interesante, los que fueron al exilio, los que fueron detenidos, los que se quedaron acá en Montevideo y los nuevos, que eran de la escuela, los que entraron en 85 y bueno, no importa, había gente mucho mayor pero que entraron después y hicieron un informe que cada grupo, debajo de la estructura democrática de la organización teatral habían estos grupos y los que habían estado en el exilio todavía no se había dado cuenta de que habían llegado, que habían aterrizado, habían viajado tanto, tanto, habían viajado muchísimo, bueno, entonces como que pasaron de gira en gira y los de acá de Montevideo que no veíamos lo real no, que no entendíamos lo que estábamos pasando y los jóvenes que parecían que todo era muy difícil y bueno y que no tenían aquí una historia anterior, sin las raíces, se estaba formando en este momento, pero no dimos cuenta que éramos diferentes, siempre me decía una compañera ‘tu madre, tu padre no le ha enseñado la internacional?’ (risas), el primero de mayo donde se canta y soy militante del movimiento teatral, tuve varios cargos, yo fui de la Juventud Comunista, pero me cuesta decirlo, es como una confesión, tenemos prohibido esto. El Galpón tuvo otras crisis antes de la dictadura, antes de 72, el 68, había como duas líneas en el Partido Comunista, la trayectoria del Partido Comunista siguió hasta la formación del Frente Amplio, era muy agradable los Tupamaros y posteriormente esta crisis fue más que política, fue de tener flexibilidad en algunas cosas, entre líderes, liderazgos, artísticos, lo político más que nada se daba afuera y también la visión de cómo seguir este proceso, acá todo fue votado por unanimidad cuando el Partido era fuerte, acá muchas cosas se votaron no por unanimidad. (ESCUDERO, 2022).

da estrutura democrática da organização do teatro, tinha esses grupos e aqueles que estiveram no exílio ainda não tinham percebido que eles chegaram, que eles desembarcaram, eles viajaram tanto, tanto, eles viajaram muito, bom, então eles meio que foram de tour em tour e aqueles de nós aqui em Montevideu que não via a realidade. Não, não entendíamos o que estávamos passando e os jovens que pareciam que tudo era muito difícil e bom e que não tinham uma história anterior aqui, sem raízes, estava sendo formado neste momento, mas não percebíamos que éramos diferentes, uma companheira sempre me dizia 'a tua mãe, o teu pai não lhe ensinou a internacional?' (risos), no dia primeiro de maio onde cantam e eu sou militante do movimento de teatro, tive vários cargos, fui membro da Juventude Comunista, mas é difícil para eu dizer, é como uma confissão, estamos proibidos de fazer isso. El Galpón teve outras crises antes da ditadura, antes de 1972, 1968, havia duas linhas no Partido Comunista, a trajetória do Partido Comunista continuou até a formação da Frente Ampla, os Tupamaros foram muito legais e depois essa crise foi mais que uma crise política, era ter flexibilidade em algumas coisas, entre dirigentes, direção, artístico, o político mais que tudo era dado de fora e também a visão de como continuar esse processo, aqui tudo foi votado por unanimidade quando o partido era forte, aqui muitas coisas foram votadas por unanimidade. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

Graciela Escudero traz informações relevantes sobre o processo de reintegração do grupo e as formas de superá-lo. Pondera que, naturalmente, um grupo com mais de setenta anos enfrentou outras crises ao longo do tempo, embora este retorno talvez tenha sido o mais complexo na trajetória do coletivo. Ela coloca também a interlocução estreita dos galponeros com o Partido Comunista e com os movimentos sociais ao longo da história de enfrentamento às atrocidades dos governos autoritários.

Outra questão que nos parece importante também se refere ao processo das mulheres dentro do grupo. Graciela Escudero pontua a sua dificuldade, naquele período, na condição de atriz, que também é mãe, querendo pleitear outras funções dentro do grupo e muitas vezes precisando enfrentar resistência junto aos companheiros do próprio coletivo. Logo, existia também uma forma de operacionalização no El Galpón, naquele período, dos trabalhos e de suas obras darem destaque aos papéis masculinos. Ou seja, é importante compreender que mesmo em um grupo coeso em seus objetivos como o El Galpón, havia e segue havendo a necessidade de combater a misoginia.

Graciela Escudero coloca a importante forma de funcionamento do grupo, que se refere à forma de deliberação de questões centrais, que sempre perpassam e seguem perpassando pelas assembleias.

Pertinente à questão se o Partido Comunista teve alguma interferência direta no processo de produção artística do El Galpón, Graciela Escudero informa que não, que não houve, efetivamente, tal interferência (2022):

¹⁸⁹Não, o partido com certeza nunca teve, não, isso não, quem mexeu na história aqui foram os membros do El Galpón, aqui não, as crises eram mais de trabalho, que tinha a ver com trabalho, aqueles que vinham do México, eles vinham com um sistema, que era o sistema de tempo integral e eles viviam do teatro e poucos entravam no sistema aqui, porque não funcionava, era impossível e na hora da assembleia, todos puxavam para fora, com muita força, em uma assembleia eles te demitem, é muito difícil não, me salvei porque tinha uma profissão, voltei para as aulas no ensino médio. Bom, eles ficaram de fora, de certa forma, acho que não foi bem manuseado, essa é a minha opinião, mas depois fizemos a sala e depois de fazer a sala Zero, que antes era um espaço de ensaios, naquela época o ideia de fazer a sala aqui, sempre houve o desejo de ter essa sala, sempre foi uma discussão, parecia uma boa ideia fazer essa sala, bom durante anos foi uma loucura construir coisas aqui dentro, equilíbrio difícil sim (risos) Antes não existia nem a livraria nem isso, depois foi outra reforma, a forma já mudou várias vezes (risos). Não queríamos perder de vista o teatro, o único comunista que ainda está filiado ao Partido Comunista é Dardo Delgado (referindo-se ao companheiro de Amélia Portero, já falecido), mas aqui são todos da Frente Ampla. Bom, a grande mudança aqui, esse teatro não se sustenta sozinho, é impossível, a grande mudança do ponto de vista econômico foi em 2011 quando um colega nosso, o Héctor Guido, se tornou Diretor de Cultura da Frente Ampla. Foi diretor por cinco anos. Nessa época ele tentou dirigir alguma coisa, mas não conseguiu, como diretor de cultura. Então o Héctor chamou a Futi, a federação uruguaia de teatros independentes, o sindicato dos atores, eu fui vice-presidente da Futi, então ele chamou a federação, o sindicato e eles acertaram um plano para o teatro nacional. Bom, eles já estavam trabalhando, lutando, a gente sentava, a gente discutia, os da federação, bom, começou um plano de fortalecimento da cultura chamado plano de fortalecimento das artes, que a gente continua trabalhando. Fizemos um acordo com a Prefeitura de Montevideú que nos dá dinheiro e que vai para os grupos que têm salas, para sua manutenção. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

O questionamento, portanto, se houve interferências do próprio Partido Comunista no processo criativo não procede, conforme aponta Graciela Escudero. As crises se relacionavam, portanto, à forma de concepção dos processos de gestão e de criação que às vezes divergiam de

¹⁸⁹ Tradução do original em espanhol: No, el Partido seguro nunca tuvo, no, eso no, los que manejaban la historia acá eran los integrantes del Galpón, no acá, las crisis fueron como de trabajo más bien, que tuvo que ver con el trabajo, los que venían de México venían con un sistema, que era el sistema *full time* y que vivían de teatro y acá ingresaron pocos en el sistema, porque no daba, era imposible y el momento de la asamblea, lo sacó todos, muy duro, en una asamblea que te despiden es muy duro no, yo me salvé porque tenía una profesión, yo volví a la secundaria, agradezco. Bueno, quedaron fuera, de una manera, creo que no fue bien manejado, esta es mi opinión, pero después hicimos la sala pequeña y después de hacer la sala Cero, que antes era un espacio para ensayos, en esa época vino la idea de hacer la sala de acá, siempre hubo el deseo de tener esta sala, siempre fue una discusión, a mi me pareció una buena idea hacer esta sala, bueno durante años, una locura de ir construyendo cosas acá adentro, difícil equilibrio si (risas), antes no existía ni la librería, ni esto, después ocurrió otra reforma, ha cambiado la forma muchas veces (risas). No queríamos perder la visión del teatro. El único comunista que sigue afiliado al Partido Comunista es Dardo Delgado (se refiere ao companheiro de Amélia Portero), pero acá son todos de Frente Amplio. Bueno, el gran cambio acá, este teatro no se sostiene por sí mismo, es imposible, el gran cambio del punto de vista económico fue el 2011 cuando un compañero nuestro Hector Guido pasó a ser de Frente Amplio como Director de Cultura. Fue director por cinco años. En este tiempo trató de dirigir algo, pero no pudo, como director de cultura, una locura en Montevideo, todo mundo es muy culto acá (risas), bueno, en este tiempo la Secretaria General fue yo. Entonces Hector llama a Futi, la federación uruguaya de teatros independientes, el sindicato de actores, yo fue vice presidenta del Futti, entonces él llama la federación, el sindicato y se ponen de acuerdo a un plan para el teatro nacional. Bueno, ya venían laborando, peleando, sentamos, discutimos, los de la federación, bueno, ahí se empezó un plan de fortalecimiento de la cultura que se llamó un plan de fortalecimiento de las artes, que seguimos trabajando con él. Hicimos un convenio con la Intendencia de Montevideo que nos pasa un dinero y que va para los grupos que tienen salas, para mantenimiento de ellas. (ESCUDERO, 2022).

opinião entre seus integrantes. O fato de não poderem se dedicar integralmente à profissão artística também foi outro ponto de dissenso. Certamente para o grupo exilado, que passou por esta experiência no México de se dedicar prioritariamente à atividade teatral e no retorno ao seu país ver que tal expectativa foi frustrada é realmente impactante. Entretanto, o que se percebe é que o grupo superou esta questão e foi buscando, ao longo do tempo, formas de manutenção do espaço e das atividades por outras vias.

Neste processo de readaptação, Dante Alfonso reitera o processo de compreensão dos exilados, que não foi certamente automático, de que a realidade uruguaia era completamente diversa do processo que eles vivenciaram no México e que, certamente, a nova situação de agregar pessoas de experiências tão distintas deste período, resultaria, de fato, em dissensos. Ele pondera também sobre a falta de possibilidade de uma dedicação efetiva ao ofício teatral:

¹⁹⁰Foi uma adaptação, porque eles tiveram uma experiência teatral no México que aqui não é possível e aqui cada um tem o seu trabalho e o que sobra do tempo é que se faz teatro. Esse teatro se manteve e se mantém sempre com a militância. É impossível mantê-la se não for pela militância. Por mais que tenhamos uma diária para ensaios e apresentações, muitas pessoas aqui oferecem os ombros de graça, até mesmo os funcionários, os maquinistas, por exemplo, muitas vezes fazem trabalhos que não são de sua responsabilidade. Não é uma empresa, que os donos têm lucro, a opção que fizemos há muito tempo era ter um espaço para expressar o que queremos dizer, mas nos dá muito trabalho. Sim e te digo que não foi fácil, porque tentaram fazer o que fizeram no México, dedicar o tempo inteiro ao teatro, eu cheguei a estar na condição tempo integral, pouco tempo, não era nada, nada de outro mundo, era tinha um salário baixo, 30, 35.000 pesos. Se você trabalhasse fora do El Galpón, tinha que pagar parte para ajudar o grupo. Está bem, porque havia gente que não era full time, tempo integral, era para compensar a gente que não tinha nada, agora acredito que foram como cinco anos de full time, foi maravilhoso, foi um momento precioso. (ALFONSO, 2022, tradução nossa).

Dante Alfonso faz coro com os demais galponeros, da impossibilidade de viver de seu ofício de artista, espelha a realidade não somente do Uruguai, mas de muitos países da América Latina, nos quais a cultura e arte ainda não foram compreendidas como áreas estratégicas de enfrentamento às questões sociais, sendo ainda um privilégio de poucos artistas que conseguem

¹⁹⁰ Tradução do original em espanhol: Fue una adaptación, porque ellos tuvieron una experiencia de teatro en México que acá no es posible y acá cada uno tiene su trabajo y lo que le sobra del tiempo hace teatro. Este teatro se mantuvo y se mantiene siempre con la militancia. Es imposible mantenerlo si no es por la militancia. Por demás que tenemos un viático por ensayos y funciones, mucha gente acá pone su hombro gratis, hasta los funcionarios, los que son maquinistas, por ejemplo, hacen muchas veces trabajos que no les compete hacerlo. No es una empresa, que los dueños tengan lucro, la opción que hicimos hace mucho tiempo fue tener un espacio para expresar lo que queremos decir, pero nos cuesta muchísimo trabajo. Si y te digo que no fue fácil porque ellos pretendieron hacer lo que hacían en México, dedicar full time al teatro, a mí me tocó poco tiempo el full time, no era nada, nada de otro mundo, era un sueldo bajo, 30, 35.000 pesos. Si vos hacías un trabajo fuera del Galpón, tenía que pagar una parte para ayudar al grupo. Está bien, porque había otra gente que no era full time, pues, este acuerdo era también para compensar a la gente que no tenía nada, ahora creo que fueron como que cinco años de full time, fue maravilloso, fue un momento precioso. (ALFONSO, 2022)

sobreviver profissionalmente do fazer artístico e mesmo ainda com um espaço que é referência cultural no Uruguai, percebe-se a constante instabilidade financeira do El Galpón para manter o seu equipamento cultural e a sua estrutura física e humana até os dias atuais.

Imagem 34- Dante Alfonso no café situado no Teatro El Galpón.



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

Pertinente ao processo do reencontro dos três grupos aqui demarcados (exilados, presos políticos e os que permaneceram no país); é interessante perceber uma convergência de opiniões dos entrevistados e entrevistadas que mostram um processo complexo, de vivências distintas de quase uma década separados pela ditadura, mas, também, de amadurecimento enquanto um coletivo comprometido com o teatro e com as lutas sociais. Ou seja, o El Galpón, enquanto grupo, soube lidar com este processo de ruptura, uma vez que sua força enquanto grupo é, de fato, maior que suas diferenças individuais, conforme pondera Marcos Flag (2022):

¹⁹¹Esses são os três aspectos do El Galpón, do encontro, porque não se pode dizer, teoricamente, que sou do exílio, preso e clandestino. Então o encontro foi revigorante mas não foi, não sei que palavra dizer, que palavra posso usar para isso, tem algo assim, bom eu te falo que o encontro, que cada um tem a sua experiência e as experiências não são iguais, são diferentes e nenhuma é mais importante que a outra, aquele que esteve preso sofreu, fechado, não viu a luz do dia, não teve contato com ninguém e a situação de tormento, tortura e silêncio, quem estava no exílio não estava de férias, exílio é exílio, não é um exílio econômico que você sai, mas um exílio que é pegar o avião e partir e não voltar, ficar isolado do seu povo e do seu país. Quem ficou aqui teve que estar nessa luta constante de estar e não estar, de sair da sua vida natural, bem, e poder se reencontrar, o reencontro não foi fácil, não foi fácil, as três experiências se chocam, não por vaidade, se chocam por causa de vidas diferentes, vividas de maneiras diferentes, então o encontro era mas sempre com desencanto, porque um defendia 'ah, o exílio foi pior', os que estavam presos diziam 'eu sofri, eu fui preso e torturado, você que teve no exílio não viveu', mas é, a vida era isso, a gente viveu assim. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Neste ponto, na obra de Domínguez (2021) sobre a trajetória de mais de 70 anos do El Galpón, o autor também menciona esse processo de fragmentação durante a ditadura e rearticulação do grupo. No livro há uma passagem na qual os galponeros César Campondónico e Arturo Fleitas falam sobre esta reintegração:

¹⁹²Os antigos companheiros não eram os mesmos. Ninguém era o mesmo depois de passar pelo exílio, pela prisão, pelos anos de terror. O grupo do México chegou com oito anos dedicados ao trabalho profissional e uma dinâmica agressiva de ir à luta em todas as oportunidades. Naqueles anos, os membros de Montevideu aprenderam a trabalhar sob ameaça, integrados em uma rede de solidariedade que compartilhava os espaços conquistados. 'Estávamos acostumados a brigar', diz Arturo Fleitas, 'e assim que chegamos me surpreendi com a passividade e o tempo que os uruguaios demoravam para fazer tudo. Porque no México a luta era diária e a gente batia, e saía procurando pão, relações públicas, contratos, e com esse espírito a gente vinha pra cá

¹⁹¹ Tradução do original em espanhol: Estas son las tres vertientes del Galpón, del encuentro, porque uno no se puede decir, teóricamente, yo soy del exilio, presos y clandestinos. Así que el encuentro fue revitalizante pero no fue, no sé qué palabra decirte, qué palabra puedo utilizar para esto, tiene como, pues te digo que el encuentro, que cada uno tiene su experiencia y las experiencias no son las mismas, son distintas y ninguna es más importante sobre la otra, él que tuvo preso sufrió, cerrado, no ver la luz del día, no tener contacto con nadie y la situación del tormento, de tortura y de silencio, él que tuvo en el exilio no andaba de vacaciones, el exilio es el exilio, no es un exilio económico que te vas, sino es un exilio que es tomar el avión e irte y no volver, estar aislado de tu gente y de tu país. Los que se quedaron acá tuvieron que estar en esta lucha constante estar y no estar, salir de tu vida natural bueno y poder reencontrar no fue fácil el reencuentro, no fue fácil, las tres experiencias chocan, no por vanidad, chocan por vidas distintas, vividas de distintas maneras, entonces el encuentro fue pero siempre con desencuentro, porque uno defendía 'ah, el exilio fue peor', lo que había sido preso decía 'yo he sufrido, yo fui preso y torturado, vos que tuviste en el exilio no lo viviste', pero está, la vida fue ésta, la vivimos así. (FLAG, 2022).

¹⁹² Tradução do original em espanhol: Los antiguos compañeros no eran los mismos. Nadie era el mismo después de atravesar el exilio, la cárcel, los años del terror. El grupo de México llegaba con ocho años dedicados al trabajo profesional y una dinámica agresiva de salir a pelear todas las oportunidades. En esos años, los miembros de Montevideo habían aprendido a trabajar bajo amenaza, integrados a una red solidaria que compartía los espacios ganados. 'Veníamos acostumbrados a arremeter- dice Arturo Fleitas-, y apenas llegar, me sorprendió la pasividad y el tiempo que tomaban los uruguayos para todo. Porque en México la pelea era diaria y arremetíamos, y salíamos a buscar el pan, las relaciones públicas, los contratos, y con ese espíritu vinimos acá y le pasamos por arriba a cuanto compañero había. La crítica que nos hicieron los demás era justa, porque les pasamos por arriba. Tomamos cinco salas simultáneamente, fue tremendo. Les dijimos volvemos y volvemos, arrénglese como puedan. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.177).

e passava por cima de cada camarada que tinha. As críticas que os outros nos faziam eram justas, porque passávamos por cima. Pegamos cinco salas simultaneamente, foi tremendo. Dissemos a eles que voltaríamos e voltaríamos, preparem-se como puder'. (DOMÍNGUEZ, 2021, p.177, tradução nossa).

Ou seja, houve a necessidade de um processo também de reintegração que considerasse que as experiências distintas dos galponeros neste período da ditadura contribuíram para consolidar um pensamento de mundo e um pensamento do trabalho de teatro distinto. Aos poucos, os próprios exilados compreenderam que não era possível replicar a mesma dinâmica de trabalho do México no Uruguai e retomaram o processo de teatro independente, tão característico da cena teatral de Montevideu e, ajustando à realidade uruguaia, conseguiram rearticular seu espaço, que atualmente possui três salas em pleno funcionamento, uma escola de formação artística, além de um programa educativo que recebe estudantes diariamente em sua sede.

2.4 Por essa ninguém esperava: a pandemia e o segundo encerramento do El Galpón

A trajetória do El Galpón se mistura e converge com a trajetória individual de seus integrantes: percorrendo tantos processos felizes, dolorosos, exitosos e de superação diária para manter a sua coesão enquanto coletivo teatral; em 2019 o mundo acompanhava, ainda com descaso, a descoberta de um vírus na China. Como especialmente nós que estamos no Ocidente muitas vezes não damos a devida atenção, por exemplo, a um episódio que acontece na China e as notícias alarmantes são as que vêm dos Estados Unidos, fomos surpreendidos, em 2020, com a propagação do covid-19 em todo o planeta: processos de isolamento implicaram em uma nova readaptação da rotina profissional e pessoal e espaços culturais tiveram que ser fechados rapidamente. É nesse contexto que a sede do El Galpón, assim como de tantos coletivos teatrais em todo os continentes fecharam as suas portas, com o agravante na América Latina que muitos destes espaços, que não contam com o apoio estatal, fecharam definitivamente seus espaços, a exemplo do próprio Estúdio Latão, da Companhia do Latão. A pandemia do covid-19 em 2020 e 2021 especialmente contribuiu para prejuízos de ordem irrecuperável, especialmente de milhões de vidas levadas pelo vírus em todo o planeta.

Sobre o momento vivenciado pelo Uruguai em 2021, quando foram realizadas entrevistas remotas com os galponeros, Héctor Guido pondera que:

¹⁹³No Uruguai agora passamos de primeiro lugar no mundo em percentual mínimo de contágio, vamos de um suposto paraíso aqui para ser o pior momento da pandemia,

¹⁹³ Tradução do original em espanhol: El Uruguay ahora pasamos del primer lugar del mundo en porcentaje mínimo de contagio, pasamos de un supuesto paraíso aquí, que no ha logrado la pandemia para este momento

estamos perto do colapso do CTI, temos um governo que não toma medidas sociais, claro, estamos muito longe do governo Bolsonaro, temos um bom governo para a economia, todas as medidas que estão sendo tomadas, como aconteceu lá com o Bolsonaro, ele ri do vírus, dos aeroportos, bom, aqui, eu não diria que não é tão limítrofe, mas nós estamos em um governo que pensa no mercado, mandando em tudo, mas, bom, acho que é preciso tomar medidas. Há os cientistas de um lado e há os políticos do outro. Bom, aqui agora a política deveria tomar providências para que o sistema não se colapse, mas enquanto estamos vivendo uma tragédia, o Bolsonaro como eu ia dizendo, temos um companheiro brasileiro que está desesperado, desesperado com a questão do Bolsonaro. Eu tenho uma filha que vive em Porto Alegre, fazendo doutorado e eu ia muito lá e via ela, num desespero terrível, bom, eu via o Lula, a infâmia, aqui a gente acompanha muito, muito tudo isso, como a gente também pensa a possibilidade da volta da esquerda, espero que em pouco tempo e que o apoio popular que o Bolsonaro infelizmente teve, infelizmente teve apoio, nós (referindo-se ao espaço do El Galpón), sim estamos fechados, sem nenhum apoio, assim, mais de um ano depois do decreto da pandemia e já somos um teatro sem apoio financeiro, bom, qualquer um pode imaginar o que implica um teatro fechado sem renda, e também temos funcionários, a técnica, é incrível, na América Latina não há nada que proteja a produção das artes cênicas em geral, e por isso digo a vocês sobre nossa rebeldia também, enfim, vamos superar. Continuamos muito cuidadosos, numa altura em que assistimos aos cientistas abrirem o espaço (refere-se à abertura parcial, em 2020 quando aprovaram um protocolo de reabertura sanitária). A verdade é que foi uma verdadeira cilada abrir e, bom, não abrimos e aí tivemos que avaliar a economia e a vida, é claro que optamos pela saúde. (GUIDO, 2021, tradução nossa).

Além de reiterar a preocupação crescente com as questões da pandemia em seu país naquele período, também aponta para a lamentável conjuntura política do Brasil em 2021 e reforça a preocupação de muitos artistas, que já possuem uma situação precarizada, com as questões de sobrevivência, de manutenção do espaço cultural e, principalmente, do próprio bem estar dos artistas do El Galpón frente a este contexto, uma vez que muitos integrantes do grupo são pessoas de idade avançada e algumas estão no grupo de risco para a pandemia. Portanto,

absolutamente ser el peor momento de la pandemia por haber estado como un país, nos están anunciando, estamos cerca del colapso de CTI, tenemos un gobierno que no toma las medidas sociales, claro, estamos muy lejos del Gobierno Bolsonaro, bueno, quizás este, pero al nivel de la mentalidad y la cabeza, un gobierno de la economía bueno, todas las medidas que se están tomando, cómo se pasó ahí con el Bolsonaro, se reía del virus, los aeropuertos, bueno, aquí, no te diría que no está tan en el límite, pero estamos sí en un Gobierno que piensa en el mercado reinar sobre todo, pero, bueno, yo pienso que es necesario que se tome medidas. Hay los científicos por un lado y hay los políticos por el otro. Bueno aquí ahora la política debería tomar las medidas para que esto no colapse, pero mientras eso vivimos una tragedia Bolsonaro como te decía, eso compañero brasileño de nosotros desesperado, desesperado con tema de Bolsonaro, yo tengo una hija que vive en Porto Alegre, haciendo doctorado en Porto Alegre e yo iba mucho allá e yo veía ella, en la desesperación terrible, bueno, vi lo de Lula, la infamia, acá seguimos mucho, mucho todo eso, como también pensamos en la posibilidad del retorno de la izquierda ojalá que en poco tiempo y que se termine ese apoyo popular que tristemente tuvo Bolsonaro, lamentablemente tuvo apoyo, nosotros (se refiere ao espaço do El Galpón), sí estamos cerrados, sin ninguna asistencia económica, así, más de un año del decreto de la pandemia y ya de por sí somos un teatro sin apoyo económico, bueno, cualquiera uno puede imaginarse lo que implica un teatro cerrado sin ingreso no y además tenemos funcionarios, la técnica, es increíble, en América no hay nada que proteja la producción escénica en general, y por eso te digo que también la rebeldía nuestra, en fin, lo superaremos. Todavía seguimos muy cuidadosos, en un momento que estábamos viendo los científicos abrimos el espacio (se refiere à abertura parcial, em 2020 quando eles aprovaram um protocolo sanitário de reabertura); la verdad fue una verdadera trampa abrir y, bueno, no abrimos y ahí tuvimos que evaluar lo económico y la vida y por supuesto que optamos por la salud. (GUIDO, 2021).

houve a preocupação com a preservação da vida articulada com a preservação econômica do espaço, muitos desafios, portanto, tem os integrantes do El Galpón pela frente.

Marcos Flag informa como eles organizaram para o processo de reestruturação, uma vez que, em junho de 2022, quando as últimas entrevistas foram realizadas, o setor artístico-cultural, embora já tivesse voltado com as atividades, estava ainda no processo de rearticulação, especialmente em um processo contínuo de (re) formação de público:

¹⁹⁴Sim, a pandemia nos tocou, o povo da cultura, o teatro, foi um golpe universal, o que dizer, nós, mais que tudo, o El Galpón, que é um teatro independente, sem fins lucrativos, sem subsídios, não há financiamento, apoio do Estado, não podíamos fazer nada, não podíamos sair na rua, arrecadamos alimentos para ajudar as pessoas a conseguirem resolver, pelo menos, a questão da alimentação, ficávamos constantemente na rua com o nosso stand, gente veio, fomos distribuir as doações com os sindicatos dos atores e também doações de roupas e aí, bom, então conseguimos organizar atividades teatrais, imagino que você já tenha sido informado de tudo isso, o Teatro Aberto que a gente convidou muitos grupos de teatro independente daqui para fazerem seus espetáculos na nossa sala maior, então não tinha aula de teatro, não tinha oficina, a gente tinha que dar um jeito de sobreviver, foi uma época muito difícil e bom, a gente participou muito nisso, principalmente os nossos jovens, os jovens que estavam começando a escola, que já estavam terminando a escola, participaram de todo esse movimento, continuam envolvidos, são o nosso futuro. (FLAG, 2022, tradução nossa).

Portanto, assim como ocorreu com Marcos Flag e outros galponeros que no seu período de formação, literalmente construíram a sede do grupo, as novas gerações que estão em processo de formação também ajudaram neste processo de ações solidárias durante a pandemia

Mesmo com todos os agravantes deste período, Héctor Guido ressalta a importância que teve e segue tendo o movimento de teatro independente no Uruguai para consolidar um teatro fortemente comprometido com as questões sociais e que se enraíza na produção de um teatro na década de 1930 e na consolidação na década de 1940 da Futi:

¹⁹⁵Bem, sempre te sobra uma quantidade, muitas coisas permanecem, o resto do movimento teatral, enfim, nosso vínculo com o movimento teatral independente no

¹⁹⁴ Tradução do original em espanhol: Sí, la pandemia nos tocó, a la gente de la cultura, del teatro, fue un golpe universal, ni hablar, nosotros más que nada, del Galpón que es un teatro independiente, sin fines de lucro, sin subvención, no había apoyo económico para sostener, no podíamos hacer nada, nosotros no pudimos salir a la calle, juntamos alimentos para ayudar a la gente a poder solucionar, al menos, la cuestión de la comida, estábamos constantemente en la calle con nuestro stand, la gente venía, dejaba sus donaciones para nosotros repartirlos con los sindicatos de los actores y también con ropa y después, bueno, pudimos después organizar las actividades teatrales, me imagino que ya te han informado todo esto, el Teatro Abierto que invitamos a muchos grupos de teatros independientes de acá a hacer sus espectáculos en la sala nuestra más grande, entonces, no había clases de teatro, no había talleres, había que buscar una forma de poder sobrevivir no, fue un momento muy duro y bueno nosotros participamos mucho de esto, principalmente nuestros jóvenes, los jóvenes que ingresaban en la escuela, que ya estaban terminando en la escuela participaron de toda este movimiento, siguen involucrados, ellos son nuestro futuro. (FLAG, 2022).

¹⁹⁵ Tradução do original em espanhol: Bueno, siempre te queda una cantidad, se queda muchas cosas, el resto del movimiento teatral, en fin, nuestro vínculo con el movimiento de teatro independiente de Uruguay es muy fuerte, la sobrevivencia del Galpón se debe en parte de una larga raíz muy fuerte con el movimiento de teatro independiente, el movimiento aparece muchísimos años antes del Galpón, en los fines de los años 30 comenzó a surgir el movimiento del teatro independiente, el Teatro del Pueblo es de 1939 y bueno, a partir de este se fue

Uruguai é muito forte, a sobrevivência do El Galpón se deve em parte a uma longa raiz, muito forte com o movimento de teatro independente, o movimento surgiu muitos anos antes do El Galpón, no final da década de 1930 começou a surgir o movimento de teatro independente, o Teatro del Pueblo data de 1939 e bom, a partir daí foi se expandindo, chegou a ser muito forte, houve também um processo que passamos de um bom momento econômico e cultural para outros ruins, posso dizer que estamos no meio termo, mas é preciso lutar muito, acho que não podemos deixar de falar da necessidade de se fazer um bom teatro, um teatro de qualidade para podermos finalmente dizer o que é o teatro político, bom, porque sempre começa com um teatro exigente.(GUIDO, 2021, tradução nossa).

Essa leitura de como o teatro independente do seu país, com a história não só do seu país, mas da América Latina como um todo, compreendendo como as coisas estão interligadas e nos afetam, reforça a lucidez de um grupo maduro e de seus integrantes, que a exemplo de Héctor Guido entraram muito jovens no El Galpón e foram se formando, amadurecendo junto com o trabalho, que assim como reforça também o diretor de teatro e dramaturgo da Companhia do Latão Sérgio de Carvalho, é preciso que o teatro político tenha rigor estético, de conteúdo, de senso artístico e Héctor Guido reitera da necessidade de se fazer um bom teatro.

Nesse contexto de isolamento e sem o apoio estatal, o El Galpón contou, mais uma vez, com o programa Sócio Espetacular para garantir minimamente a manutenção do espaço, uma vez que, ainda de portas fechadas, foi preciso assegurar o pagamento aos funcionários do espaço.

Marina Rodriguez evidencia melhor as diretrizes do programa: trata-se de uma experiência consolidada no grupo e hoje replicada em parceria com o Teatro Circular, na qual pessoas físicas apoiam financeiramente a manutenção das salas de teatro e, em contrapartida, assistem gratuitamente as produções do El Galpón. O interessante é que é uma forma de apoio cultural que não conseguiu “decolar” em outros países.

No Brasil e em outros países, acompanhamos diversas plataformas de financiamento coletivo de projetos culturais, sociais, educativos, ambientais, nas quais se pode escolher uma proposta e contribuir com um valor. Entretanto, da forma de colaboração contínua como se dá a proposta do Sócio Espetacular não ocorre aqui, tratando de uma ação muito específica do Uruguai. Marian Rodriguez detalha melhor o histórico de como se deu esse tipo de proposta, que encaminhou para a formação do que é hoje o Sócio Espetacular:

¹⁹⁶Fui ao Chile, na Argentina também falei dessa experiência, mas essa coisa de sócios é diferente, é diferente em geral. Acho que é uma coisa dos uruguaios, acho que tem

ampliando, llegó a ser muy fuerte, hubo también en el proceso que pasamos de un movimiento económico y cultural bueno, otros malos, yo podría decirte que estamos en un punto medio, pero es necesario luchar mucho, yo creo que no podemos de dejar de hablar que es necesario hacer un buen teatro, teatro de calidad para que finalmente podamos decir lo que es un teatro político, bueno, porque eso siempre empieza por un teatro exigente. (GUIDO, 2021).

¹⁹⁶ Tradução do original em espanhol: Fui a Chile, en Argentina también hablar de esta experiencia, pero, esta cosa de los socios es rara, es rara en general. Creo que es algo de los uruguayos, creo que tiene que ver la gente

a ver com os sindicalistas, com os operários da construção civil da Espanha, da Itália, que já eram sindicalistas. Junto com eles veio essa proposta, a partir de grupos que se chamavam mutualistas, Casa de Galiza, Associação Espanhola, juntavam-se entre muitos e pagavam a saúde, como uma cooperativa, antes de ter o Fundo de Saúde. Isso é comum para nós dessa forma. Sempre teve um sindicato aqui, para reunir os trabalhadores, tinha uma Central Única dos Trabalhadores, a CNT, uma capacidade de organização, que é bem particular. Então, todas as coisas culturais tinham sócios, porque não tinham como vender o produto teatro, o produto livro, da Banda Oriental que tem sua loja, na verdade eles tinham leitores da Banda Oriental, que pagam o seu fixo, todo mês eles têm seu novo livro, a Banda Oriental tem seus poucos livros. Então, quando o El Galpón foi fundado, a primeira coisa que fez foi chamar membros dos bairros, dos sindicatos, com tudo, para fazer a sala porque era um cinema. Aí os vizinhos vendiam rifas, faziam colaborações, sócios, pessoas que vinham dar a mão de obra. Quando o Teatro Circular foi fundado, era a mesma coisa. E o Sócio Espectacular vem disso. (RODRIGUEZ, 2022, tradução nossa).

É interessante perceber que esse sistema de sócios, portanto, está intrinsecamente ligado à origem dos sindicatos de trabalhadores e ao processo de angariar fundos para a saúde. Esta experiência consolidada em outra área é replicada no setor cultural e se efetiva como uma modalidade de fomento junto à própria população. À medida também que a estrutura do El Galpón foi se tornando mais profissional e mais complexa, com três salas funcionando diariamente, projetos educativos, essa proposta também foi se aprimorando:

¹⁹⁷E agora fazemos um Sócio que tem mais um benefício. O Sócio Espectacular existe desde 1997, que foi uma ideia de Héctor Guido, uma ideia que já existia. E aí a gente

sindical, con los obreros de la construcción de España, Italia, que ya venían agremiados. Con la gente vino, se llamaban grupos que se llamaban mutualistas, Casa de Galicia, Asociación Española, se juntaban entre muchos y pagaban unos pocos y pagaban la salud, como una cooperativa, antes de tener el Fondo de la Salud. Esto nos es común de esa forma. Siempre hubo acá la agremiación sindical, de juntar los trabajadores, había una Central Única de los Trabajadores, la CNT, una capacidad de organizarse, que es bastante particular. Entonces, todas las cosas culturales tenían socios, porque no tenían cómo vender el producto teatro, el producto libro, de la Banda Oriental que tiene su tienda, en realidad tenían los lectores de la Banda Oriental, que pagan su fijo, todos los meses tiene su libro nuevo, la Banda Oriental tiene sus cuantos libros. Entonces El Galpón, cuando se fundó, lo primero que hizo fue hacer socios por los barrios, por los sindicatos, con todo, para hacer la sala porque eso era un galpón. Entonces ya los vecinos, vendían bonos, colaboración, socios, gente que venía a dar su mano de obra. Cuando se fundó el Teatro Circular fue lo mismo. Y Socio Espectacular viene de esto. (RODRIGUEZ, 2022)

¹⁹⁷ Tradução do original em espanhol: Y ahora hacemos un Socio que tiene un beneficio más. El Socio del Galpón hacía para ayudar, el beneficio era ver las obras del Galpón gratis. El Socio Espectacular está desde el año 97, que sí fue una idea de Héctor Guido, una idea que ya estaba ahí. Y así nos juntamos con El Teatro Circular, que funciona más o menos igual, hicieron esto: entonces, yo te pago un fijo y dejas que mis socios vean tus películas en la Cinemateca, por ejemplo. No te pago las entradas, te pago un fijo, todos los meses es un fijo. Galpón y El Circular son los dueños. Ahora tenemos 9.000 socios, más o menos. Ya llegamos a tener 20.000, lo que pasa es que después de la pandemia, nosotros teníamos dos convenios grandes, uno con la ANCAP (se refiere a una empresa de combustible), nosotros teníamos un convenio con todos los funcionarios de la ANCAP, la empresa de combustible, la empresa del Estado, todos los empleados tenían la tarjeta de Socio Espectacular, entonces, pagaban y la UTI, estatal también, tenían tarjeta Socio Espectacular. Bueno, estos eran convenios que hacían todos los años, hacían por los Directorios, pero ahora con este Gobierno no renovaron. Salieron 6.500 socios por UTI y 2500 por ANCAP. Además perdimos una plata fija que para nosotros es importante, no era mucho, para estas empresas no era nada, era como que 1 millón y medio de pesos el año entero, no es nada, en realidad. Vos pagás una cuota, nosotros tenemos tres tipos de socios, 350 pesos. Entonces venís, ahora puedes hacer también por la internet, pagás una cuota, una cuota de 350 pesos, la tarjeta básica, que tiene beneficios todos los socios, la entrada libre en las producciones del Galpón, Teatro Circular, Comedia Nacional y El Tinglado. son cuatro. Después tienes entradas libres en la Cinemateca Nacional, entrada libre en el Cine Universitario, en el Teatro Sodre, en conciertos de la

se juntou com o Teatro Circular, que funciona mais ou menos da mesma forma, eles fizeram assim: aí eu te pago um valor fixo e você deixa meus parceiros verem seus filmes na Cinemateca, por exemplo. Eu não te pago os ingressos, eu te pago um fixo, todo mês é um valor fixo. O El Galpón e o Teatro Circular são os proprietários. Agora temos 9.000 membros, mais ou menos. Já chegamos a ter 20.000 sócios, o que acontece é que depois da pandemia, nós tivemos dois grandes convênios, um com a ANCAP (referindo-se a uma empresa de combustíveis), tivemos um convênio com todos os funcionários da ANCAP, a empresa de combustíveis, a estatal, todos os os funcionários tinham o cartão Sócio Espetacular, então pagavam e a UTI, estatal, também tinha cartão Sócio Espetacular. Pois bem, eram acordos que faziam todos os anos, faziam pelas direções, mas agora com este governo não renovaram. Então 6.500 membros partiram para a UTI e 2.500 para a ANCAP. Também perdemos uma quantia fixa de dinheiro que é importante para nós, não foi muito, para essas empresas não foi nada, foi tipo 1,5 milhão de pesos o ano inteiro, não é nada realmente para eles. Você paga uma taxa, temos três tipos de membros, o primeiro é em um valor de 350 pesos. Então você vem, agora também pode fazer online, você paga uma taxa, uma taxa de 350 pesos, o cartão básico, que tem benefícios para todos os membros, entrada gratuita nas produções do El Galpón, Teatro Circular, Comédia Nacional e El Tinglado, são quatro. Então você tem entrada gratuita na Cinemateca Nacional, entrada gratuita no Cinema Universitário, no Teatro Sodré, em concertos da Orquestra Sinfônica, Orquestra de Câmara, Orquestra Juvenil do Sodré, descontos no Ballet Sodré, entrada gratuita na Orquestra Criolla, que fazem na semana santa, vem gente do campo, eventos musicais, isso, ingressos para as estreias da Cinemateca Uruguiaia, ou seja, menos que um ingresso de teatro. Você tem outro cartão com todos esses benefícios e um ingresso para um filme de estreia, da Cinemateca ou de dois grupos de cinemas comerciais daqui. Isso custa 550 pesos. E tem outro por 750 pesos que, além do que falei, tem dois filmes grátis e também tem entrada franca todos os dias no carnaval aqui do Tablado. (RODRIGUEZ, 2022, tradução nossa).

Ou seja, trata-se de uma proposta que a pessoa que adere ao sistema Sócio Espetacular tem também uma série de benefícios ou contrapartidas por um valor que realmente é muito baixo, compreendendo, na conversão do peso uruguaio para o real brasileiro, cerca de R\$48,00 (quarenta e oito reais) no cartão básico mensal, R\$75,00 (setenta e cinco reais) na categoria 2 e R\$100,00 na categoria 3¹⁹⁸.

Compreender, portanto, a dinâmica encontrada pela produção independente do El Galpón para conseguir viabilizar o processo da programação e manutenção do seu espaço cultural e de suas obras é bastante peculiar em comparação à produção brasileira. Embora muitos artistas brasileiros também viabilizem seus trabalhos de forma independente, com

Orquesta Sinfónica, de la Orquesta de Cámara, de Orquesta Juvenil del Sodre, descuentos en Ballet del Sodre, entrada libre en la Criolla, que hacen en la Semana Santa, vienen gente de campo, eventos de música, esto, entrada en los estrenos de la Cinemateca Uruguay, o sea, menos que una entrada de teatro. Tienes otra tarjeta que tiene todos estos beneficios y una entrada en cine de estreno, de la Cinemateca o de dos grupos de cadena de cine comercial de acá. Esta sale 550 pesos. Y hay otra de 750 pesos que además de esto que te dije tiene dos películas gratis y tiene también en el carnaval de acá en el Tablado, entrada libre todos los días. (RODRIGUEZ, 2022).

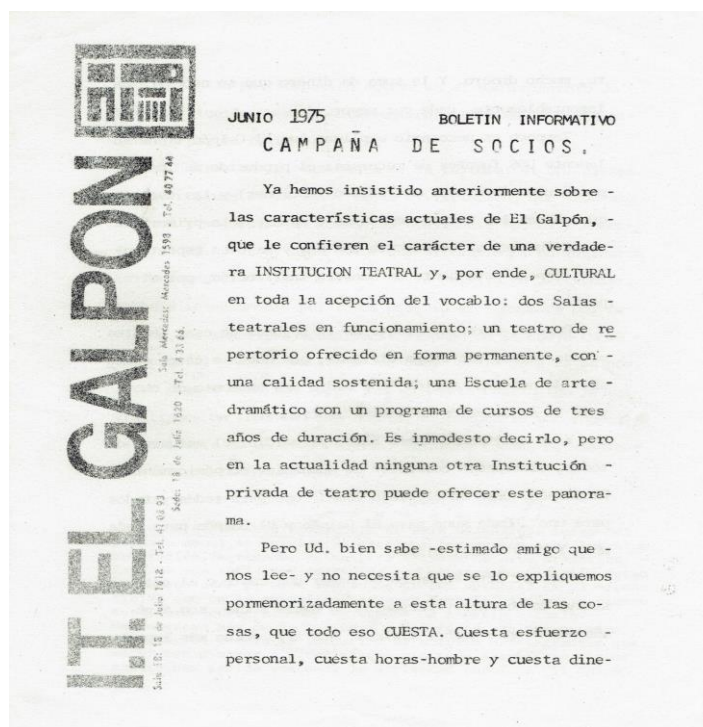
¹⁹⁸ Conversão da moeda cotada em 12 de março de 2023.

recursos próprios, existe a possibilidade de pleitear recursos pelo Estado via mecanismos de fomento, o que no Uruguai é praticamente inexistente.

Ou seja, esta alternativa do Sócio Espetacular, em parceria com outro teatro independente, o Teatro Circular, possibilita seguir minimamente com as atividades do grupo, embora também seja importante problematizar se essa forma alternativa de garantir recursos aos grupos também não contribui para que o Estado siga sem efetivar políticas públicas para o setor artístico-cultural.

Cabe lembrarmos que os integrantes do El Galpón seguem não vivendo do ofício de ator: alguns são funcionários do teatro, a exemplo de Marina Rodriguez, que atua neste projeto mobilizando outras instituições para firmar convênios que possibilitem ampliar os recursos do teatro e desempenham atividades profissionais paralelas ao trabalho artístico. Além disso, ela ponderou que existem convênios com os professores da rede pública de educação com descontos mais acessíveis. Neste ponto, trata-se de um programa de manutenção do público, que contribui, sobremaneira, para a formação de público para o teatro.

Imagem 35- Material de uma das campanhas de sócios, de 1975.



Fonte: Arquivo El Galpón, junho de 2022.

Imagem 36- Marina Rodriguez na sala Sócio Espetacular, Teatro El Galpón.



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

Graciela Escudero, menciona também um aporte, embora não suficiente, para as salas de teatro independentes vinculadas à Federação Uruguaia de Teatros Independentes (Futi). Conforme já apontamos ao longo deste estudo, a Futi, criada na década de 1940, é um importante espaço de articulação dos grupos teatrais independentes.

¹⁹⁹Até o momento são 29 grupos independentes. Bom, o plano de fortalecimento tinha esse orçamento para as salas e o sindicato convocou concurso, nomearam júris do Futi e da Prefeitura e eles organizaram projetos para os sindicatos. Nós, em contrapartida, temos que ceder as salas aos grupos vencedores deste concurso por um período de tempo e também temos que deixar uma porcentagem para que venham os vizinhos de Montevidéu. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

Neste ponto, é interessante ver, de fato, um processo de integração da rede de teatro independente na capital uruguaia para viabilizar a produção artística e os processos também de organização para pleitear uma política pública para as artes, tendo em vista que o Uruguai demanda, de fato, de uma política de fomento para o setor.

Sobre todos os impactos sofridos pela produção teatral do grupo e que também a produção artístico-cultural interrompida durante a pandemia do covid-19 sentiu de forma exponencial, Graciela Escudero aporta como ela percebe os caminhos do teatro latino-americano:

²⁰⁰Eu acho que se a gente não fizer um investimento, tem vários níveis de teatro, como o teatro didático, é muito importante, outros que não tem salas, às vezes isso não se entende e aí, tem um lado mais intelectual, mais complexo, um teatro de festival, um teatro que vive de prêmios, festivais, vendas de espetáculos, na Europa, em outros lados, sobretudo de diretores como grandes renovadores, são números muito superiores, não, este teatro vai sobreviver, como sempre há alguma coisa que dizia Atahualpa, às vezes, uma série de coisas se juntam, uma série de elementos que coincidem com seu tempo e que funcionam ali. No El Galpón, embora nos matemos em assembleia, às vezes há fortes discussões, mas nada disto acontece em cena, temos de continuar, todos amadurecemos, há algo que vos une, que continua a agarrar-se, não. (ESCUDERO, 2022, tradução nossa).

Todas estas “camadas”, portanto, que caracterizam o teatro latino-americano certamente contribuem para que o nosso teatro seja sempre um teatro militante, criativo, inovador e instigante, embora em condições adversas à sua produção.

¹⁹⁹ Tradução do original em espanhol: Hasta el momento son 29 grupos independientes. Bueno, el plan de fortalecimiento tenía este presupuesto para las salas y el sindicato ha llamado un concurso, se pone jurados de Futi y de la Intendencia y organizan proyectos para sindicatos. Nosotros, como contrapartidas tenemos que dar las salas a los grupos que ganan este concurso durante un lapso de tiempo y también tenemos dejar un porcentaje para que vengan los vecinos de Montevideo. (ESCUDERO, 2022).

²⁰⁰ Tradução do original em espanhol: Creo que si no hacemos una inversión, hay varios niveles de teatro, como el teatro didático, es muy importante, otros que no tienen salas, a veces esto no es comprendido y después, hay un teatro más intelectual, más complejo, un teatro de festival, un teatro que vive de premios, de festivales, de ventas de funciones, en Europa, en otros lados, sobretudo de directores como grandes renovadores, son números mucho más altos no, este teatro sobrevivirá cómo siempre hay algo que decía Atahualpa, a veces se coaduna una serie de cosas, una série de elementos que coincide con su tiempo y que ahí funciona. En el Galpón, aunque nos matamos en asamblea, a veces hay discusiones fuertes, pero en el escenario no pasa nada de esto, hay que seguir, maduramos todos, hay algo que te une, que sigue aferrándose no. (ESCUDERO, 2022).

Imagem 37- Graciela Escuder. Atriz e diretora



Fonte: Site do Grupo El Galpón. junho de 2022

Marcos Flag evidencia em sua narrativa a postura individual que reflete no coletivo e que contribui, efetivamente, para dar sustentação ao trabalho do El Galpón durante todas estas sete décadas de existência:

²⁰¹Não sei, não sei se aqui é a minha primeira ou a minha segunda casa, a minha mulher me diz 'vai para casa?', (risos), embora agora seja mais recatado, porque a pandemia ajudou-me a ficar mais em casa, trabalhar de casa e também dar espaço para outros colegas assumirem a responsabilidade que um tem, mas não posso deixar isso, minha vida sempre foi isso, tive sorte de poder me mudar depois do trabalho, tive sorte de poder ter os tempos necessários para poder vincular ao teatro e assumir responsabilidades. (FLAG, 2022, tradução nossa).

O processo histórico de produzir o teatro independente em países como os nossos, nos quais ou não há política de Estado para a cultura e para as artes ou, quando existem são, muitas vezes incipientes, a equiparação da gestão cultural com a militância, que compreende também o processo de administrar não apenas as montagens e circulação de espetáculos, mas a manutenção de espaços e da programação, a exemplo do teatro do El Galpón, a percepção de que essas dificuldades, que já se enraizaram no processo das políticas culturais nos países da

²⁰¹ Tradução do original em espanhol: Yo que sé, no sé si esta es mi primera o mi segunda casa, mi mujer me dice '¿vas para tu casa?', (risas), aunque ahora es más recatado, porque la pandemia ayudó a quedarme más en mi casa, trabajar desde tu hogar y además dar espacio para que otros compañeros asuman la responsabilidad que uno tiene, pero esto no puedo dejar, mi vida ha sido siempre esta, tuve suerte de que pudiera moverme después de mi trabajo, tuve la suerte de poder tener los tiempos necesarios para poder vincularse al teatro y asumir responsabilidades. (FLAG 2022).

América Latina, contribuem, na visão de Arturo de Fleitas para reforçar o caráter combativo de nossa produção teatral.

Olha, vamos começar pelo mais próximo: eu acredito que o teatro latino-americano está destinado a sobreviver lutando, lutando, lutando para conseguir fazer teatro, em geral quem faz teatro tem que subsidiar seu trabalho. Isso significa que todas essas pessoas do teatro independente, de todos os países, são ativistas do teatro, não apenas artistas. Há algum tempo fui à Colômbia falar sobre gestão cultural e fui falar sobre isso, contando essas coisas e recentemente descobri na Colômbia, há alguns anos, que o que se chamava de gestão no mundo todo era militância para nós. Tudo o que vai subir no palco é a militância. Isso é gestão. Aí eu descobri lá que éramos grandes gestores, todos diziam que éramos grandes gestores, para nós éramos militantes, porque nesse aspecto continuamos a trabalhar assim, mas temos uma longa tradição, então isso, isso não vai acabar. Isso está no DNA do artista teatral latino-americano. Eles vão continuar lutando e se voltar a ditadura vão nos parar, vão nos perseguir, mas não vão conseguir nos derrotar, não vão poder com a gente, tenho certeza absoluta, se não nos pararam antes, o teatro latino-americano continua muito combativo. (FLEITAS, 2022, tradução nossa).

Imagem 38- Marcos Flag em seu escritório na sede do grupo.



Fonte: Michelle Silva, junho de 2022.

De todo o processo de análise da trajetória do El Galpón, certamente o trabalho de campo com as entrevistas dos galponeros, que são a memória viva da sua trajetória, que construíram, constrói e reconstrói a história deste importante coletivo de teatro para a América Latina, foi o que contribuiu para ter a dimensão ampliada dos fatos históricos do Uruguai, que incidiram e construíram na própria história do grupo.

Na condição de atriz e produtora independente do teatro brasileiro e mineiro, longe das produções do eixo Rio-São Paulo, também compartilho da admiração e do espelhamento da produção do El Galpón, que é manter a coerência do coletivo e procurar formas de viabilizar os trabalhos teatrais, ainda que as condições sejam adversas, entendendo que esse trabalho é o que consolida a trajetória de um teatro político vivo, pulsante e conectado às forças sociais do seu tempo.

CAPÍTULO 3 – COMPANHIA DO LATÃO – “VERMELHO DEMAIS” PARA A CENA PAULISTANA?

Após percorrermos a intensa trajetória do grupo El Galpón, este capítulo apresenta também um trabalho teatral de exemplar rigor de estudos, de apurado senso estético, ético e fortemente vinculado às questões atuais do Brasil: trata-se da paulistana Companhia do Latão.

Entretanto, a exemplo do capítulo anterior que abrimos com os estudos da censura no Uruguai, faremos também um panorama sobre o estudo da censura no Brasil.

Embora a Companhia do Latão esteja deslocada deste tempo histórico, distintamente do El Galpón que se vinculou ao período da ditadura uruguaia, a compreensão dos processos da censura nas décadas de 1960 e 1970 especialmente, contribuirão para o entendimento da operacionalização mais velada da censura nos dias atuais e da qual a Companhia do Latão, conforme veremos em seus relatos, certamente foi vítima, como outros artistas, especialmente a partir do golpe da então presidenta Dilma Rousseff e que se intensificou, sobremaneira, na gestão do então presidente Jair Bolsonaro no período de 2019 a 2022.

Assim, a escolha por se fazer um teatro independente e, ao mesmo tempo, engajado, corroborou para que diversos grupos teatrais no Brasil, especialmente no período da ditadura militar no país, tivessem muitas dificuldades em viabilizar os seus trabalhos. Além de sofrerem uma série de represálias por parte do Estado, eles não contavam com o apoio estatal financeiro necessário para viabilizar as suas ações e, tampouco, com políticas culturais efetivas. Deixar os artistas de teatro “à deriva”, sem nenhuma garantia efetiva de apoio governamental, era também uma estratégia da censura, conduzida por quem estava no poder e pelo próprio mercado.

Este cenário, atrelado ao uso da política pública para recompensar ou censurar os artistas tolhia, inclusive, o processo de produção e criação teatral, como explicita Cristina Costa (2008), importante pesquisadora do histórico da censura no país, reforçando que a situação precária da arte e dos artistas, do ponto de vista econômico, provocou um processo de apoio estatal de não tratar o apoio à cultura e às artes como direito dos artistas, agentes culturais e da própria população, contribuindo para que este processo de apoio estatal fosse tratado de forma muito personalista até algumas décadas atrás:

O estudo da censura evidencia como a produção artística no Brasil sempre enfrentou o poder e os interesses do Estado. A ausência de um mercado de arte, assim como o baixo poder aquisitivo da população fizeram com que a arte dependesse, desde sempre, desde o período colonial, do apoio do governo. Desde a construção dos teatros, do financiamento das companhias e a sobrevivência dos artistas ficavam à mercê da boa vontade estatal. Esta proximidade tolhia a liberdade dos artistas e tirava-

lhes a possibilidade de reação. A censura era um dos mecanismos de coerção com o qual era forçoso conviver. (COSTA, 2008, p.26).

Desta forma, é importante considerar os objetivos e estratégias dos quais os agentes da censura se muniram para reprimir artistas e intelectuais e porque estes grupos foram os seus alvos principais. A estratégia era o consenso e a recompensa para o silenciamento e a coerção e a violência a qualquer tipo de reação. Mais do que assegurar a segurança nacional como alegava os militares, tratou-se, na verdade de um projeto perverso de dominação e poder, conforme nos provoca a refletir sobre o assunto Néstor García Canclini (1984):

As duas perguntas fundamentais a que devemos responder para explicar o fenômeno da censura são: 1) o que se censura e 2) como é censurado. A exploração sistemática de ambos os problemas num país ou num grupo de países latino-americanos seria útil para conhecer como se faz representar o sistema capitalista dependente, o que o ameaça e que estratégias emprega para resistir no plano cultural. (CANCLINI, 1984, p.124-125).

Os grupos e artistas que não seguiam a lógica do mercado ou que ousavam contestar o Estado e a política por meio de suas obras, eram, certamente, os mais prejudicados em suas produções, como relatou o ator, diretor e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (2006), um dos fundadores do Teatro Arena em São Paulo:

A censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. A censura era principalmente um ritual de poder. Após 64, o teatro deixa de ser apenas diversão pública para ser um campo político. [...] A censura já não era mais só censura, era perseguição política. [...] Tudo ficou muito mais difícil depois do golpe, quando o teatro adquiriu muita força. Principalmente o teatro social, preocupado com o país. [...] Então o Exército veio e disse: Vamos acabar com esse teatro. E a direita respondeu em coro: É um absurdo, já não se pode mais ir ao teatro. É só miséria, pobreza... Não era verdade, não escrevamos sobre miséria, escrevamos sobre o país e sobre como sair da miséria. (GUARNIERI apud COSTA, 2006 p. 17- 19).

Mais do que o cerceamento da liberdade criativa e de expressão, como preconiza Guarnieri em seu relato, tratou-se de um ritual de poder. Um ritual deveras perverso, no qual os militares se impunham como única voz, que deveria ser cegamente obedecida.

É importante dizer que a censura brasileira, embora intensificada nos governos de exceção, sempre existiu e está arraigada no cotidiano do país, desde o período da colonização. Todo o processo de aculturação sofrido por indígenas e, posteriormente, por africanos, já foi um projeto de adestramento e censura que negava aos povos originários e aos povos africanos trazidos forçosamente para a América Latina a livre manifestação de suas culturas e a imposição a um modelo eurocêntrico.

Seguindo este modelo civilizatório europeu, ficou a cargo das ordens religiosas a evangelização dos povos indígenas e a inserção dos povos originários ao modelo eurocêntrico, que implicava na negação de qualquer cultura identitária dos mesmos. Para tanto, os jesuítas

utilizavam também o teatro como forma de adestramento da população local, ferramenta para convertê-los ao catolicismo e à identidade cultural dos colonizadores.

Desta forma, com o teatro, nascia também a censura, introduzido no país pelas mãos dos colonizadores e estando, nesse primeiro momento, a cargo da Igreja e de suas ordens religiosas.

Somente após a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, foram criadas as instituições culturais locais, a exemplo do Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e a Imprensa Régia. Este processo desvinculou a produção teatral da Igreja, passando a ser considerada, a partir de então, como arte autônoma e que servia, agora, não mais aos propósitos da igreja, mas como forma de distinção das classes sociais. Se os membros pertencentes às classes mais abastadas queriam mostrar um certo “refinamento”, deveriam comparecer às sessões teatrais.

Nesse sentido, pode-se dizer que ainda no período monárquico, já existiam mecanismos de controle conduzidos desde Portugal, e, posteriormente, estabelecidos no Brasil, conforme pontua Cristina Costa (2008):

Em 1768, em Portugal, D. Maria I criou o primeiro órgão oficial de censura, a Real Mesa Censória, cujos poderes se estendiam ao Brasil. A violência da repressão metropolitana na Colônia foi de tal ordem que impediu até mesmo a criação da imprensa. No tímido campo artístico, proibiam-se livros e apresentações teatrais. O primeiro órgão oficial da censura teatral, entretanto, foi o Conservatório Dramático Brasileiro, instalado em 1843, no Rio de Janeiro, ao qual se atribuía o dever de fiscalização e censura da cena brasileira²⁰². Peças como *O noviço*, de Martins Pena (1845) e *O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães (1838), não passaram pelo crivo da censura nesse período. Esse trabalho contava com a colaboração de uma aristocracia intelectual composta por clérigos, professores, magistrados e escritores que rodeavam o monarca, interessados nas benesses do Estado, dispostos a legitimar estas práticas em nome da moral e dos bons costumes. (COSTA, 2008, p.16).

Assim, a aristocracia intelectual do Brasil Imperial estava também a serviço da censura. Como menciona Cristina Costa, o Conservatório Dramático Brasileiro iniciou as suas atividades em 1843 e teve dois períodos de atuação: de 1843 a 1864 e, posteriormente, de 1871 a 1897. Não podemos deixar de mencionar que a censura também contou com intelectuais e artistas importantes que exerceram o papel de censor, a exemplo do próprio Machado de Assis, que entrou para o cargo de censor em 1862 ainda na configuração do Conservatório Dramático Brasileiro.

²⁰² Cristina Costa relata que os documentos oficiais indicam que o Conservatório Dramático Brasileiro foi criado como uma instituição privada e, apenas dois anos depois, em 1845, torna-se órgão oficial do Estado, por meio do Decreto número 425, de 19 de julho de 1845.

Isso contribuiu para que a Monarquia ganhasse legitimidade, ao contratar pessoas especializadas e experientes do setor cultural e artístico como servidores para exercer essa função, e, por outro lado, expunha, de forma cruel e vexatória, o papel que os próprios artistas e intelectuais se prestaram a censurar obras de outros artistas. Em diversas outras passagens históricas, vemos que os órgãos censores contaram com a atuação de expressivos artistas. É importante demarcar, pelos próprios estudos de Cristina Costa (2008) que no Segundo Reinado, o que se temia não era a poesia, a literatura ou mesmo a imprensa. A arte mais temida e, por consequente, a mais censurada, era a arte dos palcos, o teatro.

Em 1897 foram finalizadas as ações do Conservatório. Entretanto, o “projeto piloto” da censura já havia se instaurado no país e seguiu-se, ao longo dos anos, à criação de outros órgãos com atribuições fiscalizadoras e intimidatórias. Castro (2014) reitera a postura engessada dos agentes do Conservatório no processo de análise das obras artísticas que chegavam para a instituição, como se lhes coubesse a palavra final de legitimar ou não a produção teatral:

Sob esse aspecto, poucas instituições brasileiras do século XIX foram tão canônicas como o Conservatório—tanto pelas peças que censurou quanto aprovou, tanto pelas mudanças que propôs quanto pela autocensura que condicionou. Mesmo com toda a sua debilidade institucional, com suas rixas com a polícia, com sua crônica falta de dinheiro, com sua obsessão por uma respeitabilidade quimérica que sempre lhe escapava, até nisso o Conservatório nos definia e nos caracterizava: forte ou fraco, solvente ou quebrado, respeitado ou ludibriado, todas as peças, todos os dramaturgos, todas as companhias tinham que passar pelo Conservatório; aceitando suas regras ou ludibriando-as, ainda assim, estavam sempre em diálogo. (CASTRO, 2014, s.p).

Após finalizar as atividades do Conservatório e não havendo, até então, uma instituição específica para exercer a função censória, coube à Polícia cumprir o papel de censor. Para que se possa compreender a real dimensão da forma arbitrária como o aparato policial agia junto aos agentes teatrais, tem-se registro de diversas apresentações interrompidas ou suspensas sob justificativas frágeis que, de fato, não tinham fundamento situações recorrentemente citadas nos estudos de Cristina Costa (2008).

Em 1928, no governo de Washington Luís, foi criada a Censura das Casas de Diversão. Nessa estrutura, havia um censor geral que tinha como atribuições vetar os textos e apresentações e, até mesmo, intervir nas questões trabalhistas envolvendo os atores. Desta forma, a censura se enraizou no país e ora deixava “respirar” os artistas, ora voltava a atuar de forma violenta e truculenta.

No governo de Getúlio Vargas, em 1939, a censura efetivamente se institucionalizou com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que não somente atuou junto aos trabalhos artísticos, mas também cerceando o trabalho dos veículos de comunicação de massa.

Percebe-se na era varguista duas estratégias da censura: atuar por meio do convencimento ou, não sendo possível, por meio da coerção. O teatro foi uma das artes na qual Vargas apoiou-se diretamente. Assim, o financiamento às artes era a “moeda de troca” entre os coletivos teatrais que promoviam a figura do presidente Vargas, utilizando, portanto, o consenso e, para aqueles que se opunham ao regime, restava-lhes a coerção.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), foi criado nos moldes das instituições fascistas da Europa com finalidades variadas e mesmo alheias ao órgão, que ia desde a censura prévia a jornais, revistas, atividades culturais, intermediação em questões trabalhistas, serviço de arquivamento e documentação, até a emissão de boletins meteorológicos. Com mais de 50 atribuições, foram incorporados outros órgãos, a exemplo do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), Departamento Nacional de Propaganda (DNP) bem como a Comissão de Censura Cinematográfica.

Com o final da Segunda Guerra Mundial e a derrota dos países fascistas, o DIP foi perdendo força, até ser extinto em 1945. No entanto, “sequelas” deste período já haviam sido produzidas, como a obra de Oswald de Andrade (1933), *O Rei da Vela*, censurada nesta época e que somente foi encenada trinta anos depois.

Em 1946 foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Com sede no Rio de Janeiro, era a primeira instância fiscalizadora das produções teatrais. Com sucursais em outros estados, sua atuação foi mais burocrática que violenta.

Cabe ressaltar que o Estado não atuou sozinho: ele contava com o apoio da parcela mais conservadora da Igreja e de setores ultraconservadores da sociedade para exercer e referendar a censura.

Com o golpe de 1964, novos mecanismos de repressão, cada vez mais ágeis e estratégicos apontaram para diferentes áreas e atores sociais e a cultura foi vislumbrada como importante setor de enfrentamento ao autoritarismo que se consolidava, juntamente com os artistas. BOAL *et al;* (2016) reforça que no caso do teatro, o setor já estava organizado previamente ao golpe e reagiu com as forças que podia e que dominava: com as forças de um teatro militante, engajado, que “retumbava” os gritos de uma nação amordaçada. Entretanto, apenas com a força de que lhe dispunha, não foi possível interromper um processo tão violento:

No dia 1º de abril de 1964, o teatro brasileiro foi violentado – e com ele toda a nação. Os tanques tomaram o poder. Alguns setores na atividade nacional rapidamente se acomodaram à nova situação de força. O teatro, por sorte, e durante algum tempo, reagiu unânime e energeticamente à ditadura camuflada. A violência militar foi respondida com a violência artística: Opinião, Electra, Andorra, Tartufo, Arena conta

Zumbi e muitas outras peças procuravam agredir a mentira triunfante. Variavam a forma, o estilo, o gênero, mas a essência era mesma a exortação, o mesmo berro: esta era a única arma de que dispunha o teatro. As forças populares estavam desarmadas e não puderam assim, com arte apenas, vencer as metralhadoras. (BOAL *et al*; 2016, p.27).

Já em 1968, teve início o período mais repressivo para a produção de artistas e intelectuais, com a atuação violenta do órgão que se tornou o “cérebro” da ditadura militar: o Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS). Instituído pela Lei 2.304, de 30/12/1924, tinha como principal atribuição prevenir e combater crimes de ordem política e social que colocassem em risco a segurança do Estado, assim dizia a referida legislação. Após a promulgação do Ato Institucional número 05, de 1968, o teatro passou a constar no rol das atividades de alto risco.

Nesse mesmo ano, ocorreu no Rio de Janeiro um importante encontro dos dramaturgos e artistas de teatro: a Feira Paulista de Opinião. Tendo diversos textos teatrais vetados pela censura, seus organizadores apresentaram todos os trabalhos na íntegra, sem cumprir os cortes realizados pelos censores.

Carvalho (apud Boal *et al*; 2016), coloca como um dos marcos relevantes para a história do teatro político no país a realização da Feira Paulista do Opinião, que de forma reiterada não apenas resistiu, mas ousou enfrentar expressamente os atos recorrentes da censura sobre os artistas:

A Feira Paulista de Opinião foi um dos acontecimentos mais importantes da história do teatro político do país. Esse espetáculo multiforme representou para o Teatro Arena – e em particular para Augusto Boal – a última grande tentativa de compreensão e elaboração produtiva da crise estética, política e econômica que tinha sido lançada sobre o movimento cultural do país a partir de 1964. A tentativa de aproximação entre arte experimental e movimentos populares politizados, que se realizavam antes do golpe, estava suspensa. E a nova conjuntura lançava dúvida sobre as conquistas dramáticas anteriores- tanto no que se refere a modelos formais como à própria função da representação teatral. (CARVALHO, apud BOAL *et al*, 2016; p. 201).

Mais do que um ato de desobediência civil, os artistas pretendiam mostrar as atrocidades daquele período sobre os artistas. Napolitano (2017) pontua o importante papel de articulador que coube a Augusto Boal, arregimentando artistas para essa feira e o destaque a não acatar os cortes nas obras que a censura impôs:

Na Feira Paulista do Opinião, Boal tentou unir artistas de esquerda de várias tendências, visando à superação de impasses estéticos e ideológicos, ao mesmo tempo em que rompia com o circuito mercadológico (portanto institucional) que parecia cada vez mais arregimentar os artistas de diversas tendências na busca de circuitos alternativos de resistência ao regime. Prova disso foi o caráter de ‘desobediência civil’ que o evento teve, ao desrespeitar os 84 cortes indicados pela censura, culminando com a intervenção policial e sua proibição. (NAPOLITANO, 2017, p.121-122).

Verifica-se que após a institucionalização do AI-5, a censura tornou-se mais direta e violenta e o teatro, por ser uma linguagem artística de relevante potencial coletivo, foi uma das principais expressões atacadas pela censura. Ainda sobre este período, nos aponta Cristina Costa (2008) a dimensão que a censura ganha após o AI-5:

Entre 1964 e 1968, a censura foi exercida ainda predominantemente nos estados, mas, a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, o governo federal centraliza o controle sobre a opinião pública através da perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística. Sob jurisdição dos estados ficam apenas processos considerados menos agressivos à Segurança Nacional. Inicia-se o período de maior conflito entre o governo militar e a classe teatral, que, madura e organizada, produz as melhores páginas de sua história, e manifesta-se abertamente contra a repressão, que aposenta um projeto nacionalista e democrático. A contribuição do teatro na luta pela liberdade e pela democracia, sob a forma de produção de textos, apresentações e atitudes políticas assumidas pelos artistas ainda está para ser plenamente analisada. (COSTA, 2008, p.20-21).

Imagem 39- Casarão no bairro Higienópolis, em São Paulo, que foi sede na cidade do antigo DOPS.



Crédito da foto: Kátia Kuwabara/Folhapress. fevereiro de 2022.

O casarão acima é um dos símbolos destes espaços que foram centros de tortura de várias pessoas neste período. Portanto, esta centralização estratégica dos processos da censura permitiu, portanto, a intensificação da perseguição sistemática às produções artísticas. Como bem pontua Cristina Costa, tratou-se, portanto, de um processo repressor tão significativo, que apesar de importantes contribuições de autores mencionados ao longo deste trabalho sobre a relação da censura com o teatro durante a ditadura militar, faz-se necessária análises mais aprofundadas sobre a produção teatral deste período e a relação da censura e suas interferências na criação artística.

A relação conflituosa dos grupos e artistas com os censores no período da ditadura militar também é ponto que merece destaque: eram recorrentes as idas e vindas dos artistas junto aos órgãos de censura para tentar a liberação dos textos. A forma como os censores lidavam com a

avaliação dos textos teatrais tinha diversas fases: ia desde as peças vetadas totalmente e algumas vetadas com cortes significativos, que modificaram substancialmente a peça.

Era fato recorrente os censores autorizarem os textos teatrais e, no ensaio geral, às vésperas da estreia, vetar totalmente a peça, comprometendo o trabalho e os recursos de meses de produção. Michalski (1979) coloca que a presença da censura junto à produção teatral foi tão intensa, que desde o processo de criação já se pensava nos possíveis cortes e vetos de que receberia a obra e que os artistas aplicavam muitas vezes a autocensura. De, dentre as linguagens artísticas, o teatro foi escolhido como um dos principais inimigos a serem combatidos pelo regime:

Fazer teatro e escrever teatro sem ter em mente a existência da censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características. A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e em todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo o que escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido em um dos inimigos públicos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e, não raras vezes, com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável. (MICHALSKI, 1979, p.9).

Conviver com a censura tornou-se, portanto, para vários coletivos e artistas de teatro, em rotina penosa e cansativa. Conforme estudos de Cristina Costa (2008), a censura tornou-se muito eficiente, uma vez que além de agir diretamente nas obras, agia especialmente no aspecto econômico, levando à falência diversas produções.

Muitas questões ainda colaboraram para potencializar a censura ao teatro, especialmente a subordinação de todas as atividades do país à chamada doutrina de segurança nacional. A exposição de posição divergente, seja ela de caráter político, social ou moral era tida como ameaça à ordem nacional, uma vez que, na concepção de tais governos a arte deveria servir exclusivamente a exaltar os valores da civilização cristã e ocidental, ou seja, toda a natureza eminentemente contestatória inerente ao fazer artístico deveria ser abolida, nesta concepção limitada e reacionária da arte.

Em 21 de dezembro de 1968, os militares promulgaram a Lei Federal 5.536/68, que dispõe sobre a censura das obras teatrais e cinematográficas, além de criar o Conselho Superior de Censura. O texto versa, entre outros pontos, em criar a classificação das obras por recomendação etária (livre ou proibido para menores de 10, 14, 16 ou 18 anos conforme o caso), não permitindo modificações ou inclusões nos textos e nas representações após a emissão dos certificados, bem como estabelece ser de competência do Ministério da Justiça o Conselho

Superior de Censura, com representação de diferentes pastas e instituições em sua composição.

Cabe destacar algumas passagens da referida legislação:

Art 3º. Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou às religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes.

Art 15. Fica instituído o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão diretamente subordinado ao Ministério da Justiça.

Art 16. O Conselho Superior de Censura compõe-se de um representante:

I - do Ministério da Justiça;

II - do Ministério da Relações Exteriores;

III - do Ministério das Comunicações;

IV - do Conselho Federal de Cultura;

V - do Conselho Federal de Educação;

VI - do Serviço Nacional do Teatro;

VII - do Instituto Nacional do Cinema;

VIII - da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor;

IX - da Academia Brasileira de Letras;

X - da Associação Brasileira de Imprensa;

XI - dos Autores Teatrais;

XII - dos Autores de Filmes;

XIII - dos Produtores Cinematográficos;

XIV - dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas;

XV - dos Autores de Radiodifusão. (BRASIL, 1968).

É interessante verificar na referida legislação, no *caput* do seu artigo terceiro a vedação às peças que incentivem as lutas de classes. Neste caso, subentende-se que esta vedação se aplica, especialmente, às obras de caráter politizado. Outro ponto que merece destaque é a composição do Conselho, que embora pareça, à primeira vista, se tratar de um conselho paritário, certamente atribuiu papel decisório significativo ao Ministério da Justiça, ao qual o referido Conselho estava vinculado.

Outro ponto que merece evidenciarmos diz respeito ao fato de que a censura no Brasil não foi e não continua sendo apenas uma prerrogativa do Estado. Trata-se de um amplo processo de aliança entre o governo e com setores ultraconservadores da sociedade, a fim de coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística.

Logo, foi necessária a articulação da produção cultural e artística das esquerdas com outros movimentos de resistência e, conforme pontua Napolitano (2017) o movimento mais amplo da esquerda compreendeu que, para além de um processo de enfrentamento ao autoritarismo, era necessário demarcar também a visão crítica a partir da cultura, o que permitiu consolidar também as artes da esquerda, uma vez que o próprio regime tentou apoderar-se de uma produção cultural e artística mais conservadora, mais reacionária para fazer prevalecer, de forma hegemônica, sua visão unilateral de cultura:

Cerceadas de maneira cada vez mais truculenta no campo político, as esquerdas passaram a ver na esfera cultural não apenas um exercício simbólico de resistência, mas um campo de afirmação de suas estratégias políticas e valores ideológicos. Assim, os ‘anos de chumbo’, paradoxalmente, consolidaram não apenas o tema da ‘resistência democrática’, como também da legitimidade e exigências de uma crítica cultural ao regime. (NAPOLITANO, 2017, p.56).

Desta forma, a articulação do setor cultural junto aos demais atores sociais, especialmente dos movimentos sociais e dos partidos políticos de esquerda foi fundamental para opor a aliança dos militares com os setores ultraconservadores no país.

No que se refere particularmente ao teatro, embora a produção teatral da esquerda também tenha sido diversa e os artistas aderiram efetivamente ao enfrentamento à ditadura, as “sequelas” provocadas pela censura são irremediáveis: muitas obras censuradas somente foram liberadas décadas depois. Isto provocou a perda irreparável na dramaturgia nacional, uma vez que, diferente das obras consideradas universais, os autores escreviam considerando o cenário histórico no qual estavam imersos. Situadas fora do contexto político-social de uma determinada época, muitas vezes a peça já não correspondia à realidade, mostrava-se “datada”, o que esvaziava o sentido de a obra ser encenada décadas depois.

Importante mencionar sobre todo um trabalho de criação dramática do período prévio ao golpe e que anunciava a construção de peças baseadas na pluralidade brasileira, em contradição com a homogeneidade que se propagava no cenário autoritário. Conforme pondera Carvalho (apud Boal *et.al.*; 2016) interrompeu um processo que não foi possível compreender posteriormente o legado que poderia ter aportado ao teatro brasileiro:

A dramaturgia política do pré-1964 trabalhou para uma elaboração dialética da experiência social e cultural de modo experimental e inaugural. Conseguiu, assim, com maior ou menor beleza de arte, representar pela primeira vez no teatro brasileiro a luta entre o atraso e o avanço da nação. Os camponeses trabalhadores e excluídos dos palcos (e da vida cultural) passaram a contar com a possibilidade de uma voz dramática que teria que se modificar- a ponto de abandonar o ‘teatro’- se quisesse, de fato, ser entoada e ouvida. [...] Foi justamente essa dimensão da dialética entre teoria e prática, atraso e avanço, que se interrompeu em 1964. (CARVALHO, apud BOAL *et.al.*; 2016. P.207).

Logo, esse processo que possibilitou, inclusive, colocar em questão as próprias formas teatrais ajustadas a tratar dos conteúdos sociais que ganhavam visibilidade nos palcos foi interrompida e a continuidade décadas depois deste processo já não é mais o mesmo, porque o acúmulo gerado de experiências de grande parte destes artistas não há como reaver em sua plenitude.

A censura ainda contribuiu para tolher, sobremaneira, a criação dos trabalhos. Autores e criadores artísticos, cientes de que suas criações iriam passar por diversos cortes pelos censores, já concebiam suas obras a partir do termômetro da autocensura. Canclini (1984)

reitera a operação da censura a partir do processo criativo e do enraizamento da autocensura nessa primeira etapa criativa. Era uma forma de tolher também o que dizer, como dizer e como se expressar em um ambiente expressamente autoritário:

A dupla função política da censura- ocultar a verdade e interferir na transmissão - é cumprida em cada um dos momentos do processo artístico. Se seguirmos o esquema autor-obra-intermediário-público, concluiremos que a primeira ação da censura se efetua na relação entre o autor e a obra, no momento da produção. Essa operação do mecanismo censor é tão importante que foi identificada com uma palavra especial: autocensura. Nessa etapa do processo artístico, a censura apresenta-se como um fato predominantemente psíquico porque a pressão política foi interiorizada, amiúde, com tal eficácia, que o autor nem sequer indaga sobre as possibilidades de comunicação de uma mensagem; suprime-a ou disfarça-a inconscientemente. (CANCLINI, 1984, p.126-127).

Assim, quem mais foi prejudicado neste cenário não foram os próprios artistas, mas o público e toda uma geração tutelada pelo Estado e pelos setores ultraconservadores da sociedade, que foram impedidos de terem acesso às criações relevantes.

Michalski (1979) pondera que o próprio Estado se empenhou em minar a potência coletiva do teatro e as organizações de grupos, coletivos, instituições e artistas. Além de estratégias que contribuíram para enfraquecer a luta coletiva pela própria vedação no processo de criação dos trabalhos teatrais; como já mencionado anteriormente, a censura agia também causando prejuízos econômicos significativos às produções, o que também, gradativamente foi paralisando processos artísticos relevantes.

Os textos teatrais que tiveram autorização prévia dos censores para serem encenados pelos artistas poderiam ter a autorização suspensa horas antes da estreia. Isso implicava na impossibilidade de qualquer continuidade por parte dos produtores de seguir com essas montagens, uma vez que, artistas-produtores pagaram às suas expensas com meses de trabalho, de pagamentos de inúmeros profissionais e tudo o que competia à produção da peça, ocasionando a inviabilidade econômica de dar continuidade ao processo de montagem.

A luta de resistência da classe teatral contra as restrições ao livre exercício de sua profissão e o tratamento muitas vezes aviltante que lhe foi dispensado por autoridades mais extremadas dignificou, ao longo destes 15 anos, a coletividade dos artistas de teatro e muito contribuiu para a sua união e para a sua tomada de consciência comunitária. Ao mesmo tempo, porém, um estudo desapaixonado da evolução desta resistência pode revelar a variedade e a eficiência dos instrumentos de que um regime de força dispõe para ir enfraquecendo aos poucos as atitudes coletivas de resistência, por mais legítimas e vitais, que procuram opor-se aos seus abusos. (MICHALSKI, 1979, p.34).

Importante reportar que a censura agia “dentro da lei”: respaldando a censura ao teatro, foram publicados inúmeros decretos, dentre os quais, podemos mencionar, o Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que aprovou o regulamento do serviço de censura de diversões

públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Em seu capítulo V - do teatro e diversões públicas; artigo 41, percebe-se que o texto dá margem não apenas à função discricionária do censor, mas contribui para uma análise bastante subjetiva, do que seria passível ou não de censura:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h). induzir ao desprestígio das forças armadas. (BRASIL, 1946).

Em outras passagens do decreto, percebe-se um poder significativo delegado aos censores, que agiam a fim de obrigar os artistas a cumprir rigorosamente suas as determinações, tanto em relação ao texto da peça, como em relação às questões adversas, como os figurinos, marcações, atitudes e procedimentos no palco. Canclini (1984) problematiza acerca dos objetivos da censura, que para além de ocultar o que pode ser “perigoso”, do ponto de vista moralista, tutelando, inclusive, a opinião da sociedade, a censura interveio a fim de silenciar o que poderia, minimamente, interferir nos seus interesses de classe:

Depois, o que as pesquisas sobre o perigoso demonstram não é aquilo que é perigoso, mas concepção de perigoso que têm aqueles que o estudam; o que os decretos de censura sancionam não é o que ameaça uma sociedade, mas aquilo que os que exercem a censura supõem que ameaça seus interesses de classe ou setor. Se assim não fosse, como explicar que em quase todos os países latino-americanos estão proibidas as obras que analisam o exército, a oligarquia, a igreja ou os anacronismos da estrutura familiar e que não se levanta sem a menor resistência à promoção do individualismo oportunista e à violência racista que as películas e as séries americanas de TV costumam exibir? A análise de tais tipos de contradições indica que a tese mais provável é a de que a finalidade da censura não é a defesa da ‘moralidade média’ ou dos ‘interesses da Nação’ como quase sempre se declara; o objetivo da censura é ocultar o verdadeiro caráter das contradições e interferir na comunicação dos setores que se podem transformar, ao obter esse conhecimento, em agentes de superação de tais contradições. (CANCLINI, 1984, p.126).

Assim, o objetivo da censura não era barrar o que se mostrava perigoso ou ameaçador nas produções artísticas, mas o que tinha potencial de levar as pessoas a questionarem as contradições dos próprios atos cotidianos dos censores e dos governos de exceção aos quais eles estavam vinculados. Abolir qualquer tentativa de pensamento crítico que pudesse levar a sociedade a colocar em xeque a conduta da censura e seus censores era uma das principais prerrogativas da própria censura.

No início de 1968, antes da promulgação do Ato Institucional número 5, houve uma tentativa de se criar um anteprojeto de lei sobre a censura que pudesse delimitar as questões

envolvendo as vedações ou cortes nas obras artísticas, minimizando a atuação dos censores ou, melhor, fazendo um recorte sobre a atuação da censura junto às peças teatrais. Para tanto, foi instituído um grupo de trabalho, criado sob pressão pública e vinculado ao Ministério da Justiça, composto por representantes de várias entidades artísticas e por servidores do próprio Ministério.

No que se refere ao teatro, a proposta da nova legislação tinha como premissa tratar a censura prévia unicamente sob o viés do caráter classificatório por faixa de idade, correspondendo à recomendação etária por obra.

Entretanto, mesmo com o empenho dos representantes da sociedade civil, o anteprojeto sofreu diversas alterações no texto pelo Ministro da época, o que pouco ou quase nenhum efeito prático ocasionou a nova legislação em relação ao decreto de 1946. Apesar disso, a legislação avançou em alguns pontos, criando, inclusive, uma instância para recursos contra as decisões de escalões inferiores e vinculou representantes da classe artística ao Conselho Superior de Censura. O anteprojeto resultou na Lei Federal 5.536 de 21 de novembro de 1968. Entretanto, com a promulgação do AI 5 em 13 de dezembro de 1968, tais alterações não foram levadas adiante: a lei não foi regulamentada, valendo, portanto, o decreto anterior de 1946 para operacionalizar a censura.

Como consequência de toda esta trajetória da censura no país; o que se pode observar é um quadro sintomático da própria sociedade que, muitas vezes, se não pactuou diretamente com os mecanismos autoritários, também não compreendeu e nem apoiou as lutas dos coletivos e grupos que fizeram o enfrentamento e sofreram a repressão do Estado. Cristina Costa (2008) argumenta sobre tal questão e reporta, mais uma vez, às nossas raízes de país colonizado que nos fazem ter um comportamento submisso diante de medidas autoritárias que atentam contra os nossos próprios direitos:

Parte das razões que sustentam essa tendência vem de nosso passado colonial que, por um lado, nos deixou instituições sociais frágeis e, por outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes de força. O Brasil não se livrou ainda desse passado – vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre remanescente de se implantar medidas que garantam a autonomia ao país, aos diversos setores da sociedade e aos cidadãos. Assim, somos muito mais ágeis e hábeis em acompanhar os ventos totalitários, coercitivos e repressivos que perpassam o mundo, do que em fazer compasso com os demais países que atravessam épocas de liberalismo e afirmação. (COSTA, 2008, p.37).

A partir dessa assertiva, o que Costa pondera é que foi mais fácil, para grande parcela da sociedade, acompanhar a perspectiva autoritária que se enraizou no processo de

redemocratização e que até os dias atuais segue presente em nossa conjuntura, embora às vezes se apresente de forma mais veemente e outras de forma mais velada.

Contextualizar, portanto, a trajetória da censura brasileira nos permite compreender também a conjuntura de 2018, atravessada pelo governo Jair Bolsonaro no Brasil, que trouxe à cena muito deste legado autoritário sob a cultura e, também, a produção da Companhia do Latão, criada no contexto neoliberal e que vem acompanhando também durante a sua trajetória o contexto sócio-histórico brasileiro desde então.

O nome da companhia é inspirado na peça inacabada de Bertolt Brecht (1939-1955) escrita ao longo de dezesseis anos *A compra do latão*. A Companhia do Latão, grupo dirigido por Sérgio de Carvalho, foi criada inicialmente como um grupo de pesquisa em teatro dialético. Em 1996, ainda não consolidados enquanto grupo, eles realizam um estudo da peça da obra de Georg Büchner (1835), *A morte de Danton*, que resulta na montagem adaptada a partir do texto original *Ensaio para Danton*.

Em 1997, o coletivo realizou uma leitura dramática a partir do texto brechtiano *A compra do Latão* intitulada *Ensaio sobre o Latão* no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, na cidade de São Paulo e posteriormente a leitura se consolidou na peça de mesmo nome com dramaturgia e direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. Desde a sua criação, a companhia já mostrava a sua vocação essencialmente política no teatro. Carvalho (2009) pondera como se deu a trajetória da pesquisa também em dialética teatral para processos de leituras que resultaram nas primeiras montagens do grupo:

Até então, vivíamos numa espécie de fase intuitiva do interesse pela junção entre teatro e política, mas já sabíamos que qualquer aprendizado nessa área teria que passar pelo estudo da obra de Brecht. Assim, os eixos daquele nosso primeiro projeto de pesquisa em ‘dialética teatral’ visavam aspectos complementares da produção brechtiana, a teoria e a dramaturgia. A primeira dessas frentes formativas se organizou em torno da experimentação prática com *A compra do latão*, conjunto de escritos teorizantes inconclusos de Brecht, que viemos a conhecer através do livro *O trabalho de Brecht*, de José Antônio Pasta Jr. E a segunda frente, que visava à poética ficcional de Brecht, cuidou da análise – através de uma leitura cênica – da peça *Santa Joana dos Matadouros*, com a qual tínhamos tomado contato também através da teoria – o ensaio de Roberto Schwarz publicado em *Que horas são?* (1987). (CARVALHO, 2009a, p.40).

A trajetória da Companhia do Latão que foi se consolidando a partir destes primeiros trabalhos veio referendar seu aprofundamento crítico e artístico sobre as relações capitalistas e seu perfil de coletivo que realiza teatro político e teatro politizado.

Imagem 40- Foto do espetáculo *Ópera dos Vivos*, texto e direção de Sérgio de Carvalho



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, 2010. fevereiro de 2022.

Além de vários espetáculos importantes em seu repertório, o grupo também realiza atividades formativas como oficinas, pesquisas, publicações reflexivas acerca de seus processos e intercâmbios com outros grupos. Além disso, a Companhia do Latão mantém estreita parceria com alguns movimentos sociais, especialmente com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) com a realização de oficinas, orientação e direção de espetáculos, articulando o trabalho artístico destes movimentos com temas que estão na pauta dos mesmos e ampliando o diálogo com outros setores politizados do país. Piacentini (2018), um dos atores e fundadores do grupo elucida sobre a produção do grupo, que, conforme já apontado, é uma produção ampla e diversa para além dos espetáculos, pautada em rigor de estudos, de seus processos e de reflexão crítica sobre suas práticas:

Através do projeto de pesquisa em teatro dialético, que ocuparia por dois anos, via um edital público, o Teatro de Arena Eugênio Kusnet em São Paulo, a Companhia do Latão passou a operar com esse nome. Entre as frentes de trabalho estavam a publicação de um periódico – a Revista Vintém –, um núcleo musical, outro de dramaturgia e a produção de experimentos e espetáculos teatrais. A Revista Vintém, editada por Sérgio de Carvalho e parceiros (Cláudia Mesquita, Kil Abreu, Márcio Marciano, Lauro Mesquita, João Carlos Guedes da Fonseca e Lia Urbini) encontra-se até o momento em seu sétimo número e a ela se somaram outras publicações: os jornais O Sarrafo (nove números) e Traulito (oito números). O núcleo musical é um dos alicerces do grupo, tendo produzido não só as canções e sonoridades das nossas montagens, como também quatro CDs: Canções de cena I, II, III e Ópera dos vivos. O núcleo de dramaturgia confeccionou sete textos originais: O nome do sujeito, A comédia do trabalho, Auto dos bons pratos, O mercado do gozo, Ópera dos vivos, Os que ficam, O pão e a pedra, e publicou seis livros: O nome do sujeito, Caderno de Apontamentos de A comédia do trabalho, Companhia do Latão 7 peças, Introdução ao Teatro Dialético, Atuação crítica e Ópera dos vivos. Já a frente de produção de

espetáculos levantou treze peças: Ensaio para Danton, Ensaio sobre o latão, Santa Joana dos Matadouros, O nome do sujeito, A comédia do trabalho, Auto dos bons tratos, O mercado do gozo, Equívocos colecionados, Visões siamesas, O círculo de giz caucasiano, Ópera dos vivos, O patrão cordial e O pão e a pedra, e doze experimentos cênicos: Lorca-Dalí-Buñuel, Memórias da meninice, João Fausto, Homenagem aos trabalhadores de Eldorado dos Carajás, Valor de Troca, Ensaio da Comuna, O grande circo da ideologia, Café/Revolução na América do Sul/Marighela, Frida a foca, Entre o céu e a terra, Os que ficam e Experimento H. A frente de vídeo e cinema deu suporte aos espetáculos O círculo de giz caucasiano e Ópera dos vivos e ao experimento Entre o céu e a terra, tendo ainda lançado três DVDs: Experimentos videográficos da Companhia do Latão I e II e Ópera dos vivos. A pedagogia fez parte das atividades paralelas do grupo desde o seu início, com incontáveis oficinas ministradas em diversas localidades do país. De modo que, no emblemático espaço do centro de São Paulo, o Teatro de Arena, tendo como guia os escritos de A compra do latão, em que Bertolt Brecht expõe sua teoria e poética teatral, enredamo-nos em nossas primeiras buscas que resultaram em Ensaio sobre o latão, a primeira peça do grupo. (PIACENTINI, 2018, p.23-24).

Em 2018 quando Ney Luiz Piacentini aponta a vasta produção do grupo, a Companhia do Latão ainda possuía a sua sede, entregue no auge da pandemia em 2020 e não havia produzido seus mais recentes espetáculos: *O mundo está cheio de nós* e *Lugar Nenhum*.

Outro ponto abordado por ele diz respeito ao diálogo convergente da linguagem do teatro com a música em suas peças, a produção dramaturgica assinada por Sérgio de Carvalho, com a colaboração, muitas vezes, de outros integrantes da equipe.

A Companhia do Latão produziu e tem produzido importante material teórico que tem subsidiado outros coletivos e espaços formativos e de reflexão crítica não apenas de suas dramaturgias, mas também sobre o tema teatro e sociedade.

O grupo ainda realizou importantes intercâmbios com artistas de outros países, entre os quais Peter Palitzsch, colaborador de Bertolt Brecht no Berliner Ensemble e Alexandre Stillmark, também oriundo do movimento teatral da Alemanha Oriental, por meio do apoio concedido pelo Instituto Goethe.

Iná Camargo Costa (2007), importante pesquisadora sobre teatro, professora aposentada da USP, colaboradora do MST e que também contribuiu na reflexão crítica de vários trabalhos da Companhia do Latão, reforça que desde o primeiro trabalho constante do repertório do grupo em 1997, a sua trajetória de espetáculos e de ações formativas e produções teóricas do grupo mantém uma coerência expressiva com seu compromisso social que resulta em um teatro político e politizado comprometido em trazer questões do Brasil e que emergem, com força, em nosso contexto sócio-histórico:

O trabalho de 1997, 'Ensaio sobre o latão', contém algumas das questões que ainda hoje norteiam os experimentos da companhia: possibilidades e limites do trabalho teatral em tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural, desafios práticos e teóricos postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente no Brasil e, sem esgotar a pauta, a

busca de uma cena em que as formas de sociabilidade brasileira possam ser examinadas sem complacência. (COSTA, 2007, p.168).

É importante dizer que, na década de 1990, quando surge o grupo ainda como um coletivo de pesquisa, é o momento em que na cena paulistana surgem diferentes coletivos teatrais, muito com enfoque inicial no teatro de pesquisa e que, aos poucos, vão configurando o perfil também destes grupos. Muitos destes coletivos formados nesse cenário neoliberal se engajaram no Movimento Arte Contra a Barbárie²⁰³ (1999), que pautaram, dentre outras questões, políticas culturais de Estado, bem como um financiamento público efetivo para o teatro.

A Companhia do Latão foi um destes coletivos que esteve muito presente nessas discussões, especialmente pela atuação do seu diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho, que contribuiu efetivamente para a publicação do seu manifesto *Arte contra a barbárie*, no qual se pauta a valorização das produções culturais e artísticas e uma política de Estado para as artes, na qual a disputa pelos poucos recursos pontuais não se configure em uma rotina entre os grupos. Este movimento resulta posteriormente em uma importante legislação para o teatro já abordada nos capítulos iniciais desta pesquisa, a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, instituída pela Lei Municipal 13.279/2002. Rafael Villas Bôas (2014) reitera como essa conquista também contribui para ampliar uma visão das políticas a longo prazo e não mediadas apenas pela indústria cultural:

A partir da década de 1990 o trabalho de coletivos de teatro político se intensifica, sobretudo, em São Paulo, e algumas vitórias são obtidas, como a Lei do fomento à produção, pesquisa e circulação do trabalho teatral, o que permitiu a abertura de um horizonte não mediado pelas expectativas de mercado e supostas demandas de público pagante consumidor de teatro. (BÔAS, 2014, p.8).

Ter assegurado, portanto, uma política setorial para o teatro possibilita que os grupos de trabalho continuado continuem acessar recursos para montagem, circulação de seus espetáculos e manutenção da sua sede, embora, desde que a política foi implementada, a demanda dos coletivos tem sido crescente e, muitas vezes, a oferta não consegue promover a pulverização dos recursos, ampliando a disputa entre os coletivos.

A própria Companhia do Latão, conforme veremos posteriormente nos relatos de seus integrantes, acessou pontualmente os recursos das políticas de fomento ao teatro da cidade de São Paulo, tendo se beneficiado mais das políticas em âmbito federal que oferecia um aporte

²⁰³ O Movimento Arte Contra a Barbárie foi uma iniciativa de artistas e coletivos teatrais paulistanos na década de 1990, em pleno período das políticas neoliberais do Governo Fernando Henrique Cardoso, que reivindicou, dentre outras pautas, políticas culturais efetivas para a cultura e, especialmente, para o teatro. Foi a partir dessa mobilização que eles conseguiram alavancar, em âmbito municipal, a Lei de Fomento ao Teatro, no ano de 2002 e ainda vigente por meio da legislação número 13.279 – de 08 de Janeiro de 2002.

maior de recursos aos grupos, até 2016, quando começa a precarização latente das políticas culturais desde o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff e que somente em 2023, com o governo do Presidente Lula e a retomada do Ministério da Cultura e de seus programas estruturantes, é possível vislumbrar o retorno efetivo das políticas culturais na esfera federal.

A exemplo das conversas que foram realizadas com os integrantes mais antigos do El Galpón e que presenciaram dentro do coletivo o processo da ditadura uruguaia, conversamos com o “núcleo duro” da Companhia do Latão, grande parte vinculados à companhia desde a sua fundação ou que integra um processo de trabalho mais contínuo dentro do grupo.

3.1 Companhia do Latão: do grupo de pesquisa ao grupo de teatro político

Conforme já pontuado, a Companhia do Latão começa enquanto um grupo de pesquisa em teatro dialético em 1996 e já, em 1997, o grupo se consolida enquanto coletivo teatral.

Efetivamente, o grupo de teatro sempre manteve a pesquisa muito presente em sua atuação, seja pelo rigor de estudos nos seus processos criativos, mas, também, na produção teórica crítica do coletivo e de seus integrantes, convergindo essas duas naturezas em seu trabalho.

Nossas conversas a fim de compreender melhor sobre a trajetória e escolhas do grupo iniciam com o diretor e dramaturgo da Companhia do Latão, além de professor universitário de teatro Sérgio de Carvalho²⁰⁴. Ele é o principal articulador do coletivo e quem assina as dramaturgias do repertório autoral do grupo, sendo que alguns textos foram criados em colaboração com outros profissionais. Com Sérgio de Carvalho, tivemos duas conversas em momentos distintos: em 2020, no auge da pandemia do covid-19 e presencialmente, em São Paulo, em fevereiro de 2023, quando o grupo estava em cartaz com o espetáculo *O mundo está cheio de nós*, no Teatro da USP (TUSP).

Sérgio de Carvalho coloca como marco de criação do grupo enquanto coletivo o ano de 1997, uma vez que, conforme ele pondera, 1996 marca a reunião dos artistas para pesquisa em teatro dialético, sem a pretensão inicial de tornar-se um grupo.

No que se refere à cena paulistana do final da década de 1990, período de criação da Cia do Latão, Sérgio de Carvalho pontua que é difícil mapear essa cena. Diferente da consolidação dos grupos paulistanos das décadas de 1960 e 1970, como o Teatro Arena e Oficina, os grupos criados na década de 1990 não tinham, a priori, uma preocupação política efetiva com os seus trabalhos, como ele mesmo ressalta.

²⁰⁴ Entrevista realizada via internet em 09 de junho de 2020, por meio da plataforma Google Meet.

Assim como outros grupos de São Paulo, a exemplo do Teatro da Vertigem²⁰⁵, os coletivos daquele período foram criados em um ambiente acadêmico e tinham como proposta a configuração como um grupo de pesquisa. Sérgio de Carvalho pontua que o cenário era de ambientes universitários nos quais estudantes, pesquisadores e artistas de teatro estavam interessados em pesquisas estéticas e de linguagens; influenciados especialmente pela Antropologia Teatral de Eugênio Barba²⁰⁶ ou nas vanguardas estéticas. Naquele período não estavam em pauta as questões brasileiras e dos demais países da América do Sul. Não havia, portanto, uma premissa de um teatro engajado.

Imagem 41- Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo da Companhia do Latão



Fonte: Teatro Jornal. Crédito da foto: Valmir Santos. fevereiro de 2022.

Nesse contexto da década de 1990, ocorreu um processo político que também afetou diretamente os coletivos artísticos independentes: em 1995, Fernando Henrique Cardoso assumiu a presidência do país. Seu programa de governo focou no discurso de modernização que culminou no fortalecimento das políticas neoliberais, com a privatização de estatais, a exemplo da Companhia do Rio Doce, atual Vale. Tais políticas agradaram, especialmente, as

²⁰⁵ O Teatro da Vertigem foi criado em São Paulo, em 1992, conduzido pelo diretor Antônio Araújo. Criado inicialmente como um grupo de pesquisa, tornou-se um grupo brasileiro referência pelas encenações em espaços não-convencionais. Na fase de criação do grupo, o encenador Antônio Araújo reuniu uma equipe de colegas advindos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. São seus colaboradores neste período os atores Daniela Nefussi, Johana Albuquerque, Lúcia Romano e Vanderlei Bernardino. O Teatro da Vertigem ficou nacionalmente conhecido pela “Trilogia Bíblica”, com a encenação dos espetáculos Paraíso Perdido (1992), O Livro de Jó (1995) e Apocalipse 1,11 (2000). Sérgio de Carvalho assina a dramaturgia do primeiro espetáculo, Paraíso Perdido.

²⁰⁶ A Antropologia Teatral é um conceito criado pelo encenador italiano Eugênio Barba, fundador e diretor do *Odin Teatret*. De forma sintética, a Antropologia Teatral tem como premissa estudar as bases técnicas do trabalho do ator, a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental.

elites paulistanas. Os grupos teatrais, especialmente os sediados em São Paulo, começam a compreender a gravidade deste contexto neoliberal e passam a reconfigurar a cena militante paulistana para fazer enfrentamento ao cenário de desmonte das políticas.

Algumas pessoas do teatro, dentre o próprio Sérgio de Carvalho, Reinaldo Maia, Gianni Ratto e Hugo Possolo começam a realizar encontros a fim de discutir uma política de fomento efetiva para os coletivos teatrais com trabalho continuado em São Paulo, capital. Sérgio de Carvalho relata que neste período pré-movimento “era um encontro de pessoas e não de grupos.” (CARVALHO, 2020).

Posteriormente, os encontros dos artistas vão se consolidar em um movimento mais ampliado dos grupos paulistanos, de diferentes estéticas e linguagens, mas pautados em reivindicar políticas culturais efetivas para o teatro. Estes grupos se vinculam, a partir daí, como Movimento Arte Contra a Barbárie. Integram o Movimento grupos como a Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo e Monte Azul. O primeiro Manifesto Arte Contra a Barbárie foi lançado em 1999.

Sérgio de Carvalho, que contribuiu efetivamente na elaboração do manifesto, explica o provável motivo da visibilidade que o manifesto ganhou na imprensa: “A minha formação é como jornalista; naquela época eu ainda contribuía para alguns veículos de comunicação e conseguimos pautar o manifesto na mídia. O manifesto era forte, era um discurso radical antimercadoria e que pretendia repor a política na pauta. Ele tinha uma orientação teórica radical.” (CARVALHO, 2020).

Sérgio de Carvalho nos diz que a atual cena paulistana é, geralmente, voltada para as vanguardas e experimentações de linguagens, ou seja, mais voltadas às questões estéticas que de conteúdo e que, muitas vezes, não consideram a importância da atuação de grupos como a Companhia do Latão que têm a premissa de um teatro político, comprometido com os movimentos sociais e com a atual conjuntura política.

Ele nos diz que os primeiros dez anos do grupo, embora a produção tenha sido sempre dinâmica e regular, eles atuavam “sem base”, ou seja, os ensaios eram realizados em espaços cedidos por companhias e grupos parceiros e as pessoas não conseguiam se dedicar integralmente às atividades da Companhia, o que volta a ser nova realidade depois da entrega da sede em 2020. Sérgio de Carvalho traz em sua narrativa como a conjuntura política dos governos de Lula no início do ano 2000 e, posteriormente, com Dilma Rousseff também contribuíram para estruturar melhor o trabalho do grupo:

Os financiamentos públicos para a cultura que ocorreram após 2003 facilitaram muito a nossa vida, no sentido que pudemos garantir uma condição melhor para os nossos

profissionais. A gente existia antes das políticas públicas, precariamente, mas sempre tivemos uma produção intensa. Só após 10 anos de existência, a Companhia do Latão conseguiu um espaço, que não era apenas utilizado para ensaios e apresentações, era um espaço formativo, realizamos muitas atividades com outros grupos. (CARVALHO, 2020).

Sobre o cenário no momento da realização desta entrevista em 2020, com a pandemia do covid-19, que culminou em uma precarização latente do setor cultural, com o encerramento de teatros, cinemas, bibliotecas e demais equipamentos culturais e a paralisação de inúmeros trabalhadores da cultura; questionado como ele vislumbra o setor cultural pós-pandemia, Sérgio de Carvalho alerta que “estamos no calor da hora do desmonte e esses extremos são mais difíceis”. O sentimento é, de fato, de “terra arrasada”, como ele pontua. (CARVALHO, 2020).

Sérgio de Carvalho coloca a necessidade, neste momento, de “um momento de estudo, de reflexão para a Companhia do Latão”. E segue: “A dramaturgia da Companhia do Latão sempre foi muito incomum, porque ela sempre dialogou com outros públicos, especialmente do cinema e mobilizador para outras áreas, como a literatura. Talvez seja o momento de dialogar com outras artes” (CARVALHO, 2020).

Ou seja, nestes primeiros anos de restrição da pandemia, quando também as próprias produções teatrais começaram a se recolocar nas plataformas digitais, um espaço ainda não familiar e inusual para muitos artistas da cena presencial, a Companhia do Latão também priorizou trabalhos que pudessem aproximar, por exemplo, da linguagem audiovisual, entendendo que à produção teatral estava reservado outro lugar.

Além de Sérgio de Carvalho, conversamos também com outros integrantes da companhia remotamente durante a pandemia do covid-19 e presencialmente em 2022. Helena Albergaria²⁰⁷ é atriz, dramaturga e uma das principais colaboradoras da Companhia do Latão. Casada com Sérgio de Carvalho, ela relata sobre o início da criação do grupo: “Eu era a namorada do Sérgio. No começo eu transportava no meu carro o cenário do grupo, fazia a bilheteria...” (ALBERGARIA, 2020). Ela acompanhava o trabalho do grupo até que, em 2001, ela estreou na Companhia do Latão como atriz, fazendo a leitura dramática da peça *Os dias da Comuna* de Bertolt Brecht (1948-1949), além de substituir uma atriz na peça *A Comédia do Trabalho* de Sérgio de Carvalho (2000).

²⁰⁷ Entrevista realizada pela internet em 16 de junho de 2020 por meio da plataforma Google Meet.

Imagem 42- Foto do espetáculo *A Comédia do Trabalho*.
Texto e direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano.



Fonte: Site Fundação Perseu Abramo. fevereiro de 2023.

A atriz nos diz que “A Comédia do Trabalho foi montada para fazer militância. Ela estreia em uma fase muito violenta do capitalismo no Brasil, a era FHC.” (ALBERGARIA, 2020). Com este trabalho, a Companhia do Latão se apresentou em vários espaços e percorreu várias cidades brasileiras: “Nós apresentamos muito essa peça, nas escolas que apresentamos, chegamos a fazer três sessões do espetáculo por dia. Apresentamos muito em sindicatos, em portas de fábricas, nestas apresentações fizemos muitos debates com os trabalhadores.” (ALBERGARIA, 2020).

Sobre o cenário brasileiro da década de 1990 citado por Helena Albergaria, cabe mencionarmos o sociólogo Celso Frederico (2016), que reforça a ofensiva neoliberal neste período, especialmente no contexto de São Paulo, que foi dando um caráter “privatista” à cidade:

Nos anos 1990, a ofensiva neoliberal fortalecida pela desagregação do bloco comunista, finalmente chegou ao Brasil. A crise social e o enfraquecimento do movimento operário foi acompanhado da ‘guinada ‘pragmática’ do Partido dos Trabalhadores e da desmobilização das Comunidades Eclesiais de Base. Na cidade de São Paulo, a administração Paulo Maluf, privilegiando o transporte individual e a consequente construção de avenidas e viadutos, deixou a periferia abandonada. A concentração de renda, de um lado, favoreceu o surgimento de condomínios fechados e shoppings centers e, de outro, a crescente ‘favelização’. (FREDERICO, 2016, p.164).

É neste contexto neoliberal avassalador que surge a Companhia do Latão, com a privatização de várias estatais em âmbito federal, como a já mencionada Rio Doce, em 1997 (a atual Vale, responsável pelos crimes de Brumadinho e Mariana); seguida das políticas

neoliberais pelos estados, a exemplo de São Paulo, com o conseqüente agravamento da concentração de renda.

Pergunto a Helena Albergaria se, em algum momento, grupos teatrais do Brasil e também da América do Sul influenciaram nos processos de criação da Companhia do Latão, o que ela narra a influência maior dos grupos paulistanos e do grupo de teatro de Belo Horizonte chamado *Grupo Galpão*. Helena Albergaria também diz das referências individuais e não coletivas do *El Galpón* e de outras referências que foram se consolidando importantes na formação da Companhia do Latão:

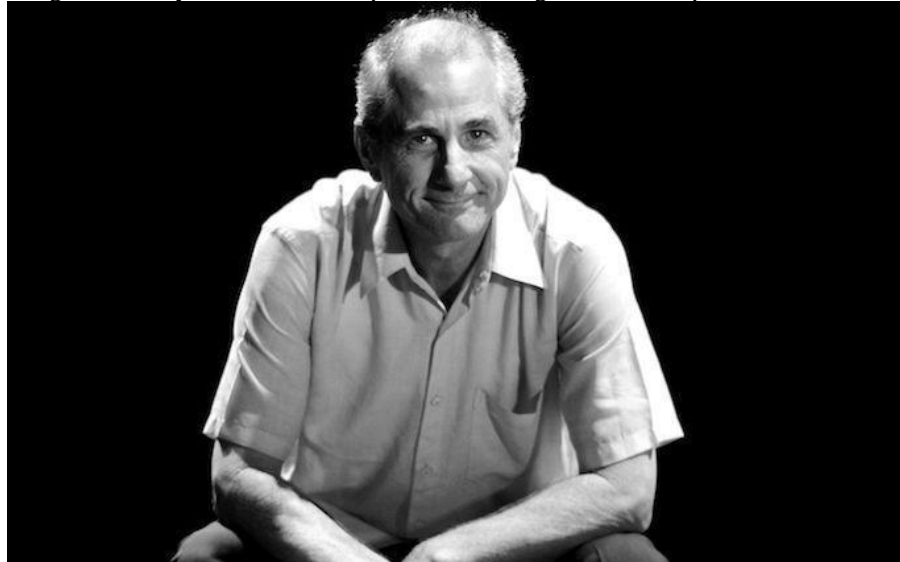
Acho que o El Galpón, tem uma admiração minha, do Sérgio, nunca conversei com outras pessoas, então, de maneira consciente não, o Grupo Galpão de Minas com certeza, porque o Sérgio tinha uma relação com o Chico Pelúcio, com o Eduardo Moreira, de discussão de política pública para o teatro, o Galpão convidou a gente pra fazer o repertório lá também, a Rosa tinha acabado de nascer, era um repertório que tinha *A comédia do trabalho*, *O mercado do gozo*, tinham várias coisas e o Galpão sim. Aqui em São Paulo, tem o grupo Teatro União Olho Vivo, que foi uma referência pra gente sempre, também participaram das discussões da Lei de Fomento, o Moreira, que é um artista que tem um teatro na periferia, ele monta um circo, é muito interessante, esqueci o nome do grupo dele, ele tem setenta e poucos anos, ele tem um teatro que é uma lona, que por muitos anos ficou caminhando, a lona ficou muito tempo na USP e a gente apresentou *O pão e a pedra* no teatro dele, que não tá mais itinerante, mas ainda mantém este formato de circo e o Moreira foi uma pessoa fundamental na Lei de Fomento aqui de São Paulo, foi o cara, aí tem o Folias d'Arte, tinha o Tapa que já tinha muitos anos quando a gente começou, eu acho que as parcerias foram mais com os grupos aqui de São Paulo, tirando o Galpão de Minas que foi muito importante pra gente, eu acho que o Galpão foi um acontecimento na vida de que tem cinquenta anos como eu. Eu achei muito emocionante quando fomos apresentar lá. (ALBERGARIA, 2022).

É interessante observar, tanto na fala da Helena Albergaria, quanto de outros artistas que foram entrevistados da Companhia do Latão, a dificuldade real de fazer a interlocução da produção teatral brasileira com as demais produções do teatro latino-americano, ponto, inclusive, já mencionado no projeto desta pesquisa. A aproximação, portanto, dos grupos locais que compartilham, muitas vezes, das mesmas premissas de trabalho é o caminho natural dos coletivos de teatro.

Outro integrante da Companhia do Latão é Ney Piacentini²⁰⁸. Um dos fundadores do grupo, ele é, portanto, um dos integrantes mais antigos e presente em todos os espetáculos. Na Companhia do Latão já atuou como ator, produtor, colaborou em algumas dramaturgias e, atualmente atua como ator nos espetáculos em repertório.

²⁰⁸ Entrevista realizada de forma remota por meio da plataforma Google Meet em 14 de agosto de 2020.

Imagem 43- Ney Piacentini, ator, professor e integrante da Companhia do Latão.



Fonte: Sesc/SC. Créditos: Bob Souza. fevereiro 2021.

Em conversa remota, ainda realizada no auge da pandemia do covid-19 em 2021, ele falou um pouco da sua trajetória junto ao grupo: Ney Piacentini havia atuado em um espetáculo com a direção do Sérgio de Carvalho antes mesmo da formação da companhia. A peça se chamava *O catálogo* do autor, ator e roteirista Jean-Claude Carrière (1968). A sua vinculação à Companhia do Latão ocorreu em 1997, quando o coletivo iniciou a pesquisa em teatro dialético, no Teatro de Arena, em São Paulo. Este processo desencadeado dentro do coletivo ganha desdobramento na própria pesquisa de mestrado de Ney Piacentini, anos depois, quando ele se propõe, inclusive, a conceituar o que é o ator dialético:

[...] O ator dialético na Companhia do Latão é também um pouco dramaturgo e encenador, vivencia as ações e é narrador, transita entre o épico, o dramático e o lírico. Distancia-se dos papéis de distintos modos. Por vezes interpreta de forma indicada (sem se envolver tanto com os personagens), noutras a eles se entrega, ainda que intermitentemente, em encenações ensaísticas, fragmentadas ou inacabadas. Paramenta-se diante do público (quase não usa os bastidores) e faz com pequenos adereços as caracterizações para os seus papéis. Atua em coros, canta, compõe e, se necessário, toca algum instrumento. Pratica exercícios para fortalecer a imaginação e tem uma atitude realista. Utiliza-se do princípio nodal da contradição, age pelas ações psicofísicas, improvisa muito nos ensaios e tem gosto pelos estudos, pelo aprendizado sobre as matérias a serem teatralizadas. Investiga os deslocamentos das posições sociais, sondando o desenraizamento dos indivíduos no mundo financeirizado. É politizado e cultiva valores anticapitalistas, solidários e gregários. Tem prazer em trabalhar em grupo, porém sua sobrevivência material também depende de atividades paralelas à companhia. Não são poucos os problemas, contudo as afinidades compensam as diferenças ao improvisarmos preparando um espetáculo ou, em apresentações, quando entramos em contato com públicos diversos, que vão dos frequentadores de teatro aos movimentos sociais, mobilizando-nos mutuamente em torno de uma nossa peça, debate ou oficina. (PIACENTINI, 2018, p.225).

Essa descrição apresentada por Ney Piacentini tem relação com todas as narrativas apresentadas pelos integrantes da Companhia do Latão e sintetiza, com excelência, o processo levado com rigor pelo grupo.

Outro importante agente na trajetória da Companhia do Latão é Márcio Marciano, encenador e dramaturgo que por muitos anos foi importante colaborador do grupo. Um dos fundadores da Companhia do Latão, assinou junto com Sérgio de Carvalho a dramaturgia e o texto de várias peças. Permaneceu no grupo até 2006, ano no qual mudou-se para João Pessoa, na Paraíba, onde radicou-se com a família e ali fundou, há quinze anos, o Coletivo de teatro Alfenim, no qual replica vários processos que se consolidaram na Companhia do Latão referentes ao texto e à encenação.

Em dezembro de 2022 realizamos uma conversa remota²⁰⁹ a fim de compreender a sua participação ativa na consolidação da Companhia do Latão e sua atuação estreita com Sérgio na direção e dramaturgia dos espetáculos.

O grupo surgiu a partir de um projeto de ocupação do histórico Teatro de Arena, de São Paulo. Sérgio de Carvalho, em parceria com Kil Abreu havia realizado anteriormente uma bem sucedida encenação de *A morte de Danton*, de Georg Büchner. Em *Ensaio para Danton*, eles tangenciaram certos procedimentos do teatro épico e Sérgio tinha o desejo de verticalizar o estudo da obra de Bertolt Brecht. O projeto de ocupação do Arena reuniu um grupo de artistas pesquisadores para a estudo de uma obra capital de Brecht, *A compra do Latão*. Fui convidado a integrar o núcleo de dramaturgia, juntamente com Kil Abreu e Paulo Rogério Lopes. A abertura ao público desse projeto se deu com a leitura encenada de *Santa Joana dos Matadouros*, seguida de uma palestra de Roberto Schwarz sobre ‘A atualidade de Brecht’, que posteriormente o crítico reescreveu e publicou em *Sequências Brasileiras*. Sérgio me conhecia dos tempos de formação na ECA/ USP, éramos colegas de turma. Do grupo original de dramaturgia permanecemos eu e Sérgio. A partir dessa ocupação passamos a desempenhar em parceria as funções de dramaturgia e encenação. Tanto eu como Sérgio vínhamos de outras experiências no teatro, mas foi no Latão que pudemos consolidar nossa formação na direção e na dramaturgia. Desde o início, procuramos desenvolver um processo colaborativo de construção da dramaturgia e da escrita cênica, com a participação efetiva do elenco e demais artistas colaboradores. Embora seja comum falar em processo colaborativo, sabemos que cada coletivo inventa seu próprio modelo de procedimentos em sala de ensaio. Em nosso caso, Sérgio era um diretor mais corpo a corpo com os atores, eu ficava mais na retaguarda, nos planos da encenação e do texto, embora estivéssemos o tempo todo na sala de ensaio. Como trabalho com cenografia, acabava pensando em soluções para a infraestrutura da cena. Fomos aprendendo a dirigir a partir do escrutínio permanente e crítico dos próprios atores e atrizes. Tivemos muita sorte, porque o elenco inicial do Latão era formado por um grupo de artistas com muita bagagem, muito propositivo. Num certo sentido, nós sempre estimulamos o elenco a trabalhar como encenadores, dramaturgos e intérpretes de sua própria cena. Muito do trabalho dramaturgico vinha das próprias proposições surgidas no processo de improvisação das cenas. Nossa tarefa era amarrar o que ia sendo proposto pelos atores. As encenações se construíam à medida que íamos verificando a própria dramaturgia. Com a estreia e a sequência de apresentações, fazíamos os ajustes necessários, chegando muitas vezes a reescrever cenas inteiras. Dessa forma, tínhamos a versão do texto da estreia e depois o texto com o espetáculo já em cartaz. Por isso procurávamos fazer temporadas longas. Eu

²⁰⁹ Conversa realizada via Zoom em 08 de dezembro de 2022.

me lembro de um bom exemplo, *O Auto dos Bons Tratos* no Festival de Curitiba, foi uma experiência bem interessante. No ano anterior levamos *Santa Joana dos Matadouros*, com uma ótima repercussão. Havia muita expectativa com o novo espetáculo. Estavam programadas duas sessões seguidas. Da primeira apresentação não gostamos nada. No intervalo entre as duas apresentações, eu e o Sérgio conversamos sobre o que havia acontecido e percebemos que o que estava errado era a sequência das cenas, a sequência não estava suficientemente clara. Chamamos o elenco e demos a Ney (Piacentini), que tem uma memória incrível a incumbência de memorizar um novo texto escrito naquele momento, e que servia de passagem para a nova conformação das cenas. Na segunda apresentação, a recepção do público foi completamente diferente. E muito disso vinha do olhar do público, da reação do público. Aqui em João Pessoa, no trabalho com o meu grupo, o Alfenim, também trabalho dessa forma. É interessante perceber como a escrita cênica interfere diretamente na escrita do primeiro texto. São dois filtros: num primeiro momento, os atores dizem como o corpo, o que funciona e o que não funciona; depois, tem o retorno do público. Depois da abertura do projeto de ocupação do Arena, passamos a apresentar a leitura de *Santa Joana dos Matadouros* por um bom período, sempre às terças-feiras. Após três ou quatro leituras, os atores não precisavam mais do texto, então decidimos partir para a encenação. No início, era um processo bastante intuitivo, depois, à medida que aprofundamos o estudo de Brecht, passamos a verticalizar seu pensamento, entendendo a questão principal, que era a questão política. Entendemos que o caráter político da forma e dos temas era incontornável. Foi assim que passamos a compreender nossa experiência brechtiana. Isso definiu nossa atitude diante do teatro porque percebemos que os temas eram fundamentais, os assuntos antecipavam nossa experiência estética, essa escolha do assunto passou a ser primordial além do que nos movia enquanto artistas, claro. Compreendemos que é necessário politizar a forma a partir do conteúdo. Para avançar no projeto de Brecht, a partir da perspectiva brasileira, sentimos que era preciso compreender as questões políticas, as questões da luta de classes e começamos a realmente estudar as principais teorias a respeito. Na dramaturgia, trabalhávamos a partir do que chamamos de ‘cenas-modelo’, a partir de cenas da tradição clássica que pudessem nos auxiliar a superar os obstáculos decorrentes do assunto. ‘Se Ibsen tivesse que resolver essa cena, como faria?’ O modelo clássico servia como um primeiro passo no processo. Compreendendo o mecanismo da cena, os procedimentos de uma dramaturgia altamente comprovada, era possível emular soluções e propor tarefas de improvisação adequadas ao assunto que nos interessava. Uma vez assimilado o jogo da cena e seus mecanismos de reprodução era possível encontrar saídas para os impasses de nossa dramaturgia. Era uma maneira bastante analítica de conduzir o trabalho na sala de ensaio. (MARCIANO, 2022).

Márcio Marciano reitera, portanto, a relevância da formação inicial composta por artistas já com larga experiência e bastante propositivos, uma vez que este foi o ambiente profícuo para que ele e Sérgio de Carvalho, parceiros na construção dramática, pudessem desenvolver os processos que contavam com colaboração ativa dos atores.

Além disso, os grupos de estudos, concomitante ao trabalho de criação das montagens, também foram fundamentais para aprimorar o trabalho dramático e de encenação. Ele elucidava também, mediante exemplos práticos, como o trabalho se dava durante os ensaios e, também, durante as apresentações e como foi se consolidando a perspectiva dialética do grupo em sua práxis.

3.2 Brecht e a produção teatral a partir da periferia do capitalismo

A influência do teatro de Brecht na trajetória do Latão e o rigor do teatro épico-dialético, na sua produção crítica, mas, também, na sua práxis é a característica marcante na atuação do grupo.

Entretanto, não se trata meramente da reprodução das técnicas brechtianas ou de repetir a sua dramaturgia esvaziada da contextualização sócio-histórica. Sérgio de Carvalho reforça que, desde o início, o dramaturgo alemão foi e tem sido um eixo da trajetória do grupo. Entretanto, ele pontua que “A Companhia do Latão não acessou o Brecht pelo resultado, mas pela atitude brechtiana. Brecht não se realiza na cena, mas na relação com o mundo, ao romper a demagogia pronta. É uma dialética negativa brechtiana.” (CARVALHO, 2020).

É significativo registrar a consciência crítica da Companhia do Latão e de seus integrantes sobre a transposição do teatro épico-dialético de Brecht para a realidade brasileira: “Nossa tradição dramática é de outro tipo. Foi necessário pensar a atitude experimental dialética em relação ao marxismo brasileiro, ao pensamento crítico da periferia ao capital.” (CARVALHO, 2020).

Sobre esse ponto, Carvalho (2009) avança em seu pensamento crítico ao apontar que o legado literário, teatral e estético europeu que o teatro brasileiro herdou, daquilo que é notabilizado como o teatro universal (leia-se especialmente teatro europeu) e que desconsidera todas as demais referências que não se encaixam neste modelo, sinalizam para um “desencaixe” entre a matéria social brasileira e, porque não, latino-americana e a proposta estética que nos serviu de referência até poucas décadas atrás na produção teatral brasileira:

[...] Para refletir as ‘coisas nossas’ os temas podem ser, inclusive, estrangeiros. Entretanto, quando trabalhamos com conteúdos sociais próprios da nossa situação de periferia do capitalismo fica mais evidente uma inadequação de base, um desacordo entre nossa matéria social e as formas dominantes da representação literária ou teatral. Isto é, as formas que nós herdamos das tradições europeias e que constituem as nossas referências estéticas. Formas apresentadas como universais, mas que embutem valores e pontos de vista que nem sempre dialogam bem com as dimensões históricas de nossa matéria social. (CARVALHO, 2009a, p.55-56).

Sérgio de Carvalho nos dá um exemplo prático deste ajuste da perspectiva brechtiana adequada à realidade brasileira, ao dizer que, no processo de montagem das peças: “Nós mudávamos a ordem das cenas e intervimos na dramaturgia original. Se, durante as apresentações, a gente percebia que o público não reagia, não estava interagindo com determinada cena, a gente já propunha outras mudanças. As peças da Companhia do Latão são constantemente transformadas.” (CARVALHO, 2020).

Assim, essa mudança na própria dramaturgia brechtiana reconstruída e ressignificada pela Companhia do Latão tem consonância também com as contradições do próprio contexto brasileiro daquela época, contradições do próprio capitalismo, mas que ganham outra configuração em um país periférico e continental na América Latina como o Brasil e que conforme aponta Kon (2015), com a chegada da esquerda ao poder, também aporta novas contradições, por meio das alianças que foram pactuadas com partidos conservadores. Ou seja, todo esse contexto de avanços e retrocessos que caracteriza as políticas em nosso país é sentido e incorporado nos trabalhos da Companhia do Latão.

As dificuldades de se fazer um teatro político contra esse pano de fundo estavam escancaradas desde o início dos estudos sobre a poética brechtiana por parte da pioneira Companhia do Latão, portanto, desde o seu surgimento, na verdade. [...] Se os mais importantes grupos do ciclo de politização haviam se constituído durante a era FHC, quando se estabelecia uma forma de pensamento único que tratava toda busca por alternativas ao domínio do capital como mero devaneio, a vinda ao poder do Partido dos Trabalhadores parecia tornar a situação ainda mais contraditória. Tem início intensos processos de mudanças sociais instaurados pelo chamado 'Lulismo' (nome preferido por Singer, 2012), gerando, talvez certa oposição e alternativa ao conformismo neoliberal generalizado. Por outro lado, essa mudança tem como preço a aliança dos mesmos governos que realizaram tais políticas com algumas das forças mais regressivas do cenário brasileiro, aquilo que Marcos Nobre (2013^a) deu o nome de 'Pemedebismo', resultando em uma resistente blindagem do sistema político contra a participação popular. (KON, 2015, p.17-23).

Imagem 44- Foto do espetáculo *O Pão e a Pedra* – Texto e direção de Sérgio de Carvalho



Fonte: Fan Page Cia do Latão. março de 2020.

No que se refere ao perfil da Companhia do Latão, é interessante observar em conversa com Helena Albergaria, que existe, de fato, uma coerência da proposta de trabalho do grupo, sem, entretanto, querer uma homogeneidade de seus integrantes e parceiros: “As pessoas pensam que o grupo é um pensamento em bloco. Não é bem assim. A gente é marxista, eu e Sérgio somos marxistas, o grupo é marxista, mas nem todos os seus integrantes são marxistas”

(ALBERGARIA, 2020). Assim, para Helena Albergaria e Sérgio de Carvalho, fundadores da Companhia do Latão e do “núcleo duro” do coletivo, as contradições decorrentes do capitalismo e que são as causas das misérias e injustiças, especialmente em países como o nosso, localizados na periferia do capital, esta fratura social, a “conta que não fecha” em nossos países latino-americanos reflete também nos modos de produção e criação artística e tornam presentes e atuais as perspectivas de luta já traçadas por Marx e pelo teatro brechtiano, conforme traz Carvalho (2009):

Os movimentos excludentes do capitalismo contemporâneo escancaram a atualidade de Marx e de Brecht. O crescimento das multidões insatisfeitas mostra que apenas na superfície o capitalismo se tornou o único fator dinâmico da sociedade, capaz de assimilar toda a oposição. A mudança do quadro político na América Latina é um primeiro sinal de que as situações de fratura – que expõe a unidade dialética do velho e do novo – têm aumentado nos últimos tempos. Foi tendo em vista esses aspectos que, nos últimos anos, a Companhia do Latão voltou a encenar as peças de Brecht. É, entretanto, um momento histórico de reconstrução, de acúmulo de forças críticas, de reconquista de lucidez, de converter a crise de categorias e modos de luta em ação produtiva. (CARVALHO, 2009a, p.27).

Assim, além das peças de Brecht que compõem o repertório da Companhia do Latão e que já foram criadas na perspectiva de debater o mundo como transformável, a dramaturgia própria do grupo cria e recria contextos de contradição a partir do território Brasil e das relações sociais que se constroem em diferentes conjunturas atravessadas por nossa sociedade. Helena Albergaria nos revela também sobre a forma de trabalho conduzida por Sérgio de Carvalho, muito pautada em valorizar as diferenças, a diversidade presente no grupo: “É muito interessante a direção do Sérgio. Ele consegue sacar qual é o talento da pessoa. As colaborações de cada um no Latão são muito diferentes. Muitas vezes, eu colaboro na dramaturgia e, também, nos figurinos. O Sérgio reforça as diferenças. E não impõe ao ator que ele dê o que não tem” (ALBERGARIA, 2020).

Imagem 45- Helena Albergaria. Atriz e integrante da Companhia do Latão.



Fonte: Teatro Jornal. junho de 2021.

Este processo pautado em uma perspectiva mais coletiva e compartilhada das tarefas do grupo, não deixa, entretanto, de considerar os diferentes papéis de cada um na Companhia do Latão, mas não são funções estanques e podem receber a colaboração dos envolvidos no processo:

O Sérgio é o dramaturgo e o diretor. Mas trabalha a partir do material que você traz para os ensaios. Por exemplo, ele traz uma notícia de jornal e diz: estuda esta notícia e traz uma proposta de cena amanhã. Eu atuo na dramaturgia porque tem textos meus na cena. E o que a gente propõe fazer, permite que ele inverta a construção da dramaturgia. Não é um grupo onde a direção e a dramaturgia são coletivas, mas todos colaboram. Por exemplo, quando eu estava fazendo a peça *O Patrão Cordial* do Brecht, uma adaptação que o Sérgio fez; a minha personagem, que se chamava Vidinha, tinha uma cena que cantava. Era uma cena que eu fazia com outros atores e cantava certinho, mas aí, no ensaio aberto, o Sérgio virou pra mim e disse: Eu quero que você cante aos berros e tirou os outros atores que contracenam comigo. Esta cena mudou toda a estrutura dramaturgica da peça, o Sérgio mudou a sequência da dramaturgia por uma proposta que eu fiz na cena. Para dar o exemplo de como ele trabalha a partir do material dos atores. (ALBERGARIA, 2020).

Outra integrante que compõe o “núcleo duro” da Companhia do Latão juntamente com Sérgio de Carvalho e Helena Albergaria é Maria Lívia Goes²¹⁰, assistente de direção de Sérgio de Carvalho no grupo. Maria Lívia Goes é graduada em direito e filosofia e sua formação em teatro se deu posteriormente, quando ela foi fazer o curso técnico em teatro pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Sua aproximação da Companhia do Latão ocorreu em uma oficina de formação oferecida pelo grupo:

Eu fui fazer uma oficina com a Bia, que na época era assistente do Sérgio e que tinha a ver com a pesquisa dela em teatro. Então eu conheci muito o pensamento do Sérgio trabalhando com ela, eu fui fazer umas matérias de graduação no teatro como ouvinte pensando em fazer algo com o Sérgio, talvez o mestrado, enfim. E no começo do outro ano, a Bia me ligou, dizendo que eles iam começar a montar ‘O pão e a pedra’ e que iriam montar uma equipe de trabalho e se eu gostaria de participar. Então a minha experiência profissional no teatro é toda vinculada ao Latão. Então, na montagem da peça *O pão e a pedra*, o Sérgio sugeriu que a Bia entrasse em cena, claro, se ela quisesse e o Sérgio me perguntou se eu tinha interesse em trabalhar na assistência de direção, eu disse, olha, eu super tenho, mas nunca fiz isso, vamos ver como é (risos). E foi assim que eu virei assistente do Sérgio, desde 2016. (GOES, 2022).

Maria Lívia Goes integra o grupo, portanto, há sete anos e, neste período, ela pôde acompanhar os processos de criação de alguns espetáculos, dentre ações formativas que a Companhia do Latão realiza paralelamente ao trabalho do seu repertório teatral. Dentre os espetáculos dos quais ela já participou como assistente de direção estão *O pão e a pedra*, *O mundo está cheio de nós*, *Lugar nenhum* e a remontagem de *A ópera dos vivos*.

²¹⁰ Entrevista realizada em São Paulo no dia 15 de dezembro de 2022.

Perguntada a respeito de qual lugar o trabalho da Companhia do Latão ocupa na produção teatral brasileira, ela pondera que:

O Latão tem um histórico como companhia que me antecede bastante e isso marca os lugares que o Latão assumiu e estes lugares não são estanques também. O Latão já teve práticas próximas ao teatro político e aí, eu concordo com o Sérgio, que atua junto com os movimentos e que não é somente um teatro politizado, eu acho que o Latão já fez e faz teatro político, mas que não é a constante do grupo. Então, tanto quanto experiência histórica quanto prática e os encontros com os parceiros dos movimentos continuam existindo: do MST, tanto o Sérgio quanto o grupo têm esta experiência com eles de teatro político onde tem esta troca e tem outros espaços também. Eu acho que me aproximei do Latão porque na época das ocupações nas escolas, como eu sou advogada, eu atuei bastante junto ao movimento estudantil. E a gente levou oficinas do Latão nas escolas ocupadas, o Sérgio tinha interesse em conhecer o movimento dos estudantes, ele e Helena deram oficinas em uma escola, eu e Bia fomos exibir *Ópera dos Vivos* em outra escola, então é um grupo que tem interesse e abertura pra isso, é uma constante no grupo. A atuação mais recente foi a atuação do assentamento do MST no Ceará, uma parceria do Sérgio e que expandiu para o grupo. Continuando com o Latão, por ter uma trajetória mais longa, ocupa este lugar oficial, tem muita gente que vem pesquisar a trajetória do grupo, então continua tanto a politização dos temas que o grupo escolhe para montar quanto as parcerias com os movimentos. (GOES, 2022).

Existe, portanto, essa dimensão de um trabalho já consolidado do grupo que ocupa um lugar importante na história do teatro brasileiro, seja pelo seu rigor de estudos, de tensionar o nível crítico das temáticas dos espetáculos e, também, pela memória que vem registrando de suas dramaturgias, da reflexão crítica sobre fazer teatro no Brasil por meio de suas publicações que é bastante significativo.

Chamamos destaque a um ponto já demarcado na primeira conversa com Sérgio de Carvalho e que é retomado na narrativa de Maria Lívia Góes, que é a distinção entre teatro político e teatro politizado, entendendo a primeira denominação sobre a produção artística realizada junto com os movimentos e não apenas para os movimentos. Ela pontua que na trajetória do grupo e dos artistas que o integram mesclam períodos nos quais essa relação é mais estreita, consolidando, portanto, o teatro político, com produções mais pautadas na criação de um teatro politizado.

Sobre a perspectiva dialética no trabalho do grupo, Ney Piacentini (2021) nos diz que:

Você veja que, as coisas não estavam tão programadas assim né...a partir da montagem do *Danton*²¹¹, isso eu sei por que eu não fiz, mas logo depois eu tava por perto, então eu ouvi muito falar, que não era um trabalho político. Então esse contato com a obra do Büchner que é uma obra fragmentada, que é uma obra que trabalha com certo expressionismo...algumas características que o Brecht veio a trabalhar depois na época dele, então o projeto que foi pro Teatro de Arena já foi sobre essa influência né e ali aconteceu um estudo teórico da obra *A Compra do Latão* que deu

²¹¹ Ney Piacentini reporta ao primeiro trabalho quando o grupo ainda não havia se consolidado como a Companhia do Latão, mas se tratava de um grupo de pesquisa que realizou “Ensaio para Danton”, baseado na obra “A Morte de Danton” de Georg Büchner (1835).

em um trabalho experimental, que a gente nem achou que ia ser uma coisa que ia ficar em cartaz, que seria só uma espécie de exposição de estudo, mas daí a gente viu um potencial e já tava no programa do projeto estudar o teatro dialético. (PIACENTINI, 2021).

Assim, o seu relato faz coro com a narrativa de Sérgio de Carvalho, que o grupo nasce, sem a pretensão de tornar-se um grupo de teatro político ou mesmo de avançar nas questões do teatro dialético, mas, o contato com a peça de Brecht, que dá nome ao grupo, é uma mudança de direção que define a trajetória da Companhia do Latão nestes 25 anos. No que se refere ao teatro brechtiano e ao seu famoso conceito de distanciamento, Ney Piacentini (2018) também reporta que para além de uma técnica de ruptura da condução da cena para a narrativa do ator ou da atriz, tem por princípio trabalhar a contradição em cena, gerando um processo que leve ao espectador a procurar as causas de determinada situação social:

Desde o início das nossas atividades, o efeito do distanciamento esteve em pauta no grupo. O problema foi elucidar o que para nós seria a paradigmática formulação do autor alemão. Entre conversas e as práticas de palco, foi adotado um conceito de que distanciar é desnaturalizar um acontecimento. A ordem das coisas no mundo não é natural, possui causas históricas, está inserida em um contexto social e existem sujeitos que fazem com que elas se apresentem de uma determinada maneira ou de outra. Outros agentes, que tenham discordâncias sobre esta ou aquela visão, podem fazer com que os valores sejam diferentes dos estabelecidos. Assim, pela nossa leitura, distanciar não seria apenas sair do personagem e comentá-lo via uma narrativa, mas também pode contestar um fato tido como incontestável, questionar o porquê da dominação de uns sobre outros, ou seja, politizar a cena com o intuito de desabituar as relações que estão fora do teatro. Os meios para se atingir tal fim estava sendo investigados em exercícios e, gradativamente, começaram a aparecer. (PIACENTINI, 2018, p.27-28).

A exemplo do texto de Brecht *A compra do latão*, Ney Piacentini acentua o caráter ensaístico de muitas peças que compõem o repertório do grupo, que começam com leituras, ensaios abertos, até expandir para processos de montagem, como a peça *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht (1929-1931) que se tornaria um espetáculo muito importante do grupo e por meio do qual ocorre o encontro com o MST:

Santa Joana também começou como uma leitura, uma leitura encenada, uma leitura que, a cada semana, sexta-feira a gente abria para o público ver, aí, de uma semana pra outra, a gente levantava mais uma cena e alargava o texto e ficava um misto de leitura e de cena assim sabe, até um tempo já maduro virar um espetáculo. O espetáculo teve várias versões. [...] Mesmo a montagem ela passou por cinco versões, então você vê que foi tudo muito processual, digamos, vamos trabalhar no que é necessário agora e depois a gente vê o que acontece. [...] Então você vê que o aspecto ensaístico, o aspecto de investigação permeou o trabalho. (PIACENTINI, 2021).

Como essa perspectiva dialética de atuação do grupo, que considera também o contexto do coletivo na periferia do capitalismo, tem sido relevante para consolidar o repertório da Companhia do Latão, Márcio Marciano (2022) reitera o seguinte:

Depois de minha saída do Latão, penso que o Sérgio conseguiu verticalizar o processo de produção de uma dramaturgia brasileira como poucos. Os espetáculos produzidos nessa nova fase do grupo, que se inicia com a montagem de *O círculo de giz caucasiano* – uma espécie de parada estratégica na produção de uma dramaturgia autoral para uma retomada mais consciente – parece inaugurar uma produção dramática que passa a operar as contradições da experiência brasileira na estrutura mesma do texto. Nesse sentido, penso que *A ópera dos vivos* é um trabalho que não foi reconhecido pela crítica com a ênfase que merece. Sérgio consegue nesta obra sintetizar a experiência política e cultural brasileira de meados do século XX até os dias atuais, do período marcado pelo ensaio de uma cultura nacional popular com vista à emancipação genuína do povo brasileiro, enquanto sujeito da história, até o desmanche alucinado de um projeto civilizatório pela via do consumo e dos simulacros da forma mercadoria. Além disso, a peça captura a experiência recente do teatro brasileiro em particular, como de resto da própria cultura brasileira, através do percurso das figuras que conduzem a narrativa: artistas conscientes de sua função política e social, mas impotentes frente à lógica da produção artística em grande escala para o entretenimento de massa. Nesse sentido, dá um testemunho em chave crítica da própria trajetória do Latão, que se insere na experiência de entrave do movimento brasileiro de grupos teatrais antes e depois do período de exceção da ditadura militar. Num certo sentido, o movimento teatral brasileiro deste período de 90, no qual o Latão se insere como ponta de lança, consegue reatar um processo cortado violentamente pelo golpe de 64. A partir de 90, o teatro de grupo retomou seu papel de vanguarda estética e política, irradiando depois sua influência para outras linguagens e se conecta com outros grupos teatrais históricos do período da ditadura militar. Eu não sei como se deu isso em outros países da América Latina, mas aqui reposicionamos outros grupos importantes no período da ditadura e que seguem atuantes até hoje, como o grupo Teatro União Olho Vivo, em São Paulo. Nesse processo, o sujeito histórico se reposiciona. Porém, penso que, apesar das conquistas, a experiência do teatro de grupo chegou a certo limite, certo esgotamento devido à cultura dos editais e dos grupos que deixaram de ser, no melhor sentido da palavra, amadores e no que isso impactou para os grupos. *A Ópera dos Vivos* traz essas discussões, fala da cultura nacional-popular, fala da ruptura da ditadura que avança para os dias atuais, é uma síntese histórica muito importante. Nesse sentido, penso que a produção dramática de Sérgio aponta para a busca de uma síntese da experiência estética recente no Brasil, um passado que ainda está sendo incorporado à nossa experiência. Ele tem a ousadia de formular um projeto que dialoga criticamente com as matrizes da formação do sujeito brasileiro, e está de algum modo, chamando para si a responsabilidade e se credenciando para tornar-se um autor nacional. Por exemplo, na peça *O pão e a pedra*, embora prevaleça na encenação um tom melancólico, a dramaturgia tem um otimismo latente muito forte, embora coloque o dedo na ferida aberta. E o último trabalho, *Lugar Nenhum*, fala deste movimento do Brasil, sem nenhuma perspectiva, quem for ler o texto em trinta, quarenta anos, terá uma radiografia do que se passa no país de agora. (MARCIANO, 2022).

A análise que Márcio Marciano faz sobre os espetáculos mais recentes do grupo, da consolidação da trajetória da Companhia do Latão de abordar, de forma crítica, aprofundada e com rigor, questões do Brasil de ontem e de hoje, bem como do reconhecimento do trabalho de Sérgio de Carvalho como dramaturgo, vinculado à encenação de suas peças pelo coletivo, com a perspectiva de reposicionar o sujeito histórico são pontos importantes no seu relato, além do fato de referendar o diálogo o grupo faz, por meio de sua dramaturgia e também na encenação com as principais matrizes brasileiras e sua relação com o capital.

O comprometimento do teatro épico-dialético portanto é levado às suas últimas consequências pela Companhia do Latão, com um rigor em seus processos que aponta as contradições latentes na sociedade brasileira em suas peças, ações formativas e intercâmbios com outros coletivos e artistas.

3.3 A precarização das políticas culturais no país e a pandemia: o Estúdio Latão fecha as suas portas

Em 2020, com a pandemia do covid-19 em 2020, o setor artístico-cultural sofreu um impacto considerável: o teatro, como uma atividade de natureza presencial, não pôde ser realizado: com isso, vários coletivos teatrais que já tinham muitas dificuldades em manterem os seus espaços, não puderam assegurar a sua sede sem realizar as suas atividades. A Companhia do Latão, desde o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, foi perdendo os seus apoios e patrocínios e, com isso, torna-se complexo manter também a sua sede, o Estúdio Latão, fundado em 2007 e localizado no bairro Sumarezinho, na cidade de São Paulo e que abrigou, além dos espetáculos do grupo, diversas ações formativas e atividades entre diferentes artistas e coletivos.

A pandemia do covid-19 em 2020 portanto não foi o único motivo de fechamento da sede, mas o fator que contribuiu para essa decisão.

Sérgio de Carvalho (2020) pontua que: “Eu fiz a mudança já portando máscara. Todo o nosso acervo está dividido em diferentes espaços: em uma sala que eu utilizava como escritório, os equipamentos de luz e som estão emprestados para uma sala de um grupo criado recentemente em um bairro periférico de São Paulo e, por meio de uma campanha colaborativa, alugamos um espaço para acomodar o restante das coisas.” (CARVALHO, 2020).

É importante dizer que o fechamento da sede da Companhia do Latão não é um fato isolado. Diferentes grupos e coletivos que mantiveram espaços muito atuantes em várias partes do Brasil fecharam as suas portas nos últimos anos. Ponderamos que se trata de um triste cenário da falta de uma política pública efetiva que garanta a manutenção de importantes equipamentos culturais independentes.

No que concerne ao encerramento da sede, Sérgio de Carvalho reforça que “a parte trágica é um acúmulo histórico criado no espaço. Ele atuava como um centro de formação” (CARVALHO, 2020). Entretanto, ele considera que esse encerramento é o resultado de um processo de alguns anos da falta de um financiamento efetivo para as artes e, especialmente,

para os espaços culturais: “Desde o golpe da Dilma as portas fecharam pra gente.” (CARVALHO, 2020).

Ney Piacentini (2021) acerca do fechamento do Estúdio Latão pondera que tal ação é um reflexo de uma estrutura macro que tem sofrido toda a população, especialmente no período da entrevista, no qual a pandemia agravou-se e, com ela, todas as questões não somente econômicas, mas, também, sanitárias, culturais e sociais:

Sobre a sede eu acho que a gente ainda não percebeu, não sentiu direito o que é ficar sem ela porque é um fenômeno recente, mas o movimento de retração ele é bem maior do que o fechamento da sede do Latão, então a gente tá em um período histórico retardatário, sabe, que retarda as coisas, ao invés de fazê-las avançar... então, nesse sentido, a gente não se sente ‘privilegiado’. Mas também ficar segurando um espaço sem ter a condição disso, tava começando a ficar um ônus assim muito pesado, principalmente pelo núcleo que produzia o grupo, que no caso, era o Sérgio e o João, uma coisa que ficava muito pesada né... então a opção de ficar sem a sede, ela é menos drástica do que andar com problemas insolúveis nas costas, que são problemas econômicos... talvez seja isso uma fase nossa... a gente não pode encarar isso como definitivo e... mas o sentimento sobre isso ele ainda tá no ar, a gente ainda não parou para sofrer... [...] A luta pela sobrevivência faz com que a gente vá encavalando as coisas sem percebê-las na sua inteireza, mas, é um baque muito grande, o depoimento do Sérgio sobre isso pra você deve ter sido forte porque ele tava mais no meio desse momento, eu tava como ator, eu fui produtor também no começo, mas depois eu passei a ser só ator, então, alguns problemas eu não vivi nuclearmente, eu só vivi o reflexo deles né... mas tem que cuidar da vida, tem que cuidar da subsistência, então, a gente vai adiante, às vezes sem ter o tempo de perceber, de sentir e mesmo de viver o luto. É um luto que a gente tá vivendo. (PIACENTINI, 2021).

Helena Albergaria (2020) também reitera que o fechamento do Estúdio Latão, embora seja um impacto para o coletivo, torna-se “pequeno” diante da complexidade de questões vividas pela sociedade brasileira em 2020, ainda na gestão do ex presidente Jair Bolsonaro: “Não tenho a menor ideia do que virá, entregar a nossa sede é só mais um dos sintomas deste país, que é pequeno frente a tantos problemas sofridos por indígenas e quilombolas. [...] Nós, artistas, somos odiados por este governo. Eu vejo a elite aqui de São Paulo: ela odeia árvores, odeia bicicleta, odeia teatro. Ela não quer respiro.” (ALBERGARIA, 2020).

No momento de fechamento da escrita desta pesquisa, no ano de 2023, percebe-se que mesmo não tendo conseguido recuperar um espaço para abrigar novamente as ações do coletivo, a Companhia do Latão tem conseguido reestruturar o coletivo, o que se deu, especialmente em torno da comemoração de 25 anos do grupo, em 2022, que abarcou uma série de atividades, tais como apresentações, temporadas internacionais, residências artísticas e parcerias com o MST, da qual trataremos a seguir.

3.4 O Latão e a parceria potente com o MST

A vocação de teatro politizado da Companhia do Latão avança para a consolidação de um teatro político, por meio das parcerias que o grupo consolida, ao longo dos anos, com os movimentos sociais, especialmente com o MST, que já perdura há 20 quase anos.

Sobre a aproximação da Companhia do Latão junto aos movimentos sociais, Sérgio de Carvalho coloca que ela aconteceu de forma “acidental”. Ele reforça que, ao final da década de 1990, o grupo estava apresentando a adaptação da peça *Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht (1929-1931), em Brasília. A peça teve estreia em 1998, resultado de uma série de leituras cênicas em 1997, apresentadas pelo grupo no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

De forma resumida, o texto original de Brecht, escrito entre os anos de 1929 e 1931, aborda a história de uma jovem militante do movimento cristão que trabalha em prol dos pobres e oprimidos e destaca o seu envolvimento e da sua igreja com o universo de um empresário ambicioso, que detém o monopólio do gado e da carne. Sobre este trabalho, Carvalho (2009) o coloca como um marco na trajetória do grupo, uma vez que é quando o grupo radicaliza em seus processos de criação a crítica ao capital:

Uma segunda fase de nossos estudos de realismo dialético aconteceu na fase de *Santa Joana dos Matadouros*, de 1998. Foi nesse trabalho que se deu o passo mais importante da história do grupo: a Companhia do Latão politizou seu projeto ao confrontar a teoria de Brecht com o marxismo. Ali deixamos o campo mais confortável da teoria da arte e entramos no problema espinhoso da representação da sociedade capitalista. Era chegada a hora de aprender em que medida o efeito estético se mede pelo combate social. (CARVALHO, 2009a, p.18).

A versão de *Santa Joana dos Matadouros* da Companhia do Latão reforça, portanto, a importância de trazer a reflexão crítica da luta de classes por meio do teatro. Sérgio de Carvalho diz que “A peça é sobre a crise do capital. A gente tava apresentando em Brasília e gente do movimento, do MST foi ver. A partir de então, começamos a receber convites para apresentar na comemoração dos 15 anos do MST e realizar ações de formação com o movimento. Foi uma formação pra gente também, de compreensão do movimento. Até hoje, muitos de nós mantêm essa vinculação militante com o MST, oferecendo cursos, se apresentando, dentro da disponibilidade de tempo voluntário que temos para dedicar à militância. Mesmo que alguns de nós atue pontualmente, a gente segue vinculado aos movimentos” (CARVALHO, 2020).

A partir deste primeiro contato com o MST, o trabalho seguinte do grupo pretendeu potencializar as questões envolvendo o trabalho a partir das relações assimétricas do capitalismo. Como o próprio Sérgio de Carvalho diz “A peça *A Comédia do Trabalho* foi uma vinculação maior com os movimentos.” (CARVALHO, 2020).

A peça estreou no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo, no dia 03 de agosto de 2000. A dramaturgia é do próprio Sérgio de Carvalho, que assina também a direção junto com Márcio Marciano. Antes da estreia, o grupo realizou vários ensaios abertos, dentre os quais, no Assentamento Ireno Alves, do MST, em Rio Bonito do Iguaçu, Paraná.

Um ponto muito importante a ressaltar da conversa realizada com Sérgio de Carvalho é a distinção que ele faz entre teatro político e teatro politizado: “O teatro político deve estar ligado com o movimento social, precisa ser uma construção coletiva, a partir de uma relação que é dada. O demais, é teatro politizado, teatro crítico que estimula a reflexão política” (CARVALHO, 2020).

À medida que avançamos na pesquisa sobre a Companhia do Latão, iremos perceber que o grupo transita entre o teatro político e o teatro politizado, mas, com a consolidação da parceria com o MST, que ganha projetos significativos em 2022 e 2023, conforme veremos posteriormente, podemos dizer que a Companhia do Latão é um grupo no qual prevalece o teatro político em sua produção.

Este posicionamento sobre a visão do que se entende, de fato, como teatro político, é significativo, uma vez que engloba a construção coletiva, horizontal e compartilhada durante a criação com os integrantes dos movimentos sociais.

Esta reflexão, sobre uma produção artística que consegue avançar para além de trazer um conteúdo politizado para uma socialização também dos próprios processos artísticos, Vianna Filho (2016), acerca da produção do Teatro Arena na década de 1960 pondera a seguinte questão:

A arte que enfrenta problemas mais fundos da existência humana, que indaga com mais vigor e mais audácia a origem dos comportamentos, os porquês das circunstâncias que nos envolvem, é fundamental. Mas não se pode exigir da sociedade apenas esses pronunciamentos. Há outros níveis de ação, que precisam assumir sua verdadeira hierarquia na sociedade de hoje. Não é possível reunir as grandes obras ou fazer uma identidade única que as separa das obras populares, das obras efêmeras. As grandes obras, as realizações artísticas mais acabadas e densas se dividem quanto à sua perspectiva do problema do homem- são reacionárias ou progressistas. A questão não é pesquisar o que é arte e o que não é; a questão é pesquisar quais as que servem ao homem e quais que o alienam. Arte não é um pipocar bisonho das manifestações individuais de artistas. Arte é um conjunto de manifestações da sociedade refletindo sobre a sua existência. Não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista. (VIANNA FILHO, 2016, p.191-192).

Tal assertiva nos leva, portanto, a pensar na produção teatral da Companhia do Latão e que segue a “trilha” de grupos que o antecederam, como o próprio Teatro Arena nas décadas de 1950, 1960 e 1970, no Seminário de Dramaturgia em 1968 e, especialmente, no espetáculo brechtiano que causou interesse nos dirigentes do MST: certamente trata-se de trabalhos que

dizem deste outro lugar da sociedade que pretende transformar as condições dos explorados, uma proposta que provoque criticamente o espectador e não o aliene ainda mais das condições no dia a dia dadas como naturais.

Ou seja, muito do repertório do grupo é politizado porque pretende construir esses processos de formação e reflexão com as plateias e, também, é político, porque neste caso, para além de formar criticamente, pretende socializar os meios de produção teatral com os movimentos, assegurar que os participantes tenham produzam arte de valor estético, social, político, dentro dos próprios movimentos.

Sérgio de Carvalho também traz alguns trabalhos que começaram a ganhar corpo, começando de forma virtual em 2022 e, em 2023, se materializando na parceria com um coletivo do MST no Ceará. Outro trabalho, que foi bastante importante em 2022 e que, embora tenha sido um projeto pessoal do Sérgio de Carvalho, realizado junto à estrutura do Teatro Municipal de São Paulo, envolveu toda a equipe principal da Companhia do Latão: trata-se da criação da *Ópera Café*. Além disso, em 2022, o grupo comemorou os seus 25 anos de trajetória e outras ações foram realizadas neste período, inclusive, com apresentações internacionais:

Fora isso, a gente fez algumas coisas pedagógicas, à distância, mas nada assim, foi um período de transição do trabalho do Latão nestes dois anos. 2022 a gente foi retomar as atividades pouco a pouco, mas, também, de certo modo, o Latão, o núcleo duro do Latão, grande parte do Latão se envolveu em um projeto paralelo que foi a *Ópera Café*, que não é uma ópera da Companhia do Latão, mas, praticamente é porque eu tinha assim na equipe, a equipe toda: cenógrafo, da Companhia do Latão, iluminador da Companhia do Latão, que é a Melissa, a Helena fazendo a preparação de atores, a Maria Lívia fazendo assistência de direção, então eu tinha o time do Latão em cena, entendeu, no backstage né, na paralela então, isto, de certo modo, canalizou as energias do Latão no primeiro semestre de 2022, que era o ano em comemoração dos 25 anos da companhia, mas, grande parte dele, grande parte do grupo estava comprometido com a ópera. Foi uma experiência incrível, foi intensa, não está assinado pela companhia, mas eu não tenho dúvidas de quem via falava: “É o estilo da Companhia do Latão na Ópera”, isso foi no primeiro semestre de 2022. Em junho a gente faz uma comemoração dos 25 anos do Latão com uma temporada no Sesc Santos e, em julho/agosto, com a residência no CPT, no Centro de Pesquisas Teatrais, que foi enorme, veio gente do país todo pra fazer a residência, foram seis semanas de residência, então julho e agosto foram meses muito intensos de trabalho, foram duas frentes, o Latão se dividiu entre Santos e São Paulo, temporada e oficina em Santos, oficina em SP, era uma grande oficina, com muitas pessoas participando, de atuação, música, roteiro e dramaturgia. Aí, no fim do ano, no final de 2022 a gente foi pra Portugal, passamos um tempo lá, com uma série de atividades, basicamente apresentamos *Lugar Nenhum*, mas eu fiz um circuito de oficinas por Portugal, de leituras cênicas do trabalho do Latão também. O Latão fez duas apresentações, mas eu dei oficinas de dramaturgia em duas cidades e fiz uma leitura cênica das peças do Latão, uma espécie de leituras do autor, um ciclo de debates no Porto também, como autor, como dramaturgo convidado. Então, o fim do ano teve essa questão de Portugal muito forte. (CARVALHO, 2023).

Em 2022, portanto, a Companhia do Latão retoma importantes ações, desde apresentações dos espetáculos do repertório atual, como *Lugar Nenhum*, realiza uma residência

artística com a participação de pessoas de várias partes do país, apresentações em Portugal e inova atuando na produção da *Ópera Café*, de Mário de Andrade, com a participação expressiva de artistas do MST. Sobre o processo da *Ópera Café*, Sérgio de Carvalho reitera a relevância que teve este trabalho na conjuntura conturbada de 2022:

A ópera foi um projeto de anos atrás que eu levei para o Teatro Municipal e calhou de acontecer só agora. Você sabe que isso foi motivo de tensão, a sorte é que tinha uma direção progressista no Teatro Municipal que não se opôs à ideia, sabia que estava me convidando também né, na verdade esta direção herdou, veio da outra direção o convite. Mas, de fato, criou tensão, no primeiro dia do ensaio do MST, já começou a ter um alvoroço na Orquestra, a Orquestra Municipal tem músicos muito conservadores e no dia do ensaio geral um músico abriu a bandeira do Brasil em protesto à presença do MST. Aí, pra você ter uma ideia, durante os ensaios, o maestro convidado, que é uma pessoa incrível, um dia chegou pra mim e disse: ‘Sérgio, seria bom revistar o público’, o tema do Mário de Andrade, já era a revolução do Mário de Andrade, a ópera é sobre isso, mas o fato de ter o MST artisticamente bem realizado, eles não eram usados pelo espetáculo, eles ocupavam o espetáculo, então, ao mesmo tempo tinha isso. Todo dia tinha manifestação política no fim do espetáculo. Eu tive um problema só com a divulgação, teve uma notícia na Folha de São Paulo que o MST estava na Ópera e que o Lula foi convidado para a estreia, de fato o MST assinou uma carta, eu assinei, convidando vários políticos, isso chegou até o jornal, ele nem veio, mas simplesmente pelo fato dele ter sido convidado, eu fui procurado pela direção do teatro porque o prefeito ligou pra ele, para saber se teria um ato político. E a plateia sempre se manifestava, um ou outro bolsonarista às vezes se manifestava. Foram cinco apresentações. Deu muito trabalho dentre o que se pode fazer nas condições de ópera, com pouco tempo de ensaio, com metade das equipes presente, é um trabalho muito alienado, muito especializado, mas a gente tentou subverter isso. a gente tentou reverter esse modus operandi e deu resultado, mas a gente tinha uma equipe, a gente conseguiu trabalhar conjuntamente, então, eu criei processos com as pessoas. E aí eles viravam e falavam: ‘Você não quer marcar essa cena com a gente, você quer que a gente improvise?’ E eu dizia: ‘Manda brasa!’ (risos). Porque também isso é um processo de formação artística dessas pessoas, isso era até piada, tinha gente que falava: ‘Você vai me dar DRT de ator daqui a pouco?’ (risos). Mas, em compensação, quando foi a eleição do Lula, eu fiz uma convocação pro coral em apoio à campanha do Lula, resultado dessa experiência, eu formei um coral que tinha gente do Teatro Municipal de São Paulo, voluntariamente cantando na avenida, a gente se engajou muito na eleição, fiz cena pros meus alunos apresentarem na rua, a gente trabalhou muito. Eu sinto que, neste período, teve essa paralela, eu sinto que o Latão irradiou em outros trabalhos que têm essa perspectiva do grupo: a Ópera e a Paixão de Cristo, com o MST no Ceará, que foi desenvolvido neste período e é uma equipe do Latão. É de novo assim: cenógrafo do Latão, musicista do Latão, preparação do Latão, é o núcleo forte do Latão criando um espetáculo junto com outro grupo. (CARVALHO, 2023).

Sérgio de Carvalho reforça, portanto, a importância de levar uma ópera “progressista” e “pouco tradicional” a um espaço bastante convencional como o Teatro Municipal e a importância que foi também tensionar este lugar da ópera, com a participação dos artistas do MST em um espaço ainda bastante conservador como o da música erudita.

Romper, portanto, com essa lógica de reprodução artística, empoderando os músicos acostumados a terem um trabalho muito direcionado e pouco criativo, com autonomia para improvisar, como ele provocou neste processo foi crucial também para começar a construir

processos criativos mais horizontais e que trouxe desdobramentos interessantes, a exemplo da adesão de cantores do Coral em ações de fortalecimento da campanha do então candidato e agora presidente Lula.

Outro trabalho que a Companhia do Latão concretizou em janeiro de 2023, foi uma parceria com um grupo do MST do Ceará, que resultou na montagem de um espetáculo:

É uma história longa, mas, de modo resumido, muitos anos atrás eu comecei a trabalhar no Ceará, em alguns assentamentos, a partir do convite de uma amiga, Silvia, que trabalhava no INCRA e trabalhava no setor de cultura, ela usava a estrutura do INCRA para ajudar o povo de reisado, o povo das tradições e ela era fã do Latão. Ela me convidou para dar uma oficina para um grupo de jovens, para formar uma escola de teatro. O contato com ela, com algumas pessoas, outras ações foram feitas ao longo dos anos e a *Ópera dos Vivos* foi filmada em um dos assentamentos no Ceará, o primeiro ato do filme, com a participação da comunidade. Uma dessas pessoas, que era aluna dessa escola, tinha 16 anos de idade, hoje tem 27, é de outro assentamento, o assentamento Santana, a gente ficou muito amigo. E ela é uma atriz incrível, chamada Alana, Alana Pereira e durante a pandemia ela me ligou e me perguntou se eu não ajudava elas a escreverem uma Paixão de Cristo, uma Paixão de Cristo alternativa, que era para confrontar os conservadores dos assentamentos, são todos muito católicos, muito de esquerda, mas conservadores no que se refere aos conflitos geracionais, questão amorosa e tal. Eu falei pra gente fazer um grupo de estudos na pandemia, a gente marca alguns encontros, faz alguns exercícios e vê pra onde vai, na época a gente fez três linhas de pesquisa, numa delas elas entrevistaram os mais velhos do assentamento, pra saber o que estava no projeto de Deus ou não, outra frente era levantar histórias do assentamento a partir da Teologia da Libertação, levantar canções, materiais e outra era discutir áreas da Bíblia, o que do Evangelho a gente podia utilizar para usar na história. Depois de algumas semanas, de alguns encontros semanais via internet, eu escrevi um texto, a partir dos encontros, das conversas com elas e elas arrumaram lá uma pequena verba para gravar no ponto de cultura de lá, aí eu falei, vou ajudar vocês voluntariamente a fazer este vídeo, que foi a primeira versão, aí também o vídeo foi filmado assim, elas liam o texto e filmavam em seguida, elas nem conheciam o texto ainda, conheciam o texto praticamente um pouco antes do vídeo. Isso foi em janeiro de 2022, exatamente um ano atrás. Aí, nas minhas férias do ano passado, eu levei meus filhos pra trabalharem comigo e pra conhecerem o assentamento, a Rosa e o Carlos, a Helena tava gravando aqui e não teve como ir, a Nina compôs músicas pro projeto à distância, eu mandava textos pra ela e ela musicava à distância, a Rosa ajudou no figurino, o Carlos na preparação de elenco delas. A coisa foi tão forte que a Rosa voltou e resolveu que o trabalho final do ensino médio dela fosse sobre a história do assentamento e sobre a Teologia da Libertação, foi um trabalho lindo, ela entrevistou Leonardo Boff, ampliou a cabeça dela a partir deste contato com o assentamento, foi emocionante. Aí, passou este ano, elas fizeram o vídeo, foi um vídeo muito bonito das meninas e eu fiquei com a sensação de que a gente devia fazer uma peça de teatro a partir daí, aí fiz minhas novas férias e levei a família inteira, eu contei pro Cássio Brasil, cenógrafo e figurinista e ele disse: ‘Vou também’, no assentamento a gente mora na casa das pessoas, a gente ficou duas semanas lá. O Cássio se ofereceu pra trabalhar na ópera e fez um trabalho lindo, usou tecido de rede, de restos de rede. A gente fez ao ar livre a peça, foi itinerante, eu convidei gente de outros lugares pra ver, o diretor do Teatro José de Alencar foi ver, pegou o carro de Fortaleza e foi lá ver, a principal curadora dos Festivais do Cariri foi lá. O assentamento fica em Monsenhor Barbosa, está entre duas cidades, mas é perto de uma cidade chamada Boa Viagem, é área rural, um assentamento com agrovila, super bem organizado. Os primeiros dias foram de formação, porque tinha entrada muita gente nova, crianças, adolescentes, o núcleo duro mesmo eram umas três mulheres, mulheres brabíssimas e envolveu toda a comunidade, eu participei de evento de tomada de posse da cooperativa de produção agrícola, fizemos produção de moto, burro entra em cena. Eu pedi extensão pro assentamento inteiro, fui de casa em

casa pedindo (risos). Foram duas apresentações somente, foi uma que a comunidade assistiu, massivamente, e a segunda como vinha alguém de fora, a gente fez essa segunda e com muita gente que reviu a apresentação. É um assentamento pequeno, tem umas 100 famílias, mobilizou todo mundo, todo mundo sabia que a gente tava lá. (CARVALHO, 2023).

Nestes trabalhos nos quais a equipe da Companhia do Latão atua de forma paralela, a exemplo do *Ópera Café* e *A Paixão de Cristo* com a equipe do assentamento do MST do Ceará, além da equipe de profissionais responsável por várias linhas de criação do grupo, percebe-se também que eles replicam, nestes outros projetos, a própria dinâmica de criação e de trabalho da Companhia do Latão, pautada por um trabalho colaborativo dentro e fora da cena.

Quando pergunto sobre a experiência do grupo com o MST para a atriz Helena Albergaria, ela elenca pontos significativos e que denotam a importância da função social do teatro e de como se dá, de fato, o teatro político junto aos movimentos sociais:

O Sérgio já deve ter falado como chegamos ao MST, eles foram assistir uma peça nossa em Brasília. Com eles, a coisa foi se dando assim, eles como espectadores-colaboradores do nosso trabalho. A gente estava montando *O Círculo de Giz Caucasiano* do Brecht e tínhamos o prólogo como um problema. A maioria das montagens abole esse prólogo. A peça discute a propriedade da terra. Aí, nós fomos trabalhar no Assentamento Carlos Lamarca, que fica no interior de São Paulo. Eles já tinham um grupo de teatro, composto na maioria por mulheres. Eu dei uma oficina de jogos teatrais e nela o pessoal debatia o prólogo do *Círculo de Giz Caucasiano*. (ALBERGARIA, 2020).

Desse rico processo com os integrantes do MST, Helena Albergaria nos diz que eles gravaram o prólogo, que se tornou parte do espetáculo e que foi um registro valioso, que se agregou à peça.

Helena Albergaria complementa que “era de alto nível os debates com o MST. É incrível ver pessoas que passaram fome, violência, atrasos milenares, com uma militância de tanta qualidade e isso, no caso das mulheres, é ainda mais forte.” (ALBERGARIA, 2020). Essa relação com o MST, nos depoimentos dos integrantes do grupo sempre esteve presente e, conforme pondera Carvalho (2009) foi uma “mudança de chave” para a própria Companhia do Latão, que compreendeu uma relação com o teatro para além do aspecto da mercantilização da arte, mas uma incidência direta no dia a dia das pessoas do movimento:

Na história da Companhia do Latão, só viemos a vislumbrar um modo real de tensionar nossa relação com o sistema das artes quando nossa vida artística nos levou a dialogar com públicos que não iam ao teatro para ‘consumir’ cultura. Com plateias que têm uma relação mais funcional com a arte, como, por exemplo, os integrantes do MST, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. [...] Essa ação desinteressada (no sentido mercantil), mas interessada no sentido da função de uma arte que se alia à luta política, modificou nosso modo de pensar o trabalho teatral. Foi ao perceber a importância de processos culturais de intercâmbio livre que decidimos radicalizar a perspectiva politizada de nossa ação teatral. [...] Então, tornaram-se importantes duas coisas: produzir processos teatrais que sejam referências para a discussão do que significa produzir um teatro crítico (oferecendo novos modelos para aqueles que estão

formulando o imaginário coletivo), a ponto de entrar em atrito com a expectativa do aparelho. E, ao mesmo tempo, dialogar com novos públicos que estão à margem do mercado. (CARVALHO, 2009a, p.148-149).

Este diálogo, portanto, com as pessoas do MST e de outros movimentos com as quais a Companhia do Latão foi consolidando as parcerias durante a sua trajetória foi condição fundamental para a formação de novas plateias e de processos formativos para o grupo. Helena Albergaria pondera o lugar das mulheres do MST, responsáveis por inúmeras tarefas no MST e que enfrentam muito machismo dentro do próprio movimento. Sobre a questão de gênero, embora as mulheres sejam a maioria nos grupos de teatro do MST, Helena Albergaria reforça a sobrecarga de trabalho destas mulheres, com muitas funções no movimento e no empenho delas de estarem na oficina de teatro, junto com seus filhos:

Durante as oficinas, sempre tinham muitas crianças, algumas ainda bebês e as mulheres participavam de todas as atividades, mas é difícil pra elas concentrar com uma criança te puxando a saia. Eu, que sempre gostei muito de crianças e também sou mãe, me propus a ficar com elas, entretendo os meninos enquanto as mães participavam dos debates. E é muito louco, porque a minha personagem Grucha no espetáculo, era a que pegava as crianças, toda a teoria da maternidade é desnaturalizante no *Círculo de Giz Caucásiano*. (ALBERGARIA, 2020).

Helena Albergaria aponta que durante o processo de trabalho com o MST, era evidente os laços de solidariedade entre as mulheres, que se organizavam para a ajuda mútua. Sobre isso, ela diz: “A gente precisa abraçar esse problema das mulheres dos movimentos sociais. Elas disputam muitas vezes com os homens, com o Estado, com a polícia e com a violência. Tem que ser uma habilidade nossa. Elas têm demandas que a gente nem sonha, com a quantidade de privilégios que a gente tem” (ALBERGARIA, 2020).

Nesse sentido, a relação da Companhia do Latão com os movimentos sociais, especialmente com o MST foi se consolidando, durante a trajetória do grupo, como estreita e afetuosa e se trata de uma formação mútua, tanto dos militantes quanto dos profissionais de teatro. Desde o primeiro contato em 2006 até os dias atuais, foram muitos trabalhos nos quais a Companhia do Latão esteve presente com o MST.

Helena Albergaria reitera um ponto relevante quando falamos de um movimento da abrangência do MST e de que cada assentamento tem suas especificidades. Ela reforça que “Cada ocupação tem uma história. Tem assentamentos, por exemplo, que vão se aburguesando. Algumas antigas lideranças abandonam o movimento e começam a vender as propriedades para o agronegócio, é um desafio diário manter a coerência e a luta” (ALBERGARIA, 2020).

Uma das perguntas-chave é que tem estreita relação com a principal hipótese do nosso trabalho se vincula à seguinte questão: ciente da parceria da Companhia do Latão com o MST

e com outros movimentos ao longo da sua trajetória, pergunto à Helena Albergaria em que medida ela considera que o trabalho do coletivo contribuiu para a organização do processo de luta de classes destes movimentos.

Eu acho que eles contribuem muito mais com a gente (risos) do que o contrário. Bom, a relação com o MST que já tem mais de 20 anos começou assim: com *Santa Joana dos Matadouros*, que o pessoal da Pastoral da Terra viu e começou a ir pra debater os espetáculos, em 2000 essa relação começou a se estreitar porque começamos a fazer oficinas também, que vinha gente do MST fazer, a gente começou a apresentar *A comédia do trabalho* em assentamentos, por exemplo, a Escola Florestan Fernandes, quando a escola estava sendo construída, a gente apresentou para os operários que estavam construindo, a gente fez duas apresentações da *Comédia do trabalho*, seguidas de debates. Na Florestan, a gente apresentou muitas vezes, cenas, pedaços de coisas, a *Comédia* durante a construção, *O patrão cordial*, a gente apresentou inteira na Florestan, mas também já apresentamos pedaços de cena na Florestan e a gente oferece oficinas gratuitas e muitas vezes com pessoas do MST. Então, por exemplo, o Núcleo de Cinema, de audiovisual do MST se formou em uma oficina nossa do Latão em 2007, a gente teve um núcleo de audiovisual muito forte no Latão, com o pessoal de cinema, então, é muito emocionante isso, foi uma oficina que a gente fez, olha que curioso, em cima da *Ópera Café* do Mário de Andrade, a gente foi filmar em Santos, no porto de Santos, a gente foi gravar em uma fazenda de café antiga, então a gente misturou os atores do Latão, com o pessoal do MST, do Movimento dos Atingidos por Barragens, então foi uma oficina que tinha várias pessoas dos movimentos, enfim, o João Stédile, do MST, é uma pessoa que participa muito dos trabalhos do Latão, de conversas sobre política, é um cara brilhante né, o próprio Stédile participou de apresentações na leitura nossa de *Revolução da América do Sul* de Boal, o próprio Stédile fez participação como o anjo imperialista no Sesc Pompéia, durante a Mostra que o Sérgio organizou no Sesc, então, a gente fez uma leitura que tinha integrantes do MST, então, a nossa colaboração se deu de muitas formas, sinto que a gente ganha muito, o Latão. O que eu percebo, dando aula em assentamentos, pra eles é importante o teatro pra manter a juventude interessada no cotidiano, isso eles já falaram, é bom porque você vai dar uma oficina para pessoas que irão formar grupos de teatro. Então tem muito uma coisa que eles falam pra gente de assentamento é que fazer um grupo de teatro nos assentamentos liga a juventude, principalmente porque a juventude participou das ocupações ainda criança, muitas vezes foram os pais que levaram elas pra luta e aí vai morar na roça, sai de São Paulo e vai pra roça e muita fantasia com a vida na cidade grande, então, fazer este trabalho com os grupos de teatro, tem isto, modestamente eu acho que a nossa contribuição é de criar um movimento pra juventude fazer, algo que os ligue coletivamente, eu acho que é muito importante pra este trabalho das pessoas que estão desconectadas da vida na roça. Agora a gente fez alguns trabalhos mais recentes em um assentamento no Ceará, a gente tinha feito trabalhos de oficinas em um ponto de cultura no Ceará, depois a gente voltou e se apresentou neste ponto de cultura. *A sociedade mortuária*, que é a primeira parte de *A ópera dos vivos*, depois a gente filmou neste assentamento, voltamos lá depois pra mostrar o filme, eu e o Sérgio, depois isso foi deslanchando, eram vários assentamentos que se reuniam neste ponto de cultura, aí o pessoal de um assentamento ligado ao MST convidou o Sérgio, eu e o Latão pra gente fazer um trabalho, aí de novo a juventude. Neste assentamento eles estavam tendo problemas de gerações, as gerações mais velhas estavam com muito preconceito com a população LGBTIQAPN+, as meninas que chamaram a gente, a Lana, que é uma das pessoas deste grupo de teatro, é uma atriz genial, ela pode fazer peça em qualquer lugar do mundo e também é uma liderança lá, e tem senhores e senhoras deste assentamento que participaram de uma luta tão avançada de reconhecimento da terra e que são muito retrógrados nesse sentido. Aí elas nos chamaram para trabalhar esta temática relacionada com *A paixão de Cristo*. O Sérgio ficou por meses ensaiando com eles on line, uma vez por semana para discutir, pra escrever essas cenas junto com eles, o Carlos, nosso filho, foi assistente do Sérgio e quando teve a viagem, eu ia também pra trabalhar presencialmente, mas quando aconteceu a viagem eu tava comprometida por

contrato com a série, aí eu criei o figurino à distância e quem foi no meu lugar foi a Rosa, a nossa filha. Aí a Rosa e o Carlos foram assistentes do Sérgio, ajudaram, aí a Rosa ficou com os figurinos. Na *Ópera dos Vivos* eu fiz isso, quando a gente filmou no Ceará, muitos atores de vários assentamentos de lá fazem nosso filme, a primeira parte *Sociedade Mortuária*, que está filmado neste ponto de cultura do Ceará, eu dei a oficina de interpretação e fiz o figurino também. E agora a gente vai voltar lá, no início de 2023 pra retomar este trabalho. O Carlos, a Rosa e o Sérgio já até compraram passagens, se eu não tiver incompatibilidade das filmagens também vou. É muita coisa né, eu fiz uma oficina de atuação no assentamento Carlos Lamarca, em 2006 e eles participaram do prólogo do *Círculo de Giz Caucásiano*. E aquele prólogo é muito difícil né, a situação da União Soviética, e a Maria, que é filha do Seu Zé, que tá no prólogo, ela aparece lá bem juvenzinha em 2006, a Maria é hoje uma das diretoras do Núcleo de Cultura do MST e com a Maria, a gente sempre se relaciona com ela e a família dela é toda deste assentamento, família bem brava, de gente bem valente. Faz muitos anos que a gente não vai pra lá, a última vez que a gente apresentou lá foi *O patrão cordial* em 2014 e foi muito, muito legal e a minha personagem é uma figura bem doida, que faz muito sucesso com as crianças, então as crianças dos assentamentos amam, tem muita troca de figurinos, ela é uma histérica, louca e faz muito sucesso com as crianças. Aí, no Carlos Lamarca, eu ganhei até uma 'joia' de uma menina, um anelzinho de plástico destes que vem no chiclete, eu uso, passei a usar em todas as minhas apresentações, eu tenho até hoje, é muito lindo. Essa história da joia pra mim é uma das grandes histórias que eu tenho com o MST, a criançada atrás de mim, todas querendo vestir os figurinos, que eram figurinos lindos, tanto no *Círculo de Giz* quanto quando a gente filmou *A sociedade mortuária*, tem isso das crianças dos assentamentos. Acho que uma das vivências mais importantes que eu tive no MST foi cuidar das crianças. As mães vão trabalhar, dando de mamar para os bebês, durante as filmagens no assentamento basicamente a minha função foi cuidar das crianças para que as mães pudessem participar das filmagens. As crianças são muito vibrantes, toda vez que o MST vem nos assistir vem um monte de crianças junto. Outra história linda do assentamento, quando eles vieram a São Paulo nos assistir, foi *O círculo de giz* em 2007 no Sesc Paulista. A gente praticamente fechou a apresentação pra eles. Então, eu tinha uma cena que eu dava de mamar a um bebê, que era um boneco de pau. Muitos anos depois, um moleque, que devia ter uns oito anos, veio falar assim pra mim, acho que era no assentamento Carlos Lamarca também: 'Eu vi você dar de mamar pra um boneco de pau, por que você deu de mamar pra um bebê de pau?'. Aí eu falei, ah eu tava fingindo que ele era um bebê. Então ele disse: 'Mas todo mundo via que era um bebê de pau.' (risos). Daí eu disse, mas no teatro a gente finge. Aí eu falei, você não tem idade pra ter me visto. Ele não tinha idade pra ver a peça. Aí ele falou: 'Mas todo mundo conta essa história aqui.'. Ele era um bebê, provavelmente a mãe contou pra ele que tinha uma atriz que dava de mamar pra um bebê de pau e ele me contou como se tivesse visto. E ele teimou comigo que tinha visto. (risos). (ALBERGARIA, 2022).

Helena Albergaria descreve várias e diversas parcerias entre a Companhia do Latão e o MST e que se consolidou com o grupo nestes vinte anos, permitindo uma aproximação e um aprendizado recíproco, tanto no que concerne ao movimento ter a orientação dos artistas nos processos de construção dos trabalhos teatrais, afinando também o rigor na criação dos trabalhos, na afinação do senso estético das peças, bem como na rearticulação dos coletivos do movimento, especialmente no segmento das juventudes, conforme pondera Helena Albergaria, que passam a vislumbrar uma atuação baseada no protagonismo e na autonomia e, também, no trabalho do pensamento crítico e reflexivo de movimentos já bastante organizados.

Maria Lívía Góes também contribui no debate acerca de como ela vê que os trabalhos do grupo contribuem no processo de organização dos movimentos:

Eu acho que tem a ver com a alimentação de um imaginário e eu acho que é recíproco, os movimentos se alimentam de um teatro mais potente, mais revolucionário, mas o teatro também se alimenta de quem está fazendo a luta real, eu acho que é uma vivência sobretudo, é nesse encontro que se potencializa e eu acho que a melhor prova, a comprovação ideal pra isso é a procura dos próprios movimentos para fazer as parcerias com o Latão. Acho que este é o lugar mais potente e mais bonito de se pensar, tem um outro lugar muito prático e que tem reflexos neste lugar do imaginário, de também entender que a luta produz obras bonitas e eu falo isso pensando na experiência recente da ópera *Café* feita no Teatro Municipal, dirigida pelo Sérgio no início deste ano. Pra gente era fundamental o pessoal do movimento participar para tensionar o lugar da ópera. Foi muito importante o pessoal do movimento social participar de um espetáculo no Teatro Municipal e serem reconhecidos enquanto artistas, eles tinham muito esta demanda: ‘a gente quer estar ali não apenas enquanto movimento social, a gente quer estar ali enquanto artistas do movimento social’. Os artistas do MST têm uma produção artística a ser reconhecida, com a possibilidade real do movimento social produzir arte. (GOES, 2022).

Este lugar de um trabalho pautado na reciprocidade, de uma atuação transversal e de aprendizado mútuo, ocupa a fala de todos os artistas com os quais conversamos do grupo e ganha a esfera de uma proposta que tem uma série de desdobramentos e que não se limita apenas à criação de uma peça de teatro, por exemplo, ou a realizar uma oficina de formação teatral. Pelo que aborda os integrantes da Companhia do Latão, o grupo contribui no sentido de agregar novos conhecimentos pelo viés teatral que vão subsidiar a formação das lideranças dos movimentos, especialmente das lideranças juvenis, pela quebra de paradigmas, uma vez que o trabalho com o MST, por exemplo, consolida produções artísticas de qualidade estética inquestionável e nos processos coletivos do dia a dia. Maria Lívía Góes aponta um exemplo que ganha ápice nesta trajetória de parceria do grupo com o MST que foi a realização, no início de 2022, da ópera *Café* de Mário de Andrade, com a direção de Sérgio de Carvalho, no Teatro Municipal.

Como ela reitera em sua narrativa, os artistas do MST não querem ser reconhecidos apenas como agentes do movimento, mas artistas do movimento, com produção artística significativa.

Ney Piacentini (2021) também relata o quanto repercutiu esta aproximação da Companhia do Latão com o movimento social, e, particularmente, com o MST:

É, mudou assim não só o grupo, como mudaram os indivíduos dentro do grupo. Era uma coisa que a gente tinha conhecimento, uma simpatia, mas não conhecia. A partir do momento em que a gente começou a trabalhar com eles, a primeira etapa foi fazer apresentações do Santa Joana em locais onde o MST atuava, não só em assentamentos como também em outros lugares. É, e depois essa parceria foi crescendo a ponto da gente começar a trocar pedagogias assim...a nossa teatral, que também não era uma pedagogia pronta, não foi, até hoje não é, e a deles em termos de sociabilidade e de

militância e de arte e cultura também porque eles já tinham um movimento dentro do movimento nesse sentido. Então, assim, a perspectiva de trabalhar só com a classe média, aculturada virou quando esse encontro aconteceu, virou que a gente teria outros parceiros em vista não só os estudantes da área de humanas ou as pessoas de esquerda, mas um parceiro que estava em uma mobilização muito forte, muito mais adiantada do que a gente em muitos aspectos. (PIACENTINI, 2021).

Ney Piacentini reitera o trabalho mútuo formativo do grupo com o MST e como este contato com um movimento organizado e muito qualificado no debate político-social foi a mudança de chave na postura do grupo e na postura de seus integrantes.

Como já citado por Helena Albergaria e Sérgio de Carvalho, a peça *O círculo de giz caucasiano* de Brecht (1944) promoveu um trabalho mais estreito com o Assentamento Carlos Lamarca, no interior de São Paulo:

Sim, porque a gente se juntou com o pessoal do Assentamento Carlos Lamarca, porque tinha um integrante desse grupo de cultura que tinha uma ligação com o assentamento que tinha trabalhado conosco, o Douglas Estevam, tinha trabalhado conosco em uma oficina, depois virou um produtor nosso. Então já tinha uma pré-aproximação e aí eu acho que foi o Sérgio que teve a ideia de tentar fazer o prólogo em caráter de oficina com a experiência real sobre ocupação de terra, que é o tema do prólogo né e isso já foi um trabalho conjunto, artístico, pedagógico. [...] Aquilo foi uma aproximação mais avançada do que as anteriores, acho que tenha sido a mais avançada. [...] E a gente tentou aprender com eles, o que eles tinham pra nos ensinar e não chegar com uma postura de alguém que tinha que passar alguma coisa pra eles. A gente não foi lá pra isso, a gente foi pra ver como era a vida deles ali e qual era a posição deles da peça e em relação ao prólogo da peça. (PIACENTINI, 2021).

O resultado deste encontro participativo foi o vídeo produzido com o MST que se transformou no prólogo da montagem do espetáculo. Pelos processos colaborativos com outros movimentos, a exemplo do MST, perguntamos em que medida Sérgio de Carvalho considera que o teatro político pode contribuir efetivamente para o processo de luta de classes e ele pondera que não se trata de uma “fórmula simples”, mas envolve um trabalho, uma atuação que extrapola a criação de uma peça de teatro:

Eu acho assim, basicamente, existem níveis que se complementam, que níveis, tem um nível mais superficial que é você tratar de tema político, eu digo em um nível mais superficial porque tratar de um tema político é muito importante, isso ganha força se tem uma grande qualidade artística, aí uma obra que tem força formal é capaz de pôr este debate político em alto nível. O que eu quero dizer é o seguinte, pensando em uma obra, por exemplo, a relação de fruição da obra, eu vou assistir um espetáculo, colocar um determinado tema em cena não é nada senão tiver alto nível artístico, o MST em alto nível artístico é que ele sai de ser lugar de objeto de espetáculo, eles estão produzindo em alto nível, eles estão tocando no nível da Orquestra Municipal, a participação deles não é acessória, decorativa, ela passa a ser estruturante. Quando você consegue isso pela qualidade formal, ou seja, cria outra referência. Por exemplo, essa peça no assentamento para tratar da população LGBTIAPN+ só vai ter força se tiver uma qualidade artística, é tão integrado isso com o tema da Paixão de Cristo que isso se torna um problema, que a pessoa que assiste é obrigada a considerar a força que isso tem, a força formal também e é importante você por estes temas complexos em alto nível estético pra criar modelos pra quem tá vendo, modelos de experiência, mas eu sinto que a politização pela experiência, ela é uma parte só, ela é importante

mas ela pressupõe uma atividade anterior da pessoa, porque senão isso fica somente no nível da conscientização, na esfera individual. Eu sinto que tem um passo a mais, que aí não se dá com a obra e sim surge do trabalho no entorno da obra, do trabalho coletivo no entorno da obra, é lógico que uma grande obra de arte, um espectador que foi ao Teatro Municipal e viu aquilo, ele também trabalha, mas eu sinto que muita gente que viu a gente trabalhando no Teatro Municipal de um modo tão igualitário, tão coletivo, não especializado, discutindo processo, não dando ordem de cima pra baixo, eu sinto que essa não individualização, essa não especialização, com uma cabeça não de resultados, não de eficácia, mas de criar processos coletivos, isso é politizante também e potencializa o tema da obra que está sendo discutido, entendeu, então não é a peça que fala sobre igualdade, você tem uma prática que sugere isso também em modos concretos, eu sinto que na minha hierarquia é a coisa mais politizante, é o trabalho concreto na geração desta obra ou no que ela permite gerar depois dela, entendeu, pelos debates que você faz, o momento só da fruição é momento muito importante nesse conjunto, mas ele sozinho, ele é insuficiente, a não ser pras pessoas que já tivessem esse potencial nelas. Eu tô querendo dizer o seguinte: o que para um bolsonarista assistindo a *Ópera Café* tem de efeito concreto? Mas, para o músico bolsonarista que trabalha na Ópera surte efeito, ele tá vendo e experimentando outro tipo de relação, entendeu, certamente esse músico conservador se abalou mais participando do que se ele tivesse só assistindo. A gente fez uma festa durante os ensaios no Galpão do MST, um jantar, uma comida oferecida aos artistas, mesmo os artistas que não foram, eles ficaram sabendo disso, esse tipo de coisa muda. (CARVALHO, 2023)

Ou seja, a partir desta perspectiva, o teatro político atua em diferentes “camadas” que vai muito além da própria fruição artística: trata-se de um modo de atuação que também influencia muito o sujeito que está neste processo. As etapas coletivas, não segmentadas, como afirma o próprio Sérgio de Carvalho, na condição de diretor e dramaturgo, que envolve na produção, que vai, de porta em porta no assentamento, pedir apoio para a iluminação, o cenário, os lanches e refeições coletivas, a compreensão de que todos que estão neste processo são agentes igualmente importantes, vai consolidando um modo de produzir que desafia o modo de produção cultural e artística enraizada na estrutura capitalista, na qual os níveis de hierarquização são engessados, assim como as funções e a valorização (ou não) de cada uma das pessoas que estão a serviço do processo.

3.5 A Companhia do Latão após o auge da pandemia: rearticulação de caminhos e processos

No ano de 2022, após o esquema vacinal contra a covid-19, mesmo à revelia do então presidente Jair Bolsonaro, que de forma deliberada, atrasou a campanha de vacinação e sempre se posicionou contra a vacina, grande parcela da população já vacinada, contribuiu para o retorno gradativo das atividades presenciais.

Em 2022, a Companhia do Latão, em comemoração aos 25 anos de trajetória do grupo realizou várias atividades: desde a temporada dos espetáculos mais recentes *Lugar Nenhum* e

O Mundo está cheio de nós, uma residência artística no Sesc Santos, temporada internacional em Portugal da peça *Lugar Nenhum*, trabalhos em parceria com o MST já citados *Ópera Café* e, no início de 2023, a estreia da peça *A Paixão de Cristo* em um Assentamento do MST no Ceará e uma viagem internacional para Cuba, onde o grupo apresentou o trabalho *Experimento H*, baseado em contos do escritor norte-americano Truman Capote.

Neste panorama mais promissor, Sérgio de Carvalho coloca a fase de reestruturação dos processos coletivos da Companhia do Latão:

O Latão está numa mudança no modelo de estruturação produtiva desde que a gente teve que desativar o estúdio, quem teve que desativar um estúdio por 12 anos como a gente teve, o trabalho se interrompe. Você tem um núcleo produtivo contínuo, você tem a manutenção dos materiais, os acervos, entendeu, com o fechamento do estúdio, pouco antes da pandemia, quando a pandemia começou a chegar, a gente fez a mudança do estúdio, a desativação do estúdio com máscara. Já com o fim do estúdio a gente foi obrigado a separar os acervos, algumas pessoas saíram de São Paulo durante a pandemia, foram quase dois anos de pandemia. Nestes dois anos, a gente fez uma série de atividades à distância, assim, não foram muitas porque, de certo modo, não havia sentido ficar mantendo artificialmente um trabalho teatral que não era teatral, que era um trabalho de vídeo, que era outra coisa. Então, foi uma fase assim, vamos dizer, mais de estudo pessoal, que não se refere ao projeto do Latão, a gente fez pouca realização de vídeos, a gente só fez realização de vídeos que a gente achava muito autorais, assim, quando eu digo autoral, eu digo no sentido de que tinha invenção artística. Então, a gente foi convidado pelo grupo de teatro Bartolomeu pra fazer uma leitura de um texto deles de *Orfeu*. Como é um grupo parceiro da Companhia do Latão, que tem uma trajetória paralela de amizade e de interesse temático em comum, a gente resolveu fazer isso, foi um trabalho à distância, mas foi um trabalho de criação de vídeo. A gente fez uma adaptação de um texto deles, uma releitura de fato, uma reorganização dramaturgica e uma interpretação do texto em vídeo. Ele foi gravado separadamente, a gente pegava um ator aqui, o outro ali, ficou bem bonito o resultado. A gente gravou na casa das pessoas, algumas cenas foram em meu apartamento, a gente gravava de modo muito caseiro dentro das condições de saúde da época que permitiam. Foi uma das coisas que eu gostei de fazer durante a pandemia. O outro trabalho importante é que a gente teve o convite para fazer a transmissão ao vivo de uma peça em um teatro fechado. Então era uma apresentação de *Lugar Nenhum* que foi feita para ser transmitida pelo YouTube. Foi no Sesc Ipiranga isso. Isso foi uma atividade, enfim, de adulteração do projeto, era um teatro, a gente ia transmitir, mas ele teve alguma invenção na medida em que a gente convidou dois cineastas que são parceiros também que eu adoro, que são mineiros inclusive, que é o Afonso Uchôa e o João Dumas, que fizeram o filme *Arábia*, enfim, eu convidei os dois para virem me ajudar a organizar a transmissão, mesmo sabendo que não ia ser uma gravação, que ia ser ao vivo, a gente tentou fazer um planejamento das câmeras, uma condição ao vivo da gravação. (CARVALHO, 2023).

Helena Albergaria²¹² acerca da perspectiva da produção artística para o Latão pondera que:

É difícil separar da covid, da eleição, do Lula, de tudo né. Pessoalmente, quando começou as vacinas, voltaram vários trabalhos, eu voltei a ter trabalhos sozinha e o Latão também. O Sesc chamou a gente pra fazer aquele ‘Sesc ao vivo on line’, acho que a nossa peça foi a primeira peça de teatro transmitida ao vivo pelo Sesc, nós fizemos *Lugar Nenhum*. O Grupo Bartolomeu, aqui de São Paulo, chamou a gente pra fazer uma leitura de um texto deles, *Orfeu*, foi muito legal, é um grupo parceiro, que

²¹² Entrevista realizada na cidade de São Paulo no dia 15 de dezembro de 2022.

a gente admira muito os artistas, essa peça é muito bonita, então, foi o primeiro trabalho nosso. Eu tinha acabado de tomar a segunda dose da vacina e as pessoas do grupo estavam em geral com a primeira dose e depois o Latão foi convidado para fazer o nosso repertório no Sesc Santos, a gente fez *O pão e a pedra*, *O mundo está cheio de nós* e *Lugar Nenhum*. A gente teve o convite do Sesc Consolação pra fazer a nossa residência no CPT, que foi muito legal, veio gente do país inteiro pra ter aula com a gente, foi em julho a agosto deste ano, basicamente eu e o Sérgio tocamos este curso, foi super bonito, veio gente de várias áreas e tal. A gente tinha se envolvido em um processo que foi abortado no meio, não sei se já te falaram, e a gente já tinha começado os ensaios e isso se rompeu no meio, foi um caos pra todos nós, aliás, esse ano tiveram muitas coisas que começaram e pararam no meio né, então tiveram esses percalços também muita gente perdeu trabalho, recusou trabalho, foi um caos, pessoalmente também eu tive várias coisas que começaram e pararam, acho que tem ainda muita incerteza do que vai acontecer com o Brasil né, então, uma temporada de uma série que era pra eu estar filmando agora foi adiada pro ano que vem, um filme que era pra eu estar daqui a um mês fazendo me pediram pra esperar até janeiro pra ver como vai ser, eu acho que tá todo mundo com muito medo, eu fico preocupada porque estes outros trabalhos tem a ver com os grandes conglomerados como o Netflix, eu fico com medo de ser golpe, a gente tá num nível tão paranoico, aí o Latão teria uma curta temporada no Rio que foi cancelada uma semana antes. E as pessoas não estão explicando, acho que as pessoas estão perdidas mesmo e fizemos a ópera *Café* no início do ano, que não é do Latão né, o Sérgio dirigiu, me chamou pra fazer a preparação dos atores, a Maria Lívia para auxiliar ele, não era o Latão, mas tinha eu, o Sérgio e a Maria Lívia, é o atual núcleo duro. (ALBERGARIA, 2022).

De certa forma, o que se percebe é um certo “reaquecimento” do setor cultural, que impacta também em ações para a Companhia do Latão neste período e, também, nos projetos pessoais de seus integrantes que caminham, de forma paralela, com as ações do grupo, embora, como Helena Albergaria mesmo pontua, com alguns desacertos, cancelamentos e adiamentos dada à conjuntura econômica, política e social vigente.

Não podendo desconsiderar o contexto no qual foi realizada a entrevista, no processo de transição do governo Bolsonaro para o governo Lula, que trouxe a perspectiva de retorno à uma efetiva democracia, de retomada dos direitos, pergunto a ela sobre as perspectivas que esta nova conjuntura traz também para o grupo. Helena Albergaria também compartilha de impressões similares de Sérgio de Carvalho, no que concerne à visão do grupo na cena paulistana e vê com olhar promissor e esperançoso a nova gestão do Governo Federal, com a retomada de direitos básicos para a população. Ela coloca também a relevância de se pensar em uma política cultural que considere a formação artística ampla para a população:

O Latão depende demais da força do Sérgio, demais e o Latão sofre, nunca foi fácil pra gente, nunca foi fácil, chegou uma época em que estava em desuso falar de política, aqui em São Paulo eu sinto que a gente é muito ‘carta fora do baralho’, porque eu acho que aqui tá ‘fora de moda’, o teatro que a gente faz, de ter fábula, personagens, porque eu acho que a gente é marxista, é diferente de ser petista, é diferente, eu tenho o maior respeito pelo PT, paixão, admiração, mas é diferente, são perspectivas diferentes. E também a gente nunca se envolveu em política institucional, nunca, nenhum de nós e sempre estamos, o Sérgio já foi convidado, eu não acho que é um lugar pra gente. Agora eu tô até me questionando nisso, eu acho que o Sérgio daria um ótimo alguma coisa da cultura. E o Lula, em uma entrevista com o Mano Brown,

falava de estar no poder e o que gera isso. Eu acho que o Sérgio faria bem, que ele deveria disputar esses espaços. As pessoas mais legais não querem esse rolê, mas eu preciso ter talento pra isso, eu não teria, mas eu acho que tem que disputar esses espaços, porque é a gente que vai fazer um melhor governo. Vai ser ótimo. Pras questões mais urgentes, de quem tá passando fome, de quem precisa de um remédio na farmácia popular, de uma fralda geriátrica, vai ser rápido, só pra isso já vale ter eleito o Lula. Mesmo que dê tudo errado pro Latão, pra mim, só isso já valeu, já valeu. Eu acho que o que fica difícil pro teatro de grupo, numa perspectiva bem sinistra como a gente viveu desde o golpe da Dilma, o trabalho coletivo fica impedido, então, as alegrias passam a ser individuais. Então, as pessoas como eu e o Sérgio, a gente tem as nossas alegrias pessoais, mas a gente queria mesmo era ter estas alegrias coletivamente. Mas, se as pessoas puderem ter o que comer, a gente já tinha acabado com a fome no governo Lula, tinha ganhado até prêmio. Meu sonho é que as pessoas da cultura pensem nos amadores porque são eles que vão segurar a gente que é profissional. Que tivesse um espaço pra que essas pessoas pudessem fazer oficinas artísticas sem a pretensão de profissionalizar, fazer para nada, porque cultura não serve para nada, nós não somos úteis, nós não servimos para nada e eu acho que isso é importante pra gente que é profissional. Enquanto a cultura for um privilégio, mesmo pra mim é um privilégio, mesmo para um professor universitário como o Sérgio é um privilégio, ele trabalha lá na universidade, ganha o seu dinheiro, eu trabalho no audiovisual, ganho o meu dinheiro, o momento do Latão é o momento amador. Assim, a gente corre de todos os lados pra ganhar dinheiro, pra fazer o Latão, assim é um privilégio neste dia. Imagina, pra uma pessoa normal, pra um brasileiro geral, cultura, teatro, não é pra ninguém. Eles não têm acesso, eu não falo somente como consumidores, eu acho importante que eles assistam, mas eu acho que o foco tinha que ser na produção amadora, todo mundo pode cantar, todo mundo pode fazer teatro e duvido que uma pessoa que tenha feito alguns meses de oficina de teatro ou que aprendeu a tocar um violão vai falar ‘Olha esses artistas mamando na teta do governo’ porque esta pessoa já não é só mais um consumidor, é um fazedor de arte. (ALBERGARIA, 2022).

Helena Albergaria pontua a importância da retomada de direitos básicos para poder alavancar, conjuntamente, um processo de políticas culturais que considere não apenas os próprios agentes culturais, mas toda a população, entendendo a esfera de privilégio que ainda cerca a cultura em nosso país.

Quando pergunto sobre todo o processo gerado pela pandemia, os retrocessos na cultura da atuação do governo Bolsonaro e as novas perspectivas que se apresentam com a eleição do presidente Lula e como isso reverbera na produção da Companhia do Latão, ela diz que:

Realmente foi muito pesado pra gente essa combinação da pandemia com a entrega da sede, ao mesmo tempo que foi um alívio entregar a sede antes da pandemia, esta organização material e coletiva posterior seria muito mais complicada, o governo Bolsonaro também complicou neste processo porque o Latão, anteriormente, sempre teve o patrocínio via Governo Federal, porque o governo local, estadual, acho que nunca teve, mesmo na Lei de Fomento que o Latão esteve presente no processo de construção, foram poucas vezes que ele conseguiu apoio via fomento. O Latão, quando teve o patrocínio da Petrobrás, pelo que eu entendo, foi o período mais próximo da profissionalização, as pessoas do grupo sempre conciliaram os trabalhos do Latão com outras atividades, mas foi um período de ter uma equipe mais estruturada, este patrocínio da Petrobrás acabou, o Latão fez alguns editais do Banco do Brasil, logo que teve o golpe em 2016 os patrocínios da Petrobrás começaram a ser tensionados e, depois, logo que o Bolsonaro assumiu, a gente tinha sido convidado pra participar de uma Mostra no CCB, eles tinham convidados vários grupos além

do Latão e aí, eles cortaram o Latão dessa programação, então, as coisas foram minando a possibilidade de ter uma estrutura mais estável. (GOES, 2022).

Ainda que os últimos dois anos tenham sido de trabalhos profícuos para a Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho também reitera o processo de censura vivenciado pelo grupo e que consta na narrativa acima de Helena Albergaria. Em 2019 eles tiveram uma temporada cancelada sem justificativas do espetáculo *Lugar Nenhum* no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Este cancelamento trouxe uma série de transtornos para o grupo, uma vez que os artistas que integram a peça deixaram de aceitar outros trabalhos para a realização da temporada. Infelizmente não se trata de um caso isolado no cenário cultural brasileiro, durante o governo Jair Bolsonaro, vários artistas e coletivos relataram processos similares de peças que tiveram patrocínios suspensos, apresentações canceladas, sem justificativas plausíveis. Ele diz que: “Durante o governo Bolsonaro, a gente foi cortado de todos os projetos federais, o CCBB Rio avisou que a gente não faria lá. A companhia já estava convidada. Isso foi no começo de 2019. A gente tava convidado para a comemoração de 30 anos do CCBB do Rio e foi desconvidado.” (CARVALHO, 2022).

Conforme já mencionado, a Companhia do Latão contou, por muitos anos, com recursos federais para viabilizar a manutenção da sua sede e de seus trabalhos e, já no primeiro ano de mandato do então presidente Jair Bolsonaro, houve o desconvite para uma temporada já agendada.

A escolha por atuar nessa outra vertente que não segue a lógica capitalista e da indústria cultural também tem um alto custo: foi assim para o El Galpón e é assim também para a Companhia do Latão, conforme reitera Sérgio de Carvalho:

Eu sinto que na história do Latão, atuar nestes três níveis, de forma radical sempre, esse trabalho antes e depois, só que isso não é fácil né, é um modo de trabalho muito incomum. A gente trabalha de um modo crítico a questão da profissionalização e isso tem um custo né, nem sempre a gente tem condições de trabalho. Eu acho que, de certo modo, no começo, o grupo sempre foi reagindo ao real do nosso contexto, houve tentativa de transformar a partir do real, então, a gente começa a ter uma repercussão, de ser um trabalho politizado, a gente deu os primeiros passos e a gente não começou como um grupo, como uma companhia profissional, tudo foi meio caótico, então, as pessoas que estavam comigo, nós resolvemos formar o grupo, só nos primeiros quatro anos a gente já percebeu esse caminho da politização, no sentido da aproximação com o marxismo, a dialética do tipo brechtiana, a dialética de Marx, isso já tem uma primeira impressão, tem gente que acha que o grupo é ‘vermelho demais’. Quando a gente começou também era um tempo de política menor do que a gente tem hoje, era mais difuso, então o debate a gente sentia que tava em uma área mais sociológica entende, intelectual demais, só que a gente também tava criando uma vertente mais popular, no sentido de fazer um teatro que permitisse também a gente dialogar com o movimento social, aproximar do movimento social, que não tava em nossa pauta aproximar do MST, então aparece tanto uma radicalização teórica em relação a um certo marxismo a la brasileira e aparece também uma radicalização do contato com o

movimento social enquanto um trabalho militante e que nunca morreu até hoje, só que nos anos seguintes o que acontece, a gente começa a pagar o preço dessa esquerdização, dessa marcada de postura anti-materialista digamos assim e o Latão, ao mesmo tempo que é muito forte, a gente forma muitos outros grupos. O Latão, com 10 anos, a gente já era considerado um grupo modelar, quase o inimigo a ser combatido, sendo que a gente ainda era jovenzinho pra esse peso. Na era Lula, a gente teve condições que permitiram radicalizar na pesquisa, então, teve um período em meio a era Lula que a gente teve acesso a editais que permitiram a gente dar um passo mais radical de estudo e um grande projeto disso foi a ‘Ópera dos Vivos’, que aí a gente se dá ao luxo de ficar três anos pesquisando, estudando, entrevistando, foi quando eu conheci bem o João das Neves, entrevistamos os artistas dos anos 60, aí a gente deu um salto qualitativo de formação, o Latão passa a ser um grupo e meu trabalho de professor também muda entendeu, é um período de formação, vamos dizer, fizemos a nossa pós-graduação artística de excelência a partir de *Ópera dos Vivos*, de rigor de estudo, de rigor de técnica ao mesmo tempo, que deixou a gente paradoxalmente, depois de a *Ópera dos Vivos*, um espetáculo de 04h, quatro peças diferentes, que mudou a vida de quem participou desse processo, a minha mudou, virei professor na Universidade, eu sou um professor antes e um depois de a ‘Ópera dos Vivos’, mudou, de fato, meu conhecimento de História Cultural do Brasil. Enfim, depois disso o que acontece, o Latão chegou em um lugar difícil, porque a gente passa a ser combatido como se fosse o grupo *mainstream* da esquerda na cidade de São Paulo, especialmente pelos grupos que não eram politizados como crítica. Ao mesmo tempo, tem uma força externa, porque começamos a ganhar os editais que permitiram essas pesquisas e a gente continuou fazendo o que a gente acreditava, pesquisas nossas, os resultados desses processos, os espetáculos até *Lugar Nenhum* ainda fazem parte desse conjunto de obras: *Ópera dos Vivos*, *Os que ficam*, que é a peça sobre Boal, *Lugar Nenhum*, tem a ver com essa cultura brasileira em crise e surgem outras linhas de trabalho, especialmente *O pão e a pedra*, que é uma linha de colocar o tema da luta de classes. Eu acho que tem no olhar do Latão, uma coisa assim, um olhar sempre de contramão. Não é que a gente ache que vá fazer a revolução operária, mas tem questões da política brasileira que tem a ver com isso, então, tem um jogo histórico radical no trabalho do Latão e a gente se dá ao luxo de fazer uma peça como essa em 2019 *O mundo está cheio de nós*. Bolsonaro ganhou, a gente faz uma peça de rua, despreziosa, um tempo de alta exposição, um tempo muito mais tristíssimo, entendeu, que é o sentimento de 2019. Eu sinto que ela é a peça da era Bolsonaro, assim como *Lugar Nenhum* também é o prenúncio disso, são duas peças com esse sentimento de crise. Então, o que eu tô querendo dizer, o lugar do Latão, ele é um pouco contraditório, é um grupo muito conhecido, muito respeitado e, ao mesmo tempo, muito isolado, especialmente dos grupos teatrais pós-modernos. Eles acham o Latão muito século XX, tem um respeito dos setores de Literatura, a gente é muito mais estudado na Letras, nas Sociais, na Filosofia que na área do teatro hoje. (CARVALHO, 2023).

Neste trabalho teatral, que vai na “contramão” do mercado cultural, pergunto também sobre as possíveis conexões com a produção do teatro latino-americano:

Do ponto de vista de conexões com grupos de outros países, existem umas conexões mais informais, pessoas que eu conheço, o El Galpón eu visitei a sede deles, mas não tive contato efetivo com eles, só que em alguns lugares, outros países, por exemplo, o Teatro do Oprimido, o Latão teve em Cuba, foi premiado em Cuba em 2007, a gente tem um contato com o pessoal da Casa de Las Américas, a Vivian Tabárez, na Argentina tem pessoas que acompanham o trabalho do Latão, grupos que estudam o Brecht lá. São grupos jovens de esquerda, mas, também, são vinculados a um teatro alternativo que conhecem a gente. Enfim, e a gente começou agora esse ano, ainda não tá confirmado, existe a possibilidade da gente ir para um Festival na América Latina, mas tem o entrave da língua, as nossas peças têm uma questão literária muito forte no português e são peças literárias, não são peças de festival, então eu nunca fui

a essa cultura festiva, tanto que o país que a gente mais apresentou foi Portugal, fomos três vezes. (CARVALHO, 2023).

Sérgio de Carvalho coloca a dificuldade já apontada no início desta pesquisa de fazer essa interlocução mais presente do teatro brasileiro com as demais produções teatrais latino-americanas, para trabalhos que, como o da Companhia do Latão, os textos são condutores importantes na encenação. Portanto, ainda é necessário que seja mais trilhado esse caminho da produção teatral engajada do Brasil com os demais países da América Latina.

Ney Piacentini fala de como o trabalho dentro da Companhia do Latão reverbera efetivamente para além do fazer artístico. O rigor de estudos, da sistematização dos processos do grupo, fez com que ele retornasse também para o ambiente acadêmico. No período da entrevista, ele cursava pós-doutorado na USP, onde também lecionava como professor substituto. Acerca desta questão e das escolhas de atuação na trajetória da Companhia do Latão, ele acrescenta:

[...] Foi ficando mais nítido ao longo do tempo que a gente é um grupo de aprendizado, um grupo de estudos, sempre a gente tá aprendendo alguma coisa com o processo que a gente tá vivendo ou fazendo atividades paralelas que também nos alimenta. Então, nesse sentido que eu depois de 40 e tantos anos, eu voltei a estudar por influência do Latão também, por influência desse grupo de estudos que... a gente não é um grupo profissional, no sentido de viver economicamente desse trabalho, a gente é um grupo de pesquisadores né e a subsistência a gente tem que lutar em paralelo ao grupo, individualmente até. Então, e aí a gente deu uma espécie de virada assim em relação ao mundo e em relação à existência do trabalho, que seria melhor a gente assumir isso, do que tentar virar um grupo profissional que só vive do seu trabalho e aí descaracterizar o trabalho porque é muito difícil viver só de teatro. [...] Pra manter o grupo de pesquisa, com preocupações sociais num país em que o teatro é tão recente, talvez tenha sido a melhor opção do que a gente virar um bando de artistas que têm que correr o tempo todo atrás da sobrevivência e passar a fazer coisas que não seriam da nossa índole. (PIACENTINI, 2021).

Assim, Ney Piacentini também referenda o pensamento de Sérgio de Carvalho de como a escolha por fazer um teatro político, um teatro politizado e que tem pautado abordar criticamente questões do país em cena também levaram o grupo a buscar outros caminhos para além dos processos da indústria cultural, buscando, desta forma, autonomia no seu processo criativo, na sua forma colaborativa de fazer teatro, ainda que esse recorte não permita ao grupo assegurar as questões de sobrevivência financeira da Companhia do Latão.

Márcio Marciano fala sobre como a produção da Companhia do Latão se insere na produção teatral brasileira e de modo mais abrangente, latino-americana:

Estou um tempo afastado deste trabalho mais direto com o Latão, mas percebo, nos últimos trabalhos que a encenação da peça, embora permaneça impecável, está a serviço da dramaturgia. Aqui no Brasil, acredito que em muitos lugares da América Latina, estamos alijados de tudo, inclusive de nossa própria memória. Eu estou elaborando isso aqui agora, falando com você, eu não havia pensado nisso antes, mas percebo que Sérgio, nestes últimos trabalhos, confere a estes novos discursos, a estas

novas narrativas, uma perspectiva histórica decisiva. Algo que é sempre muito importante pautar é que por debaixo dos debates da atualidade há sempre latente a discussão sobre a luta de classes, algo que precisa ser colocado na pauta do dia. Nesse sentido, Sérgio foi meio profético, estamos tentando recompor os processos mínimos de padrão civilizatório, pra gente reviver o mínimo, isso é uma tarefa da luta de classes. O Estado Nacional é uma ficção, ele está falido, pra nomear essa experiência, isso aponta para a internacionalização da América Latina, o que está acontecendo no Chile, na Argentina, na Bolívia com os povos originários, no Equador... Estamos num momento muito precioso da América Latina e o teatro vai ter que lidar com isso. A cena tem que apontar para nós, mas enquanto sujeitos históricos, através da subjetividade, mas na perspectiva do sujeito coletivo. E o artista brasileiro, neste total descabro, terá que lidar com isto, enquanto experiência pública e coletiva de mobilização do mundo. A questão é que nossa experiência de vida vem do fato de sermos de classe média, enquanto que o teatro de grupo, geralmente, pretende operar com base em matrizes de origem popular. Nosso olhar de classe média, como de um espectador distanciado, não dá conta de traduzir a visão que estas pessoas têm do mundo. O nosso diálogo se dá pela via estética e isso tem limitações. Voltando aos últimos trabalhos do Latão, eu acho que agora Sérgio procura se incluir mais decisivamente enquanto o próprio sujeito dos problemas abordados pela peça, nestas novas dramaturgias, a maturidade deu a ele este ponto privilegiado de observação. Voltando à luta de classes, acredito que o nosso objetivo precisa ser o de chamar a atenção para os meios de produção da cena, para possibilitar uma cena coletivizada, genuína, para o ator reproduzir essa experiência para além da sala de ensaio, porque senão, na construção dessas narrativas você reproduz os mesmos meios de reprodução alienantes, de massa operatória, e isso implica dizer que é preciso desenvolver uma pedagogia da autonomia, no sentido ‘freiriano’ do termo, e é nessa dimensão que o teatro é político, mais do que pela mensagem. Os trabalhos do Latão dividem a plateia, não há uma plateia irmanada nas questões apresentadas, e isso se dá pelo que a cena revela da luta de classes, às vezes é um mundo indigesto o que está posto nos espetáculos, porque estamos operando com as contradições. Por isso, é importante transformar o ator no trabalhador do teatro, para que, através de seu trabalho e de sua compreensão da luta de classes, ele tenha alguma relevância social. (MARCIANO, 2022).

A leitura que faz Márcio Marciano sobre a produção do grupo e o contexto brasileiro e, também, o contexto mais amplo da América Latina, aponta para uma produção que está em diálogo com várias questões que acometem a conjuntura política brasileira e que, também, são vistas em outros países da América Latina e como esse momento também é precioso para os artistas, uma vez que fornece materiais relevantes para a produção artística genuína e que permitem colocar na pauta do dia o sujeito histórico.

Além disso, ele pondera para o fato de que essa produção possa conduzir para um trabalho que mostre as contradições, contradições estas que são naturais ao processo de luta de classes, para que as peças não corram o risco de reproduzirem a mesma estrutura alienante vigente do próprio capitalismo em tantas áreas.

É importante também demarcar na sua fala o lugar de uma plateia não pacificada e homogênea junto aos trabalhos da Companhia do Latão, uma vez que, operando na crítica ao capital, é decorrência também apontar para as contradições presentes no próprio sistema capitalista e isto também contribui para uma plateia que não está totalmente “irmanada”, nos

seus dizeres e, muitas vezes acostumadas ao teatro burguês, que tenta pacificar, minimizar as contradições em seus trabalhos.

Imagem 47- Márcio Marciano, dramaturgo, encenador e ex-integrante e fundador da Companhia do Latão



Fonte: Lenise Pinheiro. dezembro de 2022.

Sobre o cenário mais promissor em 2023 com o governo Lula à frente das políticas federais, Sérgio de Carvalho pondera a necessidade de reestruturação coletiva do trabalho da Companhia do Latão:

É bem difícil essa pergunta, eu sinto que a gente precisa voltar a ter trabalho contínuo, o que é difícil sem dinheiro e sem sede. Por exemplo, o elenco da peça *O mundo está cheio de nós* é o último elenco nosso, tem gente que é colaborador há anos, que às vezes vão e voltam. Os parceiros mais antigos do Latão, fora a Helena e o Ney que são fundadores comigo, do Núcleo Fundador que seguem, fora os parceiros de cenografia e de música que já estão há muito tempo comigo, mesmo o núcleo mais jovem do grupo já estão há mais de 10 anos e essas pessoas têm emprego, são professores da rede pública, o que não inviabiliza o trabalho profissional, mas começa a dificultar. Fora outros integrantes que saíram de SP, o custo de vida tá impossível. Ao mesmo tempo, todos têm um amor pelo Latão. Diante disso, qual o desafio: ou criar condições econômicas e de espaço que permitam, mas eu vejo isso muito difícil, mesmo na atual conjuntura ou começar a fazer uma coisa assim também, assumir uma independência radical e fazer alguns espetáculos para viabilização econômica, que são de estrutura mais simples para viajar, algumas peças que capitalizem o grupo. A gente tá estudando um pouco esses caminhos, são decisões difíceis assim, porque, ao mesmo tempo, eu não tenho vontade de fazer peças para viajar, porque a equipe das peças do Latão é 20 pessoas, muito difícil, eu penso que a primeira tarefa é voltar a ter uma base, mesmo que seja uma base emprestada, começar a ensaiar projetos, com quem puder fazer, até voltar a estruturar, mas o Latão também tem uma coisa diferente dos outros grupos porque ele nunca teve uma gestão capitalista, que no mundo capitalista pode ser um problema, a gente divide tudo de forma igualitária, independente das funções, eu ganho o mesmo do que ganha um ator, no Latão o tempo de trabalho é igualitário. A gente precisa repensar produtivamente isso. E, por fim, importante dizer que não adianta apenas teorizar sobre esse processo, é importante o espaço da sala de ensaio, as nossas cenas, por exemplo, são relacionais, a gente não trabalha em um workshop de criação individual, o estudo da situação da peça vem antes do que qualquer estudo de papel individual, então você vai criando zonas, espaços formativos

em torno do processo, no sentido de desalienar, você aprende dramaturgia, mesmo sendo ator na prática, eu sinto que a gente foi desenvolvendo alguns procedimentos de trabalho que eles são coletivizantes, não é a toa que a gente sempre tem pessoas muito animadas trabalhando com a gente, um ambiente muito bom de se trabalhar, mas demorou pra gente conquistar, isto é, claro, nem todo mundo quer isso, tem gente que resiste, eu quero o meu texto, só falar, eu não quero ficar estudando, aí ele não vai se dar bem no Latão atual. Ter um ambiente de trabalho afetivo, criativo, alegre, se tornou nosso primeiro objetivo. (CARVALHO, 2023).

É necessário, portanto, assegurar minimamente as condições para que a Companhia do Latão possa colocar o seu repertório de espetáculos ativo, os seus trabalhos de formação e parceria e isso requer tempo e recursos para que seus integrantes possam se dedicar mais efetivamente ao trabalho coletivo.

É importante dizer da atuação acadêmica de Sérgio de Carvalho, que possibilitou fazer a “ponte” entre a práxis teatral e a pesquisa da Cia do Latão. Ele é professor doutor na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade São Paulo (USP), onde coordena o Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), que realiza pesquisa rigorosa sobre as condições de produção e os resultados estéticos de determinados momentos da história do teatro político brasileiro.

No que se refere aos estudos acadêmicos disponíveis sobre a temática teatro brasileiro e política, Sérgio pontua que “somente a biografia da década de 60 não dá conta da diversidade do teatro brasileiro” (CARVALHO, 2020). Nesse sentido, é importante ampliar a produção acadêmica contemporânea que tem sido feita acerca das relações entre teatro e sociedade.

A respeito de novos processos de criação que possam ser conduzidos a partir do ano de 2023, Maria Lívia Góes diz que o grupo ainda tem debatido sobre novos processos e está se organizando para isso, embora não tenha nada em definitivo. Ela sinaliza que poderia ser um mote, um tema para nova montagem, um assunto recorrente no cenário brasileiro e que temos vivenciado, com maior intensidade, após o resultado das eleições:

Eu acho que é muito forte pra gente, a gente começou a fazer uma pesquisa que foi interrompida, do que o Brasil estava vivendo, na verdade, que ainda vai viver por um tempo, dessa militarização, da milicianização, mas a gente tem este desejo e é algo que a gente precisa encarar, enquanto sociedade, nem enquanto grupo, mas a forma como isso vai ser abordado, enquanto primeiro tema ou não é algo que a gente precisa pensar, acho que tem algo que eu observo no Latão, primeiro como espectadora, agora dentro do grupo, que as peças do Latão falam do momento em que elas foram escritas, mas com a abordagem de um recuo histórico e tem uma questão deste recuo se tornar cada vez menor. [...] O Sérgio vai aproximando cada vez mais do tempo atual, isso não quer dizer que a peça vai se passar necessariamente em 2022, ela pode ter laços com períodos muito anteriores, o Sérgio tem uma pesquisa sobre teatro na colônia, é uma pesquisa pessoal e acadêmica, então, estas experiências pessoais podem contaminar o trabalho, eu pesquisei o teatro durante o período da luta armada na ditadura em minha pesquisa de mestrado, então essas pesquisas pessoais podem interferir no processo do grupo. (GOES, 2022).

Pelo seu relato, percebe-se que a produção dos espetáculos que integram o repertório da Companhia do Latão estão cada vez mais afinados com o momento presente ou em conjunturas históricas anteriores que tenham convergência com o tempo atual.

Imagem 48- Foto de Maria Livia, assistente de direção, com a atriz Helena Albergaria e o diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho.



Fonte: João Maria Silva Junior. dezembro de 2022.

3.6 As dramaturgias do Latão que falam do nosso tempo

Nesse sentido, as entrevistas com os artistas da Companhia do Latão referendam, portanto, a importância do grupo como estudo de caso emblemático na produção do teatro político brasileiro. Seus espetáculos seguem reverberando questões ainda não resolvidas na sociedade brasileira e, portanto, precisam ser debatidas e problematizadas se o que queremos é a transformação social efetiva do país.

Passaremos, portanto, para a abordagem da dramaturgia de algumas montagens da Companhia do Latão no sentido de analisar os aspectos já pontuados na trajetória do grupo e presentes e nos textos de suas montagens. Trata-se de mencionar aspectos que consideramos importantes nos textos dramaturgicos e de não esgotar em uma análise aprofundada sobre as referidas dramaturgias, uma vez que se priorizou as narrativas dos integrantes do grupo em vez da análise do texto das peças ou mesmo de uma análise das encenações.

O primeiro texto se refere à peça *O Mercado do Gozo*. A peça estreou em 16 de agosto de 2003, no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, com a direção de Sérgio de Carvalho e Márcio

Marciano e dramaturgia dos dois diretores e Helena Albergaria (2003). Além de uma equipe de trabalho ampla, contou no elenco com seis atores.

O trabalho, que dentre o repertório do grupo está intitulado nas *Cenas de Mercantilização* (CARVALHO, 2008), aborda, como tema central, o mercado da prostituição paulistana concomitante com a temática sobre a greve dos trabalhadores de 1917, ocorrida também em São Paulo. Por mais que abordem as situações de opressão vivenciadas no cotidiano das profissionais do sexo, o enfoque da dramaturgia não trata do drama de histórias de vida dessas mulheres, mas enfoque no sexo como mercadoria, em dar visibilidade para um mercado que levanta grandes somas em dinheiro (assim como o narcotráfico) e as mulheres vistas, portanto, sob a ótica mercadológica. Assim como no teatro brechtiano, as cenas são interrompidas e intercaladas com a situação dos grevistas de 1917 e de um set de filmagem, que revela, ao final da peça, a situação quando uma das prostitutas intitulada Rosa Bebé e interpretada pela atriz Helena Albergaria tem o rosto queimado pelo cafetão Bubu, interpretado pelo ator Ney Piacentini:

Fui a Buenos Aires
Atrás de Rosa Bebé.
Meus companheiros de La Boca
Me deram a letra.
E eu a encontrei
Na rua Corrientes,
Numa matinê de cinema,
Chupando pastilhas.
Trouxe-a de volta comigo
Amarrada no porão do navio
Para que não ouvisse seus pedidos.
Minha cabeça se embranqueceu em três dias.
Chegamos em Santos
Subimos a serra em um carro alugado
Ela compreendeu que era melhor voltar calada.
Parei, mandei-a descer
Ela disse que era só minha
Dei-lhe um murro.
Joguei gasolina na sua cara.
Acendi o fósforo.
Meu maior título de renda feito cinza. (CARVALHO; MARCIANO, ALBERGARIA;
2008, p.255-256).

Para além da narrativa que denota a extrema violência da situação, da tentativa de feminicídio, a cena mostra também a “coisificação” das pessoas, a contradição também do cafetão que foi buscar uma de suas prostitutas prediletas para queimar-lhe o rosto, o sentimento de posse de “mercadorias-mulheres”, que tendem a se comportar como objetos destinados a gerar lucro durante todo o transcorrer da leitura da peça. Sérgio de Carvalho (2008) aporta uma consideração importante que serviu como mote para o processo do espetáculo e que além da

questão da prostituição presente na cidade de São Paulo, convive o processo de aburguesamento da sociedade paulistana no século XX e o advento da indústria cultural, que torna tudo passível de mercantilização.

[...] Em torno dos processos de manipulação e alienação da indústria cultural se constrói a forma teatral de *O mercado do gozo* (2003), sobreposta ao tema da prostituição, dos paraísos artificiais e do aburguesamento da cidade de São Paulo no início do século XX. (CARVALHO, 2008, p.408).

É interessante perceber que alguns temas no repertório da Companhia do Latão também são reincidentes em outras montagens. Por exemplo, em 2019, a peça *O Mundo está cheio de nós*, com dramaturgia e direção de Sérgio de Carvalho, a partir do roteiro do filme *Noites de Cabíria*, do cineasta italiano Federico Fellini (1957), também aborda, sob outro viés, o mercado da prostituição na região da Luz, região central de São Paulo. São trabalhos, portanto, que trazem essa perspectiva de mercantilização também das pessoas.

Em 2023, a Companhia do Latão realizou curta temporada da peça *O Mundo está cheio de nós* no Teatro da USP (TUSP). Sobre este trabalho, que não tem o registro publicado da dramaturgia, Sérgio de Carvalho (2023) diz:

A peça *O Mundo está cheio de nós* é a peça mais fora do conjunto. É uma peça inspirada em um roteiro do filme *Noites de Cabíria* de Fellini. É a peça que mais tem colagens de textos que não são meus. Então, ela é minha, mas é, também, um pouco do Fellini, um pouco do Brecht, sabe, ela tem uma encenação um pouco performática, irônica o tempo todo, uma narrativa radical: narra, narra, narra, faz, faz, faz, ela desperta paixões, tem gente que fica louco por essa peça, que acha a peça mais legal do Latão e eu não acho. (risos). (CARVALHO, 2023).

Nós conseguimos acompanhar a apresentação ocorrida em 2023 e trata-se de um trabalho que tem forte convergência com o público, não apenas pelas atuações expressivas de seus atores, mas, também, pela encenação esteticamente bem trabalhada e por trazer uma temática inerente ao contexto paulistano da prostituição, as relações de miséria, violência, precarização da vida destas mulheres e de todo o seu entorno.

Em 2004, a companhia estreou dois espetáculos: *Visões Siamesas* e *Equívocos Colecionados*. A primeira peça realizou a sua estreia no Teatro Sesc Anchieta, em 21 de outubro de 2004, contando com a direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano e dramaturgia dos dois profissionais, com a contribuição da atriz Helena Albergaria. O trabalho *Equívocos Colecionados*, por sua vez, estreou em 22 de abril do mesmo ano no Instituto Goethe de São Paulo, com a direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Mariano e dramaturgia dos diretores, Helena Albergaria e Marina Henrique, a partir das entrevistas de Heiner Muller e do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

Equívocos Colecionados apresenta personagens que estão fadados à condenação, trata-se de pessoas que já foram algo e que atualmente estão na condição de Ex: Ex-estudante. Ex-intelectual, Ex-operário, Ex-artista popular, entremeado por outros personagens, como o Juiz dos Mortos e sua assistente. Todos condenados, talvez por erros do passado, talvez por questões que sequer os personagens têm consciência. Trata-se de uma narrativa fragmentada, não sequencial, que apresenta jogos interessantes entre as personagens que se figuram como mortos e o juiz, que representa o poder na trama.

Outra peça, do repertório mais recente da Companhia do Latão que merece ser analisada especialmente pelo seu valor documental é o texto de Sérgio de Carvalho (2019) intitulado *O pão e a pedra*. O texto foi escrito em 2016 e teve estreia no mesmo ano, em uma data bastante simbólica, no dia 12 de maio, data da votação no Senado do afastamento da então presidenta Dilma Rousseff e, como menciona Sérgio de Carvalho na apresentação do livro da peça, mesma data simbólica quando o Sindicato dos Metalúrgicos, em 1978, fechou o acordo com as montadoras que encerram a segunda greve no ABC Paulista.

A peça, portanto, tem como mote a greve no ABC Paulista, no ano de 1979, quando cerca de 70.000 trabalhadores ocuparam o estádio de futebol da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, para debater melhores condições salariais e de trabalho. A greve durou quase dois meses. É interessante verificar, pelo relato do próprio Sérgio de Carvalho (2019), que assina a dramaturgia, que a proposta de criação do espetáculo divergia do caminho inicial, como ele mesmo pontua:

Nas peças anteriores estavam em jogo as relações contraditórias entre a cultura e as práticas produtivas no âmbito do nacional-desenvolvimentismo, e algo semelhante alimentou o projeto inicial de *O pão e a pedra*. Nós pretendíamos estudar o pensamento religioso no Brasil, seu potencial de coesão social e sua adesão à tendência geral de mercantilização das formas culturais. O que se esboçava era uma tentativa de compreender o recente retorno do imaginário religioso à política, sob o signo das organizações midiáticas pentecostais. Os primeiros estudos sobre o cristianismo nas últimas décadas me levaram, entretanto, a conhecer mais de perto uma história diferente e anterior, a da atuação da igreja católica progressista no Brasil, sob a influência da Teologia da Libertação. (CARVALHO, 2019, p.9).

Partindo dos caminhos “tortos” que nos conduz ao processo de pesquisa e criação, Sérgio de Carvalho começou a aprofundar no contexto da greve, mas considerando a perspectiva que o movimento da Teologia da Libertação desencadeou no país em plena ditadura, no período de 1968 a 1978 e que levou à politização da igreja católica. Muitos padres, seminaristas e estudantes da teologia passaram a ter uma vinculação mais estreita com os movimentos sociais. Nesse sentido, a temática do sindicalismo ou do novo sindicalismo que se consolidou neste processo da greve no ABC Paulista em 1978, 1979 e 1980, aliado à atuação mais progressista

de parte da igreja católica, levou ao processo da dramaturgia do espetáculo e, por consequência, à sua encenação, a abordar não apenas esta trajetória, mas os rumos que levaram à consolidação de uma nova esquerda no país, aliado às questões de diferença salariais entre homens e mulheres, a discussão do movimento trabalhista e, também, as questões religiosas que permeiam esses movimentos, tudo sob a ótica do trabalhador e seu processo de formação dentro da militância. Como pontua o próprio Sérgio de Carvalho (2016): “O efeito político dessa greve mudou a história do país. A greve de 1979, de acordo com as minhas leituras, era a pedra no meio do caminho: o momento em que operariado e sindicatos construíram seus acordos, mas também seus desacordos, amparados pela igreja progressista que participava dos enfrentamentos com a polícia”. (CARVALHO, 2019, p.11).

A dramaturgia traz diferentes personagens, grande parte deles imersos no universo das fábricas, a fim de mostrar a complexidade e as contradições do capital frente aos trabalhadores. Nos interessa, inicialmente, abordar duas personagens femininas: Joana Paixão, operária da fábrica, mãe solo que tem como sua principal luta diária resgatar o filho Isaías de um orfanato e garantir a sobrevivência da criança e, para isso, ela consegue a façanha de fazer horas extras no turno noturno da fábrica se passando por João Baptista, homem, trabalhador exemplar da fábrica. De outro lado, temos a figura de Luísa, estudante e militante que se junta ao corpo de trabalhadores e trabalhadoras da fábrica a fim de, “sentindo na pele” o ofício dos operários e a realidade dos trabalhadores, intensificar o processo de formação e engajamento dos mesmos nas causas operárias.

Joana Paixão, que também é João Baptista no seu disfarce, aponta para uma mulher que, assim como tantas mulheres na realidade brasileira são mães-solo, precisam criar sozinhas os seus filhos. Isso implica em não ter tempo de estar com os filhos, o que ocasiona a permanência do menino Isaías em um orfanato e ter que competir com o universo de operários homens, por equiparação salarial, por exemplo. Vejamos uma passagem do texto que mostra a relação entre Joana e o filho Isaías:

(Uma música soa ao longe)
Isaías- Mãe, meu pai está no céu?
Joana- É o pai de todo o mundo que está no céu.
Isaías- Meu pai de verdade. Para onde ele foi?
Joana- Seu pai de verdade sou eu. (CARVALHO, 2019, p.22).

Assim, a cobrança do filho em saber sobre a verdade do pai biológico que ele desconhece e que o abandonou reforça a postura de Joana, de ter a responsabilidade dupla pelos papéis de mãe e de pai. À medida em que a dramaturgia avança, percebemos que o disfarce de João Baptista, embora tenha o principal objetivo de conseguir um novo turno na fábrica, serve

também para garantir a presença masculina dentro de casa e na sua relação cotidiana com outros homens, que somente a respeitam quando está com o disfarce:

(Área externa de uma pequena casa situada numa comunidade de São Bernardo. Joana Paixão acaba de se mudar para lá. Um homem apoia a escada numa parede para subir ao telhado. Tem na mão uma antena de televisão para ser instalada. Sua filha, Greice, acompanha o trabalho e brinca com as ferramentas do pai).

Joana – Olha, o senhor instala, como eu pedi, está bem?

Homem da antena- Tudo bem. Eu só acho estranho não ter o aparelho de TV para testar.

Joana- O senhor faz o seu serviço. Semana que vem ela chega. O senhor instala e a gente tem meio caminho andado.

Homem da antena- A senhora sabe que isso aumenta o preço: vou ter que cobrar pelas duas visitas. (Observa-a). A senhora mora sozinha? É desquitada, me disseram. Bonito seu cabelo, parece de boneca.

(Joana recua diante da investida do homem). (CARVALHO, 2019, p.66).

Mais adiante, na mesma cena, quando Joana aparece com o disfarce de João Baptista, percebe-se um comportamento completamente distinto do personagem que faz o técnico do serviço:

João Baptista- (Com o dinheiro não mão)- Vou pagar só a metade. Depois que a televisão chegar acerto o resto com o senhor.

Homem da Antena- Se quiser pagar tudo depois, não precisa se preocupar. Falei pra sua esposa que só cobrava uma visita. (CARVALHO, 2019, p.70).

De outro lado temos Luísa, estudante universitária e militante e que não é originária da classe trabalhadora, mas se “infiltra” na fábrica, a fim de compreender melhor a realidade das operárias e operários e, com isso, tentar contribuir de forma mais estreita no processo de emancipação da classe trabalhadora:

Luísa- Você viu este folheto que deixaram na máquina? (Mostra o papel). Parece que é sobre a conjuntura, a situação do país.

Joana – (sem interesse)- Vai ter greve.

Luísa- (insiste para que ela olhe o papel)- Isso aqui não é do sindicato. É mais abrangente. É luta contra a ditadura, contra o capital.

Joana – (Sorri, estranha o vocabulário da moça) – Deixa eu ver sua mão? Machucou não é? (Observa a mão de Luísa. Em seguida, puxa a moça suavemente até a porta do vestiário. Luisa hesita). Vem cá. (Luísa a acompanha) Está vendo o careca? O primeiro da linha? (aponta discretamente). É polícia. Vestido de trabalhador, mas é segurança. Passa o dia inteiro zanzando pela fábrica. De olho. Atrás de gente como você. Mas ele só te vê se te enxerga. (CARVALHO, 2019, p.25-26).

O trecho acima da dramaturgia, nos parece elucidar em parte a situação que Luísa enfrenta na fábrica. Para Joana, a sua principal luta não é a luta de Luísa, a luta contra a ditadura ou o capital, mas a luta pela sobrevivência e em poder ter o filho sob a sua guarda. Talvez o seu desinteresse, não seja, como uma primeira leitura pode nos levar, por sua alienação, uma vez que ela compreende como este sistema recai com sua mão pesada sobre os trabalhadores, especialmente sobre as trabalhadoras. Por outro lado, ela compreende que Luísa não é, de fato, uma operária e alerta para uma situação bastante recorrente no período da ditadura militar:

policiais à paisana que se infiltraram junto às fábricas, sindicatos e movimentos sociais para apontar possíveis lideranças dos movimentos.

Por outro lado, temos os trabalhadores da fábrica. O trecho abaixo mostra a personagem Fúria Santa, operário afastado da linha de produção por dois anos depois de um surto que o levou a quebrar as máquinas do setor e Padre Carlino, vinculado à ala progressista da igreja e sensível às causas dos trabalhadores:

Fúria Santa- Padre, o senhor é uma boa pessoa.

Padre Carlino- Eu não sei se sou bom, sou prático.

Fúria Santa (hesita)- Mas estão falando aqui que o senhor é comunista. Não quero me irritar com ninguém, mas eu não aceito as pessoas xingarem o senhor de comunista, porque eu gosto da sua missa.

Padre Carlino- (Após um instante de silêncio)- E do que você gosta?

Fúria Santa- De escutar, parece do coração.

Padre Carlino- Você trabalha, rapaz?

Fúria Santa- Amanhã eu volto, Volkswagen, depois de dois anos fora da linha.

Padre Carlino- Um dia me disseram que estar do lado dos trabalhadores é ser comunista.

Fúria Santa- Não! Enganaram o senhor. Ser comunista é achar que não tem céu. Que é tudo aqui na terra. (CARVALHO, 2019, p.29-30).

Neste trecho fica evidenciada a relação próxima de Fúria Santa com a religião católica e, mais especificamente, com o Padre Carlino, que ele considera uma boa pessoa, apesar de ser “xingado” de comunista. É interessante perceber o caráter pejorativo de ser comunista, entendendo o próprio conceito de comunismo de forma equivocada, o que ainda colabora para o fato de muitos comunistas serem ateus, como se fosse algo ruim não ser adepto de nenhuma religião e o estranhamento por Fúria Santa de um padre católico ser considerado comunista.

Mais adiante, temos evidenciada outra situação de contradições entre diferentes posicionamentos dos trabalhadores e seus representantes sindicalistas, que contribui para acirrar o clima entre eles na fábrica:

(O sindicalista Jailton entra em discussão com Arantes, um velho operário que discorda dos procedimentos da nova direção do sindicato. Em meio ao debate, Arantes se despe e ajeita sua roupa com cuidado, dobrando cada peça para guardá-la em sua bolsa antes de vestir o macacão).

Jailton- O senhor gosta de criticar né?

Arantes – Sindicato de conchavo.

Jailton- Então rasga a carteirinha. Porque contribui, senão participa?

Arantes- Boa pergunta, eu já estou fora desse mundo, devia só cuidar da minha marmita, lavar a minha roupa, não me gastar à toa em causa perdida.

Jailton- É uma tristeza como alguém como você abandona a luta. (Jailton pega a roupa no armário e troca também de roupa).

Arantes- Eu não abandonei. Foi o sindicato que no ano passado deixou a peãozada para trás, incentivou só os ferramenteiros.

Jailton- A segurança estava na nossa cola.

Arantes- Não. Vocês que esfriaram a greve. Aí eu prefiro cuidar da marmita. (CARVALHO, 2019, p.31-32).

Na passagem acima é bem interessante perceber a contradição de interesses e posicionamentos dos trabalhadores da mesma classe. O cansaço, a luta pela sobrevivência e a necessidade diária de “cuidar da marmita” ocasiona o descrédito na representação sindical, muitas vezes criticada pelos trabalhadores do setor, mas, por outro lado, os mesmos não aderem ao movimento, a fim de que a mobilização ganhe corpo.

Por outro lado, o espetáculo também mostra as contradições dos trabalhadores. A faceta que mostra a dureza no gesto e no falar da fábrica, ganha também espaço para mostrar as delicadezas destes operários no pouco tempo que lhes sobra de descanso:

Quintal de uma casa operária. Arantes, num tanque, lava roupa. Fúria Santa está próximo, no chão de terra, com um rádio portátil. Escuta a canção ‘Sentado à beira do caminho’, de Roberto e Erasmo Carlos.

Arantes- Quando eu ouço uma música como essa, eu penso: que maravilha! Eu gostaria de ter tempo para escutar isso todos os dias. Talvez seja ingênuo da minha parte. Eu penso: quantas coisas maravilhosas, sobre-humanas, os seres humanos podem fazer. Me dá vontade de dizer pequenas coisas estúpidas e bonitas. E acariciar a cabeça das pessoas capazes de criar tanta beleza no meio desse inferno, desse mundo injusto. Mas não é o momento para acariciar a cabeça de ninguém. Você poderia ter sua mão mordida, decepada. Nós temos que bater na cabeça deles sem misericórdia. Porque nossa tarefa é muito difícil. É às vezes infernal. (CARVALHO, 2019, p.139).

A passagem acima, além de mostrar a sensibilidade desses homens enrijecidos, engessados nos sentimentos pelo ofício diário, também mostra o desejo de outras possibilidades de vida, que não seja apenas garantir a precária sobrevivência. Carvalho (2019), em uma nota de rodapé referente à essa passagem dramaturgica registra que o texto do personagem Arantes alude ao texto do escritor russo Maksim Górkí (1924) *intitulado V.I Lenin*, constante em uma carta escrita pelo autor para outro escritor russo: M. F. Andreenvoi. Na nossa leitura de relações com a cena citada, mencionamos um fragmento do poema de Bertold Brecht (1934) *Aos que vierem depois de nós*, no qual ele diz: “Que tempos são estes, em que é quase um delito falar de coisas inocentes, pois implica silenciar tantos horrores”. (BRECHT, 1934, s.p).

Noutra passagem do mesmo personagem Arantes, convicto comunista, caminhando para o desfecho, há, uma percepção da faceta dura e desacreditada do operário, descrente da representação sindical e dos acordos que de fato atendam a classe dos trabalhadores:

Arantes- Amanhã na Assembleia eles vão dizer:

Parar a greve é uma vitória porque o mais importante é a volta da diretoria ao sindicato. E eu vou vaiar e assobiar. E vou rezar outros daqueles Pais-Nossos. Porque eu me sinto mal de não rezar com meus companheiros. E depois vou ouvir um brilhante discurso, referendar um acordo já feito... (Tem lágrimas nos olhos). E quem sabe eu erga a mão. (Faz o gesto) Enquanto tenho duas para seguir semeando. (CARVALHO, 2019, p.173-174).

Outra peça que nos chama a atenção no repertório da Companhia é o espetáculo *Os que ficam*, dramaturgia e direção de Sérgio de Carvalho (2015) e que estreou em 2015. Em nossa concepção, trata-se de meta teatro, uma vez que o enredo da peça gira em torno de um grupo de atores politizados que estão montando a encenação do texto *Revolução da América do Sul* de Augusto Boal (1960) quando ele estava exilado na Argentina. Ou seja, temporalmente, a peça ocorre em 1970 e apresenta as personagens no contexto da ditadura militar brasileira e tendo que lidar com as questões da censura. É interessante perceber a menção a esse texto nos dias atuais, em tempos de contrarrevolução. Como aponta o próprio Sérgio de Carvalho logo na introdução do livro: “A montagem procurava expor as diferenças históricas, não escondê-las.” (CARVALHO, 2019, p.17). Desta forma, é interessante perceber o recuo temporal a fim de observar questões pertinentes ao contexto autoritário e da presença de coletivos e artistas de teatro que foram importantes no processo de enfrentamento ao regime.

Para exemplificar, vamos partir de alguns trechos da peça que elucidam essas conexões entre as décadas de 1960 e 1970 compreendidas a partir dos tempos atuais:

Carta a Augusto sobre a dificuldade
(Mutação. Palco vazio. O iluminador atravessa o espaço com a escada. Fernando, sozinho, tenta imitar o exercício das ‘cadeias energéticas’. A narradora anuncia outra carta a Augusto).
Narradora- Caro Augusto, manter um trabalho popular nas condições do país tem sido cada vez mais difícil. Reunir duas pessoas é conspiração, três é sedição. A ação da censura chegou a um nível delirante. Qualquer tomada de posição diante da realidade nacional torna-se virtualmente impossível. Os outros grupos foram reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. Alguns se entregam ao misticismo, outros se drogam tanto que chegam de fato a enlouquecer. Mas nós resistimos. Falta você enviar as cenas que te pedi. Vamos Augusto, senta, escreve! Do seu amigo, Fernando.
(CARVALHO, 2019, p.52)

A passagem acima é bastante elucidativa para a compreensão do que foi fazer teatro em tempos de ditadura. O personagem Fernando representa o diretor que tenta articular o elenco envolto com as dificuldades do cotidiano em realizar a montagem de Augusto Boal, que se encontra no exílio. Fernando, nome da personagem e que poderia ser uma homenagem ao saudoso e combativo Fernando Peixoto, que a exemplo de Augusto Boal, também vivenciou os horrores da ditadura, foi importante nome do teatro brasileiro. Durante toda a peça, a personagem Fernando troca correspondências com o exilado Augusto Boal e lhe pede que envie cenas para concluir a peça.

Mais adiante, ocorre uma cena em estúdio na qual a personagem Irene, atriz e ex-companheira de Fernando e que se rendeu ao trabalho da televisão (e em paralelo tenta seguir no teatro politizado); enquanto experimenta um figurino ganha destaque o discurso da

costureira, mostrando também que na indústria cultural as trabalhadoras do “chão de fábrica”, muitas vezes são também silenciadas:

Costureira- (À ajudante)- Alcatra, sem paus. Coxão duro, cinquenta. Bofe, trinta. Aí eu disse, me dá um osso então! Ele respondeu: ‘Liquidação de osso, dez paus’! Para você! Eu ri e ele disse: ‘Deixa de luxo moça, osso tem cálcio que fortifica’. Sabe de quem é a culpa? Minha, sua, nossa! Do povo! Quando os nossos salários sobem, os preços sobem. Todo mundo só pede aumento! O motoqueiro pede aumento, o vigário pede aumento, o Pelé pede aumento! O povo devia calar a boca. O governo tinha que baixar um decreto proibindo criancinha de chorar quando tivesse fome. (CARVALHO, 2019, p.66-67).

A reprodução deste fragmento da dramaturgia parece especialmente significativo: é interessante perceber que o discurso vem de um trabalhador, que justifica a inflação pelo aumento dos salários, como se tal reivindicação não fosse legítima e culpa os que reivindicam seus direitos pelos preços exorbitantes.

Em 2007, comemorando os 10 anos da Companhia do Latão, o grupo produziu um estudo teatral em quatro atos, utilizando, inclusive, dos recursos audiovisuais, e produziu a peça *Ópera dos Vivos*, dramaturgia e direção de Sérgio de Carvalho. Esse trabalho marca, como disse o próprio Sérgio de Carvalho (2023), nova perspectiva para o grupo, também citado por Márcio Marciano (2022) em seu relato como um trabalho exemplar e fortalece também a parceria com o MST que participa do primeiro ato da peça intitulado *Sociedade Mortuária* e que reporta às lutas pela terra e ao trabalho das ligas camponesas.

Trata-se de um trabalho denso, um espetáculo de quatro horas, que mescla a linguagem cênica especialmente com a linguagem audiovisual e também musical, duas linguagens muito presentes nos trabalhos da Companhia do Latão. O trabalho estreou no dia 23 de setembro de 2010 no Rio de Janeiro.

Na introdução do trabalho, pontua Carvalho (2014) sobre o processo que ensejou esse grande projeto chamado *Ópera dos Vivos*:

O projeto de *Ópera dos Vivos* surgiu em 2007, quando a Companhia do Latão comemorou 10 anos de atividade teatral. Era um momento de avaliação de rumos, de reconhecimento de acertos e limites, de inventário das experiências de dramaturgia épico-dialética, de prospecção de futuro. Nas várias fases da pesquisa, o espetáculo foi concebido como um estudo teatral sobre o trabalho da cultura. O interesse era entender algumas relações atuais entre formas de representação artística e situação produtiva no Brasil. Quanto mais o trabalho de sala de ensaios se aproximou de gerar um espetáculo acabado, mais ficava claro que a potência artística da cena se ligaria à capacidade de não apenas tematizar os processos de representação, mas sim de materializar essa questão na forma teatral. Precisaríamos, assim, realizar os diálogos entre o teatro, o cinema, a música e a televisão, como problema estético, no intuito de expor os processos na própria fatura. Daí o sentido inacabado que a montagem apresentou: o de uma peça em processo, análoga às peças ensaio do começo do Latão, cujo objetivo é mostrar configurações em crise. A encenação buscou, assim, apresentar relações diferentes entre o palco e a plateia, capazes de sinalizar mudanças históricas da função do teatro. (CARVALHO, 2014, p.11)

Sérgio de Carvalho já anuncia que se trata, portanto, de um trabalho ambicioso, ao propor também abordar temas complexos em quatro atos, mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma proposta que foi amadurecendo também antes de ganhar corpo e que mobilizou uma equipe significativa de profissionais, plural e diversa, não apenas os integrantes do grupo, mas pessoas do assentamento do MST que compõe o primeiro ato da peça e equipe de audiovisual, uma vez que se trata de um trabalho que dialoga o teatro com outras linguagens artísticas.

Já nas notas sobre a encenação do primeiro ato da peça, Sérgio de Carvalho pontua que: “A encenação deve sugerir um ensaio teatral. É uma história camponesa sobre o aprendizado: da política e das letras. Está, entretanto, mediada pelo trabalho teatral dos atores e por seu próprio aprendizado sobre relações entre arte e luta de classes.” (CARVALHO, 2014, p.21).

O primeiro ato chamado *Sociedade Mortuária*, se baseia nas ligas camponesas pernambucanas da década de 1950. O nome do ato, conforme pondera o próprio Sérgio de Carvalho (2014, p. 157), tem referência nas “sociedades mortuárias, associações de camponeses que se cotizaram para comprar caixões e realizar enterros dignos”. A primeira cena mostra um grupo de trabalhadores da terra e Júlia, uma professora comunista que atua na perspectiva de Paulo Freire, a fim de contribuir não apenas no processo de alfabetização dos camponeses, mas na formação para as lutas contra os coronéis locais. Uma das passagens mostra a relação deste processo de ensino-aprendizagem a partir da perspectiva freiriana:

Professora-Olhem bem essa imagem. Vocês acham que eles fazem o vaso para quê?
Marivaldo- Pela alegria.
Vitorino- Mas as caras dos homens estão sérias.
Marivaldo- Então é para vender. Se fosse para eles mesmos estavam rindo.
Vitorino- Mas vender pode ser alegre.
Marivaldo- Deve ter um patrão escondido dentro, por isso ninguém pode abrir a boca.
(Risada dos alunos. A aula termina).
Vitorino- Até logo professora.
(Quanto todos saem, Élia se aproxima da professora).
Élia- Professora, esse negócio de ler e escrever é bom para menino. Pequena, eu aprendia tudo no juízo. Agora, um lápis na minha mão pesa mais que uma enxada.
(CARVALHO, 2014, p.30-31).

A cena acima reporta à ilustração de uma história sobre as técnicas freirianas e que está presente no livro de Paulo Freire (2000) *Educação como prática da liberdade*. É interessante ver a diversidade de opiniões dos educandos e, ao mesmo tempo, a personagem Élia registra a dificuldade de quem segue o dia todo na lida do campo de se dedicar ao processo de aprender a ler e a escrever.

Ao mesmo tempo, além das dificuldades que são inerentes ao processo de aprendizagem das letras, a dramaturgia aponta o conflito que se desencadeia a partir do momento que os

camponeses e camponesas começam a compreender o cálculo do seu trabalho, o valor efetivo de sua mão-de-obra explorada e de reivindicar os direitos. O texto teatral deixa evidenciado o conflito pela terra e a ingerência do coronel com os camponeses:

Advertência aos camponeses

(Grupo de camponeses na porta de uma reunião. Aristeu dá o recado que recebeu do Capitão).

Aristeu- Acabou a associação. Tudo vai ser dissolvido. Não vive mais nessa terra quem for visto em reunião. Não põe mais o pé na escola quem der voz em Assembleia. O capitão ordenou. (CARVALHO, 2014, p.52).

Nesta curta passagem, a dramaturgia aponta as contradições dos trabalhadores rurais, pois vivem o conflito entre querer se organizar e promover um trabalho cooperativo, coletivo para lidar com os problemas cotidianos e, por outro lado, sofrem a pressão do coronel, que os proíbe de associarem, ameaçando expulsar aqueles que sigam no processo de mobilização.

O Ato II, intitulado de *Tempo Morto*, é um filme que se relaciona ao período de politização da cultura durante o golpe militar de 1964 no Brasil e também tem como referências filmes do cinema novo, a exemplo do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Como evidencia o próprio Sérgio de Carvalho (2014): “O centro temático do roteiro está, entretanto, nas relações entre os padrões da indústria cultural em formação - que demandava crescimento capitalista e proximidade com o setor financeiro- e arte engajada” (CARVALHO, 2014, p.69).

Utilizando-se das referências, portanto, do cinema novo, a dramaturgia cênica se configura no roteiro e na crítica, conforme já apontado por Sérgio de Carvalho, uma crítica à indústria cultural ascendente no país e que vai configurar as políticas culturais do mecenato.

Júlia- Eu quero ler para vocês um texto. (Todos os atores que estão com ela olham para a câmera). ‘A problematização do futuro’. Paulo Freire. ‘Onde há vida, há inacabamento. E tudo isso traz de novo a radicalidade da esperança. Sei que as coisas podem até piorar, mas sei também que é possível intervir para melhorá-las. Gosto de ser gente porque não está dado como certo que testemunharei sempre gestos puros, que sou e que serei justo. Gosto de ser gente porque sei que a minha passagem pelo mundo não é predeterminada.(Silêncio, sons de flauta). Voz em off de Paulo Funis- Júlia seria para mim a lembrança das multidões, a representação ingênua e alegre, o vozerio do tempo. Seu idealismo me soava invasivo. (CARVALHO, 2014, p.78)

O filme traz as referências de artistas, as contradições com o mercado e, especialmente, os conflitos com as elites econômicas do país.

Já no Ato III, intitulado *Privilégio do Mortos*, o show musical de uma banda ironicamente chamada *Os intactos*, celebra o retorno depois de três anos do coma de uma cantora de música de protesto chamada Miranda. A artista, que entrou em coma logo depois do golpe, desperta depois de três anos e percebe que algo mudou, que a militância já não é a mesma e que alguns assuntos são velados, não devem mais ser ditos.

Inclusive, o prólogo reporta ao fatídico e violento episódio ocorrido em 1968 com o espetáculo *Roda Viva*, quando o elenco foi espancando por pessoas pertencentes ao Comando de Caças aos Comunistas (CCC), citado neste estudo:

Prólogo (atores surgem escondidos na escuridão do cinema. Quando a projeção termina, as vozes se anunciam por trás da plateia).
Coro do tempo morto
Um tempo morto este
em que a ditadura
Não acaba, não acaba
Nunca acaba
De passar...
(Um ator se destaca. É iluminado por uma lanterna).
Militante de direita - Estamos à espera que o espetáculo chegue ao fim, para atravessarmos o palco, invadirmos os camarins, e espancarmos os atores.
Coro do Comando de Caça aos Comunistas - A peça nos parece suja, vivência dos contrários.
Militante de direita - E estamos trêmulos, com a expectativa do combate. Atentos à carne dos atores, temos barras de ferro escondidas, e armas de fogo no peito.
Coro do comando de caça aos comunistas- Devíamos arrebatá-los. À vista de todos.
Militante de direita- Mas nosso ato performático precisa da plateia vazia. Depois dos aplausos...
Coro do comando de caça aos comunistas- Limpeza!
(CARVALHO, 2014, p.105)

Há, no ato, um tensionamento de um tempo não resolvido de um Estado de Exceção, daqueles que cansaram de um enfrentamento mais direto e, talvez, mais “panfletário” e a personagem Miranda, que poderia ser a incorporação da sociedade que não “engoliu goela abaixo” o golpe militar e se “encapsula” no coma esperando outro tempo, que ainda não chega, é como se a personagem estivesse entre dois mundos inconciliáveis.

O último Ato, o Ato IV intitulado *Morrer de Pé*, traz o advento da televisão e a migração de muitos artistas de teatro que foram militantes no período do golpe militar, as crises e os processos decorrentes nessa transição da prevalência da indústria cultural midiática.

Narrador (representado pelo ator que faz Perene, narra de um modo grandiloquente, como se falasse um texto clássico) - Oh grande teatro, revelai seus segredos intactos. Belo neste mundo é tudo o que pode ser reproduzido pela câmera. Que se veja uma gigantesca torre. (Entra imagem projetada). E se intua seus sinais invisíveis convertendo-se em ideais no céu da cultura. Inicia-se a jornada na maior emissora do país: a TV Todo. (Os atores se movem e ocupam toda a cena formando estátuas correspondentes a suas funções. O narrador comenta as imagens gestuais). Maquinistas, maquiadores, carregadores de cenário, enroladores de cabo, rebobinadores de fitas magnéticas. Seus músculos, suas veias e pelos eriçados surgem como numa batalha campal. Que se vislumbre mais ao fundo a estrutura de uma cozinha industrial. Abrem-se as portas de uma grande geladeira frigorífica. Na cozinha, reparem, uma mulher observa a própria imagem refletida na superfície de uma panela de aço...inox.(Em sintonia com a narrativa, constitui-se o mundo dos trabalhadores da cozinha. Élia, uma moça negra, realiza a ação descrita: contempla-se na panela, algo insatisfeita, após ajeitar seu cabelo para dentro da touca que compõe o uniforme de trabalho). (CARVALHO, 2014, p.124-125).

O narrador localiza a peça no cenário principal que é o estúdio de televisão, no qual se criam os imaginários que a sociedade referenda como a realidade. Faz, também, menção ao grande conglomerado televisivo que foi responsável por pactuar com a ditadura militar, por meio de aportes financeiros na emissora. Podemos dizer, onde se lê: TV Todo, leia-se: TV Globo.

É interessante o “fio condutor” que vai traçando as temáticas da *Ópera dos Vivos*. desde os conflitos da terra, passando pela indústria cultural, juntamente com os atravessamentos do próprio capital, o processo de resistência e esfriamento da militância cultural que “deságua” na mídia televisiva que também abarca parte daqueles que foram oposição cultural.

MATSUNAGA (apud CARVALHO, 2014, p. 267-269), na análise crítica da obra pondera que: “A obra da Companhia do Latão encarna as contradições do trabalho artístico do ângulo do teatro crítico historicizando a formação ideológica e cultural em paralelo à prática política e estética. A fragmentação cênica sugere os impasses e contradições do processo cultural brasileiro e dos posicionamentos artístico-intelectuais e ideológicos, frente a novas condições e formas de produção”.

Ou seja, o que se percebe, nas breves citações sobre as peças elencadas, são temáticas que percorrem as encenações do grupo e que têm relação direta com o capital: a mercantilização das coisas e das pessoas, a mão-de-obra explorada até o limite do esgotamento, a precarização da vida, o lucro considerado acima de tudo, ou seja, as questões que envolvem o tensionamento da luta de classes perseguem os seus trabalhos. Mais do que dizer também, é a forma como a dramaturgia das peças vai costurando o processo das contradições, trata-se, nesse sentido, de uma “dramaturgia em aberto” e, portanto, como os integrantes da Companhia do Latão ponderam, dramaturgias que são revisitadas constantemente, a fim de que esteja latente o tom crítico que se quer despertar junto às plateias.

Pensar, portanto, na Companhia do Latão criada no contexto neoliberal da década de 1990 e que atravessou o cenário de desmonte das políticas públicas, especialmente depois do golpe de 2016 e que agora tenta retomar novas perspectivas de sobrevivência e reexistência do próprio coletivo justifica os recortes da sua trajetória e de seus trabalhos. Como demarca Iná Camargo Costa (2020, p.48), “Luta de classes é a principal marca registrada do marxismo, mas é bom não esquecer que a sua mais importante determinação é a crítica ao capitalismo”.

Desta forma, os trabalhos da Companhia do Latão cumprem com essa premissa, pois atuam na crítica ao capital em seus trabalhos e avançam no sentido de compreender essa crítica a partir da periferia do capitalismo. Logo, são trabalhos que não apenas refletem, mas produzem e

dialogam com as contradições latentes na sociedade brasileira e para as quais ainda seguimos sem respostas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA QUÊ SERVE E A QUEM SE DESTINA O TEATRO? O QUE NOS DEIXA O TEATRO POLÍTICO DO BRASIL E DO URUGUAI.

O processo de estudos acerca do tema teatro político e a sua incidência especialmente em contextos autoritários na América do Sul, possibilitou percorrer um caminho que começou a ser trilhado há alguns anos, no sentido de dar visibilidade à produção teórica e prática do teatro político latino-americano e em como se dá a relação da produção artística com as questões sociais e políticas nos mais diferentes contextos sócio-históricos.

Nos interessou, sobretudo, o enfoque na relação que diferentes autores e autoras pretenderam articular entre cultura e política, cultura e sociologia e, especialmente, cultura e marxismo e, no que tange a essa pesquisa, a produção teatral e sua contribuição efetiva ao processo de luta de classes.

Desta forma, a relação entre teatro e política é estreita e segue pautada em diferentes trajetórias históricas. Sobre este ponto, é importante problematizar que o teatro pode ser utilizado tanto para manter o *status quo* das classes dominantes (a exemplo do drama burguês); quanto para promover a efetiva transformação social. Em diferentes períodos históricos, o teatro foi utilizado, seja pela direita ou pelas esquerdas, como instrumento efetivo de diálogo entre as classes sociais de seu interesse.

É significativo apontar alguns dos objetivos que muitos pesquisadores e pesquisadoras inserem em seus trabalhos acerca do tema cultura e política e que foram as diretrizes também do nosso estudo: a articulação entre teatro e política e a transversalidade do conhecimento, a fim de compreender um tema amplo que envolve análises da produção teatral, mas, também, análises no campo sociológico, político, histórico. O levantamento bibliográfico e, especialmente, as atividades de campo, subsidiaram, sobretudo, a melhor compreensão sobre a produção do teatro político na América do Sul. Trata-se, portanto, da perspectiva de um trabalho artístico abrangente e que consegue vislumbrar uma arte muito além da discussão estética apenas. São processos coletivos, nos quais os artistas se engajaram, não apenas na criação artística, mas em garantir a sobrevivência diária dos seus coletivos, em manter um repertório condizente com seus objetivos de transformação social, bem como em construir parcerias sólidas e duradouras com militantes de outras áreas com um mesmo objetivo em comum: a luta em favor da democracia, pela liberdade e pelos direitos das maiorias sociais.

Esta escolha impactou na vida pessoal e coletiva dos grupos, muitos deles trilhando o caminho da produção independente e conciliando a produção coletiva dos trabalhos com ocupações profissionais paralelas de seus integrantes.

Na condição de também artista independente, trabalhadora da cultura e gestora cultural que atua nos estudos das políticas culturais, percebo essa vivência nada romantizada de fazer teatro em contextos completamente adversos. Em países como os nossos, a exemplo do Brasil e do Uruguai e em toda a América Latina onde as questões sociais e os problemas persistentes como a fome, a miséria, o abismo entre ricos e pobres, somado aos privilégios mantidos pelas elites dominantes de nossos países, a cultura e especialmente a arte ainda é vista como lugar de privilégio e por isso é tão urgente socializar os meios de produção artística para grande parcela da população, para os movimentos sociais, a fim de que a cultura também ganhe lugar de protagonismo no processos da transformação social.

Assim o percurso de se fazer um teatro político, afeta toda a trajetória artística e pessoal de artistas e trabalhadores da arte e da cultura, com o enfrentamento a diferentes questões, que perpassam desde a sobrevivência financeira (individual e do próprio coletivo), seus processos criativos, a interlocução com partidos e movimentos, que produziam, muitas vezes, dissensos com respeito à criação até a resistência à censura, seja a censura explícita no contexto da ditadura no Uruguai, seja a censura “subliminar” imposta no Brasil desde o governo Temer e que atingiu o seu ápice na gestão do então governo Bolsonaro.

O teatro político, portanto, assim como uma célula militante, também se consolidou a partir da junção entre os trabalhadores do teatro que enfrentaram etapas diversas nesta trajetória coletiva: um alinhamento maior entre diferentes vertentes pacificando posicionamentos diversos a favor da democracia e da liberdade de expressão, houve momentos com divergências entre as próprias esquerdas e, por fim, etapas de rompimento, com artistas que optaram pela aliança de classes e aqueles que optaram por manter a autonomia e a independência de seus trabalhos e que, por consequência, arcaram também com o ônus destas escolhas (especialmente financeira). Portanto, foi relevante a compreensão do alcance desse debate para além da produção artística, a partir de uma atuação consoante ao contexto sócio-histórico enfrentado pelos artistas de teatro.

No que se refere à produção do teatro latino-americano; percebemos, ao longo do trajeto de estudos, importantes referências de pesquisadores que, muitas vezes, não são aprofundadas nas produções acadêmicas, assim como nos cursos de formação das artes, que ainda adotam as referências europeias como prioritárias em seus currículos e que pouco dialogam com as realidades latino-americanas. No caso brasileiro, ainda com as problematizações que podemos fazer acerca do tempo dedicado ao debate da produção teatral nos períodos dos governos de exceção, por exemplo, é importante pautar que houve avanços, tanto nas escolas de teatro nas

diferentes universidades públicas do país, que começam a retomar importantes autores da dramaturgia nacional, encenadores, grupos e artistas, especialmente da produção de 1960 e 1970, embora o teatro intitulado como “universal”, o teatro europeu ainda seja predominante nos currículos acadêmicos.

Pertinente à produção do teatro engajado durante o período da ditadura militar brasileira, os trabalhos que foram objeto de estudo, especialmente a análise de fôlego apresentada por Marcos Napolitano (2017), é interessante perceber, especialmente nos primeiros anos do golpe, uma prevalência no Brasil da produção artística e cultural mais progressista, a valorização do nacional-popular e, como coloca o autor, uma hegemonia cultural da esquerda no contexto do Estado de Exceção. Esta produção era, inclusive, consumida pela classe média de tendência mais liberal e que somente depois do Ato Institucional número 5 houve um certo “recuo” nesta produção militante, que compreende a própria produção teatral, já que a repressão aos artistas se tornou mais truculenta. Entretanto, cabe reforçar que a produção artística do período da ditadura somente pôde ser possível porque houve um trabalho prévio ao regime militar, nas décadas de 1950 e 1960 que rompem com a tradição artística eurocêntrica e apostam em uma produção teatral genuinamente brasileira, fraturada pelo golpe de 1964.

Outro aspecto interessante ainda deste período foram os artistas militantes que na etapa de redemocratização são absorvidos pelo advento da televisão, a exemplo do próprio Vianninha e de Gianfrancesco Guarnieri. Não podemos, entretanto, ser simplistas em mencionar esta adesão apenas como cooptação pelo aparato hegemônico então vigente que era a emissora Globo, mas, em observar que houve uma perspectiva de mercado que é potencializada no sistema capitalista e que contribuiu para desmobilizar e desestabilizar a produção teatral engajada.

Antes de 1968, a produção teatral no Brasil demonstrava uma coesão maior e conseguia atuar em consonância com a luta contra a censura e pelo retorno da democracia. Com a truculência que começou a ser tratada a classe depois do AI-5, este processo da produção teatral engajada contribuiu para potencializar os dissensos do próprio setor. Pertinente aos estudos da censura, de certa forma mais focados nos períodos das ditaduras militares no Brasil e no Uruguai, embora não esteja restrita a este contexto; foi interessante perceber várias “camadas” de ordem moral, política e econômica que conduziram o processo da censura junto aos artistas de teatro. E, não esqueçamos da própria autocensura dos artistas, que contribuiu para tolher, de modo significativo, parte do processo criativo de muitos dramaturgos, diretores e atores.

Atualmente a censura age, a nosso ver, muito pactuada com o sistema capitalista, tolhendo patrocínios de peças, filmes e músicas considerados “impróprios” como no caso brasileiro,

conforme diversos casos já expostos ao longo do trabalho. Vale a pena reiterar o exemplo dos filmes aprovados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), durante a gestão do então presidente Jair Bolsonaro que foram aprovados por uma Comissão e em consonância com o edital de seleção lançado e que não tiveram o devido aporte previsto nos editais de seleção 2019 pelos conteúdos LGBTIQAPN+.

No que se refere aos grupos e coletivos de teatro do Uruguai, no período do golpe no país, percebe-se uma interação mais orgânica entre estes grupos, o que pode ter colaborado para o fortalecimento da produção teatral independente, muito pela atuação, desde o final da década de 1940, da Federação Uruguaia de Teatros Independentes (Futi). Nesta federação se vincula o Grupo El Galpón, um dos importantes protagonistas neste processo de enfrentamento à ditadura uruguaia e sujeito da nossa pesquisa.

Pertinente ao contexto atual no Brasil, no qual se insere a Companhia do Latão, nosso estudo de caso no país; podemos apontar para indícios efetivos de que setores conservadores e neofascistas que tentam se apropriar da arte mais conservadora, engessada e nada diversa e plural, esses grupos tiveram grande influência nas políticas culturais precarizadas nos últimos anos. Isso reverberou, como na fala de alguns artistas, em cortes de patrocínios, cancelamento de apresentações em equipamentos públicos e na interrupção de apoios que seriam imprescindíveis para a profissionalização efetiva de grupos e companhias como a própria Companhia do Latão, que a exemplo do grupo El Galpón, arca com o ônus de ter que conciliar outras atividades de seus integrantes com a sobrevivência do coletivo, além de terem que abrir mão da sede do coletivo, que foi um espaço profícuo e pulsante de formação e fruição durante muitos anos.

Daí a importância que ganha o debate a fim de compreender o papel dos artistas, agentes culturais e trabalhadores da cultura em contextos de retrocessos de direitos como o que vivenciamos no Brasil na gestão Jair Bolsonaro e em outros países da América Latina com a ascensão de governos ultraconservadores ao poder. Contudo, se tornou evidente, durante o transcorrer do presente estudo, como a política não pode prescindir da arte, uma vez que o fazer artístico, de fato, alcança uma recepção distinta do discurso político.

Pelos exemplos de inúmeros coletivos de teatro latino-americano apresentados ao longo da pesquisa atuando em contextos reacionários, especialmente durante as ditaduras militares latino-americanas e no cenário atual, percebe-se que a arte pode e tem contribuído, ao longo do tempo, para a formação crítica do espectador, para a formação de diferentes pessoas dos

próprios movimentos, bem como para apontar as violações de direitos enfrentadas por artistas e outros grupos militantes.

Além disso, sua atuação junto aos movimentos, a exemplo do MST, vislumbra parcerias duradouras, como a parceria de duas décadas que a Companhia do Latão estabeleceu com os mesmos. Essa parceria permitiu que o teatro contribuísse nos processos de organização dos núcleos, especialmente dos grupos de teatro dos movimentos e das juventudes dos movimentos, promovendo espetáculos com conteúdo significativo, alinhados com rigor e qualidade estética e alimentando também a atuação dos militantes mais jovens, que se notabilizam enquanto artistas, agentes culturais e responsáveis pela produção artística expressiva dentro dos movimentos, produção esta que ainda precisa ser reconhecida pelo mundo da cultura e das artes.

Pertinente à atuação dos coletivos teatrais apresentados no presente estudo, especialmente da Companhia do Latão e do Grupo El Galpón, é importante percebermos muitas características que os aproximam e outras que são singulares à trajetória de cada coletivo. O primeiro ponto que merece destaque talvez seja mencionar a produção teatral independente. O teatro independente, especialmente no contexto do Uruguai, permitiu que os grupos trabalhassem com maior autonomia e liberdade de criação, sem intervenções em seus trabalhos, que poderiam ocorrer com apoios governamentais. Entretanto, isso implicou, muitas vezes, em uma não dedicação integral ao ofício de teatro para muitos artistas, que tiveram que conciliar atividades diversas com a sua produção artística, a fim de garantir a sobrevivência financeira, com o curto tempo disponível às atividades de teatro.

A consolidação de uma federação dos teatros independentes no Uruguai permitiu que, mesmo durante o golpe militar que encerrou as atividades do El Galpón e fechou a sua sede, outros teatros independentes uruguaios fossem solidários à causa e abrissem os seus espaços, não apenas para dar prosseguimento às apresentações teatrais, mas para abrigar as discussões coletivas de artistas, estudantes e militantes, a fim de definir as estratégias de enfrentamento e retorno à democracia.

Neste cenário do teatro independente uruguaio, podemos mencionar características importantes, a exemplo da distribuição horizontal e equitativa entre os integrantes do grupo no que se refere às tarefas e responsabilidades individuais para o funcionamento do coletivo: para além de estarem em cena, muitos exerciam (e ainda exercem) funções técnicas, administrativas, de produção, gestão e comunicação. No processo da construção da sede do El Galpón, no período muito próximo ao que antecedeu a ditadura, muitos integrantes e outros artistas se

transformaram, nas poucas horas que lhe restavam das atividades profissionais em carpinteiros, pedreiros e eletricitas.

Assim, se dedicaram a construir, eles próprios, junto com a contribuição fundamental de moradores e simpatizantes à causa do grupo, a sua sede. Muitos artistas de teatro também foram e são militantes de partidos de esquerda (especialmente vinculados ao Partido Comunista) ou de movimentos sociais, o que influenciou, sobremaneira, na criação dos trabalhos artísticos e na formação de suas plateias, além da experiência de organização coletiva vinda tanto de partidos quanto de sindicatos.

Um aspecto interessante a ser mencionado é a procura por coletivos de teatro político por não se limitar aos espaços não convencionais para suas apresentações, a exemplo de locais públicos, como praças, parques ou mesmo sedes de entidades representativas como sindicatos. Trata-se, portanto, de aproximar do público efetivo a que se destina seus espetáculos. O próprio El Galpón, mesmo se apresentando mais em espaços convencionais durante a sua trajetória, quando estiveram exilados no México se apresentaram em muitas escolas públicas e em seu retorno ao Uruguai no período de redemocratização, realizou apresentações na rua, em frente à sua sala, como forma de protesto ao teatro que ainda estava em mãos dos militares. A Companhia do Latão também traz a experiência exitosa de apresentações e oficinas nos assentamentos do MST e em espaços como sindicatos.

Outro ponto diz respeito à importância de registrar que a produção teatral na América Latina, enfrentou e segue enfrentando uma série de dificuldades, no sentido de buscar uma interlocução entre as suas produções, especialmente no que concerne ao teatro político. O teatro político latino-americano, muitas vezes, não dialoga entre si ou, quando realiza este intercâmbio, fica restrito aos países de língua espanhola, limitando a produção teatral brasileira ao próprio país ou aos países de língua portuguesa. Aqui cabe ressaltar a importância que tiveram os festivais de teatro na América Latina para fortalecer esse diálogo e essa interlocução entre os coletivos dos mais diferentes países do continente, especialmente no período das ditaduras militares.

Após discorrermos sobre os dois grupos que são sujeitos nesta pesquisa, é importante agora analisarmos algumas questões que os aproximam e outras que são distintas a cada coletivo. São dois grupos de gerações, territórios e contextos bem distintos.

No que se refere ao repertório da Companhia do Latão e do Grupo El Galpón, é importante destacar em ambos os coletivos a referência principal do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. O teatro brechtiano está presente não apenas no repertório dos grupos, mas, também,

como na forma da condução dialética de seus trabalhos e em suas trajetórias. Ou seja, a perspectiva brechtiana pelos dois coletivos não se dá apenas na montagem dos textos e na reprodução das técnicas do teatro épico-dialético, mas na relação da produção artística com o mundo, mais especificamente, com os contextos de países latino-americanos, situados na periferia do capitalismo, em dois cenários distintos: a ditadura uruguaia e o contexto neoliberal no Brasil.

A Companhia do Latão montou os seguintes espetáculos de Brecht: *Os dias da comuna* (1948-1949), que estreou em 1999, *Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), estreia em 1997 e o *Círculo de Giz Caucasiano* (1943-1945), que estreou em 2006 e contou com a participação de integrantes do MST na gravação do prólogo. Outras peças foram inspiradas em textos de Brecht, como o próprio *Ensaio sobre o Latão* e o *Patrão Cordial*, referenciado no texto *O Senhor Puntila e seu Criado Matti* de Bertold Brecht (1940).

Imagem 49- Foto do espetáculo O Círculo de Giz Caucasiano, encenação da Companhia do Latão a partir do texto de Bertolt Brecht



Fonte: Teatro Jornal. Créditos:Valmir Santos. dezembro de 2022.

Já do Grupo El Galpón, podemos mencionar as seguintes peças de autoria do dramaturgo alemão constantes em seu longo repertório: *A ópera dos três vinténs* (1928), da qual constam duas montagens nos anos de 1957 e 1970, *O Círculo de Giz Caucasiano* (1943-1945), também duas montagens diferentes, em 1959 e 1986, logo após o retorno da redemocratização no Uruguai, *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (1935-1938), estreia em 1960, *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), que teve estreias distintas nos anos de 1965, 1972 e 2017; *O senhor Puntila e seu criado Matti* (1940), encenada em 1969, *Galileu Galilei*

(1937-1943), com estreia em 2004, *A alma boa de Setsuan* (1941), com estreia em 1992 e, por fim, *Um homem é um homem* (1926-1956); encenada em 1976 e 2008.

O texto *O Círculo de Giz Caucasiano* (1943-1945) foi a dramaturgia comum para a montagem dos dois coletivos: O Grupo El Galpón realizou duas montagens deste texto: uma em 1959, antes da consolidação do golpe no Uruguai e outra em 1986, dois anos após o retorno do exílio ao seu país. Já a Companhia do Latão estreou a montagem em agosto de 2006, quando se aproximou da linguagem do audiovisual e contou com a colaboração dos militantes do MST na filmagem do prólogo da peça. Com este trabalho, o Latão se apresentou em Havana, Cuba, no ano de 2007 quando foi contemplado com o prêmio VillaNueva de melhor espetáculo estrangeiro, concedido pela União de Escritores e Artistas de Cuba.

Imagem 50- Foto da peça *O Círculo de Giz Caucasiano* em 1959 pelo Grupo El Galpón



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo El Galpón. dezembro de 2022.

A montagem da Companhia do Latão estreou em 09 de agosto de 2006 no Rio de Janeiro. O texto de Bertold Brecht, tem a tradução de Manuel Bandeira e adaptações da dramaturgia original de Sérgio de Carvalho (que também assina a direção). A montagem contou ainda com a participação do grupo do MST *Filhos da Mãe Terra*, do Assentamento Carlos Lamarca, sediado em Sarapuí, interior de São Paulo.

A posse da terra pelos dois grupos de camponeses, a disputa de uma criança abandonada pela mãe biológica e criada pela empregada, entremeada por diversas canções são os enredos centrais da peça, que aborda temas como justiça e luta de classes. É importante pontuar o

contexto no qual a peça foi escrita: o pós-segunda guerra mundial e a derrota da Alemanha liderada por Hitler.

Significativo dizer, como apontou a atriz Helena Albergaria da Companhia do Latão, que muitas montagens aboliram, em suas encenações, a parte do prólogo (a cena da disputa de uma propriedade por dois grupos de camponeses). Trata-se de um contexto importante, que conecta o prólogo dentro da perspectiva dialética com os demais fatos da dramaturgia.

Assim, a opção por realizar o prólogo em formato audiovisual, que apresenta o registro do trabalho da Companhia do Latão com agricultores e agricultoras do MST, debatendo a propriedade da terra no contexto da dramaturgia é algo bastante significativo, uma vez que ganha relevância a peça na atualidade, lida sob a ótica do movimento social, que tem propriedade para falar deste lugar. Portanto, há uma nova leitura na abordagem do prólogo, compreendida em contexto diverso no qual o texto a situa. A música, utilizada de forma recorrente nos espetáculos de Brecht e pela Companhia do Latão, também tem a função de distanciamento e de promover, essa interrupção intencional, do que ocorre na cena.

Desta forma, a montagem da Companhia do Latão é uma leitura de Brecht que trata do capitalismo, a partir da ótica da periferia do mundo, ou seja, do cenário brasileiro que enfrenta, de forma ferrenha, o neoliberalismo vigente e atinge, de forma violenta, as camadas sociais mais pobres, especialmente os trabalhadores rurais, a posse da terra e a promessa, ainda não implementada por nenhum governo da reforma agrária.

No que se refere às montagens do Grupo El Galpón, não foi possível consolidar, de forma apropriada, a análise documental do grupo, devido a grande parte do acervo que se perdeu no período da ditadura e por não ter as adaptações dramáticas realizadas naquele período. O que liga o repertório das duas companhias se deve ao fato de muitas montagens com obras diversas de Brecht, que foram inclusive, reatualizadas em diversas montagens.

Portanto, podemos dizer que, referente à Companhia do Latão, o teatro dialético de Brecht é levado com maior rigor e extrapola o campo de sua atuação, mas, segue também para além da cena, seja na produção de escritos reflexivos, seja na produção teórica e crítica que reflete o seu teatro dialético e nas suas atividades formativas e de intercâmbio. Logo, a capacidade de reflexão crítica e de gerar material analítico a partir deste processo avançou, conforme nossas observações, com a Companhia do Latão e, no caso do Grupo El Galpón, o que se destaca é o seu vínculo exemplar com a população local e a sua práxis efetiva de trabalhadores do teatro comprometidos com as causas sociais.

Ademais, o El Galpón tem o agravante de ter tido grande parte do acervo destruído pelos militares em 1976, o que prejudicou consolidar o registro da memória do grupo ao longo de mais de setenta anos. Apenas recentemente, no ano de 2021, conforme já mencionamos, houve a publicação do primeiro livro sobre a trajetória do El Galpón, assinado por Carlos María Domínguez.

Desta forma, a análise da trajetória da Companhia do Latão foi facilitada pela quantidade expressiva da produção teórica do grupo e pelas publicações das peças escritas por Sérgio de Carvalho e seus colaboradores. No caso do El Galpón, de fato, a falta desta produção dramática e suas adaptações, levou a buscar outras referências de pesquisadores, como Luciana Scaraffuni, que tem um trabalho importante sobre o grupo no contexto que nos interessava da ditadura militar no país e que, inclusive, forneceu material compilado sobre o grupo, que foi imprescindível para finalização das pesquisas do El Galpón.

Outro ponto de convergência diz respeito à utilização da música em seus trabalhos, a linguagem musical sempre está imbricada tanto nos processos da Companhia do Latão quanto do grupo El Galpón.

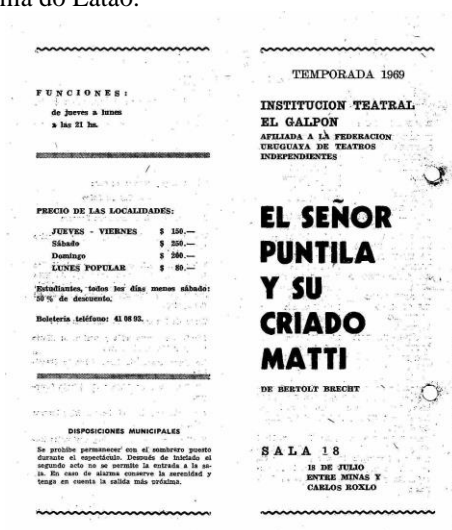
Nesse sentido, existem muitas questões que os aproximam, embora tenham trajetórias distintas de formação: a Companhia do Latão surgiu no forte contexto neoliberal brasileiro, na década de 1990, junto com outros grupos que são criados no ambiente acadêmico e o Grupo El Galpón foi criado em 1949, no contexto de um Uruguai pós-segunda guerra mundial, quando começou o processo de desenvolvimento econômico e social no país, bem como o movimento de teatro independente dava seus primeiros passos e pôde consolidar poucos anos depois.

Tanto a Companhia do Latão quanto o Grupo El Galpón são dois coletivos que podem ser considerados referências importantes em seus países e, também, na América do Sul sobre o que entendemos acerca do teatro político. São dois grupos que levam, de forma sistemática e comprometida a sua proposta de atuar em cena e no mundo para denunciar situações diversas da conjuntura brasileira e uruguaia e para formar, por meio dos seus trabalhos formativos, sujeitos mais críticos e conscientes.

Portanto, são agentes intensamente comprometidos com o ofício teatral, mas, também, atentos e responsáveis, da mesma forma, com a sociedade. Seus integrantes, ou parte deles, também se vincularam à militância política, seja integrando movimentos sociais ou mesmo vinculando aos partidos políticos de esquerda e algumas pautas são levadas e consolidadas nos próprios grupos de teatro. Muitos integrantes da Companhia do Latão são colaboradores ativos do MST e, no caso do El Galpón, muitos membros pertenciam ao Partido Comunista, se

aproximaram dos movimentos sindicalistas, muito forte no Uruguai e dos movimentos estudantis, até o período em que antecedeu ao golpe no Uruguai.

Imagem 51- Cartaz do espetáculo *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, peça de Brecht, apresentada em 1969 pelo Grupo El Galpón. A peça também teve montagem pela Companhia do Latão.



Fonte: Arquivos El Galpón. junho de 2022.

Partindo desse viés, podemos dizer que a Companhia do Latão se propôs a desenvolver o pensamento crítico e reflexivo em suas produções, pautada no teatro épico-dialético, o que resultou na publicação da Revista Vintém e de uma série de artigos, livros e outras publicações contendo textos teóricos e os textos dramaturgicos dos seus espetáculos, o que possibilitou, para este trabalho, uma análise mais ampla e eficiente de sua dramaturgia.

No que se refere ao Grupo El Galpón, o teatro dialético se desenvolveu mais na práxis do grupo e está concentrado, especialmente, na sua trajetória pré-ditadura, durante o exílio no México e no seu retorno do exílio no período da redemocratização uruguaia, em 1985. Entretanto, cabe mencionar a relevância da eleição do El Galpón para essa pesquisa: o grupo, ao longo de mais de setenta anos de trajetória ininterrupta, passou por diversas situações de construção e reconstrução: são pessoas de teatro que tinham outras funções profissionais alheias ao ofício teatral para garantir a sobrevivência, construíram uma sala de teatro e, poucos anos depois trabalharam na reforma de um espaço muito mais amplo, um antigo cinema, colocando três salas em funcionamento, o que corroborou para o grupo contrair dívidas significativas, o coletivo nunca contou com apoio estatal, e, quando conseguiram finalmente adquirir o seu espaço, os militares se apropriam da sala. Além disso, o grupo passou por uma fratura

significativa que não podemos deixar de mencionar: grande parte do grupo atuando no exílio, outra parte seguiu no enfrentamento do golpe no país e a terceira parte foi presa.

Pensando neste contexto, de fragmentação do coletivo, é de fato admirável que, com todo esse processo, o grupo tenha conseguido se reestruturar e seguir adiante, mesmo com perdas de alguns integrantes que se somaram a outros coletivos.

No que se refere à Companhia do Latão, apesar dos significativos 25 anos de sua trajetória, é uma jovem companhia se comparada ao Grupo El Galpón. Entretanto, trata-se, também, de um coletivo com um trabalho sólido, com rigor de estudos, processos criativos, comprometido e enraizado no teatro político que discute as questões urgentes do Brasil. Assim como El Galpón, seus integrantes não se dedicam integralmente ao teatro e exercem outras atividades para além do ofício teatral, como a docência e a pesquisa. Como já mencionamos ao longo desse trabalho, durante o contexto da pandemia, o grupo fechou a sua sede, o que é sintomático para um grupo com a trajetória do Latão.

Quando falamos, portanto, sobre o teatro político na América do Sul, uma consideração importante é pensarmos na relevância de vincular sempre esta produção com a perspectiva histórica, ou seja, não há como desvincular a produção teatral do seu contexto sócio-histórico e na contribuição que este teatro pode promover no processo de lutas de classes. Trata-se de um teatro que está em sintonia com as pautas sociais.

Os desafios do El Galpón e da Companhia do Latão se diferem ao longo do tempo, a partir da perspectiva histórica, mas convergem, por exemplo, para a luta permanente pela sobrevivência dos artistas, por fazer teatro na América Latina sem políticas públicas efetivas para a cultura e para as artes.

No que se refere ao Grupo El Galpón, é tocante as experiências traumáticas enfrentadas pelos seus integrantes durante a ditadura uruguaia: a prisão, o exílio e o *insílio* de quem permaneceu no país são vivências compartilhadas e que moldaram também não só as pessoas, mas o próprio coletivo.

Reiteramos este processo do exílio, porque é um processo não vivenciado pela Companhia do Latão. Embora a paulistana Companhia do Latão tenha enfrentado diferentes percalços durante a sua trajetória, assim como a questão da própria sobrevivência e manutenção do grupo, os integrantes mais antigos do Grupo El Galpón trazem a “marca” de um processo muito duro, compartilhado com seus companheiros e companheiras de cena.

Para que se possa visualizar a análise comparativa entre os dois grupos, optamos por consolidar as informações descritas em uma tabela, a saber:

Tabela 2- Características similares dos Grupos El Galpón e Companhia do Latão

SEMELHANÇAS
<p>No repertório, diferentes montagens de textos de Bertold Brecht.</p> <p>Envolvimento direto com as questões políticas do seu tempo e vinculação direta, seja com partidos políticos (no caso do El Galpón, alguns integrantes eram filiados ao Partido Comunista) ou com movimentos sociais (A Companhia do Latão é colaboradora do MST e MTST).</p> <p>Se tratam de companhias independentes, seus integrantes não sobrevivem financeiramente das atividades do grupo.</p> <p>A perspectiva dialética de Bertold Brecht avança para além da sua dramaturgia em ambos os grupos: no El Galpón na forma coletiva de gerir seu espaço e o próprio grupo (tomadas de decisões via Assembleias, participação política ativa de seus agentes no cenário de mobilização social do Uruguai) e a Companhia do Latão avança na capacidade de análise crítica da conjuntura brasileira por meio de seus registros teóricos e reflexivos, além das encenações e dos debates com seus diferentes públicos e processos formativos que desencadeia junto aos movimentos.</p> <p>Diálogo da linguagem musical bastante presente nas duas produções.</p>

Tabela 3- Distinções de concepção e atuação dos grupos EL Galpón e Companhia do Latão

DISTINÇÕES
<p>São companhias pertencentes a territórios distintos, criadas em contextos diferentes (o pós segunda guerra mundial- 1949 Grupo El Galpón e contexto neoliberal no Brasil em 1997 Companhia do Latão).</p> <p>O El Galpón teve uma forte articulação com diferentes coletivos e artistas da América Latina, participando de vários festivais de teatro latino-americano e desenvolvendo parcerias importantes com artistas brasileiros, a exemplo de Augusto Boal e Aderbal Freire Filho.</p> <p>A Companhia do Latão aborda em suas peças questões relacionadas à periferia do capitalismo, mas concentrada nos mais diferentes contextos brasileiros, distintamente do El Galpón que no repertório sempre trabalhou com a dramaturgia mais ampla de autores latino-americanos.</p> <p>Ainda com políticas culturais precarizadas, no Brasil é possível acessar políticas de fomento ao teatro, seja em âmbito municipal, estadual e federal. No Uruguai não existe política de Estado para a cultura e o financiamento se dá por meio de ações diversas junto à própria população e iniciativa privada.</p> <p>A sistematização dos registros da Companhia do Latão é significativa: grande parte da dramaturgia do grupo foi publicada, assim como houve a produção de estudos críticos de diferentes temáticas, por meio de livros, revistas e periódicos. O Grupo El Galpón, apenas depois de cumprir 70 anos de existência, conseguiu consolidar a trajetória do coletivo em um livro publicado em 2021.</p> <p>A adesão da população de Montevideu junto à atuação do El Galpón é que permitiu a continuidade das suas atividades, distinto do que ocorre na cena paulistana com a Companhia do Latão, no qual, pelo relato dos seus integrantes há certo “descompasso” com o público de teatro da capital paulistana, o que permite eles realizarem trabalhos em outros espaços e cidades.</p> <p>O El Galpón foi um coletivo que se exilou em grupo durante a ditadura e distintamente de outros coletivos deste período na condição de exilados, manteve a coesão e um trabalho contínuo, sistemático e profissional no México.</p>

O grupo viveu três experiências traumáticas: a prisão, o exílio e o insílio e conseguiu reestruturar o coletivo no período de redemocratização no Uruguai e, apesar dos conflitos de tais experiências, dar prosseguimento aos trabalhos coletivos.

É importante reforçar a convergência no repertório e na atuação de Bertold Brecht para os dois coletivos, entretanto, acessando o Brecht não a partir de sua técnica, mas, nos dizeres de Sérgio de Carvalho (2020), “pela via negativa brechtiana”, um Brecht acessado a partir da periferia do capitalismo, por artistas de dois países da América do Sul e ressignificado nestes contextos.

Nesse sentido, é significativo pensarmos também no grande desafio atual do teatro político brasileiro que é seguir promovendo um teatro revolucionário em contextos completamente reacionários ou contra revolucionários, como foi o caso do Brasil, sob o governo Jair Bolsonaro no período de 2019 a 2022. Desde o início da sua gestão, o dismantelamento da cultura foi latente e a perseguição a diversos artistas foi notória e evidente. Mais do que nunca, portanto, é necessário pensar na sobrevivência deste tipo de teatro engajado em um contexto reativo à essa produção, que tem o desafio da sobrevivência diária e de seguir produzindo um teatro em consonância com as lutas sociais.

Talvez esta seja a hipótese que conduziu toda a pesquisa: de que forma o teatro político latino-americano pode colaborar no processo de luta de classes ou, ainda, como fazer um teatro engajado em contextos reacionários como os quais vivenciamos. Os apontamentos de distintos autores e autoras ao longo deste trabalho subsidiaram positivamente a perspectiva apontada na tese e vislumbram caminhos interessantes de como o teatro contribuiu e poderá seguir na linha de uma efetiva cooperação para a transformação social.

Antes de mais nada, percebe-se ainda equívocos na literatura e no campo da práxis, no que é intitulado como teatro político e que o diretor, dramaturgo e professor Sérgio de Carvalho elucida bem em suas falas, tratando-se, portanto, de um teatro produzido com e para os movimentos sociais. Ou seja, muito na produção teatral que é notabilizada como teatro político, trata-se de um teatro politizado, porque é esvaziado, nesse sentido, desta interlocução e convergência com os movimentos. Assim, é preciso avançar na distinção entre teatro politizado, das peças que trazem conteúdo político, de reflexão crítica, mas sem avançar na socialização dos meios de produção, em um trabalho próximo e junto com os movimentos sociais, como procede o teatro político. Ou seja, essa pesquisa aponta para uma perspectiva de não generalizar todo o teatro como político, mas em compreender que tal terminologia está vinculada a um

teatro feito não apenas para os movimentos sociais, mas com os movimentos sociais. Outro ponto importante diz respeito ao entendimento de que o teatro político está vinculado apenas à reprodução de um conteúdo com viés político, panfletário. Ou seja, existem outros fatores de análise, para além da própria dramaturgia, para além do texto espetacular, para além da forma, da estética, que influem, decisivamente, sobre a consolidação dos grupos que atuam na perspectiva do teatro político como o El Galpón e a Companhia do Latão, a exemplo da forma de trabalhar coletivamente.

As entrevistas com seus integrantes possibilitaram compreender que este trabalho da sala de ensaios e das apresentações é resultado de um contínuo e intenso processo crítico e ativo dos artistas no dia a dia. Mesmo que não se vinculem, por exemplo, à política na esfera institucional, todos os artistas com os quais conversamos, possuem um nível expressivo de engajamento nas pautas sociais. Logo, é importante focarmos em alguns elementos da construção deste teatro político: o primeiro ponto é a dramaturgia que pode refletir tais questões, uma vez que as peças do teatro político estão profundamente “enraizadas” com o conteúdo sócio-histórico do seu tempo. Entretanto, o teatro político não se restringe apenas ao conteúdo da peça: falar de um tema social não implica na configuração de um teatro necessariamente político. O processo desta construção e a participação dos diferentes agentes nas etapas criativas é mais importante do que o próprio resultado dos trabalhos. Além disso, o engajamento dos profissionais de teatro junto aos movimentos sociais no sentido de levantar e contribuir nas temáticas que impulsionaram a produção dos coletivos é outro ponto que merece destaque. O que percebemos, ao longo das conversas realizadas com diferentes atores, é uma consciência social crítica muito afinada e atenta à escuta da sociedade, que permeia a atuação dos mesmos dentro e fora da cena.

De todo modo, é significativo evidenciar que a atuação destes artistas e trabalhadores da cultura, das artes e, no caso especial deste estudo, do teatro, não devem ser vistos como um “ato heroico” ou mesmo sob o viés romantizado. A luta contra a censura, a violência e pela retomada da democracia, conforme apontou em diversas falas dos nossos entrevistados e entrevistadas, se mostrou como o único caminho viável e possível no contexto de Estado de Exceção. Além disso, tem-se a consciência dos limites impostos à cultura e às artes no sentido de uma transformação social efetiva, uma vez que, neste processo, a incidência se dá por meio da atuação direta dos movimentos, da mobilização nas ruas, da garantia de uma participação social efetiva na construção de políticas públicas, nas intervenções parlamentares mais progressistas, no voto consciente, na participação de esferas de deliberação como conselhos,

conferências e fóruns, enfim, em tantas outras instâncias de controle e participação social que a cultura sozinha não é capaz de atuar efetivamente de forma isolada.

Nessa perspectiva, a incidência da luta de classes no teatro, portanto, se dá de forma indireta e não diretamente como ocorre junto aos movimentos sociais, por exemplo. Sua atuação ocorre por meio das próprias peças teatrais que alinham forma e conteúdo a fim de tratar de determinadas pautas, dos debates que ocorrem após as apresentações, nas atividades formativas que permitem a multiplicação das práticas e em procurar socializar, também os meios de produção da arte e da cultura, bem como nos posicionamentos públicos dos artistas e coletivos teatrais sobre determinados temas alinhado ao envolvimento dos mesmos em determinadas causas.

Todas estas situações contribuem no sentido de mobilização para a luta (ou mesmo no processo de potencializar plateias já engajadas) e, especialmente, na capacidade de reflexão crítica do público. Como menciona o autor Marcos Napolitano (2017), o teatro pode contribuir, neste processo da cultura e da arte para ser a “rede de recados” em contextos necessários para propagar mensagens que contribuam para a rearticulação e mobilização dos coletivos em cenários de descrença e desestímulo de processos coletivos. Além disso, mesmo sendo uma arte efêmera como o teatro, são trabalhos que ajudam também a preservar e reativar a memória coletiva no processo de luta de classes e de enfrentamento a contextos autoritários.

É importante dizer que nem sempre a articulação junto ao teatro político com os movimentos sociais e partidos políticos foi pautada pela convergência de pautas e prioridades. Mesmo no campo das esquerdas houve (e há) ocorrências de disputas internas. O conflito entre dirigismo partidário versus a liberdade de expressão dos artistas afetou alguns coletivos ao longo do tempo, tanto em âmbito brasileiro quanto na realidade uruguaia, embora a luta contra “o inimigo comum” personificado nos militares era a prioridade que minimizava as disputas internas. Questões como preferências estéticas e mesmo a relação com o mercado da arte de artistas que atuam na periferia do capitalismo merecem ser consideradas.

Assim, a relação do artista com o mercado, por exemplo, é ponto de infensos debates e de contradições, uma vez que o que está em jogo é a sobrevivência dos artistas e, também, a autonomia de condução de seus processos artísticos que possam ser pautadas pela coerência em suas trajetórias pessoais e profissionais.

No caso brasileiro, com o fortalecimento do mecenato após a promulgação da Lei 8.313/1991 (Lei Rouanet), que garantiu o patrocínio privado por meio da renúncia fiscal, a possibilidade de uma articulação maior dos artistas de teatro com o mercado contribuiu também

para certo rompimento entre diferentes vertentes de artistas. Talvez, no caso uruguaio, como não existe a política pública de mecenato, esta disputa não seja tão acirrada, embora possa estar presente em outras esferas.

Desta forma, pensar em teatro político envolve uma esfera muito mais ampla do que o próprio processo criativo e a recepção dos trabalhos, mas contempla, também, como se operacionaliza as políticas culturais, muito pautada em acirrar as disputas pelos poucos recursos do Estado, a relação com o mercado e sua atuação na perspectiva capitalista, nesta cultura de editais conforme pondera Márcio Marciano (2022) em sua entrevista, na qual tudo se transforma em mercadoria.

Cabe recordar que o teatro se consolidou, portanto, como uma das artes que mais esteve à frente dos processos de militância e resistência contra as ditaduras na América Latina. Nesse sentido, o teatro pode ser um campo crítico para se pensar não apenas nos problemas de ordem estética, mas, também, ideológica. Um setor também no qual convergem para o diálogo outros grupos como estudantes e militantes de movimentos sociais.

Ainda é, portanto, uma arte agregadora por excelência, ainda que, em tempos atuais nos quais as produções digitais crescem, o espaço de uma arte que requer presença física resiste e insiste em nos mostrar que não há outros caminhos para as mudanças além da luta coletiva.

O teatro político pode ser, portanto, uma recusa em não naturalizar em cena as diferenças sociais, colocando, portanto, situações corriqueiras como um dado histórico em construção, que pode ser, portanto, modificado.

É importante ainda dizer sobre o desafio de expressar uma cultura politizada em contextos capitalistas controlados por grandes corporações. No período da ditadura militar brasileira, por exemplo, a política cultural do regime militar foi contraditória, uma vez que nos primeiros anos do Estado de Exceção a produção cultural de esquerda era hegemônica e consumida, inclusive, pelas classes médias de tendência mais liberal. No período da ditadura militar brasileira, o teatro, junto com o cinema e a música, foram as artes que talvez mais revelaram sua força expressiva e de mobilização coletiva.

Outra pauta deste passado recente na América do Sul e que retorna com força nos dias atuais junto à produção teatral diz respeito a essas questões: Para quem se deve encenar? Como se deve encenar? De que forma se deve aproximar de pessoas que nunca entraram em uma casa de espetáculos? De que maneira mobilizar pessoas que lutam pela sobrevivência diária, de que arte é importante, de que todos podem fazer teatro, por exemplo?

Este dilema, talvez, seja o ponto focal de todas e todos nós que insistimos em fazer teatro “apesar de todos os pesares”. Com quais plateias pretendemos interagir, provocar a fim de que determinados trabalhos conversem, dialoguem, procurem pontos de convergência, mas, também, de tensões inevitáveis no processo coletivo, de não apaziguar as opiniões semelhantes, mas colocar em foco as contradições. Tem sido efetiva a procura por plateias que possam questionar a construção social, histórica, política que nos mantém estagnados nos mesmos lugares? Ou como produzir uma mudança na “rota” para um teatro que contribua neste processo de formação crítica das mais diferentes pessoas e não apenas para aquelas já iniciadas como plateias do teatro?

Assim como Augusto Boal repetiu tantas vezes durante a sua trajetória, não é o teatro que muda a sociedade, mas são as próprias pessoas, que engajadas em um mesmo objetivo e num trabalho contínuo e coordenado farão as mudanças necessárias, mas, o teatro possa ser esta pequena fagulha que contribua para incendiar no sujeito o processo de transformação social.

REFERÊNCIAS:

ALENCAR, T. *Raymond Williams e o Materialismo Cultural*. Revista Anima o 4, nº 5, 2014, p.104-119. Disponível em: http://anima.his.puc-rio.br/media/Artigo%208_Thiago%20Romao.pdf. Acesso em 12.jan.2021.

ALTHUSSER, Louis. *Sobre Brecht e Marx (1968)*. São Paulo: Revista Crítica Marxista, Ed. Revan, v.1, n.24, 2007, p.51-62.

ÁLVAREZ, Carlos Fernando Dimeo. *Teatro Político en América Latina, Estéticas y Metáforas en el Teatro Político de los noventa. (La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)*. Disponível em: <http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/595/cdimeo.pdf?sequence=1> Acesso em 14.jul.2020.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. *Marxismo, comunicação e cultura: Raymond Williams e o Materialismo Cultural*. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-20102014-100427/pt-br.php>. Acesso em 22.agosto.2021.

BENJAMIN, Walter; tradução Claudia Abeling. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BIELOUS, Dutrénit Silvia (coord). *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias, escenarios*. Montevideu: Ediciones Trilce, 2006.

BITAZI, Fernanda Isabel. *O distanciamento e o gestus social em “A Vida de Galileu” – Elementos despertadores da consciência revolucionária*. Feira de Santana: Revista A Cor das Letras, 2008. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1541>. Acesso em 21.jul.2020.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOAL, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Lauro César Muniz, Plínio Marcos; músicas de Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. – 1ª ed.-. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BOAL, Cecília Thumin. *Teatro em tempos difíceis in: Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente*. / Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (organizadores) .--1.ed.- São Paulo: Outras Expressões, 2015.

BOAL, Julian. *Teatro do Oprimido em tempos neoliberais: Do Che Guevara ao motorista do Uber*. Rio de Janeiro: 2020

BÔAS, Rafael Litvin Villas, PEREIRA, Paola Masiero. *Teatro Político, Questão Agrária e Ditadura: Dimensão do trauma, Defasagem e retomada contemporânea in: Residência*

agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente. Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (organizadores) .--1.ed.- São Paulo: Outras Expressões, 2015.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. *Desafios do Teatro Político Contemporâneo*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>. Acesso em 27.mai.2020.

BÔAS, Rafael Litvin Villas, PINTO, Viviane Cristina, ROSA, Simone Menezes. *A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal: formação pela práxis*. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019036/9956> Acesso em 01.jun.2020.

BÔAS, Rafael Villas, COSTA, Iná Camargo, ESTEVAM, Douglas, organizadores. *Agitprop: Cultura Política*. 1ª. ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2015.

BOSI, ECLEA. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao. Acesso em 24.mar.2023.

BRASIL. Decreto 20.493, de 24/01/1946-*Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 09.abr.2020

BRASIL. Lei Federal 5.536 de 21 de novembro de 1968. *Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências*. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados (camara.leg.br). Acesso em 22.abr.2022.

BRASIL. Lei Federal 14.017 de 29 de junho de 2020. *Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020*. Disponível em:https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2020/lei/114017. Acesso em 24.mar.2023.

BRASIL. *Relatório de Gestão 2007- Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)*. Disponível em: [Relatório de gestão ano 2007 — Português \(Brasil\) \(www.gov.br\)](http://www.gov.br). Acesso em 04.nov.2022.

BRECHT, Bertold. *Antologia Poética*. São Paulo: Editora Edil, 1977.

BUCHELI, Gabriel. *La Juventud Uruguaya de Pie y su relación con la violencia política en la coyuntura previa el golpe de Estado (1970-1973)*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68858?lang=es>. Acesso em 24.mar.2023.

BUENO, Sinésio Ferraz; SANITÁ, Karina Constâncio. *A Relação entre arte e sociedade à luz do conceito de autonomia estética de Adorno*. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732016000500155&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em 26.mai.2020.

CALABRE, LIA. *A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam*. Extraprensa, São Paulo, v.13, n.2, p.7-21. jan/jun.2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>. Acesso em 17.ago.2020.

_____. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf>. Acesso em 19.out.2022.

CAMPODÓNICO, César. *El vestuario se apoliló-Una historia del Teatro El Galpón*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

CANCLINI, García Nestor. *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

----- . *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e indústrias culturais no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai (1964-1984)*. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS, 1989.

CARVALHO, Sérgio (org). *Companhia do Latão – 7 peças-Coleção Dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____ e colaboradores. *Atuação Crítica-Entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009b.

_____ (org). *Introdução ao Teatro Dialético - experimentos da Cia do Latão*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009a.

_____. *O pão e a pedra*. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

_____. *Ópera dos vivos. Estudo teatral em 4 atos da Companhia do Latão*. São Paulo: 2014, Outras Expressões.

_____. *Os que ficam*. São Paulo: 2019, Editora Temporal.

CASTRO, Alex. *O Escravo que Machado de Assis censurou*. Revista Fórum, 2014. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/blogs/outrofobia/o-escravo-que-machado-de-assis-censurou/>. Acesso em 20.mar.2021.

COLOMBO, Eduardo. *Anarquia e Anarquismo*. Revista Verve: PUCSP, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5026>. Acesso em 17.fev.2023.

COSTA, Cristina (org). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora FAPESP, 2008.

------. *Censura em Cena-Teatro e Censura no Brasil*. São Paulo: Editora FAPESP, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro Político no Brasil*. Trans/Form/Ação [online]. 2001, vol.24, n.1, pp.113-120. ISSN 1980-539X. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100008&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 20.jul.2020

_____. *O teatro épico de Brecht*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64058>. Acesso em 20.jul.2020

_____. *A contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão*. Revista Crítica Marxista (2007 p.168-174). Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/entrevista13168_merged.pdf Acesso em 20.jul.2020

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, Nankim Editorial, 2012.

_____. *Dialética do Marxismo Cultural*. 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CENTRO DE FOTOGRAFIA DE MONTEVIDEO. *Imagem da sala Mercedes, primeira sede do grupo*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Foto do Núcleo Fundante do Grupo El Galpón*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Foto dos músicos no espetáculo Liberdade, Liberdade*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Foto da peça A Ópera dos três vinténs de Bertold Brecht*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Foto da Sala 18 de julho quando foi inaugurada*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Caravana que recebeu os integrantes do El Galpón exilados no México, em outubro de 1984*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Concentração em frente à sede do El Galpón, ainda em mãos dos militares, em outubro de 1984. Em destaque, o diretor Atahualpa del Cioppo, que retornou com o grupo do México*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n?page=1>. Acesso em 26.mar.2023.

CUNHA, João Paulo, RIBEIRO, Ludmila, TITANE (org). *Estado de Arte- João das Neves e Minas Gerais*. Belo Horizonte, Editora Aquilombô, 2022.

DE LOS SANTOS, Enrique Coraza. *Continuidades y rupturas en Uruguay: la lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX*. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2595/3/29-62.pdf>. Acesso em 04.jun.2020

DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Dura, fuerte, alocada: La historia del teatro El Galpón – 1949-2020*. Montevideú: Ediciones Banda Oriental, 2021.

EL GALPÓN. *Site oficial Grupo El Galpón*. Disponível em: <https://www.teatroelgalpon.org.uy/>. Acesso em 24.mar.2023.

FACEBOOK. *Foto do espetáculo O Pão e a Pedra – Texto e direção de Sérgio de Carvalho Fan Page Companhia do Latão*. Disponível em: <https://www.facebook.com/Companhiadolatao/> Acesso em 20.mar.2020.

FARIA, João Roberto. *Teatro e Escravidão no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2022.

FERNANDES, Ananda Simões. *Os Serviços de Inteligência no Uruguai durante a ditadura. (1973-1985)*. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. Prolam/USP. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/FERNANDES_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf Acesso em 07.jul.2020

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, Liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FINCH, Henry. Uruguai, 1930-C. 1990. In: BETHELL, Leslie (Org.), *História da América Latina: Volume X – A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. Traduzido por Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

FREDERICO, Celso. *Ensaio sobre Marxismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016

_____. *A arte no mundo dos homens – O itinerário de Lukács*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013

FREIRE, PAULO. *Pedagogia da Esperança. a [recurso eletrônico]: um reencontro com a pedagogia do oprimido* / Paulo Freire. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FUTI- *Federación Uruguaya de Teatros Independientes*. Site oficial da FUTI. Disponível em: <https://www.futi.com.uy/>. Acesso em 24.mar.2023.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1990

HAAS, Marta. *Teatro e direito à memória: Yuyachkani (Peru) e Ói Nós Aqui Traveiz (Brasil)*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2019.

IASI, Mauro Luís; COUTINHO, Eduardo Granja. *Ecos do golpe: a persistência da ditadura 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

INSTITUTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS EN DERECHOS HUMANOS. MERCOSUR. *Guía de archivos y fondos documentales. Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII)*. Disponível em: <http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/direccion-nacional-de-informacion-e-inteligencia-dnii>. Acesso em 07.jul.2020

JOÃO das Neves. IN: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultura, 2023. Disponível em: <http://enciclopédia.itaucultural.org.br/pessoa20122/joao-das-neves>. Acesso em 17.fev.2023.

KINAS, Fernando. *Teatro, verdade e poder*. Parte XXI- Revista de Teatro da Universidade de São Paulo. No 6, 1º semestre 2013, p.29-38.

KON, Artur Sartori. *Da teatocracia: Estética e política do teatro paulista contemporâneo*. São Paulo: Teses USP 2015. Disponível em: http://dedalus.usp.br/F/N6XJLMYV7JBUP97PJTUSI4Q5JLMPHA7VUU6H8DDSAXB2CP-UUB3-35413?func=service&doc_library=USP01&doc_number=002750693&line_number=0003&func_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA. Acesso em 29.jul.2020

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

MARTINS, Ângela Maria Souza; NEVES, Lúcia Maria Wanderley. *Cultura, Educação, Dominação: Gramsci, Thompson, Williams*. Campinas: Revista HISTEDBR On-line, nº 55, p. 73-93, mar.2014.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

MAZZ, José Maria Lopez. *Uma mirada arqueológica sobre a repressão política no Uruguai. (1971-1985)* in FUNARI, Pedro Paulo Abreu; ZARANKIN, Andrés; REIS, José Alberioni dos. (org). *Arqueologia da repressão e da resistência na América Latina na era das ditaduras: décadas de 1960-1980*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/27318903/ARQUEOLOGIA_DA_REPRESS%C3%83O_E_DA_RESIST%C3%8ANCIA_NA_AM%C3%89RICA_LATINA_NA_ERA_DAS_DITADURAS_d%C3%A9cadas_de_1960_1980. Acesso em 14.jun.2020.

MICELI, Sérgio (org). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difusão Editorial S.A, 1984.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MIRZA, Roger. *El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?*. Latin American Theatre Review. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/download/935/910/1054>. Acesso em 21.fev.2022

_____. *La escena bajo vigilancia-teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

MONTEVIDÉU. *Programa Fortalecimiento de las Artes Teatro 2022*. Disponível em: <https://montevideo.gub.uy/noticias/cultura/convocatoria-abierta-para-el-programa-fortalecimiento-de-las-artes-teatro-2022>. Acesso em 20.out.2022.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil – A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6149/000525881-02.pdf?sequence=2> Acesso em 22.fev.2022

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PIACENTINI, Ney Luiz. *MST e Companhia do Latão: Teatro e Reciprocidade Pedagógica in Revista Urdimento*, Florianópolis, v.3, n.36, p. 171-180, nov/dez 2019.

_____. *O ator dialético*. São Paulo: Teses USP, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-03102018-154628/pt-br.php>. Acesso em 03.ago.2020.

RANCIÈRE, Jacques. Tradução Ivone C. Benedetti. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

_____. Tradução de Mônica Costa Netto. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo Experimental org; Ed.34, 2005.

RASCÓN Banda, Víctor Hugo. *Teatro, Sociedad y Democracia*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de La Lengua, 26 de junio de 2008- Respuesta de Carlos Montemayor. México: UMA, 2010.

REPÚBLICA ORIENTAL DO URUGUAI. Lei 14.101/1971- *Se aprueba la ley sobre enseñanza pública primaria, normal, secundaria e industrial, denominandola Consejo Nacional de Educación*. Disponível em: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp4814986.htm>. Acesso em 09.jul.2020

REPÚBLICA FEDERAL DO URUGUAI. Decreto 1.026 de 28/11/1973 – *Disolución y clausura de asociaciones ilícitas y partidos políticos*. Disponível em: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/1026-1973>. Acesso em 09.jul.2020

_____. *Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII)*. Disponível em: http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/direccion-nacional-de-informacion-e-inteligencia-dnii;isaar?sf_culture=pt&limit=10. Acesso em 09.jul.2020

_____. *Portal del Museos del Uruguay*. Disponível em: <http://www.museos.gub.uy/index.php/noticias/item/2067-historia-de-una-flor-que-floreceio-en-miles>. Acesso em 17.fev.2023.

_____. *Sítios de Memoria del Uruguay*. Disponível em: <https://sitiosdememoria.uy/node/929>. Acesso em 22.fev.2022.

_____. *Centro de Fotografia de Montevideo*. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/el%20galp%C3%B3n>
Acesso em 21.fev.2022

_____. *Rádio 97 FM Montevideo*. Disponível em: <https://administrador.m24.com.uy/arturo-fleitas-la-clausura-de-el-galpon-en-la-dictadura-significo-un-golpe-para-el-teatro-en-general-la-cultura-y-la-democracia/> Acesso em 21.fev.2022

REVISTA MUSEU. *Casarão no bairro Higienópolis, em São Paulo, que foi sede na cidade do antigo DOPS*. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/5371-19-09-2018-casarao-que-foi-sede-do-dops-em-sao-paulo-e-leiloado-por-r-26-milhoes.html>. Acesso em 22.fev.2022

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; ROCHA Renata. *Políticas de cultura e comunicação do Ministério da Cultura no Governo Lula*. REB Revista de Estudios Brasileños. Segundo Semestre 2017, volume 4, número 8.

SÁNCHEZ Vasquez, Adolfo. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SANTOS, Valmir. *Teatro Jornal*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2014/05/dialetica-aplicada-na-relacao-arte-e-sociedade/> Acesso em 28.jun.2021

SÃO PAULO. Lei Municipal número 13.279, de 08 de janeiro de 2002. *Institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e dá outras providências*. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002>. Acesso em 24.mar.2023.

_____. Lei Estadual número 12.268/2006. *Institui o Programa de Ação Cultural - PAC, e dá providências correlatas*. Disponível em: <https://legislacao.fazenda.sp.gov.br/Paginas/lei12268>. Acesso em 24.mar.2023.

_____. Lei Municipal número 15.951/2014. *Institui o Prêmio Zé Renato de apoio à produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo, e dá outras providências*. Disponível em: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L15951>. Acesso em 24.mar.2023.

SCARAFFUNI, Luciana. *El Teatro Militante : subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)* in *Artelogie*, n° 8, Décembre 2015-Janvier 2016. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article381>. Acesso em 09.abr.2020

_____. *Las Formas de resistencia en la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente*. Disponível em: http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2016/09/Luciana%20Scaraffuni_Las%20formas%20de%20resistencia%20durante%20la%20dictadura%20militar%20uruguaya.pdf. Acesso em 05.jun.2020

_____. *La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de "El Galpón"*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publicat/321918621_La_vigilancia_del_escenario_teatral_independiente_el_caso_de_El_Galpon. Acesso em 13.jul.2020

SADER, Emir; JINKINGS, Ivana et. al. (Coord.). *Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

SÃO PAULO. *Edital PROAC número 01/2022. Teatro/Produção de Espetáculo Inédito*. Disponível em: https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-01-2022-teatro-producao-de-espetaculo-inedito/. Acesso em 19.out.2022.

SÃO PAULO. *Edital nº 13/2022/SMC/CFOC/SFA – 40ª Edição do Programa Municipal de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Minuta_Edital_40a_Ed_Fomento_ao_Teatro.pdf. Acesso em 19.out.2022.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

SIMIONATTO, Ivete. *Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana*. Revista Katál: Florianópolis, v.12, n.1, p.41-49, jan/jun 2009.

SITIOS DE MEMORIA. *Imagem do Centro de Detenção Clandestino 300 Carlos (Infierno Grande)*. Disponível em: <https://sitiosdememoria.uy/smlg-uyomo-07>. Acesso em 26.mar.2023.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada- A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TEATRO JORNAL. *Foto do espetáculo O Círculo de Giz Caucasiano, encenação da Companhia do Latão a partir do texto de Bertolt Brecht*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/tag/o-circulo-de-giz-caucasiano/>. Acesso em 26.mar.2023.

_____. *Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo da Companhia do Latão*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2014/05/dialetica-aplicada-na-relacao-arte-e-sociedade/> Acesso em 28.jun.2021

_____. *Helena Albergaria, atriz e integrante da Companhia do Latão*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/07/latao-vai-a-revolucao-de-boal-com-afeto/>. Acesso em 28.jun.2021

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. São Paulo: Teses USP, 2018. Disponível em: http://dedalus.usp.br/F/N6XJLMYV7JBUP97PJTUSI4Q5JLMPHA7VUU6H8DDSAXB2CP UUB3-38859?func=service&doc_library=USP01&doc_number=002893933&line_number=0003&func_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA. Acesso em 29.jul.2020

VIANNA, Filho Oduvaldo. *Peças do CPC: a mais valia vai acabar seu Edgar e o mundo enterrado*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ESTEVAM, Douglas. *Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos*. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

VITALIS, Natalia. *Educación Secundaria, censura cultural y dictadura. La expulsión de los enemigos: docentes y textos*. Disponível em: https://www.fhuce.edu.uy/images/biblioteca/avances_investigacion/2010/estudiantes_egresados/vitalis%20natalia.%20educacion%20secundaria%20censura%20cultural.pdf. Acesso em 05.jun.2020

YÁÑEZ, Ruben. *El Galpón a la hoguera*, Escénica, Revista de Teatro de la UNAM / Coordinación de Extensión Universitaria / Época I, número 8, Julio – 1984, México, 1984, p. 71-74).

YENI, Felisa. *El Teatro y la Dictadura*. Disponível em:
<https://www.ctera.org.ar/index.php/prensa/item/596-el-teatro-y-la-dictadura>. Acesso em 09.abr.2020

VERZERO, Lorena, GIROTTI, Betina. *Teatro y dictadura: Avances y perspectivas de una cartografía en construcción*. Disponível em:
http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/ Mesa_11/verzero_girotti_mesa_11.pdf
Acesso em 09.abr.2020

----- . *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

WILLIAMS, Raymond. Tradução André Glasser. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

_____. Tradução Maria Elisa Cevasco. *Culture is Ordinary*. 1958. Disponível em:
https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf. Acesso em 12.jan.2021.

ANEXOS

ANEXO A- Decreto 254/976

Instituto Teatral El Galpón. Se disuelve cancelando-se su personería jurídica

Ministerio del Interior.

Ministerio de Defensa Nacional.

Ministerio de Educación y Cultura

Montevideo, 6 de mayo de 1976

Visto: las actuaciones administrativas efectuadas con relación a las actividades culturales de la Institución Teatral “El Galpón”.

Resultando:

I) Que a la mencionada institución le fue reconocida su personería jurídica, siendo aprobados sus estatutos por resolución del Poder Ejecutivo de 28 de septiembre de 1955, preceptuándose expresamente en el artículo 3º del Estatuto la obligación de mantenerse ajena de toda tendencia política, religiosa o filosófica;

II) Que las investigaciones practicadas se ha podido comprobar respecto a la Institución de que se trata los siguientes hechos:

A) La violación reiterada y expresa de sus estatutos, por la constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista, tales como: publicar manifiestos, hacer declaraciones, ofrecer representaciones teatrales a favor, y también en beneficio económico de “detenidos políticos” tanto de nuestro país como de otros Estados (España, Paraguay, etc.); aderir a los festejos del aniversario de “El Popular”: ceder sus salas para la realización de un gran número de actos partidarios de asociaciones políticas marxistas que luego fueron disueltas.

B) La invariable solidaridad con toda la labor de agitación y de deterioro de la situación política, económica, y social que impulsaba la Convención Nacional de Trabajadores, asociación declarada ilícita, brindando su respaldo a toda clase de huelgas, paros, movilización y manifestaciones gremiales.

- C) Su manifiesta adhesión con la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posterior grabación en disco de la obra “Libertad, Libertad”, que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también la obra “La Reja”;
- D) Un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo.
- E) El funcionamiento clandestino dentro de la Institución de un Círculo del Partido Comunista, luego que fuera disuelto;
- F) Una larga y definida trayectoria política marxista, de casi todos los integrantes de los cuadros directivos de la institución, contando muchos de ellos como afiliados y militantes activos al Partido Comunista.

Considerando:

- I) Que de los hechos enumerados emerge sin dificultad que desde sus orígenes la institución mencionada ha venido desarrollando, incluso con anterioridad a su reconocimiento como persona de derecho, una acción de toda identificación con la prédica y práctica marxista y con los representantes más calificados del Partido Comunista Uruguayo, disuelto como asociación ilícita por decreto 1.026/1973 de fecha 28 de noviembre de 1973, así como una abierta simpatía a los movimientos terroristas que operan en el Uruguay y en América. Esta identificación política e ideológica ha sido tan firme e invariable que permite señalar a la Institución de “El Galpón” como una de las típicas organizaciones de fachada montada por el marxismo-leninismo en el Uruguay, para la infiltración de los medios culturales;
- II) Que en el presente caso se configura con toda claridad la actuación ilegítima de la referida organización, como instrumento de organizaciones marxistas que operaron en el territorio nacional y fueron declaradas ilícitas, contribuyendo a la ejecución de los objetivos ilegítimos perseguidos por las citadas asociaciones, en el país y desde el extranjero.

Atento: a lo dispuesto en los artículos 7º, 39 y 168, numerales 1º, 4º y 17 de la Constitución de la República, artículo 1º, incisos 1 y 2 de la ley 9.936 de 19 de junio de 1940, a los fundamentos expresados en el decreto:

1.026/973 de 28 de noviembre de 1973 y decreto 352/974 de 7 de mayo de 1974,

El Presidente de la República

Decreta:

Artículo 1º. Disuélvase la Institución Teatral “El Galpón”, cancelándose su personería jurídica.

Artículo 2º. Clausúrense sus locales, procediéndose a la incautación y depósito de todos sus bienes, y a la interdicción de los valores depositados en cualquier forma en las instituciones bancarias a nombre de dicha institución.

Artículo 3º. Destínese para el cumplimiento de los fines culturales de la Universidad de la República, el uso de la sala de espectáculos ubicada en la avenida 18 de julio número 1618/20. Reintégrese a su propietario el local ubicado en la calle Mercedes no 1590.

Artículo 4º. Cometer al Ministro del Interior el cumplimiento de las medidas dispuestas en el presente decreto.

Artículo 5º. Dese cuenta al Consejo de Estado.

Artículo 6º. Comuníquese, etc.

Bordaberry

General Hugo Linares Brum

Walter Ravenna

Daniel Darracq

ANEXO B- Decreto número 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 74, letra a, da Constituição.

DECRETA:

Art. 1º Fica aprovado o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, que com êste baixa, assinado pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 2º O presente Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 24 de Janeiro de 1946, 125º da Independência e 58º da República.

JOSÉ LINHARES

A. de Sampaio Doria

Este texto não substitui o publicado no DOU de 29.1.1946.

ANEXO C- Regulamento do serviço de censura de diversões públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, a que se refere o Decreto número 20.493 de 24 de janeiro de 1946.

CAPÍTULO I

DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art. 1º O Serviço de Censura de Diversões Públicas do D. F. S. P., diretamente subordinado ao Chefe de Polícia e dirigido pelo Chefe do mesmo Serviço, tem a seu cargo, além da censura de diversões públicas em geral, as demais atribuições que lhe são conferidas neste Regulamento.

Art. 2º O Serviço de Censura de Diversões Públicas é constituído:

- a) do gabinete do Chefe do Serviço;
- b) da Secretaria;
- c) da Censura;
- d) da Seção do Expediente;
- e) da Fiscalização.

Art. 3º Ao Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas compete:

- a) distribuir equitativamente pelos censores os encargos da Censura, ressalvadas as necessidades do serviço;
- b) das instruções aos censores a fim de unificar a orientação da Censura, de acordo com o Chefe de Polícia;
- c) determinar, dentro de suas respectivas atribuições, os encargos dos demais funcionários, consoante a conveniência do serviço;
- d) despachar os requerimentos de acôrdo com êste Regulamento;
- e) impor as penalidades estatuída no Capítulo XI deste Regulamento;
- f) avocar, para os efeitos de revisão, qualquer matéria afeta às deliberações dos censores, inclusive a já censurada, quando haja manifesto desacordo entre os atos do censor e os preceitos regulamentares e instruções transmitidas;
- g) decidir, dentro de 48 horas, dos recursos interpostos pelas partes das resoluções dos censores;
- h) dar parecer, prèviamente, sôbre as questões concernentes aos serviços da Censura, que forem submetidos à decisão do Chefe de Polícia;
- i) solicitar ao Chefe de Polícia tôdas as providências que julgar necessárias ao andamento dos serviços da Censura e ao fiel cumprimento dos dispositivos constantes deste Regulamento;

j) designar, por Portaria, um funcionário do S. C. D. P. para servir como seu secretário, que poderá substituí-lo eventualmente em seus impedimentos ocasionais, mediante autorização escrita:

k) requisitar das demais autoridades policiais as providências que julgar convenientes às deliberações da Censura e ao funcionamento do S. C. D. P.

CAPÍTULO II

DA CENSURA PRÉVIA

Art. 4º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

I - as projeções cinematográficas;

II - as representações de peças teatrais;

III - as representações de variedade de qualquer espécie;

IV - as execuções de pantomimas e bailados;

V - as execuções de peças declamatórias;

VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;

VII - as exposições de espécimes teratológicos;

VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos;

XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;

X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;

XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;

XII - as exposições de televisão.

CAPÍTULO III

DO CINEMA

Art. 5º - Nenhum filme poderá ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação fornecido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P.

Parágrafo único - Ficam isentos de censura os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema educativo do Ministério da Educação e Saúde e demais órgãos oficiais.

Art. 6º - A censura de filmes será feita quando requerida pelo menos vinte e quatro horas antes de sua projeção, salvo caso excepcional a critério do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas e devidamente justificado, por escrito, pelo requerente.

Art. 7º - O certificado de aprovação referido no Art. 5º será fornecido após a projeção do filme perante os censores do S.C.D.P.

§ 1º - O certificado de aprovação autoriza a exibição do filme em todo o território nacional, isentando-o de qualquer outra censura ou pagamento de novas taxas, durante o período de sua validade;

§ 2º - Os certificados de aprovação expedidos pelo S.C.D.P. são válidos por cinco anos, a contar da data da aprovação do filme, não sendo permitida prorrogação de prazo.

§ 3º - O filme censurado há mais de cinco anos fica sujeito à nova censura.

Art. 8º - Se existirem várias cópias do mesmo filme, apenas uma será submetida ao S.C.D.P., expedindo-se porém, tantos certificados quantas forem as cópias declaradas no pedido de censura.

Art. 9º - Os filmes considerados impróprios para as crianças ou para menores só poderá ser exibidos se, em aviso, com caracteres bem legíveis colocados na bilheteria, nos cartazes e nos anúncios de distribuição interna ou externa, ou publicado na imprensa, se declarar expressamente a restrição estabelecida pelo S.C.D.P.

Art. 10 - Não podem ser expostos nem publicados cartazes, desenhos, fotografias, etc., que reproduzem cenas retiradas do filme, consideradas impróprias para crianças ou para menores.

Art. 11 - Todo material de propaganda (cartazes, fotografias, etc.) relativo aos filmes considerados impróprios para as crianças ou para menores será submetido ao exame do S.C.D.P., para que seja autorizada a exibição do que, a juízo da censura, puder ser apresentado ao público.

Art. 12 - Serão considerados educativos a juízo do S.C.D.P., os filmes que divulguem conhecimentos instrutivos, morais ou artísticos, ou contribuam, de diversas maneiras, para aprimorar a formação espiritual, a educação social e o valor intelectual ou artístico da assistência.

Art. 13 - Poderão ser recomendados para menores, ou para a juventude, os filmes capazes de despertar os bons sentimentos, as tendências artísticas, a curiosidade científica, o amor à pátria, à família e o respeito às instituições.

Art. 14 - A impropriedade dos filmes poderá ser declarada para crianças até 10 anos, para crianças até 14 anos, ou para menores até 18 anos, a juízo do S.C.D.P. e tendo em vista preservar

o espírito infantil ou juvenil de impressões excitantes, ou deprimentes, e de influências perturbadoras da sua formação moral ou intelectual.

Art. 15 - Não poderão constar do programa de espetáculos cinematográficos para crianças, ou para menores filmes, anúncios e trailers de fitas julgados impróprias para uns e outros pelo S.C.D.P.

Art. 16 - Todas as operações e quaisquer despesas decorrentes da exibição para o S.C.D.P., correrão por conta e risco dos interessados.

Art. 17 - No próprio boletim de requisição de censura o Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P. lançará a sua decisão, aprovando ou não, ou determinando as restrições que julgar convenientes.

Art. 18 - Entendendo o S.C.D.F. que o filme examinado deve sofrer cortes, serão declarados no mesmo boletim quais as cenas a serem retiradas para a exibição pública.

Art. 19 - No boletim de censura será também declarado se o filme examinado deve ser classificado como educativo, recomendado para crianças, recomendado para a juventude, ou tratando-se de filme nacional de boa qualidade e livre para exportação.

Art. 20 - O certificado de aprovação, que precederá obrigatoriamente a exibição do filme, deverá conter, na parte que deve ser projetada na tela, em letras bem grandes, bem legíveis, a decisão do S.C.D.P. relativa ao filme, o número de ordem, o título original do filme e sua tradução a designação do produtor e os dísticos aprovado pelo S.C.D.P. válido até ... de ... de 19... e a assinatura do Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas, do D.F.S.P.;

Art. 21. O Serviço de Censura de Diversões Públicas terá um registro dos dados referentes aos filmes censurados e do resultado do julgamento.

Art. 22. Poderá ser excluída da autorização para exibir um filme, determinada região do território nacional onde, por circunstâncias ou condições locais, essa exibição possa ser contrária ao interesse público.

Art. 23. Serão obrigatoriamente recolhidas ao S.C.D.P. todas as cópias dos filmes interditados, que serão inutilizadas se, no prazo de dois anos, não forem reexportadas.

Art. 24. Cada programa de cinema que contiver um filme de metragem superior a mil metros, só poderá ser exibido quando dêle fizer parte um filme nacional de boa qualidade, sincronizado, sonoro ou falado, natural ou posado, filmado no Brasil, e confeccionado em laboratório nacional, com medição mínima de 180 metros lineares,

§ 1º Na metragem mínima, só serão contadas as cenas ou vistas, excluídos não poderão exceder de 20% das cenas vistas. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 2º A exigência do § 1º, a juízo do S.C.D.P., será suspensa por 60 dias, prorrogáveis, se fôr verificada a inexistência ou insuficiência de filmes nacionais que preencham as condições para exibição obrigatória. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 3º A exibição de um filme nacional, natural ou de enredo, de metragem superior a 2.000 metros, isenta o exibidor da inclusão no programa do filme nacional de exibição obrigatória. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 4º Dos programas publicados na imprensa, ou para distribuição e em cartazes, constará obrigatoriamente o nome dos filmes nacionais, e especificando o assunto, mesmo que essa especificação seja feita em subtítulo. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 5º O preço mínimo da locação, por sessão, de filme complemento (Art. 33 do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939) será do valor de cinco cadeiras das de melhor classe do cinema exibidor. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 6º Preço mínimo de locação de filme de longa metragem (Art. 34 do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939) será do valor de cinquenta por cento da renda da bilheteria. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 7º Para o cálculo da renda prevista no parágrafo anterior, deduzir-se à da renda bruta a metade das despesas, devidamente comprovadas, com os demais filmes do programa e com a respectiva publicidade. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 8º A porcentagem da renda do produtor de filme nacional de longa metragem, se a sua locação distender se além do prazo habitual de exibição de um programa não poderá ser inferior a trinta por cento da renda líquida da bilheteria, respeitado o que estatui o parágrafo anterior. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 9º Fica o Chefe do S.C.D.P. autorizado a aumentar a proporção de filmes nacionais de grande metragem obrigatórios, referidos no artigo imediato, de acordo com o desenvolvimento da produção e possibilidades do mercado. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 25. Os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais de entrecho e de longa metragem, declarados de boa qualidade pelo S.C.D.P. do Departamento Federal de Segurança Pública. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 1º Os filmes de entrecho e de longa metragem censurados e aprovados sem nenhuma restrição antes de 18 de dezembro de 1945 (Portaria do D.N.I.) satisfarão automaticamente as condições de boa qualidade até o término do prazo estipulado no respectivo boletim de censura. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 2º Para efeito da observância do disposto neste Artigo, é o ano civil dividido em períodos de quatro meses, sendo obrigatória, em cada um desses períodos, a exibição de um filme nacional nas condições determinadas por êste Regulamento, em tôdas as salas de exibição cinematográfica de freqüência pública autorizadas a funcionar no território nacional. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 3º Para os efeitos deste Regulamento, não será computada a repetição de filmes já exibidos no mesmo cinema. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 4º Os filmes nacionais de longa metragem serão obrigatoriamente programados nas mesmas condições em que o forem as melhores produções estrangeiras, devendo percorrer os circuitos dos cinemas que os tenham lançados, nos termos do § 3º do Art. 3º do Decreto lei nº 4.064, de 29 de Dezembro de 1942. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 5º No caso de não existir em determinado cinema, filme nacional inédito e que satisfaça as condições exigidas para exibição obrigatória nos termos deste Regulamento, fica o dito cinema isento da exibição obrigatória no período em que a hipótese se verificar. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 6º Os cinemas ditos lançadores não serão obrigados a exhibir filmes já apresentados em outro de igual categoria e na mesma cidade. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 7º A falta de cumprimento de quaisquer dispositivos deste Regulamento referente aos filmes de longa metragem a que se refere este artigo será punida pelo S.C.D.P. com as penalidades previstas no capítulo correspondente. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 26. O S.C.D.P., ao examinar os filmes nacionais, julgará da sua qualidade, para efeito de exibição obrigatória, tendo em vista os requisitos de sonoridade, sincronização, correção do texto, técnica de arte, exigíveis neste gênero de produção.

Art. 27. Os filmes nacionais que contiverem propaganda comercial, industrial ou particular, não serão considerados de boa qualidade, para os efeitos do disposto no Art. 24, salvo se essa propaganda for de interesse nacional, a juízo do S.C.D.P.

Art. 28. O filme nacional que fôr incluído no programa, para cumprimento do Art. 24, poderá ser exibido, no mesmo dia, em mais de um cinema, na mesma cidade, desde que independente deste filme, conste de programa outro filme nacional nas condições previstas para a obrigatoriedade.

Art. 29. Os produtos nacionais poderão requerer, antes da fabricação de um filme, o exame do respectivo cenário, devendo para isso, entregar ao S.C.D.P., em duplicata a descrição integral do filme, e a prova do pagamento da taxa de Cr\$50,00.

Parágrafo único. A aprovação prévia do cenário não exime o filme da censura.

Art. 30. Nenhum filme nacional poderá ser exportado se não tiver sido considerado livre para exportação, pelo S.C.D.P.

Art. 31. Fica instituída a taxa cinematográfica para a educação popular que será cobrada por metragem, à razão de Cr\$ 0,40 por metro linear e por cópia, gozando da isenção dessa taxa os filmes nacionais educativos, e pagando os demais filmes nacionais apenas Cr\$0,40 por metro linear, qualquer que seja o número de cópias. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

§ 1º As cópias de filmes estrangeiros, qualquer que seja o seu número, ficam isentas do pagamento da taxa cinematográfica desde que sejam reveladas no Brasil. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 32. Da renda da taxa cinematográfica para a educação popular será retirada anualmente importância nunca inferior, a Cr\$200.000,00, para distribuição de prêmios entre os produtores de filmes nacionais. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 33. Para efeito do pagamento da taxa cinematográfica para a educação popular, no caso de filmes importados, será aceita a metragem constante dos documentos consulares correspondentes. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Parágrafo único. Os filmes que não vierem acompanhados de documentos consulares que provem a metragem, serão medidos no Serviço de Censura de Diversões Públicas. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 34. Os certificados de censura pagarão de imposto de selo Cr\$10,00 pela primeira via e Cr\$5,00 pelas demais. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 35. Ao S.C.D.P., e ao juizado de menores incumbirá a fiscalização das exhibições cinematográficas em todo o território nacional, cabendo àquele a imposição de multas e outras penas estabelecidas neste Regulamento.

Parágrafo único. Os exibidores de filmes são obrigados a apresentar ao S.C.D.P., sempre que lhes for exigido os certificados de censura.

Art. 36. Nenhum operador cinematográfico de tomada de vistas (câmara man), estrangeiro, não residente no Brasil, profissional ou turista, poderá utilizar aparelhos cinematográficos no país, sem licença especial do S.C.D.P., sob pena de apreensão do aparelho e dos filmes. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Art. 37 Nenhum filme brasileiro natural ou de entrecho, em positivo ou negativo, poderá ser exportado sem licença especial do S.C.D.P.

§ 1º Em se tratando de filmes negativos deverão ser revelados e copiados no Brasil para a prévia censura.

§ 2º O S.C.D.P. negará a licença se o filme a ser exportado contiver vistas desprimorosas para o Brasil, estiver mal fotografado ou não recomendar a arte nacional no estrangeiro, ou ainda se contiver vistas de zonas que interessem à defesa e segurança nacionais.

Art. 38. Os importadores de filmes cinematográficos dos chamados jornais ou atualidades e naturais, ficam obrigados a adquirir anualmente no mercado cinematográfico nacional para exportação, filmes desse gênero na proporção de 10% dos metros que importam anualmente. (Revogado pelo Decreto-Lei nº 43, de 1966)

Parágrafo único. Esses filmes serão examinados previamente pelo S.C.D.P., que decidirá da conveniência ou não de serem exportados.

Art. 39. Os produtos e operadores cinematográficos nacionais deverão ser registrados nos S.C.D.P.

§ Os produtos cinematográficos obterão o seu registro no S.C.D.P. mediante requerimento acompanhado dos seguintes documentos: ficha de registro fornecida por este Serviço, devidamente preenchida, certidão de registro no Departamento Nacional de Indústria e Comércio do Ministério do Trabalho, ou em Junta Comercial da Localidade onde funciona a firma produtora; prova de quitação do imposto de indústrias e profissões; prova de quitação do imposto localização (Prefeitura); prova de quitação do imposto sobre a renda; prova de obediência à lei dos dois terços.

§ 2º Os operadores cinematográficos serão registrados também mediante requerimento instruído com os seguintes documentos: ficha de registro fornecida pelo S.C.D.P., devidamente preenchida; dois retratos de tamanho 3 vezes 4; carteira profissional.

CAPÍTULO IV

DO TEATRO E DIVERSÕES PÚBLICAS

Art. 40. Dependerão de censura prévia e autorização dos S.C.D.P.:

I - as representações de peças teatrais;

II - as irradiações, pela radiotelefonía, de peças teatrais, novelas, canções, discos cantados ou falados e qualquer matéria que tenha feição de diversão pública.

III - as representações de variedades;

IV - as execuções de bailados, pantomimas e peças declamatórias;

V - as execuções de discos cantados e falados;

VI - as exposições públicas de espécimes teratológicos;

VII - as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos;

VIII - As propagandas e anúncios de qualquer natureza, quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados em trajes características ou fora do comum;

IX - A publicação de anúncios na imprensa e a exibição de cartazes em lugares públicos, quando tais anúncios e cartazes se referirem aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;

X - as excursões individuais ou de companhias e conjuntos teatrais e artísticos ao exterior;

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

a). contiver qualquer ofensa ao decoro público;

b). contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;

c). divulgar ou induzir aos maus costumes;

d). for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

e). puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;

f). for ofensivo às coletividades ou às religiões;

g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;

h). induzir ao desprestígio das forças armadas.

Art. 42. Considera-se local de representação, execução, exibição e irradiação e de outras formas de espetáculos, 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, freqüentados coletivamente, mesmo as que tenham a denominação de sociedades recreativas e desportivas.

Art. 43. A censura manifestar-se-á no sentido de aprovação ou reprovação, total ou parcial, não podendo no entanto, fazer substituições que importem em adiamento ou colaboração.

Parágrafo único. Na hipótese de reprovação parcial fica facultado ao autor fazer a modificação que lhe aprouver, submetendo-a à aprovação da censura 24 horas, pelo menos, antes do ensaio geral.

Art. 44. Para a representação de qualquer peça teatral ou número de variedades, o interessado requererá, por escrito, ao S. C. D. P. A censura e o conseqüente registro da peça ou número, apresentado dois exemplares dactilografados ou impressos, sem emenda, rasura ou borrão.

Parágrafo único .Os requerimentos que se referirem ao pedido de censura deverão ser apresentados com antecedência mínima de cinco dias da primeira representação, e deverão conter a denominação da peça ou número, o gênero, nome do autor ou compositor, quando houver parte musicada, número de atos ou quadros e o nome do tradutor, quando o original fôr estrangeiro.

Art. 45. Dentro do prazo de cinco dias, a contar do dia em que for requerida, será feita a censura e autorizada ou negada a representação ou execução, declarando-se, no caso de recusa, se esta é absoluta ou condicionada à supressão ou modificação dos tópicos indicados.

Art. 46. As modificações nos originais censurados, apenas podem ser feitas decorridas vinte e quatro horas, da decisão da censura.

Art. 47. Qualquer que seja a deliberação da censura, um dos exemplares apresentados será conservado no arquivo do S. C. D. P., de onde não poderá ser retirado sob qualquer pretexto, e o outro, conferido e visado, entregue ao interessado, mediante recibo.

Art. 48. O certificado de aprovação de peças teatrais e o dos números de variedades autoriza a representação e execução em todo o território nacional.

Art. 49. Autorizada a representação ou execução, o censor determinará dia e hora para o ensaio geral da peça ou números de variedades.

Parágrafo único. - O ensaio geral será realizado, pelo menos na véspera do espetáculo inicial da função.

Art. 50. Durante os ensaios gerais os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S. C. D. P., tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimento no palco.

§ 1º É da responsabilidade dos empresários ou diretores das casas de diversões públicas não se apresentarem os artistas com a indumentária própria durante os ensaios gerais e não se acharem prontos e em funcionamento os cenários respectivos.

§ 2º A violação das determinações consignadas neste artigo será punida pelo Chefe do S. C. D. P. com aplicação das seguintes penas:

I - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00 quando a responsabilidade fôr do empresário ou diretor da casa de diversões públicas;

II - multa de Cr \$500,00 a Cr \$1.000,00, ou exclusão do artista da representação da peça ou número de variedades, quando a responsabilidade for do artista.

§ 3º Durante o ensaio geral, que é privativo da censura, cumpre ao empresário, ou quem suas vezes fizer, não permitir a presença de pessoas estranhas, sem consentimento expreso do censor.

§ 4º O censor encarregado do ensaio geral poderá ser acompanhado de um representante da Fiscalização, para que este tenha conhecimento das providências que sejam determinadas durante o referido ensaio.

§ 5º O ensaio geral somente será realizado quando requerido ao Chefe do s. c. d. p., com necessária antecedência, pelo empresário ou diretor da companhia teatral, ou pelo responsável pelo espetáculo, ouvindo-se o censor respectivo, que declarará, por escrito, nesse requerimento, o dia e hora para a realização do mesmo ensaio.

Art. 51. A censura de bailados e pantomimas será feita em ensaio geral, dentro do prazo de dois dias, a contar da data da solicitação.

Art. 52. As peças que já tenham sido retiradas do cartaz e que a ele voltarem depois de um intervalo de 30 dias, contado da data da última representação, para serem novamente representadas, poderão ser submetidas a uma revisão de censura se o S. C. L. P. julgar conveniente.

§ 1º Essa forma de revisão não acarretará qualquer pagamento.

§ 2º A revisão a que alude este artigo será feita por meio de ensaio geral e leitura do original ou da cópia que a empresa ficará obrigada a fornecer, sendo facultado ao censor encarregado da revisão dispensar o ensaio se considerar suficiente a leitura do original.

§ 3º Quando o S. C. D. P. julgar conveniente aplicar o dispositivo constante deste artigo, providenciará no sentido da revisão ser feita no prazo de 48 horas.

Art. 53. No caso de censura referente à execução de canções e peças declamatórias, serão aplicados os mesmos processos adotados quanto às peças teatrais, excluídas as formalidades cênicas.

Art. 54. A autorização concedida prevalecerá, em regra, indefinidamente, assegurando ao empresário o direito de incluir a peça em programa, podendo, entretanto, o chefe do S. C. D. P. Cassar ou restringir a autorização quando sobrevenham motivos imprevistos e justificado pelo interesse da dignidade nacional, da ordem, da moralidade ou das relações internacionais.

Art. 55. A censura referente aos assuntos consignados aos números VII e VIII do artigo 4º deste Regulamento será exercida na forma dos dispositivos anteriores, no que se lhe aplicar.

Art. 56. O requerimento solicitando a censura de préstitos, grupos, estandartes, carros alegóricos de propaganda, quando esta fôr de natureza carnavalesca, assim como dos trajes

característicos ou fora do comum, dos propagandistas, deverá ser acompanhado dos debuxos e figurinos respectivos.

Art. 57. Além do que dispõe o artigo anterior, a censura referente aos préstitos e carros carnavalescos poderá também ser feita no local onde os mesmos se organizarem.

Art. 58. As sociedades carnavalescas que promovem desfiles de préstitos, são obrigadas a apresentar ao S. C. D. P., dez dias antes daquele desfile, a descrição completa e os títulos dos carros que constituírem o cortejo.

Art. 59. Verificadas as formalidades da censura, será concedida pelo S. C. D. P., às sociedades referidas no artigo anterior a necessária licença para a apresentação pública, indicando-se, nessa licença, as restrições que porventura tenham sido feitas.

Art. 60. Os títulos das peças teatrais e declamatórias, dos números de variedades, dos discos e das canções, já representados ou executados, só poderão ser mudados por solicitação do autor ou tradutor, com a condição, porém, de figurarem sempre nos programas, cartazes, e anúncios, em seguida às novas denominações, como subtítulos, os títulos primitivos.

Art. 61. Não serão absolutamente permitidas representações e execuções sob a forma de improviso, quer quanto aos números de variedades executados individualmente ou em conjunto, quer quanto às peças teatrais.

Art. 62. Quando, em qualquer ocasião, for solicitada a dispensa de censura, para qualquer caso, sob a alegação de já ter sido ela praticada, é necessário que o interessado, para ser atendido, prove o alegado.

Art. 63. Serão considerados números de variedades e como tais sujeitos a todas as formalidades da censura as exhibições públicas de espécimes teatrológicos ou patológicos.

§ 1º Não será concedida autorização para tais exhibições quando a anomalia recair em menor ou irresponsável.

§ 2º Sempre que o S. C. D. P., entender necessário, exigirá do explorador ou exibidor documentação cabal sobre a procedência do que explorar ou exhibir.

Art. 64. Ficam sujeitas às formalidades da censura e conseqüente aprovação de programas as funções públicas promovidas por quem quer que seja. Sob a forma de divertimento, ainda mesmo quando gratuitas e em ambiente que não sejam casas de diversões públicas.

Art. 65. Para a censura dos cartazes e anúncios serão eles apresentados ao S. C. D. P., com a antecedência mínima de 24 horas, em duplicata, ficando uma prova arquivada e outra restituída à parte interessada, ambas impressas ou datilografadas.

Art. 66. Os cartazes que, por sua natureza, não possam ser apresentados em duplicata, serão censurados no local onde vão ser expostos.

Art. 67. Aos empresários ou diretores de companhias cabe fazer retirar imediatamente do local onde se acharem os cartazes reprovados e os que tenham sido expostos sem as formalidades da censura prévia.

Art. 68. Aplica-se às peças teatrais, quanto à sua classificação, o disposto no art. 14, referente à impropriedade dos filmes cinematográficos, quanto ao objetivo previsto no mesmo art., cumprida igualmente a obrigação estatuída no art. 9º deste Regulamento.

CAPÍTULO V

DA RADIOFONIA

Art. 69. A censura das irradiações radio telefônicas será executada pelo mesmo processo aplicado à censura desse números de variedades, excetuados os dispositivos que estabeleçam exigências cênicas e de natureza propriamente teatral.

Art. 70. Para todos os efeitos relativos à censura, os responsáveis pelas irradiações por meio da radiotelefonía ficam equiparados aos empresários teatrais.

Art. 71. A censura será feita mediante as formalidades e exigências relativas à censura das peças e números de variedades, com exceção daqueles que forem de natureza exclusivamente teatral.

Art. 72. Os anúncios e cartazes devem ser apresentados ao S. C. D. P., para serem censurados até a véspera da sua publicação ou exposição.

Art. 73. As audições públicas de discos falados ou cantados estão sujeitas às obrigações de prazos e outras consignadas em dispositivos regulamentares anteriores, nos pontos que lhe forem aplicáveis.

Art. 74. A solicitação da censura dos discos deve ser acompanhada de uma cópia fiel da peça nele gravada, falada ou cantada, qualquer que seja a sua natureza, e, além disso, deve conter:

I - O título do disco e seu gênero;

II - O nome do autor da peça gravada;

III - O nome do gravador ou da fábrica;

IV - A procedência do disco, e

V - O local da audição.

VI - código de identificação de cada música gravada a ser fornecido pelo Conselho Nacional de Direito Autoral. (Incluído pelo Decreto nº 78.965, de 1976)

Art. 75. A solicitação a que se refere o artigo anterior, poderá ser feita por quem quer que tenha interesse nas audições, mas as responsabilidades decorrentes da realização dessas audições, em face dos dispositivos regulamentares, caberão a quem as promover.

Art. 76. Nas cópias das peças gravadas é que se manifestará a censura aprovando-as ou não, segundo o mesmo critério adotado quanto à censura das peças teatrais e números de variedades. Parágrafo único. Cada cópia, em duas vias rigorosamente iguais, corresponderá a um disco, sendo uma via destinada ao arquivo da censura e outra restituída ao interessado.

Art. 77. Fica proibido a irradiação de trechos musicais cantados em linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições.

Art. 78. Ficam dispensados da censura prévia, para irradiações radio telefônicas, a matéria puramente noticiosa e a matéria comercial, respondendo cada um pelos abusos que cometer, na forma do artigo 1º do Decreto-lei nº 8. 356, de 12 de dezembro.

Parágrafo único. Ficam isentas de censura as irradiações radio telefônicas dos órgãos oficiais.

CAPÍTULO VI

Art. 79. Qualquer espetáculo público (representações, execuções, irradiações, funções esportivas e recreativas, etc) realizado em teatro, cinema, estações de rádio, circo, parque, cassino, clube, associações recreativas ou esportivas, salões ou dependências adequadas, depende de aprovação do respectivo programa pelo S. C. O. P., seja o espetáculo ou função promovido por pessoa física ou jurídica, ou por entidade de organização comercial ou de organização civil.

Art. 80. Ficam expressamente dependentes de condição prévia indispensável sob qualquer alegação estabelecida no artigo anterior.

I - As representações de peças teatrais de qualquer espécie, integralmente ou em parte;

II - As representações ou execuções de variedades de qualquer espécie, ou gênero, inclusive as que constem de aparelhos mecânicos;

III - As execuções de números de cantos, música, bailados, peças declamatórias e pantomimas.

IV - As funções e divertimentos quaisquer, realizados em hotéis, restaurantes, dancings, cabarés, cafés, concertos, assim como audições musicais verificadas em estabelecimentos de qualquer gênero, destinadas à frequência coletiva, com ou sem entrada remunerada;

VII - As funções realizadas em auditórios das estações emissoras radiofônicas, seja em suas sedes, ou em qualquer outro local em que se realizem tais funções, com ou sem remuneração, de qualquer maneira, por parte dos assistentes;

VIII - Os espetáculos públicos de qualquer natureza, pagos ou gratuitos, que, embora não estejam discriminados nos números anteriores, constituam divertimento público, desde que a sua realização proporcione vantagens ou lucro, direta ou indiretamente.

Art. 81., Quando o espetáculo for promovido por particular ou grupo de pessoas, por artista ou corpo de artistas, qualquer que seja a diversão, todos os pedidos necessários à sua realização serão feitos pelo empresário, ou, na falta deste, pelo arrendatário, cessionário, locatário ou proprietário do estabelecimento onde o mesmo se efetuar.

Art. 82. O programa, impresso ou datilografado, será apresentado pelo empresário ou responsável pelo espetáculo com antecedência mínima de um dia do espetáculo mediante requerimento, com a declaração comprovada, de estarem cumpridas as necessárias formalidades.

§ 1º Somente os programas das segundas-feiras e dos dias que se seguirem a feriados nacionais poderão ser apresentados no próprio dia do espetáculo, mas dentro das duas primeiras horas do expediente.

§ 2º No ato de apresentação, serão registradas a data e hora da sua entrada na repartição.

Art. 83. É permitido pedir a aprovação do programa para vários dias seguidos, mas não excedente do prazo de sete dias e desde que tal programa não seja de qualquer forma alterado.

Parágrafo único. No mesmo requerimento peticionário poderá apresentar até o máximo de 4 programas. Divididos em sete dias, na forma deste artigo.

Art. 84. Uma das vias do programa será restituída ao seu apresentador, outra arquivada no S. C. D. P., e a terceira confiada ao representante, do S. C. D. P. ou à autoridade que se fizer presente ao espetáculo, para os fins convenientes.

Parágrafo único. Essa autoridade, no dia seguinte ao espetáculo, devolverá ao S. C. D. P. a via do programa que lhe tenha sido confiada, simplesmente visada, ou com qualquer anotação que julgar conveniente fazer.

Art. 85. Aprovado o programa para um ou mais espetáculos seguidos, nenhuma alteração poderá ser feita no mesmo sem consentimento expresso do S.C.D.P. inclusive a substituição de artistas, salvo motivo imprevisto e de força maior, quando, então, a alteração será feita pelo responsável que a comunicará, dentro de 24 horas ao S.C.D.P.

Art. 86. Os anúncios das representações, projeções cinematográficas, irradiações, competições esportivas, festivais recreativos, ou os que se referirem a qualquer divertimento público, devem ser feitos na absoluta conformidade dos programas aprovados.

Parágrafo único. A recomendação constante deste artigo também se aplica aos cartazes, fotografias e avisos ao público.

Art. 87. Os anúncios referidos no artigo anterior serão apresentados ao S.C.D.P. com antecedência mínima de vinte e quatro horas.

Art. 88. O S.C.D.P. não aprovará programas de quaisquer audições musicais, representações artísticas ou difusões radio telefônicas em casas de diversões ou lugares de reuniões públicas ou coletivas, para os quais se pague entrada, ou por meio de convites, ou quando constituam atração pública com intuito de lucro direta ou indiretamente, sem que os mesmos programas preencham as formalidades legais e venham acompanhados, cada vez, da autorização do autor ou de pessoa subrogada nos direitos deste. (Vide Lei nº 2.415, de 1955)

Parágrafo único. A apresentação de certificados de censura cinematográfica não dispensa a da prova de autorização do autor ou pessoa subrogada nos direitos deste.

Art. 89. As funções de caráter cívico ou educacional, promovidas por entidades oficiais, sem nenhum intuito de lucro, ficam dispensadas da apresentação de programas, sendo apenas necessário que seja feito antecipadamente comunicação da realização das mesmas ao S.C.D.P.

Art. 90. Dependem de apresentação de programa os espetáculos públicos gratuitos de qualquer natureza, inclusive aqueles em que não haja remuneração para os que nele tomem parte.

Parágrafo único. A relação completa dos que participam graciosamente de espetáculo público de qualquer natureza, deve acompanhar obrigatoriamente o programa respectivo com as firmas devidamente reconhecidas por tabelião público.

Art. 91. Quando figurarem em programas de qualquer espetáculo artistas que estejam contratados por empresas de diversões públicas, que não sejam as promotoras desses espetáculos, é necessário a prova, por meio de autorização escrita, de que tais artistas podem tomar parte no dito espetáculo.

Art. 92. Dos programas radiofônicos ficam excluídas a matéria puramente noticiosa (notas, crônicas, comentários, críticas, etc.), e a matéria comercial (anúncios) respondendo cada um pelos abusos que cometer, na forma do art. 1º do Decreto-lei número 8.756, de 12 de dezembro de 1945.

CAPÍTULO VII

DAS EMPRESAS

Art. 93. Todos os empresários, presidentes ou diretores de companhias teatrais, cinemas, cassinos, circos e de quaisquer outros estabelecimentos de diversões públicas, inclusive as de clubes esportivos, recreativos, carnavalescos, etc. São especialmente obrigados:

I - a cumprir e fazer cumprir os dispositivos constantes deste Regulamento quanto às responsabilidades relativas aos seus estabelecimentos;

II - a fornecer, no prazo máximo de 48 horas, os esclarecimentos e informações que lhe sejam pedidas pelo S.C.D.P.;

III - a executar e fazer executar as decisões do S.C.D.P., resultantes de preceitos legais e regulamentares.

IV - a não permitir que em seus estabelecimentos se realizem funções que não estejam de conformidade com todas as formalidades previstas neste Regulamento;

V - a obter com a devida antecedência a aprovação do programa da função e o certificado de registro de censura prévia dos assuntos constantes do mesmo programa.

VI - a apresentar ao S.C.D.P. mediante requerimento, antes da função inicial, a necessária licença para a realização dos espetáculos e uma declaração escrita especificando o nome ou título do estabelecimento de diversão pública, empresa ou companhia, lugar onde vai funcionar, nome dos artistas e auxiliares teatrais e demais elementos que tomarem parte na função, todos devidamente contratados, declarando, igualmente, os preços das localidades e o nome do responsável pelo cumprimento dos dispositivos legais ou regulamentares.

VII - a anunciar pela imprensa e por meio de cartazes afixados à porta em lugar visível, o programa aprovado, não podendo transferir o espetáculo, nem o alterar sem a prévia autorização do S.C.D.P. ou, em caso de urgência, ou de motivo de força maior, verificado à última hora com o consentimento do representante do S.C.D.P. ou da autoridade que estiver presente;

VIII - a comunicar, por escrito, no dia imediato, ao S.C.D.P. o consentimento referido no número anterior, com a declaração do motivo ocasional;

IX - a exhibir, sempre que lhes seja solicitado pelo representante do S.C.D.P., ou por autoridade competente, o exemplar da peça, ou números de variedades, ou cópia de filme assim como a via do programa aprovado, ou qualquer outra documentação referente à função, inclusive certificado de registro em geral;

X - a remeter ao S.C.D.P. e os dez primeiros dias de cada ano quatro ingressos permanentes, para serem exclusivamente distribuídos entre o Chefe do S.C.D.P. e os Censores sendo que, em se tratando de teatros, clubes esportivos e recreativos e circos as localidades assinaladas em tais

ingressos devem ser nas três primeiras filas de platéia em posição de visibilidade e audição completas.

X - remeter ao S. C. D. P., nos dez primeiros dias de cada ano, dois ingressos permanentes, para serem exclusivamente distribuídos entre o Chefe do S. C. D. P. E. Os censores sendo que, em se tratando de teatros, clubes esportivos e recreativos e circos as localidades assinaladas em tais ingresso devem ser nas três primeiras filas da platéia em posição de visibilidade e audição completas. (Redação dada pelo Decreto nº 30.795, de 1952)

XI - a impedir que as localidades destinadas ao S.C.D.P. quando numeradas, sejam ocupadas por outras pessoas que não as portadoras dos permanentes referidos no número anterior;

XII - a impedir que os porteiros ou demais empregados oponham qualquer obstáculo ao ingresso das autoridades do S.C.D.P., quando devidamente credenciadas, no estabelecimento sob a sua responsabilidade;

XIII - a comunicar, por escrito, ao S.C.D.P. qualquer dúvida que tenham sobre a forma de executar os encargos estatuídos neste Regulamento, expondo, em seu comunicado, os fatos sôbre os quais supunham haver necessidade de qualquer providência por parte do S.C.D.P.

Parágrafo único. - Caberá aos clubes esportivos, a remessa de ingressos aludida no nº X deste artigo, para as competições esportivas.

CAPÍTULO VIII

DOS ARTISTAS E AUXILIARES TEATRAIS

Art. 94 - Os artistas teatrais, assim como os que exercem a sua profissão em qualquer casa de diversões públicas, seja qual for o gênero a que se dediquem, são obrigados a:

I - Registrarem-se no S.C.D.P.

II - Desempenhar os serviços contratados, salvo o caso de doença atestada, nojo por falecimento de cônjuge, pais ou filhos, serviçais ou falta de recebimento de salários.

III - Interpretar fielmente o texto dos papéis que lhes forem distribuídos e observar fielmente a marcação, abstendo-se de fazer acréscimos ou modificações.

IV - Cumprir rigorosamente todas as determinações da censura.

V - Obedecer ao diretor e ao encenador, no que se refere à marcação, caracterização e indumentária, aprovadas.

VI - Portar-se convenientemente em cena.

VII - Apresentar-se com as roupas aprovadas no ensaio geral.

Art. 95 - O artista de uma empresa só poderá figurar no programa de espetáculo avulso ou ato de variedade, organizado por pessoa estranha, se tiver consentido na inclusão do seu nome e obtido a autorização do seu empresário.

Parágrafo único - O artista que houver satisfeito as exigências deste artigo, fica obrigado a participar do espetáculo, salvo motivo de força maior, comprovado, a juízo do S.C.D.P.

Art. 96 - Os diretores e demais figuras de orquestras ficam sujeitos às disposições dos itens II a IV do artigo 92.

Art. 97 - Os artistas não poderão alterar, suprimir ou acrescentar, nas representações, palavras, frases, ou cenas sem autorização escrita do autor ou pessoa sub-rogada nos direitos deste, visada pelo censor que houver examinado a peça ou número.

§ 1º - Verificada a infração, o autor notificará por escrito o artista e empresário da proibição ao acréscimo, à supressão ou alteração feita, enviando uma cópia dessa notificação ao S.C.D.P.

§ 2º - Quando a infração for verificada pelo censor, ou autoridade fiscalizadora, será aplicada ao infrator a penalidade respectiva, depois de feita a devida comunicação escrita ao S.C.D.P.

Art. 98 - Sempre que se tratar do embarque de artista estrangeiro seja para o exterior, seja outro ponto do território nacional, para a realização de sua viagem deverá o artista apresentar às autoridades policiais competentes documento fornecido pelo S.C.D.P. certificando achar-se desobrigado dos compromissos contratuais registradas no referido serviço.

CAPÍTULO IX

DOS MENORES

Art. 99 - As peças teatrais e espetáculos de qualquer natureza e cuja representação ou realização seja autorizada nos estabelecimentos destinados à frequência pública, podem ser considerados impróprios para crianças de 10 anos ou de 14 anos e impróprios para menores de 18 anos.

Art. 100 - A ação do S.C.D.P., quanto aos limites da idade e para o efeito da interdição da entrada de menores nos estabelecimentos onde se realizam espetáculos considerados impróprios para crianças ou menores será exercida em conformidade com os dispositivos previstos no Código de Menores.

Art. 101 - Relativamente à entrada de menores nos estabelecimentos de diversões públicas, o S.C.D.P. além da execução das medidas preventivas que lhe são facultadas, poderá, para os efeitos repressivos e pelos meios estabelecidos em lei, dar conhecimento das violações

ocorridas às autoridades competentes por intermédio do S.C.D.P. a fim de que estas, por seu turno, possam por em prática as atribuições que lhes são privativas.

Art. 102 - Quando se tratar de representação de peças teatrais e execução de programas de qualquer gênero reputado como inconveniente à assistência de menores, fica o empresário ou o responsável obrigado a colocar, em lugar visível junto da bilheteria, um cartaz com as dimensões mínimas de 20 por 10 centímetros, no qual figurem os seguintes dizeres: Impróprio para menores de 18 anos ou impróprio para crianças de 10 a 14 anos.

Art. 103 - Sempre que qualquer peça teatral ou número de variedades, for julgada contrária, à moral, à saúde à formação mental ou ao bem estar do menores, será lançada no boletim de aprovação a seguinte advertência: Impróprio para menores de 18 anos ou impróprio para crianças de 10 a 14 anos.

Art. 104 - Poderá ser negada aprovação aos programas de espetáculo em que figurem menores, sem licença da autoridade competente ou quando se verificar que o trabalho cênico a eles atribuído está em desacordo com os dispositivos legais.

CAPÍTULO X

DO DIREITO DE AUTOR

Art. 105 - As sociedades nacionais ou estrangeiras, legalmente constituídas para a defesa de direitos autorais, reputar-se-ão mandatárias de seus associados para todos os fins de direito, pelo simples ato de filiação às mesmas.

§ 1º - As sociedades a que se refere o presente artigo promoverão o registro de seus associados no S.C.D.P. (Vide Lei nº 2.415, de 1955)

§ 2º - À transferência de associados de uma sociedade para outra deverá proceder prova de desligamento, com a necessária audiência da entidade pela qual o autor se registrar.

Art. 106 - O S.C.D.P. prestará às referidas sociedades todo o apoio que lhe seja requerido em defesa do direito de autor, na conformidade do Decreto-lei nº 5.492, de 16 de julho de 1928, do Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928 e de outros dispositivos legais referentes ao assunto.

CAPÍTULO XX

DA FISCALIZAÇÃO

Art. 107 - A fiscalização do S.C.D.P. será exercida por quatro fiscais diretamente subordinados ao Chefe do mesmo Serviço.

Art. 108 - O Chefe do S.C.D.P. distribuirá equitativamente entre os fiscais os encargos da Fiscalização.

Art. 109 - Os fiscais deverão remeter, semanalmente, ao Chefe do S.C.D.P., um relatório indicando as casa de diversões públicas fiscalizadas, as ocorrências que, por ventura, se tenham verificado e quais os programas, exibidos, nesse período, pelas referidas casas de diversões.

Art. 110 - Os fiscais são obrigados a comparecer diariamente ao S.C.D.P. a fim de receberem instruções do Chefe do referido Serviço.

Art. 111 - Para os efeitos da Fiscalização, a cidade fica dividida em quatro zonas, que serão oportunamente delimitadas, em Portaria, pelo Chefe do S.C.D.P.

Art. 112 - Cabe aos fiscais, sempre que constatarem alguma infração, lavrar o respectivo auto de infração, nos termos do art. 126, em duas vias, por eles assinadas.

Parágrafo único - Quando o infrator recusar-se a assinar o auto de infração, o fiscal certificará tal circunstância na via do auto de infração a ser encaminhada, dentro do prazo de 24 horas, ao Chefe do S.C.D.P.

CAPÍTULO XII

DAS INFRAÇÕES - DAS PENALIDADES - DO PROCESSO

Art. 113 - Ao Chefe do S.C.D.P. compete a imposição das penalidades previstas neste Capítulo.

Art. 114 - Das imposições de penalidades e demais decisões proferidas pelo Chefe do S.C.D.P. caberá recurso da parte para o Chefe da Polícia do D.F.S.P.

Art. 115 - Os recursos referidos no artigo anterior deverão ser interpostos, por escrito, dentro do prazo de 48 horas, a contar do momento em que a parte for notificada da decisão determinante do recurso.

Art. 116 - A inobservância de qualquer dos dispositivos deste Regulamento sujeitará o infrator à multa de Cr\$100,00 a Cr\$5.000,00, elevada ao dobro na reincidência.

Art. 116 - A inobservância de qualquer dos dispositivos deste Regulamento sujeitará o infrator a multa, segundo a gravidade da infração, graduada entre o mínimo de 2 (duas) e o máximo de 50 (cinquenta) vezes o Maior Valor de Referência no País, elevada ao dobro na reincidência. (Redação dada pelo Decreto nº 90.399, de 1984)

Art. 117 - Aos empresários, presidentes ou diretores de companhias teatrais, cinemas, cassinos, circos e de quaisquer outros estabelecimentos de diversões públicas, aos artistas em geral, chefes de orquestras e músicos e aos auxiliares teatrais, poderá ser aplicada, alternativamente, a multa prevista no artigo anterior ou a pena de suspensão por oito dias a um ano.

Art. 118 - Às empresas de diversões públicas poderá ser aplicada, alternativamente, a multa prevista no artigo 116 ou a suspensão de funcionamento por oito dias a um ano.

Art. 119 - Às companhias, sociedade ou empresas radiodifusoras (estações de rádio) poderá ser aplicada, alternativamente, a multa prevista no artigo 116 ou a pena de suspensão por uma hora a noventa dias.

Art. 120 - Aos exibidores cinematográficos, além da penalidade prevista no artigo 116, poderão ser aplicada a as seguintes:

- a) apreensão do filme;
- b) suspensão do funcionamento por oito dias a um ano;
- c) cassação da licença para que seu estabelecimento funcione.

Art. 121 - Aos produtores, comerciantes e locadoras de filmes poderá ser aplicada, alternativamente, a multa prevista no artigo 116 ou a penalidade estatuída na alínea *a* do artigo anterior.

Art. 122 - A desobediência a qualquer determinação legal do S.C.D.P. será punida com a multa prevista no artigo 11.

Art. 123 - Serão também aplicadas, pelo S.C.D.P. mais as seguintes penalidades. (Revogado pelo Decreto nº 90.399, de 1984)

- a) por execução de obra musical não programada - multa de Cr\$50,00 a Cr\$200,00 cada vez. (Revogado pelo Decreto nº 90.399, de 1984)
- b) Por execução de obra musical não autorizada pelo autor - multa de Cr\$200,00 a Cr\$500,00 cada vez. (Revogado pelo Decreto nº 90.399, de 1984)
- c) Por qualquer representação de peça teatral não programada - multa de Cr\$500,00 a Cr\$1.000,00 a Cr\$2.000,00 cada vez. (Revogado pelo Decreto nº 90.399, de 1984)
- d) Por qualquer representação de peça teatral não autorizada pelo autor - multa de Cr\$1.000,00 a Cr\$2.000,00 cada vez. (Revogado pelo Decreto nº 90.399, de 1984)

Art. 124 - As penas pecuniárias estabelecidas neste Capítulo são estipuladas;

- a) a favor da Casa dos Artistas, quando as infrações forem praticadas por artistas ou auxiliares teatrais, em teatros, cassinos e circos.
- b) A favor da Associação Brasileira de Rádio, quando se tratar de infrações praticadas pelas companhias, sociedades ou empresas radiodifusoras (estações de rádio) ou seus artistas, durante as irradiações.

Art. 125 - As infrações levadas ao conhecimento do S.C.D.P., por intermédio de representação escrita do interessado, serão encaminhadas ao Chefe do mesmo Serviço que intimará o indicado a apresentar justificativa, por escrito, no prazo de 48 horas.

§ 1º - Se na justificativa apresentada, a juízo do Chefe do S.C.D.P., ficar plenamente evidenciada a inculpabilidade do indiciado, ou que motivo de força maior determinou a infração, a representação será sumariamente arquivada.

§ 2º - Para o efeito do disposto no parágrafo anterior, nas infrações decorrentes da obrigatoriedade da execução dos serviços contratados, são considerados motivos de força maior: doença atestada, por falecimento de cônjuge, pais ou filhos, sevícias ou falta de recebimento de salários.

§ 3º - Se, porém, não ocorrer um dos casos previstos no parágrafo 1º deste artigo, ou o indicado desatender à intimação, o Chefe do S.C.D.P. mandará lavrar o respectivo auto de infração, e baixará portaria impondo a penalidade que couber, e o processo terá curso normal, nos termos do estatuído nos artigos seguintes.

Art. 126 - Quando a infração fôr constatada pela Fiscalização do S.C.D.P., o fiscal lavrará o competente auto de infração, em duas vias, uma das quais será entregue ao infrator, e a outra encaminhada, dentro do prazo de 24 horas, ao Chefes do S.C.D.P.

Art. 127 - As penalidades cuja imposição seja de competência do Chefe do S.C.D.P., serão cominadas por meio de Portaria, da qual deverão constar: o nome do infrator, causa e local da infração, valor da multa, se tratar de pena pecuniária, ou qualidade da pena, com especificação de suas modalidades, quando se tratar de punições que não sejam pecuniárias.

Art. 128 - Autuada a Portaria, com o respectivo auto de infração, será o infrator notificado, por mandado, para, no prazo improrrogável de 48 horas, a contar da data em que fôr feita a notificação, dar cumprimento à cominação imposta, ou apresentar defesa.

Art. 129 - Apresentada a defesa, que só será admitida, tratando-se de pena pecuniária, quando acompanhada da prova do depósito prévio da importância da multa na Tesouraria do Departamento Federal de Segurança Pública, será proferida a decisão final, confirmado, reduzindo ou elevando a multa ou penalidade imposta, devendo ser fundamentados os motivos da decisão.

Art. 129 - Apresentada a defesa, que só será admitida, tratando-se de pena pecuniária, quando acompanhada da prova de recolhimento da multa ao Tesouro Nacional, será proferida a decisão final, que confirmará, reduzirá, relevará a multa ou penalidade imposta, devendo ser fundamentados os motivos da decisão. (Redação dada pelo Decreto nº 90.399, de 1984)

Art. 130 - Confirmada a penalidade, e não sendo interposto recurso, será ela imediatamente executada se não for de natureza pecuniária, e quando o fôr será o depósito convertido em pagamento.

Art. 131 - No caso de redução ou de relevação de multa pecuniária, restituir-se-á o excedente, no primeiro caso, e a totalidade, no segundo caso, ao infrator, mediante requerimento seu, cumpridas as necessárias formalidades.

Art. 132 - Quando o infrator deixar de fazer o depósito a que se alude o artigo 129 e a multa for, afinal, confirmada, se o infrator não entrar com a importância dentro do prazo que lhe for marcado, o Chefe do S.C.D.P., fará extrair certidão do despacho de condenação e, por ofício, a remeterá ao Procurador Geral da República para a competente execução.

CAPÍTULO XIII

DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 133 - Ficam revogados o Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928 e o Decreto nº 18.527 de 10 de dezembro de 1928 e os demais dispositivos legais que se referem à censura das casas de diversões públicas, ao direito autoral e à locação de serviços teatrais nos pontos que não colidam com os dispositivos do presente Regulamento, ou que por êste não fiquem revogados.

Art. 134 - A função gratificada de Chefe do S.C.D.P. será exercida por um dos censores, designado por Portaria do Chefe de Polícia do S.C.D.P.

Art. 134 O Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores poderá autorizar a assistência aos trabalhos da censura prévia, em caráter permanente ou ocasional. e representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos, sem ônus para o Tesouro, e sem que isto importe em qualquer intervenção nos trabalhos da censura. (Redação dada pelo Decreto nº 24.911, de 1948)

Parágrafo único. A Secretaria do S. C. D. P. comunicará, com a devida antecedência, às entidades de que trata este artigo, o horário e local das exibições prévias e dos ensaios gerais. (Incluído pelo Decreto nº 24.911, de 1948)

Art. 134. A função gratificada de Chefe do S. C. D. P. Será exercida por servidor da União, designado por Portaria do Chefe de Polícia. (Redação dada pelo Decreto nº 26.964, de 1949)

Art. 135 - Os censores do S.C.D.P. usarão distintivo idêntico aos dos Delegados de Polícia, com os seguintes dizeres: "D.F.S.P. - Censura".

Art. 136 - Os casos omissos serão resolvidos pelo Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, ouvido o Chefe de Polícia.

Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1946.

A.DE SAMPAIO DORIA

ANEXO D- Lei número 5.536 de 21 de novembro de 1968.

Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A censura de peças teatrais será classificatória, tendo em vista a idade do público admissível ao espetáculo, o gênero deste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nesta Lei.

§ 1º Os espetáculos teatrais serão classificados como livres e impróprios ou proibidos para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesseis) ou 18 (dezoito) anos.

§ 2º A classificação de que trata este artigo constará de certificado de censura e de qualquer publicidade pertinente ao espetáculo, e será afixada em lugar visível ao público, junto à bilheteria.

§ 3º A classificação obedecerá a critérios a serem especificados em regulamento, dando ao público, tanto quanto possível, a ideia geral do mesmo.

Art. 2º Não se aplica o disposto no artigo anterior, salvo quanto a seus § § 1º e 2º às peças teatrais que, de qualquer modo, possam:

- I - atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;
- II - ofender à coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes;
- e
- III - prejudicar a cordialidade das relações com outros povos.

Parágrafo único. A censura às peças teatrais, que incidam em quaisquer das restrições referidas neste artigo, observado o disposto no § 1º do art. 8º, continua a ser regulada pela legislação anterior, quanto à sua reprovação, parcial ou total, não podendo a autoridade fazer substituições que importem em aditamento ou colaboração.

Art. 3º Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou às religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes.

Art. 4º Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas.

Art. 5º A obra cinematográfica poderá ser exibida em versão integral, apenas com censura classificatória de idade, nas cinematecas e nos cineclubes, de finalidades culturais.

Parágrafo único. As cinematecas e cineclubes referidos neste artigo deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, nos termos da legislação em vigor, e aplicar seus recursos, exclusivamente, na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos sendo-lhes vedada a distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados.

Art. 6º A sala de exibição que haja sido registrada no Instituto Nacional do Cinema para explorar, exclusivamente, filmes de reconhecido valor artístico, educativo ou cultural, poderá exibi-los, em versão integral com censura apenas classificatória de idade, observada a proporcionalidade de filmes nacionais, de acôrdo com as normas legais em vigor.

Art. 7º Para a exibição de que tratam os artigos 5º e 6º será concedido Certificado Especial à obra cinematográfica.

§ 1º O Certificado Especial não dispensa a obtenção de certificado apropriado para a exibição nas demais salas.

§ 2º A infração do disposto nos artigos 5º e 6º desta Lei acarretará a proibição de exibição de filmes com Certificado Especial.

Art. 8º O Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal deverá decidir e, se for o caso, expedir o certificado de censura da obra teatral ou cinematográfica, dentro do prazo de 20 (vinte) dias, contados da data da entrega do requerimento.

§ 1º A decisão do Serviço de Censura de Diversões Públicas, que importe em reprovação total das peças que incidam em quaisquer das restrições referidas no art. 2º desta Lei, será submetida à aprovação, dentro do prazo estabelecido neste artigo, do Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, que deverá resolver dentro de 5 (cinco) dias, a partir da data do recebimento do processo.

§ 2º Decorridos os prazos previstos neste artigo sem a manifestação do Serviço de Censura de Diversões Públicas, ou do Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, entender-se-á liberada a obra, com proibição para menores de 16 (dezesseis) anos, sem prejuízo da satisfação posteriormente, das determinações da Censura.

Art. 9º Dentro de 30 (trinta) dias, contados da data em que tiver ciência da decisão do Serviço de Censura de Diversões Públicas, poderá o interessado interpor recurso para o Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, que deverá decidi-lo no prazo de 10 (dez) dias.

§ 1º Presumir-se-á reformada a decisão recorrida e liberada a obra se o recurso não fôr decidido dentro do prazo previsto neste artigo.

§ 2º Da decisão do Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, caberá recurso ao Conselho Superior de Censura.

§ 3º Quando ocorrer a hipótese do § 1º deste artigo, o Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal poderá, também, recorrer para o Conselho Superior de Censura.

Art. 10. O certificado de censura para teatro, cinema e novelas ou teatro para radiodifusão terá validade, em todo território nacional, pelo prazo de 5 (cinco) anos, tanto para o mesmo ou outro empresário, quanto para o mesmo ou outro elenco, e, dentro deste prazo, só poderá ser revisto o limite de idade se for introduzido elemento novo no espetáculo, que justifique outra classificação.

Art. 11. As peças teatrais, após aprovadas pela censura, não poderão ter o seus textos modificados ou acrescidos, inclusive na representação.

Parágrafo único. A violação ao disposto neste artigo acarretará a suspensão do espetáculo por 3 (três) a 20 (vinte) dias, independentemente da pena pecuniária.

Art. 12. As cinematecas e cineclubes não poderão exibir qualquer filme já censurado, independentemente de revalidação do respectivo certificado.

Art. 13. A censura de espetáculos e obras cinematográficas será feita por comissões, constituídas de 3 (três) integrantes da série de classes de Técnico de Censura.

Art. 14. Fica alterada para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, Código PF-101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal.

§ 1º Para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.

§ 2º É ressalvada a situação pessoal dos atuais ocupantes de cargos da série de classes de Censor Federal.

§ 3º É assegurada preferência, para promoção aos cargos da classe B, Nível 18, da série de classes de Técnicos de Censura, aos ocupantes de cargos de classe A, nível 17, da mesma série, portadores de diplomas dos cursos a que se refere este artigo.

Art. 15. Fica instituído o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão diretamente subordinado ao Ministério da Justiça.

Art. 16. O Conselho Superior de Censura compõe-se de um representante:

I - do Ministério da Justiça;

II - do Ministério da Relações Exteriores;

III - do Ministério das Comunicações;

IV - do Conselho Federal de Cultura;

V - do Conselho Federal de Educação;

VI - do Serviço Nacional do Teatro;

VII - do Instituto Nacional do Cinema;

VIII - da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor;

IX - da Academia Brasileira de Letras;

X - da Associação Brasileira de Imprensa;

XI - dos Autores Teatrais;

XII - dos Autores de Filmes;

XIII - dos Produtores Cinematográficos;

XIV - dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas;

XV - dos Autores de Radiodifusão.

§ 1º Cada membro do Conselho terá um suplente.

§ 2º Os membros do Conselho e os respectivos suplentes serão designados pelo Ministro da Justiça, dentre os portadores de diploma de nível universitário, devidamente registrado, preferencialmente dos cursos a que se refere o art. 14 desta Lei.

§ 3º Quando as entidades relacionadas neste artigo não estiverem legalmente organizadas, com jurisdição para todo o território nacional, o Ministro da Justiça poderá designar os respectivos representantes e suplentes, independentemente de indicação.

§ 4º O Conselho será presidido por um de seus membros escolhido e designado pelo Ministro da Justiça, e, nas faltas ou impedimentos deste, pelo representante do Ministério das Relações Exteriores.

§ 5º O Presidente do Conselho terá voz e votos nas suas deliberações, cabendo-lhe, também, o voto de qualidade.

Art. 17. Ao Conselho Superior de Censura compete rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, preferidos pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas de critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-os à aprovação do Ministro da Justiça.

Parágrafo único. Os recursos ao Conselho Superior de Censura deverão ser interpostos, dentro de 15 (quinze) dias, a contar da ciência, pelo interessado, da decisão recorrida e resolvidos no prazo de 30 (trinta) dias.

Art. 18. Da decisão não unânime do Conselho Superior de Censura caberá recurso ao Ministro da Justiça, interposto dentro de 15 (quinze) dias, a contar da ciência do ato, pelo interessado, e solucionado no prazo de 30 (trinta) dias.

Art. 19. Das decisões proferidas com fundamento nesta Lei, será dada ciência aos interessados, pessoalmente, ou mediante publicação de seu resumo do Diário Oficial da União.

Parágrafo único. Mediante solicitação do interessado, ser-lhe-á expedida certidão do inteiro teor de decisão referente à censura da obra teatral ou cinematográfica.

Art. 20. Os membros do Conselho Superior de Censura farão jus, por sessão a que comparecerem, a gratificação pela participação em órgão de deliberação coletiva, fixada pelo Presidente da República, na forma da lei.

Art. 21. As penalidades por infrações a dispositivos desta Lei serão estabelecidas no respectivo regulamento.

Parágrafo único. Em se tratando de pena pecuniária, deverá esta graduar-se, segundo a gravidade da infração, entre o mínimo de 2 (duas) vezes e o máximo de 50 (cinquenta) vezes o valor do maior salário-mínimo vigente no País.

Art. 22. Continuam em vigor todas as normas legais e regulamentares relativas à censura de espetáculos e diversões públicas em tudo quanto não contrariarem a presente Lei.

Art. 23. O Ministro da Justiça, no prazo de 60 (sessenta) dias, contados da publicação desta Lei, submeterá à aprovação do Presidente da República o respectivo regulamento e, em igual prazo, providenciará a consolidação de todas as normas legais referidas no artigo anterior.

Art. 24. Esta Lei entrará em vigor 60 (sessenta) dias após a sua publicação.

Art. 25. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 21 de novembro de 1968; 147º da Independência e 80º da República.

A. COSTA E SILVA

Luís Antônio da Gama e Silva

José de Magalhães Pinto

Tarso Dutra

Carlos F. de Simas

Este texto não substitui o publicado no DOU de 22.11.1968 e retificado em 27.11.1968

ANEXO E- Lei Número 14.101/1971 - Se aprueba la ley sobre enseñanza pública primaria, normal, secundaria e industrial denominándola Consejo Nacional de Educación.

El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General,

DECRETAN:

CAPÍTULO I

DISPOSICIONES ESENCIALES

Artículo 1°.

La planificación, dirección y promoción del proceso y de la política educativa en el territorio nacional corresponden al Estado, a través de sus órganos competentes, de conformidad con la Constitución y las Leyes.

Su meta esencial será asegurar, coordinar y armonizar la adecuada educación permanente de todo el pueblo oriental, la continuidad del proceso educativo personal, la constante superación de todos los miembros de la comunidad, la defensa de la soberanía nacional, el orden y la seguridad integral del Estado y el desarrollo del país.

Artículo 2°.

La educación es un servicio público fundamental que cumple una función social permanente, sin perjuicio de los derechos fundamentales de los educandos y sus padres que garantiza la Constitución de la República.

Artículo 3°.

La inversión para la educación forma parte de los planes de desarrollo nacional y obliga por su interés social, a sus beneficiarios, a revertir al país los servicios de la capacitación adquirida.

Artículo 4°.

La educación general se hará en tres niveles: El primer nivel comprende la Educación Pre-Escolar y la Escolar o Primaria. El segundo nivel comprende la Educación Secundaria Básica. El tercer nivel comprende tres modalidades optativas: la Educación Secundaria Superior (primera modalidad); la Educación Técnico-Profesional Superior, Universidad del Trabajo, (segunda modalidad) y la Educación Magisterial (tercera modalidad). Cada una de ellas habilitará para los estudios superiores y será articulada de manera horizontal y vertical.

Artículo 5°.

La educación será obligatoria común y general, en el primer nivel para la Escolar o Primaria y en el segundo nivel hasta tres años mínimos de la Educación Secundaria Básica.

Artículo 6°.

La educación impartida por el Estado será gratuita, laica y procurará la coeducación en todos sus aspectos.

Estará sometida a un proceso permanente de evaluación y de reajuste integral conforme a las necesidades del desarrollo nacional.

CAPÍTULO II

DE LOS ÓRGANOS DE GOBIERNO Y SU ORGANIZACIÓN

Artículo 7°.

La Enseñanza Pública Primaria, Normal, Secundaria e Industrial serán regidas, coordinadas y administradas por un Consejo Directivo Autónomo que se denominará Consejo Nacional de Educación.

El Consejo Nacional de Educación es un órgano de derecho público con personería jurídica y actuará con autonomía técnica, administrativa y financiera, conforme a la Constitución y a las leyes.

Artículo 8°.

La Educación Primaria, la Educación Secundaria Básica y Superior y la Educación Técnico-Profesional Superior (Universidad del Trabajo) serán administradas respectivamente por tres Consejos de tres miembros cada uno.

Sus integrantes, incluyendo el que actuará de Director General, serán designados por la unanimidad del Consejo Nacional de Educación, cada vez que se instale, en atención a sus condiciones personales y versación en los asuntos de educación general. Al no mediar esa mayoría, podrá realizar esas designaciones por cuatro votos de sus miembros, previa conformidad del Poder Ejecutivo, otorgada dentro de un plazo de quince días en atención a las condiciones señaladas. Si en ese lapso no hubiera pronunciamiento, el Consejo quedará habilitado para esas designaciones.

Dos de los integrantes deberán ejercer o haber ejercido la docencia por un lapso no menor de cinco años en las respectivas ramas de la enseñanza.

El Consejo Nacional de Educación podrá igualmente crear por cuatro votos conformes y resolución fundada una o más Direcciones Generales de especial jerarquía para administrar ramas de la educación que por su importancia y singularidad así lo requieran y que no sean por

texto legal de la competencia expresa y específica de otros órganos estatales.

Artículo 9°.

Los Consejos de Educación Primaria, Secundaria Básica y Superior, y de la Universidad del Trabajo expedirán certificados, diplomas y títulos y, en su caso, habilitarán para cursar estudios superiores.

CAPÍTULO III

DE LOS FINES Y COMETIDOS

Artículo 10.

El Consejo Nacional de Educación sustentará una política educacional coherente orientada hacia los siguientes fines:

- 1) Entender la educación a todos los habitantes del país, mediante la escolaridad total, la atención al pre-escolar y la ampliación y el perfeccionamiento de la educación especializada.
- 2) Afirmar en forma integral los principios de laicidad y gratuidad.
- 3) Asegurar una efectiva igualdad de oportunidades para todos los educandos, iniciando, desde la escuela, una acción pedagógica y social que posibilite su acceso por igual, a todas las fuentes de la educación.
- 4) Atender especialmente a la formación del carácter moral y cívico de los educandos.
- 5) Infundir el respeto a las convicciones y creencias de los demás, fomentar en el educando una capacidad y actitud adecuadas a su responsabilidad cívica y social, y erradicar toda forma de intolerancia.
- 6) Tutelar los derechos de los menores, proteger y desarrollar la personalidad del educando, en todos sus aspectos.
- 7) Estimular la autoeducación y valorizar las expresiones propias del educando y su aptitud para analizar y evaluar, racionalmente, situaciones y datos.
- 8) Impulsar una política asistencial al educando, que procure su inserción natural en la vida del país, en función de programas y planes conectados con el desarrollo nacional.
- 9) Crear una conciencia activa en el educando para la defensa de la soberanía nacional, el orden y la seguridad integral del Estado, de acuerdo con los principios del régimen democrático republicano que consagra la Constitución.
- 10) Contribuir a los planes de desarrollo del país y al logro de una democracia efectiva, realizando la investigación y la evaluación necesarias.

11)Hacer obligatoria la cultura física e incentivar el deporte y las actividades recreativas.

Artículo 11.

Serán cometidos de la Educación Primaria:

1)Asegurar la alfabetización integral del pueblo.

2)Afirmar el uso de la lengua materna.

3)Realizar el concepto de trabajo tanto en su aspecto manual como intelectual, a la vez que la significación social de la laboriosidad, como forma activa de contribución a la superación del individuo y su colectividad.

4)Proporcionar al niño los elementos necesarios para que alcance una vida plena, tanto en lo físico, lo mental y lo espiritual.

5)Capacitar al niño para una actitud de reflexión y selección, frente a los valores de la vida y de la cultura.

6)Orientar a la comunidad, en general, y a los padres de familia, en particular, en los principios básicos de la educación familiar y los cuidados que requieren los niños desde su primera infancia.

7)Promover y desarrollar programas de compensación y complementación, en ambientes familiares socialmente deficitarios.

8)Detectar los problemas de desarrollo psicofísico que los niños puedan presentar, para asistirlos especialmente.

9)Afirmar la aptitud de responsabilidad personal, de modo de capacitar al niño para autodeterminarse en lo individual y lo colectivo, de acuerdo con una alta conciencia moral y social.

10)Exaltar los valores de la familia.

11)Desarrollar la conciencia de nacionalidad, en función de la independencia del país y de la convivencia humana internacional.

12)Capacitar al niño para ser ciudadano activo de una democracia, entendiendo a ésta como sistema político y estilo de vida.

13)Luchar contra los prejuicios y vicios sociales, fomentando actividades dirigidas hacia un sentido superior de la existencia.

14)Situar al niño en la actitud de investigación por medio de la observación, el análisis y la experiencia.

15)Atender la formación estética del niño y el cultivo de su expresión personal.

16)Fomentar la educación nutricional y sanitaria para elevar los niveles de la alimentación y la

salud desde las primeras edades.

Artículo 12.

Serán cometidos de la Educación Secundaria Básica:

1) Continuar la educación primaria mediante una formación integral del educando que lo habilita asimismo, para el tercer nivel o, en los casos especialmente determinados, para los estudios superiores.

2) Presentar a los jóvenes un análisis objetivo de las manifestaciones sociales, políticas, económicas, técnicas y morales del mundo actual.

3) Contribuir a la formación de ciudadanos aptos para la participación consciente y solidaria en la convivencia social y política de la democracia republicana, consagrada por la Constitución y las leyes.

4) Orientar a los educandos hacia la formación de su carácter, la libre expresión de su pensamiento y el respeto por las convicciones y creencias de los demás.

5) Preparar para el desempeño de un trabajo útil y adecuado al desarrollo del país.

6) Iniciar a los educandos en la búsqueda de las vocaciones individuales y estimularlos en el descubrimiento de sus propias aptitudes.

7) Proporcionar las bases para la educación artística y la actividad estética creadora.

8) Desarrollar los fundamentos de una educación familiar y sexual acorde con el grado de madurez del educando.

9) Impartir la educación especial que fuese menester a los educandos con problemas de desarrollo psicofísico.

Artículo 13.

Serán cometidos de la Educación Secundaria Superior:

1) Profundizar la educación adquirida en los anteriores niveles, acreditar idoneidad o suficiencia y habilitar para estudios superiores.

2) Reafirmar esa educación con el acceso a actividades de carácter práctico, tanto de orden vocacional como profesional.

3) Coadyuvar a las opciones profesionales correspondientes y orientar la formación de los profesionales que el país requiere en las diversas ramas de la ciencia, las letras y la tecnología, de acuerdo con criterios de eficacia social, para contribuir al desarrollo nacional.

4) Evaluar y certificar los conocimientos y las aptitudes por medio de títulos y diplomas.

Artículo 14.

Serán cometidos de la Educación Técnico-Profesional Superior:

- 1) Profundizar la educación adquirida en los anteriores niveles.
- 2) Capacitar para el trabajo tecnológico o artesanal y habilitar para los estudios superiores.
- 3) Atender las necesidades de la economía y de la producción con la formación de personal capacitado y el cuidado de los jóvenes con problemas de desarrollo psicofísicos.
- 4) Facilitar el logro de una calificación profesional que mejore la eficiencia y productividad, incluso para las funciones de dirección y gestión.
- 5) Investigar y divulgar la aplicación, a la economía nacional de los logros de la ciencia y de la técnica.
- 6) Evaluar y certificar los conocimientos y las aptitudes con títulos y diplomas.
- 7) Establecer un sistema de certificaciones progresivas de capacitación que habilite a los educandos para trabajar, antes de haber cumplido el nivel respectivo.

CAPÍTULO IV

DE LA INTEGRACIÓN DEL CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN

Artículo 15.

El Consejo Nacional de Educación se compondrá de cinco miembros que durarán cinco años en sus funciones. Si venciera ese lapso sin que se hubieran designado quienes han de sucedernos, continuarán en sus funciones hasta esa designación. Serán designados por el Presidente de la República en acuerdo con el Consejo de Ministros, previa venia de la Cámara de Senadores, otorgada sobre propuesta motivada en las condiciones personales y la versación en los asuntos de educación general, por un número de votos equivalente a tres quintos de los componentes elegidos conforme al inciso 1° del artículo 94 de la Constitución.

Dos de los designados, por lo menos, deberán ejercer o haber ejercido la docencia por un lapso no menor de cinco años.

Si la venia no fuese otorgada dentro del término de sesenta días de haber recibido la solicitud, el Poder Ejecutivo podrá formular propuesta nueva, o reiterar su propuesta anterior y en este último caso, deberá obtener el voto conforme de la mayoría absoluta del Senado.

El Presidente y Vicepresidente del Consejo Nacional de Educación - que se denominará Rector y Vicerrector respectivamente, serán nominados por el Poder Ejecutivo.

CAPÍTULO V

DE LA COMPETENCIA DE LOS ÓRGANOS

Artículo

16.

Al Consejo Nacional de Educación le compete:

1) Cumplir y hacer cumplir los fines de esta ley.

2) Planificar, dirigir y promover, dentro del territorio nacional, el proceso educativo en el ámbito de su competencia.

3) Ejercer la superintendencia directiva, correctiva, consultiva y económica, sobre los Consejos y demás dependencias.

4) Formular los proyectos de presupuesto del Ente.

5) Nombrar y destituir, por sí, mediante el voto conforme de cuatro de sus miembros, a los integrantes de los Consejos, a los Directores Generales y a los funcionarios, sin perjuicio de los nombramientos precarios o revocables dispuestos por esta ley y de lo expresado en el artículo 8°.

6) Impulsar la asistencia social, otorgar becas y formular una política de estímulo y perfeccionamiento de los estudios, acorde con los planes nacionales de desarrollo y demás prioridades del país.

7) Coordinar y armonizar los esfuerzos educativos y administrativos, establecer las áreas de desarrollo común de la acción educativa y suprimir los servicios repetidos o sobrepuestos.

8) Establecer educaciones especiales o diferenciales, así como planes particulares, para los educandos que lo requieran, sea por su singularidad como por su inadaptación a la educación común.

9) Incentivar la orientación vocacional de los educandos.

10) Organizar y realizar, a nivel superior y nacional, la formación y perfeccionamiento del personal docente, en la forma que se reglamente.

11) Indicar las disciplinas y puntos obligatorios de los programas de los distintos niveles, velando por su estricto cumplimiento a través de las inspecciones docentes.

12) Ejercer una estricta vigilancia sobre la forma en que se mantiene el orden en dependencias del Ente, y se preservan los principios del régimen democrático y republicano por parte de todos sus funcionarios y educandos, y adoptar todas las medidas adecuadas para el buen funcionamiento de la educación y del servicio.

13) Determinar los requisitos mínimos exigibles de asiduidad, puntualidad, comportamiento

apropiado y rendimiento de los educandos para que, una vez inscriptos, mantengan la condición de alumnos reglamentados y el consiguiente derecho a percibir por medio de quien corresponda, las asignaciones familiares, becas de estudios u otros beneficios sociales.

- 14) Aprobar el Estatuto de los funcionarios del Ente.
- 15) Conceder las acumulaciones de sueldos que en interés de la educación se gestionen, conforme a las leyes.
- 16) Declarar docentes los cargos que se estime necesario, por cuatro votos conformes.
- 17) Trasladar, por cuatro votos conformes y fundados, a cualquier funcionario por razones de reorganización o de mejor funcionamiento de los servicios de educación.
- 18) Reubicar, por razones de mejor funcionamiento de los servicios de educación, a los docentes escalafonados, en tareas programáticas, manteniendo su grado y dotación, y el mejor derecho para el ascenso dentro de su respectivo escalafón.
- 19) Exceptuar de la jubilación obligatoria, dispuesta por la ley, a aquellos docentes que cumplan los requisitos fijados por el Estatuto.
- 20) Habilitar a Institutos Privados de Educación Primaria, Secundaria Básica y Superior, y Técnico-Profesional.
- 21) Establecer normas y procedimientos de fiscalización para los Institutos Habilitados, oyéndoseles previamente en los asuntos que les refieran.
- 22) Coordinar, con el Ministerio de Educación y Cultura y la Comisión Nacional de Educación Física, respectivamente, la acción de la Oficina de Planeamiento Educativo y la práctica de la cultura física.
- 23) Distribuir, entre los Consejos, la asistencia financiera y técnica que reciba el Ente.
- 24) Pronunciarse sobre los informes anuales de los Consejos.
- 25) Conferir y revalidar títulos, diplomas y certificados de estudios nacionales y extranjeros.
- 26) Resolver los asuntos de su competencia no previstos en esta ley.
- 27) Dictar su propio reglamento.

Artículo 17.

Son atribuciones de los Consejos de Educación Primaria, de Educación Secundaria Básica y Superior y de la Universidad del Trabajo, en cuanto correspondan a sus cometidos, las siguientes:

- 1) Elaborar programas y planes de estudio conforme a las normas dictadas por el Consejo Nacional de Educación.
- 2) Supervisar el desarrollo de los mismos a través de la labor docente, que cumplen sus

- dependencias, y fiscalizar de qué manera se controlan en los establecimientos de educación la asiduidad, puntualidad y comportamiento, tanto de los educandos como de los educadores.
- 3) Reglamentar la organización y el funcionamiento de los servicios a su cargo y adoptar las medidas que los mismo requieran.
 - 4) Proponer toda clase de nombramientos, reelecciones, ascensos, sanciones y destituciones así como otorgar licencias y designar precariamente al personal docente, conforme al Estatuto de los funcionarios y a las normas que dicte el Consejo Nacional de Educación.
 - 5) Proyectar el Estatuto de todos sus funcionarios docentes, administrativos y de servicio, de conformidad con las bases establecidas en los artículos 58, 59, 60 y 61 de la Constitución de la República, y con las reglas fundamentales y especiales contenidas en la presente ley.
 - 6) Las demás atribuciones que el Consejo Nacional de Educación les delegare especialmente.

CAPÍTULO VI

DE LAS ATRIBUCIONES DEL RECTOR Y DE LOS DIRECTORES GENERALES

Artículo 18.

Son atribuciones del Rector y de los Directores Generales:

- 1) Presidir los Consejos respectivos, dirigir las sesiones, cumplir y hacer cumplir los reglamentos y resoluciones.
- 2) Representar al Consejo, cuando corresponda.
- 3) Autorizar los gastos que sean necesarios, dentro de los límites que establezcan la ley y las ordenanzas.
- 4) Tomar todas las resoluciones de carácter urgente que estimen necesarias para el cumplimiento del orden y el respeto de las disposiciones reglamentarias. En ese caso darán cuenta de lo actuado al Consejo, en la primera sesión ordinaria, y éste podrá oponerse por mayoría de votos de sus componentes, debiendo fundar su oposición.
- 5) Adoptar las medidas de carácter disciplinario que correspondan, dando cuenta al Consejo en la forma señalada en el inciso precedente.
- 6) Inspeccionar el funcionamiento de todas las reparticiones de su competencia y tomar las medidas que correspondan.
- 7) Preparar y someter a consideración del Consejo los proyectos que estimen conveniente.

CAPÍTULO VII

DE LAS FUNCIONES TUITIVAS

Artículo 19.

El Consejo Nacional de Educación velará por la conservación del orden y la seguridad de los educandos en las horas que deban permanecer en los establecimientos de educación, atendiendo especialmente la observancia del Código del Niño.

Artículo 20.

Los directores de establecimientos de educación deberán emplear la diligencia propia de un buen padre de familia en el cumplimiento de sus obligaciones funcionales, así como para vigilar, prevenir daños y hacer desistir a los educandos de cualquier actitud o comportamiento incorrecto, reputado ilícito o prohibido, no permitiendo que los educandos experimenten presiones o compulsiones individuales o colectivas.

Artículo 21.

Los directores de establecimientos de educación deberán dar cuenta de inmediato a sus superiores de la existencia de ambientes perniciosos, inconvenientes, peligrosos o de corrupción, situados en el área de influencia del establecimiento.

Artículo 22.

Todos los funcionarios están obligados a cumplir y hacer cumplir esta ley, a velar por la continuidad, la regularidad, el orden y el buen funcionamiento del servicio de educación y a observar a quienes promuevan las inasistencias de los educandos o el desorden en los establecimientos, a los efectos de prevenir o evitar su repetición.

Artículo 23.

Los establecimientos de educación podrán utilizar asistentes especiales, que dedicarán preferente atención a los problemas que afecten el desarrollo biológico, moral y sexual de los menores de dieciocho años.

Dichos funcionarios vigilarán y prevendrán el peligro que implica la utilización de drogas, narcóticos, estupefacientes o similares, promoviendo intensamente la corrección de los vicios sociales.

Artículo 24.

Los educandos adultos, preferentemente serán atendidos en forma separada, como también los menores que excedan en más de tres años la edad normal del curso respectivo. Se contemplarán los casos de los educandos con actividad laboral fehacientemente demostrada.

CAPÍTULO VIII

DISPOSICIONES COMUNES

Artículo 25.

La educación será impartida sin imposiciones o restricciones que atenten contra la libertad de acceso a todas las fuentes de la cultura. Los funcionarios no podrán realizar ninguna clase de proselitismo, en el ejercicio de sus funciones o en ocasión de las mismas, ni permitir que el prestigio o los bienes del Ente sean usados con tales propósitos.

Artículo 26.

Cada docente ejercerá sus funciones dentro de la orientación general fijada en el plan de estudios y cumpliendo el programa respectivo, conforme a las líneas de actualización educativa que establecerá la autoridad competente. El Consejo Nacional de Educación garantizará plenamente la más amplia independencia de la conciencia moral y cívica del educando.

Artículo 27.

Es contraria a la Constitución de la República y a los fines de esta ley, toda forma de enseñanza, educación o docencia pública o privada que atente contra la seguridad del Estado o el orden interno, instigue a cometer delitos, a violar la Constitución o la ley, preconice la violencia como método o fin, o sea mero instrumento de una política partidista, de imposición totalitaria o de denigración de las instituciones democráticas.

Artículo 28.

Queda especialmente prohibido:

1) Toda forma de compulsión, física o moral, o cualquier decisión que impida o niegue el derecho de aprender y educarse.

2) Realizar o participar en cualquier tipo o clase de actos, reuniones, salas, asambleas, homenajes, plebiscitos y elecciones en las oficinas o establecimientos de educación, no autorizados expresamente por los Consejos respectivos en cada caso, y por razones debidamente fundadas.

3) Colocar avisos, dibujos, emblemas, insignias, carteles, imágenes, leyendas escritas o grabadas, arrojar volantes o realizar cualquier otra clase de actividad o propaganda política, gremial o contraria a la moral o las buenas costumbres, en las oficinas o establecimientos de educación.

4) La ocupación de las oficinas o establecimientos de educación.

Artículo 29.

Se reputan ilícitas, en todas las oficinas o establecimientos de educación pública o privada, las actividades de sus funcionarios, educandos o de personas ajenas a los mismos, realizadas con

finés de proselitismo o agitación, dirigidas a violar las normas contenidas en el artículo 27 de esta ley.

Artículo 30.

Los derechos de cada educando estarán siempre condicionados al efectivo cumplimiento de la Constitución de la República, la Ley y el Reglamento, dentro de los establecimientos de educación, y al debido respeto por sus funcionarios y los educandos.

Artículo 31.

El ejercicio legítimo del derecho de asociación de los funcionarios docentes, administrativos y de servicio, se efectuará sobre la base del voto secreto obligatorio y la representación proporcional de los funcionarios en actividad. Las convocatorias y la representación colectiva sólo se podrán efectuar a través de asociaciones con personería jurídica.

Artículo 32.

Los Consejos podrán emplazar administrativa o judicialmente con excepción de las asociaciones de funcionarios con personería jurídica, en forma individual o colectiva, a quienes hayan invocado, públicamente, la calidad de funcionarios de la institución, para que manifiesten si autoriza o no dicha invocación y si se hacen o no responsables de la misma. Los emplazados deberán hacer esa manifestación dentro del plazo que señalará el Estatuto o el Juzgado. Si no lo hicieran, a su vencimiento, se les iniciará el sumario correspondiente, sin perjuicio de las acciones judiciales a que hubiera lugar.

Artículo 33.

Los padres, tutores y encargados de los educandos menores de edad, tienen la obligación de colaborar en el cumplimiento de esta ley, y de reparar daños morales y materiales causados por el acto o hecho del educando menor de edad en perjuicio de los funcionarios del Ente, de los otros educandos o de los establecimientos de educación (artículos 1320 y 1324 del Código Civil).

Artículo 34.

Los padres, tutores y encargados de educandos menores de edad, cuando lo requieran los directores de los establecimientos de educación, estarán obligados a prestar la máxima colaboración para prevenir daños y hacer desistir a los educandos menores, bajo su dependencia, de cualquier actitud o comportamiento considerado ilícito o prohibido.

Artículo 35.

En caso de inasistencia injustificada a la segunda citación dispuesta por los directores de establecimientos, en cada caso, los padres, tutores o tenedores de educandos quedarán

suspendidos en el derecho de administrar la asignación familiar y otros beneficios sociales de que gozan en atención a la tenencia de aquéllos. La reiteración de esa inasistencia se considerará que pone en peligro la salud moral o intelectual del educando, y determinará preceptivamente la elevación de los antecedentes a los Juzgados competentes.

Artículo 36.

El Consejo Nacional de Educación, sin perjuicio de los derechos de los particulares afectados, adoptará todas las medidas adecuadas y ejercerá las acciones legales correspondientes, para hacer efectivo lo dispuesto en los artículos 30, 31, 33 y 35 de esta ley y el artículo 279 B del Código Penal.

Artículo 37.

En caso de que las violaciones a esta ley se cometan por educandos menores de edad, se aplicará lo dispuesto en los artículos 30, 33 y 35 de esta ley. Si los menores no fueran educandos, se aplicarán, en lo pertinente, los artículos 33, 34 y 35 y se dará intervención preceptiva al Juez Letrado de Menores.

Artículo 38.

Los directores de establecimientos de educación, estarán obligados a denunciarlo de inmediato, a sus superiores, todos los delitos, actividades reputadas ilícitas o prohibidas y toda irregularidad de carácter grave que pueda afectar el orden, la educación, el destino o el normal funcionamiento del servicio.

Los directores de dichos establecimientos deberán también, requerir el auxilio de la fuerza pública en los casos de comisión de delito, en todos los locales a su cargo. El incumplimiento de la obligación impuesta por el inciso anterior configura el delito previsto en el artículo 177 del Código Penal sin perjuicio de las demás sanciones administrativas que correspondieren.

Artículo 39.

El Estatuto de los funcionarios se dictará por el Consejo Nacional de Educación, conforme al artículo 204 de la Constitución de la República, a las bases contenidas en los artículos 58 a 61 de la misma y a las reglas siguientes:

1)Acreditar dieciocho años de edad cumplidos para el ejercicio de cargos docentes, administrativos y de servicio, estar inscriptos en el Registro Cívico Nacional y poseer título habilitante para los maestros.

2)Exigir, en todos los casos, una conducta moral acorde con sus obligaciones.

3) Estipular como causas preceptivas que determinarán la cesantía del funcionario, las siguientes:

a) Ineptitud, omisión o delito.

b) Pérdida de los presupuestos indispensables para desempeñar el cargo.

c) La renuncia aceptada.

d) La actividad proselitista en el ejercicio de sus funciones, en ocasión de las mismas o en los lugares y horas de trabajo.

e) La realización de actividades prohibidas, consideradas ilícitas o contrarias a la Constitución de la República por esta ley.

4) El Estatuto establecerá el sistema de concursos como ordinario para el ingreso a los cargos docentes, sin perjuicio de las excepciones que correspondiera a la especialización y a las necesidades del Ente. Este sistema será de precepto en los cargos docentes de educación primaria.

5) Los inspectores y directores docentes dependientes de los Consejos de Educación Secundaria Básica y Superior y Universidad del Trabajo del Uruguay, serán designados en todos los casos, en forma revocable, por cada Consejo, entre docentes, en atención a las necesidades de la función y a las aptitudes personales para su ejercicio. El Estatuto garantizará a quienes cesen en esas funciones sin expresión de causa, el derecho a ser restablecidos en la situación docente que ocupaban o tenían derecho a ocupar, en el momento de asumirlas, y el derecho al ascenso, mientras desempeñan esos cargos.

6) El Estatuto de los funcionarios, sólo podrá ser reformado mediante sustitución, adición o supresión expresa.

Artículo 40.

Los funcionarios sólo podrán ser destituidos por omisión, ineptitud o delito, previo sumario durante el cual el inculcado haya tenido oportunidad de presentar sus descargos y articular su defensa. No significa destitución la cesantía resultante del vencimiento del término de efectividad cuando lo hubiera, de la aplicación de los incisos 4) y 5) del artículo anterior o de la conclusión de una tarea transitoria. El reingreso y cualquier clase de nueva designación o contratación de funcionarios cesantes o destituidos, no se podrá autorizar para quienes hayan cometido delito o violado esta ley.

Artículo 41.

El Consejo Nacional de Educación publicará semestralmente un estado financiero de su gestión presupuestal, en la forma que reglamenta el Tribunal de Cuentas de la República.

CAPÍTULO IX

DE LAS REMUNERACIONES, INCOMPATIBILIDADES Y PROHIBICIONES

Artículo 42.

Los miembros del Consejo Nacional de Educación percibirán idénticas remuneraciones que las de los Ministros de Estado, y los integrantes de los demás Consejos (artículo 8°) los sueldos de Subsecretarios de Estado. Terminado el ejercicio del cargo, los Consejeros tendrán derecho, a ser restablecidos a la situación docente que ocupaban o que tenían derecho a ocupar, en el momento de asumir sus funciones.

Los miembros de los Consejos no podrán ejercer simultáneamente ningún otro cargo público no docente o docente en el propio Ente. Tampoco podrán los Consejeros tener vinculaciones laborales o patrimoniales con instituciones de enseñanza privada, aplicándose les, además en lo pertinente, el artículo 201 de la Constitución de la República.

Artículo 43.

Es incompatible el desempeño simultáneo de cualquier cargo dependiente de los Consejos o Directores Generales previstos en el artículo 8°, con el de profesor particular de educandos reglamentados o libres. Entiéndase por profesor particular el que desempeña actividades docentes no fiscalizadas por el Consejo Nacional de Educación.

CAPÍTULO X

DE LOS RECURSOS ADMINISTRATIVOS

Artículo 44.

Todos los actos administrativos de los órganos que integran el Consejo Nacional de Educación son susceptibles del recurso de revocación, que debe interponerse ante el mismo órgano de quien emanan, dentro del plazo de diez días hábiles perentorios a partir del día siguiente al de la notificación personal o por cedulón, si corresponde, o de su publicación en el "Diario Oficial".

Artículo 45.

Conjuntamente con el recurso de revocación, se podrá interponer en subsidio el recurso jerárquico. Contra los actos de los Directores Generales se recurrirá ante los respectivos Consejos que integran y contra los actos de los Directores Generales, cuando fueron únicos de los Consejos a que se refiere el artículo 8° o del Rector, se recurrirá al Consejo Nacional de Educación cuya decisión será definitiva, sin admitirse ulterior recurso.

Contra los actos administrativos dictados originariamente por el Consejo Nacional de Educación sólo será procedente el recurso de revocación.

Artículo 46.

Ningún recurso administrativo tendrá efecto suspensivo, salvo que el Estatuto o las ordenanzas determinen que será preceptiva la suspensión del acto recurrido o autorice, expresamente, al órgano que ha de resolver el recurso, a decretar la suspensión de la ejecución en cualquier momento.

Las normas de procedimiento se establecerán en el Estatuto o en las ordenanzas que al respecto dicte el Consejo Nacional de Educación.

Artículo 47.

Agotados los recursos administrativos, se podrá interponer la acción de nulidad ante el Tribunal de lo Contencioso Administrativo, dentro de los sesenta días perentorios, a contar del día siguiente al de la notificación personal, o por cedulón, cuando corresponda, del acto administrativo definitivo, o de su publicación en el "Diario Oficial".

CAPÍTULO XI

DEL PATRIMONIO

Artículo 48.

Los actuales patrimonios del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, del Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria y de la Universidad del Trabajo del Uruguay, pertenecerán al Consejo Nacional de Educación, pero serán administrados, en cuanto corresponda, por los Consejos a que se refiere el artículo 8°.

Artículo 49.

La adquisición a título oneroso, enajenación o afectación por derechos reales de los bienes inmuebles del Consejo Nacional de Educación deberá ser resuelta, en todos los casos por cuatro votos conformes.

Artículo 50.

Son ingresos del patrimonio del Consejo Nacional de Educación:

- 1) Las partidas que se le asignen por las leyes de presupuesto de la Nación, de conformidad con lo dispuesto por la Constitución de la República.
- 2) Los frutos civiles o naturales de sus bienes.
- 3) Los recursos o proventos que perciba el Ente por los servicios que preste, de conformidad con los reglamentos que oportunamente se dicten.

4) Los que perciba por cualquier otro título, sin perjuicio de las finalidades que le asignen o puedan autorizar las leyes.

CAPÍTULO XII

DE LA COMISIÓN COORDINADORA DE LA EDUCACIÓN

Artículo 51.

La Comisión Coordinadora de la Educación, en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 202 in fine de la Constitución de la República, se integrará con:

A) El Ministro de Educación y Cultura o en su defecto el Subsecretario respectivo.

B) El Rector o en su defecto el Vice-Rector del Consejo Nacional de Educación.

C) Los Directores Generales de cada uno de los Consejos de Educación a que se refiere el artículo 8° de esta ley.

D) El Rector y un miembro del Consejo Directivo de la Universidad de la República.

E) Dos representantes de los institutos habilitados.

Cualesquiera de los integrantes cesarán en sus funciones cuando pierdan la condición de miembros de esos Consejos o las calidades por las cuales fueron designados.

Presidirá el Ministro respectivo; en caso de ausencia o impedimento de éste, la Comisión designará de su seno un Presidente ad-hoc.

La Comisión sesionará con un quórum mínimo de cinco miembros, siempre que estén representados, por lo menos, tres de los Consejos pre indicados.

Artículo 52.

Compete a la Comisión:

1) Coordinar la educación pública entre el Consejo Nacional de Educación y la Universidad de la República, procurando que exista la debida correlación entre las etapas de la educación que tienen a su cargo, y se respeten las competencias específicas de cada Ente.

2) Realizar convenios tendientes a la coordinación.

3) Promover en lo que le corresponde, la evaluación del desarrollo y resultado de la aplicación de planes de estudio y programas.

4) Coordinar con la cooperación de los Consejos y organismos técnicos competentes las investigaciones y estudios demográficos, sociológicos, económicos, pedagógicos y de otra índole, que sean necesarios para el cumplimiento integral de la educación.

5) Integrar comisiones de asesoramiento.

6) Propiciar conferencias, congresos, foros o mesas redondas sobre temas afines al desarrollo educativo.

CAPÍTULO XIII

DE LA OFICINA DE PLANEAMIENTO EDUCATIVO

Artículo

53.

Créase la Oficina de Planeamiento Educativo que funcionará en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura y que tendrá los siguientes cometidos:

A) Propender a la permanente actualización de la administración de la educación y de sus métodos de planeamiento, buscando su correlación con los planes de desarrollo nacional.

B) Estimular la formación de técnicos administradores de la educación y especialmente en planeamiento educativo.

C) Procurar la información y la participación de todos los sectores de la sociedad en los problemas del planeamiento educativo.

D) Propiciar periódicas reuniones de especialistas a efectos de lograr la evaluación del desarrollo educativo.

E) Estudiar la organización, adjudicación y financiamiento de becas.

F) Preparar un examen periódico e inventario completo de todas las organizaciones que se ocupan de la información y la divulgación de los métodos y técnicas del planeamiento educativo.

G) Confeccionar y divulgar estadísticas y censos relativos a la población estudiantil, número de docentes, deserción y rendimiento escolar.

H) Realizar un estudio periódico de la demanda de especialistas en los diversos niveles, en función de los programas nacionales de desarrollo.

I) Intensificar las actividades de investigación en materia educativa y, fundamentalmente, aquéllas que se relacionen con la educación comparada.

J) Organizar cursos apropiados sobre el planeamiento de la educación para los diversos tipos del personal requerido.

CAPÍTULO XIV

DISPOSICIONES ESPECIALES SOBRE ELECCIONES EN LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Artículo 54.

Para los actos y procedimientos electorales previstos por los artículos 17, 33 y 36 de la Ley Orgánica de la Universidad 12.549, de 16 de octubre de 1958, el sufragio será obligatorio y secreto.

Regirán en lo que fueron aplicables, las disposiciones contenidas en la Ley de Elecciones 7.812, de 16 de enero de 1926, y en la Ley Orgánica de la Universidad, sus leyes concordantes y modificativas. En ningún caso se admitirá la anulación por sublemas.

Artículo 55.

El sufragio deberá emitirse personalmente ante las comisiones receptoras de votos. Podrá admitirse el voto por correspondencia en circunstancias especiales que dificulten gravemente la emisión personal del voto y solamente en los casos y en las formas que, para cada elección, establezca previamente la Corte Electoral. En ningún caso se admitirá el voto por correspondencia desde el exterior del país.

Artículo 56.

La Corte Electoral conocerá en todo lo relacionado con los actos y procedimientos electorales, conforme a las prescripciones mencionadas en el artículo 54 y las que se establecen en el presente Capítulo.

Sus atribuciones serán, especialmente, las siguientes:

A) Dictar las reglamentaciones necesarias para la realización de los actos y procedimientos electorales.

B) Requerir de las autoridades universitarias la cooperación que repute necesaria para el mejor cumplimiento de sus funciones.

C) Efectuar en su oportunidad las convocatorias a elecciones, previo asesoramiento de las autoridades universitarias; designar las comisiones receptoras de votos y fijar su número y su ubicación, así como también los plazos y procedimientos para el registro de listas de candidatos.

Entre la fecha de convocatoria de la Corte Electoral y la fecha establecida por la misma para la celebración de los actos eleccionarios, debe mediar como mínimo noventa días.

D) Actuar como Juez en dichos actos y procedimientos electorales y decidir, con carácter inapelable, dentro de los quince días de recibidas, todas las protestas y reclamaciones que se formulen con motivo de la confección de padrones, registros de listas, resultados y demás trámites de los actos electorales, por parte de quienes sean electores en los tres ordenes previstos por la Constitución o de quienes se consideren excluidos indebidamente de los padrones electorales.

Artículo

57.

La reglamentación establecerá los procedimientos, plazos y demás requisitos correspondientes a la sustanciación de las reclamaciones a que se refiere el inciso D) del artículo 56. Las autoridades universitarias y las demás oficinas de los organismos públicos y de derecho público no estatal, deberán proporcionar a la Corte Electoral las informaciones y pruebas que les solicitare, dentro de un plazo de diez días hábiles a partir de la fecha en que les fueran requeridas, quedando facultada la Corte Electoral para comunicarse directamente con las distintas autoridades en la forma en que lo estimare conveniente. Cada Consejo de Facultad, instituto o servicio asimilado a Facultad o el Consejo Directivo Central de la Universidad, en su caso, deberá comunicar a la Corte Electoral, con cuatro meses de antelación por lo menos, la fecha del cese normal de los mandatos de los integrantes de los órganos universitarios a que se refiere el artículo 54.

Artículo

58.

Los padrones de habilitación para votar serán preparados por las autoridades universitarias y suministrados a la Corte Electoral por lo menos con sesenta días de anticipación a la fecha señalada para cada acto electoral. Una vez recibidos los padrones, la Corte Electoral los publicará por una sola vez en el "Diario Oficial" y en otros dos diarios de la capital y los pondrá de manifiesto en sus oficinas por el término de diez días hábiles, de todo lo cual se dará noticia por la prensa y demás medios de difusión y por los tableros que emplean al efecto los organismos docentes. Los electores que se consideren excluidos indebidamente de dichos padrones o que tuvieron cualquier otra observación que formular, podrán hacerlo ante la Corte Electoral dentro de un término de quince días hábiles a contar de la publicación en el "Diario Oficial".

Artículo

59.

En la medida en que los medios lo permitan, se confeccionarán padrones o nóminas de electores por departamentos, ciudades o pueblos. A tales efectos, la Caja de Jubilaciones y Pensiones de Profesionales Universitarios y la Caja Notarial de Jubilaciones y Pensiones, remitirán a la Corte Electoral y a su requerimiento, las listas de los profesionales activos y pasivos a ellas afiliados, discriminados por departamento con indicación de sus domicilios. La Suprema Corte de Justicia remitirá a solicitud de la Corte Electoral, la nómina de los Ministros, Jueces Letrados, Actuarios y Actuarios Adjuntos, con indicación de sus respectivos domicilios.

El Ministerio del Interior, por intermedio de las Jefaturas de Policía, remitirá a requerimiento de la Corte Electoral, la nómina de todos los profesionales universitarios radicados en los departamentos respectivos, con indicación de sus domicilios.

Artículo 60.

Serán causas fundadas para no cumplir con la obligación de votar, siempre que se comprueben fehacientemente en la forma que se disponga en la reglamentación respectiva, las siguientes:

A) Padecer enfermedad, invalidez o imposibilidad física que impida, el día de las elecciones, concurrir a la comisión receptora de votos.

B) Hallarse ausente del país el día de las elecciones.

C) Imposibilidad de concurrir a la comisión receptora de votos por razones de fuerza mayor.

Cuando el voto pudiera emitirse por correspondencia, regirá la reglamentación respectiva prevista por el artículo 55.

El que se hallare ausente del país podrá justificar su situación en cualquier momento por apoderado o personalmente en oportunidad de su regreso.

Artículo 61.

Las personas habilitadas para votar que no lo hicieran y que, además, no justificaran hallarse amparadas en alguna de las causales previstas en el artículo 60, se harán pasibles de las sanciones siguientes:

A) Si pertenecieran al orden docente o al orden de egresados se les aplicará una multa de \$50.000 (cincuenta mil pesos). Este monto será ajustado periódicamente por la Corte Electoral, conforme a los índices del costo de la vida, efectuados por el Ministerio de Economía y Finanzas o los que hicieran sus veces.

B) Si pertenecieron al orden estudiantil se les aplicará una sanción que importará un retraso en sus estudios no inferior a ciento veinte días ni superior a ciento ochenta, de conformidad con la ordenanza que dictará y aplicará la Universidad de la República, en forma de que se logre un margen aproximado de equivalencia entre los alumnos de los distintos centros de enseñanza. Mientras no se dicte dicha ordenanza, los estudiantes sancionados no podrán rendir exámenes durante dos períodos consecutivos.

Artículo 62.

Para la aplicación de las sanciones, regirán las disposiciones siguientes:

A) Con posterioridad a cada acto eleccionario, la Corte Electoral publicará, durante tres días consecutivos, en el "Diario Oficial" y en otros dos diarios de la capital, la nómina de las personas que no hubieran

cumplido la obligación de votar, procurando además dar a dicha nómina la mayor difusión posible.

B) Las personas que figuren en dicha nómina y que se considerasen amparadas por alguna causa de justificación, deberán comprobarlo fehacientemente ante la Corte Electoral, término de treinta días contados a partir de la fecha de la última publicación establecida en el párrafo anterior, pudiendo hacerse la gestión mediante apoderado, para lo que será suficiente presentar carta-poder con firma certificada notarialmente.

C) Vencidos los treinta días establecidos en el párrafo anterior, la Corte Electoral confeccionará la nómina de los no votantes que no se hubieron presentado a reclamar o que no hubieran justificado haber pagado la multa respectiva, y la remitirá, a sus efectos, a los Poderes del Estado, a los Gobiernos Departamentales, al Consejo Directivo Central de la Universidad de la República, al Tribunal de lo Contencioso-Administrativo, al Tribunal de Cuentas de la República, a los Entes Autónomos y Servicios Descentralizados, a sus propias dependencias y demás organismos de derecho público, sean o no estatales; procederá del mismo modo una vez resueltos los recursos de aquellos que se hubieran presentado invocando una causa de justificación que hubiese sido desestimada.

D) El Consejo Directivo Central de la Universidad de la República, en cuanto a los docentes que no hubieren pagado la multa, dispondrá la retención de hasta un 30 % (treinta por ciento) mensual de las retribuciones que por cualquier concepto tengan que percibir dichos docentes o egresados, hasta que se cubra el monto total del importe de la multa.

E) El Fiscal de Corte y Procurador General de la Nación dispondrá lo pertinente para que se haga efectivo, por la vía establecida por el artículo 211 del Código de Procedimiento Civil, el cobro de la multa a quienes, estando incluidos en la nómina de no votantes de la Corte Electoral no se hallen comprendidos en el párrafo anterior.

F) Los egresados a quienes, por pertenecer a más de un organismo, se les hubieran efectuado varias retenciones, tendrán derecho, previas las justificaciones del caso, al reintegro inmediato de los montos en que las mismas excedieran del importe de la multa debida.

Artículo

63.

Las elecciones ordinarias de miembros de la Asamblea General del Claustro y de las Asambleas del Claustro de las Facultades, se efectuarán en un solo acto. Las elecciones ordinarias de miembros de los Consejos de la Facultad, cuando correspondieren, se realizarán en un mismo acto con las anteriores.

Artículo 64.

No podrá ser elector ni elegible en ese orden universitario, el docente que tenga en tal calidad una antigüedad inferior a un año a la fecha de la elección. Las designaciones que se hagan en el orden docente, serán publicadas en el "Diario Oficial" en el término de diez días de producidas.

Artículo 65.

La designación de los miembros del Consejo Directivo Central de la Universidad de la República que pertenezcan en igualdad de número a los tres órdenes a que se refieren los artículos 8º, parágrafo C) y 14 de la ley 12.549, de 16 de octubre de 1958, será realizada por la Asamblea General del Claustro, conforme a lo establecido por dichas normas y al principio de representación proporcional.

Artículo 66.

Las sumas que se perciban por concepto de las multas establecidas en este Capítulo, tendrán la calidad de proventos de la Corte Electoral y se destinarán a atender los gastos que demande el cumplimiento de la misma.

A tales efectos se abrirá una cuenta especial en el Banco de la República Oriental del Uruguay a la orden de la Corte Electoral, en la que deberá depositarse el importe de las retenciones efectuadas de acuerdo con el artículo 62 y realizarse el pago de las multas cuando sea hecho directamente por los sancionados.

El Banco de la República Oriental del Uruguay remitirá al Fiscal de Corte y Procurador General de la Nación, semanalmente, la nómina de los que hubieran pagado la multa directamente o por vía de retenciones, especificando el orden a que pertenecen y el acto electoral en que fueron omisos.

Artículo 67.

El importe de los gastos que la Corte Electoral estimara necesario para solventar la realización de las elecciones de las autoridades universitarias, será puesto a disposición de la Corte Electoral, con la antelación que ésta considere imprescindible, por el Poder Ejecutivo, con cargo a Rentas Generales.

Artículo 68.

La omisión sin causa justificada por parte de cualquiera de las autoridades mencionadas en los artículos 58 y 62, en el cumplimiento de las obligaciones que se establecen en la presente ley, configurará causal suficiente para hacer efectivas las responsabilidades constitucionales y legales que correspondan, según la naturaleza del organismo.

Artículo

69.

Este Capítulo se aplicará para los actos eleccionarios que hayan de efectuarse, pasados que sean ciento veinte días de su promulgación.

CAPÍTULO XV

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Artículo

70.

A)El Consejo Nacional de Educación sucede de pleno derecho a los actuales Consejos Nacionales de Enseñanza Primaria y Normal, Secundaria y Universidad del Trabajo del Uruguay, en todas las obligaciones pendientes a la fecha de promulgación de esta ley.

B)Deróganse los decretos- ley 10.225, de 9 de setiembre de 1942, 10.304-2, de 23 de diciembre de 1942, y las leyes 9.523, de 11 de diciembre de 1935, 10.973, de 2 de diciembre de 1947, 13.971, de 13 de junio de 1971, y las demás disposiciones legales, aún las de carácter especial o de otra naturaleza, que se opongan directa o indirectamente a la presente ley.

C)El Consejo Nacional de Educación reglamentará dentro de ciento ochenta días el funcionamiento de los distintos Consejos y de las oficinas dependientes. Interin los actuales servicios individuales o colectivos, administrativos, técnicos, docentes y especializados mantendrán su actual integración, organización y relación jerárquica, la que se altera en ese lapso sólo por ordenanzas que dicte el propio Consejo Nacional de Educación para cada caso. Asimismo los funcionarios mantendrán sus actuales derechos y obligaciones, hasta tanto no se dicte el Estatuto del Funcionario.

D)Todos los nombramientos para cargos docentes y administrativos realizados por los Consejos Interinos creados por la ley 13.971, de 13 de julio de 1971, y cuyos designados no hayan tomado posesión antes del 31 de julio de 1972, quedarán revocados de pleno derecho y sin ningún efecto.

Los concursos convocados a partir de esa fecha serán declarados nulos y carentes de valor legal. Se exceptúan de las normas precedentes los nombramientos de los egresados de los centros de formación docente.

Los concursos anteriores a esa fecha no se considerarán en provisión definitiva en ningún caso, si los llamados a aspiraciones no fueron hechos expresamente a tal fin y dados a Publicidad en la prensa escrita a efectos de testimoniar su convocatoria. En ningún caso, entre el llamado a concurso y la realización de las pruebas respectivas, podrá mediar menos de seis meses de plazo.

E)El Consejo Nacional de Educación procurará en todos los casos una racional distribución de las partidas de gastos y sueldos sobre la base de dotaciones acordes con la especialidad y responsabilidad de cada cargo y en función de sus cometidos específicos.

F)Todas las disposiciones permanentes de la presente ley se aplicarán, sin excepción alguna, a los actuales funcionarios, docentes, administrativos y de servicio.

G)El primer Consejo Nacional de Educación se compondrá de cinco miembros que durarán cinco años en sus funciones.

Serán designados por el Presidente de la República en acuerdo con el Consejo de Ministros, previa venia de la Cámara de Senadores. Esta será otorgada sobre propuesta motivada en las condiciones personales y la versación en los asuntos de educación general, por el voto conforme de la mayoría absoluta de los integrantes de la Cámara de Senadores. Dos de ellos, por lo menos deberán ejercer o haber ejercido la docencia por un lapso no menor de cinco años.

Si el Senado no se pronunciase dentro del plazo de quince días de recibida la solicitud a que hace referencia el inciso anterior, el Poder Ejecutivo queda habilitado para designar a los candidatos propuestos.

H)La exigencia de personería jurídica a que se refiere el artículo 31 regirá a partir de los noventa días de promulgada la presente ley.

I)Esta ley entrará en vigencia el día de su promulgación por el Poder Ejecutivo, sin perjuicio de su posterior aplicación.

Artículo 71.

Comunique-se, etc.

Sala de Sesiones de la Cámara de Senadores, a 3 de enero de 1973.

JORGE SAPELLI,

Presidente.

JOSE PASTOR SALVAÑACH,

Secretario.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA.

Montevideo, 4 de enero de 1973

Cúmplase, acúsese recibo, comuníquese, publíquese e insértese en el Registro Nacional de Leyes y Decretos.

BORDABERRY.

JOSE MARIA ROBAINA ANSO.

