
Uma canção indigesta: o teatro dos trabalhadores do Engenho Teatral

An Undigestive Song: The Engenho Teatral's Working Class Theatre

Autoria: Fernando Bustamante

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9617-8994>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1045782068614206>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.208817>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/208817>

Recebido em: 28/02/2023. Aprovado em: 15/05/2023.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 12, n. 22, jan.-jun., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

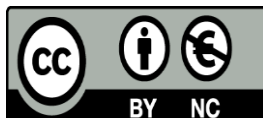
 fb.com/opiniaes  @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)

BUSTAMANTE, Fernando. Uma canção indigesta: o teatro dos trabalhadores do Engenho Teatral. *Opiniões*, São Paulo, n. 22, pp. 34-59, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.208817>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/208817>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

uma canção indigesta: o teatro dos trabalhadores do engenho teatral

An Undigestive Song: the Engenho Teatral's Working Class Theatre

Fernando Bustamante¹

Universidade de São Paulo (USP)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.208817>

¹Fernando Bustamante é doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: bustamantefer@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9617-8994>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1045782068614206>.

Resumo

Por meio de uma breve discussão sobre a história, a filiação artística e os pressupostos teóricos e estéticos da obra do Engenho Teatral, cuja trajetória se inicia em 1979, seguida por uma análise sucinta de sua última peça *Canção Indigesta* (2019), o artigo aborda a trajetória e a produção de um grupo teatral que há mais de quatro décadas tem tratado, por meio de suas peças, das questões da classe trabalhadora, tanto em seus aspectos objetivos como subjetivos, fazendo delas o seu tema fundamental.

Palavras-chave

Teatro épico. Teatro de trabalhadores. Engenho Teatral. Teatro brasileiro. Dramaturgia.

Abstract

Through a brief discussion on the history, artistic affiliation and theoretical and aesthetic assumptions of the work of Engenho Teatral, whose trajectory begins in 1979, followed by a brief analysis of their latest play *Canção Indigesta* (2019), the article discusses the trajectory and production of a theater group that for more than four decades has been addressing through its plays the working class matters, in both its objective and subjective aspects, as its fundamental theme.

Keywords

Epic Theater. Workers Theater. Engenho Teatral. Brazilian Theater. Dramaturgy.

Cada página uma vitória.
Quem preparou o festim da vitória?
Cada década um grande homem.
Quem pagou a conta?

Bertolt Brecht

creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro,
mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.

Bertolt Brecht

A classe trabalhadora não existe mais. Era – ou ainda é – comum ouvir uma afirmação como esta proferidas por renomados intelectuais. Os múltiplos processos de fragmentação, precarização do trabalho e transformação das formas mais tradicionais de organização social e econômica do proletariado foram tamanhos, e tão contundentes, que chegaram a iludir até mesmo muitos dos que vinham de uma formação intelectual de tradição marxista, em que o mundo do trabalho e das mercadorias é entendido como o centro nevrálgico da sociedade capitalista. Entre os muitos que endossaram teorias com tal postulado, ou que se aproximam por alguma via deste, destacam-se nomes como o de André Gorz e seu conhecido *Adeus ao proletariado* (1982), ou Claus Offe, que argumenta, por exemplo:

Na minha opinião, os dois problemas de uma teoria marxista convencional de classes parecem consistir, primeiro, na constatação de uma fragmentação dentro das próprias classes. A condição de "assalariado" não leva a formas homogêneas de ação coletiva, mas podemos ver uma nova e importante aparição nos países capitalistas avançados: as chamadas interclasses ou novas classes médias, as quais, em virtude de sua posição econômica, são assalariadas mas, apesar disso, não são subsumíveis sob o conceito de proletariado no que diz respeito à sua função política. Pelo contrário, mostram um tipo muito distinto de ambições político-morais, de formas de vida e de associação. (...) O outro problema da teoria de classes convencional eu vejo em que *um número crescente de pessoas e de funções não pode em absoluto ser codificado cabalmente sob categorias de classe*. Refiro-me àqueles que permanecem de forma temporal ou duradouramente fora do mercado de trabalho e, por isso, fora também das economias familiares unidas a tais mercados de trabalho. (...) No marxismo aparece, justamente no *Dezoito Brumário*, a categoria global de subproletariado ou lumpenproletariado. A ele deveria acrescentar-se hoje em dia a categoria de lumpemburguesia, quer dizer, um grupo de pessoas que permanecem fora do mercado de trabalho ou relativamente marginais ao mesmo, sem mostrarem, no entanto, os caracteres de absoluto empobrecimento, abandono

e miséria que Marx reservou para o lumpemproletariado.
(GONZALEZ, 1989)

Nesse trecho de uma entrevista Offe apresenta uma perspectiva que relativiza a estrutura de classes e o potencial papel político-social do proletariado na sociedade capitalista. Por um lado, Offe toma o fato da fragmentação interna à classe trabalhadora para minimizar sua possibilidade de atuar como transformador social com base nas “ambições político-morais” das “novas classes médias” – uma visão subjetivista, portanto, em que o elemento econômico objetivo (o fato de serem assalariados, como ele mesmo aponta) é visto como irrelevante diante de mudanças na autopercepção desses mesmos assalariados. Por outro, se pauta em um fenômeno marginal, que está longe de afetar as bases estruturais do capitalismo e sua divisão da sociedade em classes, – o que chama de lumpenburguesia e que, de maneira direta ou indireta, segue vivendo da exploração do trabalho. É como se estes fatos sinalizassem a obsolescência da centralidade do conceito de classes sociais, quando, de fato, o que fazem é muito mais confirmar tal divisão social, ocupando o lugar de variantes contemporâneas dentro da constelação sempre complexa da sociedade de classes capitalista, que nunca se apresentou de forma tão estanque e polarizada quanto se costuma injustamente acusar ter sido apregoadado pela teoria marxista.

O fato é que a ostensiva propaganda dos supostos milagres da automatização, somada ao fato de que as últimas décadas foram aprofundando o abismo entre intelectualidade e organizações de trabalhadores, deu conta de enfiar nas teorias acadêmicas a ideia de que as coisas de certa forma se faziam por si mesmas, ou que o mundo da informalidade laboral havia rearticulado as relações de produção a ponto de que não faria mais sentido a ideia de uma *classe trabalhadora*. A densidade de tal neblina ideológica serve para nos dar pé do tamanho das mudanças e dos ataques – no plano econômico, social e subjetivo – ao proletariado ao longo dos decênios de triunfo capitalista que marcam o período histórico que nos separa das últimas revoluções, greves de massa, e outros fenômenos que foram rotulados como coisas de museu. Como aponta o sociólogo Ricardo Antunes (2018, p. 100)

É curioso que, enquanto se amplia enormemente o conjunto de seres sociais que vivem da venda de sua força de trabalho, em escala planetária, tantos autores deem adeus ao proletariado e defendam a ideia do *descentramento da categoria trabalho* e do *fim* das possibilidades de emancipação humana estruturada a partir do trabalho. (grifos do autor)

Offe, ainda que reconhecendo que se ampliava a escala do trabalho assalariado, afirma que “(...) esse fato tem cada vez menos importância para o conteúdo da atividade social, para a percepção de interesses, estilo de vida e assim por diante” (OFFE, 1984, p. 175). Dessa forma, tomando a questão da subjetividade como eixo de análise, parece ver esta como um fator determinante, que se sobrepõe aos fatores objetivos do papel cada vez mais central dos assalariados – a classe trabalhadora – na produção e reprodução da vida material e do sistema social capitalista como um todo. Veremos como a questão da subjetividade é também

abordada pela obra do grupo teatral aqui tratado, mas sob a perspectiva de entendê-la como uma problemática contemporânea a ser superada, que impede os trabalhadores de se reconhecerem como classe – mas não como algo que anula essa sua condição material objetiva. A reestruturação produtiva, o toyotismo, as fragmentações internas à classe trabalhadora não anulam a condição de classe, mas sem dúvida tornam muito mais difusa a possibilidade dos trabalhadores se enxergarem como parte de um corpo social coletivo capaz de se organizar e lutar por direitos. Como afirma Ricardo Antunes:

Ao longo da década de 1980 pôde-se constatar uma diminuição dos movimentos grevistas nos países capitalistas avançados, que por certo advém das dificuldades de aglutinar, numa mesma empresa, os operários “estáveis” e aqueles “terceirizados”, que trabalham por empreitada, ou os trabalhadores imigrantes, segmentos que não contam, em grande parte, nem mesmo com a presença de representação sindical. Tudo isso dificulta ainda mais as possibilidades do desenvolvimento e consolidação de uma consciência de classe dos trabalhadores, fundada em um sentimento de pertencimento de classe, aumentando consequentemente os riscos de expansão de movimentos xenofóbicos, corporativistas, racistas, paternalistas, no interior do próprio mundo do trabalho. (ANTUNES, 2002, p. 72)

É nesse contexto de transformações no mundo do trabalho que se inserem os mais de quarenta anos de trajetória do Engenho Teatral, um grupo cujo tema fundamental sempre foi “o desmantelamento da classe trabalhadora no Brasil, assim como de suas organizações de luta”, como sintetizou Iná Camargo Costa (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 19). Nascido sob o nome inicial de Apoena, em meio ao último grande levante organizado dos trabalhadores brasileiros – as greves metalúrgicas do ABC paulista entre o final dos anos 1970 e começo da década de 1980 – o Engenho veio à luz com o espetáculo *Mãos Sujas de Terra* falando, curiosamente, da luta no campo, e, como diz o fundador do grupo Luiz Carlos Moreira “[...] reproduzia, inconscientemente, o projeto nacional-democrático e sua cultura nacional popular, embora o chão histórico já fosse outro.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 7).

É na sua segunda peça, *A ferro e Fogo* (1981), que pisam firme no assunto do proletariado urbano, entrando no chão de fábrica para falar da dura luta dos trabalhadores contra uma verdadeira ditadura – não só militar – dos patrões contra a organização sindical e política dos operários. A peça passou sufoco para conseguir atravessar a censura, que, no fim das contas, só autorizou apostando que teatro não é perigoso porque “ninguém vai ver mesmo”. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 7) Já com esse espetáculo o grupo se sentiu impelido a buscar o público de trabalhadores, apresentando não apenas nos palcos do circuito teatral (Teatro Arthur de Azevedo, Assobradado do TBC, Auditório Augusta) mas também nas sedes dos Sindicatos dos Químicos e dos Marceneiros de São Paulo, dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, de Guarulhos, de Santos e de São José dos Campos. (RESENDE, 2022, p. 114) De lá para cá, o grupo não deixou mais o tema,

atravessou e registrou com seus espetáculos o duro período de desmantelamento das organizações operárias, cooptação de suas lideranças, fragmentação de suas fileiras, retirada de seus direitos e a perda do horizonte subjetivo de que cada indivíduo atomizado nessa engrenagem se veja como parte de um corpo coletivo – a classe trabalhadora – capaz de atuar coletivamente não apenas em defesa de direitos mas inclusive com a perspectiva de uma transformação social profunda.

Nessa história do Engenho, que se confunde, se mistura, se constitui e se anima pela história de seu assunto fundamental, muita água passou embaixo da ponte, determinando os rumos de uma produção que não foi feita para o papel, mas para o teatro. E para falar dessa trajetória é decisivo ter em mente que

Para o Engenho, o teatro não se define pela obra, seja texto ou espetáculo. Teatro é um conjunto de relações que acontece num determinado espaço e tempo entre uma forma de organizar a produção, a obra e o público. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 8)

Por isso mesmo, não podemos falar da dramaturgia do Engenho Teatral sem falar desse conjunto de relações.

um teatro não profissional e para os trabalhadores

Em uma entrevista feita para o documentário que comemorava os dez anos da Lei de Fomento ao Teatro do município de São Paulo, Luiz Carlos Moreira falou algo que de certa forma sintetiza a trajetória do Engenho em termos (não) comerciais:

Quando o ator ou os artistas se dizem “profissionais” eu falo “bom, carinha, ou você é artista ou você é profissional”. Porque, pra mim, a gente é o que a gente faz; a gente se faz, fazendo. No caso do artista, o artista se define pela sua obra e não pelas suas intenções. O artista se realiza, se materializa e passa a existir a partir da obra que ele faz. Agora, se o cara vai pro espetáculo, lá, não por causa da obra, mas ele tá lá porque ele tem que pagar o aluguel, porque ali ele tá do lado de um ator da Globo e amanhã ele vai pra novela, [...] ou seja, a obra em si não é tão fundamental, a obra não é um fim, mas é um meio pra outras coisas, esse artista, ele se separa da obra. Ele se dissocia, ele se distancia. [...] Enfim, ele se aliena da obra. Esse trabalho é o que o marxismo conceitua como trabalho alienado. Então, um artista que se separa da obra, ele se separa da sua própria identidade. E isso é um problema pro grupo, porque esse profissional alienado vai pro grupo como um profissional alienado, e o grupo exige um outro comportamento. (ENSAIO, 2012)

Está desenhado o paradoxo de quem quer fazer arte no capitalismo e viver disso. Ser um profissional significa se adequar a determinados parâmetros de produção que são ditados por uma instância de leis férreas e muito distante de qualquer preocupação artística: a tal lei do mercado. Para lucrar – ou melhor, nem vamos adentrar essa pantanosa seara, fiquemos muito aquém: para se obter uma renda que pague aluguel, comida, transporte e o básico para a sobrevivência – é necessário um espetáculo que não apenas seja comercialmente sustentável, mas que gere um excedente de bilheteria (ou alguma outra forma de renda, como publicidade) que seja suficiente para manter elenco, produção etc.

Moreira, um dos idealizadores da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, que hoje já conta com 21 anos de existência, conquistada pela luta do Movimento Arte Contra a Barbárie, dizia apostar que a forma de organização exigida para a inscrição de projetos nos editais da lei, por meio de grupos, poderia fazer com que a lógica de produção das obras sofresse uma transformação. Ou então os grupos seriam engolidos por uma disputa fratricida pelas magras migalhas do enxuto orçamento, incapaz de sustentar todos os grupos da cidade. Não entremos no complexo balanço do que ocorreu nesse período, mas para pensarmos a produção do Engenho é imprescindível dizer que a concepção que levou a essa proposição do fomento está enraizada na trajetória do grupo. A passagem do circuito teatral comercial (se é que esse algum dia foi viável do no Brasil – vide a falência do grandioso empreendimento do TBC, mas esse é um assunto pra outras conversas) para a busca de um teatro na periferia e com os trabalhadores foi inevitável, e vinculava-se à perspectiva artística do Engenho:

Embora as greves do ABC paulista fossem um ponto expressivo na história do país, o teatro paulista profissional se mantinha mudo perante o assunto: a categoria que antes havia gerado a cultura nacional-popular preocupava-se, agora, em pagar suas contas num mercado teatral já falido. Exceções/simplificações à parte, o profissional em busca da sobrevivência substituiu o artista preocupado com a humanidade. O Engenho, então Apoená, nascia como um peixe fora d'água, um coletivo tangenciando, pulando fora do mundinho teatral e seu conjunto de relações e suas normas do que é bom teatro, do que é arte e do que não é. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 7-8)

Aí está expressa a encruzilhada novamente: aquele que busca vender sua arte precisa ser palatável ao mercado, e, na indicação de Moreira, tal anseio suprime a preocupação por expressar o essencial, que naquele momento eram as greves do ABC paulista. Ou seja, mais uma vez: ou profissional, ou artista. O Engenho optou pelo áspero segundo caminho. Seus autodeclarados antecedentes eram o Teatro Livre de Antoine, Erwin Piscator, Bertolt Brecht e o *agitprop* soviético. Piscator, é bom lembrar, faliu dois teatros e foi preso por dívidas fiscais no período em que foi fundador do teatro épico alemão (PISCATOR, 1980); já o *agitprop* soviético se fundava em uma massiva militância artístico-política (e não no profissionalismo) e depois amparado pelo poderoso aparato estatal soviético. Ou seja, como se pergunta Moreira, seria essa busca baseada em um “Desejo, ideia fora do lugar?” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 8) Vale frisar que nesta caminhada o Engenho

não estava só, e grupos como o Ferramenta (1975-1978) e o Forja (1979-1991)², ligados ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, também faziam um teatro dos e para os trabalhadores.

Consciente da contradição em que se mete, o Engenho sabe até onde pode ir, ele “[...] assume essa limitação: um teatro realmente novo só vai nascer num mundo novo. Limita-se, assim, a fazer experiências, confrontando-se, cada momento, com esse momento, lugar e público.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 9).

A preocupação em garantir um teatro que se preocupasse com a humanidade, e não meramente com a sobrevivência de seus produtores, caminhava junto à procura de um outro público, que não fosse aquele habitual e restrito, em geral composto por um pequeno extrato de classe média e por outros artistas teatrais, e rompesse esse pequeno círculo indo buscar os trabalhadores nas periferias. Assim, os deslocamentos, tanto para fora da lógica comercial como dos teatros do centro (então conhecido como o circuito tradicional do Bixiga) se coadunavam: “Por fim, sempre tivemos a preocupação de dialogar com a classe trabalhadora ausente nos teatros do centro.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 10).

A perspectiva de uma relação orgânica entre condições de produção, temas e público faz do Engenho Teatral um grupo que enraíza sua produção em um solo dialético, no qual a linguagem não se constrói em uma elaboração exógena e a priori por parte de artistas que constroem um espetáculo e o apresentam, tendo o público como mero receptor. Para o Engenho, o público cria também a linguagem:

Mexer na plateia é mexer na obra, o que exige uma abertura estética de quem faz. Assim, se é a obra quem define o artista, e vice-versa, o público não é menos pacífico nesta determinação. Não se trata, como muitos defendem, de formar o público para o teatro, mas de formar o teatro para o público ou, o que dá no mesmo, ambos se constroem juntos. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 9)

E, no entanto, assume-se que ainda há aí um problema: “a divisão social do trabalho que impõe quem faz e quem assiste, quem produz e quem consome, quem cria e quem frui” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 9).

As consequências práticas para o trabalho de criação dramaturgica são diversas, perpassando a divisão de trabalho dentro do grupo, tanto no que se refere aos aspectos práticos de botar de pé o espetáculo (todos fazem tudo, carpintaria, cenário, recepção dos espectadores, limpeza etc.), quanto à elaboração das peças. Como parte das suas “advertências” ao leitor das peças do grupo recém-publicadas, Moreira inclui: “Não se trata exatamente de literatura. Talvez mesmo o termo dramaturgia seja inadequado: são peças escritas com improvisações dos atores, nasceram e se construíram no palco e nem sempre as coisas ficam claras no papel.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 9).

²Sobre o Grupo Forja, ver URBINATTI, T. *Peões em Cena*. São Paulo: Hucitec, 2011.

A linguagem, portanto, sofre alterações conforme a experiência do grupo avança. Partindo de uma herança da linguagem épica tal qual a dramaturgia brasileira a elaborou (em sua primeira peça, por exemplo, faziam uso de uma versão própria do expediente do Coringa de Augusto Boal e do Arena³), o Engenho radicalizou certos procedimentos, aderindo a uma linguagem extremamente dinâmica, da qual peças como *Teatro de Bolso* (conjunto de cenas elaboradas entre 2002 e 2015) e *Em Pedacos* (2005) são exemplares. Cenas curtas e vertiginosamente velozes, sem cenário, praticamente sem figurinos ou adereços, episódicas e com quebra de espaço e tempo – uma retomada, em muitos sentidos, da linguagem do *agitprop*, mas também expressando a incorporação de elementos da linguagem televisiva (poderíamos falar de uma re-subversão de uma linguagem outrora apropriada pelo capital?) – caracterizam essas produções mais radicais “[...] ao colocar o elenco numa relação direta com seu público nas condições mais inadequadas e incomuns para o fazer teatral.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 12), o que, de acordo com Moreira, fez o Engenho dar “[...] as costas, definitivamente, aos valores que definem até hoje o ‘bom teatro’, o que é arte e o que não é.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 536).

Em síntese, em seus mais de quarenta anos de trajetória, o Engenho Teatral constituiu a duras penas uma forma de trabalho que tem como condições, de acordo com a síntese de seu diretor:

- a) organização e processo de criação coletivos, sem padrão, sem dono;
- b) ter o controle de seu meio de produção – o teatro – contornando a dependência, decisão e calendário de terceiros;
- c) não depender da mídia, que o grupo não controla, para chegar ao seu público;
- d) dar prioridade para as organizações da classe trabalhadora, movimentos sociais, escolas públicas, igrejas;
- e) não cobrar ingressos;
- f) estar na periferia ou em contato com ela, ali onde mora a maioria dos trabalhadores. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 12)

do arena ao cpc ao engenho teatral

O percurso do Engenho Teatral não se dá a partir de mera vontade e invenção mirabolante por parte do grupo, mas tem antecedentes históricos; ou seja, o Engenho não é filho de chocadeira. Apontamos anteriormente algumas importantes referências do grupo, como a influência do sistema Coringa de Augusto Boal na primeira dramaturgia do grupo. Mas a história vai muito mais longe, como diz Moreira: “O Engenho Teatral, ele é criado, de fato, ele passa a existir enquanto espaço em 1993, mas já era um projeto desde 79. E se a gente for pensar a história

³Sobre o sistema Coringa ver BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

começa no século XIX. Então tem muitos antecedentes criminais nessa brincadeira.” (HISTÓRIA, 2020).

Sem adentrar essa longa história que vem dos teatros populares na França e Alemanha do século XIX, a intenção mais modesta aqui é chamar a atenção para alguns parentescos mais imediatos na história brasileira, em consonância com a busca do Engenho por se ligar aos trabalhadores. É fato já consagrado na historiografia que uma grande renovação foi realizada em nossa dramaturgia moderna com o advento da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, instaurando o pequenino Teatro de Arena em São Paulo como epicentro de uma revolução teatral. Ali, uma peça de autor estreante colocava em cena os conflitos de operários em greve, destacando os conflitos no interior de uma família envolvida no movimento paredista⁴. Mas, cerca de três anos depois, Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianinha, foi quem tomou a frente em um movimento que apresenta interessantes paralelos com o que seria empreendido pelo Engenho anos mais tarde. Em texto publicado em 1962, Vianinha explica um pouco do contexto e das causas que o levaram a buscar novos rumos, deixando o Teatro de Arena e partindo para a fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) que se vinculou à União Nacional dos Estudantes (UNE). Nesse documento, entre diversos elementos motivadores, Vianinha fala sobre o teatro como empresa em dois âmbitos: a média e a grande empresa. Assim se expressa:

O teatro brasileiro começa a ter o centro de gravidade deslocado: a média empresa que não pode empatar dinheiro em ensaios sem ter outra peça em cartaz começa a ser substituída pela grande empresa capaz de alentados investimentos em artistas de fama, montagens de luxo e mulher. [...] Das mãos de Zampari, Celi, Ratto, Ziembinsky, Ruggero Jacobbi, Alfredo Mesquita, o teatro brasileiro desloca-se mansamente para as mãos de Ibrahim Sued. A responsabilidade do fato não é pessoal e exclusiva de Ziembinsky, Celi etc. O desenvolvimento brasileiro é externo e periférico e terá que se expressar assim no teatro. Mas, sem dúvida, as posições frouxas e conciliadoras do comando do teatro brasileiro têm ponderável parcela de responsabilidade nessa possibilidade melancólica que se esboça do aparecimento de uma Broadway subdesenvolvida. A inflação de salários, de montagem, de mulheres necessárias, de preço de ingresso, rapidamente situarão fora de nossa realidade uma manifestação tão profundamente social como é o teatro. Se Cacilda Becker, para sobreviver, começar a cantar e dançar nos próximos espetáculos de Ibrahim Sued, terá sido ela mesma a autora desse lamentável destino. [...] A média empresa, os TBC e Maria Della

⁴No entanto, é fundamental recordarmos que, diferente do que nos diz grande parte da historiografia teatral, não era a primeira vez que um teatro brasileiro colocava a classe operária em cena. No início do século XX as produções teatrais operárias, em ligação com o movimento anarquista, eram copiosas. Sobre o tema, ver VARGAS, M. T. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

Costa tinham e têm uma perspectiva desajustada do processo em que estavam incluídos, O teatro, para eles, representa pairar sobre as condições materiais. Isso se reflete na montagem sempre juscelinista, acima do poder real de investimentos e nos conteúdos que satisfazem as indagações individualistas de um público que se desliga da sociedade brasileira como um todo, de um público que só compreendia o povo brasileiro como seu empregado. Um teatro voltado para a alienação do homem, de sua história e de seus compromissos humanos. (VIANNA FILHO, 1962, p. 90-91)

As visões apresentadas por Moreira, que traça um diagnóstico da falência dessa fórmula comercial a partir do final da década de 1960 (lembrando que o próprio Vianinha passou sufoco tentando montar as peças de seus grupos nesse momento), e a maneira como as questões estéticas e políticas das obras estão imbricadas neste modelo empresarial, vão em um sentido muito convergente com os apontamentos acima:

Esse teatro, esta maneira de produzir teatro e essa visão estética da obra teatral, isso nós aprendemos com o TBC. Então, eu diria que teatro moderno pode ter antecedentes, coisas e tal, mas quem vai plantar, de forma contundente, vai ser o TBC. Esta fórmula, no final dos anos 1960, estava falida. A forma empresarial. O que é a forma empresarial? Você ter um produtor, que é o dono da grana e ele junta as pessoas para fazer aquela produção. Então, vai escolher o ator adequado para aquele papel, a atriz adequada para aquele papel, o diretor adequado para aquele espetáculo que ele, produtor, vai produzir. Então, costume dizer, na verdade, que quem criou a obra não foi o diretor, foi o produtor, porque quando ele escolheu o texto, ele escolheu o diretor, ele já definiu o espetáculo. E aí, quando o diretor chama determinados atores e não outros, também, está dentro da mesma linha de montagem vertical. Começa no produtor. E tem que ir depressinha, estreitar e dar dinheiro, porque a receita tem que ser maior que a despesa. Então, começa ensaio de mesa, depois, vai para o palco, aquele esquema tradicional. Texto, ensaio de mesa, discute a linha do espetáculo, a linha de cada personagem, a cara do palco, aí o cenógrafo vai fazer isso, a figurinista aquilo e o diretor coordenando tudo. Isso tem que dar dinheiro. (MOREIRA apud. RESENDE, 2022, p. 89)

Vianinha, ressaltando o papel do Arena como portador de uma nova tradição em termos de dramaturgia, apontou, no entanto, limites para sua atuação: “O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho.” (VIANNA FILHO, 1962, p. 93). Uma convergência de intenções e um impasse histórico marcam a

semelhança e a diferença entre Vianinha e o recém-nascido Apoena/Engenho: o primeiro deixava o Arena em um momento de imensa organização da esquerda, encontrando na UNE um ponto de apoio material e político para a criação do CPC e a tentativa de aproximação com os trabalhadores. Mas “O Apoena surgiu em um momento em que o que tinha [antes da ditadura civil-militar] já tinha acabado e não tinha começado o que viria depois. Então a gente ficava muito isolado. [...] Não tinha surgido nada ainda no campo da esquerda. Por exemplo, a gente tinha vontade de ir pra periferia, mas não tinha por onde começar. Não tinha mais uma organização forte de grupos e espaços na periferia.” (TOMIATTO apud. RESENDE, 2022, p. 97).

No entanto, apesar do isolamento relatado por Iraci Tomiatto, a pesquisadora Silvana Garcia aponta este momento da década de 1970 como o de surgimento de diversos grupos com o projeto de ir para as periferias criar um teatro popular, em consonância com o surgimento das comunidades eclesiais de base e outros movimentos políticos que se gestavam:

No teatro, à margem dos grupos alternativos e elencos profissionais, vão surgir, de modo mais ou menos espontâneos, dezenas de grupos que se deslocam para a periferia das capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos no Centro. (...) esse movimento teatral tem um vínculo estreito com o momento político; poderíamos até mesmo dizer que ele é uma reação às condições de censura e repressão que coibiram qualquer manifestação pública de oposição e descontentamento. São grupos que se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre têm claro seus objetivos. A maioria traz como bagagem mais a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado. Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem. Outros nascem e morrem antes mesmo de alcançarem um palco. Alguns conseguem superar os obstáculos maiores e chegam a constituir uma história. (GARCIA, 2022, p. 204-205)

Ela também aponta a perspectiva desses grupos no sentido tanto de pensar uma produção voltada a esse público popular/periférico, bem como fala de sua forma organizativa coletiva e amadora, convergindo com o que fazia o Engenho:

Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu hábitat, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. (...) Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e

empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas. (...) O “rompimento” com o padrão do teatro profissional do centro ocorre também no que concerne ao modo de produção: as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas específicas por meio de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados. (GARCIA, 2022, p. 206)

Em que pese esse movimento existente, a impossibilidade material fez com que o projeto do Engenho de ir à periferia e abandonar o circuito comercial de vez só se materializasse definitivamente em 1993, com a consolidação de seu espaço próprio, um imenso teatro desmontável que poderia percorrer a periferia. O ambicioso empreendimento remete também a um projeto do CPC, que infelizmente não conseguiu se concretizar em sua curta existência: o chamado Tomatão.

Uma lona vermelha, cobrindo uma armação de alumínio leve e desmontável – um circo – seria o instrumento de trabalho do CPC. O circo teve apelido até: “Tomatão”. O “Tomatão” correria os bairros e subúrbios da Guanabara levando espetáculos, filmes, palestras, exposições de arte, prestando assistência médica e jurídica. Ficaria vinte dias em cada local até poder deixar organizado um núcleo de cultura popular no bairro. [...] O “Tomatão” era inexequível. Caríssimo. O público espectador jamais poderia pagar um empreendimento desse tipo. Só subvenções poderiam resolver. (CPC, 1962)

O Engenho, após quase quinze anos de atividade, conseguiu botar de pé o seu próprio “tomatão” com recursos próprios, um teatro móvel com estrutura invejável, que por anos rodou as periferias de São Paulo até encontrar endereço fixo ao lado do metrô Carrão, onde está até hoje levando teatro para um público muito diverso dos frequentadores dos luxuosos ou alternativos teatros do centro. De acordo com Alexandre Mate (2011, p. 176),

O teatro de lona, cujo projeto arquitetônico foi concebido totalmente por Luiz Carlos Moreira, batizado de Engenho Teatral, compreendia originalmente uma área de 23 metros de diâmetro com palo em forma de arena parcial (com plateias em três lados) e palco de 6,5 x 6,5 metros, que acabou construído com 26 metros de diâmetro, 9 metros de altura, e a mesma arena com 7,5 x 7,5 metros; 200 espectadores; camarins; banheiros e outras dependências.

os horrores do trabalho contemporâneo, uma canção indigesta

Em 2019, o Engenho Teatral estreou *Canção Indigesta*, sua mais recente peça. No centro da cena, a fragmentação da classe trabalhadora, a precarização de suas condições de trabalho e a colonização de sua subjetividade pela ideologia do capitalismo contemporâneo – expresso na culminação do indivíduo como ideal societário que o Engenho explora há anos. São questões indigestas, ao mesmo tempo muito próximas e muito distantes daquelas abordadas em sua primeira peça sobre os trabalhadores, *A Ferro e Fogo*, quase quarenta anos antes. Como dito anteriormente, a trajetória do Engenho acompanha o momento histórico de maior fragmentação da classe, denotado pelo contraste entre a peça encenada em 1981 – que trazia à cena uma configuração mais clássica do mundo do trabalho, com operários fabris, sindicatos e greves – e o espetáculo de 2019, no qual vemos trabalhadores precarizados, sem contratos estáveis, sem vínculos sindicais e sem reconhecimento mútuo ou de solidariedade entre si; ou seja, um autêntico retrato dos ataques impostos ao longo desse tempo transcorrido – inclusive sobre a autopercepção subjetiva do próprio proletariado enquanto classe social.

O grupo pensou *Canção Indigesta* como um par, contraposto a outra produção, *Encantados*, esta última pensada “[...] pra vir numa forma dramática, mais conservadora para o Engenho, pois conservador é o tempo em que vivemos.” (MOREIRA; TOMIATTO 2022, p. 11). As exigências contratuais com a Secretaria Municipal de Cultura (mais uma vez impondo o tempo da produção capitalista ao ideal da criação coletiva artística em seu próprio ritmo) obrigaram o grupo a fazer *Encantados* sob a forma de vídeo, usando recursos do realismo maravilhoso (fantástico).

Já *Canção Indigesta* representa o fruto dos anos de experiência do Engenho em sua elaboração com a forma épica, própria do teatro que se dedicou a elaborar sobre as questões sociais e históricas dos trabalhadores. Em que pese o próprio Moreira afirmar que “[...] nunca nos preocupamos em construir uma 'Obra' ou um estilo, uma poética.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 10) podemos ver na peça uma síntese de diversos recursos estéticos e preocupações temáticas do grupo constituídas ao longo do tempo. A intenção com o par *Encantados/Canção Indigesta* era elaborar “Duas experiências, com linguagens opostas para tratar dos mesmos assuntos – indivíduo, trabalho, mídia.” E verificar: “Como reagiria o público a cada uma delas?” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 11) Ou seja, podemos pensar que a “Obra” do engenho, muito mais do que constituir uma coerência estética ou estilística, se pauta pela busca incessante em se comunicar com esse público para criar com ele um debate vivo sobre os temas tratados, experimentando, mudando, buscando novos caminhos para tal fim – formando o público e se formando com ele. Mas isso não é o resultado de uma busca incessante por um ideal de arte, por uma forma perfeita. É antes o resultado da seguinte constatação: “[...] na disputa do pensamento, nossa derrota por enquanto é acachapante. E não falo apenas do Engenho, mas do teatro que se opõe ao atual estado de coisas e de uma esquerda (esquerda, cadê?) que se perdeu.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 10) Perdendo, sim; desesperados, não: o Engenho continua buscando, lutando, construindo seus caminhos. A experiência de apresentar duas

peças sobre os mesmos temas e distintas linguagens cumpre o propósito de seguir nessa empreitada de buscar respostas e soluções para a “derrota acachapante”.

A estrutura épica de *Canção Indigesta* é composta por cenas fragmentárias que se costuram por meio dos temas que propõem como reflexão ao público, valendo-se de personagens que são, por si, figurações destes temas – como o Zé Ninguém, que encarna os conflitos acerca do indivíduo e sua identidade – e, atravessando a peça de ponta a ponta na costura dos episódios está o trem do progresso, que nos conduz pela insólita viagem. A estrela da peça é a fragmentação – do trabalho, da subjetividade.

O que o grupo propõe por meio do prologo e as 19 cenas que compõem a peça é que o público reflita sobre uma série de questões que estão no cerne dos dilemas da classe trabalhadora atualmente. O objetivo não é comover, nem enredar numa história edificante, mas fazer pensar, em consonância com sua tradição, na qual “[...] a valorização de obras de arte que apelam à [...] inteligência”, segundo Iná Camargo, “[...] é uma das marcas mais ostensivas da produção dramaturgica do Engenho Teatral”. Para conseguir isso, vale um pouco de tudo no caldeirão épico da peça: da atuação em diálogo direto com o público e da música em cena, a fragmentos de um texto sociológico e a projeção de um documentário que propõem reflexões sobre o que é a verdade e como se constitui a subjetividade do sujeito moderno. A ideia é poder tratar das questões sociais que se referem ao indivíduo e ao trabalho, utilizando recursos de estranhamento/distanciamento (*Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*) como aqueles que propunha Brecht: “No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados.” (BRECHT, 1978, p. 63) Ou seja, o Engenho não pretende apontar dramas de personagens densas e bem construídas, mas antes, por meio de tipos como o Zé Ninguém, mostrar que ali está se falando da situação do conjunto de pessoas convidados a refletir com aquela obra: público, atores, músicos, diretor, que são todos parte desta classe trabalhadora também.

Entrando no espaço do teatro, o grupo acolhe o público na contramão do que será representado na peça: se em cena veremos a fragmentação, a competição e o individualismo, na recepção o Engenho promove uma união solidária por meio de comes e bebes – tudo gratuito. Um contraste com o elenco caracterizado com machucados por todo o corpo. Faz parte da reflexão proposta, como se explica na rubrica inicial do texto:

os comes e bebes [...] fazem parte do espetáculo, que pretende levar o público a viver, por um momento que seja, uma experiência fraterna, alegre, totalmente contrária ao mundo agressivo e competitivo imposto lá fora. Daí, também, a fala sempre direta, às vezes irônica, e as brincadeiras buscando a cumplicidade junto ao público. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 474)

Ou seja, os comes e bebes, somados à fala direta que cria uma cumplicidade de pensamento e questionamento junto ao público, também fazem parte da criação de um efeito épico, já que, ao buscar criar um tipo de relação

solidária e fraterna entre os presentes no espaço teatral, quer apresentar uma possibilidade de experiência social radicalmente distinta àquela que será vista em cena durante a peça, ajudando e incitando o público a desnaturalizar o que é apresentado e vislumbrar a possibilidade de mudança, em consonância com a exortação da peça de aprendizado/didática (*Lehrstücke*) *A exceção e a regra*: “Rogamos-vos não dizer 'é natural', diante dos acontecimentos diários. Numa época onde reina a confusão e corre o sangue, onde a ordem é desordem, o arbitrário lei, e a humanidade se desumaniza, não sei diga jamais 'é natural', a fim de que nada passe por imutável.” (BRECHT, 1974, p. 15)

Além das cadeiras convencionais do teatro do Engenho, estão distribuídas já adentrando o espaço do palco algumas mesas onde o público pode também se sentar. A partir do palco também se projeta uma rampa que desemboca em um pequeno palco circular em meio ao público. “Se balcões com espectadores se acomodam no palco, o palco também se mistura na plateia.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 474) E é do meio dela que os atores se chamam uns aos outros para começar a peça, saindo das cadeiras e tomando seu lugar no palco. Vemos aí que a tal quebra da quarta parede já é ponto de partida, contribuindo de início tanto para promover o contraste entre a sociabilidade fraterna dos atores com o público e àquela violentamente competitiva e individualista apresentada em cena; também já traz o público para dentro da cena, deixando explícito que o seu papel ali não é de mero espectador, mas de tomar pra si os problemas colocados no palco. O convite para tomar tal atitude diante da peça se aprofunda na primeira fala da atriz 1 (na montagem, representada pela veterana fundadora do grupo, Irací Tomiatto):

Nós temos uma provocação para esses comes e bebes que é a seguinte: algumas questões nunca são postas à mesa e, quando o são, delas ninguém quer se servir. O que a gente vai tentar fazer hoje é chamar a atenção para questões que não são aparentes, que estão escondidas, embora já sejam conhecidas. Isso porque aquilo que se diz e se mostra o tempo todo, na verdade esconde o que não se diz e não se mostra. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 474-475)

O convite está feito para que o público se sirva não apenas dos comes e bebes, mas também das questões postas à mesa pela peça, e procure nelas ver o que está oculto em relação àquilo que habitualmente é disponibilizado para nos servirmos. O que o Engenho aqui apresenta, e que desenvolverá ao longo da peça, é a ideia de que o que percebemos de nossa realidade é filtrado por uma ideologia, que faz com que determinadas coisas fiquem “escondidas, embora já sejam conhecidas”. Querem jogar luz nisso ao dizer que o que é sempre apresentado à nossa percepção busca ocultar algo, mais indigesto, instigando uma percepção distorcida em relação às nossas próprias experiências concretas. Retomam, portanto, a ideia de que “[...] em toda a ideologia, os homens e suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa câmara escura [...]” (ENGELS; MARX, 2007, p. 94)

Após ser atropelada pelo “trem do progresso”, a atriz lerá uma carta (também é entregue ao público, que terá a possibilidade de levar para casa e

“digerir” a questão) que utiliza analogias – aqui também vemos um aspecto do estranhamento, ao situar um problema em outro contexto com o efeito de que ele se desfamiliarize do público – para abordar um ponto delicado e central em relação à identidade subjetiva e política dos trabalhadores em nossa sociedade: a relação complexa entre opressões (como de gênero, raça ou sexualidade) e a exploração capitalista. A carta, enviada por um “chuchu do supermercado em que se transformou a nossa cidade” – em um mundo tal qual descreve a abertura do *Capital* (“A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘enorme coleção de mercadorias.’” (MARX 2013, p. 113)) – em que relata a luta dos pepinos, que sempre estiveram “[...] jogados nas beiradas, no fundão, por baixo, de qualquer jeito, invisíveis, valendo poucas moedas, destinados às pragas e ao apodrecimento. E isso para aqueles que conseguem chegar ao supermercado, porque grande parte morre esmagada no caminho.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 476)

O chuchu conta em sua carta como, por meio de muita luta e batalhando para ter voz, os pepinos conseguiram chamar a atenção e, conseqüentemente, aumentar a procura por eles no mercado. Os pepinos se tornaram valorizados e aparecem nas propagandas. A luta dos pepinos, segundo o chuchu, era para valer mais, ocupar melhores lugares na prateleira, ter embalagens individualizadas. O problema é que, como diz a carta, o supermercado teve que engolir os pepinos, mas também os “digeriu”. Afinal, como podemos deduzir ele continua vendendo bem, até lucrando mais com a exposição dos pepinos. E o chuchu “[...] queria mesmo é que nós, legumes, parássemos de brigar entre a gente por um espaço melhor na prateleira, por um preço melhor para cada um, queria que a gente se juntasse e desse um jeito no supermercado, pra controlar o supermercado e não ser controlado por ele.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 477) E os pepinos, contrariados com a ideia do chuchu, afirmam que demoraram tanto para serem reconhecidos como pepinos e não querem ser reconhecidos como legumes como os outros.

O dilema é jogado para a plateia: “Mas e aí? Como é que a gente faz pra juntar as coisas? Vocês, que são artistas, vocês, público de teatro, tudo gente ilustrada, digam pra mim, por favor, como é que a gente pode descascar esse abacaxi?” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 477). Assim, a primeira questão que o Engenho propõe ao público com sutil ironia (destinada a provocar os sempre presentes artistas e intelectuais em sua plateia) é: como é possível que os trabalhadores se unam e se reconheçam como classe, em uma perspectiva de acabar com a exploração, em uma época em que as reivindicações de setores oprimidos dessa mesma classe por visibilidade e espaços de aceitação dentro dessa ordem social passaram a primar em detrimento da subversão completa da ordem social? E, mais do que isso, transformadas em mercadoria. O que o Engenho deixa proposto ao público é pensar como as lutas históricas desses grupos contra discriminações seculares – e promovidas pelo próprio capitalismo – foram “digeridas” por essa mesma ordem social e se transformaram em mais uma forma de fragmentar a classe e impedir sua unificação contra o inimigo comum.

Em *Canção Indigesta* o caráter histórico e social das questões propostas é sistematicamente lembrado ao público. A começar pela cena 2, na qual por meio de uma frase de Régis Débray projetada em uma tela: “VISÍVEL = REAL = VERDADEIRO”, o personagem Zé Ninguém, simbolizando o “roubo do eu”, mas atuando também como coro e porta-voz das reflexões do grupo que são propostas

aos espectadores, situa a questão da criação da ilusão de realidade por parte da mídia a partir do processo de edição de imagens. Esse procedimento ilusório de criação de realidade (a ideologia atuando na prática por meio de uma tecnologia) é trazido para a experiência do público lembrando o popular slogan da maior emissora de televisão do país: “A gente se vê por aqui”. Aproveitando o sentido ambíguo da frase, a peça chama a atenção para a ideia de que vemos a nós mesmos, ou seja, compreendemos como somos, a partir da realidade filtrada que é oferecida pela edição interessada dos donos desse meio de produção.

Esse comentário será explorado e reiterado nas cenas 5 e 6, não sem antes uma interrupção com a cena 4 na qual o Engenho esbanja ao mesmo tempo humor e criatividade para apresentar tanto o contexto histórico brasileiro quanto alguns dos imensos obstáculos para que esse debate faça parte da vida dos trabalhadores. Ao fundo do palco uma intelectual lê um texto em que discute o projeto de nação a partir do nacional desenvolvimentismo, a ditadura militar e o período lulista; na parte anterior, um trabalhador “representado em chave de palhaço, briga incessantemente com sua escada, com seu trabalho, que ele não domina.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 481). Esse trabalhador tenta subir a escada para alcançar e trocar uma lâmpada, gerando um barulho com suas trapalhadas que prende a atenção do público e abafa a voz da leitura do texto ao fundo. Ao mesmo tempo que o público é levado a rir do conflito do trabalhador com a precariedade de seu trabalho, a intelectual, alheia ao que acontece com o trabalhador, se incomoda com as risadas. Dizendo ao público que vai interromper sua leitura porque eles “não estão interessados em nada disso” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 481) ela se retira. O texto será entregue ao público em cena posterior, permitindo que seja mais um elemento a ser “digerido” posteriormente. A cena, além de evidentemente despertar a curiosidade a respeito do que não pôde ser ouvido durante o espetáculo, representa a imensa distância entre intelectuais que procuram compreender as questões sociais, econômicas e históricas do país e a classe trabalhadora, tomada integralmente pela degradação de um trabalho precário, e sem possibilidade de tomar contato com as elaborações ali expostas. A distância é do trabalhador no palco, mas é também do público, que igualmente se vê impedido de ouvir a leitura. A cena também problematiza a postura destes intelectuais que, falando sobre os impasses que o capitalismo impõe ao desenvolvimento de nosso país, é incapaz de estabelecer – ou mesmo perceber – o trabalhador que sofre diretamente as consequências desses impasses em seu cotidiano de trabalho precarizado.

Na cena 7, o personagem “Cabeça”, representando um trabalhador, irá narrar ao público sumariamente a transformação no mundo do trabalho, exemplificando a partir do emprego do termo “carreira”, e dizendo que “No meu tempo recente, carreira era um emprego e a esperança de subir na profissão e na vida, mas sonhando com o fim do expediente e com uma aposentadoria na frente, um descanso, a liberdade afinal.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 487. À carreira a cabeça contrapõe a mudança no trabalho que tornou corrente o termo “job”, que em inglês antigo significava um bloco ou fardo a ser carregado. Sobre essa transformação, a cabeça proletária diz:

E isso mudou a minha vida. Não mais uma carreira, não mais um emprego fixo, num lugar fixo, junto a meus iguais. Agora, com o

meu novo eu, tenho que pular de galho em galho, sem rede de proteção, sem estabilidade. Com isso, não me vejo mais como trabalhador, mas como indivíduo. Indivíduo egoísta e desesperado, porque sozinho, descolado de minha classe, de meus iguais, de meus outros eus. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 488)

A isso segue uma sucessão de cenas em que a transformação explicada pela cabeça vai ser dramatizada em diversos aspectos: numa cena no ônibus, a conversa rápida entre dois amigos revela o drama do desemprego, da falta de amparo estatal à criação dos filhos, do trabalho em excesso que impede a fruição da vida. E em seguida um vendedor de churrasquinho procura disfarçar a precariedade de seu trabalho com um discurso positivo afirmando que ele “escolheu” trabalhar assim (após não conseguir emprego) onde pode ouvir música, fazer amigos e ainda beber umas “brejas” enquanto trabalha. Outra personagem insiste em desmascarar o discurso perguntando insistentemente se ele tem férias, fundo de garantia, aposentadoria... corta para vendedores ambulantes, desfilando com suas mercadorias e as piadas e trocadilhos que usam pra chamar a atenção da freguesia.

Depois da série de exemplos de como a transformação da “carreira” em “job” afeta a vida dos trabalhadores, o Engenho volta para mais um recurso narrativo que fornece o contexto histórico das transformações, novamente focando no aspecto subjetivo. Utilizam um trecho do documentário *O século do Ego*⁵, produzido pela BBC, que retoma a trajetória de pioneiros da engenharia social, como Edward Bernays, sobrinho de Freud que utilizou suas ideias para procurar promover uma “engenharia do consentimento”. O documentário mostra “a decisão de criar necessidades/desejos para escoar a produção enalçada, para substituir cidadania por consumismo, para sincronizar consumo com democracia e capitalismo, controle social.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 494)

Um debate se desenvolve diante do público: Zé Ninguém foca no sequestro de seu eu por meio de manipulações do desejo e do consumo, enfatizando aspectos como os trazidos pelo documentário. Mas Cabeça retruca dizendo que o mecanismo fundamental de roubo de nosso eu é “[...] a maneira como organizam nosso trabalho e, a partir daí, roubam meu corpo e invadem nossos corações e mentes.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 494) Esse debate será retomado e aprofundado na cena 17, com um diálogo direto entre Cabeça e Zé Ninguém, onde a conversa vai até as causas do fascismo e a organização e a luta dos trabalhadores em defesa dos seus direitos.

Na cena 12, em seguida, o Engenho consegue sumarizar em pequenos trechos de diálogos entre trabalhadores uma série de dilemas colocados pelos fenômenos da terceirização e precarização: a diferença salarial e de direitos trabalhistas; a divisão de trabalhadores que exercem a mesma função no mesmo local em distintas “categorias” sem direito à sindicalização; a rivalidade e competição que se estabelece entre os próprios trabalhadores a partir dessas divisões; a imensa rotatividade do trabalho; a necessidade de duplas ou triplas

⁵ Disponível na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=sYlZJO2jd9k>

jornadas laborais para poder sobreviver. O Engenho transmite aqui, de forma simples, a realidade laboral contemporânea em que

[...] a terceirização vem se tornando a modalidade de gestão que assume centralidade na estratégia empresarial, uma vez que as relações sociais estabelecidas entre capital e trabalho são disfarçadas em relações interempresas, baseadas em contratos por tempo determinado, flexíveis, de acordo com os ritmos produtivos das empresas contratantes, com consequências profundas que desestruturam ainda mais a classe trabalhadora, seu tempo de trabalho e de vida, seus direitos, suas condições de saúde, seu universo subjetivo, etc. (ANTUNES, 2018, p. 37)

Ou seja, como afirma Cabeça, a forma de organização do trabalho contribui enormemente para o roubo do eu dos trabalhadores. O retrato dessa precariedade, em chave cômica, continua sendo mostrado na cena seguinte, a 13, que ao mesmo tempo expressa o papel fundamental do judiciário nessa engrenagem. Um arauto lê a sentença de um juiz que condena a ré, classe trabalhadora, e confisca seus filhos, netos e organizações para serem aplicados no Real mercado. O crime da classe, de acordo com a sentença, é o de

aproveitar-se do emprego fixo, da carreira gentilmente concedida pelos seus patrões para, a partir do convívio no mesmo chão, com os mesmos problemas, ir [...] para a infame prática de criar sindicatos, movimentos, partidos e até ousar sonhar, criando casas de cultura próprias, para nessas organizações tramar infâmias e rebeldias contra a ordem estabelecida. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 497)

A condenação, com a benção da justiça, demonstra que outro efeito desejado é o de minar a organização sindical. Tanto o Arauto que lê a sentença quanto o Carrasco que a executa são também prestadores de serviço, e aqui o Engenho aproveita para denunciar o disfarce da precarização laboral chamado “empreendedorismo”.

Após uma cena em que voltam ao debate sobre o papel das mídias, com um programa de auditório em que o participante, fantasiado de coelho, se humilha para tentar conseguir recompensas que vão de bens de consumo a desejos como um “emprego vitalício” (“Ô inocente, isso é só pra juiz”, responde a apresentadora), a peça volta a um expediente mais narrativo e denso, com uma longa fala dirigida diretamente ao público sobre a dívida pública e seu roubo de mais de um trilhão de reais apenas em 2018. A partir disso, discutem corrupção, Lava Jato, cortes na Previdência, o papel do capital financeiro na política e no controle do Estado. A atriz finaliza sua intervenção dizendo que

se as corporações e os bancos afetam tanto a nossa vida, se eles são tão importantes e grandes que não podem quebrar que são logo socorridos pelo Estado, então eles não podem ficar na mão

de meia dúzia de pessoas escondidas numa sociedade anônima privada. Eles também têm que ficar sob nosso controle e não nós sob o controle deles. Aí, sim, a gente vai poder começar a falar em democracia. (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 501)

Na cena 18, o Engenho ainda tem fôlego para trazer mais um debate de grande pertinência e atualidade para os trabalhadores hoje: a inteligência artificial e o avanço da substituição do trabalho humano por computadores. Aqui a peça dialetiza algo que vinha sendo discutido antes: se até então o tema apresentado ao público era uma defesa do emprego, da carreira, contra as novas formas de precarização e flexibilização do trabalho, agora o Engenho quer mostrar que o buraco é mais embaixo, e que é na diminuição do trabalho que está o horizonte de emancipação, a tal utopia que é evocada no prólogo. Lembrando as origens dos termos trabalho (do Latim, *tripalium*, instrumento de tortura para empalar escravos insubmissos) e labor (também do Latim, esforço penoso, dor, sofrimento), o ator em cena evoca também a etimologia do ócio, oriundo do termo grego *scholé*, que significa escola. “Os antigos já sabiam que só quem tiver ócio, tempo livre para si, quem não estiver escravizado pelo trabalho, pela sobrevivência, é que pode se dar ao luxo de parar pra pensar. O trabalho é, também, a nossa morte porque nos rouba tempo de vida.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 505) Percebe-se também uma referência à cena da intelectual e do operário, que não pode ouvir seu discurso pois não tem tempo de ócio.

Intercalada à música, as falas explicam ao público que a Inteligência Artificial possui o potencial para fazer com que as pessoas trabalhem bem pouco e desfrutem do ócio. No entanto, esse potencial é barrado porque “[...] através de patentes, empresas roubam para si esse conhecimento”, e ainda alertam “Esse roubo por uma minoria riquíssima produz uma multidão de seres humanos descartados numa miséria tamanha, numa luta insana pela sobrevivência que impede o acesso ao pensamento e à compreensão do mundo.” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 507) Ou seja, as coisas podem ficar ainda piores pros trabalhadores, desempregados massivamente, se a propriedade privada desses recursos permanecer com uma ínfima classe proprietária.

Na última cena, um agregado de momentos de toda a peça sintetiza algumas das muitas e complexas questões abordadas. Retomando o clima de confraternização da recepção, um caldinho de feijão é servido e o público é convidado a ajudar a lavar as louças.

para digerir e cozinhar

Esse brevíssimo panorama, bem como um olhar mais atento à sua última peça, permite constatar que a obra do Engenho constitui um importante testemunho de questões fundamentais que perpassam a vida e a constituição da classe trabalhadora brasileira. Mas, mais do que um testemunho, cada espetáculo do Engenho é sempre uma provocação, um convite a que nos mobilizemos para sair da tal “derrota acachapante na disputa do pensamento” e possamos transformar a realidade, sem incorrer em um autoengano ao negar que estamos constantemente sendo derrotados nessa jornada. O caldinho que a cada apresentação de canção

indigesta era cozido e servido aos participantes do evento chamava cada um não apenas a digerir, mas a acrescentar seu ingrediente nesse cozimento, que vem de longe, numa tradição que não é a de um teatro para meramente falar *dos* trabalhadores, mas que almeja falar *para* os trabalhadores e, sobretudo, *com* os trabalhadores.

Uma anedota do CPC é emblemática quanto a antecedentes dos percalços e desencontros dessa receita que vem sendo cozida a muitas mãos: em plena ebulição do teatro de rua nos anos 1960, em um auto sobre o imperialismo no Brasil, Vianinha entrava em cena trajado como um personagem-tipo que encarnava a rapina estadunidense: Tio Sam. No entanto, ouviu alguém entre o público rindo e comentando: “Olha só o Papai Noel...”. Segundo Leandro Konder, que relatou o ocorrido, “O incidente sacudira-o profundamente.” (MORAES, p. 148), e isso se transformou em elaboração teórica e artística, buscando aprender da experiência o que ela poderia ensinar sobre um teatro que efetivamente se comunicasse com os trabalhadores. O Engenho, até hoje, não se conformou em apresentar uma receita pronta servida ao público. Está permanentemente digerindo a história, as experiências próprias e alheias, e cozinhando novamente com e para o público. O par *Encantado/Canção Indigesta* é mais uma demonstração disso. Se Vianinha se inquietava ao ver fracassar alguma tentativa do CPC de agitar as massas, Moreira também demonstra inquietação com a produção do Engenho:

Em nossas peças, do material posto no palco não conseguimos enxergar/arrancar a mudança, a superação das contradições, mas apenas o aprofundamento delas rumo à barbárie cada vez maior. Incompetência ou sinal dos tempos? Sujeito limitado ou objeto? (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 10)

As contradições de um teatro voltado à luta pela emancipação dos trabalhadores em um tempo de profunda fragmentação, reação e derrota se expressam na obra do grupo e no contexto de sua produção desde o início. Como foi dito em entrevista por Moreira e Tomiatto,

A ferro e fogo foi muito interessante, mas foi onde a classe teatral passou a nos abominar de vez. Até o *Mãos sujas* ainda havia algo como: “Ah, é bonito.” Muitas pessoas da classe teatral que viram o *A ferro e fogo* ficaram absolutamente chocadas e o público de classe média, que frequentava o teatro, dizia: “Mas o que é que esses caras estão fazendo?” Isso não foi um horror para a gente, mas mostrava o que eu sempre digo: “O Engenho Teatral, enquanto projeto, é anacrônico. Não temos base de sustentação social nenhuma para o que estamos fazendo. Está descolado do chão histórico que vivemos. Cadê o movimento popular, trabalhador ao qual a gente possa se vincular? Não tem. Então, estamos fazendo um teatro para quem? Para que? Que raio de teatro é esse? Ele é anacrônico”. (MATE, 2011, p. 177)

E, no entanto, como atestam os que passam pelo Engenho em confissão ao grupo: “O público aqui é diferente” (MOREIRA; TOMIATTO, 2022, p. 11) Entre os frequentadores do Engenho estão os trabalhadores urbanos em sua configuração diversa, digerindo e cozinhando esse caldo há mais de 40 anos. A luta do Engenho, em seu “anacronismo” e sua “derrota acachapante na disputa do pensamento” é levada adiante para abrir uma picada no meio desse mato denso e buscar um caminho à construção de um novo solo histórico, onde o banquete seja farto na mesa dos trabalhadores.

referências bibliográficas

ANTUNES, R. *Adeus ao trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. São Paulo/Campinas: Cortez Editora/Editora da Unicamp, 2002.

ANTUNES, R. *O privilégio da servidão*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BRECHT, B. “A Exceção e a Regra”. In: *Cadernos de Teatro*. Tradução: Mario da Silva. Número 61. Rio de Janeiro: O Tablado, 1974.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, B. *Poesia*. Tradução: André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CPC da UNE. *Auto do relatório*. Fac-símile de documento datilografado. 1962. Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/03/documento-do-cpc-i.pdf>. Acesso em 09 jan. 2022

ENSAIO Aberto – Fomento ao Teatro. Produção de Fabiano Moreira. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-CUpBeyjkaQ>. Acesso em 10 jan. 2022.

GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

GONZALEZ, F. C. “Razão e política: entrevista de Claus Offe”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 19, p. 81–106, nov. 1989.

GORZ, A. *Farewell to the working class. An essay on Post-Industrial Socialism*. Londres: Pluto Press, 1982.

HISTÓRIA presente – Engenho Teatral. Direção de André Canto e Gabriel Miziara. São Paulo: OFF Portal de Cultura, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFLqfP9YuIw>. Acesso em 10 jan. 2022.

PISCATOR, E. *The Political Theatre*. London: Methuen, 1980.

MARX e ENGELS. *A Ideologia Alemã*. Tradução: Rubens Enderle, Nélío Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007

MARX, K. *O Capital*. Volume 1 Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATE, A. Do Apoená ao Engenho — um entre tantos outros grupos de teatro cujas experiências esperam por ser documentadas. *Literatura e Sociedade, [S. l.]*, v. 16, n. 15, p. 174-179, 2011. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i15p174-179. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64554>. Acesso em: 27 jan. 2023.

MORAES, D. *Vianinha. Cúmplice da paixão*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOREIRA, L. C; TOMIATTO, I. (Org.) *Engenho Teatral. Dramaturgia 1979-2021*. São Paulo: Cia. Fagulha, 2022.

OFFE, C. *Capitalismo desorganizado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RESENDE, F. *Engenho Teatral. Apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade*. 2022. 282 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/234884>. Acesso em 15 jan. 2022.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC (1962)”. In: PEIXOTO, Fernando (Org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliente, 1999.