

# ESTÉTICA E POLÍTICA: UMA REVOLUÇÃO DA COMÉDIA NA COMPANHIA DO LATÃO

Beatriz Yoshida Protazio<sup>1</sup>  
Mileni Vanalli Roéfero<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a peça *A Comédia do Trabalho* (2000), da Companhia do Latão, destacando como o grupo e essa obra em particular revolucionam o teatro brasileiro a partir da práxis do teatro épico dialético. Para tanto, este estudo apresenta considerações sobre três momentos de modernização do teatro brasileiro (1930, 1960 e 1990), a fim de motivar a análise do salto dialético realizado pelo grupo paulistano. Esta investigação se constrói a partir da perspectiva materialista dialética, para falar com Adorno, porque a forma estética é conteúdo social sedimentado. O resultado deste percurso demonstra que a Companhia do Latão se coloca na contemporaneidade como legado vivo da tradição do teatro épico dialético no Brasil e, ao mesmo tempo, como agente de radicalização e de renovação desse teatro.

**Palavras-chave:** teatro dialético; Companhia do Latão; teatro brasileiro; trabalho; literatura e sociedade.

## AESTHETICS AND POLITICS: A REVOLUTION IN COMÉDIA FROM COMPANHIA DO LATÃO

**Abstract:** This article aims to analyze the play *A Comédia do Trabalho* (2000), by Companhia do Latão, highlighting how the group and this work in particular revolutionize the Brazilian theater from the praxis of the dialectical epic theater. To this end, this study presents considerations on three moments of modernization of Brazilian theater (1930, 1960, and 1990) in order to motivate the analysis of the dialectical leap made by the group. This investigation is constructed from the dialectic materialist perspective, as Adorno once said the aesthetic form is sedimented social content. The result of this journey demonstrates that Companhia do Latão places itself in contemporaneity as a living legacy of the tradition of the dialectical epic theater in Brazil and, at the same time, as an agent of radicalization and renewal of this theater.

**Keywords:** dialectical theater; Companhia do Latão; Brazilian theater; labor; literature and society.

1 Doutoranda em Letras (UEM). E-mail: [b.protazio@gmail.com](mailto:b.protazio@gmail.com)

2 Doutoranda em Artes Cênicas (USP/SP). E-mail: [vanallimileni@gmail.com](mailto:vanallimileni@gmail.com)

## Introdução

Em *Atitude modernista no teatro brasileiro*, Sérgio de Carvalho (2020) argumenta que acontecem 3 grandes movimentos de modernização do teatro nacional em momentos históricos distintos, sendo o primeiro deles considerado uma modernização apenas virtual, uma vez que dele resultaram apenas textos dramáticos, mas nenhuma obra ganhou os palcos, nem *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, que só foi aos palcos em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa, nem obras como *Café*, de Mário de Andrade, que foi encenada apenas recentemente, em 2022, dirigida por Sérgio de Carvalho.

O crítico aponta que somente com a chegada de Augusto Boal ao Teatro de Arena se inaugura o segundo momento de modernização ou, se quisermos, de renovação do teatro nacional, em meados da década de 1950. A esse respeito, Carvalho indica que:

No campo da encenação, seus avanços foram inquestionáveis (...). Praticaram um sistema de ensaio coletivizado, em que o trabalho dos atores não eram (sic) alienado do processo de estruturação do espetáculo (...) procuraram uma nova relação com o público (...) CPC, esse ciclo de politização (...) chega a produzir uma nova relação de trabalho (...) foi essa geração quem mais perto chegou da possibilidade de constituir uma nova relação produtiva em artes (CARVALHO, 2020a, s/p, *itálico nosso*).

Embora o Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC) tenham avançado a passos largos para novas formas de produzir e pensar a dramaturgia e a cena nacionais, esse período de inovação e desenvolvimento foi abortado pelo golpe empresarial-militar em 1964. Nos primeiros momentos do assalto ao poder pelos militares, a nova sede do CPC, que estabelecia parceria com a União Nacional dos Estudantes (UNE), foi fechada

e incendiada pelos golpistas e o grupo de artistas passou a ser alvo de vigilância permanente do “governo” via censura.

Esse movimento de renovação do teatro brasileiro, segundo Carvalho, será retomado apenas entre as décadas de 1980 e 1990, com o surgimento de inúmeros coletivos teatrais, entre os quais podemos citar: a Kiwi Companhia (agora, Coletivo COMUM); Grupo Galpão; Grupo LUME; e a Companhia do Latão, que é responsável pela dramaturgia de *A Comédia do Trabalho*, objeto deste estudo<sup>3</sup>.

Em *A Comédia do Trabalho*, a Companhia do Latão apresenta a história de dois irmãos banqueiros que, no auge do capitalismo financeiro, buscam vender a empresa da família para o capital estrangeiro a fim quitar uma dívida. Para tanto, contarão, como veremos, com uma ajuda governamental; enquanto uma grande massa de desempregados e trabalhadores circula pela peça de modo caótico dentro de um enredo fragmentado, cujo fio condutor é o desemprego e a luta pela sobrevivência numa grande metrópole na periferia do capitalismo.

A história, que se passa numa cidade fictícia, Tropélia, mostra o descompasso entre a riqueza e a pobreza num país da periferia do capital. Como representantes dos possuidores, encontramos Leonid e Creonid – os irmãos Leo e Creo – que, inicialmente, estão em conflito, pois Leonid quer vender o banco, que está endividado, mas Creonid se recusa a fazê-lo por ser a única herança deixada pelo pai. Entretanto, o medo da revolução dos desempregados o convence a desistir do patrimônio familiar.

Quem “socorre” os irmãos com a compra do banco é Mr. Bagáua, um investidor “americano”, que negocia com os gêmeos o

<sup>3</sup> A respeito deste terceiro momento, cf. ainda: Aparentamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld, Flory (2013); *O teatro contra-ataca: a retomada do teatro político brasileiro em 1990*, Peruchi; Tolentino (2019).

valor a ser pago pela instituição financeira: o banco vale 5 bilhões de bagos<sup>4</sup>; os gêmeos devem 6 bilhões; e Bagáua quer pagar 2 bilhões pela empresa; os irmãos querem vender por 3 bilhões. Para entrar em acordo, Mr. Bagáua aceita o preço com a condição de que eles peçam uma injeção de capital do governo para saldar a dívida do banco. Por fim, Mr. Bagáua convence o governador a “emprestar” 6 bilhões e eles resolvem o problema da dívida. Esse empréstimo vem marcado por aspas, porque, na obra, essa concessão foi assim nomeada, porém em nenhum momento os devedores dão garantia de que haverá uma devolutiva para tal investimento do capital público.

Em relação a personagens como Mr. Bagáua e os gêmeos, acreditamos que a sua chave de leitura é a comédia, mais precisamente, a farsa. Por outro lado, há na peça um outro grupo, que é composto por trabalhadores informais, desempregados, mendigos e pedintes. Esses dois últimos grupos se diferenciam, pois os pedintes se consideram profissionais e, por essa razão, estariam, segundo eles mesmos, no topo da hierarquia do lumpemproletariado<sup>5</sup>, posto que fingem deficiência, têm habilidades e sabem abordar o cliente (CARVALHO; MARCIANO, 2008). A mendicância, por sua vez, seria composta por pessoas que “não deram certo” e acabaram na sarjeta por não terem opção de trabalho. Essas pessoas encontram-se reunidas na praça, agitadas, tentando encontrar bicos, empregos temporários, ou qualquer atividade que os faça ganhar dinheiro. Em-

4 Moeda fictícia nacional de Tropicália.

5 Termo usado por Marx, em A ideologia alemã e também n'Ó 18 de Brumário, para definir os “homens trapo”, que designa a população situada abaixo do proletariado em relação às condições de vida e de trabalho. Essas frações miseráveis, na teoria marxista, não são apenas desprovidas de recursos econômicos, mas também de consciência política e de classe. Assim, estariam suscetíveis a serem usadas pela burguesia na defesa de interesses que não são seus próprios, mas interesses burgueses.

bora esta seja uma comédia de tom farsesco, esses personagens têm um registro mais realista, isto é, mais “sério”, mesmo que sejam tocados pela comédia do outro grupo, que os trata como objetos.

Junto a esses dois grupos distintos, encontramos a personagem Liu-Liu, que é a presidente de honra da Missão Filantrópica Internacional. A personagem está em Tropicália em busca de alguém que esteja no fundo do abismo social e que tornará possível o desenvolvimento do trabalho da Missão.

O caráter fragmentado da dramaturgia torna complexa a tarefa de sintetizar para a peça um enredo em torno do qual gravitam os personagens. Por esse motivo, nos limitaremos a indicar que inúmeros episódios se passam com esses personagens no curso da comédia, que tem como final um desfecho até previsível, no qual os ricos comemoram a vitória em uma grandiosa festa com o governador, a agitação dos pobres é contida pelos policiais e Liu-Liu, que está no topo do prédio que abriga o banco de Leo e Creo, tenta ajudar Núlio, um desempregado, que aparece numa tentativa de suicídio em curso, mas se desequilibra e cai.

A crise econômica internacional de 2008, entendida como crise sistêmica do capitalismo, criou, para além da corrosão nas condições de vida e de trabalho da grande maioria das pessoas, condições globais para um retorno do tema do trabalho na academia (DELLA SANTA, 2022). Este estudo pretende, portanto, somar-se àqueles que já se tem feito a partir da premissa da centralidade da temática do trabalho e tem especial interesse no recorte brasileiro da questão e em como a arte engajada dialoga com esse expediente.

Assim, a partir de nosso objeto, A Comédia do Trabalho, pretendemos avaliar como o tema do trabalho foi encarado no início dos anos 2000 pela Companhia do Latão e de que modo a forma épica dialé-

tica oferece meios para tratar essa questão que não ficam datados, apresentando ainda hoje, mais de 20 anos depois da montagem inicial da dramaturgia, uma cruel atualidade. Assim, a obra constitui-se fundamental para pensar o teatro brasileiro em seus movimentos de renovação, bem como o Brasil como nação periférica.

Este estudo se justifica, ainda, porque as crises do capital se aglutinam umas sobre as outras e agudizam e deterioram as condições de vida e de trabalho das pessoas, fazendo com que a História contemporânea se some às camadas históricas que a precedem e originam, conferindo relevância e urgência às pesquisas que investigam o passado e o presente com ênfase na centralidade do trabalho. Para falarmos apenas de Brasil, quando o Latão concebia *A Comédia*, entre 1998 e 2002, o país apresentava uma taxa de desemprego de 9,3%; hoje, conforme os últimos dados a que tivemos acesso, a taxa de desemprego correspondente a 2021 é de 13,2% (CONCEIÇÃO, 2021, s/p). Isso mesmo depois de ter sido aprovada a reforma trabalhista, que prometia um aumento da empregabilidade graças à retirada de direitos trabalhistas, considerados demasiadamente protecionistas em relação ao empregado, os quais acarretavam em prejuízos ao empresário nacional e em uma consequente baixa empregabilidade para a população<sup>6</sup>.

Para dar conta dessa tarefa, apresentaremos na seção de análise a seguir algumas considerações a respeito da radicalização e renovação do teatro brasileiro que identificamos a partir de *A Comédia do Trabalho*<sup>7</sup>.

6 A respeito da reforma trabalhista e das justificativas dadas para a sua proposição e aprovação ainda no governo interino de Temer, após o golpe institucional desferido contra a presidente eleita Dilma Rousseff, cf.: DIEESE (2017); SILVA (2018).

7 Indicamos ainda, para a leitura de uma análise que se comunga com a aqui proposta e aprofunda elementos sobre os quais não pudemos tratar por conta dos limites impostos pela forma do gênero artigo, a dissertação de mestrado de Peruchi (2016), *Formas*

“A maior qualidade de uma obra que sobrevive não é a sua duração, mas a sua mutabilidade”<sup>8</sup>

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. Karl Marx.

Destacamos na abertura desta seção de análise a citação do 18 de Brumário de Marx que se encaixa ao que queremos propor com a nossa leitura: que a Companhia do Latão, lançando mão do legado de outros movimentos de revolução no teatro brasileiro, é parte ela mesma de um terceiro momento de renovação do teatro nacional, que se beneficia dos que os precederam e se apropria também de formas vistas historicamente (como a tragédia, por exemplo) para, subvertendo-as, recolocá-las em jogo de uma nova perspectiva. Assim é que, nesta seção, procuraremos, a cada elemento investigado, pôr em evidência de que maneira acreditamos que o Latão avança, num salto dialético, em questões legadas por coletivos de artistas do passado para tratar a questão do trabalho desde uma perspectiva da periferia do capitalismo.

A pesquisa formal da Companhia do Latão para *A Comédia do Trabalho* começou durante a primeira montagem, a partir de dificuldades técnicas para ajustar o pequeno número de atores ao grande número de personagens, que fez com que o grupo recorresse à narração. Mas, como uma pesquisa formal exige também a discussão política e tomada de posição, antes mesmo do fim dos ensaios, a companhia buscava em Brecht

épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica.

8 Trecho final de Sérgio de Carvalho para o jornal O Globo em resposta à crítica de Barbara Heliodora a respeito da encenação de *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht.

cht o subsídio teórico necessário para dar forma ao teatro dialético do qual estava se aproximando: “Esse foi o passo decisivo para a Companhia do Latão na direção de uma espécie de reinvenção do ‘teatro político’ no momento contemporâneo” (ANTUNES, 2005, p. 118). Antunes ainda pontua que:

Num quadro de “despolitização grande” da sociedade brasileira da década de 90, submersa na ideologia neoliberal propagada por quase todos os meios de comunicação, a ‘necessidade’ de um teatro político inteligente impõe-se como uma alternativa ao pensamento único (ANTUNES, 2005, p. 126).

Acreditamos que o passo mais importante do grupo foi o conhecimento do material teórico de Brecht, Marx e outros autores, pois, mais do que realizar uma tentativa de replicar os “moldes” brechtianos, a companhia decidiu compreender os pressupostos de trabalho do teatro épico-dialético de Brecht, para, apenas então, alavancar as discussões que confirmaram a sua identidade enquanto grupo teatral. Isso fez com que o Latão se tornasse uma referência do fazer teatral em chave épica dialética no Brasil na década de 1990, não por inovar o teatro político, pois nada proposto era realmente inédito, mas por compreender a práxis brechtiana e, a partir dela, fazer um teatro dialético genuinamente brasileiro, pensando as questões nacionais. Importa-nos destacar que essa compreensão da teoria brechtiana é, a um só e mesmo tempo, a garantia de um trabalho que é herdeiro de uma tradição de teatro político, mas não está limitado a modelos pré-existentes e, por essa razão, dá conta de temas sensíveis para o Brasil. A Comédia do Trabalho é um exemplo desse exercício e é sobre essa obra que pretendemos desenvolver nossa análise nesta seção.

O teatro proposto por Latão se apresenta mais maleável em relação à estrutura,

permitindo (e até desejando) interferências das mais variadas instâncias narrativas (autor, mudança do espaço, saltos temporais, ator distanciado, música). Assim, em lugar de voltar o seu trabalho para a construção de personagens com conflitos subjetivos, que sabem quem são e o que querem, que estabelecem conflitos uns contra os outros para alcançar seus “objetivos de vida” enquanto sujeitos autônomos com aspirações “universais” e que se adequam a uma lógica que busca macaquear os modelos estrangeiros para se inserir no campo cultural; grupos teatrais, como o Latão, se importam em compreender o Brasil e como é possível fazer um teatro verdadeiramente nacional a partir de questões brasileiras.

Por esse motivo, peças como A Comédia do Trabalho apresentam situações materiais e psicológicas como o que são, isto é, como construções sociais e históricas, as quais devem ganhar expressão, para tornar possível entendê-las como mutáveis, e não como resultado de algum destino metafísico ou da casualidade, o que as tornaria ahistóricas. Mostrar esse processo de opressão consentida e o processo de construção do consentimento é o ponto central e o caminho para despertar o pensamento crítico dentro do teatro épico dialético.

Esse movimento de descobrimento dos processos sociais acontece, por exemplo, quando, n’A Comédia, o Latão coloca em cena uma mendiga sugerindo a união entre mendigos e pedintes, pois os recém-desempregados, em franco crescimento numérico na sociedade de Tropéia, estavam fadados a se inserir na categoria do subproletariado. Assim, o Latão utiliza a ironia para destacar como a lógica do opressor pode ser utilizada no meio dos oprimidos, para, ao fim e ao cabo, tornar o opressor cada vez mais forte. A certa altura, a mendiga ouve, a respeito do seu clamor por união o seguinte: “União com quem? Conosco? Nós não somos mendigos.

Queremos que vocês morram. [...] Temos habilidade, hierarquia, sabemos abordar o cliente. Somos superiores aos mendigos” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 97-98, itálico nosso). Desse modo, fica explícito que, mesmo entre os lumpemproletariados, há diferenças internas e “subdivisões”, que os jogam uns contra os outros e enfraquece a todos, beneficiando a classe dos possuidores, uma vez que é a lógica dessa classe, que afirma a existência de indivíduos autônomos e livres, que, pelo mérito do seu trabalho, por suas habilidades, conquistam e se sobressaem aos outros, que está por trás do discurso dos pedintes.

Essa desunião da classe trabalhadora, que apenas beneficia os ricos, é mencionada em outra ocasião pelo próprio banqueiro, Creonid: “Uma revolução dos pobres? Não, nunca. Os pobres não odeiam os ricos, os pobres odeiam os pobres” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 104). A crueza do discurso apresentado pelos personagens endinheirados torna difícil o mergulho emocional do público na condição de miséria do povo do Tropicália, sem ceder ao sentimentalismo burguês e ao espírito de caridade, o Latão desautomatiza o processo de recepção d’A Comédia, permitindo ao espectador chegar ao centro do problema da fome no Brasil: a ideologia burguesa que divide a classe trabalhadora para melhor explorá-la.

Um discurso semelhante a esse é apresentado em outro momento, quando o bancário Leonid fala para a massa de paupérrimos, na tentativa de convencê-los que o verdadeiro culpado pela sua miséria é o governo, a fim de livrar-se da culpa e das consequências de uma possível (mas improvável, dadas as prerrogativas da peça) revolta popular:

Leonid (grita ao povo da praça): Ei, vocês, aí embaixo, aqui. (Tenta parecer um líder popular). Companheiros, vocês sabem por

que estão na miséria? Sabem por que aquele pobre coitado está querendo se matar? É culpa do governo. É o governo que não libera empréstimos para que nós possamos dar empregos a vocês. (A Créo, que o puxa) Me deixa, me deixa que eu estou inspirado. (Ao povo) Tem mais: vocês têm que xingar, protestar e se revoltar para que o governo ajude homens ricos e honestos como eu a ajudar vocês (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 118, itálico nosso).

Devido à crise sistêmica do capital e às suas consequências, as empresas atenderam às exigências dos países centrais do capitalismo e reduziram custos, fazendo com que todos os benefícios desse processo fossem canalizados para a continuidade do lucro. Os trabalhadores, em contrapartida, se veem cada vez mais distantes da conquista de quaisquer direitos trabalhistas e, por isso, ficam reféns dos ricos, numa condição de submissão. Na peça, observamos esse trabalhador encurralado no personagem Núlio, que, por ter sido demitido e não encontrar perspectivas futuras, sobe ao topo do prédio do banco para suicidar-se. O personagem, como o próprio nome dá a entender, aludindo a um jogo de palavras entre Núlio e nulo, é um ser anulado. Aqui, para além das condições imediatas de deterioração das condições de vida e de trabalho, notamos um entendimento da companhia paulista da própria formação social brasileira. Em outras palavras, Núlio não é só nulo por ser um trabalhador anulado, mas, sobretudo, por ser um trabalhador brasileiro, que é um sujeito formado por aquilo que Pasta Jr. (2011) nomeia formação supressiva, entendida como uma formação própria do Brasil e que seria, em poucas palavras, o ser para o não ser, ou seja, a assunção de alguma identidade pela negação de outro, por uma passagem através do outro.

O nome do personagem Núlio ainda sugere outras possibilidades de leitura. Isso

porque ao olharmos para os demais personagens da peça, verificamos que apenas os personagens pertencentes à classe dos exploradores, bem como os seus capatazes, são individualmente nomeados; enquanto os paupérrimos permanecem sem essa identidade. Basta pensarmos, por exemplo, nos irmãos Leonid e Creonid, endinheirados, sujeitos, com nome, ou mesmo em Dominic, que cumpre uma função de resguardar os patrões, gerenciando a empresa; enquanto a mendiga, os pedintes, o homem-sanduíche são apenas essas noções genéricas de suas funções sociais, representações coletivas de uma classe, ou do próprio Núlio, cujo nome esvazia ao mesmo tempo em que caracteriza. Assim, o Latão avança dialeticamente em relação ao passado, radicalizando um recurso já muito utilizado pelos coletivos teatrais dos anos 1960 – nomear genericamente os personagens que representam os de baixo para torná-los materialmente uma classe, um grupo, que, embora não homogêneo, pudesse ser um coletivo e não um indivíduo independente e autônomo impossível na situação brasileira.

Mesmo assim, os nomes Leonid e Creonid podem ser questionados enquanto índice de individualização dos personagens, dada a sua aparente conotação jocosa, que impossibilita o espectador enxergá-los com qualquer seriedade. O recurso é ideal para falar da classe possuidora brasileira que, ainda que seja dominante em âmbito nacional, é subordinada do capitalismo internacional e, portanto, assujeitada, visto que a sua individualidade é apenas fruto da formação supressiva (PASTA Jr., 2011). A Companhia segue renovando esse recurso ao conferir um tom farsesco àquilo que poderia individualizá-los, tornando-os sujeitos.

Ou mesmo Dominic, que macaqueia um nome estrangeiro, como quem sinaliza que a questão de ser um indivíduo num país periférico e subalterna aos de cima (mas que

é ao mesmo tempo, superior à da média da população miserável), é mais complicada do que parece, porque, levada às últimas consequências, só existe a possibilidade de ser uma imitação bastante frágil daquele indivíduo dos ideais burgueses, que, ao menor deslize para com o patronato, se igualará aos subproletariados, porque está econômica e socialmente mais perto desses do que dos possuidores.

Para avançar na leitura aqui proposta d'A Comédia e tratar dos exemplos que fazem referência às consequências do capitalismo, queremos destacar que, para colocar em prática a redução de gastos na empresa, a ação mais rápida e eficaz se dá contra o mais vulnerável, ou seja, o trabalhador. Essa prática fica bastante evidente quando a secretária Dominic fala sobre a forma como ela demitiu muitos funcionários sem que essa ação fosse percebida pela sociedade, a qual não pôde reagir, justamente porque não conseguiu perceber a ação em curso: "Cento e trinta e quatro [funcionários], mas tomamos o cuidado de demitir dois de cada agência para que ninguém percebesse" (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 107).

Além das demissões em massa, a "otimização" do tempo, a competitividade instaurada entre funcionários e a deterioração das condições de trabalho também são criticadas pela Companhia do Latão n'A Comédia, quando a telefonista do banco atende diversas ligações ao mesmo tempo e, mesmo quando descobre que há um homem prestes a cometer suicídio, a empatia e a preocupação com o coletivo não são maiores que a automatização a que ela estava submetida (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 106).

A Comédia do Trabalho apresenta também personagens que passaram a recorrer às possibilidades alternativas e autônomas de trabalho, como trabalhar com concessão de crédito. Todavia, como o setor financeiro

é um ciclo que depende do giro de capital, mesmo essas atividades são prejudicadas pelo desemprego em massa da população de Tropicália. Quando uma pessoa oferece aos desempregados crédito para quitar as dívidas, e ouve de um coro a seguinte resposta: “Nome sujo?/ Isso é brincadeira/ Eu não tenho mais crédito/ Nem para roubar na feira” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 102).

Além dessa situação, identificamos a presença de um “homem-sanduíche” na peça, que é responsável por divulgar oportunidades de trabalho. Consideramos esse personagem bastante sintomático da época em que a peça foi escrita, pois a profissão homem-sanduíche era muito utilizada pelo comércio e aparece também em outros objetos culturais do mesmo período para representar uma forma de subemprego, um personagem emblemático da cultura de massa no Brasil também homem-sanduíche é o personagem Foguinho, da novela Cobras e Lagartos, de 2006.

O homem-sanduíche, sendo sintoma da ligação do Latão com o tempo histórico a que o grupo precisava responder, nos remete ainda a outras possibilidades. Sendo o personagem um representante do subproletariado, é possível pensarmos que, em uma atualização da peça, por exemplo, em 2023, o homem-sanduíche poderia ser substituído por qualquer trabalhador terceirizado, como um entregador de pedidos de aplicativo, ou os motoristas vinculados aos aplicativos e outros tantos subempregos da mesma natureza, que a sua função na peça continuaria a mesma. Assim, o personagem pode ser ao mesmo tempo um marcador do tempo histórico e do diálogo do Latão com o seu tempo, um indicador da atualidade da peça e um dado da pertinência do teatro épico para tratar do tema a que A Comédia do Trabalho se propõe, posto que o fato de o personagem representar não a um indivíduo, mas um setor do precariado urbano,

o habilita para transformar-se em qualquer outra categoria profissional desse mesmo precariado, que se renova e modifica no curso do tempo histórico, mas que, ao fim e ao cabo, é sempre o mesmo precariado, sem prejuízo para a economia da dramaturgia.

Importa-nos também notar o quanto e como o Latão avança nas discussões propostas pelos coletivos teatrais da década de 1960, que tinham uma preocupação muito centrada nos trabalhadores operários, como vemos em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e também da década de 1930, como no *Café*, de Mário de Andrade, apenas para citarmos dois exemplos, trazendo para a cena os grandes “novos” nichos da classe trabalhadora, o precariado urbano (homem-sanduíche) e o lumpemproletariado (mendigos e pedintes). Isso reforça a nossa leitura de que o Latão renova o expediente dramático nos níveis da forma e do conteúdo para dialogar com as novas condições históricas, evidenciando um salto dialético na consciência do grupo com relação aos grupos em cuja tradição (de um fazer teatral épico dialético) o Latão se insere. Em outras palavras, se lá atrás o central era discutir a classe operária urbana, hoje, o central parece ser discutir a massa de trabalhadores que estão em subempregos nas cidades (homem-sanduíche, vendedora de suco, telefonista, etc.) e os famélicos do lumpemproletariado urbano (mendigos, pedintes), como potenciais agentes de transformação social.

Além disso, como a estrutura da peça é fragmentária, muitos dos assuntos são tratados em esquetes quase autônomas, à maneira do drama de estações de Strindberg (SZONDI, 2001), ou ainda das revistas de ano, as quais antes remontam a uma dada situação do que a um enredo rígido. Numa das cenas, um grupo de desempregados ensina técnicas para a aprovação em uma entrevista de emprego:



Coro de desempregados: Desde que fomos expulsos da Leo & Creio & Companhia / Nós procuramos trabalho todos os dias / E já sabemos o que fazer na hora da entrevista / Ouçam essas regras e voltem a ser explorados com alegria [...] Demonstre entusiasmo pela vaga se não quiser ouvir a descarga da privada. [...] Não se coce nem balance na cadeira. Uma pulga não lhe morde a vida inteira. [...] Não culpe os outros por estar desempregado. Todo patrão quer escravos educados (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 99-101, *itálicos nossos*).

Assim, o público fica convocado a refletir sobre o *modus operandi* do mercado de trabalho no contexto das entrevistas de emprego, em que o sujeito deve se encaixar em comportamentos socialmente aceitos e recomendados para alcançar a “dádiva” de ser super explorado.

A forma fragmentária dessa Comédia dá mais uma prova do pertencimento do Latão a uma longa tradição de teatro épico brasileiro. Isso, porque essa forma foi largamente usada por dramaturgos e grupos de teatro pelo menos desde os anos 1930 e, sobretudo, nos anos 1960 no contexto do Teatro de Arena e do CPC. Ao mesmo tempo, a técnica assegura o que temos afirmado neste estudo: que o Latão avança na renovação do teatro nacional; não necessariamente pela técnica em si, que já era praticada, como vimos, mas pelo efeito que logra junto ao público.

Dito de outra maneira, n’A Comédia, o seu efeito importa, porque os fragmentos, uma vez colocados lado a lado em cena, nos permitem perceber que o ponto de encontro da dramaturgia, a linha tênue que mantém as cenas unidas é a matéria social sedimentada em forma estética na peça, qual seja, o tema do trabalho, ou melhor, do desemprego e os pressupostos que explicam o porquê essa “falta” de emprego está presente na vida do povo. Esses momentos de

interrupção, causados pelo caráter fragmentado peça, portanto, cumprem a função, essencial para o teatro épico, de impedir o mergulho emocional do público na situação de miséria, fome e desespero a que estão submetidos os personagens; em lugar disso, o espectador é convocado a compreender a estrutura que sustenta a deterioração das condições de vida e de trabalho (dos personagens e das suas próprias).

Aqui vale notar que o processo de super exploração da classe trabalhadora já era tema do teatro épico brasileiro, como não podemos deixar de pontuar, por exemplo, em *A mais valia vai acabar*, seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho, de 1960. No entanto, acreditamos que o Latão, a partir de um trabalho coletivista de pesquisa e prática, aprofunda o alcance e desenvolve uma nitidez de consciência crítica ao trabalhar esse processo de espoliação em cena em situações que são normalizadas ou naturalizadas como momentos em que o trabalhador, teoricamente, não está pressionado (ou sendo explorado) pela lógica dos de cima, como em uma entrevista de emprego demonstrando que, mesmo na aparente normalidade, os de baixo estão envolvidos em uma lógica que os explora e oprime.

Outro fato que destacamos é o reconhecimento da importância da dialética, tanto para o desenvolvimento da peça, quanto para a reflexão do público, uma vez que muitos personagens, de todas as classes sociais representadas n’A Comédia, demonstram ter consciência da classe social a que pertencem e da realidade social e econômica em que vivem, mesmo que isso esteja em contradição com o grau de consciência real da classe a que eles estão limitados por um processo de despersonalização. Para dizer de outra maneira: num quadro de referência realista, nem sempre a fala de um personagem caberia em sua boca, porém, o que interessa ao teatro épico é explicitar as contradições

entre a ideologia (que justifica e legitima a exploração) e a vida material; n'outras palavras, entre o ideal (que o capitalismo diz ter alcançado) e a realidade. Isso acontece porque estamos acostumados a ver a ideologia operando na prática (em conceitos como os de progresso, liberdade, autonomia, etc.), com as contradições não sendo vistas como problema. Por exemplo, aceitamos que os homens são livres, quando sabemos que os que estão fora do mercado só têm a liberdade de morrer.

O que ocorre, de fato, é que vemos apenas a legitimação (do que seria uma contradição) funcionando, pois, a ideologia dos possuidores faz com que a classe trabalhadora defenda valores que a oprimem. Assim, mostrar isso em notação realista equivaleria a fotografar a realidade, com poucas perspectivas emancipatórias e críticas. Então, o que faz A Comédia do Latão? Inverte os termos da equação, colocando na boca desses personagens paupérrimos uma consciência da exploração que eles mesmos não seriam capazes de ter em realidade, daí o quadro ganha força: eles se sabem explorados e, mesmo assim, não fazem nada.

A potência da contradição aumenta, pois não há o amortecimento da ideologia. Resta, para compreender a submissão, apenas a força bruta das leis, que os de cima afirmam que fazem com que todos sejam iguais, sendo igualmente aplicadas a todos. Desse modo, resta a necessidade da luta física, da luta contra um estado de coisas que não vai se deixar mudar apenas com boas intenções e argumentos. Essa luta de morte entre os grupos ganha expressão pela negativa da falsidade social, que é outra negação: o caminho dialético se faz pela negação da negação. Saímos do campo do "Eles não sabem que o fazem, mas o fazem mesmo assim", para outro lugar: eles sabem o que fazem, mas não têm outra opção senão continuar a fazer. O salto dialético deve levar à

crítica não apenas de uma situação dada, mas também das formas de legitimação e dos processos sociais efetivos que as legitimam.

Esse reconhecimento acontece em vários níveis de didatismo, desde uma fala metafórica, como o trocadilho feito por Bagáua enquanto massageia o colega banqueiro "Calminha, precisa deslocar tensões, para relaxar em cima, contrai em baixo" (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 127), que pode ser entendido como uma alusão às classes sociais e a forma como o enriquecimento de uma tem relação com o empobrecimento de outra; até momentos em que as falas são mais literais, por exemplo em "Dominic: Não seja idiota. Tudo isso faz parte de uma conjuntura maior e mais complexa. São leis insondáveis da economia. Não tente entender o que não pode" (ibidem, p. 115); "Jeremias (para o alto): Ei, Núlio, volta pra casa, rapaz. Aqui embaixo ninguém te escuta. Eu não tenho culpa, ouviu. Ninguém tem culpa, são motivos maiores, são as leis do mercado" (ibidem, p. 123) e "Manuel, o agiota: Jeremias, desde que você caiu no mundo ele já era assim. Jacaré já engolia rã. Galinha já virava canja. Se você procurar bem, até na Pré-história existiam civilizações capitalistas" (ibidem, p. 121, *itálico nosso*).

Nas falas, percebemos a tentativa dos personagens de encontrar explicações lógicas e que fujam à possibilidade de questionamento. Dessa forma, para explicar a demissão, Dominic diz que são "leis insondáveis da economia"; mas é evidente que as leis são sondáveis. A explicação é simples: a demissão em massa se deve à crise do neoliberalismo, contudo a personagem coloca a decisão em um patamar quase inquestionável, para que as ações dos empregadores sejam justificadas pelas leis "insondáveis" da economia, sendo, portanto, naturalizadas e tornadas ahistóricas. Assim, a personagem demonstra que percebe sua posição de in-

ferioridade em relação aos possuidores, mas ela não questiona as razões de sua posição social e segue reproduzindo o discurso dos de cima.

Manuel, o agiota, também utiliza a naturalização como um argumento para aceitar as condições do capitalismo. Para isso, ele diz que “desde que você caiu no mundo ele já era assim”, a tradução disso seria: não há como mudar o mundo, basta aceitar. A fala do personagem é sintomática dessa naturalização do estado de coisas como elas são e, mais do que isso, expõe a tentativa bem-sucedida da classe dominante de ahistoricizar as desigualdades sociais; bem-sucedida justamente porque é vista como tão natural que a sociedade sequer consegue notar que são uma construção ideológica.

O mesmo argumento serve para a fala de Jeremias, pois quando ele diz que “ninguém tem culpa, são motivos maiores” torna o problema quase metafísico, como se nada que fosse feito pudesse mudar o rumo da História. Essa desnaturalização do discurso hegemônico dá mais uma prova de como o Latão avança, renovando as possibilidades estético-políticas do fazer teatro épico dialético no Brasil, uma vez que expõe a intencionalidade do grupo em fazer o teatro que faz, com um objetivo bem definido e com as técnicas ajustadas a esses objetivos.

Ainda nesse sentido, vemos outros personagens demonstrando essa consciência de sua condição de explorados em “Vendedora de suco: [...] A minha opinião é que se todo mundo é igual, todo mundo tinha que ganhar a mesma coisa” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 123) e “Desempregado 2: Vocês estão rindo do quê? Será que não percebem que a cara dele lá em cima é a mesma cara que vocês têm aqui em baixo? O sujeito está desesperado” (ibidem, p. 103). Nesses trechos, os personagens demonstram saber que todas as dificuldades pelas quais passam são reflexos de uma distribuição de

signal da renda, que é característica do neoliberalismo. Em outro momento, quando os desempregados estão na praça rindo da condição de Núlio, a fala do Desempregado 2 serve para mostrar que estão todos na mesma condição: explorados.

Ademais, para a reflexão e a tomada de consciência por parte da plateia e dos próprios atores, a peça apresenta outros momentos de distanciamento, em que os atores assumem o lugar dos personagens para mostrar que as histórias apresentadas não são de todo ficcionais, mas sim parte da realidade. Alguns dos momentos considerados mais importantes desse movimento por nós estão destacados a seguir:

Atriz politizada: [...] depois de meses de ensaio, tentando achar graça do capitalismo financeirizado, tentando rir de problemas como o desemprego, não tivemos escolha senão fazer uma tragédia: a tragédia do trabalho. Chamamos de comédia apenas para atrair mais público (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 91, *itálicos nossos*).

ATOR QUE REPRESENTA NÚLIO: Dentro de instantes, os senhores me verão representar Núlio, o suicida. Como estudo para uma personagem tão triste, pensei em minha própria situação e compus os seguintes versos [...] Sou um ator de teatro. / Apesar do amor ao ofício / As contas de casa não pago com isso. / Tenho saudades do dia / Em que era um ator-mercadoria. [...] No mundo da mercadoria / Coisa má é não ser mercadoria [...] Voltemos à peça (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 118-119, *itálico nosso*).

Como podemos notar, esse é outro nível de elaboração da peça. Se os personagens já tinham consciência de seu lugar e, apesar disso, viviam a contradição sem sustos, aqui os atores se distanciam dos personagens e criam fragmentos que remetem à situação geral em que se encontram. Desde

- CARVALHO, Sérgio (2020). Atitude modernista no teatro brasileiro (palestra de 2003 sobre politização da cena em São Paulo). Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>. Acesso em: 22 mar 2023.
- CONCEIÇÃO, Claudio. O desafio do desemprego. FGV IBRE Blog Conjuntura Econômica, Rio de Janeiro, 05 out. 2021. Disponível em: <https://ibre.fgv.br/blog-da-conjuntura-economica/artigos/o-desafio-do-desemprego>. Acesso em: 07 abr. 2023.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DIEESE. A Reforma Trabalhista e os impactos para as relações de trabalho no Brasil. São Paulo, mai. 2017. (Nota Técnica, 178). Disponível em: <https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec178reformaTrabalhista.html>; Acesso em: 20 mar. 2023.
- FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. Pandaemonium Germanicum, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, 2013. DOI: 10.1590/S1982-88372013000200004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/8010>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- GUARNIERI, G. Eles não usam Black-tie. 31. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto. Arena conta Zumbi. 1965. Mimeografado.
- MACHADO, Irley; ARANTES, Luiz Humberto Martins. Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2005. 226 p.
- MARX, Karl. O 18 de Brumário de Luís Bonaparte. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. 176p.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. 616p.
- PERUCHI, Camila Hespanhol; TOLENTINO, Thaís Aparecida Domenes. O teatro contra-ataca: a retomada do teatro político brasileiro em 1990. Religación. Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades, vol. 4, núm. 19, p. 21-29, 2019. Disponível em: <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/429>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- PERUCHI, Camila Hespanhol. Formas épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2016.
- SANTA, Roberto Della. Inquirir o Trabalho: metodologia, pesquisa-ação e «enquête operária». Revista Direito e Práxis, Ahead of print, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/61512/41629>. Acesso em: 07 abr. 2023. DOI: 10.1590/2179-8966/2021/61512.

SILVA, Sandro Pereira. A estratégia argumen-  
tativa da reforma trabalhista no Brasil à  
luz de dados internacionais. In: IPEA – INSTI-  
TUTO DE PESQUISA ECONÔMICA

APLICADA. Mercado de Trabalho: conjuntura  
e análise. ano 24, nº. 64, abril, 2018, p.

99-111. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10308>. Acesso em:

20 mar. 2023.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno  
[1880-1950]. Tradução de Luiz Sérgio

Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições,  
2001.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai  
acabar, Seu Edgar. In: VIANNA

FILHO, Oduvaldo. Peças do CPC: a mais-valia  
vai acabar seu Edgar e mundo

enterrado. São Paulo: Expressão Popular,  
2016, pp. 15-87.

Submissão: maio de 2023.

Aceite: julho de 2023.