



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MICHEL AUGUSTO GALIOTTO DA SILVA

**A pertinência do Humor em histórias de repressão e violência:
Um estudo sobre o espetáculo 'AI-5: Uma reconstituição cênica'**

São Paulo

2026

MICHEL AUGUSTO GALIOTTO DA SILVA

**A pertinência do Humor em histórias de repressão e violência:
Um estudo sobre o espetáculo ‘AI-5: Uma reconstituição cênica’**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Teatralidades e
Performatividades: Criação, Pensamento e
Percursos

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde
Martins

São Paulo

2026

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Michel Augusto Galiotto da
A pertinência do Humor em histórias de repressão e
violência: Um estudo sobre o espetáculo 'AI-5: Uma
reconstituição cênica' / Michel Augusto Galiotto da
Silva; orientador, Ferdinando Crepalde Martins. - São
Paulo, 2026.
137 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. humor. 2. teatro. 3. violência e sofrimento. 4.
história. 5. política. I. Martins, Ferdinando Crepalde.
II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Michel Augusto Galiotto da Silva

Título: A pertinência do Humor em histórias de repressão e violência: Um estudo sobre o espetáculo 'AI-5: Uma reconstituição cênica'

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

A todas e todos que vieram antes de mim com suas pesquisas e experiências acadêmicas, e que puderam contribuir, direta ou indiretamente, no incentivo e na produção deste trabalho que agora se apresenta. Em especial a Tom Dupin e Antonio Herci, que estiveram comigo na ideia inicial de me candidatar a uma vaga no mestrado da Universidade de São Paulo, e a João Alves, Luciano Gentile e Luciano Carvalho, pelo suporte durante essa missão.

À minha mãe, Ana Cristina Galiotto, minha maior fã e maior incentivadora desde sempre de meus estudos.

À minha companheira, Camila dos Santos Ribeiro, que escolheu ficar ao meu lado e viver a incrível experiência de compartilhar a vida, além de ter sido grande incentivadora e meu maior suporte na trajetória deste mestrado.

A todas as pessoas dos campos mais plurais imagináveis que me deram cada qual ao seu modo, apoio fundamental nos meus momentos mais difíceis.

A Paulo Maeda e ao Coletivo Ato de Resistência pelos subsídios materiais e principalmente por terem criado um espetáculo tão ousado na trajetória do teatro brasileiro.

Agradeço aos vários artistas independentes em especial da grande São Paulo, mas de todo o país, por desbravarem na luta incansável de fazer teatro em condições ainda adversas.

Ao meu orientador Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins que deu todo suporte necessário para que essa pesquisa se tornasse uma realidade.

A Rafaella Uhiara e Lucas Leal, professores que na minha qualificação deram contribuições substanciais para a continuidade da pesquisa

Ao estado de Pernambuco, cheio de amor, de onde vim e aprendi a gostar de estudar.

Ao estado de São Paulo, que pode parecer um pai ausente, mas que oferece suporte quando você menos espera.

A todas as acadêmicas e acadêmicos, intelectuais, amigas e amigos que me inspiraram a seguir em frente e a enfrentar os desafios que um trabalhador periférico das artes encontra para desenvolver uma pesquisa, com destaque ao meu maior incentivador, meu amigo, Prof. Me. Elvio Aparecido Roseno dos Santos.

Agradeço a Deus e à espiritualidade pela vida.

“Em um confronto entre Davi e Golias, a neutralidade significa tomar o partido do opressor, o gigante Golias; se quisermos tomar o partido do oprimido Davi, temos que ajudá-lo a encontrar as pedras” (Boal, 2019, p. 21).

RESUMO

SILVA, Michel Augusto Galiotto da. **A pertinência do Humor em histórias de repressão e violência: Um estudo sobre o espetáculo ‘AI-5: Uma reconstituição cênica’**. 2026.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2026.

A pesquisa busca investigar utilizações da linguagem do humor em peças teatrais que retratam a violência do Estado e situações de sofrimento humano. O estímulo para a pesquisa foi o espetáculo ‘AI-5: Uma reconstituição cênica’, que esteve em cartaz em São Paulo-SP, entre 2016-2020, e que se arriscou a utilizar elementos cômicos em uma peça que encenava de forma documental a instauração e estatização da tortura no País. Busca-se, portanto, explorar dentro do campo teatral, como essa linguagem pode ser uma ferramenta para uma aproximação e estímulo ao pensamento crítico junto ao público, e não como uma mera (e inadequada nesses casos), fonte de entretenimento. A investigação parte de estudos do humor de forma sequencial a partir dos campos das ciências da saúde, filosofia, sociologia e história, construindo um arcabouço teórico antes de adentrar nos saberes específicos sobre artes cênicas. Na etapa final, faz uma análise aprofundada sobre as utilizações do humor no espetáculo teatral em referência, buscando identificar as potencialidades e limites da comédia, confrontada ainda pela observação generalista de outras quatro obras teatrais da cena paulistana com características similares.

Palavras-chave: Humor. Teatro. Violência e sofrimento. História. Política.

ABSTRACT

SILVA, Michel Augusto Galiotto da. **The relevance of Humor in stories of repression and violence: A study on the performance ‘AI-5: Uma reconstituição cênica’**. 2026. Dissertation (Master in Performing Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2026.

This research investigates how the language of humor is utilized in theatrical plays that depict State violence and human suffering. The catalyst for this study is the performance ‘AI-5: Uma reconstituição cênica’ (AI-5: A theatrical reenactment), staged in São Paulo, Brazil, between 2016 and 2020, which incorporated comic elements into a documentary portrayal of State-sponsored torture. Within the theatrical field, this study explores how humor can serve as a tool to foster audience engagement and critical thinking, rather than acting as a mere—and in this context, inappropriate—source of entertainment. The investigation begins with an interdisciplinary overview of humor across health sciences, philosophy, sociology, and history to construct a theoretical framework before focusing on the performing arts. Finally, it conducts an in-depth analysis of the use of humor in the core performance to map the potentials and limits of comedy. These findings are further contrasted with a broader analysis of four other plays from the São Paulo theatrical scene that share similar characteristics.

Keywords: Humor. Theater. Violence and grievance. History. Politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Penúltima cena do espetáculo ‘AI-5’: momento de tensão.....	10
Imagem 2: Cena intermediária de ‘AI-5’: momento cômico.....	12
Imagem 3: Resposta dos Cossacos Zaporozhianos’, obra de Ilya Repin: risos de zombaria.....	22
Imagem 4: Sketch ‘Slimtifada’, Eretz Nehederet: humor cruel.....	30
Imagem 5: Salomé, personagem de Chico Anysio, 1980.....	36
Imagem 6: Sebastião, codinome Pierre, personagem de Jô Soares; 1982.....	37
Imagem 7: Cartaz de ‘Casseta e Planeta: A taça do mundo é nossa.....	40
Imagem 8: Cartaz da temporada de estreia de ‘AI-5’ em 2016.....	48
Imagem 9: ‘AI-5: Uma Reconstituição Cênica’ - Sangue escorrendo sobre a mesa....	49
Imagem 10: Cena de ‘AI-5: Uma reconstituição online’.....	51
Imagem 11: Cartaz da última apresentação de ‘AI-5’.....	51
Imagem 12: ‘AI-5’: Presidente Costa e Silva interpretado por Ricardo Socalschi.....	56
Imagem 13: Fotografia congelada Surpresa com falas do vice-presidente Pedro Aleixo	56
Imagem 14: Jogo teatral: Fotografia Aleixo denuncia o início da ditadura.....	57
Imagem 15: Jogo teatral: Alusão ao jogador de futebol Neymar que cai e chora.....	66
Imagem 16: Saudação nazista.....	71
Imagem 17: Política e Religião.....	72
Imagem 18: ‘República de bananas’ & Pó Royal de Delfim Neto.....	73
Imagem 19: Hélio Beltrão chama a ‘Mocinha’ e lava as mãos.....	76
Imagem 20: Autoridades batem panelas.....	80
Imagem 21: Médici expõe de forma grotesca um pedaço de órgão sangrando.....	83
Imagem 22: Geisel levanta a arma de fogo na reunião.....	84
Imagem 23: Depoimento de Ustra para a Comissão da Verdade em 2013.....	89
Imagem 24: Continência final ao presidente.....	90
Imagem 25: Saída de Pedro Aleixo e mesa ensangrentada.....	91
Imagem 26: ‘Mocinha’ e o grito que não sai.....	93
Imagem 27: ‘Verme’: Cartaz da temporada na sede do Teatro Heliópolis.....	95
Imagem 28: ‘Verme’: Humilhação sobre o ‘Soldado 30’.....	97
Imagem 29: ‘Espião Silenciado’: Cartaz da temporada no Teatro de Arena.....	99
Imagem 30 : Cenário de ‘Espião Silenciado’.....	100
Imagem 31 : ‘Murro em Ponta de Faca’: Cartaz da temporada no Teatro de Arena em 2024.....	102
Imagem 32 : ‘Murro em Ponta de Faca’: Seis personagens e cenário montado a partir de malas.....	103
Imagem 33 : ‘Debuxo: O Olho do Mundo’ - Cartaz da apresentação no Teatro Flávio Império em 2025.....	106
Imagem 34 : Cena ‘Sionista Games’: (Debuxo: O Olho do Mundo).....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - HUMOR PRA QUÊ?.....	16
1.1 Por que rimos?.....	20
1.2 Teorias do Riso.....	23
1.2.1 Teoria da Superioridade.....	24
1.2.2 Teoria da Incongruência.....	25
1.2.3 Teoria do Alívio.....	27
2 - SOCIOLOGIA DO HUMOR NO CONTEXTO PÓS-DITADURA NO BRASIL.....	28
2.1 Humor de Cima para Baixo.....	30
2.2 Humor de ‘Baixo’ para Cima.....	31
2.3 Humor Contra Todos.....	34
2.4 Bobagem generalizada.....	41
3 - TEATRO POLÍTICO E ESTUDOS DE CASOS.....	43
3.1 Teatro Político em São Paulo: Bom ou Mau Humor?.....	45
3.2 Estudos de Casos e Metodologia.....	46
3.2.1 - AI-5: Uma reconstituição cênica.....	46
3.2.1.1 Análise Crítica do Espetáculo.....	53
3.2.2 - Verme, Espião Silenciado, Murro em Ponta de Faca e Sionista Games (Debuxo).....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	115
APÊNDICE A - TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DA ENTREVISTA REALIZADA COM O DIRETOR PAULO MAEDA.....	126
APÊNDICE B - ARTISTAS DA PEÇA ‘AI-5’ ENTRE 2016-2020.....	129
ANEXO A - TEXTO LEGAL DO ATO INSTITUCIONAL Nº5.....	130
ANEXO B - LEI DA ANISTIA.....	134

INTRODUÇÃO

O famigerado Ato Institucional nº 5 representou na história recente do Brasil um dos mais graves, ou quiçá o mais grave dos atentados aos postulados do Estado de Direito, inviabilizando por mais de uma década o exercício das liberdades políticas e individuais.

Que seja sempre lembrado e jamais reeditado, sob nenhuma forma ou a nenhum pretexto! (Ramos, 2018, n.p.)

Em meados de 2016, em meio às tensões e ameaças à democracia no Brasil em virtude do início do processo de impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff — uma mulher torturada pelo regime militar —, o diretor de teatro paulistano Paulo Maeda propôs traçar um paralelo entre esse momento e outro em que a democracia já fora destruída definitivamente, quando da decretação do Ato Institucional Nº 5. A proposta foi a teatralização dos discursos proferidos pelos participantes da reunião do Conselho de Segurança Nacional, em 13 de dezembro de 1968, nos quais argumentavam sobre a instauração do nefasto Ato. Tais discursos foram revelados com base nas investigações da Comissão da Verdade e disponibilizados em seu Relatório Final, publicado dois anos antes.

Imagem 1: Penúltima cena do espetáculo, após a assinatura do AI-5 – momento de tensão



Fonte: Foto de Coletivo Fotomix/Luciana Camargo

Entre 2016 e 2020 o espetáculo ‘AI-5: Uma reconstituição cênica’, esteve nos palcos da cidade de São Paulo para, por meio da arte, propor e estimular o público à reflexão crítica sobre os fatos contemporâneos e o contexto histórico e político nacional. Um teatro documentário em que eram ditas literalmente, as falas do presidente Costa e Silva, do vice-presidente Pedro Aleixo e de todo corpo de ministros de Estado que compunham o Conselho de Segurança Nacional (CSN), reproduzindo inclusive o mesmo cenário da reunião que ocorreu no Palácio das Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro: uma sala, longa mesa, cadeiras nas laterais para os ministros, uma ao centro para o presidente, sem maiores recursos estéticos. Para a atuação foram chamados 23 intérpretes de diversos coletivos da Grande São Paulo. Conforme argumentos apresentados pela produção em projeto para edital:

O espetáculo reproduzia de maneira documental as falas dos ministros, e seus argumentos que julgaram justificar a repressão às vozes do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que se colocava em revista posicionamentos de figuras de poder contemporâneas, de forma híbrida (Coletive Ato de Resistência, 2021, p. 20).

O espetáculo fez temporadas e circulou por espaços e teatros da capital paulistana, dando destaque às apresentações no Memorial da Resistência de São Paulo, (antiga sede central do DOPS-SP¹), e as que ocorreram durante a ‘Ocupação Arena Conta AI-5’² no histórico Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Ao longo desse período, o espetáculo, segundo a produção, teve contabilizadas cerca de 100 (cem) apresentações.

A peça foi realizada de forma independente, sem apoios de patrocínios ou editais conquistados, assim a criação artística dependeu em alto grau da inventividade e versatilidade dos corpos dos fatores:

O que era uma questão prática tornou-se estética, e as substituições e rotatividades no elenco trouxeram novas dinâmicas de cena descobertas no encontro com novos intérpretes e suas novas propostas de jogo. Novas relações se estabeleciam com a figura alegórica da democracia, oprimida e sufocada em cena (Coletive Ato de Resistência, 2021, p. 20).

Na proposta cênica, conforme exposto acima pela produção, para além da parte documental, a teatralidade se complementava por meio da interação e jogo entre intérpretes/personagens e, nesse contexto, o **humor** foi emergindo na encenação, utilizado,

¹ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), foi criado em 1924 e, durante o Regime Cívico-Militar, executava medidas de contenção estatal, que incluíam, em sua rotina, torturas, prisões ilegais e execuções.

² Ciclo de apresentações e debates que ocorreu durante o mês de maio de 2019. Fonte: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2019/10/>. Acesso em: 02 fev. 2026.

em determinados momentos, para expor o absurdo, a violência de Estado, o caráter das autoridades-cúmplices, apontando para o ‘andar de cima’, evidenciando a monstruosidade do que estava por acontecer. Recurso esse, portanto utilizado para colaborar na denúncia, sendo que o entretenimento ocasionado ao público era consequência e não um fim.

Imagem 2: Cena intermediária do espetáculo – momento cômico



Fonte: Foto de Felipe Sales | Acervo da produção

De todo modo, mesmo com os motivos anteriormente justificados, parte da crítica teatral abriu debate questionando a pertinência do cômico na encenação de uma peça de cunho documental, histórico e político que trata de repressão, tortura e violência estatal.

Compreende-se o intento das infiltrações que Maeda comete no encontro de natureza dramática e suas personalidades de maioria caricata nas manifestações verbal e gestual está intuída como nas transmissões radiofônicas. Afinal, aquelas horas traçaram o destino da nação e de seu povo. [...] uma criação imprescindível sob o ponto de vista político, mas que oscila ao priorizar o risível para quebrar o tom protocolar quando o absurdo da realidade grita mais alto no diálogo desses senhores fardados ou de terno e gravata (Santos, 2018, n.p.).

Trata-se de poderoso exemplo de Teatro Documentário que estarrece o mais preparado espectador. [...] Com o intuito de amenizar a aridez do texto e torná-lo mais atual o encenador permite a introdução de cacos e brincadeiras relativas ao presente durante os discursos dos ministros, fato que enfraquece a proposta, uma vez que não é preciso nada mais que o próprio texto para mostrar como estamos infelizmente, próximos daquela realidade, haja vista os discursos de Costa e Silva e de Médici, que são ditos tal como ocorreram. A figura do vice-presidente Pedro Aleixo, único opositor do ato, é mostrada de forma patética e muito bem representada pelo ator Paulo Goya (Cetra Filho, 2018, n.p.).

Portanto ambos os críticos de arte, e mestres em Artes Cênicas, acima afirmaram, em outras palavras, que o espetáculo apesar de ter um poderoso papel político, discordam quando da utilização do humor, pois, segundo eles, enfraquece a potência do próprio relato histórico dos horrores da ditadura, sendo que nada mais que o próprio texto já daria conta de mostrar o absurdo do que aconteceu.

A partir desse ponto, eu, enquanto artista do teatro, e da comédia, periférico e migrante; sendo também a longa data espectador das artes cênicas e, além disso, em minha trajetória ter passado pela experiência de gerir dois equipamentos de cultura, um público e um independente, tendo assim encarado os desafios para formação de público especialmente em teatro; sinto-me motivado desde minha vivência empírica e agora aliando metodologias da pesquisa acadêmica a buscar ou ao menos me aproximar de respostas quanto à relação pertinência *versus* potencialidade e maneiras adequadas e éticas da utilização do humor em espetáculos de teatro político inclusive os que abordam questões históricas de horror e violência.

A problemática aqui apresentada inicialmente diz respeito a questões de forma e conteúdo em uma determinada produção teatral. De toda sorte, tais questões subjetivas poderiam se limitar a discussões de função puramente acadêmicas caso não se leve em consideração a presença do público nesses espetáculos. A própria origem etimológica da palavra TEATRO, do grego *théatron* "lugar de onde se vê" ou "lugar para olhar" (RTP Ensina, 2024), denota que a obra precisa do olhar do espectador para ser concluída. Corroborando este ponto, a professora de teatro Heloísa Marina da UFMG destaca a imprescindibilidade da presença e troca com o público:

O acontecimento teatral ocorre de forma processual ao construir espaços de encontro, espaços de experiência, de vivências, ao oportunizar o confronto (direto e imediato) entre público e artista. É, inclusive, uma das poucas linguagens artísticas em que esse encontro imediato é possível e imprescindível. (2016, p. 1)

Compreendo, decerto, o possível e importante papel do teatro para a politização das pessoas e a ética com a qual as mensagens devem ser entregues; proponho, todavia, aliar a essa discussão a questão da formação de público, pois sem receptores nem a obra teatral nem a comunicação se completam. Em entrevista ao portal Brasil de Fato em 2018, Mari Bortolletto, representante do SATD-SP à época, problematizava a pouca presença de público nos teatros da cidade de São Paulo:

O brasileiro, a brasileira, nós como povo não somos estimulados, não temos o hábito de assistir teatro, de irmos a museus, mesmo shows de música, a gente não tem uma oferta, um acesso fácil para arte no Brasil, em São Paulo supostamente você teria mais, mas é bem supostamente. (Sepúlveda, 2018, n.p.)

Além desse relato, é possível encontrar facilmente outros, incluindo minhas próprias experiências quanto aos desafios para atrair o interesse do público para a fruição teatral, tanto em minha trajetória como ex-gestor de equipamentos culturais periféricos (com ingressos majoritariamente gratuitos) quanto, ainda hoje, como artista. Por essa razão, questiono se, no teatro não comercial, os modos como lidamos com a forma e o conteúdo não estariam enrijecidos. Embora esse não seja o foco principal da pesquisa, o tema inevitavelmente emerge ao estabelecermos que o teatro necessita de público e que estamos vivenciando uma crise de audiência, ao menos em São Paulo, e quiçá em outras regiões.

Nesse contexto, o professor Luiz Fernando Ramos, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP e crítico do jornal Folha de S.Paulo entre 2008 e 2013, comenta as dificuldades financeiras enfrentadas pelas produções e pelos trabalhadores da área em entrevista concedida ao Jornal da USP. Segundo ele, esses problemas decorrem em parte do investimento público e privado insuficiente, mas também pela perda da alternativa de autofinanciamento via bilheteria, provocada pela escassez de público. Para Ramos, trata-se de um cenário complexo que necessita de resolução, embora não pareça haver uma saída única:

O que podemos fazer para combater essa crise são muitas possibilidades, acho que várias devem ser tentadas simultaneamente, não só para a formação de público, mas também o próprio uso da televisão como meio de aproximar as pessoas do teatro. (APROXIMAR-SE..., 2020, n.p.)

Volto, portanto, ao objeto da pesquisa: o humor no teatro político. Considero-o não como a solução definitiva para a referida crise de público, mas como uma ação, entre tantas outras, que pode colaborar para combater tal cenário. Vale ressaltar que partimos de um espetáculo focado em uma história real de violência e repressão para investigar se, e de que maneira, é possível trabalhar com o riso diante de tais premissas.

A partir disso, surge a questão sobre os motivos para a utilização do humor ou de elementos cômicos mesmo em espetáculos que tratam de temas reais associados à dor e ao sofrimento. No entanto, poder-se-ia elaborar um pensamento reflexivo também pelo viés oposto: 'E por que não?'. Enquadrar o humor tão somente como entretenimento é desconsiderar sua potência; em minha própria vida, ele também foi instrumento de resistência

e de luta. Assim, somo à minha trajetória as palavras do doutor em filosofia e professor mexicano Aliber Escobar (2015, p. 86): “Sabemos que desde los orígenes de la humanidad la risa ha funcionado como una válvula de escape que permite descargar una energía contenida frente a algo que amenaza, incomoda, somete o reprime”.

Hoje, enquanto profissional das artes cênicas, trago a comédia para o centro do meu trabalho. Meu fazer artístico, todavia, não é alheio às situações pelas quais passei, de onde vim e de onde estou - minha arte não deixa de ser periférica, e periferia é luta! Contudo, lutar não significa necessariamente privar as já exploradas classes trabalhadoras dos seus poucos momentos de diversão. Advogo, portanto, por uma produção artística que seja ao mesmo tempo divertida e não alienante como caminho para o diálogo com a população: primeiro despertar o interesse, para depois promover o pensamento reflexivo.

Ao assistir ao espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica* (em sua temporada de 2016 a 2020), observei o humor sendo utilizado tanto para prender a atenção quanto como instrumento de denúncia, ajudando o público a compreender a história por outro ponto de vista. Desse panorama, partiu o problema central desta pesquisa: **como utilizar o humor para tratar de temas difíceis e dolorosos?**

A pesquisa inicia-se com a investigação dos efeitos do humor para a saúde física e mental humana, do campo individual ao coletivo, neste ponto, adicionando suporte relevante das teorias filosóficas; seguindo para estudos de sociologia, história e política. Ao chegar ao último capítulo, o acúmulo teórico construído é confrontado com a bibliografia pertinente ao campo do teatro político. Por fim, apresentam-se estudos de campo de cinco espetáculos da cena paulistana, tendo, evidentemente, *AI-5: Uma reconstituição cênica* como principal estudo de caso, além do relato de uma aplicação prática artística, realizada por este pesquisador, a partir dos conhecimentos adquiridos ao longo deste percurso.

A pesquisa, assim, visa encontrar possíveis respostas à questão proposta, almejando deixar uma contribuição metodológica para futuras produções que objetivem utilizar a teatralidade como instrumento de formação de pensamento crítico junto às classes trabalhadoras.

1 - HUMOR PRA QUÊ?

O humor é uma vacina contra o desespero (Minois, 2003, p. 425)

No livro *Humor: O papel fundamental do riso na cultura* (2023), no capítulo que trata especificamente do riso, o autor Terry Eagleton, filósofo, crítico literário e considerado um dos cânones dos Estudos Culturais, traz exemplos de piadas nas quais brinca com situações hipotéticas de morte.

Paciente: Quanto tempo de vida eu tenho?

Médico: Dez.

Paciente: Dez o quê? Anos? Meses? Semanas?

Médico: Não, não. Dez, nove, oito, sete ... (Eagleton, 2023, p. 19)

No exemplo dado acima, segundo ele, o médico faz um deboche cruel com seu paciente; porém, o distanciamento propiciado por se tratar de uma situação fictícia permite-nos rir da piada. O autor expõe que a mera possibilidade de rir com o tema da morte ajuda-nos a confrontar nossa própria mortalidade, criando uma fabulosa projeção de imortalidade que gera uma sensação de alívio. Ele também cita a história real, absurda e divertida, de quando, em pleno leito de morte, o avô de Woody Allen aproveitou a oportunidade para vender-lhe um relógio, ou seja, um verdadeiro desafio diante do fim.

Eagleton (2023) associa essa linha de raciocínio a Nietzsche, quando este afirmava que o ser humano é o único animal com capacidade de rir, justamente porque sofre terrivelmente e precisa desse paliativo para aliviar suas aflições. A morte, de fato, é o ponto final biológico da existência humana e, nesse sentido, um tema delicado para se fazer piadas; no entanto, paradoxalmente, não é raro perceber em velórios, mesmo na tristeza, situações de riso. A graça não é provocada pela morte da pessoa em questão, mas, ao contrário, pela celebração da vida dela, resgatando momentos divertidos de sua história. Há, portanto, uma inversão de sentido, a busca por outro olhar no contexto dado, permitindo assim algum relaxamento improvável a priori e a facilitação para as interações sociais decorrentes do humor.

Aqueles que não têm como cair mais baixo gozam de uma estranha espécie de invencibilidade. É como se a dura consciência da mortalidade os dotasse de uma sabedoria que lhes permite ascender sobre ela. Estar consciente dos próprios limites é transcendê-los (Eagleton, 2023, p. 57).

E em situações limítrofes, nas quais a vida se encontra ameaçada, o humor teria alguma serventia? Nessa direção o psiquiatra, filósofo e professor, Daniel Martins de Barros,

no livro *Rir é Preciso* (2022), aborda os efeitos prejudiciais das emoções negativas na saúde humana e aponta para o humor como um instrumento de revigoramento, sobretudo em momentos de adversidade. A obra foi publicada como fruto de seus estudos prévios e de observações da psique social durante os anos da pandemia de COVID-19. Aquele foi um período de extrema tensão devido ao alto contágio do vírus e às crescentes taxas de mortalidade, cenário que provocou a suspensão temporária do riso; era justamente por isso que o autor pedia licença para trazer o humor de volta, destacando seus efeitos positivos, como resiliência, vontade de viver e motivação.

Ao se debruçar sobre o humor em situações de dor, Barros também resgata reflexões de Woody Allen e do psicólogo Yves de La Taille, convergindo especialmente com a defesa que o padre Girolamo Cattaneo faz de Demócrito, o "filósofo que ria". Desse modo, o autor convence-se de que "[...] é, sim, possível se alegrar mesmo vivendo num mundo com sofrimento [...]" e complementa: "Rir - ainda que em meio à tragédia - pode ser também uma forma de tentar se recuperar para seguir em frente." (Barros, 2022, p. 12).

Em outra experiência, Lázaro Droznes, escritor argentino de origem judaica, apresenta-nos, em *Humor Judeu no Holocausto* (2018), uma coletânea de piadas feitas por judeus e encontradas nos campos de concentração. Trazemos aqui algumas delas:

Hoje em dia ninguém quer pesquisar sua árvore genealógica. Vai que aparece algum judeu. (2018, p. 8)
[...]

Hoje é necessário sermos otimistas. Devemos deixar o pessimismo para tempos melhores (2018, p. 1)
[...]

A: - Tem comida suficiente?
B: - Não posso me queixar.
A: - A comida é ruim?
B: - Não posso me queixar.
A: - A calefação está funcionando bem?
B: - Não posso me queixar.
A: - O sistema de saúde é bom?
B: - Não posso me queixar.
A: - E por que você quer emigrar?
B: - Para poder me queixar. (2018, p. 8)

Droznes (2018) relata que, para os judeus dos campos de concentração, sujeitos a todo tipo de miséria humana e sem certeza de até quando estariam vivos, as piadas serviam como antídotos para o resgate da humanidade de cada um diante de toda a desumanização provocada pelos nazistas. Ainda hoje, os descendentes da cultura judaica, ao investigarem a memória do Holocausto, conseguem observar a força de resiliência mental de seu povo e o pa-

pel do humor em situações de tamanha debilidade. O humor atinge, portanto, uma segunda camada — a de pertencimento —, pois sua finalidade ultrapassa o limite temporal, reforçando inclusive a percepção da identidade de um povo, instrumento fundamental para eventuais enfrentamentos posteriores.

Levando em consideração agora aspectos da saúde, segundo Barros, a medicina vem encontrando resultados positivos quanto aos efeitos analgésicos do humor em pacientes que passam por dores físicas. Portanto, é um auxílio para o indivíduo encarar a situação. As observações partem de evidências que se multiplicam na pluralidade de estudos científicos contemporâneos em desenvolvimento. Também se coloca a partir de repertório médico já estabelecido, o humor como auxiliar importante no combate em situações de estresse tanto em doenças quanto de repressões físicas. No contexto da saúde mental, segundo o autor, o ser humano ao estar em episódios de dificuldades intensas fica diante de duas únicas alternativas: focar no problema ou focar nas emoções. Nos casos em que beiram o fim da existência humana, como doenças terminais e situações de extrema violência, em que não é possível resolver o problema, a atitude que busca a superação ou redução do dano é a de cuidar das emoções. É a busca por um sentido da vida que ainda resta, encontrar a motivação diante do mínimo, podendo esta até ser a de deixar um legado de esperança aos que ficam. Barros apresenta o termo “humor dos sobreviventes”, em que buscar energias positivas mesmo diante de situações muito difíceis ajuda na motivação dos que permanecem, pois tanto as equipes médicas, quanto os sobreviventes dos campos de concentração, de situações de tortura, entre outras, precisavam reunir as forças para prosseguir. Alguns desses vivos inclusive optarão por utilizar as energias que dispõem com o propósito de tentar evitar que tais violências se repitam ou para o engajamento na luta pela justiça. Freud em *Os Chistes e o Inconsciente* confirma tal efeito: “[...] o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele [...]” (1969, p.257), instrumento esse que de primeiro favorece algum alívio e conforto que posteriormente pode vir a canalizar energias psíquicas necessárias para uma futura ação. Georges Minois em *A História do Riso e do Escárnio* também reforça essa perspectiva: “A pessoa que ri se poupa, de alguma forma, e ela ri por isso, ao passo que o homem triste se enfraquece. Essas conclusões coincidem, em parte, com recentes estudos psicofisiológicos sobre o caráter benéfico do riso sobre a saúde.” (2003, p. 527).

Esses levantamentos corroboram o estudo de caso do espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica* (Coletive Ato de Resistência, 2019, 2020, 2021). Trata-se de uma obra de teatro baseada na história real que causou mortes, sofrimentos e censura para

inúmeros brasileiros, especificamente o dia 13 de dezembro de 1968, quando o Regime Cívico-Militar (1964-1985) decide por recrudescer a ditadura no país, via decretação do Ato Institucional Nº 5, que retirou as garantias individuais dos cidadãos, liberando a elevação do grau de violência estatal incluindo a legalização da tortura, levando de centenas a milhares de pessoas à perseguição política, causando sequelas de ordens físicas e mentais, além de aniquilação de vidas. A peça não é, e dificilmente poderia ser uma comédia, é um teatro documental. A dramaturgia é a própria ata da reunião de instauração do AI-5, ou seja, a reprodução das falas reais dos membros da ditadura: um texto literal, institucional e rígido. O espetáculo busca ao seu modo, chamar a atenção do público para os horrores do passado a fim de estimular um pensamento crítico a partir da comparação de episódios daquele tempo com os do presente, assim em certo modo como relatado anteriormente no caso do povo judeu, a compreensão do passado instrumentaliza as gerações seguintes a se prevenir no futuro. Assim, esta peça, dentro dos limites do teatro, busca chamar a atenção para a reflexão crítica da história social e política do país.

Não existe um só acontecimento histórico que se possa supor conhecido de todos, é preciso falar de acontecimentos que se passaram há alguns anos como se tivessem mil anos: [...] (Kundera, 2008, p. 14).

No entanto, na produção e execução do espetáculo, os primeiros ensaios e apresentações não provocaram o estímulo ao pensamento crítico nem por parte do público e nem pelo elenco, causaram sono (Maeda, 2024). Também não houve choro: as esperadas empatia e tristeza de fato acabaram sendo atenuadas pelo distanciamento histórico. A escolha da direção por uma reprodução literal e crua da história, criava então um entrave cênico: a montagem inicial pecava em prender a atenção do público. O ambiente da história real e da peça era uma sala de reunião com um presidente, um vice e duas dezenas de ministros, com cada um dando seu discurso protocolar em uma oratória coletiva de mais de duas horas.

No decorrer das apresentações, inserções cômicas pontuais foram acontecendo no espetáculo, o que foi ativando mais a plateia e o elenco. O humor foi portanto utilizado para interromper a monotonia, mas não só, pois, segundo o psiquiatra Barros, existe a vantagem adicional de que quando rimos sofremos um “impacto emocional no momento” e isso é importante para que a “memória fixe uma informação” (2022, p. 44). A se observar, portanto, dois pontos importantes na utilização do humor: a captação da atenção do público e a ativação da memória dos temas apresentados.

É necessário, contudo, continuar o aprofundamento acerca do humor, antes de dar uma afirmação definitiva a respeito de suas conveniências em casos como o da obra mencionada anteriormente.

1.1 Por que rimos?

Imagem 3: ‘Resposta dos Cossacos Zaporozhianos’ (tradução nossa), de Ilya Repin: risos de zombaria



Fonte: Site ‘Obelisk Art History’ - Acesso em 12.ago 2025

As razões para a ocorrência do riso foram teorizadas por autores de diversas áreas do saber, principalmente da filosofia, sendo improvável contudo que a totalidade de variáveis a respeito tenham sido encerradas. Nosso foco será para as relações e possibilidades de humor para o teatro político, mais especificamente os que abordam histórias de sofrimento em virtude de repressão estatal.

Para fins pedagógicos propomos analisar o fenômeno humorístico a partir de três agentes: o riso, o humor e o comediante.

O riso é um fenômeno do comportamento humano. Segundo Bergson, ele é provocado a partir da observação de um objeto risível (obtido de forma natural ou artificial), que gera no indivíduo um prazer momentâneo, que acaba sendo externalizado de uma forma característica: com expressões faciais, corporais e emissão de sons correspondentes; ou seja, reações biológicas-anatômicas a partir de um estímulo mental (2018, p. 41). No entanto, precisar qual seria o estímulo risível para cada pessoa é de fato mais complexo, pois deriva de fatores relacionados a preferências individuais, parâmetros cognitivos, culturais, territoriais, temporais, entre outros. Até aqui, portanto, tratamos da instância primeira do riso que é o efeito individual. Bergson em *O Riso* propõe uma outra camada, a do laço social, observado o

efeito não incomum dos indivíduos quererem compartilhar o que lhes faz graça com outras pessoas: “Não apreciáramos o cômico se nos sentíssemos isolados” (2018, p. 39), isso, ao meu ver, como uma tentativa humana de repetir e estender a sensação de prazer. Barros (2021, p. 34) e Eagleton (2023, p. 14) também corroboram essa condição e efeito do laço social, no entanto, ainda é possível constatar outras insurgências: o riso não natural, aquele construído a partir de estímulos cognitivos mais avançados; risos construídos a partir de uma expressão artística (agente cômico); riso devido a anomalias da condição física ou mental; e até riso sem humor (Eagleton, 2023).

Humor, o segundo agente. Temos a introdução proposta por Barros a partir da historização da palavra ‘humor’, que segundo ele, não estava originalmente associada à comédia mas à medicina. Os gregos chamavam de “humores” alguns dos líquidos internos corporais dos humanos e acreditavam ser o equilíbrio desses líquidos o responsável pelo temperamento das pessoas. Esse foi o sentido dado à palavra por muitos séculos, tendo como marco o ano de 1682 na Inglaterra como primeiro registro do termo ‘humor’ com o sentido o qual compreendemos hoje: “[...] mensagens produzidas e apresentadas com o objetivo de provocar risadas [...]” (Barros, 2022, p. 44)³. A qualquer despeito é sabido que, conforme o historiador francês Minois, “a coisa existe muito antes da palavra”, sendo que indicações do surgimento (ou ressurgimento) da ‘coisa’ começam a florescer a partir das transformações culturais advindas do Renascimento (2003, p. 303).

[...] a Renascença corresponde a uma etapa importante: a retomada de consciência da existência, em certos indivíduos, de um tipo de temperamento extravagante, de um humor capaz de ultrapassar agradavelmente as contradições da vida e da natureza humana. (Minois, 2003, p. 303)

Acreditava-se que alguém de comportamento extravagante e, muitas vezes cômico, era assim devido à predominância de algum líquido corporal (humor) sobre outros. Foi-se então convencionando a expressão que tal pessoa ‘tinha humor’ (sentido fisiológico) e, de tão habitual, aos poucos houve a conversão do sentido para o que temos atualmente (p. 304).

Neste subcapítulo, com outros fins pedagógicos, a palavra humor será investigada como instrumento de agenciamento da mensagem, ou seja, uma ferramenta comunicativa, proveniente da observação, criação e/ou circulação de algo que se tenha a dizer, neste caso um objeto cômico. Stuart Hall, sociólogo jamaicano-britânico, ofereceu uma proposição teórica do fenômeno da disseminação comunicativa, ao analisar a cultura de massa, que no entanto se assimila, em certo, grau ao fenômeno humorístico. Ele propõe como as principais etapas da

³ Em ‘História do Riso e do Escárnio’ (2003; P.303 e 424), Minois endossa a primeira aparição do termo ‘humor’ no sentido que temos hoje em 1682 na Inglaterra, sendo reificada pela *Encyclopaedia Britannica* de 1771.

comunicação: emissão da mensagem - codificação/decodificação - recepção (Hall, 2003). Com isso, coloca-se atenção à tarefa de interpretação das mensagens, pois a comunicação é um processo que só alcança seus objetivos se o que se deseja falar é compreendido por quem recebe a mensagem. No caso do contato direto entre emissor e receptor, como em teatros, shows de comédia, palestras, rodas de conversa, entre outros, ainda assim a interpretação da mensagem continua imperativa. No humor além de entender a mensagem é preciso também entender a piada. Para o emissor da mensagem cômica é necessário minimizar as prováveis lacunas de entendimento por meio de uma codificação com decodificação possível por parte do receptor, para isso o ‘humorista’ precisa fazer a contextualização da história, uma familiarização do tema, para seu público (Carter, 2022).

Enfim temos o terceiro agente, o cômico, o sujeito que leva o humor para alguém. Todo mundo em maior ou menor grau é capaz de fazer rir, no entanto, o artista é alguém que desenvolve a comédia de forma artística. O cômico profissional ou eventual precisa, como vimos anteriormente, utilizar ferramentas de criação ou circulação de objetos ou mensagens jocosas dentro de um código possível de ser interpretado por outras pessoas para a obtenção do riso, com o consequente desfrute dos resultados nas mais variadas situações. Para além do trabalho tipicamente cômico, técnicas pontuais de humor geram efeitos de aproximação e atenção que podem auxiliar em áreas diversas, como em aulas, vendas, teatro, música, para resolução de problemas ou até para contar más notícias, entre outros (Barros, 2002). É, portanto, uma relação entre ao menos duas pessoas, em que o emissor e a mensagem estão de lado e o receptor (e possível ridente) está de outro. Portanto, são duas as tarefas do “cômico”: a de criar-capturar-observar uma mensagem e a de entregá-la. São inúmeras formas de criar a mensagem risível: caricaturas, imitações, ironia, sarcasmo, piadas, memes, exageros, mímica, *stand up comedy*, paródias, músicas cômicas, poesia, autodepreciação, sátiras, quadrinhos, desenhos, textos, danças, *non sense*, hipérboles, o grotesco, etc. (Bakhtin, 1987; Barros, 2022; Bergson, 2018; Carter, 2022; Eagleton, 2023; Freud, 1969; Minois, 2003; Propp, 1992). E por fim, a outra tarefa para o ‘humorista’ é a entrega, ou seja, a performatividade da ação de apresentar o objeto cômico. De algum modo isso é natural ou aprendido pelas pessoas comuns (afinal quem nunca foi surpreendido por contos ou piadas de amigos ou familiares?), porém no caso do comediante profissional é necessário desenvolver ou treinar ferramentas artísticas para que a entrega seja eficiente e adequada ao público que se pretenda atingir, pois existe o risco de as risadas não acontecerem. Existe uma complexidade no fazer rir, pois depende da sinergia entre o cômico, a mensagem humorística e o receptor. O cômico, portanto, é aquele que se coloca na missão de provocar o riso.

risco das risadas não acontecerem. Existe uma complexidade no fazer rir, pois depende da sinergia entre o cômico, a mensagem humorística e o receptor. O cômico portanto é aquele que se coloca na missão de provocar o riso.

Assim temos:

Riso = fenômeno natural da observação ou recepção

Humor = mensagem (código jocoso)

Cômico = quem leva, constrói ou interpreta a mensagem para produzir o riso

1.2 Teorias do Riso

As pessoas riem porque acham algo engraçado, isso é fato para a maioria das situações. Contudo, compreender do que as pessoas riem é fundamental para o cômico da ocasião. Estudos específicos sobre humor são ainda de tal forma recentes e predominam não tanto nas artes cênicas, mas, na maior parte, em ciências como filosofia e psicanálise (Barros, 2022). Para a questão recentemente apresentada, há tentativas de resolução por meio de algumas ‘teorias do riso’ propostas de forma empírica e sem padronização por autores distintos, das quais iremos apresentar algumas das que mais dialogam com nossa pesquisa geral.

Do ponto de vista geral, Propp (1992) propõe que “[...] há duas grandes subdivisões, ou gêneros do riso. Um contém a derrisão e outro não” (1992, p. 151). Ou seja, um grupo que abarca tipos de humor de ataque (ri-se de alguém ou de um grupo) e um outro que abarca outras formas. Isso, de princípio, já estabelece uma condição para quem for fazer humor: a escolha sobre o que se almeja criar no repertório cômico, ou seja, qual o ponto de observação. Há casos, no entanto, em que parece não haver nada de que se rir; a alternativa é, então, deslocar o ponto de observação; persistindo o problema, ainda é possível trocar o sentido ou significado do que se está observando e, a partir daí, finalmente criar uma situação cômica. Uma das potências do humor é justamente a condição de poder dar um novo sentido às coisas. O humor é dialético.

Dentre as teorias, Barros (2022) elenca cinco: teoria da superioridade, incongruência, alívio, excitação e afastamento das emoções e teoria da violação benigna. Para os fins desta pesquisa, abordaremos as três primeiras por serem as mais presentes e relevantes entre o conjunto das referências bibliográficas utilizadas.

1.2.1 Teoria da Superioridade

Um dos maiores defensores dessa teoria é o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941):

Agora desligue-se, assista à vida como um espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. Basta que tampemos os ouvidos ao som da música em um salão de dança, para que imediatamente os dançarinos nos pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistem a uma prova deste tipo? E quantas não veríamos passar do grave ao divertido se as isolássemos da música do sentimento que as acompanha? Em suma, o cômico exige, para produzir seu efeito, algo como uma anestesia momentânea do coração. Ele se dirige à inteligência pura (2018, p. 38)

Bergson (2018) propõe que o homem é capaz não só de rir como de produzir humor a partir da observação de um objeto ridículo. Nessa teoria, o cômico elege uma ‘vítima’ e se distancia dela, numa posição de pretensa superioridade. Ele ri do outro, colocando-o como ridículo, entregando a piada de forma insensível. É o riso de zombaria. Eagleton, ao permear essa teoria, consegue concordar que “sorrisimos das imperfeições alheias” e também que “não há dúvida de que grande parte do humor envolve abuso e insulto” (Eagleton, 2019, p. 55). No entanto, ele propõe a possibilidade de um riso de superioridade não agressivo, diferentemente de Bergson (Eagleton, 2019). Propp (1992), por sua vez, enquadra na teoria da superioridade apenas a zombaria, com seu riso negativo e degradante a partir dos “defeitos humanos”, pois existem várias outras modalidades de comicidade de natureza positiva (Propp, 1992, p. 156).

Contudo, o mesmo Bergson (2018) inclui um limite a esse modo de fazer humor: quando a situação provoca repulsa ou solidariedade nas pessoas, a comicidade não é possível, pois ativa a sensibilidade do público para com a pretensa vítima; “não há maior inimigo do humor que a emoção” (2018, p. 38).⁴ Por fim, o psiquiatra e filósofo Barros reivindica, a partir do cotejamento entre outros autores como Descartes e Hobbes, que a motivação para esse tipo de humor é que, ao olhar para os infortúnios e inferioridades dos outros, alguns comediantes sentem um prazer oriundo da sensação de se sentirem superiores, dignos e honrados por terem sorte melhor (Barros, 2022, p. 56).

Ainda assim, e concordando com Eagleton, é possível fazer humor de superioridade ou zombaria sem ofender propriamente uma pessoa. O caso da ficção é um exemplo que dá conta

⁴ Bergson aqui se refere sobre evitar emoções de tristeza ou empatia, visto que, como comentado anteriormente por Barros (2022), a alegria é também uma emoção e, neste caso, favorável pois contribui com a ativação da memória.

disso. Milan Kundera (2008), em *O livro do riso e do esquecimento*, apresenta histórias e contos com personagens interessantes e diversos que, em alguns casos, são inspirados nas histórias de vida do autor e, em outros, são de livre criação; no entanto, o texto é ficcional, o que libera o escritor a fazer piadas com eles. Eis aqui, portanto, fragmentos da história do jovem Mirek na busca por Zdena, sua primeira namorada do passado:.

Ele precisava provar a si próprio, a qualquer preço, que não eram sua fraqueza e sua miséria que o prendiam àquela mulher, mas sim o amor! E só uma paixão realmente imensa podia justificar uma ligação com uma mulher tão feia (2008, p. 25).

[...]

Isto contava: mesmo de longe, o nariz grande de Zdena projetava uma sombra em sua vida (2008, p. 19).

[...]

Na janela, entre as flores, aparece um nariz grande. Mirek tem vinte anos; ergue os olhos em direção a esse nariz e sente um imenso amor (2008, p. 30).

1.2.2 Teoria da Incongruência

Como vimos, a teoria anterior não dava conta de explicar todos os motivos por que as pessoas riem e, por isso, era necessário continuar a investigação. Bakhtin (1987) não fora contemporâneo da teoria da incongruência; no entanto, seus pensamentos confluem com ela. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ele criticava a teoria da superioridade de Bergson por priorizar o riso negativo de “funções denegridoras”, que coloca o humorista em exclusão ao objeto de observação, sendo risível apenas o outro. Ele trazia, a partir de suas análises, que a cultura popular considerava que o riso tem uma significação “positiva”, “regeneradora” e “criadora”, que contribui com o mundo em evolução, ou seja, os que riam estavam fazendo parte desse processo (Bakhtin, 1987, p. 11).

Por sua vez, a teoria da incongruência propõe que rimos quando há uma quebra de expectativa; ou seja, ao encarar qualquer situação ou ouvir uma história, nossa mente tenta prever o seu desfecho e, quando a conclusão vai para uma direção oposta ou inesperada, nós rimos. Segundo Barros (2022), essa teoria implica os efeitos da “discrepância entre expectativa e realidade” (2022, p. 58); similarmente, Eagleton (2019) concorda em observar uma “perturbação do processo ordeiro de raciocínio” que resulta em um “descarrilamento do sentido” (2019, p. 61), o que parece ser o cerne geral de todo o humor e de todas as teorias.

As coisas, se privadas subitamente do seu suposto sentido, do lugar que lhes é destinado na ordem esperada das coisas (um marxista formado em Moscou acreditar em horóscopos), provocam em nós o riso. (Kundera, 2008, p. 76).

Essa teoria se reporta a um efeito surpresa sobre a expectativa, ressaltando que mudanças pouco significativas não causam riso. Veja o caso acima de uma pessoa que tinha conhecimento da densa teoria marxista e, ao mesmo tempo, gostava de horóscopo: de tão improvável, tornou-se divertido, portanto provoca o riso. Agora imagine outra situação em que alguém espera o ônibus para o centro da cidade e, então, passa um ônibus escrito ‘Reservado’: nesse caso, não é tão inesperado assim. É bem possível você esperar o transporte para um sentido e vir um que está voltando para a garagem; sendo assim, não dá motivos para rir; mas se mudar para algo mais brusco, por exemplo, passar uma charrete com a placa ‘Centro’, nesse caso, a situação seria bem diferente até na imagem, portanto, uma surpresa que provavelmente causaria riso.

Continua sendo efeito da incongruidade até quando achamos graça de algo que terminou igual, pelo simples fato de que não esperávamos isso. Veja o caso dessa piada antissoviética:

- O que é o capitalismo?
- É a exploração do homem pelo homem.
- E o comunismo?
- Exatamente o contrário (Minois, 2003, p. 595).

Ou seja, a situação acima é incongruente porque nos gerou a expectativa de uma resposta diferente sobre o comunismo, afinal são teorias conflitantes, porém a devolutiva foi exatamente igual à do capitalismo; uma quebra de expectativa. E assim há tantos outros casos em que o igual também é incongruente: duas pessoas distintas vestidas de formas idênticas, imitações (corpos diferentes, porém com trejeitos semelhantes para falar), as mímicas, entre outros.

A teoria propõe, na maioria das vezes, o 'rir com alguém'; no entanto, também é possível que alguma incongruidade nos faça 'rir de alguém' — caso em que esta convergiria com a teoria da superioridade.

Também há o caso, por exemplo, de uma situação fictícia em que eu esteja perdido na floresta e fique apavorado temendo por minha vida ao ouvir um barulho de animal se aproximando e, quando aquele aparece, é apenas um coelho, isso me provocaria um riso decorrente de um alívio: aqui temos a teoria atual se misturando com a que veremos a seguir.

1.2.3 Teoria do Alívio

A história do barulho e do coelho do parágrafo anterior dá dimensão da teoria do alívio, que não deixa de ter uma dimensão de incongruência, porém, esta teoria se baseia somente em situações nas quais o ser humano emprega uma alta dose de energia psíquica em uma situação que ao fim resulta em nada. Portanto, a energia se torna inutilizável sendo descarregada na forma de riso, com consequente alívio (Barros, 2022, p. 60; Freud, 1969, p. 170). Minois, por sua vez, coloca essa modalidade do riso resultante de uma “descarga de tensão”, permitindo uma “satisfação simbólica” e “fonte de alegria” (Minois, 2003, p. 615).

Freud (1969) coloca, contudo, que, se o alívio da tensão, ou como ele mesmo disse o descarte de um “afeto doloroso”, viesse como uma reflexão sobre a “grandeza dos interesses do universo”, não se obteria prazer, tornando-se reflexão filosófica e não peça de humor (Freud, 1969, p. 262). O alívio da tensão tem de vir da não-razão, do absurdo, ou de um final muito modesto, causando, por sinal, uma incongruência entre uma tensão para cima e uma resolução totalmente inferior, ou seja, parâmetros totalmente opostos.

Freud (1969) dedica total atenção a essa questão em *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente* adensando o entendimento de que a tensão não necessariamente precisa estar explicitada na piada, já que o indivíduo tem uma carga de impulsos e desejos sem limite que necessita controlar, porém, muitas vezes mantendo em segredo, em virtude das convenções da sociedade. É a luta inconsciente do id com o superego, sendo o ego a consciência que media esses conflitos (Barros, 2022; Eagleton, 2019). Assim, o ser humano tem muitas emoções reprimidas as quais boas piadas conseguem libertar, ou ao menos falar sobre elas. Barros comenta, portanto, que, nesse sentido, Freud dividia as piadas em duas categorias: 1 - as inocentes, mais leves e menos engraçadas; 2 - as tendenciosas, hostis e muitas vezes libidinosas, provocando mais risos (Barros, 2022, p. 63).

Um Sereníssimo estava dando uma volta por suas províncias e notou na multidão um homem, extraordinariamente semelhante à sua própria nobre pessoa. Acenou, convocando-o, e perguntou-lhe: “Sua mãe esteve alguma vez a serviço do Palácio?” - “Não, Alteza”, foi a réplica, “mas meu pai esteve” (Freud, 1969, p. 86).

2 - SOCIOLOGIA DO HUMOR NO CONTEXTO PÓS-DITADURA NO BRASIL

Podemos rir de tudo, mas não com qualquer um (Desproges, 1983, tradução nossa).

A citação se refere a Pierre Desproges, humorista francês, que costumava dar essa resposta sempre que indagado. Em sua participação no programa *Apostrophes*, no canal à época chamado Antenne 2, reiterou que em sua comédia não havia barreiras quanto a temas com os quais se permitia fazer piadas, incluindo o da morte, porém para ele, havia, em outro lugar, um limite: para quem se contava essa piada. Ele enfaticamente desconsiderava compartilhar o riso com pessoas de ideologias que levam ao fanatismo e à violência contra outros. Conforme anteriormente destacado nesta pesquisa, uma das capacidades e forças do humor seria a negação simbólica da morte, portanto, Desproges coaduna-se com essa perspectiva ao não querer levar o riso aos que afligem a vida. Investigando, portanto, caminhos para responder à questão da pesquisa, passamos pelos estudos do humor em si, seu funcionamento e suas implicações, para neste capítulo ampliar o escopo da análise dessa linguagem para a compreensão de suas interações e efeitos na sociedade.

Bergson (2018, p. 38) coloca que o efeito cômico é próprio da condição humana e, nesse sentido, parece haver na risada a “necessidade de eco” [...] “Nosso riso é sempre riso de um grupo” (p. 39). Em meados do séc. XIX, um médico francês, Duchenne, nomeava como “risos de afiliação” aqueles utilizados para conectar as pessoas (Barros, 2022, p. 34). Observe-se inclusive que a inversão dos sentidos é própria do humor, no entanto, isso é feito a partir de uma mensagem codificada, visto que o efeito cômico é produzido também a partir da surpresa de um significado inesperado, caso contrário tornar-se-ia o caso fatídico de uma piada já explicada que naturalmente não resulta em riso. Ao menos duas razões são perceptíveis sobre a necessidade de expansão, via laço social, do humor: uma seria a reprodução do prazer provocada por cada risada; a outra seria a necessidade de averiguar se a interpretação da anedota está funcionando. “Um chiste se faz, o cômico se constata - antes de tudo, nas pessoas; [...]” (Freud, 1905, p. 207). Kupperman (2003, p. 193), também psicanalista, advoga sobre a sensação de “entusiasmo” gerado pela ampliação dos sentidos em virtude do humor que corrobora um “afeto coletivo” e consequente “laço social”. Ou seja, alguém cria ou reproduz algum repertório cômico e sente a necessidade de testá-lo para verificar sua eficácia e de distribuí-lo, para multiplicar a sensação de prazer ou para utilizá-lo como instrumento de manutenção de vínculos sociais.

O chiste, portanto, tende a ser compartilhado, porém com quem se ri é fruto de uma escolha. O fato motivador dessa pesquisa, como já apontado anteriormente, veio a partir da observação do espetáculo teatral *AI-5: Uma reconstituição cênica*, que ousou utilizar doses de humor na interpretação de um fato histórico responsável por significativas dores, violências e opressões. Uma história, portanto, sobre agressores e sobre vítimas, às quais se devem empatia e respeito. É uma produção teatral que se arrisca em lidar com memórias dolorosas. Como preceito ético, a introdução do cômico aqui está limitada ao cuidado com a memória das vítimas, instrumentalizando-se como ferramenta de denúncia dos opressores, uma releitura necessária da história dessa vez pela ótica dos oprimidos. O humor permite isso redirecionando os pontos de observação, criando novos significados e percepções, permitindo ao público teatral compreender quem na realidade eram as ‘personagens’ que poderiam ser consideradas superiores e quais seriam as inferiores. Explicitar que o uso da força para vencer argumentos é sinal de incapacidade e não de superioridade. A brutalidade é o recurso final do idiota. Retomando o que Barros (2022) propôs quando da emissão de mensagens, cada inserção de humor ativa uma emoção no indivíduo, que faz com que o cérebro guarde tal sensação juntamente com a mensagem que a originou, ou seja, ativação da memória para um determinado ponto da história a partir de um significado não enxergado anteriormente sem as ferramentas cômicas, assim sendo, esses recursos têm condições de estimular o pensamento crítico, no entanto, tamanha é a capacidade dessa linguagem artística que se, mal aplicada, intencionalmente ou não, pode funcionar, ao contrário, tanto como instrumento imbecilizador como propagador de violências. Paradoxalmente, constata-se que humor nem sempre é brincadeira.

Hall (2003) propunha que as ferramentas comunicativas funcionavam a partir de mensagens, com suas finalidades, codificadas e decodificadas na relação entre emissor e receptor. A produção humorística parte da mesma dinâmica, em que o que se produz é uma mensagem, algo a ser entregue com alguma finalidade para os receptores, o público. O humorista, portanto, não é isento, pois sua produção artística carrega alguma intenção a ser disseminada na sociedade. Assim, quando se nega a possibilidade da utilização de humor em histórias de sofrimento, como foi o caso dos críticos teatrais sobre a peça ‘AI-5’, talvez a ideia que se tinha do riso à época estivesse rebaixada pela prática das utilizações do mesmo na sociedade contemporânea. Deparamo-nos contudo com referenciais bibliográficos que exploram a diversidade nos modos e finalidades da comédia e isso diz muito sobre as escolhas do artista, a quem este escolhe como objeto cômico. De quem se ri e com quem se ri.

2.1 Humor de Cima para Baixo

Imagem 4: Sketch 'Slimtifada', debochando da empatia do ocidente às vítimas bombardeadas em Gaza



Hamas apresenta: 'Slimtifada'

Dublagem automática



ארץ נהדרת



25 mil



Compartilhar



Escolhe-se como objeto cômico alguém, algo ou um grupo que se opta julgar inferior. A derrisão está no outro, por razão de não estar de acordo com algum padrão que a sociedade enxerga como adequado e, por isso, outorga-se o direito ao riso sobre esse outro. É um riso opressor e desumanizador, porque denota a criação de um status quo que reprime e não é aberto a diálogo ou outras percepções. Não por acaso em sociedades autoritárias, mesmo quando há censura, esse humor é permitido e até incentivado. O grupo estabelecido como hierarquicamente superior se coloca como autorizado a rir dos tidos como inferiores, não sendo permitidas, contudo, piadas no sentido inverso. É um desvio moral em relação ao que Bergson (2018) apontou como insensibilidade momentânea do comediante e à “teoria da superioridade” disseminada pelo filósofo Aristóteles, segundo Barros (2022, p. 54), resultando no que Eagleton (2023, p. 115) nomeou como “abuso cômico”. Pode-se, portanto, compreender como um bullying social que propaga a dor, estimula o preconceito de classe, raça, gênero e condições físicas. Essa prática era comum na época do Regime Cívico-Militar (1964-1985) brasileiro, com reflexos nas décadas posteriores; já no cenário internacional, podemos citar como um exemplo um programa de humor popular do Estado de Israel, o Eretz

Nehederet, que faz piadas de subjugação do povo palestino. Barros (2022, p. 34) chamava de “risos de dominância” as situações em que a graça provém da simples constatação do indivíduo em se sentir superior a outro, sendo que nestes exemplos, trata-se de criação simbólica, utilizando-se do humor como instrumento de desumanização das pessoas e que, por meio da utilização dos meios de comunicação de massa, vai distorcendo a cultura de pensamento na sociedade que, por fim, resulta na negação de políticas públicas para esses grupos e, em casos mais drásticos, na permissão para as mortes desses: “[...] a vingança precisa invocar razões falsas” (Kundera, 2008, p. 145). O riso é pautado por uma ‘superioridade’ criada de forma violenta e pela ‘incongruência’ atribuída a todos que não acompanham os padrões impostos: duas teorias do humor usadas exclusivamente de modo fascista.

O professor de literatura da USP, Jaime Ginzburg, em seu artigo ‘Gestos Inesperados’, descreve, entre outras coisas, o encontro e a convivência inicial do governo militar (1964-1985) com uma sociedade brasileira ³² “muito inteligente” e que isso causava algum desconforto estratégico a essas autoridades (Ginzburg, 2004, p. 4). Foi necessário, portanto, calar essas vozes e embutir na população a retórica de que os militares eram os mais capacitados para gerir o país. Para isso, a censura foi gradualmente se estabelecendo até sua imposição completa com o advento do AI-5 em 1968. Várias formas de expressão e artistas foram desde cerceados até proibidos, incluindo o humor, porém o riso que não contestava os agentes da ditadura continuou de livre circulação (Abrão; Passiani, 2024; Ginzburg, 2004; Demozzi, 2013). Até para os regimes autoritários não é estratégico abrir mão das gargalhadas, pois o respectivo efeito anestésico diante das dificuldades da vida ameniza possibilidades de revolta da população e confronto ao sistema: o humor na função de um utilitário social, tanto para o bem como para o mal (Eagleton, 2023).

2.2 Humor de ‘Baixo’ para Cima

A palavra ‘baixo’, entre aspas no subtítulo, não se deve a uma realidade factual, porém a um provável ponto de vista a partir da discrepância de poder entre as classes mais privilegiadas e os humoristas que se enveredam a fazer uma criação mais contestatória ou subversiva. Era um humor proibido na ditadura, cerceado no pós-ditadura e continuou arriscado na atual década. O perigo que antes era a censura e repressão, na dita democracia burguesa passou a ser as reprimendas econômicas aos artistas, visto que os donos dos principais meios de comunicação, órgãos estatais, comerciais, entre outros, de onde vem o

capital, portanto, patrocínios, fomentos ou principalmente oportunidades de trabalho artístico-culturais, ainda são conectados a heranças autoritárias ou conservadoras. O humor político-crítico sofre tacitamente uma espécie de embargo.

No entanto, a perspectiva de exclusão das melhores oportunidades do mercado artístico-cultural, que também são comuns ao teatro independente, pode ser o estímulo à colaboração entre esse teatro não comercial e o humor, tendo nessa complementaridade aspectos positivos como o expertise de produção artística com custo reduzido e, o mais importante, a liberdade de criação.

Eagleton (2023) cita Eddie Waters, apontado como consagrado comediante que após aposentado passou a dar aulas a aspirantes da comédia em Manchester, aos quais compartilhava seus pensamentos filosóficos e éticos a respeito do papel do humor:

Mas uma piada verdadeira, a piada de um comediante, tem que fazer mais que relaxar uma tensão, ela tem que *liberar* a vontade e o desejo, ela tem de mudar uma situação (Eagleton, 2023, p. 115).

O autor, nessa passagem, defende o caráter subversivo do humor, a possibilidade de mudar os sentidos, abrir novas perspectivas do olhar perante as situações. Esse pensamento não exclui as funcionalidades de humor como alívio, como havia teorizado Barros (2022), no entanto, o que se quer dizer aqui é que tal condição não é válida quando a intenção é a de denúncia. Nesse caso a perspectiva é a de não assumir imposições alheias e lutar contra isso, fazendo uso de uma inteligência cômica de forma persuasiva enfrentando narrativas impregnadas na sociedade. A vitória do humor metaforicamente seria como uma partida de futebol entre um time pequeno (porém com ótimos jogadores) que se põe no ataque contra um time grande e rico. A capacidade de sedução existe, afinal não é incomum as pessoas torcerem pelo time tido como azarão; porém, para vencer, é necessário colocar o time em campo. A discussão que está sendo feita aqui busca evidenciar que, em tempos de democracia burguesa, não se pode deixar vencer pela retórica alheia, ao contrário, cabe se colocar como ‘por cima’ no que tange ao discernimento das coisas e por estar contribuindo com a sociedade na promoção de reflexões histórico-críticas. Aqui cabe uma comédia pela via da superioridade percebida a partir da inversão dos sentidos e também pela incongruência em se revelar o grau de ridicularidade dos opressores.

Sabe como se mede um burro? ... Médici da cabeça aos pés!

[...]

A imprensa é muito séria, se você pagar, eles até publicam a verdade (Chaves, déc. 1970, *apud* Diário Causa Operária, 2023, n.p.).

As piadas são do músico, compositor e humorista, Juca Chaves (1938-2023), crítico do regime militar e de todos seus colaboradores, sendo estes exemplos de humor apontando para o ‘andar de cima’. A primeira piada faz alusão ao, à época, presidente-ditador Emílio Garrastazu Médici, já a segunda se dirige aos grandes meios de comunicação. O humorista indica o presidente como alguém com dificuldades funcionais e a imprensa como corrupta. Esse enfrentamento custou-lhe um exílio na primeira década do Regime Cívico-Militar, tendo ele retornado ao país na década seguinte, na ainda ditadura, porém em uma fase de abrandamento. Outro revés de sua corajosa atuação artística-político-crítica foi o veto imposto a ele “pelas emissoras de televisão e grandes gravadoras”, fato que se estendeu pelo período de redemocratização. Juca, no entanto, não recuou nem parou, tendo fundado seu próprio “selo fonográfico” para continuar seu trabalho (Diário Causa Operária, 2023, n.p.). Passadas mais de quatro décadas desde o final oficial da ditadura, em 1985, tal exemplo ainda nos referencia para compreender o papel possível do humor neste período histórico, em que mesmo havendo um convívio com heranças ou ideologias autoritárias, tais coerções nem de perto são comparáveis com as daquele tempo.

Os combates ao humor nomeado aqui, ‘de baixo para cima’, confirmam, segundo Minois (2003), sinal de insegurança dos que se dizem superiores, temerosos de seus enfraquecimentos e eventual fim. A resistência dos poderosos comprova a eficácia da comédia contra eles. De quem se ri e com quem se ri, portanto, deve estar condicionado à finalidade adequada, como, por exemplo, promover o restabelecimento do pensamento crítico, segundo Rollemberg (2007), prejudicado substancialmente até hoje pela reforma da educação de décadas atrás promovida pelos militares. No caso do espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica* e de outros que visam honrar as vítimas e fazer a denúncia, faz-se necessário reconstruir a história, pois outro dos legados do autoritarismo foi a perda do direito à memória coletiva através de estratégias que consistiram em tornar os episódios mais amenos, dividir as responsabilidades em igual grau entre torturados e torturadores, além da desinformação generalizada devido às mentiras e à omissão de fatos, ou seja, a manipulação profunda de um povo (Rollemberg, 2007; Ginzburg, 2004; Abrão; Passiani, 2024; Demozzi, 2013). A desconstrução dessa e de outras manipulações históricas coloca o opressor, ao menos de modo pedagógico, em seu devido lugar: o da vergonha e da culpa. Restabelece em algum grau a dignidade aos oprimidos e o devido respeito aos que partiram. A democracia atual foi forjada pelos próprios militares e carrega a violência de não explicitar o passado, pelo bem de uma conciliação imposta.

Desmascarar tais histórias impostas é trabalho importante para a formação de consciência coletiva visando evitar repetições desses ciclos.

O ato humorístico, em sua dimensão política, pode ser comparado a um ato de denúncia a toda idealização desmedida das figuras de autoridade, atingindo em cheio a constituição do superego tirânico (Kupermann, 2003, p. 190).

2.3 Humor Contra Todos

O subtítulo acima sugere, a princípio, um humor de aspecto democrático por ousar não se sujeitar a limites para a escolha do objeto cômico; contudo, a investigação encontra nuances não libertárias associadas a essas produções.

Para contextualizar se faz necessário compreender as permissividades para a produção artístico-cultural brasileira ao longo da história recente. Sintetizamos as fases com essa esquematização (Rollemberg, 2007; Ginzburg, 2004; Abrão; Passiani, 2024):

1964-1968: Perigosa: Redução das liberdades criativas pelo Estado;

1968-1979: Perigosíssimo: Ato Institucional Nº 5, de 13/12/1968 oficializa a censura e limitação das liberdades individuais;

1979-1985: Transição Viglada: A partir da Lei da Anistia 6.683 de 18/08/1979, inicia-se o processo chamado de ‘Abertura’, ou seja, a transição para a democracia sob os moldes dos militares;

Após 1985: Liberdade artística e política, diferente porém de liberdade econômica, visto que a transição preparou o país para uma democracia conservadora e não plena, resguardando heranças e convivências autoritárias nas estruturas de poder em geral.

Segundo Rollemberg (2007), a transição de uma estrutura ditatorial para outra civil conservadora iniciou-se a partir de 1975, alguns anos antes da Lei da Anistia, já com os meios de comunicação de massa e seus respectivos sinais estabelecidos e capilarizados pelo país, tendo a Rede Globo como líder absoluta de audiência. A programação televisiva dessa emissora era pautada por toda uma estrutura de sentimentos com capacidade de moldar as estruturas de pensamento da sociedade (Abrão; Passiani, 2024). Iniciavam nesse período, ao menos na indústria cultural, os indícios da abertura, com a redução da censura e o apoio dos próprios militares a programações humorísticas na televisão, estabelecendo, contudo, a premissa da conciliação e do não revanchismo como condições para reconstruir a democracia,

tendo essa premissa conduzido grandes produções desde então até décadas posteriores. Nos programas televisivos de humor começaram a surgir as primeiras piadas com personagens representando a elite político-militar do país, o que causava naturalmente a impressão de um relaxamento do regime, no entanto, quase que na mesma proporção também se colocava em foco representações estereotipadas de ativistas pró-democracia. Havia cenas em que o representante da ditadura e o da democracia estavam no mesmo quadro humorístico, causando uma falsa simetria, além de desrespeito aos oprimidos (que agora teriam de conviver com seus algozes) e deturpação da memória coletiva da ditadura. A vitória final dos opressores vem com o apagamento da memória, colocando outras histórias e culturas por cima; e assim o povo vai lentamente esquecendo “[...] o que é e o que era. O mundo à sua volta o esquece ainda mais depressa” (Kundera, 2008, p. 187). Percebe-se, pois, uma flexibilização das produções, não frutos da conquista por parte da população civil e classe artística, mas, ao contrário, orquestrada pelos próprios militares: para cada piada com militar, haveria outra com um militante opositor (Abrão, Passiani, 2024). A ditadura queria introduzir na memória coletiva a tese dos “dois lados” ou “dois demônios” a partir da fabulação que havia uma guerra e o governo somente reagia contra os guerrilheiros e, propondo assim que, chegado o fim da “guerra” deveria se anistiar ambos os lados da batalha, torturadores e torturados, ou seja, impunidade vide manipulação da história, visto que:

[...] não houvera guerra alguma, e sim um enfrentamento extremamente desigual entre um poderoso Estado e suas Forças Armadas contra alguns milhares de revolucionários e seus simpatizantes (Reis, 2014, p. 134).

Era, portanto, uma deturpação da história real suavizando as figuras militares e estereotipando um tal “romantismo revolucionário”. Criou-se a ideia de que havia dois inimigos e o resto da população era inocente e refém de tudo isso. Segundo essa ótica, era necessário o perdão e o esquecimento do passado, sendo somente possível o estabelecimento da democracia a partir de uma conciliação sem revanchismos. Essa narrativa, então, preparou o cenário que deu condições para, em 1979, a Lei da Anistia ser finalmente aprovada, dando início à Abertura (1979-1985), período decisivo para a construção da memória coletiva sobre 1964-1985 (Abrão; Passiani, 2024; Rollemberg, 2007).

A saber, muitos artistas opositores do Regime Cívico-Militar tiveram suas carreiras interrompidas, prejudicadas ou tiveram de partir ao exílio. Nesse contexto, humoristas que se omitiram ou, ao menos, não fizeram o enfrentamento de frente, desfrutaram de oportunidades de trabalho inéditas em decorrência da ampla expansão das redes de televisão e, claro, com a

exclusão de comediantes concorrentes: projeção nacional e ganhos financeiros substanciais (Abrão; Passiani, 2024). Coube então aos artistas que almejavam as benesses da televisão não assumidamente contrariar as diretrizes ideológicas de seus patrões, adaptando-se a cada fase do regime. Como se pode observar, o humor que critica a todos está submetido a algum interesse que escapa à plena liberdade democrática.

Abrão e Passiani (2024), em artigo publicado na revista *Acervo*, do Arquivo Nacional, ambos da área de sociologia, analisam o gênero humorístico no período da transição entre ditadura e democracia com olhar específico para os programas *Chico City* (1973-1980) de Chico Anysio, iniciado na primeira fase da abertura, e do *Viva o Gordo* (1981-1987), de Jô Soares, que perpassou do fim do regime ao início do primeiro governo civil.

Imagem 5: Salomé, personagem do programa *Chico City*, da Rede Globo de Televisão; 1980



Fonte: Globoplay <<https://globoplay.globo.com/v/1029188/>>. Acesso em: 25 dez.2025.

Os autores levantaram que no programa *Chico City*, piadas referentes ao contexto da “transição” ou ao “regime militar” ocupavam cerca de 21,42% do programa (2024, p. 10). Washington, um dos personagens, era uma sátira ao progressismo, estereotipando os militantes como filhos da burguesia lutando contra mazelas que eles não viviam. Mais adiante, em pleno processo de abertura, Chico cria Salomé, personagem que representava uma professora que falava ao telefone de forma afetuosa com seu ex-aluno, João Baptista, exatos

primeiro e segundo nomes do presidente militar em exercício, J. B. Figueiredo (Imagem 5). O texto era uma conversa, na qual só se ouvia a voz dela, falando sobre as dificuldades da administração, especialmente na economia, de forma muito gentil e carinhosa, quase que isentando a responsabilidade do governo pelo estado das coisas (Abrão; Passiani, 2024). Temos então um personagem que amenizava as precariedades econômicas do país, ironizava os militantes opositores e distribuía piadas também ao governo militar, porém, a estes, fazia-as de forma leve, quase que pedindo licença para fazê-lo.

Por sua vez, Jô Soares iniciou o programa *Viva o Gordo* em março de 1981 durante os mandatos do presidente militar Figueiredo e do subsequente presidente civil, José Sarney. Pôde-se perceber os agenciamentos do humor variando de acordo com a fase política do país. Aqui “[...] os temas da transição e da ditadura aparecem em 46,15% dos quadros do programa [...]” (Abrão; Passiani, 2024, p. 14). O programa continha quadros com referências a personagens do período militar, tanto militares quanto militantes.

Imagem 6: Sebastião, codinome Pierre - personagem de *Viva o Gordo*, da Rede Globo de Televisão; 1982



Fonte: Globoplay <<https://globoplay.globo.com/v/2567081/>>. Acesso em: 25 dez. 2025.

Vejamos em destaque o quadro ‘Sebastião, codinome Pierre’, quando Jô interpretava de forma estereotipada o último exilado em Paris, tal qual Salomé, o enredo também era uma

ligação telefônica com somente o humorista em cena. Nesse quadro, Sebastião de seu apartamento na capital francesa conversa ao telefone com Madalena, sua companheira que ficou no Brasil. Ele interpreta receber dela as notícias dos retornos dos últimos exilados e fica inconformado porque só ele não consegue voltar, em razão de a crise econômica brasileira não permitir que Madalena compre sua passagem (p. 18). A cena utiliza clichês dos modos de viver em Paris para generalizar os exilados como representantes de uma classe média alta privilegiada e não de reais militantes. Nesse quadro se faz um deboche direto ao militante e indiretamente se critica a ditadura pelas dificuldades econômicas do Brasil. O exílio que representou traumas e dor para muitos, agora convertido em risadas e entretenimento (Rollemberg, 2007).

Outro personagem de Jô Soares a se destacar é ‘Dom Casqueta’, um ex-funcionário da repressão que em tempos de democracia foi chamado à delegacia para reconhecer as ossadas de assassinados pela ditadura. Essa cena é de 1985, já no governo civil, e desta vez a caricatura é feita contra um formal representante do autoritarismo, no entanto tal cena coloca um militante pró-democracia em diálogo amistoso com ele, diálogo não possível na vida real, ou seja, uma indicação indireta da necessidade de conciliação nessa nova fase do Brasil, explicitada na frase recorrente de Dom Casqueta: “Revanchismo Não!”. Na cena há a interação do humorista com esqueletos cênicos de forma cômica, que no contexto seriam representações de pessoas assassinadas pela ditadura, ou seja, o humor aqui banaliza o tema das mortes e desrespeita as memórias das vítimas, em uma tentativa de amenizar a barbárie. É a crítica ao opressor, embora relativizando o peso de suas violências.

Nos casos de Chico Anysio como o de Jô Soares as análises partem de cenas que foram ao ar, sem termos acesso, contudo, a outras que possivelmente foram retiradas pela censura ou pela direção do canal. Diante da amostra observada, temos identificações da aplicação da teoria dos dois demônios e o consequente processo de prejuízo à memória coletiva, porém, não é possível aqui apontar se a criação das cenas por parte dos humoristas foi por complacência destes com o regime ou por submissão negociada para poder trabalhar. De fato, esses programas, quadros e personagens somente existiram mediante autorização do regime, sendo os artistas submetidos a criar nesse contexto. Já no pós-ditadura esses mesmos artistas fizeram quadros de humor, dessa vez, críticos à memória da ditadura, sem criar equivalência contra os democratas, vide o personagem Capitão Trovão⁵ de Chico Anysio, um

⁵ Capitão Trovão foi um personagem do programa *Chico Anysio Show*, da Rede Globo (1982-1990). Vídeo disponível no Youtube, vide referências bibliográficas.

com saudades de machucar pessoas e, General de Pijamas⁶, de Jô Soares, cujo figurino era roupa de dormir, medalhas, capacete e pantufas, representando um militar sem função na democracia, que, de dentro de seu apartamento, portava-se ainda autoritário e dando comandos militares para sua esposa e à empregada doméstica.

Os casos dos personagens Washington, Salomé, Sebá e Dom Casqueta são exemplos da teoria dos dois demônios e foram criados em um período na qual a Rede Globo estava em cooperação ao Regime Cívico-Militar, no entanto, é interessante perceber que, nos dias atuais, a prática desse tipo de humor que aponta para todos permanece, quarenta anos após o fim da ditadura. Independente do meio de produção artística (televisão, cinema, teatro, *stand up comedy*, entre outros), essa prática na criação quando tematiza temas políticos é alienante pois cria falsas equivalências além de banalizar assuntos sérios, conforme explicita a professora Dra. Thaís Leão Vieira⁷ em recente seminário. Ginzburg (2004) coloca pois que as produções teóricas dos anos 1970 se apoiavam na ideia de uma distinção nítida entre autoritarismo e democracia, porém, houve uma significativa mudança epistemológica, já nos anos 1990, a partir da observação da vida no novo regime: rastros de ideologias e instituições de teor autoritário permaneceram na experiência democrática. “Desafios colocados por esses fenômenos estão, em parte, ligados a tensões entre discursos de resistência e regulamentos institucionais conservadores” (Ginzburg, 2004, p. 2). Tivemos pois 21 anos de um Regime Cívico-Militar que direcionou seu término via uma transição lenta, fundamental para construir um memorial dessa história que por um lado ocultava dados e histórias vergonhosas e por outro promovia suas reais ou supostas conquistas. Entre as estratégias de comunicação da abertura optou-se por vincular o autoritarismo somente para os militares, ocultando a participação dos civis no regime (Rollemberg, 2007). Escolhe-se pois eliminar somente as Forças Armadas para deixar várias outras entidades conservadoras livres para interferir na democracia, atrapalhando seu pleno desenvolvimento. É o caso das emissoras de televisão que, na grande maioria, tinham relação com o regime anterior (Abrão; Passiani, 2024). Assim, nesses tempos atuais em regime tido como democrático, artistas que trabalham para essas emissoras continuam a mediar suas participações em assuntos políticos, pois a liberdade para um humor crítico ou ‘de baixo para cima’ é limitada, no entanto, também existe casos que

⁶ General de Pijamas foi um personagem do programa *Viva o Gordo*. Vídeo disponível no Youtube, vide referências bibliográficas.

⁷**Thaís Leão Vieira:** Doutora e Mestra em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Pós-Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP), é Professora Adjunta na UFMT e integrante do Grupo de Estudos História e Humor (USP), com foco em riso, sátira política e representações culturais no Brasil contemporâneo.

denotam a opção total ou parcialmente voluntária pelo ‘humor contra todos, reforçando a prática da teoria dos dois demônios por alguns profissionais, visto que a opção por esse caminho seduz via oportunidades de ascensão profissional e financeira; um entretenimento que despolitiza a população, favorecendo o sistema e os herdeiros autoritários.

O filme *A taça do mundo é nossa*, lançado em 2003, do grupo de humor Casseta & Planeta, cujo coletivo embora fosse vinculado à TV Globo para veiculação de seus programas semanais, tinha esse projeto de iniciativa própria para o cinema, mesmo que ainda houvesse alguma relação de apoio dessa emissora para a obra, a autonomia artística se mantinha em grande parte com o grupo. Ao assistir ao filme é possível perceber através das escolhas feitas na criação o entendimento de mundo por parte desses artistas e o viés ideológico por detrás.

Imagem 7: Cartaz de *Casseta e Planeta: A taça do mundo é nossa*



Fonte: https://www.marisamonte.com.br/home/home/en/participacoes_/casseta-e-planeta-a-taca-do-mundo-e-nossa/. Acesso em: 10 jan. 2026.

O enredo do filme é a sátira de vários episódios da história do Brasil na época da ditadura em torno da Copa de 1970. Sob o pretexto de uma liberdade cômica e do poder rir de tudo, o filme termina por banalizar o contexto pelo qual a população brasileira passava, reduzindo todos os personagens a meros “patetas” e tratando o país como sendo uma grande “bagunça”, sem qualquer respeito às dores das vítimas daquele processo e sem criar qualquer reflexão do processo histórico (Ginzburg, 2003, p. 3). Nivelar torturador e preso político em um mesmo riso é o contrário de democrático, é banalizante, insensível, e converte sofrimento alheio em entretenimento, impondo a sensação de que “está tudo resolvido” (Viera, 2025)⁸. O filme é autoritário, conservador e se empenha em banalizar a dor, passando a impressão de um país imbecilizado, ou seja, uma contribuição para as teorias reacionárias contemporâneas no intento de que se a percepção social é de que o Brasil é uma bagunça, a população almejará a força da ordem novamente.

Ou seja, o humorista que aponta para todos os lados é conivente com o reacionarismo, fenômeno presente nos dias atuais na postura de muitos artistas. É não se posicionar para não perder apoios, uma releitura errônea da teoria do alívio. Também uma ‘superioridade’ moral do humorista que não precisa se comprometer com o mundo em que vive. Uma ‘incongruência’ na maneira em que o comediante enxerga de longe os outros como todos ‘patetas’ e somente ele como indivíduo inteligente, alheio, e que tem o privilégio de rir de todos. O humor reduzido aqui a entretenimento, não potencializado a transformador de percepções e significados.

Razões suficientes para identificar que esse tipo de humor não coaduna com histórias de sofrimento e dor.

Encontramos nos quadros Capitão Trovão, de Chico Anysio, e Coronel de Pijamas, de Jô Soares, exemplos de releituras críticas a esse modo de fazer humor, já no caso de Casseta & Planeta não se encontra nada a respeito.

2.4 Bobagem generalizada

Gatinhos fazendo patetice, alguém tropeçando na rua, alguma imagem da natureza inusitada, dancinhas de tik tok, produções artísticas sem qualquer reflexão, entre outros. A bobagem generalizada se caracteriza por ser um humor com intuito apenas da diversão e do

⁸ Viera, T. L.; Humor, Euforia e Redemocratização: Casseta & Planeta e o Riso da Nova Ordem Democrática. UFMT, Cuiabá (remoto): Grupo de estudos História e Humor - FFLCH-USP, 30 mai. 2025. Notas do seminário.

prazer oriundo dela, sem quaisquer tensionamentos sobre estruturas políticas, sociais e econômicas. Por ser um riso em grande parte oriundo de observações na natureza ou ‘pré-fabricado’, poder-se-ia dizer que é de caráter mais receptivo. Similar ao ‘humor contra todos’, ele se camufla como democrático e de fato o é, em grande parte, porém quando a cultura de massa se apropria deste tipo de comédia, acaba por disseminar forçosamente esse padrão de entretenimento nos meios de comunicação. Isso faz com que a bobagem se torne um imperativo de uma sociedade que, no tempo que lhe sobra, só se diverte e não pensa mais. Minois (2003, p. 593) alerta que “O riso está em perigo, vítima de seu sucesso”. Neste século XXI o riso passou a estar em tudo, um produto de comercialização, em propagandas, noticiários, previsões do tempo, na política eleitoral, etc. (Minois, 2003). Em virtude disso, torna-se inviável fazer piadas com políticos que se colocam como palhaços de si mesmos, repertório estratégico de muitos deles para se aproximar da população e também ficarem isentos de crítica (Minois, 2003). Como expor alguém que gosta de ser exposto? É o poder político e econômico usando o humor contra sua própria essência. O humor deve gerar novas percepções de mundo, o incômodo, sair do óbvio: a patetice generalizada é seu fim.

De fato podemos rir ao acaso, sem maiores elaborações, sendo este um fenômeno natural humano. A questão apresentada é contudo sobre o risco de restringir toda vivência cômica apenas ao molde da bobagem, pois isso seria novamente uma censura, desta vez disfarçada, contra qualquer riso contestatório, que também é da natureza humana, porém a partir de um nível de ação intelectual mais ativo. O humor crítico, ou ‘de baixo para cima’, estimula o pensamento, a decifração de códigos não tão óbvios, a inversão dos sentidos. Por sua vez a piada simples e pronta, em excesso, vai enfraquecendo o raciocínio crítico, gerando um senso de conformidade que conseqüentemente sabota necessárias ações práticas coletivas.

Esse humor reúne as três teorias, tendo a predominância da incongruência, depois do alívio e, em menor grau, da superioridade.

3 - TEATRO POLÍTICO E ESTUDOS DE CASOS

Mas a postura do escritor de peças para com o seu público está sempre aí. Ele ensina? Estimula? Provoca? Alerta? Pretende ser objetivo? Subjetivo? Ele procura deixar o público de bom humor ou mau humor, ou só pretende que ele participe? Apela aos instintos? Ou à razão? Ou a ambos? Etc. etc. (Brecht, 2022, p. 141).

Brecht (2022), ao longo de seu trabalho, reitera a importância da dialética para o teatro político, tendo, no teatro épico, instrumentos de aproximação e estímulo à formação de pensamento crítico por parte do público (1967; 2022). Também propõe que tal instrumentalização requer iniciativa e aplicações por parte do “escritor de peças”, o que este pesquisador aqui arrisca dizer que igual papel se confere inclusive ao encenador ou diretor do espetáculo. A escolha de qual teatro queremos fazer deriva de uma premissa artística. Boal (2019, p. 21), por exemplo, colocou-se opositor à possibilidade de seu trabalho apontar para “todos os lados”, pois isso, por fim, favorece os opressores. Ele também se nega a um apaziguamento de conveniência, pois crê que obediência acrítica a posturas autoritárias não pode ser tida como apenas autopreservação mas sim como identificação ética com a brutalidade:

Não podemos conceder perdão e oferecer nossa amizade a quem escolheu o proveito próprio às custas da infelicidade dos outros, e decidiu gozar a própria vida ao custo da morte alheia (Boal, 2019, p. 20).

Uma postura firme do cânone do teatro brasileiro, que marca posição ao lado dos oprimidos, tanto no teatro como na vida em sociedade (Boal, 2019). Essa postura foi elaborada a partir de suas próprias experiências, tendo ele sido perseguido pela ditadura brasileira, vítima de censura, submetido à prisão e a torturas que culminaram em seu exílio do país. Silvia Fernandes (2013) e Ileana Diéguez (2011) colocam em pauta a utilização da realidade como meio de construção artística, obtida pela convivência comunitária e territorial. Esse processo traz a população para a criação e se apoia no levantamento de documentos formais ou testemunhais, de modo escrito ou oral. Fernandes (2013, p. 4) aposta na “tensão entre realidade e ficção”, enquanto Diéguez (2011) corrobora sobre o caminho para o teatro inserir as vozes dos excluídos. Assim, os oprimidos, artistas ou não, têm condições de participação em processos menos seduzidos pela estética e mais pautados no real, onde esse modo de pesquisa e produção artística já se faz presente em muitos “teatros de grupo” (Fernandes, 2013, p. 4).

Desgranges (2006), por outro lado, aborda a questão da formação de público, aprofundando-se na formação de espectadores. Ou seja, não é importante apenas trazer a plateia,

mas fundamental que se compreendam os signos e as mensagens do teatro, saindo de uma presença passiva para uma presença ativa da plateia. Fatores estes são importantes para a dialética proposta por Brecht (2022), já que o público em geral é submetido principalmente à sedução imediata da cultura de massa e não ao teatro. Na primeira, o dialogismo praticamente não existe, pois os signos já vêm interpretados. A cultura de massa sequestra grande parte do público, quase o monopolizando por meio de sua propaganda e de seu acesso amplo e facilitado. Em virtude disso, praticamente determina os modos de se fazer arte — no entanto, uma arte de códigos já interpretados, cujas mensagens partem de pontos de vista limitados e submetidos aos interesses dos grandes capitalistas (Desgranges, 2006). Disso decorrem dois problemas imediatos: a falta de pluralidade das vozes e a falta de estímulo ao pensamento crítico, deixando o público à mercê de sua própria imbecilização. O teatro independente, por sua vez, pode ser o oposto: um lugar de múltiplas vozes e estímulo ao pensamento, embora exija formação de público e de espectadores para alcançar uma parcela minimamente relevante da população.

Desgranges (2006, p. 153) separa em três momentos respectivos a atitude do espectador em relação à obra teatral: “[...] reconhece o signo; [...] decodifica o signo; [...] interpreta o signo [...]”. A capacidade do público de perceber e compreender cada uma dessas etapas é resultado de seu processo formativo, sendo que a última requer vivências mais profundas com o teatro, estimulando perspectivas de análises críticas. É importante que cada espectador consiga ter capacidade para sua “autonomia interpretativa” (p. 154). Contudo, na falta de projetos e políticas públicas para esse tipo de formação, a ampliação da disponibilização de espetáculos teatrais com viés reflexivo, além de trabalhos criados a partir das vivências do real nos territórios, são contribuições importantes na tentativa de romper a barreira da cultura de massa. O humor, segundo investigações desta pesquisa, coloca-se adjunto como ferramenta de aproximação com o público, recurso que os próprios meios de comunicação não se furtam a usar; por isso, o espectador pode se sentir mais confortável e habituado nessa perspectiva do que em um teatro que se mostra apenas intelectualizado, sério ou sisudo. A chave de mudança, contudo, está em apresentar ao público diferenças de perspectivas e finalidades de humor que fogem da passividade e do entretenimento em direção à ação e ao combate: “O desejo de aprender depende, assim, de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gosto, alegria e luta” (Brecht, 1967, p. 99).

3.1 Teatro Político em São Paulo: Bom ou Mau Humor?

O teatro independente em São Paulo, cidade e estado, no formato organizativo de teatro de grupo, permeia-se, como vimos, de um lado pelo ônus da precariedade econômica e, de outro, pelo bônus da liberdade criativa e capacidade de criação a custos reduzidos.

O teatro de grupo desponta também como uma tentativa de ser um “microcosmo-dissidente” ao macrocosmo capitalista totalitário, já que permite operar numa organização coletiva em que o saber experienciado, a escolha do quê e como falar e a obra produzida resultam da escuta estética de si, do público e da relação e participação dos integrantes envolvidos e não do interesse econômico de uma figura externa, que submeteria a produção ao seu gosto ou ao de um sistema que tem no “pacto da branquitude” um dos seus dispositivos mais significativos para sua reprodução (Cabral, 2024, p. 76).

Um desses grupos, o Coletivo Comum⁹, fundado em Curitiba-PR em 1996 e, desde sua mudança para São Paulo-SP em 2005, coloca-se, desde então na cidade, presente criativa, organizativa e politicamente em ações transversais e construções conceituais a respeito das possibilidades de utilização da arte em interferências na sociedade e nas disputas políticas. Em 2024, lançou o livro ‘Sociedade e Teatro a Contrapelo’, reunindo artigos de vários agentes relevantes da cena teatral paulistana com temas que fazem jus ao título da obra, não se furtando apenas às perspectivas e histórico do próprio coletivo como também trazendo as agitações gerais do movimento de teatro de grupo enquanto agentes sociais e políticos. Na obra, reverbera também sobre a necessidade de tensionamento histórico no país para a compreensão do funcionamento da sociedade atual. Segundo o Coletivo Comum (2024, p. 82), a construção do Brasil é forjada sobre violência, “descaso com as vítimas” e um apagamento da memória continuamente programado para estipular um pacto de convivência a partir de uma conciliação forçada com heranças autoritárias e com opressores. Isso é um “campo fértil” para que o autorismo esteja presente: “[...] o Brasil é o único país em que a tortura aumentou depois de terminado o período ditatorial (p. 82). No campo cultural, especificamente, e não só, no teatro de grupo paulista e paulistano surgem ações artísticas-ativistas-criativas-políticas que visam dar luz a esses temas, na tentativa de desobstruir memórias passadas e elucidar histórias presentes (2024).

Edward Said (Coletivo Comum, 2024, p. 94) corrobora com essa corrente a partir da perspectiva de uma “crise da representação”¹⁰ no teatro documentário, abrindo cami-

⁹ O nome do grupo era Kiwi Companhia de Teatro até a década passada.

¹⁰ Diéguez (2011) e Fernandes (2013) abordam cada uma sobre as crises da representação em contextos similares.

nhos necessários de mudança para um fazer artístico não mais enrijecido por técnicas ou formas preconcebidas de criação, e sim voltado para as “relações sociais”, via pesquisa e vivência de experiências, na compreensão e nas ações do real como etapa fundamental do processo, deixando a etapa de apresentação como consequência fluida para a liberdade inventiva e estética; tal qual tem acontecido nas práticas de diversos grupos de teatro paulistas. Portanto, temos no teatro de grupo uma potência para discutir e revelar fatos que as camadas de poder almejam manter em sigilo ou sob retóricas falsas: os opressores tentando esconder sua própria vergonha.

Por sua vez, necessitamos investigar as contribuições e os limites da inserção de humor em espetáculos teatrais que abordam histórias de violência estatal e o correspondente sofrimento humano, realizados por grupos teatrais da capital paulista em anos recentes, via estudo de caso mais aprofundado de *AI-5: Uma reconstituição cênica* e abordagem complementar e menos densa de outras quatro propostas cênicas.

3.2 Estudos de Casos e Metodologia

Para análise dos estudos de casos se faz necessário definir uma metodologia. Em virtude da pergunta da pesquisa será necessário identificar nos espetáculos ao menos esses pontos:

- Humor se faz presente?
- Quem é o objeto cômico e com quem se ri?
- Qual o nível de cuidado e respeito aos oprimidos?
- As inserções cômicas contribuíram com o espetáculo teatral para fins de exposição crítica da história?

Esses serão pontos de partida para as investigações de cinco obras teatrais, com análises mais adensadas no caso do espetáculo *AI-5*, as quais se iniciam a seguir.

3.2.1 - AI-5: Uma reconstituição cênica

No dia 13 de dezembro de 1968, em uma reunião entre os ministros do Conselho de Segurança Nacional e o então presidente da República, General Arthur da Costa e Silva, era aprovado o Ato Institucional nº 5. A decisão deu início à fase mais sangrenta do regime ditatorial civil-militar brasileiro. Com o objetivo de

proporcionar no presente uma reflexão sobre esse encontro histórico com consequências tenebrosas, Paulo Maeda escreveu e dirigiu “AI-5: uma Reconstituição Cênica” [...].

Áudios das falas dos governantes, gravados na ocasião e disponibilizados pela Comissão da Verdade, são usados como dramaturgia. No texto, Maeda pretende criar um diálogo direto com o público para que todos tenham acesso às palavras que foram ditas durante a reunião, explicitando a crueldade de uma democracia sufocada para com as pessoas. (Quesada, 2019)

Em meio ao conturbado cenário político brasileiro que se apresentava no ano de 2016, o diretor de teatro paulistano Paulo Maeda¹¹ fazia a leitura de uma das obras literárias de Elio Gaspari: *A Ditadura Envergonhada: Ilusões Armadas*¹². Ao chegar ao capítulo intitulado ‘A missa negra’, dedicado exclusivamente à reunião que instaurou o AI-5, surpreendeu-se ao encontrar no texto transcrições de algumas das falas proferidas pelos ministros naquela ocasião. Mais abaixo, a nota de rodapé indicava que Gaspari teve acesso à ata da reunião, até então, não amplamente publicizada. Essa informação atraiu a atenção do diretor teatral, motivando-o a ir em busca de tal documento histórico e, a partir dessa pesquisa, ele descobriu além: que não só havia a ata (transcrita) como também a gravação dos áudios da reunião, isso fruto dos trabalhos de investigação realizados pela Comissão Nacional da Verdade¹³.

Ao ler a ata e depois ouvir os áudios que continham as falas do presidente Costa e Silva, vice-presidente Pedro Aleixo e do corpo de ministros, Maeda, foi identificando algumas relações entre o contexto do ano de 1968, no recrudescimento da ditadura, e o do ano de 2016 em que Dilma Rousseff, uma presidenta democraticamente eleita, passava por um processo de impeachment. Por exemplo, naquela reunião o corpo de ministros era formado inteiramente por homens brancos e, mais tarde, quando o novo presidente pós-impeachment, Michel Temer, toma posse, forma seu ministério novamente somente com homens brancos; sendo esse o primeiro paralelo encontrado entre os dois períodos históricos, para daí por diante se identificar outros.

Paulo Maeda então se sentiu compelido a trazer essas relações à tona e apresentá-las à população por meio das ferramentas que possuía: a criação teatral. Para ele era importante abrir um debate que permitisse identificar as possíveis ameaças à democracia que estávamos vivendo na contemporaneidade a partir de um olhar sobre a reunião do Conselho de Segurança Nacional (CSN), ocorrida em dezembro de 1968, e ênfase nas falas das figuras

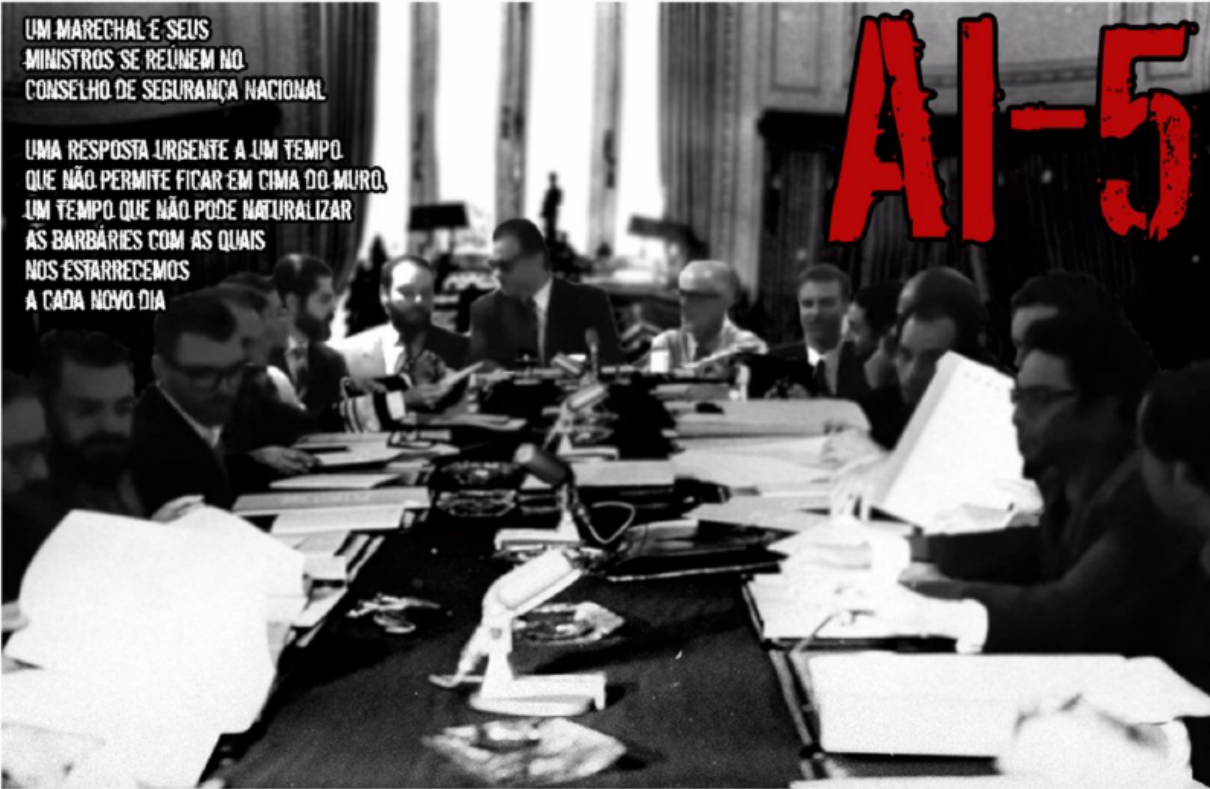
¹¹ Diretor e ator de Teatro com graduação pela UNESP. Idealizador do espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica*.

¹² *A Ditadura Envergonhada* é o primeiro volume da série ‘As Ilusões Armadas’ sobre a ditadura militar no Brasil, escrito pelo jornalista Elio Gaspari.

¹³ A CNV teve por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012 e relatório final entregue em 10 de dezembro de 2014.

de poder que dela participaram. Esses foram, portanto, a origem e o contexto do surgimento do espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica*, que se constitui como o estudo de caso principal desta pesquisa.

Imagem 8: Cartaz da temporada de estreia em 2016



UM MARECHAL E SEUS
MINISTROS SE REUNEM NO
CONSELHO DE SEGURANÇA NACIONAL

UMA RESPOSTA URGENTE A UM TEMPO
QUE NÃO PERMITE FICAR EM CIMA DO MURO,
UM TEMPO QUE NÃO PODE NATURALIZAR
AS BARBÁRIES COM AS QUAIS
NOS ESTARRECEMOS
A CADA NOVO DIA

AI-5

DIREÇÃO E CONCEPÇÃO: PAULO MAEDA

DE 29.10 A 20.11
SÁBADOS 21 H
DOMINGOS 19 H
NO HABITAT CULTURAL

INGRESSOS: \$30
MEIA: \$15

RUA CAPITÃO RABELO 279, JARDIM SÃO PAULO
TEL 97627 7255

CLASSIFICAÇÃO: 14 ANOS
PAGAMENTO SOMENTE EM DINHEIRO

APOIO

HABITAT CULTURAL

Casarão do Belvedere
Espaço Cultural Dona Julieta Sohn

ALEXANDRE ACQUISTE
ANA PEREIRA
ANDRÉ PASTORE
CRISTIANO ALFER
EMERSON GROTTI
FRANCISCO DAMASCENO
HEITOR GOMES
JONATÃ PUENTE
LUCAS SCANDURA
MARCELO COLTELO
MARIO SPATIZZIANI

PAULO GOYA
PEDRO FELICIO
RAFAEL CASTRO
RAMON GUSTAFF
RICARDO SOCALSCI
ROBERTO MELLO
RUI CONDEIXA XAVIER
THAIS RODRIGUES
THAMMY ALONSO
THIAGO MARQUES
WILSON SARAIVA

Fonte: Acervo da produção.

Para criar o espetáculo o diretor “Não tinha orçamento, só tinha a ideia” (Maeda, 2024) e também não tinha um grupo de teatro, já que havia recentemente saído da Cia Bruta

de Arte¹⁴, porém, para ele, era imprescindível dialogar com aquele momento histórico e, para isso, precisaria montar o espetáculo ainda naquele ano, não podendo vincular sua produção aos prazos e dificuldades de aprovação dos editais públicos de teatro. Paulo recorreu, portanto, a fazer contatos com amigos do meio teatral que poderiam se interessar pela proposta de encenação e que também aceitassem as condições apresentadas: fazer parte da produção e receber um modesto cachê, fruto da renda da bilheteria que, por sua vez, seria dividida entre muitos integrantes do espetáculo.

Imagem 9: Representação do sangue escorrendo sobre a mesa



Crédito da foto: Coletivo Fotomix/Giovana Pasquini

Foram três encontros para montar o espetáculo. No primeiro, os artistas leram a íntegra da ata do AI-5. Durou 3 horas e meia e acabou sendo muito exaustivo para o grupo. No segundo encontro, Paulo trouxe um recorte das falas e, dessa vez, a leitura teve uma duração de 2 horas e meia, o que ainda foi considerado exaustivo pelo grupo. Ainda naquela ocasião, o diretor pediu para o elenco pensar em imagens que poderiam constituir a recriação literal e simbólica da reunião. Dentre as primeiras imagens propostas surgiu então o sangue; depois, do sangue dentro das pastas dos ministros e, na sequência, da mesa da reunião inclina-

¹⁴ Coletivo de atores ainda em atividade que surgiu a partir do Núcleo Experimental dos Satyros (NES) entre os anos 2005 e 2007 em São Paulo - SP.

da para que ele pudesse escorrer. No terceiro encontro (que também foi a pré-estreia), o texto veio com um novo corte da direção. Foram trazidos objetos já produzidos para testes em cena, todos construídos com doação de tempo ou dinheiro do próprio elenco. “Além de não ter orçamento, gastamos dinheiro” (Maeda, 2024).

A primeira temporada aconteceu com a parceria de um espaço independente no Jardim São Paulo, Zona Norte da capital paulistana, que não existe mais, o Habitat Cultural. Apesar de um elenco numeroso com 21 atores, a ideia inicial era o manter fixo. Em 2016, os 20 atores e 1 atriz, tiveram compromisso profissional com o espetáculo apenas aos sábados e domingos entre 20 de outubro a 20 de novembro, além do agendamento posterior de duas apresentações adicionais no Casarão do Belvedere, centro da cidade, no dia 11 de dezembro daquele ano.

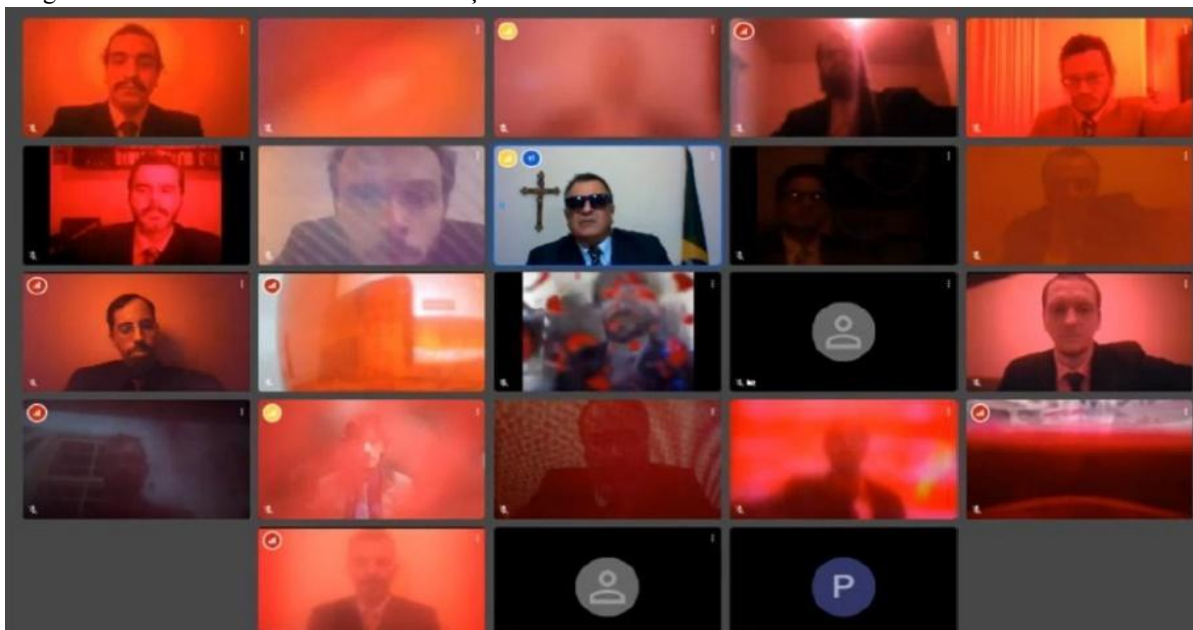
Em 2017, houve uma curta temporada, desta vez, de volta ao Casarão do Belvedere, com duas apresentações a cada sexta-feira entre 03 de março e 28 de abril.

Para a temporada de 2018, outro ano politicamente conturbado entre eleições com a candidatura de Bolsonaro e a retirada da corrida presidencial e eventual prisão do então candidato Lula, a equipe do espetáculo optou por fazer a primeira temporada longa que foi entre abril, mês que representa o início da ditadura, até dezembro, mês de decretação do AI-5. Tendo o espetáculo continuado no mesmo espaço de apresentações do ano anterior e agora com a agenda estendida, também foi necessária a adequação com as demais programações do local, assim os dias da semana do espetáculo foram sendo alterados mensalmente. Nesse novo contexto de mais apresentações e variações de dias de apresentação, surgiu mais fortemente a dificuldade em manter um elenco fixo. Maeda afirmou em entrevista feita a mim que lhe fora sugerido pelo ator do espetáculo, Paulo Goya, uma opção do espetáculo em versão ‘pocket’, ou seja, menos atores, entretanto o diretor considerava a imagem de 20 homens sentados numa mesa para decidir o futuro da nação muito forte para ser descartada, assim surgiu a opção de trabalhar com elenco rotativo, que por final acabou se mostrando para ele algo também muito potente na criação artística “[...] vinte atores de escolas e estéticas completamente diferentes tendo que jogar em cena, era um exercício bem interessante também, performático até” (Maeda, 2024). Desse jogo entre atores, de início do elenco fixo e inevitavelmente reforçado nas dinâmicas de encenação com elenco variável, o **humor** surge como ferramenta de encenação, que será discutida aqui em breve.

Ao longo desses anos, o espetáculo também realizou apresentações extras em espaços distintos, como o Memorial da Resistência, a Câmara Municipal de São Paulo, a Fundação Santo André e o TUSP, além de temporadas no Teatro de Arena, no Teatro Arthur Azevedo e no Espaço Redimunho, todos na capital paulista.

Em 2020, com o fechamento dos teatros em virtude da pandemia de Covid-19, o espetáculo foi apresentado em curtas temporadas em uma adaptação online que recebeu o título de *AI-5: Uma reconstituição online*, sendo que a última apresentação desse espetáculo, entre todas, aconteceu nessa versão no dia 13 de dezembro de 2020, data fatídica de ‘aniversário’ do AI-5.

Imagem 10: cena de ‘AI-5: Uma reconstituição online’



Fonte: Acervo da Produção

Imagem 11: Cartaz da última apresentação do espetáculo



Fonte: Acervo da Produção

1968: O Ato Institucional N°5

Trabalhar um entendimento histórico para a compreensão da vida política e social a fim de que a população possa ter uma participação mais cidadã na vida política do país, é algo que ainda se faz difícil devido a um processo intencional: “A ausência de uma conscientização da população brasileira sobre os efeitos nefastos causados pela Ditadura Militar (1964-1985) é alimentada pelo negacionismo histórico [...]” (Fidelis, Francklin, Teles; 2021, p. 285).

Em 31 de março se deflagrou o golpe militar no Brasil, destituindo o então presidente João Goulart e instaurando uma ditadura que perdurou 21 anos. Nesse contexto foram severamente limitadas garantias individuais, dentre elas, a suspensão dos direitos políticos: “[...] foi um regime de exceção estabelecido pelas forças armadas em nome de uma alegada proteção frente à ameaça comunista que se espalhava pelo continente americano e pelo mundo” (Bechara, Rodrigues; 2015, p. 588). Entretanto, para comandar a nação os militares buscavam respaldar suas ações por meio de uma, ao menos aparente, legalidade. E para isso se utilizaram dos atos institucionais:

A ordem jurídica do regime militar era híbrida: ainda vigorava a Constituição de 1946, porém, nos limites estabelecidos pelos atos institucionais que passaram a ser editados. Em outras palavras, ao lado de uma ordem de base constitucional, de caráter permanente, havia uma ordem de base institucional, de caráter transitório, que vigoraria o tempo que fosse necessário para consolidar o projeto político dos militares. As Constituições de 1946 e de 1967 – alterada pela Emenda Constitucional no 1/1969 – e os atos institucionais editados durante o regime eram tidos pelos militares como normas fundacionais, a partir das quais se construiu o ordenamento jurídico da ditadura (Brasil, 2014, p. 935)

Esses ‘AI’s’ tinham a função de legislar via Forças Armadas, sendo que, durante o Regime Militar, foram editados, ao todo, dezessete atos institucionais, tendo os cinco primeiros como os mais conhecidos e politicamente relevantes (Bechara, Rodrigues; 2015). Cada ato representava um novo grau de diminuição da participação popular cidadã e um aumento do poder das forças de segurança.

Em 13 de dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva, reúne os membros do Conselho de Segurança Nacional para dar início à leitura do AI-5, com posterior parecer e votação de cada um de seus membros. O vice-presidente Pedro Aleixo foi o único entre os 23 participantes que votou contra (Folha de São Paulo, 2008; Paiva, 2018). O ato foi uma medida de força para frear, e em muitos casos, extinguir os movimentos oposicionistas ao regime. Essa foi a etapa do recrudescimento da ditadura, promovendo, entre outras coisas, a cassação

de mandatos de deputados, senadores, destituição de servidores públicos de seus cargos nas mais variadas esferas, incluindo juízes, violência e perseguição contra artistas, intelectuais, dirigentes políticos e opositores em geral (Bechara, Rodrigues; 2015). Essa onda de repressão levou a uma considerável ampliação da violência estatal que resultou em censura, tortura e mortes. Marcelo Rubens Paiva em sua coluna ‘Pequenas neuroses contemporâneas’, do Estadão, corrobora descrevendo os abusos estatais que ocorreram logo após a decretação do AI-5:

O locutor da Agência Nacional, Alberto Curi, o leu na TV. Lacerda, JK, Sobral Pinto foram presos, 66 professores, como Caio Prado, FHC, Florestan Fernandes, foram expulsos das universidades, Marília Pêra foi trancada num mictório de quartel, Caetano e Gil foram presos em São Paulo, tiveram suas cabeças raspadas e foram expulsos do País. Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Raul Seixas, Geraldo Vandré, os diretores de teatro Augusto Boal e Zé Celso se exilaram. O Congresso Nacional ficou fechado até 21 de outubro de 1969.

Um homem só, o general, poderia intervir no Congresso, Assembleias, Câmaras de Vereadores, Poder Judiciário, Estados e municípios, suspender os direitos políticos de qualquer cidadão, cassar mandatos eletivos, decretar o confisco de bens e o estado de sítio. Instituiu censura e o fim do habeas corpus. (Paiva, 2018, n.p.)

Tanto esses como outros relatos e provas historiográficas contribuem para o diagnóstico da falta de estabilidade política do Brasil que prejudica a consolidação de um almejado Estado Democrático de Direito. Mesmo com o fim oficial da última ditadura em 1985, já há quatro décadas, a ‘nova’ democracia convive com sabotagens internas e, às vezes, com ataques explícitos, conforme o clima político. É impreciso, contudo, afirmar que tivemos em algum momento uma democracia de fato diante de um contexto histórico nacional de tanta desigualdade e violência.

Nesse contexto, o espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica* se apresenta na construção de um debate sobre ciclos de autoritarismo que, por falta de enfrentamento e resolução, perpetuam-se como cultura de violência enraizada na sociedade brasileira.

3.2.1.1 Análise Crítica do Espetáculo

O espetáculo em questão esteve em cartaz entre os anos de 2016 e 2020, sendo que a análise a seguir parte de minhas observações como público que fui, em três oportunidades, também como ator da peça por dois anos e, com o suporte adicional e relevante da filmagem disponibilizada pela produção publicada no Youtube dia 21 de julho de 2019. Considera-se, outrossim, que a obra passou por adaptações naturais decorrentes de seu processo artístico

ao longo das temporadas e, para as análises a seguir, foram escolhidos os padrões de encenação mais recorrentes ao longo de sua trajetória. A execução parte da reprodução documental das falas proferidas na reunião da leitura e votação do projeto do AI-5, no entanto, para a teatralização, por vezes, optou-se por cortes criteriosos em pronunciamentos específicos considerados longos e sem muito a acrescentar. Há ocorrências também de inserções cirúrgicas adicionais de textos, os chamados ‘cacos’, com a intenção de deixar uma informação mais compreensível para os dias de hoje, ou inclusive para traçar um paralelo com práticas políticas que se mostram cíclicas na história, aplicando ou não, nessas intervenções elementos cômicos. Também há introdução de informações complementares na encenação por meio de episódios ou instrumentos épicos. Ainda cabe ressaltar que algumas ordens das falas dos ministros foram trocadas para favorecer a fluência do espetáculo.

O cenário reproduz uma sala de reuniões com uma longa mesa posicionada longitudinalmente em relação ao público, ladeada por dez cadeiras de cada lado, dispostas de modo que nenhuma delas fique de costas para a plateia. Ao fundo, localiza-se a cadeira central destinada ao Presidente da República, ladeada à direita pela do Vice-Presidente e à esquerda pela do Ministro da Justiça. Na parede de fundo, encontram-se uma cruz e, no canto superior direito, uma bandeira do Brasil. Os objetos de cena iniciais consistem em copos brancos de água e pastas pretas, em quantidade correspondente ao número de participantes da reunião, configurando um ambiente austero e formal. Enquanto os personagens masculinos vestem paletós e utilizam os nomes reais das autoridades históricas, a única personagem feminina não corresponde a uma reprodução documental, derivando da criação ficcional. Trata-se da “Mocinha” — grafada assim, sem nome próprio —, que representa a figura feminina silenciada, presente ali para servir água e atender às demandas institucionais. Essa escolha da direção assume funções flagrantemente épicas, colaborando, por meio do distanciamento, para a fricção e a denúncia da história política, cultural e patriarcal daquele período.

O início da peça se dá com a com as entradas aos poucos das autoridades que se cumprimentam antes de sentar em seus lugares, tendo ‘Sonata ao Luar’, música com tema triste e melancólico de Ludwig Van Beethoven, como sonorização para ambientação dessas entradas. Na sequência entram o presidente e o vice e todos se levantam por respeito, e logo são autorizados a sentar. O presidente inicia o discurso sobre as motivações que levaram à convocação da reunião. O vice e os ministros ficam posicionados em escuta. Costa e Silva conclui solicitando para que todos abram suas pastas pretas e leiam a minuta do Ato Institucional

Nº 5 e pensem a respeito. Ele sai da sala por uns instantes e os ministros iniciam suas leituras, enquanto isso ao fundo da sala acontece um episódio épico: a projeção de um texto com efeito de datilografia ao vivo em letras brancas na parede preta, na posição acima da cadeira do presidente. Trata-se da contextualização de episódios históricos desde o golpe militar até o fatídico discurso do deputado Márcio Moreira Alves, em 02 de setembro de 1968, no Congresso, que proferiu severas críticas ao regime político dos militares. Fala essa utilizada como fator motivador para o recrudescimento da ditadura. Portanto, na sequência entra um áudio com as falas do deputado. São duas quebras épicas que visam preparar a partir de um contexto histórico. Não há humor e o clima estabelecido é o de tensão.

O presidente retorna e vai convidando um a um a dar seu parecer e seu voto em relação à aprovação ou não do ato. O primeiro convite é feito ao vice-presidente Pedro Aleixo, que será o único a dar o voto contrário ao Ato.

Imagem 12: Ao centro, o presidente Costa e Silva interpretado por Ricardo Socalschi



Fonte: Foto de Felipe Sales | Acervo da produção

Pedro Aleixo - Vice-presidente da República

A partir deste ponto da peça, as inserções de dramaturgismo se farão mais constantes, ressoando entre os discursos oficiais e oficiosos relativos a esses sujeitos históricos/personagens.

Na cena de Pedro Aleixo, as intervenções são a partir de jogos cênicos com os outros ministros que mostram reações em dois momentos de seu discurso.

Imagem 13: Jogo teatral: Fotografia congelada (ministros se mostram surpresos com falas de Aleixo)



Fonte: Acervo (Canal Rodolfo Moraes - filmagem publicada em 21-jul-2019)

A primeira, conforme imagem, dá-se ao ouvirem de Aleixo: “*Da Constituição [...], não sobra nos artigos posteriores, absolutamente **nada** que possa ser realmente apreciada como uma caracterização do **regime democrático***”. Os atores reagem ao que acabara de ser dito formando uma fotografia desde seus lugares e voltados para a frente, segurando essa imagem desde quando escutam a primeira palavra em negrito até descongelarem quando dita a outra expressão também em negrito. Essa intervenção contribui para destacar ao público a denúncia que Aleixo faz de, no caso de aprovação do ato, a democracia estaria em risco. O congelamento registra a reação de surpresa dos ministros por alguém daquela mesa estar se arriscando a contrariar o presidente.

A segunda intervenção se dá quando Aleixo diz: “[...] *o que me parece, adotado esse caminho, é que estaremos [...] instituindo um processo equivalente a uma própria ditadura*”. Desta vez o congelamento se dá após a palavra DITADURA quando o vice-presidente também paralisa e mantém a imagem por três segundos. As imagens corporais de cada um dos

atores faz alusão a situações de repressão como: medo, enforcamento, choro, armas e violência em geral. Novamente essa intervenção chama atenção do público para o teor e consequências do que se está discutindo. A imagem é de violência porém como utiliza a caricatura, seria uma primeira inserção cômica do que veremos mais adiante como ‘humor cruel’. Por outro lado, quando há um possível expediente épico de forma sutil quando do descongelamento da cena os atores se mostram aliviados pelo fim da repressão. Não ficou evidente se essa emoção representada era dos atores ou dos personagens.

Imagem 14: Jogo teatral: Fotografia congelada (Aleixo denuncia objetivamente o início da ditadura)



Fonte: Foto de Izabelle Lisboa/Coletivo Fotomix

Por conta de seu voto contrário, o orador não é prestigiado com suficientes palmas protocolares. Os poucos ministros que aplaudem ao perceber que os outros não o fizeram, sentem-se envergonhados e também param. Aqui está um momento cômico mais óbvio da cena, mostrando uma inadequação de Pedro Aleixo ao conjunto do governo.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 2

Augusto Rademaker - Ministro da Marinha

O discurso deste ministro se inicia com um contraponto provocativo e irônico a Pedro Aleixo, vide destaque em negrito: ***“Acabamos de ouvir a palavra abalizada do excelentíssimo***

senhor vice-presidente da República e a sua modéstia. Eu discordo absolutamente dela”. Trata-se do discurso original, no entanto, o toque cômico foi fazer os demais ministros rirem ao ouvirem esse menosprezo. Essa teatralização chama a atenção do público para o encerramento do debate proposto pelo vice-presidente e o desprezo que outros ministros irão compartilhar contra ele. No caso do ministro da Marinha, reproduz-se o discurso quase que na totalidade e sem alterações no texto.

O outro momento cômico é que ao final do discurso ocorrem aplausos efusivos dos componentes da mesa, destoando evidentemente do clima ao final da fala da autoridade anterior. Rademaker portanto dá o primeiro voto em favor da instauração do ‘AI-5’, em um discurso duro e violento, indicando aos outros ministros qual o caminho a ser seguido e o desprezo à figura do vice-presidente e seu voto.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 2 deboches a Pedro Aleixo.

Lyra Tavares - Ministro do Exército

Reproduz-se o discurso quase que na totalidade e sem alterações no texto. As falas de Lyra também são duras contra a posição de Pedro Aleixo e corroboram para a aprovação do ato. A teatralidade se dá pela interpretação do ator-orador e dos atores-ouvintes, sem maiores adaptações.

Quantidade de inserções cômicas na cena: Zero.

Magalhães Pinto - Ministro das Relações Exteriores

Este é o primeiro ponto de ruptura do espetáculo. As intenções já foram expostas pelos primeiros ministros militares no sentido da aprovação do Ato Institucional, assim a reunião continuará tendencialmente para trâmites protocolares, com possibilidades inócuas de alteração do destino. Com vistas a não perder novos signos importantes para a compreensão histórica e continuar a denúncia, fez-se importante inserir mais elementos teatrais daqui por diante e, devido a precariedade de acesso a recursos mais elaborados de produção devido à precariedade financeira, direção e elenco conjuntamente foram introduzindo soluções criativas, muitas delas carregadas de comédia. Entretanto, foi observado o rigor da direção para primeiramente estabelecer a compreensão da gravidade a que a história se remete, para somente a partir do primeiro ministro civil, explorar outras formas de se contá-la.

A interpretação de Magalhães Pinto utiliza o texto como estrutura, não como literalidade, inserindo uma série de adaptações que buscam fazer paralelos entre as posturas políticas daquele tempo com as atuais. São inserções cômicas tendo os demais ministros colaborando em respostas cênicas para cada uma delas.

Os diálogos, para fins das análises, estarão em itálico, compostos de texto originais, conforme a ata da reunião, e de inserções dramatúrgicas que se apresentarão sublinhadas. Por exemplo, segue uma das falas do ministro em questão: *“Desde o princípio da Revolução, [...] sempre declarei que nós estávamos vivendo uma certa contradição. Com a Constituição de 1988, digo de 67. Depressa demais instituímos uma legalidade que não correspondia à realidade”*. A parte sublinhada representa a inserção de um texto não original, no caso uma piada, que traz a incongruência de se equivocar em falar da Constituição Federal do futuro em uma reunião do passado. A piada ainda pode ter uma segunda camada que depende da contextualização a seguir, onde a Constituição de 1988 poderá vir também a não ser respeitada, sob o risco de não garantir de fato a democracia: uma proposição crítica.

Observemos outra fala: *“[...] acho que ainda é tempo de se fazer alguma coisa para se acabar com as crises, estancar a sangria num grande acordo nacional com o supremo com tudo [...] que pra fechar o supremo sabe o que vc faz? não precisa de exército, não precisa nem de jipe. basta um cabo e um soldado, ou você acha que vai ter manifestação com povo na rua pedindo pra soltar juiz?”*. Primeiro temos o discurso original, depois, conforme primeiro bloco grifado, uma adição humorística introduzida para comparar esse evento histórico com o do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff em 2016, ano de estreia da peça. Faz referência a áudios vazados de conversas entre Romero Jucá, ministro do Planejamento daquele ano com o presidente da Transpetro, Sérgio Machado, articulando o *impeachment* da presidenta como solução para livrá-los das investigações da operação Lava-Jato (Portal G1, 2016). Junta-se a essa, o segundo trecho grifado que, com coerência, sagacidade e bom humor, faz alusão às falas do deputado federal e candidato à reeleição Eduardo Bolsonaro, filho do presidenciável Jair, elevando o discurso autoritário e golpista na campanha eleitoral de 2018 (Agência Brasil, 2018).

Outro trecho: *“Sei que ninguém está sofrendo maior violência, nesta hora, [...] do que vossa excelência. Vossa excelência está apenas tentando unir o país sem um viés ideológico. Os problemas que lhes serão atribuídos de agora em diante, serão um encargo pesado, [...] quanto maiores os poderes de um homem de governo, maiores as suas responsabilidades”*. Nas passagens antes e depois da parte sublinhada, que são originais do discurso, como jogo cênico, todos da mesa interpretam solidariedade e piedade ao presidente que, segundo

Magalhães, seria a vítima do processo, correspondendo ele gestualmente; ou seja, inserções cômicas mostrando cinismo. A parte sublinhada, por sua vez, trata-se de inclusão de texto não original que se refere a uma fala do ano de 2018 de Jair Bolsonaro, então candidato à presidência, tentando se mostrar como um conciliador (Platonow, 2018). Essa interferência cômica via texto visa colocar em evidência o cinismo e a hipocrisia como fatores comuns a políticos aliados do autoritarismo, mesmo em tempos distantes.

Em outra parte do discurso não foi necessária a inserção de piada no texto pois o mesmo já se mostrava cínico o suficiente: “[...] *o governo desejando armar-se de poderes [...], não quer tirar a liberdade de todos [...]. Porque na verdade, seria tirar de cada um o direito de divergir e isso não deve acontecer em uma democracia, e acontecendo, teria naturalmente, um efeito desfavorável na opinião pública*”. Para evidenciar o cinismo do uso da palavra democracia, a direção propõe uma curta pausa dramática de Magalhães Pinto para a troca de olhares com os outros ministros, evidenciando para o público que existe uma compactuação dessas autoridades de Estado com a mentira. Mais adiante, “*A opinião pública quer a ordem resguardada, quer nos ouvir dizer que somos escravos da constituição, mas também, quer resguardados os direitos daqueles cidadãos de bem que não estão, com seu comportamento, causando qualquer embaraço às autoridades*”. O primeiro trecho sublinhado diz respeito a uma fala do então candidato a presidente, Bolsonaro, em campanha onde se compromete, se eleito, a respeitar as leis (Pennafort, 2018): paralelo evidente com aqueles dizeres do ministro na reunião, mostrando-se pois ambos igualmente falsos. Já no segundo faz referência ao termo “cidadão de bem”, difundida por setores políticos reacionários, que implicava em distinguir brasileiros uns dos outros com uma adjetivação que correspondia mais à simpatia com valores do conservadorismo do que propriamente a valoração de padrões éticos (Rosa, 2023). A graça nessas duas passagens está na percepção das mentiras e do cinismo, além do efeito cômico de uma passagem do presente se fazer combinar com outras do passado, como ver-se-ão outras vezes.

Seguimos para a última passagem deste personagem que atinge camadas de *non-sense*: “*A minha opinião, portanto, senhor presidente é essa, sei que estamos diante de uma situação de fato e não de direito, é uma situação terrível para todos nós. Devo dizer que, quando tomei a responsabilidade de deflagrar o movimento de 1964, não me senti tão constrangido [pausa] como estou neste momento*”. Aqui o próprio texto original se faz cômico ao ser proferida a palavra ‘constrangido’, em que o personagem dá uma pausa e prepara um choro, com todos os ministros se sensibilizando em coro fazendo ‘*Ó!*’, como em solidariedade a um suposto coitado. E segue para o final com falas todas parodiadas do ambiente político, da década de

2010, muito energéticas levando todos da mesa a gestos de celebração e gritaria: “[...] e é por isso que em nome de Deus, pelo poder transformador de Deus, pelos meus netos, pelo futuro da família brasileira, sai da frente Satanás, eu voto sim!!” Essas falas são uma crítica de forma cômica como narrativas pretensiosamente cristãs e conservadoras podem ser carregadas de ódio e servir de estratégia para promover absurdos jurídicos. A criação foi inspirada por discursos utilizados na votação pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff no Congresso Nacional (Martín, 2016).

Observação: Pelo fato de Magalhães Pinto ser o Ministro das Relações Exteriores, ou seja, o que mais viaja a trabalho, haverá uma piada recorrente no estilo bobagem que consiste em que cada dessa viagem é representada teatralmente pelo ator engatinhando por debaixo da mesa indo de um lado para o outro trocando de lugar com o ministro da vez que estiver em pé para falar. As piadas se concluem quando o ministro encerra sua fala e percebe que perdeu seu assento para ele. Isso pode ser interpretado pelo público tanto como entretenimento como inclusive uma discussão sobre as máscaras que carregam esses personagens, por fora cruéis, porém de outro lado possivelmente infantis, idiotas e defensores de seus próprios privilégios.

Quantidade de inserções cômicas na cena: No mínimo 17* (incluindo as passagens debaixo da mesa ao longo do espetáculo).

Antônio Delfim Netto - Ministro da Fazenda

O discurso se inicia de maneira original para depois ser complementado: “[...] *a revolução veio [...] para criar as condições que permitissem uma modificação de estruturas que facilitassem o desenvolvimento econômico. Acredito que é preciso primeiro crescer o bolo para depois dividi-lo!*”. A parte sublinhada é uma inclusão porém de outra fala do próprio Delfim, que a utilizou por anos na ditadura para justificar que todos, pobres e ricos, deveriam pagar o preço dos ajustes econômicos, para uma compensação posterior, que na prática, nunca chegou para os mais pobres (Salviatti, 2024). Por se tratar de uma das maiores mentiras contadas na ditadura e conhecida até hoje, a criação artística optou iluminá-la através de um deboche: o posicionamento de lata de Pó Royal, fermento tradicional, junto com a devida fala.

Segue-se a outro ponto do discurso original com inclusão de dramaturgia: “*Realmente, esse episódio é o sinal mais marcante da contestação global do processo revolucionário. Senhores, suspender o habeas corpus não significa dar aval à tortura, mas que o estado vai cuidar de maneira **brilhante** daqueles que mantém sob custódia*”. A opção pela adição desse

texto é coerente com as falas que seguem, no entanto, trata-se de uma piada além de cruel de duplo sentido. Já seria uma ironia dizer que o Estado policial vai cuidar bem de seus detidos, porém o destaque na palavra ‘brilhante’ é um trocadilho com o nome do Coronel Brilhante Ustra, que chefiou o Doi-Codi¹⁵ de 1970 a 1974, sendo conhecido como o maior torturador brasileiro, que veio a falecer aos 83 anos (DW Brasil, 2015), meses antes da estreia da peça. A escolha para essa inserção foi de dar luz à índole de Delfim Neto que, por ser o participante mais longo da reunião, tendo, aliás coexistido com o espetáculo até seu falecimento aos 96 anos no ano de 2024 (Portal FGV, 2024), divulgava-se apenas como um quadro técnico que exerceu cargo durante o Regime Civil-Militar, omitindo sua cooperação com as repressões e mortes (Abrão; Passiani, 2024).

Observemos o trecho final do discurso: *“Acredito [...] a possibilidade de realizar certas mudanças constitucionais, que são absolutamente necessárias para que este país possa realizar o seu desenvolvimento com maior rapidez [...]”. “Senhores, a constituição é como uma caixinha de chocolates, tem artigos demais, [...] poderíamos contingenciar, um, dois, três artigos.”* A parte sublinhada foi adicionada ao texto e é interpretada com o Delfim abrindo uma caixa do chocolate Bis fazendo uma metáfora à Constituição, atirando chocolates a todos, inclusive ao presidente, com algumas unidades que sobram na caixa sendo disputadas com vigor pelos demais ministros. Essa inserção cômica do absurdo retrata a postura que Delfim Neto tinha para o regimento legal brasileiro e, concomitantemente, mostra também as posturas dos ministros de forma caricata e infantilizada, evidenciando o desprezo pelo que se passa no país e o interesse próprio em favor do coletivo.

A cena termina com um dos ministros espirrando e alguém arranca uma página da Constituição para que aquele possa limpar o nariz. Novamente demonstrando o desprezo do regime com o ordenamento jurídico.

Quantidade de inserções cômicas na cena: No mínimo 6.

Mário Andreazza - Ministro dos Transportes

O voto de Mário Andreazza foi um dos mais curtos da reunião de 13 de dezembro de 68. O ministro dos Transportes aprovou o Ato Institucional nº5 com 27 palavras, que ocuparam 14 segundos do CSN (Conselho Nacional de Segurança). Usou o pouco tempo de fala para elogiar a medida do presidente Arthur da Costa e Silva, com fidelidade já esperada, afinal Andreazza havia sido seu oficial-de-gabinete num passado próximo e tinha apelidado o chefe de “seu Arthur” (Folha de SP, 2008)

¹⁵DOI-Codi: Departamento de Operações de Informação do Centro de Operações de Defesa Interna - Na prática, centros de tortura e repressão contra adversários do Regime Cívico-Militar. Fonte: <https://memorialdademocracia.com.br/card/doi-codi-a-maquina-de-torturar-e-matar>. Acesso em: 02 fev. 2026.

A encenação reproduziu o que a citação acima expôs, no entanto, acrescentando o “seu Arthur” para se referir ao presidente, um piada da história real, porém que fica mais cômica com a transposição da mesma para o discurso da reunião do AI-5. Outro elemento de comicidade é a resposta dos outros ministros ao ouvir esse termo, porque denota uma proximidade e afeto recíproco com o presidente do qual nem todos faziam parte.

A maior intervenção cômica porém não está no texto mas está na criação para início do discurso: o personagem aperta uma sineta, é o único que não levanta porque está embriagado e, antes de proferir o discurso, serve a si mesmo um copinho de bebida destilada, então profere uma fala curta e celebra com a “galera”, bebendo ele aquela dose de virada. Essa piada não é tanto sobre reflexão crítica, visto que ela se trata apenas de um chiste sobre não poder beber e dirigir, já que este é o ministro dos Transportes, porém residualmente ela contribui para a crítica, porque somada à piada anterior, expõe a falta de seriedade daqueles representantes do poder.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 5.

Jarbas Passarinho - Ministro do Trabalho

O humor nessa cena é imediato, já que quando o presidente anuncia o próximo orador: “*Ministro do Trabalho e Previdência*”, sendo que a parte sublinhada não foi dita originalmente, tratando-se de uma piada crítica da direção, pois logo após o *impeachment*, Michel Temer, o substituto, ao assumir a presidência, imediatamente extinguiu o Ministério da Previdência e, também, ao longo de seu mandato, empenhou-se em reduzir os benefícios sociais da população (Alves, 2017). Porém essa piada não seria possível sem uma contextualização porque seria difícil ter o conhecimento que Jarbas Passarinho era ministro apenas do trabalho, então o código é dado a partir das altas risadas debochadas dos demais ministros quando ouvem a palavra ‘previdência’.

Outra piada bem marcada nessa cena porém presente em todo espetáculo: é a utilização do único microfone por todos, tendo de ser passado de pessoa para pessoa a cada fala. Já seria absurdo suficiente somente uma unidade para uma reunião com mais de vinte participantes, no entanto, aumenta o *nonsense* porque o aparelho visivelmente não está ligado, porém todos fazem questão de utilizá-lo pois o mesmo é de imagem imponente. Durante o espetáculo vai haver a repetição dessa “meta” piada, pois brinca com a própria escassez financeira da produção para montar a peça.

Ao estudar a ata, percebeu-se que Passarinho disse, em seu discurso, a palavra ‘revolução’ 11 vezes, às vezes com tempo mínimo entre um episódio e outro. Assim, para também deixar isso à vista do público, a direção estipulou que a cada vez que o ministro dissesse ‘revolução’ todos deveriam bater continência: um jogo teatral cômico em diálogo com o público.

O texto original é longo, assim houve cortes e também algumas adições.

Nesta parte do discurso houve a inclusão do termo grifado: “*Ou, para desgraça do paralelo do mortadela Regis Debray, que usou o título ‘A Revolução dentro da Revolução’*”, que se trata de expressão de caráter depreciativo utilizado nos anos 2010 para se referir a militantes de esquerda (Quintela, 2019), neste caso utilizado para o referido filósofo e pensador francês.

Ao falar das vezes que ouviu do presidente “[...] *palavras remarcadas de absoluta sinceridade*”, o personagem cheira uma rosa vermelha e atira afetosamente ao presidente que fica constrangido. Uma sátira com a masculinidade frágil daqueles homens.

Nesta passagem a seguir não houve mudança no texto mas a piada está representada pelos comentários e pensamentos intrusivos daqueles políticos: “[...] *quando Vossa Excelência, inclusive, aqui mesmo neste palácio, **no dia do seu aniversário**, chamou a atenção para o peso da responsabilidade da ditadura sobre os ombros dos homens*”. Os ministros cochicham entre si sobre as peripécias que aconteceram na festa do presidente com direito a um chiste suplementar, que é a surpresa de alguns ministros que acabam de descobrir que não foram convidados. Essa piada abre espaço para a contestação de uma possível moralidade apenas de fachada dessas autoridades.

Também neste discurso se repete momentos de se referir ao vice-presidente com desprezo, tendo a concordância dos demais por gestos e olhares.

Nessa parte a piada provém do discurso original: “*Mas, **às favas**, senhor presidente, neste momento, todos, todos os escrúpulos de consciência*”. Os demais ministros ficam muito incomodados com a expressão em negrito, tida como grosseira, porém não ligam para a substância cruel do que é dito, ou seja, o jogo cômico evidencia a inversão de prioridades desses agentes. Continua essa fala com uma adição: “*O que foi? Os senhores estão me censurando? Vão me censurar aqui e agora? Me sinto extremamente lisonjeado*”; uma piada cínica da personagem. Ele continua, ainda com o texto adicionado: “*[...] Senhor presidente, coloque nos autos que eu IGNORO todos os escrúpulos de consciência.*” Com os demais respondendo: “*Melhor!*”, concluindo assim este chiste.

Na fala original: “[...] no momento em que vossa excelência tem **a nação à sua mercê** [...]” o personagem faz gestos grosseiros de cunho sexual em menosprezo à população: piada cruel.

Outra fala original, conforme a ata: “*Com toda a minha vocação libertária e não liberticida [...]*”, trocadilho do próprio Jarbas Passarinho juntando as palavras libertária com suicida, sendo portanto uma piada fraca mas que revela algo sobre o caráter do personagem histórico.

Quantidade de inserções cômicas na cena: No mínimo 22.

Leonel Tavares Miranda - Ministro da Saúde

O ministro desde sua entrada e durante o discurso demonstra estar doente, com tosse, dor nas costas e em estado febril. Essas são criações cômicas para a peça, que implicam, assim como no caso do Ministro dos Transportes, em um deboche referente à eficiência dos escolhidos a esses cargos pela ditadura.

Nessa cena o discurso foi seguido praticamente conforme a ata, desse modo, as intervenções teatrais e cômicas são pautadas no trabalho corporal da atuação.

O personagem vai discursando e sentido muito incômodo e calor, devido a seu estado febril, então logo deixa seu paletó na cadeira, vai caminhando dobrando as mangas da camisa, depois retira a gravata e a atira para o meio da mesa, depois tira o cinto, que aliás surpreende a todos dando duas ‘chicoteadas’ na ponta desse móvel no trecho da fala sobre garantir o atual regime: “[...] não vejo como nós nos possamos eximir do dever de tomar os instrumentos [pega o cinto] necessários à preservação da vida do Brasil [chicoteada]. **Da vida que nós adotamos no Brasil** [chicoteada]”. Gesto esse que materializa pela primeira vez na peça a repressão, elevando o tom sobre o que se quer dizer. Por fim, reitera a brutalidade jogando o cinto no meio da mesa.

Durante a última fala o ministro, por fim, também retira a camisa, revelando uma camiseta verde e amarela por baixo, uma escolha cômica que traz paralelos históricos entre a contemporaneidade, onde desde 2013, vestir camisa com essas cores passou a representar além de ser conservador, também ser ‘cidadão de bem’ e inimigo do comunismo e, o do início do ano de 1964 em que as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade” as pessoas pediam intervenção militar contra a ameaça comunista e o resgate das cores da bandeira nacional; sendo que o crescimento de ambas mobilizações e, por motivos parecidos, culminaram na

derrubada de dois presidentes progressistas: Dilma Rousseff em 2016 e João Goulart em 1964 (Betim, 2015; Presot, 2004; Schreiber, 2023). E contudo há ainda uma piada complementar a ser revelada quando se verifica que aquela peça de roupa é uma réplica da camisa da seleção brasileira pertencente ao Neymar, ou seja, um escárnio, pois se nem o golpe militar conseguiu “resolver” os problemas do Brasil, o jogador a quem parte do povo o elevou a ídolo e depositou suas esperanças dava indícios constantes que não conseguiria ganhar uma Copa do Mundo, uma crítica sobre como os meios de comunicação moldam o pensamento médio do brasileiro, pautando quais são as angústias para se revoltar e quais as potenciais soluções milagrosas para dados problemas, que no fim, terminam em nada de objetivo, apenas para desvio de foco dos problemas reais. Em uma criação simples e breve ainda surgem outras facetas do humor crítico, lembrando que o jogador de futebol foi interpretado justamente pelo ministro que estava doente e, durante as temporadas da peça, ele já construía um histórico de repetidos afastamentos médicos. O personagem também cai e chora, outra alusão a algo que acontecia muito com Neymar em campo, e que, na Copa da Rússia de 2018, tornou-se deboche mundial (Lewis, 2018).

Imagem 15: Jogo teatral: Alusão ao jogador de futebol Neymar que cai e chora



Fonte: Acervo (Canal Rodolfo Moraes - filmagem publicada em 21-jul-2019)

Quantidade de inserções cômicas na cena: Aproximadamente 10.

Márcio de Souza e Mello - Ministro da Aeronáutica

Quando Costa e Silva anuncia esse ministro, alguém da mesa lança um avião de papel que deixa um rastro de pó branco em direção a ele. Essa piada é em referência ao carregamento de cocaína encontrado em um voo da Força Aérea Brasileira, durante escala na Espanha, que prestava apoio ao voo presidencial de Jair Bolsonaro com destino ao Japão, no ano de sua posse (López-Fonseca; Gortázar, 2019).

Em uma das falas, o personagem dá o texto original com pequenas inserções, vide grifos: “[...] *vou abster-me das considerações do campo jurídico [...] e ir direto ao problema*”. *Vocês devem estar se perguntando? Qual o problema Mar. Mello?*” [coro pergunta] *“Qual o problema Mar. Mello?”* [ele responde]. *“Boa pergunta!”* - Aqui temos um trocadilho formado à partir da abreviação de Marechal, Mal, com o sobrenome do ministro, Mello, resultado em Mar. Mello, o que faz uma brincadeira transformando um rígido ministro militar em uma palavra que representa um doce. Outra camada cômica é a ridicularização da figura, com o fato de ele mesmo ter interrompido uma reunião histórica para inserir uma piada boba a fim de exibir sua patente de marechal, sendo que na prática ele nunca o foi, tendo sido promovido somente após a reserva (Brasil, 2022). Todos os deboches até então apresentados nesta cena, desmontam o aparente ar de eficiência tanto dele como dos demais, que como militares se publicizam como portadores de compromisso ético e austeridade, porém, muitas vezes, são desprovidos de suficientes recursos profissionais.

Interessante a fala a seguir com ares de humor, porém advém do discurso original: “*Os fatos verificados [...], configuram um **divórcio**, senão uma **hostilidade** [...]*”. Para não deixar que o público perca essa frase, o ator faz esse trecho colocando emoção como se prestes a chorar, introduz uma pausa dramática e inclui na fala “*o amor acabou*”; os ministros, por sua vez, em coro, reagem com interjeições que soam como ‘que pena’. Acontece no espetáculo, algumas vezes, teatralização cômica tanto de trechos originais do discurso como por inserções dramatúrgicas, no sentido de explorar uma das estratégias das lideranças reacionárias que é, quando conveniente, colocarem-se na condição de vítimas, ou seja, um contrassenso da imagem de força que eles mesmos promovem.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 8.

Tarso Dutra - Ministro da Educação e Cultura

Inserção cômica novamente a partir do anúncio do presidente “*Ministério da Educação e Cultura*”, em que os ministros reagem com sarcasmo ao ouvir a palavra ‘Educação’ e, com explícito deboche, ao ouvir o nome ‘Cultura’. A saber, o espetáculo é lançado com Dilma Rousseff ainda presidente, porém já sofrendo fortes pressões políticas e midiáticas com ressonância nas ruas, de parte da população, para perder seu cargo. Ali já se mostrava que o movimento não era naturalmente popular mas reacionário, ou seja, a volta de ideologias antigas que não tinham na educação e, muito menos, na cultura prioridades e, por vezes, até aversão. O Brasil, à época do espetáculo, contava com um Ministério da Cultura exclusivo há algumas décadas, o que indicava um avanço e construção continuada para o desenvolvimento o setor no país, porém naqueles anos de movimentos anti-PT, iniciaram-se também movimentos anti-trabalhadores das artes, pautados por *fake news* e pelo senso comum, assim as políticas culturais passavam a estar sob risco. Com a posse de Michel Temer na presidência após o golpe, essas suspeitas foram comprovadas, com a regressão das políticas públicas para a educação e com o fechamento do Ministério da Cultura, sendo este rebaixado ao nível de secretaria sob a égide do Ministério da Educação (Araújo, 2021; Moraes, 2016; Rollemberg, 2007). Assim a peça logo faz uma rápida comparação entre as similaridades das ideologias do governo Temer e sua base de sustentação, com os governos militares, desmascarando a ideia que se espalhava, na sociedade de 2016, que uma nova administração traria frescor e novidades. Na verdade, retirava-se Dilma em favor do retrocesso. Não compreender a potência da educação e da cultura para o desenvolvimento do país e a necessidade de ter essas áreas organizadas cada uma com suas estruturas administrativas específicas, ocorreu entre 1953-1985, desde Getúlio Vargas até o fim da ditadura, e novamente entre 1990-1992, com Fernando Collor (Reis, 2016).

Iniciando seu discurso, Tarso Dutra, após fazer os cumprimentos iniciais indica que vai ler um texto dele mesmo. Isso é um fato documentado, porém pode soar estranho pela sensação de um ministro da educação estar fazendo um discurso não original, mas copiado. Isso demonstra que humor às vezes se dá pela observação apurada de fatos que são naturalmente ridículos. Assim parece novamente que uma autoridade do regime não está compatível para a função que lhe foi atribuída, em um exemplo mais evidente, comparável a um aluno que tenta fraudar uma avaliação. Para evidenciar essa piada natural, os demais ministros criticam que Tarso vai ler algo usado em outra reunião, na qual ele responde: “Senhores, vou fazer um autoplágio” [coro responde concordando] “Ah!” Esse texto

sublinhado foi uma dramaturgia introduzida para dar ênfase ao ocorrido. Soma-se outra piada, a partir da leitura ser feita de uma página contida em um exemplar da Revista Veja, com o ator deixando a capa posicionada de frente para a fácil percepção do público. Essa revista é conhecida por ao longo de décadas fazer capas em prejuízo político de Lula e, durante o processo de *impeachment*, atuou fortemente também na depreciação da imagem do governo Dilma (Correa, 2018; Santos, 2023).

Segue-se o discurso, ou a leitura do personagem, em que a criação artística encontrou uma oportunidade para adicionar falas contemporâneas do ideário bolsonarista que criam vínculos entre os dois tempos históricos: *“E a contra-revolução está em andamento aos olhos de todos [...] por desvirtuamento da imprensa, da oposição radical e até de alguns membros do partido oficial, professores doutrinadores, estudantes baderneiros, idiotas úteis, massas de manobras e o que é pior: artistas!”*. A parte sublinhada relaciona expressões anti-educação feitas pelo governo e aliados do então presidente Bolsonaro (Gomes, 2023; Lorrán, 2019). A última expressão colocou como maior dos inimigos deles a classe artística, uma visão totalmente em consonância com o Regime Cívico-Militar, vide as perseguições e censuras realizadas por este. Reiterando que cenicamente os ministros fazem coro a todas essas ofensas.

Segue-se para uma outra intervenção, dessa vez para simples entretenimento. Alguém pede para ver a revista e Tarso Dutra diz: *“Veja!”*, ou seja, piada boba inofensiva para relaxar.

O discurso original do ministro é longo, assim a direção teve de optar por ajustes, com cortes e algumas adições.

Na seguinte fala não houve ajustes no texto mas houve comentários dos demais debochando da falsa modéstia do respectivo ministro: *“Parece assim, excelentíssimo presidente, que, com alguns meses de anterioridade no tempo, **eu estava**, por assim dizer, **quase que motivando o ato que se deve praticar neste instante**”*.

Quantidade de inserções cômicas na cena: No mínimo 10.

Quebra Cênica

Costa e Silva, Médici e Geisel, ou seja, os presidentes da ditadura que viriam a assinar o AI-5, saem da sala para um intervalo. Ao ver a sala sem comando, os demais ministros e vice-presidente, iniciam uma festa, luz baixa e globo de luz, som alto tocando Bezerra da Silva ‘Tem Coca Aí Na Geladeira’, uma música cômica de duplo sentido sobre tráfico de

drogas. Começa uma brincadeira ao estilo de ‘dança das cadeiras’, em que as autoridades vão se movimentando em fila até que a hora que a música pára, cada um procura um lugar, Tarso Dutra senta na cadeira de presidente e fica com a feição de orgulhoso. Logo a música volta, o jogo reinicia, aí todos ficam na iminência de disputar quem senta na cadeira mais importante e, ao parar, quem fica com a cadeira de presidente é Pedro Aleixo. Dessa vez, no entanto, Costa e Silva aparece parado em pé no canto da sala observando seu lugar ocupado, até que encara o vice-presidente que imediatamente sai envergonhado e pede licença para ir ao banheiro. O presidente e os outros dois ministros se sentam e a reunião volta ao formato protocolar. Nessa cena temos o *nonsense* preponderante e várias inserções cômicas. Faz uma reflexão possível sobre a cobiçada cadeira de presidente da república, possíveis traições ou preço para alcançá-la; sendo que, depois de Costa e Silva, Médici e Geisel a ocuparam e, no ano de lançamento do espetáculo ela estava sendo cobiçada por Michel Temer. Outro elemento cênico foi a escolha por representar a disputa do poder por uma festa, onde os interesses pessoais se apresentam prioritários aos do povo. Introduzir uma ‘balada’ em meio a uma reunião tão importante, contribui para ridicularizar aquelas figuras históricas. A música do ‘jogo das cadeiras’ foi sendo mudada ao longo do tempo, por essa razão, em 2019, ainda estava recente o caso do avião da FAB carregando droga (López-Fonseca; Gortázar, 2019), sendo esse o motivo da escolha da canção relatada aqui..

Quantidade de inserções cômicas na cena: Aproximadamente 8.

Costa Cavalcanti - Ministro das Minas e Energia

Não há adições ao discurso original somente performances cênicas. O ministro vai levantando o braço até que faz a saudação nazista no final dessa fala: “[...] *eu creio que não há mais solução dentro da Constituição. Então eu creio que apenas medida fora, além, por cima da Constituição [gesto]*”. Ele sofre a desaprovação dos demais, não liga e repete do mesmo modo nessa fala: “*Mas sim, que é o fundamental, preservarmos a ordem, a segurança interna e, quem sabe, até a integridade nacional [gesto]*”, sendo novamente reprovado e prosseguindo sem se abalar. Ao concluir seu voto endossa o ato, como os demais fizeram, porém fazendo pela terceira vez o saudação nazista com o braço direito levantado e agora o mantendo no ar, ou seja, sem falsas verdades sobre o que se está fazendo e expondo todos como cúmplices. Ao final, não ocorre os aplausos na totalidade, como vinha acontecendo, pois alguns ministros se sentem envergonhados.

Percebe-se a decisão da direção em resgatar o clima da peça, logo após a cena da festa. Ambas as cenas se tratam de críticas políticas, porém a anterior faz uso de um humor mais despojado enquanto nesta um humor ácido. Teatralmente ousado pois chegado à metade da apresentação faz-se uma quebra que ajuda a reativar o público, resgatando o ritmo da peça na sequência. Os modos de produção dos coletivos independentes, mais propícios a insuficientes aportes financeiros corroboram a encontrar alternativas dentro do próprio fazer teatral, como, neste caso, nos jogos entre atores.

Imagem 16: Saudação nazista



Fonte: Coletivo Fotomix/Izabelle Lisboa | Acervo da produção

Quantidade de inserções cômicas na cena: 4.

Albuquerque Lima - Ministro do Interior

Essa cena é montada em cima de um discurso de tamanho médio, na qual a criação artística optou por fazer adaptações entre cortes e inserções dramatúrgicas, entre eles, alguns momentos de quebra épica.

Para evidenciar outra repetições históricas, neste caso da religião se infiltrando na política, o ministro foi representado pela figura de um pastor evangélico, visto que o Golpe de 1964 e, sua sustentação, contou com a participação efetiva de organizações católicas conservadoras e, novamente em 2016, nos preâmbulos e sustentação do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, o mesmo aconteceu porém com a participação efetiva da chamada

bancada evangélica do Congresso Nacional (Chaves, 2011; Carneiro & Prandi, 2018). A construção da personagem foi feita com estereótipos presentes no corpo, penteado, voz, postura, roupa e bíblia na mão.

Imagem 17: Política e Religião



Fonte: Foto de Coletivo Fotomix/Dayane Andrade

Albuquerque Lima inicia dizendo que tem motivos para apoiar o ato: “[...] pois se identificam com os interesses superiores da nação, cujo Deus é o Senhor!!”, com a parte sublinhada sendo um reforço dramático cômico em alusão à bancada evangélica, que continua sendo indicada, à medida em que os demais da mesa vão gesticulando e respondendo “amém”, “glória”, entre outros. Nesse mesmo trecho, após o termo ‘nação’ ter sido citado, outro ministro, o da Agricultura, exhibe para o público da peça, um mapa do Brasil “esculpido” em banana amassada, que gera uma surpresa devido ao tamanho do pedaço para com o país, e depois, começa a comer esse mapa com um garfo. Neste lugar o humor revela o contraponto entre o discurso institucional da ditadura e o que eles realmente pensavam do país, uma “república de bananas”, termo pejorativo esse disseminado pelos EUA contra Estados cuja economia é predominante pautada em monoculturas e que constantemente passam por instabilidades políticas (BBC News Brasil, 2016).

Imagem 18: ‘República de bananas’ & Pó Royal de Delfim Neto



Fonte: Acervo da Produção <<https://www.facebook.com/photo?fbid=2077303422599583&set=a.495263852604895>>. Acesso em 01 fev. 2026

No áudio original da reunião percebe-se que o ministro engasga ao falar uma palavra de seu próprio discurso “*magnanimidade*”, no que, a partir disso, na teatralização se optou por fazer uma piada, já que o orador, por alguma possível fragilidade de ego, fez a escolha de uma palavra que não quase não conseguiu falar. Esse pequeno lapso, documentado na história, criou a oportunidade no presente para hiperbolizá-lo, ridicularizando pois mais um militar. A proposta foi transformar o engasgo no meio da palavra em uma interrupção por esquecimento, fazendo, com isso, que os demais ministros tentassem adivinhá-la. Inicia em cena então um jogo em que todos os ministros em disputa, aos gritos, jogam palavras à esmo para tentar acertar a que Albuquerque Lima queria dizer, surgem, portanto, diversas palavras que começam com ‘mag’: “*Magnífico*” - “*Magali*” - “*Magnus*” - “*Magnata*”. Culminando em

absurdos acrônicos: “*MacGyver*” - “*Margareth Menezes*”. Até que alguém fala “*magnanimidade*”, para a comemoração de todos e o ministro retoma seu discurso. Assim a direção transforma um detalhe histórico em uma cena absurda, por meio de um jogo teatral divertido e engraçado que ativa cenicamente a peça além de colaborar para manter a atenção do público.

Logo na mesma frase, após a palavra descoberta, segue um momento épico que não contém humor. Trata-se da quebra da quarta parede em que o ator dessa cena se dirige até o personagem Jarbas Passarinho e narra a trajetória daquele após o AI-5, destaque relevante para a compreensão da história social, visto que o mesmo conseguiu manter sua influência política mesmo após a transição para a democracia.

Mais adiante há outra quebra de lógica, ou *nonsense* quando o ministro fala “[...] *mas sim todo aquele -> SISTEMA [...]*”, em que, antes da palavra em negrito, ele dá uma pausa como se a estivesse esquecido, iniciando novamente outro processo de adivinhação, com as autoridades mais empenhadas que antes e, desta vez, o absurdo aumenta pois se torna um jogo de mímica. No auge da disputa alguém acerta a palavra “*sistema!*”, alguns comemoram e outros ficam surpresos como se pôde adivinhar tal palavra a partir de uma mímica ruim.

Nesta fala: “[...] *o meu integral apoio e solidariedade, no sentido de conduzir a revolução ao seu grande destino, que é universal!, [...]*”, sendo a parte sublinhada dramaturgia cômica para relembrar as interferências das igrejas evangélicas na política, neste caso, em referência à Igreja Universal do Reino de Deus (Carneiro; Prandi, 2018).

Na finalização do voto, Albuquerque Lima faz uma citação a Delfim Neto e, nisso, a direção optou por uma nova quebra épica, onde o ator se posiciona ao lado desse personagem e narra para o público a trajetória do ex-ministro da fazenda, relevante, pois este também esteve ativo politicamente durante a democracia e, o mais importante, era o único representante daquela reunião ainda vivo na época da peça (Portal FGV IBRE, 2024).

Termina a cena pedindo ao presidente para fazer um ato evangélico, uma espécie de benção, a partir de leitura da Bíblia, com se segue: “*E conhecereis a verdade e a verdade os libertará - João, Capítulo 8, Calibre 32*”. O cômico, vide texto sublinhado criado para a peça, está em colocar uma fala típica de cultos religiosos em um discurso político, uma incongruência, no entanto, como visto por Chaves (2011), Carneiro e Prandi (2018), essa influência de uma área na outra aconteceu nos dois períodos, porém a partir da década de 2010 passou a ser notadamente explícita, assim, essa adição cômica alertava ao público sobre os novos rumos do poder na sociedade brasileira. A fala em si reproduz algo acontecido na prática, pois foi utilizada por Jair Bolsonaro enquanto presidente da república em 2019,

durante uma reunião política com os governadores da Amazônia (Soares, 2019). A palavra em negrito ‘calibre’ foi colocada em substituição à palavra ‘versículo’, do modo de se referenciar uma passagem da Bíblia, sendo uma piada dentro da anterior porque também era necessário apresentar a contradição de uma pessoa que se utilizava de palavras cristãs, ser a mesma que incentivava violências. E ainda tem a terceira camada de humor crítico que é, ao dar essa fala, manusear a Bíblia como se fosse um revólver, representando o gesto de arma com as mãos difundido pelo mesmo político quando de sua campanha à presidência (Fernandes, 2018).

Quantidade de inserções cômicas na cena: Ao menos 25 vezes.

Hélio Beltrão - Ministro do Planejamento

O início do discurso, seguido de forma literal, parte da premissa que a família tinha histórico de combate à ditadura, conduzindo a todos à impressão que ele iria votar contra, para ao fim ele dizer que dessa vez iria ser favorável. Neste caso a proposta teatral foi à partir do humor fazer os outros personagens fazerem feições e gestos, inclusive mostrando em suas mãos instrumentos de tortura, como se estivessem ameaçando o ministro caso votasse ao contrário do que eles queriam. Quando do voto favorável dele, todos fazem som de alívio e jogam os objetos de repressão na mesa, deixando-a totalmente cheia de signos que representam dor. Nesse caso, a inserção teatral evidenciou atos de coação, inclusive entre autoridades políticas e, também, próximo à parte final da peça, eleva a denúncia contra a violência de Estado, gradualmente transformando a mesa em um memorial de aspecto sinistro.

A primeira inserção ao texto original vem de uma oportunidade cômica altamente inteligente. Beltrão argumentava que após crescimento econômico inicial, o regime, em 1968, já não alcançava mais tais índices, jogando a culpa para os movimentos contrários à ditadura: “[...] *tranquilidade pública estavam substancialmente afetadas e comprometidas; período que registrou um perigoso colapso em nosso processo de desenvolvimento, fazendo com que a taxa de crescimento anual caísse, em dois anos, de 7,3% para 1,6%*”. Quando alguém da mesa solta: “7x1”, para o riso imediato da plateia, aproveitando a piada da goleada sofrida pelo Brasil para a Alemanha em 2014, de conhecimento amplo mundial. Piada tida como genial, nas considerações deste pesquisador, pois a partir de um texto oficial se aproveita uma chance nada evidente causando um efeito de elevada surpresa. É *nonsense* aplicado de forma inteligente por comparar universos incongruentes no tema e no tempo, mas que a mudança de perspectiva, traz possibilidades de verificar as similares da sociedade de antes e de então,

transformando um texto que tentava jogar a culpa nos democratas e inverte para colocar a responsabilidade na incompetência dos que se identificam com a camisa amarela da Confederação Brasileira de Futebol, ou seja, os movimentos apoiadores dos golpes brasileiros da contemporaneidade.

Imagem 19: Hélio Beltrão chama a ‘Mocinha’ e lava as mãos



Fonte: Foto de Felipe Sales | Acervo da produção

A cena continua e conforme Beltrão aumenta suas justificativas, para desta vez, ser favorável à ditadura, que na verdade já estava em vigor, porém se votava sobre o seu recrudescimento, ele solicita a única personagem feminina, a ‘Mocinha’ que traga uma bacia com água, para ele continuar sua narrativa enquanto lava suas mãos. Isso também é uma piada, pois se reproduz a ação do personagem bíblico Pôncio Pilatos da passagem conhecida de quando teve a oportunidade de salvar Jesus e se absteve, ou seja, um recado crítico para a plateia em que não se posicionar é colaborar com a opressão. Ressalta-se que tal proposição teatral e cômica está no gestual e visual, sem adição de texto. Inclui-se ainda, desta vez apenas como humor de entretenimento, que ao gesticular com as mãos molhadas o ministro vai jogando involuntariamente respingos de água nos outros ministros que tentam se esquivar.

Quantidade de inserções cômicas na cena: Ao menos 7 vezes.

Adalberto de Barros Nunes - Chefe do Estado-Maior da Armada

Aqui vamos para uma parte do espetáculo em que se faz piada com a própria precariedade da produção artística, afinal se faz difícil convencer tantos atores profissionais a atuarem sem ou com quase nada de cachê. O ator que interpreta Barros Nunes é o mesmo que fez o ministro dos transportes, porém, dessa vez, ele aperta uma sineta para anunciar sua nova entrada, e apresenta como signo de mudança de personagem apenas uma troca de paletó, um elemento épico, deixando os demais personagens contrariados com isso. Isso permite um distanciamento da cena para poder observá-la, no entanto, a quebra é feita sem a habitual transição do personagem ao ator, mas de um personagem para o próximo, na qual a crítica é exposta pela compreensão da mudança entre personagens, porém com características individuais que quase não mudam, como o conservadorismo dos privilégios, o autoritarismo e o machismo exacerbado, este último evidenciado, pela entrada em cena da ‘Mocinha’ que tem de se manter calada e obediente enquanto recebe ordens nada gentis para trazer o paletó e vestir o sujeito, estando sujeita a palavras de assédio moral e sexual enquanto realiza a tarefa. Toda essa parte constitui um preâmbulo para a cena, uma criação artística. Até aqui temos o humor para evidenciar a falta de apoio para a realização do espetáculo, o que não é de exclusividade daquele coletivo senão uma precariedade da classe artística, e a engenhosidade dos artistas em criar soluções criativas para os problemas. O grotesco se dá pela exposição do machismo e das fragilidades pelas quais as mulheres estão suscetíveis nos ambientes de trabalho, que não ficaram restritas àquele tempo.

Por sua vez, o discurso original foi de apenas vinte segundos, ou seja, somente os cumprimentos à mesa e a concordância com o AI-5. Compreende-se assim que a criação do preâmbulo foi para aproveitar o trabalho do ator para a teatralização de algumas críticas, senão novas, ainda não esgotadas na peça. Ao final da fala, temos piadas referentes ao discurso ser tão curto: a primeira é que ninguém aplaude imediatamente, pensando que não havia terminado, e a segunda é que alguém pergunta ‘acabou?’, e todos aplaudem.

Ainda há um *callback*, comum da comédia *stand up*, quando o artista repete algum signo associado a uma piada utilizado anteriormente no espetáculo e portanto fresco na memória do público (Carter, 2022). Neste caso é quando o personagem toma uma dose de destilado ao final de sua fala.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 9.

Adalberto dos Santos - Chefe do Estado-Maior do Exército

Aqui temos novamente o ator da cena anterior interpretando outro ministros. Seguem as exatas condições do preâmbulo anterior: coloca seu copo de bebida destilada na mesa, sineta, paletó, autoridades contrariadas, falta de gentileza, assédio moral e sexual à ‘Mocinha’.

A fala original deste ministro é ainda mais curta: “*Estou de acordo com o ato, senhor presidente.*” Com isso a teatralização traz novamente o mesmo expediente cômico da cena anterior, porém agora com os participantes mais estupefatos com o tamanho da fala, olhando entre si. Repete-se o “*acabou?*” e as palmas atrasadas.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 9.

Carlos Alberto Huet - Chefe do Estado-Maior da Aeronáutica

Pela terceira vez neste bloco e pela quarta no espetáculo, o mesmo ator representa um personagem distinto.

É possível que especificamente nesta parte, a repetição do mesmo indivíduo tenha sido uma piada da direção a partir de uma observação não tão evidente: entre as autoridades estavam dois ‘Adalbertos’ e um ‘Alberto’ e, assim, a ordem das falas foi alterada para que esses três falassem na sequência. Aliás, cabe observar que ambos Adalbertos foram semelhantes com pronunciamentos muito curtos.

Preâmbulo similar às duas cenas anteriores, no entanto, desta vez, colocando não um copinho mas uma garrafa de whisky na mesa, e com maior descontentamento dos demais que culmina com alguém dizendo “*Tá com 3 salários?*”, uma piada adicionada ao texto.

O ponto alto no sentido humorístico é que na fala de Huet, após cumprimentar a mesa, os demais ficam prontos para aplaudi-lo na iminência da mesma ser curta, porém ele se levanta e começa a proferir um discurso completo, causando uma quebra de expectativa generalizada, uma patetice. Aliás, rompe-se o clima esperado de festa para proferir um discurso violento.

Termina a cena de forma levemente cômica tomando de uma vez o seu copo de whisky, o que pode ser também interpretado como um desprezo pelas instituições.

Quantidade de inserções cômicas na cena: 10.

Ivo Arzua - Ministro da Agricultura

A construção da personagem é a partir de estereótipos de fazendeiros, tanto na imagem e voz, quanto na postura.

Recorre-se novamente a um preâmbulo, desta vez, com foco em mostrar a opressão às mulheres, em que a ‘Mocinha’ recebe ordens para sentar lateralmente no colo do ministro, enquanto ele profere o discurso, estando ela visivelmente consternada. Em uma parte do discurso ele levanta sem avisar, derrubando-a no chão. Reproduções portanto de violação ao corpo feminino e de desprezo às mulheres.

A fala original foi uma das mais longas, sendo adequadamente evidenciada na encenação, no entanto, com adaptações dramatúrgicas que possibilitaram inserções de humor crítico, de baixo para cima.

A primeira inserção ocorreu na fala “*Senhor presidente, eu, por natureza, sou frontalmente contra tudo o que é artificial e inautêntico, com exceção aos agrotóxicos e pesticidas [...]” Quando alguém sugere um termo mais brando e ele segue: “[...] defensivos agrícolas, é claro. Com exceção às reservas indígenas e quilombolas que são naturais e eu desaprovo. Exceção também à anistia ao desmatamento, porque a agropecuária precisa crescer!”]. Tais interferências dramatúrgicas, conforme texto sublinhado, têm por função revelar uma série de danos à natureza e aos seres humanos, por detrás de um discurso disfarçado de institucional. A piada está no desconforto ocasionado ludicamente no político, que representa o agronegócio, e seu jogo de cintura para disfarçar um viés institucional, embora que também se revela não ser tanto segredo entre os colegas de governo. A crítica aqui se faz à forte influência do agronegócio na política em geral, mas também, neste caso, à Dilma Rousseff, uma presidenta eleita com agenda de esquerda, que nomeou porém, em 2014, Kátia Abreu para o ministério equivalente, sendo ela uma grande fazendeira com histórico de combate às políticas de preservação ambiental (Fellet; Schreiber, 2014).*

A um ponto posterior temos uma piada que faz escada para a piada seguinte no qual o *punch* se dá quando explicita a vassalagem dos políticos brasileiros aos Estados Unidos, ou seja, os que se colocam como patriotas depreciam a própria capacidade da nação. Eis a fala: “*A nossa primeira constituição foi encomendada ao grande gênio nacional, nosso Águia de Haia, Rui Barbosa, que a copiou da América do Norte [...]”]. Assim a construção humorística se dá quando a cada trecho em negrito da fala apresentada, os demais personagens apontam seus braços direitos para o alto e dizem: “Salve!”, atribuindo uma espécie de divindade aos*

Estados Unidos. O trecho sublinhado foi introduzido para colaborar com o tempo cômico, tratando-se de um apelido dado em favor dos méritos como diplomata de Rui Barbosa (Brasil, 2021).

Imagem 20: Autoridades batem panelas



Fonte: Foto de Coletivo Fotomix/Luciana Camargo

Mais a seguir quando diz: “[...] a Constituição [...] está impedindo que este gigante possa se desenvolver [...]”, assim de forma pitoresca, a criação artística relacionou a utilização do adjetivo “gigante” atribuído ao país no passado, com a volta de sua utilização substantivada em meados de 2016, vide inserção dramatúrgica: “Afinal meus senhores: O gigante acordou!”, quando os demais retiram panelas de debaixo da mesa e começam a bater, numa espécie de surto coletivo, tal qual como acontecia em manifestações anti-Dilma e anti-PT (Mendonça, 2015). Aqui temos um *nonsense* do surgimento anormal de panelas em uma reunião da presidência e a consequente algazarra que acontece em decorrência, para depois normalizar o ambiente, ou seja, uma piada crítica que visa mostrar que a população por vezes é conduzida como se psicologicamente a defender o fim da própria democracia.

Mais adiante segue outra piada, porém dessa vez, de bobagem. Quando Ivo Arzua, representado como um homem do campo cita “*Churchill*”, todo mundo acha estranho, tanto

por ele estar falando em inglês como por não entenderem a tal palavra, fazendo-os imediatamente perguntar em coro: “Quem?”.

Outro momento adiante, trata-se de discurso original, mas que soa como piada por ser dito de forma delicada, quando realmente se trata de retórica com objetivo violento: “*Este é realmente o espelho daquilo que me vai na alma*”. Neste caso é possível fazer o público enxergar esse trecho como humorístico, a partir do esforço de todos os atores, tanto na representação da fala como na da escuta a esse trecho.

Na última participação do personagem, já fora do texto original, ele cita um bordão da Rede Globo: “O Agro, meus queridos. O Agro é Pop!”, fazendo concomitantemente gestos de tiro com as mãos, que por fim representam a violência no campo (Dulce, 2018).

Quantidade de inserções cômicas na cena: No mínimo 13.

Carlos Simas - Ministro das Comunicações

Aqui a construção da personagem foi a partir de elementos que fizessem relação daquele com o então candidato a prefeito de São Paulo e eleito em 2016, João Doria, pois foram encontradas similaridades históricas entre as duas figuras. A primeira foi sobre a ênfase nas comunicações, pois o candidato à prefeitura paulistana esteve entre os pioneiros a priorizar sua propaganda eleitoral à internet em vez da televisão, enxergando a ampliação desse acesso à população, crescimento das redes sociais e popularização dos *smartphones*, transformando-o de desconhecido do cenário político a vencedor no primeiro turno (Bretas, 2017). Simas, por sua vez, não só ocupou o cargo de Ministro das Comunicações como também foi responsável pela modernização do conjunto de telecomunicações do Brasil colaborando estruturalmente para integração nacional e, subsidiariamente também para propagar o ideário autoritário-conservador (Rollemberg, 2007). Na encenação, para expor essas confluências, o personagem entrega um telefone celular para outro ministro o filmar enquanto profere seu discurso, uma quebra épica entre tempos históricos distintos e uma piada aos moldes de *nonsense* porém de funções didáticas. Ele procura mostrar desenvoltura para falar para a câmara, tanto que muito pouco direciona seu olhar para as pessoas presentes. Discurso preciso, boa dicção e também alterna movimentos e caminhadas sem perder o contato visual com seu potencial público do outro lado da tela. Para corresponder a uma imagem de João Doria, um milionário, utiliza um terno alinhado, cabelo organizado e, por vezes, um lenço no bolso. Em um momento de piada boba, o ministro traz a câmera para filmar o presidente, que fica contente em aparecer.

Em termos de conteúdo do discurso, eis o início: “*Excelentíssimo senhor presidente, senhores conselheiros. Aqui estamos reunidos para uma decisão histórica, e fala para todos os conselheiros o menor de todos sentados a essa mesa, e com emoção*”. Essas são falas originais do texto, que soam cômicas, porque demonstram suavidade, humildade e benevolência, enquanto o tema da reunião é sobre expandir a violência de Estado. A atuação do conjunto de atores dá conta de ressaltar comicamente tais contradições. Esse aspecto passivo-agressivo também foi comum na atividade política de Doria, principalmente em sua campanha política (Silva, 2017; Bedinelli, 2016; Jiménez, 2016). Para exacerbar a máscara do ex-prefeito de São Paulo, porém incorporado no personagem de Simas, outro ministro da mesa entrega a ele uma rosa que o deixa furioso e a atira ao chão, sendo isso a reprodução de um episódio em que Doria, já prefeito, recebe de uma cidadã rosas em homenagem aos ciclistas “mortos nas marginais”, e age dessa maneira (Santiago, 2017).

Outro aspecto comum na trajetória dos dois personagens históricos é se colocar como não-políticos. No texto original Simas dizia: “*Quando vim participar deste governo, estava, como brasileiro, inteiramente dedicado a trabalhos da atividade privada*”. Então para evidenciar essas similaridades entre os tempos foi introduzido na sequência do texto: “Não sou político, sou gestor”, uma fala recorrente de João Doria (Bedinelli, 2016; Jiménez, 2016; Bretas, 2017), que, inserida dessa maneira no contexto do AI-5, causa efeito cômico por causa da repetição retórica. A teatralização até este ponto da cena busca mostrar ao público que discursos políticos mascarados de modernos podem carregar vieses reacionários, usando o eleitor como isca. É possível interpretar também na falas de ambos retóricas ideológicas de que política é ruim, que serviço público é para empregados privilegiados e que o empreendedorismo seria o caminho, ou seja, a prioridade da individualização sobre a coletividade.

O próximo trecho selecionado visa contribuir com a propaganda que a ética é valor comum aos brasileiros conservadores: “[...] *certos fenômenos, certos fatos que merecem, realmente, uma consideração para um brasileiro simples e honesto como todos nós*”. Para expor essa retórica, a direção inseriu uma resposta em coro dos demais: “Como todos nós!”, piada que coletiviza a farsa. Aqui se expõe a estratégia desses grupos ideológicos de atribuir toda e qualquer corrupção a agentes e simpatizantes de correntes políticas mais à esquerda, o que, por outro lado, também pode ser compreendido como insegurança deles visto a necessidade de reafirmar o discurso, como fazem os mentirosos.

Na finalização do discurso de Simas, conforme documentada, novamente são apresentados elementos de falsa modéstia e de passivo-agressividade: “*Eu quero me*

*solidarizar com Vossa Excelência, presidente Arthur da Costa e Silva, como o **menor daqueles que nesta mesa se acham**, para pôr o meu ‘de acordo pelo bem do Brasil’, ao ato que me foi apresentado”.*

Quantidade de inserções cômicas na cena: Ao menos 10 vezes.

Emilio Garrastazú Médici - Chefe do Serviço Nacional de Informações

Imagem 21: Médici expõe de forma grotesca um pedaço de órgão sangrando



Fonte: Foto de Erika Morais | Acervo da produção

Nesta cena não há humor. A direção teatral resguarda o tom de tensão. O personagem de Médici se apresenta ao longo de todo espetáculo de forma austera e, assim como Geisel, não participa das inserções cômicas até este ponto. Apresenta o texto original sem exaltações porém de forma fria e violenta. Inicia a cena posicionando uma caixa de madeira na mesa e, em um dado momento, ao falar que o presidente tinha sido até então “*tolerante por demais*”, a abre para retirar, levantar e apertar com a mão esquerda um pedaço de fígado cru sangrando, mantendo seu discurso até o fim com essa imagem mórbida. Congela-se, então, a cena com todos da mesa olhando para Médici enquanto se limpa com um lenço branco, no que o ator que interpreta o presidente, faz o distanciamento épico em pé narrando para o público: “*Daqui a 1 ano e 4 dias, o presidente Arthur da Costa e Silva já estará morto e esse cidadão já será o*

presidente da república iniciando a fase mais sangrenta da ditadura civil-militar. Daqui a 49 anos, 4 meses e 28 dias, um documento da Agência de Inteligência dos Estados Unidos da América, comprovará que pelo menos 104 execuções políticas foram ordenadas diretamente por ele”.

Diante da brutalidade deste personagem histórico, para fins didáticos, a direção optou por direcionar as emoções para a tragédia. Adicionou também um elemento grotesco. Observe-se que as contagens cronológicas da respectiva narração eram atualizadas a cada apresentação.

Quantidade de inserções cômicas na cena: Zero.

Orlando Geisel - Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas

Outra cena que explicita a tragédia, pois o personagem em questão também, nesse regime, tornar-se-á presidente e, portanto, liderança à frente de mais repressões. Aos moldes da atuação anterior, constrói-se um personagem austero e com conteúdo violento em sua fala.

Imagem 22: Geisel levanta a arma de fogo na reunião



Fonte: Foto de Coletivo Fotomix/Izabelle Lisboa

Há a abertura de uma intervenção épica em um trecho do discurso original: “*Que dê uma faculdade ao presidente para **modificar a Constituição nos pontos em que fossem necessários***”. Na parte destacada em negrito, o personagem levanta um revólver e grita brutalmente esse texto, sob a comemoração efusiva dos demais. Nota-se que este personagem tem um ato puro de sandice, ficando a comicidade apenas para os demais. Importante a teatralização deste ponto, pois contribui em desmascarar as reais intenções das autoridades depois de quase 90 minutos de discursos protocolares.

Na sequência é acrescentada uma dramaturgia ao discurso original: “*Eu gostaria de reforçar a este conselho que a democracia só existe por boa vontade das forças armadas*”; em reprodução à um fala em tom de ameaça às instituições democráticas proferida pelo então presidente Jair Bolsonaro em cerimônia com militares no Rio de Janeiro (Putti, 2019).

Segue outra quebra épica, uma piada em que o ministro das Comunicações sugere tirar uma foto *selfie* para registrar o momento histórico (Imagem 2). Aqui o cômico está pelo absurdo de trazer um equipamento contemporâneo para a reunião de 1968, que, por outro lado, em meados de 2016, era uma novidade poder fotografar utilizando um telefone, assim a mesma alegria dessa época foi transferida para a interpretação de um evento do passado. Essa cena, no entanto, também contém elementos de humor cruel visto que os personagens posam para a foto representando imagens de violência e tortura. Congela-se essa imagem para a entrada de um áudio de Amelinha, vítima de tortura por três meses entre 1972-1973 (Coll, 2022), na qual relata com detalhes as violências que sofreu. Esse momento traz a exposição testemunhal da tragédia.

Descongela-se a cena com Simas debochando: “*Era vídeo*”, para a risada dos demais e retorno a seus lugares.

Quantidade de inserções cômicas: 4

Rondon Pacheco - Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República

Após duas cenas voltadas prioritariamente para a tragédia, a direção propõe uma intercalação das sensações, permitindo um alívio nesta cena.

Na história documentada da reunião do AI-5, quando chegou a vez de Rondon Pacheco votar, já não havia mais como reverter a decisão da maioria. Dado esse fato, ele ainda assim faz um discurso longo, não se opondo ao voto da maioria, mas tentando abrandar o texto e as consequências do ato em si (Folha, 2008; Gaspari, 2014). Na encenação o humor

colabora ao enfatizar o desinteresse dos demais ao voto de Pacheco, nessas várias ações: dormir, bocejar, mostrar o relógio apontando para as horas, fazer cara de entediado, sinalizar para o orador acelerar seu voto e até gritar com ele. O cômico se amplia na medida da espontaneidade de criação de cada um e, mais ainda, na demonstração de frustração dos ouvintes a cada vez que o orador pausa seu texto, como se fosse terminar e logo o retoma, inclusive, na história real aconteceu do próprio presidente chamar a próxima autoridade para discursar e Rondon retrucar a ele que ainda não havia finalizado.

Outra passagem original mas que trouxe alguma perspectiva cômica ocorreu no primeiro minuto da fala: *“Há quatro membros deste Conselho que têm os maiores compromissos com a Constituição em vigor no país porque foram eles constituintes. Esses mesmos quatro componentes”*. De repente ele é interrompido pelo ministro das Minas e Energia: **“Cinco!”** Pacheco de pronto retruca: *“Quais são os cinco? Doutor Pedro Aleixo, vossa excelência, Tarso Dutra e eu.”*

Em outro momento houve a inserção de uma palavra para criar o timing do humor crítico de baixo para cima: *“Esses quatro membros do Conselho de Segurança Nacional, [...] tiveram as posições mais nítidas junto ao Congresso Nacional, no sentido da institucionalização desse golpe [...]”*. A parte sublinhada corresponde à adição cômica. Ao que todos da mesa, na teatralização, se revoltam e dizem: **“Golpe não!”**. Rondon então conserta: *“[...] dessa Revolução”*. A direção da peça, portanto, critica a utilização constante da palavra ‘revolução’ em substituição à palavra adequada ‘golpe’, ou seja, uma desvirtuação semântica por parte dos representantes da ditadura para normalizar a forma com que chegaram ao poder.

Perto do final do discurso, de acordo com a ata, Rondon enfim sugere que o AI-5 tenha um prazo estipulado. Em resposta a isso, na teatralização, os ministros se levantam furiosos, o encarando, e perguntam qual seria o prazo. Conforme documentação probatória, ele continua: *“Prazo que poderia ser de um ano [...]”*, em que os demais atiram contra ele bolinhas de papel, entre outras coisas, inclusive alguém grita: **“Um ano? Vai ser no mínimo 20 anos!”**. Ao que o ministro da Comunicação comenta em voz alta com outro a partir de uma imagem de seu celular: **“Vinte anos tem essa novinha aqui, ó!”**, piada evidenciando a misoginia daqueles homens e, por meio do *nonsense*, de usar um celular que não faz parte da realidade de 1968, também colabora com a crítica às práticas machistas dos homens do nosso tempo.

Outra parte cômica é que no texto original ainda havia uma pequena fala restante, mas, na encenação, o personagem desistiu depois da humilhação que sofreu quando falou do prazo, inclusive ninguém o aplaudiu.

Quantidade de inserções cômicas: Aproximadamente 12.

Jayme Portella - Secretário-Geral do Conselho de Segurança Nacional

Introduziu-se a comicidade aqui pois Portella fez o discurso mais objetivo, e demasiado curto, visto que a decisão já estava consumada. Percebendo esse contexto, Paulo Maeda, o diretor do espetáculo, fez uso do humor e da metalinguagem nesta cena para apresentar parte da documentação histórica, então, ao ser anunciado Jayme Portella, outro ministro, o das Comunicações, aponta para seu celular e informa ao presidente que “ele não pôde vir”, porém enviou uma mensagem por áudio. Novamente a piada do celular atemporal, no entanto, incluindo desta vez a novidade dos anos 2010 que era a possibilidade dos celulares enviarem recados gravados, pois antes só seriam possíveis pelo modo escrito. Ao que alguém pergunta logo na cena: É Zap?, em referência ao aplicativo Whatsapp e também como piada ao modo que muitas pessoas, com dificuldade de falar o nome em inglês, estão na prática nomeando como conseguem falar essas ferramentas eletrônicas. A resposta de Simas logo vem: “Não, é Telegram. Muito mais seguro!”. Essa inserção dramática faz o deboche do escândalo ocorrido na corrida presidencial de 2018 em que foram descobertos disparos em massa via Whatsapp de propaganda anti-PT por parte da equipe de Bolsonaro, que aliás, não cessaram após o vazamento, apenas mudaram de aplicativo (Folha de SP, 2018).

Todo esse preâmbulo é para preparar o público para a surpresa de escutar um áudio original da reunião, conforme transcrição a seguir: “*Senhor presidente, senhores conselheiros. Eu sou plenamente pela assinatura da proposição que nos é apresentada*”. Por muitas décadas não se sabia que a reunião havia sido gravada, sendo isso revelado pelo Relatório da Comissão da Verdade, em 2014. Jayme Portella então foi a única autoridade que não foi representada por um ator, senão por si mesmo. Retorna à encenação presencial com os ministros aplaudindo ao final daquele breve discurso.

Quantidade de inserções cômicas: 5.

Gama e Silva - Ministro da Justiça

Chegado o momento derradeiro da reunião, o presidente discursa de modo a ressaltar a importância de Gama e Silva, ministro responsável pela redação do texto, da qual sua fala era muito aguardada. Em cena, todos os demais interpretam a curiosidade pelo próximo discurso, e mais, também demonstram ansiedade em ver a desenvoltura desse ministro que até aqui não se mostrou tanto, tendo permanecido toda a reunião sentado ao lado esquerdo do presidente. Então, ao que o presidente fazia a introdução dele, os demais ministros criam um clima de expectativa em que vão fazendo um som de marcha que vai se intensificando até Gama e Silva ser anunciado, como se fosse um ritual viking. Até que o ministro levanta da cadeira e começa uma festa generalizada que inclui até o presidente: rodam toalhas, batem palmas, sorriem, gritam, até chamam ele de ‘*Lindo*’ ou ‘*Superministro!*’ - intervenções humorísticas que traçam relações entre autoritarismo e masculinidade frágil. Além disso, esse preâmbulo também convida à percepção de similaridades históricas entre Gama e Silva e o juiz Sérgio Moro, na perspectiva que o personagem do passado distorce a interpretação das leis em benefício de seu próprio grupo e, o do presente fez o mesmo interferindo na política nacional e sendo posteriormente agraciado por Bolsonaro para exercer o cargo de “superministro”, fruto da junção de dois ministérios (G1, 2018) e, novamente a exaltação de um homem por outros homens. Moro, na década de 2010, era celebrado constantemente pela imprensa e assim o espetáculo também quis refletir isso a partir do personagem Gama e Silva, que inclusive, em cena, reforça esse clima de adulação, quando ao se levantar joga confete em si mesmo. Na sua fala e segundo essa premissa, a cada justificativa ao ato dado pelo ministro, os demais celebram. Gama e Silva por diversas vezes diverge das contra-justificativas de Pedro Aleixo, no que, em cena, os demais ministros celebram e interpretam corporalmente atos de menosprezo ao vice-presidente de forma cômica.

Nos momentos iniciais do discurso o ministro propõe: *“Por essa razão é que nós entendemos plenamente justificado como verdadeira medida de **salvação nacional**”*. Teatralmente essa fala foi interpretada com o personagem subindo em uma cadeira, até que se fala a parte em negrito, alçando a intenção para como um grito de gol, refletido na participação de todos da mesa em comemoração.

Em outro momento, também no discurso original, o ministro da Justiça, retoricamente tenta reduzir o estado de violência estatal que acontecerá em virtude do ato, porém se utilizando de algo não expresso no texto legal, sendo apenas uma promessa a partir de eventual coerência do presidente Costa e Silva, ou seja, nada garantido pela verdade: *“Por*

*essa razão é que nós entendemos [...] medida revolucionária, é verdade, mas sem caráter ditatorial, porque a **pessoa a quem esses poderes são confiados**, pelo seu passado, pelas suas atitudes, pela sua ponderação, pelo seu equilíbrio e pelo seu patriotismo, saberá **dosar e aplicar as medidas que são conferidas à Sua Excelência o senhor presidente da República, nos casos que se tornarem necessários***”. Costa e Silva autorizou a tortura no Brasil, portanto a fala do Gama e Silva, embora protocolar, denota uma ironia fina, assim a direção da peça, como em outros casos, decidiu iluminar a mensagem, a partir do jogo teatral, em que os demais ministros fazem interjeições de carinho e fofura ao presidente. Em muitos momentos da peça o humor é utilizado para chamar a atenção para a mentira que a história oficial contou. O personagem de Costa e Silva faz o espetáculo inteiro usando óculos escuros porém a razão para isso não fica suficientemente evidenciada até este momento. Quando o ministro da Justiça ressaltava os cuidados que o presidente da república terá para não extrapolar a violência, o ator que o representa, retira os óculos escuros e fica parado desde sua posição centralizada na mesa olhando para a frente. Essa performance remete à imagem do coronel reformado do Exército Carlos Alberto Brilhante Ustra, ou seja, uma resposta cênica em busca da verdade histórica das consequências do AI-5:

Durante o período em que Ustra chefiou o DOI-Codi, de 29 de setembro de 1970 a 23 de janeiro de 1974, foram registradas ao menos 45 mortes e desaparecimentos forçados, de acordo com relatório elaborado pela Comissão Nacional da Verdade, que apurou casos de tortura e sumiço de presos políticos durante os governos militares (Morais, G1, 2015)

Imagem 23: Depoimento de Ustra para a Comissão da Verdade em 2013



Fonte: Foto de Sérgio Lima/Folhapress. Acesso em: 26 jan. 2026

Ao chegar ao final, dando seu voto e tendo a aprovação do AI-5 confirmada, as autoridades o aplaudem de pé, ministro e presidente se abraçam em plena comemoração; sendo esses aspectos colocados na representação teatral. Esse final de cena tem tons de humor ácido e ironia, porque as interpretações indicam o início algo positivo quando a realidade é o oposto: a autorização da dor como método de organização estatal.

Quantidade de inserções cômicas: Ao menos 15 vezes.

Costa e Silva - Presidente da República

Chegado então à cena que confere a aprovação do Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. O ambiente é criado para representar o início de um dos capítulos mais sombrios da história brasileira (D'Angelo, 2018; Gaspari, 2014; Ramos, 2018; Rollemberg, 2007;). Não há mais comédia, a tragédia é o que ficou.

O elenco fica disposto pela primeira vez de frente, ainda sentados, encarando o público, para ouvir o presidente (Imagem 1). O discurso do ditador é austero, no entanto, ainda busca se colocar como vítima de uma situação que o 'obriga' a assinar tal medida. A teatralização, no entanto, ainda busca apontar para contextualizações e complexidades para dentro e para além do discurso oficial, deixando para o público as reverberações, debates e assimilações.

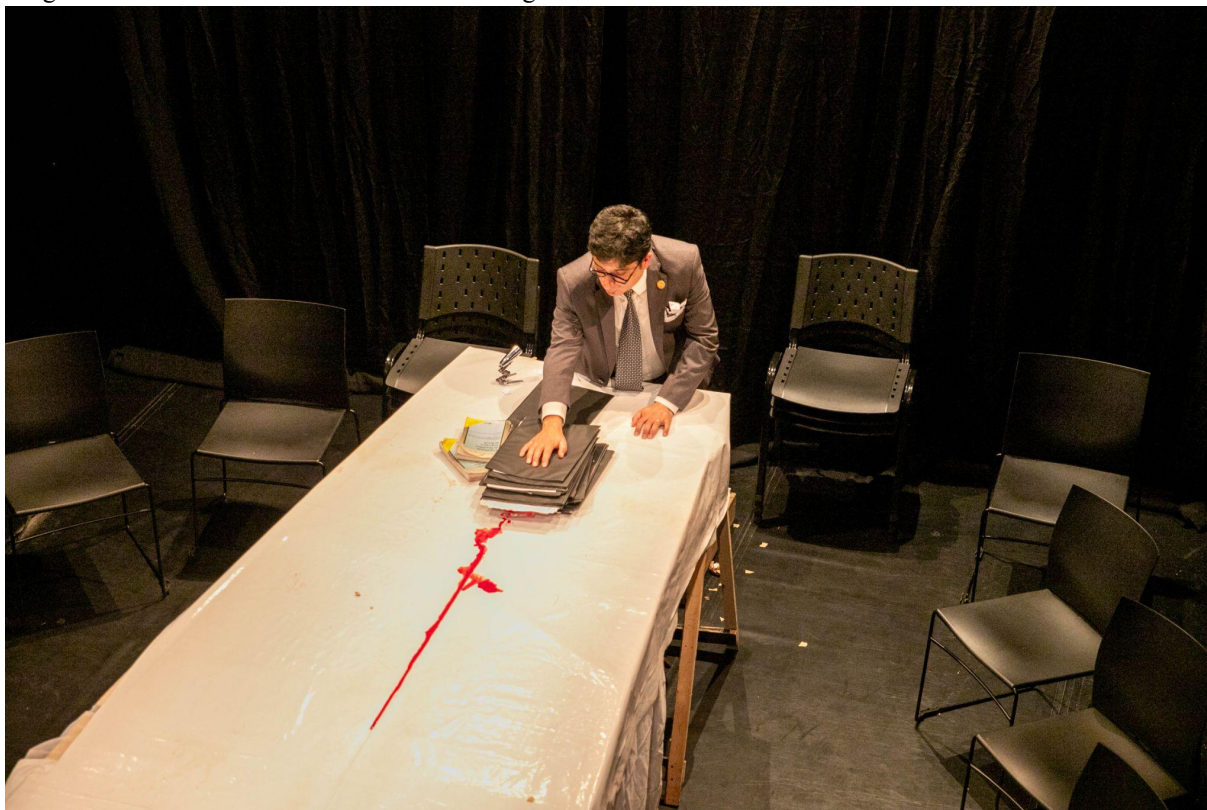
Imagem 24: Continência final ao presidente



Fonte: Foto de Erika Moraes | Acervo da produção

Em ação cênica, todos os ministros se levantam perfilados frente a frente prestando continência (Imagem 24), como se congelados, a partir desta fala original do presidente: “*E aqui estou hoje a par de uma investidura, senhor de uma investidura constitucional, com uma responsabilidade tremenda e indeclinável de **chefe de uma Revolução** [...]*”, em que o diretor, no texto encenado, substitui a parte em negrito por “*chefe de um golpe*”, ressaltando novamente não só a petulância de Costa e Silva como de todo Regime Cívico-Militar e, por fim, buscando eliminar pelo teatro a hipocrisia retórica dos ainda herdeiros da ditadura. Ainda se insere a palavra “*golpe*”, pela segunda vez, ao se retornar ao texto original, como um sepultamento definitivo do uso da palavra ‘revolução’ em seu sentido expropriado, conforme grifo: “[...] *golpe que se impôs ao país para a solução desses mesmos problemas que se agravaram muito nos últimos anos*”, portanto a mesma foi totalmente suprimida desse discurso. No jogo teatral, os ministros desmontam lentamente a posição de continência a partir do momento que o personagem do presidente fala ‘*golpe*’. A partir de então vão saindo da sala um a um deles à medida em que depositam suas respectivas pastas, contendo o texto do ato, empilhadas em frente ao presidente enquanto ele conclui sua fala.

Imagem 25: Saída de Pedro Aleixo e mesa ensangrentada



Fonte: Erika Moraes (2019) | Acervo da produção

Ao terminar, sobe um áudio com a leitura do AI-5 para a plateia, no que, em cena, Costa e Silva se organiza e sai, restando na sala apenas Pedro Aleixo, o único que votou contra. O vice-presidente, por sua vez, permanece parado por uns instantes reverberando sobre o que acabou de ser decidido, então se dirige ao centro da mesa, onde estava o presidente, olha para o crucifixo do fundo da sala, olha para o sangue que começou a sair das pastas e escorrer pela mesa, deposita enfim a sua e sai.

Quantidade de inserções cômicas: 1

Mocinha - A Mulher Silenciada

Essa cena não foi extraída da ata da reunião. Trata-se de dramaturgismo para costurar o final para o espetáculo. Reflete sobre a ausência feminina nas posições de liderança da nação. Naquele governo, por exemplo, eram mais de vinte ministérios e todos ocupados por homens brancos. Não há provas históricas de que alguma mulher estava presente naquela reunião, e o fato dessa informação não constar na ata, é por si só, um indicativo que mesmo se houvesse, estaria em alguma função subalterna, fora de qualquer processo decisório, assim a ‘Mocinha’ estabelece um signo na peça.

A cena de transição é a continuidade do áudio do AI-5 com a sala vazia, mesa e bandeira do Brasil iluminadas, sangue escorrendo. Luz da mesa baixa e o foco fica apenas para a bandeira.

A personagem feminina entra ainda no escuro e começa a organizar a sala até que a iluminação geral retorna. ‘Mocinha’ porque na peça representa a mulher sem nome, sem voz, sem qualquer função de prestígio. O espetáculo denuncia os retrocessos contra as mulheres também na sociedade contemporânea. Em 2016, ano de estreia da peça, a única presidenta da república que o Brasil já teve, ela mesma, vítima das torturas promovidas pelo Regime Cívico-Militar, foi retirada do cargo a que tinha sido eleita e, quando, o presidente interino Michel Temer assume, forma, pela primeira vez desde a ditadura, um quadro ministerial integralmente masculino, composto por 23 homens (Bourbon, 2016). A ‘Mocinha’, não só foi submetida ao silenciamento, mas também no decorrer da peça, sofreu violências advindas daqueles homens pela simples condição de ser mulher. Ao testemunhar todos os episódios que acontecem a essa personagem é criada uma possibilidade dialética com e para o público, pela comprovação que ciclos se repetem e, portanto, é importante vigiar, educar-nos e assegurar políticas públicas para as mulheres, pois essa é uma pauta constantemente sob risco.

Imagem 26: 'Mocinha' e o grito que não sai



Fonte: Foto de Coletivo Fotomix/Giorgio D'Onofrio, 2019

Na cena, a única personagem feminina fica observando a sala lentamente, como se afetada pelo ódio deixado ali. O sangue escorre pela mesa. Começa seus afazeres e percebe uma metralhadora escondida. Ela manuseia a arma, caminha até a boca de cena e a aponta em mira para a cadeira do presidente. Então se dirige até a posição em que estava o presidente e recebe um foco de luz. Ali, em pé, pega o microfone, tenta falar mas a voz não sai. Congela então essa imagem por alguns instantes até o final do áudio da leitura do ato. Entra imediatamente outro áudio com a música *O Que Se Cala*:

Mil nações
Moldaram minha cara
Minha voz
Uso pra dizer o que se cala
O meu país
É meu lugar de fala [...] (Germano, [s.d.])

Trata-se de uma composição de Douglas Germano, que denuncia a imposição do silêncio como forma de dominação e expressa, na voz de Elza Soares, o grito entalado de muitos. Ao acabar a primeira estrofe, conforme indicado acima, a ‘Mocinha’, portanto, exterioriza sua revolta empurrando a pilha de pastas, desorganizando tudo, a maioria vai pro chão, algumas se espalham pela mesa. Blackout. Fim da peça. A música avança e com o volume mais alto e vai se espalhando pelo teatro, perdurando até a volta do elenco para a saudação ao público. Observação: Essa música entrou no espetáculo a partir do ano de 2018.

Quantidade de inserções cômicas na cena: Zero.

Visão Geral: porém resumida

Conforme se vê na cena final, a ‘Mocinha’ também representa a vontade de reagir mas que não encontra forças, ainda mais na individualidade. Possível inclusive de inferir uma não concordância do povo às opressões, porém recolhida à sujeição pelas circunstâncias. Outras discussões e abstrações ainda são possíveis de serem levantadas dessa cena, o que a faz a mais dialética do espetáculo. Aliás, a ‘Mocinha’ pode ser considerada além de uma personagem intrinsecamente épica, a única exclusivamente assim em toda a obra.

A respeito da totalidade do espetáculo, embora tenha se usado do humor em diversos momentos, a direção nesta última, e em outras cenas específicas, estabelece a tragédia (a não evitabilidade do destino penoso), tendo, com isso, assegurado o respeito às vítimas da ditadura e a memória delas. Estabelece, pois, uma fluência estratégica entre as sensações que almeja levar ao público e um ritmo apropriado para a encenação, sem deixar, contudo de ser uma peça engraçada, visto que, alcança, conforme análise, uma **marca expressiva** de, no mínimo, **214 momentos cômicos**.

Por fim, o humor foi utilizado para resgatar a história desconstruindo a mentira, trazendo o público para perto, inclusive na ativação da memória que ocorre quando o cérebro registra boas emoções como no caso do riso.

3.2.2 - Verme, Espião Silenciado, Murro em Ponta de Faca e Sionista Games (Debuxo)

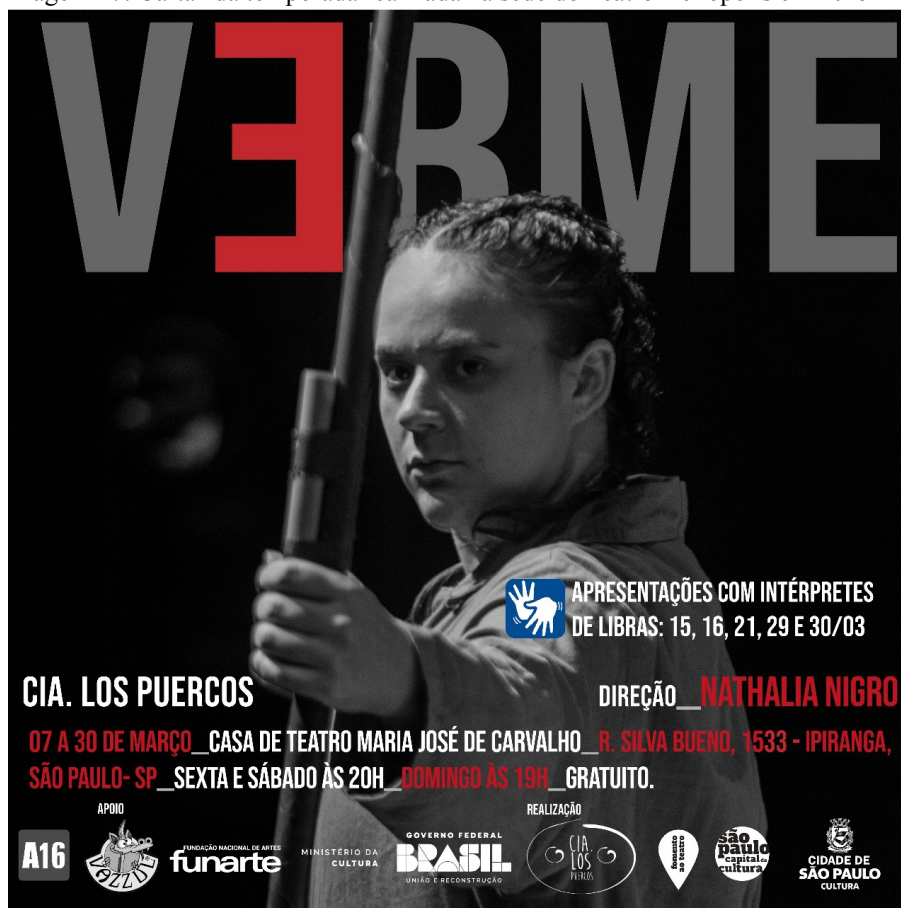
Para fins de apurar as hipóteses levantadas, a partir dos estudos de humor e das análises de seu emprego no espetáculo *AI-5: uma reconstituição cênica*, optamos por expandir o estudo de caso para outras quatro obras teatrais que estavam em cartaz em tempo

presente à realização da pesquisa. No entanto, foi necessária uma flexibilização para a amostra, pois, no dado período histórico e territorial das observações, não foi possível encontrar quatro espetáculos com a totalidade das premissas, que são de utilizar humor em teatro político em histórias de violência, opressão e sofrimento humano.

Portanto, nos espetáculos a seguir, embora não fosse predominante, o humor foi utilizado de maneiras pontuais e distintas, fornecendo dados relevantes para nossos questionamentos.

As análises deste bloco serão apresentadas de forma mais sucinta e é importante ressaltar que o foco não será elaborar críticas teatrais, senão avaliar o papel do humor em cada uma dessas obras.

Imagem 27: Cartaz da temporada realizada na sede do Teatro Heliópolis em 2025



Fonte: Acervo da Produção.

Espetáculo: Verme

Texto: Luiz Campos

Temporada: Março de 2025 | Casa de Teatro Maria José de Carvalho (sede da Cia. de Teatro Heliópolis)

Realização: Cia. Los Puercos

Direção: Nathalia Nigro

Referências: Espetáculo ao vivo dia 29/03/2025 + filmagem da mesma temporada disponibilizada pela produção.

Assisti *Verme* em 29 de março de 2025 na Casa de Teatro Maria José de Camargo, uma obra de teatro político e, conforme sinopse, abarcava questões de opressão e de sofrimento humano:

Relato autoficcional documental escrito por Luiz Campos, que traz como forma de denúncia sua experiência de sete anos no militarismo, presenciando, sofrendo agressões e traumas. Verme é uma ferida em aberto, um desabafo, um grito que precisa ser dito e ecoado (ARTESCÉTERA, 2025).

Conforme acima, o espetáculo propunha uma obra que produzia **denúncia**, ou seja, uma comunicação com o público visando desmontar mentiras impostas à sociedade, nesse sentido, um caminho de diálogo com a pesquisa, no entanto, para para tal efetivação seria necessário ainda encontrar elementos de humor na peça.

O espetáculo predominantemente tem como tom o drama, porém foram encontradas possibilidades de leituras cômicas, porém não óbvias. As observações desse espetáculo trouxeram novas perspectivas de análise, pois os caminhos do humor foram predominantemente distintos em relação ao ‘AI-5’ de Paulo Maeda, a não ser três momentos de explícito humor de ‘baixo para cima’.

O primeiro é a recepção do público no teatro ao som da cantora Pabllo Vittar, do universo LGBTQIAPN+, em um espetáculo que tratará de militarismo e suas instituições conservadoras. O clima desse momento é de uma festa, os personagens vão surgindo, todos revelando os figurinos que são fardamentos militares, e distribuem chapéus de aniversário para o público, até que a última personagem entra trazendo um bolo com velas acesas, quando alguém joga confetes e todos começam a bater palmas e cantar ‘Parabéns a você’. Chamam todo o público para cantar junto e perto do final da música o bolo vai sendo virado e se torna possível ler uma plaquinha a quem se refere a homenagem: é aniversário de 60 anos do golpe de 1964. O público para de bater palmas e os personagens decepcionados vão desacelerando a cantoria e também vão desistindo das palmas. Portanto a cena inicia com uma provocação ao machismo nas forças de segurança e se conclui com uma ironia sobre o Regime Cívico-Militar, cumprindo nisso uma função de denúncia relevante que acontecerá, de outros modos, mais vezes no espetáculo, trazendo o público para a compreensão que heranças autoritárias permanecem nas instituições militares mesmo no pós-ditadura.

Já o segundo momento de humor direto e crítico ocorre de um novo deboche sobre a masculinidade dos militares, a partir de uma transição de cena ao som da cantora Anitta, ícone da cultura pop e também do universo LGBTQIAPN+, em que os personagens militares entram no palco em marcha que vai se misturando a uma dança coreografada e levemente sensual. Essa transição é uma ironia por ser justamente outro clima de festa e nada conservador que prepara o público para a cena da formatura do ‘Soldado 30’ na Força Aérea Brasileira, finalizada por um corte seco, retomando a encenação ao protocolo militar.

Imagem 28: Uma das cenas de humilhação sobre o ‘Soldado 30’



Fonte: Foto de Noelia Nájera (2025) | Acervo da Produção

O terceiro episódio de humor de baixo para cima é uma cena que ocorre enquanto o ‘Soldado 30’ está correndo pelo quartel pagando por um castigo. Três soldados entram estalando os dedos como se fossem fazer uma canção suave, porém iniciam uma música de guerra com chamada e resposta:

Quando eu morrer quero ir de fuzil ou de bereta
pra ir no inferno e dar um tiro no capeta;
E o capeta vai gritar desesperado:
Ai meu Deus do céu, tira daqui esse soldado!
Quando eu morrer quero meu último desejo:
ser enterrado em uma pista de rastejo;
E o coveiro tem de ser um bom guerreiro:
abrir minha cova com granadas e morteiros;

E a garota que por mim não choraria:
assoviava a canção da infantaria. (CIA. LOS PUERCOS, 2025)

A piada é composta de dois momentos, a quebra de expectativa partindo de suavidade para uma música de infantaria e, o segundo momento, é simplesmente transpor a canção e a linguagem de quartel para o teatro, onde a mudança de ambiente revela o conteúdo ideológico problemático das formações dos militares brasileiros. A letra da música convida para o riso pelo teor absurdo dela. Assim, nesse trecho da peça foi utilizado o humor de forma relevante para a denúncia, ainda mais porque esse exemplo da cultura dos quartéis não é familiar para parte da população civil.

Para além desses momentos, o restante da peça não cria outras situações humorísticas, porém apresenta exemplos frequentes de opressão, que, no universo militar, eram tidos como pedagógicos e, algumas vezes, cômicos para eles. A peça portanto mostra muitas cenas de humilhação por parte dos militares superiores hierárquicos contra seus subordinados. Por vezes fazem isso em tom de piada para quem oprime e de *bullying* para quem sofre, ou seja, o alerta dado por Desproges (1983), de com quem se ri, e a utilização do humor pautado na superioridade, conforme teorizava Bergson (2018). Representar isso no teatro não é um convite para o público rir, no entanto, o humor aqui cumpre a função investigada nessa pesquisa que é **tratar de temas difíceis e dolorosos**, ou seja, um instrumento potente para a denúncia.

As utilizações do humor em *Verme* servem, em poucos casos, para provocar o riso, mas sem dúvida, agem integralmente para expor as opressões, desmontar as mentiras, abrir diálogo com o público e, em nenhum momento, desrespeitam as memórias das vítimas apresentadas. Realmente não se trata de um espetáculo cômico, contudo foram encontradas três momentos do humor de ‘baixo para cima’ e cerca de aproximadamente uma dúzia de episódios de humor cruel, de cima para baixo, onde o público pode até identificar a existência de piadas, porém não existe o convite ao riso pois elas foram trazidas e interpretadas como denúncias de desumanização, a partir de testemunhos de militares que se sentiram vítimas.

Espectáculo: Espião Silenciado: um ensaio

Realização: Grupo Teatro D’Água

Texto: João Alves (inspirada na dissertação de mestrado do historiador Raphael Alberti)

Direção: João Alves

Temporada: Maio de 2025 | Teatro de Arena Eugênio Kusnet

Referências: Espetáculo ao vivo dia 18/05/2025 + vídeo do Youtube

Imagem 29: Cartaz de *Espião Silenciado*, temporada no Teatro de Arena em 2025



Fonte: Acervo da Produção

Assisti *Espião Silenciado: um ensaio*, em 18 de maio de 2025, no Teatro de Arena, uma obra de teatro político documental construída a partir das pesquisas do historiador Rafael Alberti. O espetáculo comunga com o *AI-5: Uma reconstituição cênica* por dispor de uma

estrutura de produção mínima, mantendo a potência teatral no jogo entre os atores, por outro lado, conta com uma dramaturgia própria. Encontram-se também inserções cômicas porém em poucos momentos. O espetáculo conta a história do jornalista e agente da Marinha, José Nogueira, que, em 1963, caiu estranhamente “do alto de seu apartamento” no Rio de Janeiro e o caso foi logo “arquivado como acidente” (INFOTEATRO, 2025; Brasil/FUNARTE, 2025). Assim, esse teatro corrobora em parte com a pesquisa, pois se trata de uma obra que visa expor a mentira e, a partir, desse personagem histórico, contextualizar ao público o ambiente que permeia a sociedade brasileira pré-golpe de 1964.

Reiteramos, no entanto, que a análise aqui não abrangerá a completude da obra em si, apenas as utilizações do humor nela.

Imagem 30 : Cenário de *Espião Silenciado*



Fonte: Foto de João Alves (2025) | Acervo da Produção

A dinâmica do espetáculo consiste em três atores buscando, na forma de um ensaio teatral e pautados nos documentos históricos, tanto interpretar personagens como criar cenas que se aproximem de desvendar a história real da morte do **espião silenciado**. Esse modo de fazer paralelamente provoca por vezes ações cômicas no sentido dos atores disputarem entre si pelos papéis e de criticarem as atuações uns dos outros, ou seja, um humor recreativo que não é de cima para baixo, nem de baixo para cima, muito menos para os lados, uma

comicidade que não chega a disputar narrativas, mas que contribui na fluência da encenação inserindo alguns pontos de alívios ao público visto que a história trata de um assassinato presentificado ao longo de toda a peça por um desenho, um contorno do corpo, da vítima no centro do palco. Portanto, temos até aqui um humor de bobagem, mas não generalizada, pois é utilizada na adequada medida para a condução do espetáculo sem prejudicar o relato histórico.

Apresentam-se alguns casos de humor de baixo para cima, na crítica direta aos opressores. Uma delas é um trecho curto com bordões típicos da sociedade da época mas que são reproduzidos nos tempos atuais, sobre os perigos de uma iminente ameaça: o fantasma do comunismo. Em outro exemplo temos o caso de humor cruel, explicitando além de um autoritarismo, um caráter psicopata do personagem militar que se aproxima do corpo, que luta para se manter vivo, pisa na sua cabeça e diz: “Que mania que as pessoas têm de abrir a boca. Para o Brasil tornar-se o país do futuro muita gente tem que fechar a boca”. Nesse caso uma quebra de expectativa que contribui em revelar algo mas que não permite o riso devido ao contexto de horror. Essa cena, no entanto, converte-se para um deboche em que os outros atores se transformam em caricaturas da personalização do brasileiro que se coloca como fãs das Forças Armadas, tratando-os como heróis, tendo como trilha sonora uma paródia do Hino do Exército criada por Danilo Pinheiros (INFOTEATRO, 2025). Tal encenação evidencia, pois, um fenômeno que acontece na história do Brasil em episódios cíclicos, como por exemplo, no período pré-golpe de 1964 e, em 2022, quando os eleitores de Bolsonaro não aceitando ter perdido a eleição presidencial para Lula, acampam em frente aos quartéis por semanas até o fatídico dia 08 de janeiro de 2023 (Rollemberg, 2007; Vilela, 2026).

A peça termina não propriamente com ações cômicas porém com algumas quebras de expectativas que expõe a crueldade das forças de opressão: saudações nazistas, alguém apaga o cigarro no corpo da vítima, outra pessoa chuta um livro nela, abrem a bandeira dos Estados Unidos invertida para baixo (talvez uma crítica dentro da crítica) e depois a colocam sobre o cadáver. Ao fim, um dos personagens usa uma bandeira do Brasil como trapo para limpar as mãos e a lança contra a representação do espião, como se fosse lixo.

Nesse sentido, *Espião Silenciado* mesmo sendo um espetáculo sobre um assassinato e a busca pela verdade, soube utilizar o humor em momentos estratégicos para a fluidez da encenação, expor a denúncia e promover a dialética com o público, sem, em qualquer momento, desprezar ou menosprezar a vítima e sua memória, no caso, o José Nogueira.

Imagem 31 : Cartaz de *Murro em Ponta de Faca*, temporada no Teatro de Arena em 2024



Fonte: Página do Instagram do espetáculo. Acesso em: 05 fev. 2026.

Espectáculo: Murro em Ponta de Faca

Realização: Grupo Pedra Livre

Texto: Augusto Boal

Direção: Kiko Marques

Temporada: Abril de 2024 | Teatro de Arena Eugênio Kusnet

Referências: Espectáculo ao vivo dia 26/04/2024 + suportes do Youtube

O Grupo Pedra Livre, aos 60 anos de golpe, cumpre papel importante para a memória brasileira em remontar *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, exatamente no Teatro de Arena, onde o autor conduziu, escreveu e dirigiu muitas de suas obras.

O dramaturgo escreveu o texto em 1974, enquanto se encontrava em exílio, alternando entre países, situação enfrentada por mais de uma década. A história reflete tal experiência a

partir dos dilemas e dramas de três casais que se deparam juntos em refúgio para preservar suas vidas. Em matéria para a revista ‘Ilustrada’ da Folha de São Paulo, a jornalista Cristina Camargo, aponta para uma mudança sensível na forma de encenação proposta pela processo criativo sob direção de Kiko Marques:

O tom político do texto original foi minimizado e cede espaço para as relações entre pessoas que vivem meia vida enquanto não sabem quando, e se, poderão voltar ao país de origem (2024, n.p.).

A pesquisa se aproveitou da montagem de 2024 pelo grupo em questão pois o espetáculo reúne as características relacionadas à questão da pesquisa, porém, diferente das duas peças anteriores, com inserções cômicas mais frequentes. Estive presente na apresentação do dia 26 de abril de 2024, quando fiz minhas observações, e também tive acesso à filmagem da temporada realizada no Teatro Zona Franca em 2022, que utilizei apenas para sanear dúvidas, mantendo foco na experiência presencial.

Imagem 32 : Seis personagens e cenário montado a partir de malas



Fonte: Foto de Giovana Pasquini (2024) | Instagram oficial do espetáculo. Acesso em: 05 fev. 2026.

No que compete às utilizações do humor para proporcionar uma mudança de sentido no destino apresentado, como acontece nos casos da comédia ‘de baixo para cima’, foi

observado um caso bem empregado, que faz os oprimidos se sobreporem aos opressores, na cena em que o local em que os exilados estão escondidos está perto de ser descoberto pelas autoridades e eles encontram uma maneira de escapar forjando uma marcha funerária. Essa ação provoca risos e mostra uma vitória da inteligência sobre a brutalidade. Porém, senão o único, esse foi um dos raros casos de humor de baixo para cima. Conforme citou Cristina Camargo, a montagem em referência ampliou o foco para as relações entre os personagens em detrimento da construção de uma crítica política e dialética com o público. Pautou-se principalmente em utilizar a comédia na função de criar um alívio para poder se contar uma história de sofrimento, no entanto, fez isso sem estabelecer a denúncia. Assim, a quase totalidade das inserções cômicas se tratavam de questões atreladas a crises de convivência e, com metade dos personagens criados a partir de personalidades caricatas, como:

- Doutor: O intelectual com pouca função que falava episodicamente: “Mas e a correlação internacional de forças?”;
- Margarida: Socialite que sofre com a vida precária de exilada e vive em conflito e frustração com seu marido, o Doutor;
- Barra: Migrante cearense e representante da classe trabalhadora do qual alguns personagens episodicamente emanam piadas sobre suas origens e sobre ele ser uma pessoa com pouca formação escolar, nas quais, ele não se contrapõe, rindo junto por vezes.

O humor dessa forma não contribui para denúncia ou crítica política, pois não há. Utilizá-lo na função de alívio como parece ter sido pensado, dessa forma, não é pertinente pois os elementos para a criação das piadas é com foco nas vulnerabilidades dessas personagens, embora ficcionais, criadas a partir da memória de vítimas reais. A comédia que faz a denúncia é a que inverte o sentido e o destino, apontando para uma superação ao opressor, trazendo o público para o diálogo e percepção da história real. Um truque fácil para perceber se a comédia no teatro político foi feita de forma equivocada é, a partir das reflexões de Pierre Desproges (1983), perguntar a si mesmo se o opressor se divertiria assistindo o mesmo espetáculo: isso seria possível em *Murro em Ponta de Faca*, mas não nos outros espetáculos observados.

O ponto principal de atenção é o respeito às vítimas e suas memórias. Duas passagens coloco em destaque como piadas em prejuízo às vítimas: ‘Barra’ se coloca sentado e faz uma cena interpretando uma pessoa sendo eletrocutada, o que parecia ser uma quebra épica para a denúncia, porém ele termina a ação em tom de brincadeira, rindo; outro momento é feito pelo

personagem ‘Paulo’, o músico, tocando e cantarolando algumas vezes na peça uma paródia da canção de Jorge Ben Jor, da qual ele muda de “*Moro num país tropical [...]*” para “*Moro num país glacial [...] em Fevereiro ... não tem carnaval [...]*”, sem perceber, pois, que isso é novamente um deboche a quem não tinha mais o direito de morar no Brasil. Claro que o humor contribui para amenizar o próprio sofrimento mas, para isso, convém pedir autorização às vítimas antes. Contudo o humor crítico, de baixo para cima, tem mais função para o teatro político, estabelece a denúncia e de nenhum modo coloca o foco das piadas nas vítimas.

Assim a observação da temporada de 2024 de *Murro em Ponta de Faca* contribuiu muito para a pesquisa, pois nos deu elementos probatórios dos limites da utilização do humor em histórias de repressão e violência. Espetáculo portanto histórico e importante para a memória tanto do período ditatorial quanto a do teatro nacional, porém o humor, se aplicado deve ter como objeto cômico os representantes da opressão e nunca os oprimidos.

Espetáculo: Debuxo: O Olho do Mundo

Realização: Dolores Boca Aberta

Direção e dramaturgismo: Luciano Carvalho

Apresentação única: 20/12/2025

Referências: Experiência prática do processo criativo e da apresentação

Esse espetáculo foi apresentado no final de 2025 no Teatro Flávio Império, ainda como uma mostra processual artística dos estudos contracoloniais, realizados desde 2022, pelo coletivo Dolores Boca Aberta. A montagem em si, conta com um enredo adensado de teatro político com as decorrentes lutas entre oprimidos e opressores, mais propriamente entre colonizados e colonizadores, abordando questões geopolíticas dos séculos XX e XXI. A montagem foi criada a partir de registros documentais, discursos históricos, imagens e poesia, em um tom de enfrentamento constante, onde uma única cena de humor entra como anti-clímax estratégico e desconcertantemente pedagógico. É o caso do quadro ‘Sionista Games’. Importante também registrar que embora a peça em si não esteja dentro do dentro do espectro para as investigações desta pesquisa esta cena está e, por isso, será analisada aqui. Outro motivo é que a mesma acabou se tornando uma experimentação prática das hipóteses exploradas nesta pesquisa acadêmica, sendo que eu fiz parte como criador e ator, ao lado das atrizes Camila Ribeiro e Clara Major, a partir de um exercício criativo proposto pelo diretor Luciano Carvalho, do Dolores Boca Aberta.

Imagem 33 : Cartaz da apresentação no Teatro Flávio Império no dia 20 dez. 2025



Fonte: Acervo da Produção

A proposição foi de, em grupos distintos, à partir de dois textos, do início do ano de 2025, sobre os massacres que ocorriam da parte do Estado de Israel contra a população da Faixa de Gaza, esboçar uma cena teatral. Havia então uma história de violência estatal e sofrimento humano (Humaid, 2025), o que se tornara para mim uma oportunidade de aplicar na prática os aprendizados até então da pesquisa, no entanto, o caso proposto é sobre um morticínio que está ocorrendo nesta época, ou seja, a dor é atual com as vítimas sofrendo os impactos agora, e não no campo da memória, assim, qualquer inserção de humor teria uma camada extra de desafio e, deveria ser usado apenas se contribuísse de alguma maneira para denunciar os crimes e chamar a atenção para a causa Palestina.

Conforme estamos propondo, em qualquer caso não se deve colocar as vítimas como objeto cômico, esse lugar deve ser para o opressor. Seguindo esse princípio, ainda assim, o campo para criação continuava delicado em virtude do sofrimento da população palestina estar acontecendo neste mesmo tempo histórico, embora, de fato, geograficamente distante. A

intenção do processo artístico era colaborar no apoio à causa daquele povo desde o Brasil, assim também foi importante determinar **com quem** nosso teatro queria dialogar, na qual propusemos que seria com a opinião pública brasileira, para trazer novas compreensões para além da propaganda existente sobre esse conflito feita pela mídia ocidental. Assim, determinando com quem se iria falar e com quem se iria rir, também se resguardava uma margem de segurança que era o distanciamento, neste caso, espacial.

Assim, percebemos que introduzir humor para tratar de um tema atual e com a gravidade que é um genocídio, requer um aprofundamento maior na pesquisa e elaboração artística. No que propomos aqui de preservação das vítimas e colocar o objeto cômico no opressor, descobrimos na TV de Israel justamente o contrário, no que se confirma uma outra possibilidade do humor, a de desumanizar o inimigo. A dificuldade de criar uma cênica cômica estava dada, mas diante da informação que os opressores não estavam se furtando a rir, fomos investigar como isso se dava. Foi analisado, portanto, ‘Eretz Nehederet’ (Imagem 4), o programa de humor semanal mais assistido pelos cidadãos israelenses e que existe há mais de duas décadas. ‘Terra Prometida’ é a tradução para o português do nome original, que se divulga como um show televisivo de humor político ácido, estratégia para sugerir ao público que se trata de uma comédia para rir de todos, mas, basta assistir aos episódios disponibilizados no Youtube para rapidamente perceber que se trata de cruel propaganda sionista, com a totalidade dos quadros que se referem a palestinos os debochando. É um humor pautado somente pela Teoria da Superioridade proposta por Bergson (2018), porém no mais precário uso dela, focando apenas na ausência de emoções do cômico para com sua vítima. É cruel: não se furtam a gargalhar de quem está morrendo, passando fome e de pessoas amputadas. Normaliza-se rir do sofrimento dos palestinos, causados por eles mesmos, como consequência de todo um trabalho comunicacional sionista que vêm os desumanizando a tempos. E não se trata apenas desse programa, visto que em nossas pesquisas para a cena, encontramos *blogs* israelenses com as mais absurdas piadas sobre palestinos em campos de guerra, além de comediantes de *stand up* que seguem a mesma linha.

Reunido os materiais, construímos então, uma cena para denunciar abertamente essa tática sionista de tornar entretenimento o sofrimento dos outros. A cena, portanto, era a reprodução de um programa de televisão para a família israelense, a partir de jogos que valiam prêmios aos participantes: terrenos na Faixa de Gaza. Aqui contém duas ironias contra os sionistas: famílias reunidas para celebrar mortes de outras famílias; a premiação vem da expropriação dos territórios palestinos.

Imagem 34 : Cena ‘Sionista Games’ (Debucho: O Olho do Mundo)



Fonte: Foto de Luis Mora (2025) | Acervo da Produção

Já que na ‘comédia’ sionista os palestinos são sempre representados como caricaturas, aqui, fizemos nossa parte com o apresentador de ‘Sionista Games’, que foi estereotipado como uma mistura de Sílvio Santos, Luciano Huck e João Kleber, tradicionais apresentadores da televisão brasileira. O nome do personagem é Isaac que repetia o seu bordão “*Shalom, Shalom!*” que revela em si outra ironia porque do hebraico para o português significa paz, no entanto é comumente utilizado como saudação pela sociedade israelense, que em grande parte, apoia a guerra, inclusive muito também no programa ‘Eretz Nehederet’.

É um programa para rir com cenário montado à frente de uma cidade palestina destruída e sem pessoas vivas. É sádico, porém isso já é feito em Israel, um dos exemplos é o quadro ‘Slimtifada’ (Imagem 4), assim o Dolores usa o teatro para mostrar ao público brasileiro como é utilizado a comédia pelos israelenses sionistas, algo que pode surpreender e estarrecer porque tal situação não se faria aceitável eticamente no Brasil contemporâneo. Aqui está portanto está a primeira denúncia mais objetiva. Essa foto inicial da cena mostra uma situação de tensão agravada entre vizinhos em que um lado tudo é felicidade e do outro, tudo é destruição, sendo que, durante o programa as falas do apresentador são carregadas de expressões que soam como piadas mas são carregadas de discursos pejorativos contra os vizinhos que eles têm como inimigos. Ele fala sempre em voz alta para fazer os “detrás” ouvirem e é persistente com isso, reforçando sempre a desumanização deles e, em contraste, carinho excessivo aos seus. Ele anuncia o início do programa ao tom de gracejos entre

sionistas que, na verdade, são indiretas ameaçadoras aos povos segregados: “*Este é o Sionista Games [...] Vamos tacar bomba na concorrência! E despedaçar seus corações! [mímica de coração explodindo]*”.

Ele então convida as duas participantes. A primeira é Edith que vem de Jerusalém Oriental, que, na verdade, seria um território palestino contudo vem sendo ocupado por israelenses (Sio, 2025). A segunda participante é Ruth, uma sionista que vem de Miami, EUA, país que financia o genocídio palestino (Hasan, 2025). O início do programa é portanto todo construído para a ambientação da subjugação de um povo pelo outro, na forma de uma naturalidade trivial. Em referência às apresentações das personagens Ruth e Edith, são episódios curtos porém carregados de humor crítico, no entanto, não explícito porque exige do público entendimento mais denso da geopolítica atual. Isaac, por sua vez, evidencia sua alegria em estar com duas representantes sionistas e que, embora um jogo, nenhuma das duas deveria perder, porque nas palavras do personagem: “*O povo de Israel sempre vence! Somos o povo escolhido*”; quando a criação artística denuncia a justificativa da imposição supremacista sionista calcada de pretensos preceitos religiosos (Diário Causa Operária, 2025).

O jogo inicia. Uma questão por vez e a participante que responder corretamente ganha um ponto. Na disputa pela vez de falar surge até gesto nazista, uma piada de baixo pra cima estimulando o público à dialética: o quão o sionismo converge com as ideologias de Hitler? (Diário Causa Operária, 2025). A supremacia se reflete também no jogo que na verdade é o apresentador levantando uma piada e um dos participantes a concluindo, ou seja, dando o *punch line*, com os outros atores da peça fazendo papel de público e rindo desse humor opressor. Reiterando: fazem graça com a desgraça dos palestinos, entre fome, mutilação, morte de crianças, mulheres, homens, etc. A cada pergunta-piada a crueldade aumenta. A encenação foi feita com caricaturização explícita dos personagens e hiperbolização na atuação e nos risos, buscando um distanciamento necessário para a compreensão do público: aqueles posicionamentos são espelhamentos da opinião pública do Estado de Israel atual, não da produção artística. Monta-se portanto um grande quadro de horrores encenado, uma denúncia contundente, realizado aqui, cenicamente, em diálogo com outras intervenções artísticas já feitas nesse propósito, como por exemplo em *Guernica*, “obra-manifesto” de 1937 do pintor espanhol Pablo Picasso, explicitando o horror da guerra impregnado nas vítimas. Ele, em Paris, logo após a chegada dos alemães naquela cidade, tem em seu ateliê a entrada de um soldado da Gestapo que, apontando para a obra, pergunta: “Foi você que fez isso?” - Picasso respondeu: “Não, foram vocês” (Rollemberg, 2023, n.p.). ‘Sionista Games’ funciona assim, embrulha a crueldade e a retorna ao emissor.

Após o intervalo comercial o jogo volta para o desempate, que é dado pelo novo quadro do programa ‘Encontre alguma coisa que presta na casa de um palestino’. É a ironia do personagem, visto que os mesmos são responsáveis pela destruição dos pertences e vida das pessoas e depois debocham disso. As participantes, portanto, cruzam para a área palestina do cenário e mexem nos escombros procurando coisas para o aval do apresentador. Para cada item o apresentador ou ignora ou faz uma piada de mal gosto. Surgem panelas, uma perna amputada, um eletrodoméstico, um bebê. O único item que interessa ao apresentador surge por último, uma camisola, ou seja, uma denúncia dos abusos sexuais cometidos pelos soldados israelenses no campo de ataque (RIGHTS..., 2025). É anunciada portanto como vencedora Ruth, que vai ganhar como prometido “[...] um terreno na praia numa faixa perto do Egito”, ou seja, ironia contida no texto que foi criado e apresentado no mesmo período que o presidente dos Estados Unidos anunciava que após os fins dos bombardeios em Gaza iria construir *resorts* internacionais à beira do mar (Turak, 2025). A tortura simbólica contra os palestinos continua quando em clima de festa o apresentador diz que “israelense sempre ganha” e promete terrenos para todo mundo mas que ainda não estão disponíveis, porém “[...] isso logo se resolve com: **bomba!**”. Termina a cena com todos cantando a partir do sucesso de Bragaboy que começa assim “Bomba! Para dançar isso aqui é bomba!”, parodiando para uma letra sobre extermínio humano em que todos fazem coreografias felizes. É humor de cima para baixo, para oprimir, para desumanizar. A mensagem dos personagens é que tudo é válido para fazer o ‘povo escolhido’ feliz, sem ética, sem respeito à vida do povo, por eles, tido como ‘não-escolhido’.

A cena ‘Sionista Games’, é parte de um espetáculo-experimento nomeado provisoriamente de *Debuxo*, pelo coletivo Dolores. Ela arrisca denunciar o humor-opressor, de cima para baixo, do Estado de Israel. Um tipo de comédia que além de rir da desgraça alheia, abusa de caricaturas contra palestinos visando os desumanizar constantemente. No ocidente esse tipo de informação não é de amplo conhecimento. A mídia geralmente noticia os bombardeios como ‘respostas aos ataques do Hamas’. A mídia tradicional não aprofunda as questões e dificilmente busca outras possíveis versões sobre o que está acontecendo. Corre para determinar uma binariedade entre vítimas e terroristas, em versões que muitas vezes atribuem essas características de forma não condizente com a realidade. Essa cena, visa portanto trazer uma visão e expor ao público algo não explorado pela opinião pública brasileira.

Ao estudar o caso do humor sionista, deparei-me com um tipo que não deveria ter ultrapassado o limite da Idade Medieval, porém ele existe e não há régua ética entre seus

emissores, ao não ser, é claro, que não pode ser usado contra seus pares. O Dolores Boca Aberta, no entanto, arriscou-se a mostrar essa comédia cruel, não compactuando com a mesma, a denunciando. Para o público, assistir a essa, causa consternação, não riso. A estratégia da criação artística é fazer tal qual o humor, inverter o sentido, ou seja, em vez de narrar que isso é uma prática que está ocorrendo e talvez não chamar tanto a atenção, interpretar o absurdo deles de forma hiperbólica. Isso faz com que o humor original que é de cima para baixo, transformamos de baixo para cima, apontando firmemente o caráter supremacista do sionismo. Aliás, o espetáculo *Verme* também aponta alguns episódios de humor cruel. Ao final de toda a cena, para não restar dúvidas de nossas intenções, a atriz que interpreta Ruth se desfaz de sua personagem e faz uma quebra épica narrando ao público a existência do programa ‘Eretz Nehederet’ e como funciona.

‘Sionista Games’, portanto contribui para compreender uma outra possibilidade do humor no teatro político, tendo, neste caso, uma cena com muitas piadas porém que não nos convém rir, porque aos moldes do que pregava Desproges (1983), optamos por não rir com genocidas, mas desmontar suas mentiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Humor é uma ferramenta útil para o teatro político que aborda situações de sofrimento humano, tanto para a captação da atenção do público quanto para a colaboração com a construção do pensamento crítico, já que o mesmo trabalha com inversões de pontos de vista ou significados estratégicos para a ampliação dos sentidos. Porém quando os enredos dizem respeito a vítimas de opressão, deve-se compreender como e quais os limites de se trabalhar com o riso. A investigação aqui identificou que, nesses casos, o objeto cômico deve ser sempre o opressor, evitando gerar simpatia do público para com ele: piadas de ‘baixo para cima’ potentes, sem trégua. Também se identificou a armadilha que é rir de todos, pois isso banaliza a maldade em favor de uma conciliação entre ‘torturadores e torturados’ ou ‘agressores e vítimas’. Boal (2019), em outras palavras, afirmava ser impossível negociar com quem obteve ganhos com o sofrimento de outros. A comédia portanto é arte potente ao apontar para o andar de cima, respaldada, contudo, na coerência de não banalizar as violências, nem desonrar a memória das vítimas.

Foram analisados a utilização do humor em cinco espetáculos a fim de refinar a pesquisa teórica, até então, em confronto com as observações do teatro na prática. O espetáculo *AI-5: Uma reconstituição cênica* foi o estudo de caso principal em que se pôde comprovar a utilização da comédia de ‘baixo para cima’, ativando a atenção do público, apresentando a história do Brasil sem afirmações ideológicas e pautada em documentos, potência derivada, portanto, de técnicas teatrais cômicas. Dos cinco espetáculos ‘AI-5’ foi, ao mesmo tempo, o mais literal e o mais cômico, tendo a expressiva marca de aproximadamente 214 episódios de humor. Aos passos que os críticos Valmir Santos (2018) e José Cetra Filho (2018) afirmaram, em outras palavras, que o espetáculo perdia ao flertar com o risível, esta pesquisa, com todo respeito, indica que não, desde que, primeiro, tenha-se como definido por **objeto cômico apenas o opressor** e que se respeite a memória e dor das vítimas. Ao analisar *Murro em Ponta de Faca* se percebe, no entanto, que a produção artística não se atentou a esse critério, sendo o único dos casos analisados em que é constatado que a utilização da comédia é indevidamente aplicada, de fato. Ou seja, não é ‘se pode haver ou não’, mas como aplicá-la. Os demais espetáculos tiveram ganhos ao utilizá-la como tática para ressaltar a denúncia. O humor, nesse contexto, torna-se uma ferramenta adicional para a utilização no teatro político, que já dispõe de algumas, no entanto, o público teatral e **ainda não-teatral** é diverso em suas preferências e talvez possa encontrar nesse modo proposto o estímulo a

frequentar as apresentações e, o mais importante, ampliar as perspectivas de análise crítica da sociedade.

Outro fato interessante é que os resultados da pesquisa se aplicam também nas peças teatrais de drama ou tragédia, tendo, nesses casos, mesmo em poucas utilizações, o humor como auxiliar para quebras épicas e episódios dialéticos, ou até para efeitos de alívio, contribuindo para a fluidez rítmica da apresentação.

Outro destaque é a descoberta teórica do ‘humor cruel’, que surge, primeiro em *Verme*, em todas as cenas de humilhação dos militares superiores contra o ‘Soldado 30’ e, em alto grau, na cena ‘Sionista Games’, já na aplicação prática deste pesquisador após estudar um pouco do humor sionista praticado no Estado de Israel. Quando se interpreta esse tipo de comédia, utilizamos de ferramentas e contextualização para, ao mostrar essa comédia de superioridade, não rir junto com o opressor mas de expô-los. É tornar o agente da violência em objeto cômico. Uma inversão, uma alteração no sentido e no destino, transformando para humor de ‘baixo para cima’, de forma inicialmente improvável: “O ato final da inversão cômica, é a revolução política. [...] O oposto da comédia é o destino” (Eagleton, 2023, p. 52).

No caso de *'AI-5' e Espião Silenciado*, e um pouco menos em *Verme*, por abordarem histórias do passado, conseguem a partir do humor traçar paralelos entre ideologias sociais que se repetem naqueles tempos e na contemporaneidade, evidenciando ao público que alguns problemas não são pontuais mas constituintes da sociedade e cultura brasileira. São crenças dadas como fé pública porém nem sempre carregadas de realidade material e muitas vezes constituídas, de fato, em preconceitos enraizados.

Outra percepção dessa pesquisa foi destacar a relevância do teatro de grupo. Ao analisar antes um pouco de obras de humor no audiovisual, tanto na fase de transição democrática como no pós-ditadura, verificamos que até artistas de notoriedade tiveram suas perspectivas de criação limitadas a negociações com os interesses do capital. Os cinco espetáculos abordados aqui, por sua vez, foram obras de produções independentes que puderam contar com liberdade criativa. O jogo entre atores e a criatividade narrativa, comuns à prática humorística, conseguem proporcionar recursos cênicos menos dependentes de custeio financeiro.

Elio Gaspari, em sua obra de 2014, comenta, entre outras coisas, que a reunião para a discussão e consulta sobre o AI-5 se tratava de algo *pro forma*, uma encenação, pois já estava decidido antes por Costa e Silva, no que foi expressamente ratificado por 22 dos 23 votantes. Nesse ínterim, Paulo Maeda, diretor do espetáculo, foi hábil e inventivo por utilizar uma teatralização para des-teatralizar aquela reunião. É uma inversão própria do humor. Se tudo

era teatro, por que não utilizar dessa linguagem artística para devolver a verdade para tal fato político histórico cujos lastros dolosos ainda reverberam.

REFERÊNCIAS

- 1968 - ATO INSTITUCIONAL Nº 5. **Folha de São Paulo (online)**, São Paulo, 2008. 46ª turma do Programa de Treinamento em Jornalismo Diário da Folha. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/reuniao/index.html>. Acesso em 13 ago. 2024.
- ABRÃO, R.T.S; PASSIANI, E. Castigat ridendo mores: a Rede Globo, o humor e a ditadura na década de 1980. **Acervo**, [S. l.], v. 37, n. 3, p. 1–25, 2024. Disponível em: <https://revistaacervo.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2244>. Acesso em: 25 dez. 2025.
- A **HISTÓRIA de Juca Chaves, o Menestrel Maldito**. Diário Causa Operária, São Paulo, 5 abr. 2023. Disponível em: <https://causaoperaria.org.br/2023/morre-juca-chaves/>. Acesso em: 21 dez. 2025.
- ÁGUIA DE HAIA. **Fundação Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, 24 mai. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/rui-barbosa/aguia-de-haia>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- ALVES, T. Governo Temer avança no desmonte do INSS e propõe extinção do Serviço Social. **Esquerda Online**, São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2017/09/15/governo-temer-avanca-no-desmonte-do-inss-e-propoe-extincao-do-servico-social/>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- APROXIMAR-SE da população é um dos desafios do teatro no brasil. **Jornal da USP**, São Paulo, 20 mar. 2020. Diálogos na USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=308569>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- APOIADORES de Bolsonaro começam a migrar grupos do WhatsApp para o Telegram. **Folha de SP**, São Paulo, 19 out. 2018. Poder. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/apoiadores-de-bolsonaro-comecam-a-migrar-grupos-do-whatsapp-para-o-telegram.shtml>. Acesso em: 26 jan. 2026.
- ARTESCETERA. **Verme**: Espetáculo autoficcional faz temporada em SP. [S. l.], 14 ago. 2024. Disponível em: <https://www.artescetera.com.br/eventos/verme/>. Acesso em: 5 fev. 2026.
- BAKHTIN, M. **A cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Edunb, 1987. 419 p.
- BARROS, D. **Rir É Preciso**. Rio de Janeiro: Sextante, 2022. 223 p.
- BECHARA, G. N., RODRIGUES, H. W. Ditadura Militar, Atos Institucionais e Poder Judiciário. **Revista Justiça Do Direito**, 29(3), 587-605, Passo Fundo, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/rjd.v29i3.5611>. Acesso em 13 ago. 2024.
- BENIDELLI, T. João Doria, o “não político” de relações obtusas com a vida política. **EL PAÍS Brasil**, São Paulo, 30 set. 2016. Brasil. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2>

016/09/29/politica/1475103693_850397.html. Acesso em: 25 jan. 2026.

BERGSON, H. **O Riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução e notas: Maria Adriana Camargo Capello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018. 128 p.

BETIM, F. Um mar verde e amarelo em Copacabana pede o impeachment. **EL PAÍS Brasil**, Rio de Janeiro, 15 mar. 2015. Brasil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/16/politica/1426471031_253793.html. Acesso em: 16 jan. 2026.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019. 223 p.

BOURBON, M. J. Governo de Temer: branco e sem nenhuma mulher. **Expresso**, Lisboa, 14 Mai. 2016. Internacional. Disponível em: <https://expresso.pt/internacional/2016-05-14-Governo-de-Temer-branco-e-sem-nenhuma-mulher>. Acesso em: 26 jan. 2026.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. Dá poderes ao Presidente da República para decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 9 jan. 2026.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**: volume 1. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php>. Acesso em: 14 ago. 2015.

BRASIL. Fundação Nacional de Artes (Funarte). **Espetáculo Espião Silenciado entra em cartaz no Teatro Arena**. Brasília: Funarte, 29 abr. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/espetaculo-espio-silenciado-entra-em-cartaz-no-teatro-arena>. Acesso em: 5 fev. 2026.

BRASIL. **Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979**. Concede anistia e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, [1979]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm. Acesso em: 9 jan. 2026.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria-Geral. **Biografia Completa: Márcio de Souza e Mello**. In: Galeria dos ex-presidentes. Brasília: Biblioteca da Presidência da República, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/Mello/biografia-completa>. Acesso em: 20 jan. 2026.

BRECHT, B. **Teatro dialético: ensaios**. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967. 286 p.

BRECHT, B. **Sobre a profissão do ator**. 1. ed. Werner Hecht (org.). Trad. Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022. 288 p.

BRETAS, V. O que explica o sucesso de João Doria nas redes sociais. **Exame**, São Paulo, 11 abr. 2019. Disponível em: <https://exame.com/brasil/o-que-esta-por-tras-do-sucesso-de-doria-nas-redes-sociais/>. Acesso em: 25 jan. 2026.

CABRAL, J. **A Forma de Grupo: Coletivos Negros**. In: COLETIVO COMUM (org.). **Sociedade e teatro a contrapelo**. São Paulo: Expressão Popular, 2024. p. 74 - 76.

CAMARGO, C. Peça de Augusto Boal no Teatro de Arena fala de exílio nos 60 anos do golpe militar. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 abr. 2024. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/04/peca-de-augusto-boal-no-teatro-de-arena-fal-a-de-exilio-nos-60-anos-do-golpe-militar.shtml>. Acesso em: 9 fev. 2026.

CAPITÃO Trovão, Quadro do programa **Chico Anysio Show**. Canal: Eduardo Cassino, 22 mai. 2009. YouTube. 1 vídeo (3 min). Exibido originalmente: Rio de Janeiro, Rede Globo, 21 abr. 1982. Programa de TV. Disponível em: <https://youtu.be/F73Y-4WJyKc>. Acesso em: 03 jul. 2025.

CASSETA & Planeta: a taça do mundo é nossa. In: **MARISA MONTE**. [S. l.], c2026. Disponível em: https://www.marisamonte.com.br/home/en/participacoes_/casseta-e-planeta-a-taca-do-mundo-e-nossa/. Acesso em: 10 jan. 2026.

CARNEIRO, J. L.; PRANDI, R.. Em nome do pai: justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 33, n. 96, e339604, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/zz6PRYyg6VWKKpVN3Psfx6N/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 jan. 2026.

CARTER, J. **The Comedy Bible: O Guia Definitivo para Escrever e Fazer Stand-up** (Versão Brasileira). Tradução: Scott Fins. Columbia: Comedy Workshops, 2022, 273 p.

CETRA FILHO, J. **AI-5**. Palco Paulistano, São Paulo, 24 out. 2018. Disponível em: <https://palcopaulistano.blogspot.com/2018/10/ai-5.html>. Acesso em: 1 ago. 2022.

CHAVES, Niltonci Batista. Coluna Fragmentos: **A TFP e o conservadorismo católico no Brasil**. Ponta Grossa, 10 abr. 2011. Republicado por: Portal aRede, 28 ago. 2023. Disponível em: <https://arede.info/vamos-ler/484860/coluna-fragmentos-a-tfp-e-o-conservadorismo-catolico-no-brasil>. Acesso em: 21 jan. 2026.

CHICO Anysio Show. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Anysio_Show. Acesso em: 03 jul. 2025.

CIA. LOS PUERCOS. **Verme**. Direção: Nathalia Nigro. Texto: Luiz Campos. São Paulo: Casa de Teatro Maria José de Carvalho, 29 mar. 2025. Espetáculo teatral.

CIA. LOS PUERCOS. **Verme**. São Paulo: Los Puercos, 28 mar. 2025. 1 vídeo (1h15min19s). Registro Audiovisual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8Nxibn2PYc>. Acesso em: 3 fev. 2026.

COLETIVE ATO DE RESISTÊNCIA. **AI-5 - Uma Reconstituição Online**. São Paulo: ColetivE Ato De Resistência, 6 dez. 2020. 1 vídeo (126 min). Transmissão online. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h-x9aF_vteM. Acesso em: 18 jan. 2026.

COLETIVE ATO DE RESISTÊNCIA. **[Home page]**. Facebook, [s.d.]. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletiveatoderesistencia>. Acesso em: 1 fev. 2026.

COLETIVE ATO DE RESISTÊNCIA. **@coletiveatoderesistencia**. Instagram, [s.d.]. Home page. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletiveatoderesistencia/>. Acesso em: 1 fev. 2026.

COLETIVE ATO DE RESISTÊNCIA. **Registro audiovisual | AI5 - Uma Reconstituição Cênica | 2019**. São Paulo: Rodolfo Morais, 22 jul. 2019. 1 vídeo (96 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fATW95ABSyM>. Acesso em: 4 jan. 2026.

COLETIVE ATO DE RESISTÊNCIA. **Repertório Ato de Resistência**: projeto inscrito para o edital da 13ª Edição do Prêmio Zé Renato de Apoio à Produção e Desenvolvimento da Atividade Teatral para a Cidade de São Paulo. Projeto Cultural. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 20 mar. 2021.

COLETIVO COMUM. **Sociedade e teatro a contrapelo**. São Paulo: Expressão Popular, 2024. 208 p.

COLL, Liana. **Os reflexos (e as sombras) de uma ferida que não cicatriza**. Campinas: Unicamp, 5 out. 2022. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2022/10/05/os-reflexos-e-sombras-de-uma-ferida-que-nao-cicatriza/>. Acesso em: 25 jan. 2026.

CORRÊA, M. V. G. **DOPS – Departamento de Ordem Política e Social**. InfoEscola, [s.d.]. Disponível em: www.infoescola.com. Acesso em: 14 fev. 2026.

CORREA, S. S. **Análise de capas da revista Veja: A construção midiática da legitimação do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff à luz dos estudos bakhtinianos**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/4346>. Acesso em: 20 jan. 2026.

DA SILVA ARAÚJO, M. L. Na teoria, modernização; na prática, regressão: política educacional no governo Temer. **Linhas Críticas**, Brasília, [S. l.], v. 27, p. e35696, 2021. DOI: 10.26512/lc.v27.2021.35696. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/35696>. Acesso em: 20 jan. 2026.

DEMOZZI, S. Qual é a graça? O humor como estratégia de liberdade na sociedade contemporânea. **Dito Efeito: Revista de Comunicação da UTFPR**, Curitiba, v. 4, n. 4, p. 1-16, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/2122>. Acesso em: 1 set. 2025.

DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006. 185 p.

DESPROGES, P. **Pierre Desproges : Le réquisitoire contre Jean-Marie Le Pen | Archive INA**. [1982]. Youtube: Canal Ina Pierre Desproges, 19 abr. 2018. 1 vídeo (11 min 22 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKQGL9PEoIg>. Acesso em: 13 ago. 2025.

DESPROGES, P. **Peut-on rire de tout ?** | Archive INA. [Entrevista cedida a] Bernard Pivot. In: APÓSTROPHES. [S. l.]: Antenne 2, 30 dez. 1983. YouTube, 27 mai 2014. 1 vídeo (10 min 40 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N4X_YmN8O8Y. Acesso em: 13 ago. 2025.

DIÁRIO CAUSA OPERÁRIA. **“Grande Israel”: a teoria nazista do sionismo para o Oriente Médio**. [S. l.], 23 jan. 2025. Disponível em: <https://causaoperaria.org.br/2025/grande-israel-a-teoria-nazista-do-sionismo-para-o-orientes-medio/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

DIÉGUEZ, I. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011. 210 p.

DOLORES BOCA ABERTA. Sionista Games [Cena]. In: **DEBUXO: o olho do mundo**. Direção: Luciano Carvalho. Texto: Michel Galiotto, Clara Major e Camila Ribeiro. São Paulo: Teatro Flávio Império, 20 dez. 2025. Espetáculo teatral.

DOM Casqueta - **Viva o Gordo**. Intérprete: Jô Soares. In: VIVA o Gordo 1985 parte 2. Canal: Eduardo Ferreira, 22 ago. 2022. YouTube. Vídeo (Trecho de: 0 min 01 s a 2 min 45 s). Veiculação Original: Rio de Janeiro, Rede Globo, 01 jul. 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XpSLvyJGSGs>. Acesso em: 31 jan. 2026.

DROZNES, L. **Humor Judío En El Holocausto**. Orlando: Unitexto, 2018. 46 p.

DULCE, E. O ‘agro’ é sujo: veneno, mortes e destruição da natureza definem agronegócio - **Brasil de Fato**, São Paulo, 18 jul. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/07/18/o-agro-e-sujo-veneno-mortes-e-destruicao-da-natureza-definem-agronegocio/>. Acesso em: 24 jan. 2026.

EAGLETON, T. **Humor: o papel fundamental do riso na cultura**. Tradução: Alessandra Bonruquer. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023. 153 p.

EDUARDO BOLSONARO diz que basta "um soldado e um cabo" para fechar STF. **Agência Brasil**, Brasília, 21 out. 2018. Política. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/eduardo-bolsonaro-diz-que-basta-um-soldado-e-um-cabo-para-fechar-stf>. Acesso em: 13 jan. 2026.

EM GRAVAÇÃO, Jucá sugere 'pacto' para barrar a Lava Jato, diz jornal. **G1**, Brasília, 23 mai. 2016. Política: Operação Lava Jato. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/operacao-lava-jato/noticia/2016/05/em-gravacao-juca-sugere-pacto-para-deter-lava-jato-diz-jornal.html>. Acesso em: 13 jan. 2026

ERETZ NEHEDERET (ארץ נהדרת). **Hamas apresenta: ‘Slimtifada’**. [S. l.]: Keshet Broadcasting, 13 fev. 2025. Vídeo (2 min 37 s). Publicado pelo canal Eretz Nehederet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gut1jyzwFV8>. Acesso em: 23 dez. 2025.

ESCOBAR, A. Monty Python: comédia, crítica y política. **Versión: Estudios de Comunicación y Política**, Ciudad de México, n. 35, p. 85-99, mar./abr. 2015. Disponível em: <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/36767>. Acesso em 15 ago.2021.

ESPIÃO Silenciado – Um Ensaio. **Infoteatro**, [s. l.], 2025. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/espiao-silenciado-um-ensaio/>. Acesso em: 5 fev. 2026.

FELLET, J.; SCHREIBER, M. Dilma confirma escolha polêmica para Agricultura: saiba por quê. **BBC News Brasil**, Brasília, 23 dez. 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141215_katia_abreu_nomeacao_rm. Acesso em: 24 jan. 2026.

FERNANDES, L. Bolsonaro ensina criança a imitar arma com a mão. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jul. 2018. Política. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/bolsonaro-ensina-crianca-imitar-arma-com-mao-22905093>. Acesso em: 23 jan. 2026.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3–13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 24 ago. 2022.

FIDELIS, T.; FRANCKLIN, A; TELES, J. A.. Versões e controvérsias sobre o AI-5: os ecos e repercussões da ditadura militar no Brasil. **História e Música na América Latina: Interlocações Historiográficas**, Franca, v. 10, n. 2, p. 283-309, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2>. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3536>. Acesso em: 09 jan. 2026.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. v. 8. Tradução: Margarida Salomão. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 247 p.

GENERAL de Pijamas - **Viva o Gordo**. Intérprete: Jô Soares. Canal: João Paulo Pinheiro, 5 jan. 2021. YouTube. 1 vídeo (3 min 27 s). Exibido originalmente: Rio de Janeiro, Rede Globo, 13 mai. 1985. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJUePaIo y6M>. Acesso em: 31 jan. 2026.

GERMANO, D. O que se cala. Intérprete: Elza Soares. In: SOARES, Elza. **Deus é mulher**. [S. l.]: Deckdisc, 2018. 1 arquivo de áudio (3 min 51 s). Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/elza-soares/o-que-se-cala/>. Acesso em: 25 jan. 2026.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. (Coleção As Ilusões Armadas, v. 1). 432 p.

GINZBURG, J. Gestos inesperados. **Revista Cult**, São Paulo, v. 85, p. 52-54, 01 out. 2004. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gestos-inesperados/> Acesso em 15 mai.2025.

GORTÁZAR, N.G.; LÓPEZ-FONSECA, O. FAB: A cocaína que viajava no avião da comitiva de Bolsonaro. **EL PAÍS Brasil**, Madri/São Paulo, 02 jul. 2019. Brasil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/02/politica/1562091519_351309.html. Acesso em: 20 jan. 2026.

GRUPO PEDRA LIVRE. **Murro em Ponta de Faca 01**. São Paulo: Allan Bravos, 10 mar. 2023. 1 vídeo (49 min 37 s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1IGwVK6M GIU>. Acesso em: 3 fev. 2026.

GRUPO PEDRA LIVRE. **Murro em Ponta de Faca 02**. São Paulo: Allan Bravos, 10 mar. 2023. 1 vídeo (40 min) . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nWYHwYOJquw&t=1560s>. Acesso em: 3 fev. 2026.

GRUPO PEDRA LIVRE. **Murro em Ponta de Faca**. Direção: Kiko Marques. Texto: Augusto Boal. São Paulo: Teatro de Arena Eugênio Kusnet, 26 abr. 2024. Espetáculo Teatral.

GRUPO TEATRO D'ÁGUA. **Espião Silenciado**: um ensaio. Direção e Texto: João Alves. São Paulo: Teatro de Arena Eugênio Kusnet, 18 mai. 2025. Espetáculo Teatral.

GRUPO TEATRO D'ÁGUA: **Espião Silenciado - Um ensaio**. São Paulo: Casa da Girafa, 06 mai. 2025. 1 vídeo (1h12min45s). Registro Audiovisual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-spBGjCju8&t=180s>. Acesso em: 2 fev. 2026.

HALL, S. **Codificação/decodificação**. In: SONIK, Liv (org.). Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 387-404.

HUMAID, M. Hunger and bullets: Palestinians recall Rafah aid massacre horror. **Al Jazeera**, [s. l.], 4 jun. 2025. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/news/2025/6/4/hunger-and-bullets-palestinians-recall-rafah-aid-massacre-horror>. Acesso em: 10 fev. 2026.

JIMENÉZ, C. João Doria Jr: O milionário ‘não político’ para a São Paulo pós-impeachment. **EL PAÍS Brasil**, São Paulo, 10 out. 2016. Brasil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/10/politica/1476101015_371000.html. Acesso em: 25 jan. 2026.

KLIPPERT, M. **AI-5 - áudio e descrição da reunião que promulgou o Ato Institucional nº 5**. Edição: Rafael Pessotti. YouTube, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXrXTh5H99I>. Acesso em: 10 jan. 2026.

KUNDERA, M. **O Livro do Riso e do Esquecimento**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 272 p.

KUPERMANN, D. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 384 p.

LEWIS, A. Neymar: World Cup theatrics spark worldwide ridicule. **CNN**, Londres, 09 jul. 2018. CNN Sports. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2018/07/09/football/neymar-messi-ronaldo-world-cup-russia-2018-football-spt-intl>. Acesso em: 19 jan. 2026.

MAEDA, P. **Entrevista concedida a Michel Augusto Galiotto da Silva**. São Paulo, 11 ago. 2024. WhatsApp. Entrevista cedida para fins de pesquisa. Transcrição disponível no Apêndice A.

MARINA, H. Público e a Conformação da Experiência Teatral: Uma Questão de Encontro e Intercâmbio ou uma Questão de Marketing e Consumo? In: **Repositório Institucional da UFMG**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1843/38876>. Acesso em: 03 ago. 2024

MARTÍN, M. Deus derruba a presidenta do Brasil. **EL PAÍS Brasil**, São Paulo, 19 abr. 2016. Impeachment Dilma Rousseff. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/18/poli>

tica/1460935957_433496.html. Acesso em: 14 jan. 2026.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **DOI-CODI: a máquina de torturar e matar**. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/doi-codi-a-maquina-de-torturar-e-matar>. Acesso em: 2 fev. 2026.

MENDONÇA, H. Manifestação das panelas surpreende e reacende polarização no país. **EL PAÍS Brasil**. São Paulo, 09 mar. 2015. Brasil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/09/politica/1425912098_442390.html. Acesso em: 24 jan. 2026.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 653 p.

MORAES, C. Fim do Ministério da Cultura: A Cultura é (novamente) degolada em tempos de ajuste fiscal. **EL PAÍS Brasil**, São Paulo, 18 mai. 2016. Brasil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html. Acesso em: 20 jan. 2026.

MORAIS, R. Morre Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-Codi durante a ditadura. **G1**, Brasília, 15 out. 2015. Notícias em Distrito Federal. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/10/morre-brilhante-ustra-ex-chefe-de-orgao-de-repressao-na-ditadura.html>. Acesso em: 26 jan. 2026.

MORO vira político e vai comandar superministério; Equipe de Bolsonaro pensa em recriar CPMF. Jornais de sexta (2). **G1**, Rio de Janeiro, 02 nov. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/matheus-leitao/post/2018/11/02/moro-vira-politico-e-vai-co-mandar-superministerio-equipe-de-bolsonaro-pensa-em-recrutar-cpmf-jornais-de-sexta-2.ghtml>. Acesso em: 26 jan. 2026.

MORRE BRILHANTE USTRA, ex-chefe do DOI-Codi. **DW Brasil**, São Paulo, 15 out. 2015. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/morre-brilhante-ustra-ex-chefe-do-doi-codi/a-18785494>. Acesso em: 14 jan. 2026.

MURRO EM PONTA DE FACA. **Página inicial**. [S. l.], s.d. Instagram: @murroemponta. Disponível em: <https://www.instagram.com/murroemponta/>. Acesso em: 1 fev. 2026.

PAIVA, M.R. Às favas com os escrúpulos: O Brasil não conta a sua história. Não fez um filme que retratasse a ditadura. **Estadão**, São Paulo, 01 dez. 2018. Cultura. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/marcelo-rubens-paiva/as-favas-com-os-escrupulos/>. Acesso em: 14 set. 2024.

PENNAFORT, R. Bolsonaro afirma que 'somos escravos da Constituição'. **Terra**, São Paulo, 13 out. 2018. Eleições. Acesso em: <https://www.terra.com.br/noticias/eleicoes/bolsonaro-diz-que-somos-escravos-da-constituicao-e-tentara-mudancas-via-emendas,60e1c7823885cf42637ba6be22e3942cuha39dy2.html>

PLATONOW, V. Bolsonaro defende união e anuncia nomes para eventual ministério. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 11 out. 2018. Política. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/bolsonaro-defende-uniao-e-anuncia-nomes-para-eventual-ministerio>. Acesso em: 14 jan. 2026.

PORTAL FGV IBRE. Delfim Netto, ex-ministro da Fazenda, falece aos 96 anos. **IBRE**, Rio de Janeiro, 12 ago. 2024. Disponível em: <https://portalibre.fgv.br/noticias/delfim-netto-ex-ministro-da-fazenda-falece-aos-96-anos>. Acesso em: 14 jan. 2026.

PRESOT, A. A. **As Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964**. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/9817>. Acesso em: 17 jan. 2026.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 216 p.

PUTTI, A. "Só há democracia se as Forças Armadas quiserem", diz Bolsonaro. **CartaCapital**, São Paulo, 07 mar. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-so-ha-democracia-se-as-forcas-armadas-quiserem/>. Acesso em: 25 jan. 2026.

RIGHTS probe alleges sexual violence against Palestinians by Israeli forces used as 'method of war'. **UN News**: Nova Iorque, 13 mar. 2025. Disponível em: <https://news.un.org/en/story/2025/03/1161081>. Acesso em: 12 fev. 2026.

ROLLEMBERG, Marcello. Picasso, o ícone em si mesmo. **Jornal da USP**, São Paulo, 28 abr. 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/picasso-o-icone-em-si-mesmo/>. Acesso em: 17 fev. 2026

QUAL A ORIGEM do termo 'república de bananas', usado pelo 'Guardian' para se referir ao Brasil?. **BBC News Brasil**, São Paulo, 28 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428_republica_bananas_origem_fn. Acesso em: 22 jan. 2026.

QUESADA, L. **Peça “AI-5: Uma Reconstituição Cênica” faz temporada no Teatro Arthur Azevedo**. Prefeitura de São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 28 mai. 2019. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=25943>. Acesso em: 1 fev. 2024.

QUINTELA, F. Breve dicionário da direita brasileira. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 05 Fev. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/flavio-quintela/breve-dicionario-da-direita-brasileira/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

RAMOS, E. O Ato Institucional nº 5 e seu significado histórico. **Jornal da USP**, São Paulo, 12 dez. 2018. Artigos. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=215675>. Acesso em 03 ago. 2024.

REIS, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 191 p.

REIS, L. F. Ministério da Cultura chega ao fim e muitas dúvidas inquietam o setor. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 13 Mai. 2016. Cultural. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ministerio-da-cultura-chega-ao-fim-muitas-duvidas-inquietam-setor-19295699>. Acesso em: 28 jan. 2026.

REPIN, Ilya. **Reply of the Zaporozhian Cossacks**. 1880-1891. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.arthistoryproject.com/artists/ilya-repin/reply-of-the-zaporozhian-cossacks/>. Acesso em: 25 ago. 2025

ROLLEMBERG, D. Memórias no exílio, Memórias do exílio. In: FERREIRA, J., REIS, D.A. (org.). **As Esquerdas no Brasil: Revolução e Democracia (1964-...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.200-219.

ROSA, V. De onde vem a expressão ‘cidadão de bem’, usada por Bolsonaro?; saiba mais. **Estadão**, São Paulo, 06 dez. 2023. Disponível em: https://www.estadao.com.br/politica/coluna-do-estadao/de-onde-vem-a-expressao-cidadao-de-bem-usada-por-bolsonaro-saiba-mais/?srsltid=AfmBOoofECcN3-32CGe_yf5OE6Kfj3WWJBxRA4rGM8eBtLzI3Msvxr_4. Acesso em: 27 jan. 2026.

SALOMÉ. In: **Chico City**. Intérprete: Chico Anysio. Rio de Janeiro: Globoplay, 6 abr. 2017. 1 vídeo (3 min). Exibido originalmente: Rio de Janeiro, Rede Globo, 22 mai. 1980. Programa de TV. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1029188/>. Acesso em: 25 dez. 2025.

SANTIAGO, T. Doria recebe flor de ciclista e joga no chão; VÍDEO. **G1**, São Paulo, 30 abr. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/doria-recebe-de-ciclista-flor-pelos-mortos-nas-marginais-e-atira-no-chao.ghtml>. Acesso em: 25 jan. 2026.

SALVIATTI, A. P. Delfim Netto nunca quis dividir o bolo. **Intercept Brasil**, São Paulo, 14 ago. 2024. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2024/08/14/delfim-netto-nunca-quis-dividir-o-bolo/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

SANTOS, L. O. **Lula em capas da revista Veja: um estudo semântico-cognitivo em perspectiva ecológica**. 2023. Tese (Doutorado em Língua e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/39193>. Acesso em: 20 jan. 2026.

SANTOS, V. **Trabalhos de desinterdição**. Teatro Jornal: Leituras de Cena, São Paulo, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/11/trabalhos-de-desinterdicao/#more-2>. Acesso em: 1 ago. 2022.

SATISFEITA, YOLANDA?. **Ocupação Arena Conta AI-5**. [S. l.], 11 out. 2019. Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2019/10/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

SCHREIBER, M. Dez anos de junho de 2013: os efeitos dos protestos que abalaram o Brasil. **BBC News Brasil**, Brasília, 07 jun. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cv281p5znrjo>. Acesso em: 16 jan. 2026.

SEBÁ. In: **Viva o Gordo**. Intérprete: Jô Soares. Rio de Janeiro: Globoplay, 5 abr. 2017. 1 vídeo (3 min). Exibido originalmente: Rio de Janeiro, Rede Globo, 12 abr. 1982. Programa de TV. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2567081/>. Acesso em: 25 dez. 2025.

SEPÚLVEDA, L. Sem apoio, teatro se afasta cada vez mais dos brasileiros. **Brasil de Fato**, São Paulo, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/06/15/sem-apoio-teatro-se-afasta-cada-vez-mais-dos-brasileiros/>. Acesso em 04 ago. 2024.

SIO, M. Israel approves major settlement project dividing occupied West Bank, isolating East Jerusalem. Istambul: **Anadolu Agency**, 20 ago. 2025. Disponível em: <https://www.aa.com.tr/en/middle-east/israel-approves-major-settlement-project-dividing-occupied-west-bank-isolating-east-jerusalem/3664491#>. Acesso em: 11 fev. 2026.

SILVA, M. S. Marketing, transparência questionada e antilulismo: como Doria governou em cem dias. **UOL Notícias**, São Paulo, 10 abr. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/04/10/marketing-transparencia-questionada-e-antilulismo-como-doria-governou-em-cem-dias.htm>. Acesso em: 25 jan. 2026.

SOARES, I. Bolsonaro cita João 8:32 e afirma que revelará 'a verdade' sobre a Amazônia. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 26 ago. 2019. Política. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2019/08/26/interna_politica,1080106/bolsonaro-cita-joao-8-32-afirma-revelara-verdade-sobre-amazonia.shtml. Acesso em: 22 jan. 2026.

TURAK, N. 'Gaza Riviera': Trump administration weighs post-war redevelopment plan. **CNBC**, [S. l.], 1 set. 2025. Disponível em: <https://www.cnbc.com/2025/09/01/gaza-riviera-trump-administration-weighs-post-war-redevelopment-plan.html>. Acesso em: 12 fev. 2026.

VIEIRA, T. L. **Humor, euforia e redemocratização**: Casseta & Planeta e o riso da nova ordem democrática. Cuiabá: UFMT, 30 mai. 2025. Seminário ministrado ao Grupo de Estudos História e Humor (FFLCH-USP). Notas do seminário.

VILELA, P. R. Cronologia da tentativa de golpe: atentados, bloqueios e acampamentos. **Agência Brasil**, Brasília, 8 jan. 2026. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2026-01/cronologia-da-tentativa-de-golpe-atentados-bloqueios-e-acampamentos>. Acesso em: 8 fev. 2026.

APÊNDICE A - TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DA ENTREVISTA REALIZADA COM O DIRETOR PAULO MAEDA

A idealização, acho que a gente já conversou uma vez, vou ser um pouco mais breve, porque eu tenho certeza que eu já falei isso para você, em 2016, o ano do golpe da Dilma, foi o ano que eu estava lendo o Hélio Gaspari, A Ditadura Envergonhada, e quando eu chego no capítulo A Missa Negra, que é o capítulo que ele dedica completamente à reunião que ele instaurou, o AI-5, eu fui percebendo que as falas dos ministros estavam transcritas, e eu falei, mas porra, como ele teve acesso a essa reunião? E aí eu vi numa nota de rodapé que ele teve acesso a uma ata, eu fui atrás e descobri que a ata estava publicada, e não só a ata, mas também os áudios tinham sido gravados da reunião. E quando eu estava escutando, por curiosidade, eu fui ler, fui ouvir os áudios, e eu estava vendo muita coincidência, muita parecência. Quando o Temer entrou, ele fez um ministério só de homens brancos, e o conselho de segurança lá de 61 estava cheio de homens brancos, então eu fui fazendo essas pontes, essas ligações.

Agora, como fazê-lo sem orçamento? Não tinha orçamento, eu só tinha ideia, e eu não ia correr atrás naquele momento, a gente estava em outubro, setembro, agosto, não lembro, eu estava com essa vontade urgente de fazer esse jogo, eu achei que a ideia era muito boa, e a gente estava precisando colocá-la em prática. Eu não falei, ah, não vou esperar escrever um edital, eu estou sem grupo, eu tinha acabado de sair da companhia bruta, ou estava me distanciando dela, enfim, eu falei, não vou ficar esperando o resultado de algum edital, de alguma coisa, e aí eu comecei a mandar, eu tinha, foi na época do Facebook, comecei a mandar mensagem para um monte de ator que eu conhecia, um monte, um monte, e os que eu me respondendo com uma negativa, eu já tirava da lista, e aqueles que falavam assim, pô, legal a ideia, vamos conversar, ou eu conversava no particular e falava da situação, ou já falava tudo de cara, era isso, ó, tem esse espaço que é um porão de uma casa na Zona Norte, que é um espaço novo que até não existe mais, que é o Habitat Cultural, que era do Mário Spazziani, que atuou também na primeira temporada e estava cedendo espaço com uma porcentagem de bilheteria para ele só, e falei, olha, eu queria um mês de final de semana, sábado e domingo, para você se dedicar a fazer um ministro e tal, e foi assim, tiveram três encontros, né, o primeiro de uma leitura, data inteira, que metade dos atores estavam dormindo, cortei o texto em casa, voltei para o segundo encontro, teve uma segunda leitura menor, não de três horas e meia, mas de duas horas e meia, ainda dormindo, e aí eu levantei ideias, né, pensei, ó, pensei nisso, nisso, nisso, vai ter uma mesa, o que vocês veem de

imagens, o que vocês pensam sobre isso, e aí, perdão, o rarator daquele momento foi, ah, se tivesse sangue nessa peça, eu vejo uma coisa meio, né, tem muito sangue envolvido, ah, e se cada um tivesse uma pasta com sangue dentro, as ideias foram se ressumando, e se a mesa fosse um pouco inclinada e no final dessas pastas saísse sangue, foi tudo nascendo coletivamente naquele segundo encontro, e o terceiro encontro era pré-estreia, era para eles verem assim, olha, essa é a mesa, eu fui lá atrás, produzi a mesa, o Goya ajudou, uma galera ajudou, falei, olha, estou precisando levantar uma grana para fazer isso aqui, fez uma vaquinha, enfim, quem podia ajudava, e além de não ter orçamento, gastamos dinheiro, mas é isso, o projeto que começou em 2016 e foi persistindo, 17, 18, 19, enfim, né, a ideia inicial não era ter um elenco rotativo, lá em 2016 era esse elenco e ponto, na temporada de 2017 também foi uma temporada curta, então era, é essa temporada que fechou esse mês, essa temporada, então tá lindo, em 2018, que foi uma loucura, porque a gente falou assim, poxa, era ano de eleição, tinha toda a questão do Lula, do Bolsonaro, do Haddad, e a gente começou em abril lá no Casarão, eu falei, bom, para não quebrar a cabeça de tantos atores quanto a questão de agenda, vamos tentar pegar um dia da semana e manter esse dia da semana o ano inteiro, de abril, o mês que, entre aspas, celebra o golpe, né, até o dia 13 de dezembro, até o final do ano, até dezembro, mas aí eu falei assim, bom, nesse caso vai ser um problema manter o mesmo elenco de abril até dezembro, aí o que eu abri, falei para as pessoas, bom, me avisem sempre um mês antes, assim, olha, eu vou tentar fechar o elenco do mês, abril vai ser, são esses 20 atores, maio serão esses, ah, Maeda, não vou poder em junho, e aí eu reorganizava, pensava, às vezes, é claro, alguns atores recebiam uma proposta de trabalho remunerado em cima da hora e que me quebrava as pernas, mas eu entendi completamente, porque, porra, no I-5 a gente ganhava bilheteria o quanto puder e dividia irmanamente entre todo mundo que estava envolvido no dia, era isso, então a questão da rotatividade nasceu também dessa necessidade, embora na primeira temporada já tiveram questões assim, eu entrei em cena na primeira temporada para fazer ministro, porque já sabia, naquela época, em 2016, era final de semana, né, eu já sabia, por mais que teve pouca rotatividade, eu já sabia que tinha essa questão financeira, é um fato, né, enfim, algumas coisinhas, o juntar vários atores era sempre uma discussão, o Goia falava, por que você não faz uma versão pocket do I-5, mas eu gostava do número, né, eu gosto do número, acho que faz uma diferença, uma característica da peça é o número de homens, o número de homens juntos, é, e uma mocinha, e uma testemunha silenciada, eu acho que é sufocada, acho que eu esqueci esse nome que a gente dava depois, é, a imagem é muito forte, né, é diferente você ver cinco homens num mês e ver vinte homens numa mesa, entendo, a gente fez depois, né, eu fui relaxando e fui fazendo

versões pocket em outras situações, em outros lugares, mas sempre me interessou, e depois eu fui descobrir, pensei, pô, que legal também ver uma possibilidade de ver vinte atores de escolas estéticas completamente diferentes tendo que jogar em cena, né, era um exercício bem interessante também, transformático até.

APÊNDICE B - ARTISTAS DA PEÇA ‘AI-5’ ENTRE 2016-2020

Alexander Vestri	Guilherme Conradi	Rafael Augusto
Ana Pereira	Heitor Gomes	Rafael Castro
André Castelani (in memoriam)	Heloiza Zonta	Ramon Gustaff
André Hendges	Jamile Rai	Renan Alves
André Pastore	João Attuy	Renato Mendes
Beatriz Porto	Jonatã Puente	Ricardo Socalschi
Caio Marinho	Lécio Rabello	Roberto Borenstein
Cristiano Alfer	Letícia Negretti	Roberto Mello
Dagoberto Macedo	Lucas Leite	Rodolfo Moraes
Danilo Minharro	Lucas Scandura	Rodrigo Marques
David Godói	Lui Seixas	Rodrigo Mercadante
Dover	Luiz Campos	Rogério Fraulo
Eluane Fagundes	Marina Affares	Rui Condeixa Xavier
Emerson Grotti	Matheus Espessoto	Silvia Alves
Fábio Lacerda	Mario Panza	Thaís Oliveira
Fábio Viecegli	Mario Spatizziani	Thales Alves
Felipe Lima	Michel Galiotto	Thammy Alonso
Felipe Tercetto	Paulo Gircys	Thiago Marques
Fernando Pernambuco	Paulo Goya	Thiago Meiron
Francisco Damasceno	Paulo Maeda	Ton Ribeiro
Gero Santana	Pedro Felício	Willian Germano
Grasi Gontijo	Pedro Stempniewski	Wilson Saraiva
	Plinio Flima	

ANEXO A - TEXTO LEGAL DO ATO INSTITUCIONAL Nº5



**Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos**

ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968.

São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e

CONSIDERANDO que a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964 teve, conforme decorre dos Atos com os quais se institucionalizou, fundamentos e propósitos que visavam a dar ao País um regime que, atendendo às exigências de um sistema jurídico e político, assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, "os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria" (Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964);

CONSIDERANDO que o Governo da República, responsável pela execução daqueles objetivos e pela ordem e segurança internas, não só não pode permitir que pessoas ou grupos anti-revolucionários contra ela trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro, bem como porque o Poder Revolucionário, ao editar o Ato Institucional nº 2, afirmou, categoricamente, que "não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará" e, portanto, o processo revolucionário em desenvolvimento não pode ser detido;

CONSIDERANDO que esse mesmo Poder Revolucionário, exercido pelo Presidente da República, ao convocar o Congresso Nacional para discutir, votar e promulgar a nova Constituição, estabeleceu que esta, além de representar "a institucionalização dos ideais e princípios da Revolução", deveria "assegurar a continuidade da obra revolucionária" (Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966);

CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la;

CONSIDERANDO que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária;

CONSIDERANDO que todos esses fatos perturbadores da ordem são contrários aos ideais e à consolidação do Movimento de março de 1964, obrigando os que por ele se responsabilizaram e juraram defendê-lo, a adotarem as providências necessárias, que evitem sua destruição,

Resolve editar o seguinte

ATO INSTITUCIONAL

Art. 1º - São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2º - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1º - Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.

§ 2º - Durante o período de recesso, os Senadores, os Deputados federais, estaduais e os Vereadores só perceberão a parte fixa de seus subsídios.

§ 3º - Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuam Tribunal de Contas, será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo sua ação às funções de auditoria, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.

Art. 3º - O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único - Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que caibam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.

Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Parágrafo único - Aos membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o quorum parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos.

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

(Vide Ato Institucional nº 6, de 1969)

I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;

II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada;

b) proibição de freqüentar determinados lugares;

c) domicílio determinado,

§ 1º - O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados. (Vide Ato Institucional nº 6, de 1969)

§ 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário. (Vide Ato Institucional nº 6, de 1969)

Art. 6º - Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

§ 1º - O Presidente da República poderá mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregado de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.

§ 2º - O disposto neste artigo e seu § 1º aplica-se, também, nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 7º - O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo.

Art. 8º - O Presidente da República poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis. (Regulamento)

Parágrafo único - Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição.

Art. 9º - O Presidente da República poderá baixar Atos Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, se necessário à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas d e e do § 2º do art. 152 da Constituição.

Art. 10 - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11 - Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

Art. 12 - O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968; 147º da Independência e 80º da República.

A. COSTA E SILVA

Luís Antônio da Gama e Silva

Augusto Hamann Rademaker Grunewald

Aurélio de Lyra Tavares

José de Magalhães Pinto

Antônio Delfim Netto

Mário David Andreazza

Ivo Arzua Pereira

Tarso Dutra

Jarbas G. Passarinho

Márcio de Souza e Mello

Leonel Miranda

José Costa Cavalcanti

Edmundo de Macedo Soares

Hélio Beltrão

Afonso A. Lima

Carlos F. de Simas

Este texto não substitui o publicado no DOU de 13.12.1968.

ANEXO B - LEI DA ANISTIA



**Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos**

LEI Nº 6.683, DE 28 DE AGOSTO DE 1979.

Concede anistia e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (vetado).

§ 1º - Consideram-se conexos, para efeito deste artigo, os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política.

§ 2º - Excetua-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, seqüestro e atentado pessoal.

§ 3º - Terá direito à reversão ao Serviço Público a esposa do militar demitido por Ato Institucional, que foi obrigada a pedir exoneração do respectivo cargo, para poder habilitar-se ao montepio militar, obedecidas as exigências do art. 3º.

~~Art. 2º Os servidores civis e militares demitidos, postos em disponibilidade, aposentados, transferidos para a reserva ou reformados, poderão, nos cento e vinte dias seguintes à publicação desta lei, requerer o seu retorno ou reversão ao serviço ativo:~~

~~(Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)~~

~~I - se servidor civil ou militar, ao respectivo Ministro do Estado;~~
~~(Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)~~

~~II - se servidor civil da Câmara dos Deputados, do Senado Federal, de Assembléia Legislativa e da Câmara Municipal, aos respectivos Presidentes;~~
~~(Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)~~

~~III - se servidor do Poder Judiciário, ao Presidente do respectivo Tribunal;~~
~~(Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)~~

~~IV - se servidor de Estado, do Distrito Federal, de Território ou de Município, ao Governo ou Prefeito.~~ (Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)

~~Parágrafo único. A decisão, nos requerimentos de ex-integrantes das Políticas Militares ou dos Corpos de Bombeiro, será precedida de parecer de comissões presididas pelos respectivos comandantes.~~ (Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)

Art. 3º O retorno ou a reversão ao serviço ativo somente deferido para o mesmo cargo ou emprego, posto ou graduação que o servidor, civil ou militar, ocupava na data de seu afastamento, condicionado, necessariamente, à existência de vaga e ao interesse da Administração.

§ 1º - Os requerimentos serão processados e instituídos por comissões especialmente designadas pela autoridade a qual caiba a apreciá-los.

§ 2º - O despacho decisório será proferido nos centos e oitenta dias seguintes ao recebimento do pedido.

§ 3º - No caso de deferimento, o servidor civil será incluído em Quadro Suplementar e o Militar de acordo com o que estabelecer o Decreto a que se refere o art. 13 desta Lei.

§ 4º - O retorno e a reversão ao serviço ativo não serão permitidos se o afastamento tiver sido motivado por improbabilidade do servidor.

~~§ 5º - Se o destinatário da anistia houver falecido, fica garantido aos seus dependentes o direito às vantagens que lhe seriam devidas se estivesse vivo na data da entrada em vigor da presente lei.~~ (Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)

~~Art. 4º Os servidores que, no prazo fixado no art. 2º, não requerem o retorno ou a reversão à atividades ou tiverem seu pedido indeferido, serão considerados aposentados, transferidos para a reserva ou reformados, contando-se o tempo de afastamento do serviço ativo para efeito de cálculo de proventos da inatividade ou da pensão.~~ (Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)

~~Art. 5º Nos casos em que a aplicação do artigo cedida, a título de pensão, pela família do servidor, será garantido a este o pagamento da diferença respectiva como vantagem individual.~~ (Revogado pela Lei nº 10.559, de 2002)

Art. 6º O cônjuge, qualquer parente, ou afim, na linha reta, ou na colateral, ou o Ministério Público, poderá requerer a declaração de ausência de pessoa que, envolvida em atividades políticas, esteja, até a data de vigência desta Lei, desaparecida do seu domicílio, sem que dela haja notícias por mais de 1 (um) ano

§ 1º - Na petição, o requerente, exibindo a prova de sua legitimidade, oferecerá rol de, no mínimo, 3 (três) testemunhas e os documentos relativos ao desaparecimento, se existentes.

§ 2º - O juiz designará audiência, que, na presença do órgão do Ministério Público, será realizada nos 10 (dez) dias seguintes ao da apresentação do requerente e proferirá, tanto que concluída a instrução, no prazo máximo de 5 (cinco) dias, sentença, da qual, se concessiva do pedido, não caberá recurso.

§ 3º - Se os documentos apresentados pelo requerente constituírem prova suficiente do desaparecimento, o juiz, ouvido o Ministério Público em 24 (vinte e quatro) horas, proferirá, no prazo de 5 (cinco) dias e independentemente de audiência, sentença, da qual, se concessiva, não caberá recurso.

§ 4º - Depois de averbada no registro civil, a sentença que declarar a ausência gera a presunção de morte do desaparecido, para os fins de dissolução do casamento e de abertura de sucessão definitiva.

Art. 7º A conhecida anistia aos empregados das empresas privadas que, por motivo de participação em grave ou em quaisquer movimentos reivindicatórios ou de reclamação de direitos regidos pela legislação social, haja sido despedidos do trabalho, ou destituídos de cargos administrativos ou de representação sindical.

Art. 8º Os anistiados, em relação as infrações e penalidades decorrentes do não cumprimento das obrigações do serviço militar, os que à época do recrutamento, se encontravam, por motivos políticos, exilados ou impossibilitados de se apresentarem.

Parágrafo único. O disposto nesse artigo aplica-se aos dependentes do anistiado.

Art. 9º Terão os benefícios da anistia os dirigentes e representantes sindicais punidos pelos Atos a que se refere o art. 1º, ou que tenham sofrido punições disciplinares incorrido em faltas ao serviço naquele período, desde que não excedentes de 30 (trinta) dias, bem como os estudantes.

Art. 10. Os servidores civis e militares reaproveitados, nos termos do art. 2º, será contado o tempo de afastamento do serviço ativo, respeitado o disposto no art. 11.

Art. 11. Esta Lei, além dos direitos nela expressos, não gera quaisquer outros, inclusive aqueles relativos a vencimentos, saldos, salários, proventos, restituições, atrasados, indenizações, promoções ou ressarcimentos.

Art. 12. Os anistiados que se inscreveram em partido político legalmente constituído poderão voltar e ser votados nas convenções partidárias a se realizarem no prazo de 1 (um) ano a partir da vigência desta Lei.

Art. 13. O Poder Executivo, dentro de 30 (trinta) dias, baixará decreto regulamentando esta Lei.

Art. 14. Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Art. 15. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 28 de agosto de 1979; 158º da Independência e 91º da República.

JOÃO FIGUEIREDO
Petrônio Portella
Maximiano Fonseca
Walter Pires
R. S. Guerreiro
Karlos Rischbieter
Eliseu Resende
Ângelo Amaury Stabile
E. Portella
Murillo Macêdo
Délio Jardim de Mattos
Mário Augusto de Castro Lima
João Camilo Penna
Cesar Cals Filho
Mário David Andreazza

*H. C. Mattos
Jair Soares
Danilo Venturini
Golbery do Couto e Silva
Octávio Aguiar de Medeiros
Samuel Augusto Alves Corrêa
Delfim Netto
Said Farhat
Hélio Beltrão*

Este texto não substitui o publicado no DOU de 28.8.1979

*