

Falas que não se ouvem: a incomunicabilidade entre classes na dramaturgia de Jorge Andrade

Voices that Aren't Heard: Incommunicability Between Classes in the Dramaturgy of Jorge Andrade

Hugo Paes

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá | PR | BR
hugo_paes1@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-2017-3126>

Cláudia Bellanda Pegini

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) | Curitiba | PR | BR
claudia.pegini@pucpr.br
<https://orcid.org/0000-0002-8253-7965>

Resumo: Este estudo analisa a peça *A Receita*, de Jorge Andrade, escrita para a *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), evento marcado pela resistência cultural em meio à repressão da ditadura civil-militar. A obra responde à pergunta “O que pensa você do Brasil hoje?” ao denunciar a brutal desigualdade social e o abismo de comunicação entre as classes. A incomunicabilidade é o eixo dramático central da peça: o embate entre um jovem médico recém-formado e uma família miserável revela não apenas o fracasso da medicina institucional frente à fome e ao abandono, mas também a completa ruptura entre saber técnico e vivência popular. Andrade evidencia a incapacidade da elite em compreender e dialogar com a realidade dos marginalizados, denunciando o despreparo dos profissionais formados dentro de sistemas excludentes. A participação de Andrade na *Feira*, ainda que inusitada, reforça o teatro como ferramenta de denúncia e reflexão sobre as injustiças sociais, sendo *A Receita* (1968) um potente retrato das contradições brasileiras e da urgência de escuta diante da exclusão estrutural.

Palavras-chave: incomunicabilidade; teatro político; Jorge Andrade; desigualdade; resistência cultural.

Abstract: This study analyzes the play *A Receita* (1968) (The Prescription), by Jorge Andrade, written for the *Primeira Feira Paulista de Opinião* (First São Paulo Opinion Fair, 1968), an event marked by cultural resistance amid the repression of the civil-military dictatorship. The work responds to the question “What do you think of Brazil today?” by denouncing the brutal social inequality and the communication gap between classes.



Incommunicability is the central dramatic axis of the play: the clash between a young newly graduated doctor and a destitute family reveals not only the failure of institutional medicine in the face of hunger and neglect, but also the complete rupture between technical knowledge and popular experience. Andrade exposes the inability of the elite to understand and engage with the reality of the marginalized, denouncing the unpreparedness of professionals trained within exclusionary systems. Andrade's participation in the *Feira*, though unusual, reinforces theater as a tool for denouncing and reflecting upon social injustices, with *A Receita* (1968) standing as a powerful portrait of Brazilian contradictions and the urgent need to listen in the face of structural exclusion.

Keywords: incommunicability; political theater; Jorge Andrade; inequality; cultural resistance.

1 Introdução

A partir da segunda metade da década de 1950, o teatro brasileiro passou por profundas transformações ao incorporar, de forma mais incisiva, temas sociais e retratar a realidade nacional nos palcos. Esse movimento artístico se intensificou em um contexto marcado por acelerado crescimento urbano, expansão educacional, incentivo à industrialização e a construção de Brasília, enquanto persistiam estruturas sociais excludentes, oriundas de um passado colonial e aristocrático. Nesse cenário de contradições, o teatro assumiu papel relevante ao dar visibilidade às tensões sociais vividas por diferentes camadas da população brasileira.

Nos anos 1960, esse teatro de cunho crítico e social ganhou ainda mais fôlego, mesmo diante da instauração do regime civil-militar em 1964 e da crescente censura às manifestações artísticas. Entre 1967 e 68, obras de forte teor político desafiaram abertamente o sistema, até que o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em dezembro de 1968, impôs um cerceamento radical à liberdade de expressão.

Inserido nesse contexto histórico e cultural, o dramaturgo Jorge Andrade (1922 – 1983) destacou-se por abordar, em suas obras, questões centrais da realidade brasileira. A presente pesquisa propõe uma análise crítica e filosófica da peça *A Receita* (1968), buscando compreender como o texto dramatiza as tensões sociais do período, os reflexos da censura imposta pelo regime autoritário e a participação do autor na Primeira Feira Paulista de Opinião – um evento artístico-político, que ocorreu em junho de 1968, promovido pelo Teatro de Arena, em São Paulo.

Este estudo visa contribuir para a compreensão crítica do teatro brasileiro, especialmente aquele de caráter político, que desempenhou papel fundamental na resistência cultural durante a ditadura civil-militar. Como destacam Adorno e Horkheimer, a sociedade de

massas tende a silenciar o potencial crítico do indivíduo; diante disso, o teatro engajado busca justamente reativar esse pensamento, ainda que também esteja sujeito à lógica da indústria cultural e suas contradições.

Ao analisar uma peça pouco explorada da obra de Jorge Andrade, este artigo busca valorizar uma produção artística relevante tanto no plano político quanto no estético. A participação do dramaturgo em eventos de enfrentamento coletivo, como a *Feira*, evidencia o papel ativo da arte nas disputas ideológicas da época. A estrutura do artigo contempla os objetivos da pesquisa, os materiais e métodos empregados, os resultados obtidos, a discussão crítica e, por fim, as considerações finais que consolidam as contribuições do estudo.

2 Breve panorama histórico do teatro brasileiro e sua politização

Por volta de 1948, dois acontecimentos marcaram uma importante fase no teatro brasileiro: a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD). Esses marcos inauguraram um salto qualitativo na cena teatral do país, como relata Boal (1959) em sua análise sobre o desenvolvimento do teatro nacional. O autor propõe uma divisão em três períodos distintos: 1) teatro alienado; 2) teatro simplesmente brasileiro; e 3) teatro popular.

Segundo Boal (1959), o teatro alienado, que predominou antes da fundação do TBC, era caracterizado por gêneros como a “chanchada” e o “melodrama”, cuja função principal era gerar lucro e publicidade para empresários ou artistas. Com a criação do TBC por um grupo da elite paulista, em 1948, surgiu o desejo de implementar no Brasil uma dramaturgia semelhante àquela praticada nas grandes capitais europeias. Diretores estrangeiros passaram a encenar peças baseadas em padrões estéticos e sociais que não correspondiam à realidade brasileira. Como afirma Boal (1959), “esses diretores deram pouca importância para o teatro, uma vez que aquilo que era encenado na Europa não poderia ser encenado no Brasil, dadas realidades e público tão distintos”. Apesar das críticas dirigidas ao modelo teatral inicialmente adotado pelo TBC, Boal (1959) reconhece que sua criação teve papel fundamental no processo de tomada de consciência cultural no país, pois “foi a partir do TBC que o teatro passou a compor o campo da arte”.

A segunda fase, denominada por Boal (1959) como teatro simplesmente brasileiro, é marcada pela busca de uma forma mais autêntica de fazer teatro, voltada aos interesses da burguesia inferior. Essa fase é caracterizada pela ampliação do público, que passou a incluir desde a alta burguesia até a classe média. No entanto, Boal observa que “a busca do público ao teatro se dava pelas emoções e não pelas ideias”, o que evidencia o caráter ainda não politizado desse momento.

O Teatro de Arena insere-se nessa fase, também chamada de nacionalização do teatro, em que diretores buscavam imprimir características brasileiras às encenações, abordando temas como o cotidiano, a religião e o futebol. Boal (1959) afirma que, com esse modelo, seria possível “atingir outras classes sociais e, assim, um alargamento da plateia”. Essa proposta de teatro mais autêntico gerou satisfação tanto para a burguesia que o reivindicava, quanto para as camadas populares, que posteriormente passaram a reclamar um teatro próprio, voltado às suas vivências sociais.

Na terceira e última fase do teatro brasileiro, o teatro popular, ocorre uma mudança significativa na composição do público: os operários começam a ocupar os espaços teatrais. Esse novo movimento amplia o repertório das produções, já que os autores passam a retratar as condições sociais do país, dando origem ao chamado teatro operário e, posteriormente, ao teatro político. Conforme destaca Napolitano:

os dramas teatrais, letras de canções e diálogos filmicos eram parte fundamental na expressão de uma consciência que buscava compreender as razões da derrota de 1964 e reiterar o primado da resistência como vocação central das artes engajadas (2017, p. 112).

O Teatro de Arena (TA), de São Paulo, inicia suas atividades em 1953. Em 1956, após retornar dos Estados Unidos, Augusto Boal passa a integrar o grupo, que contava também com o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE). Destacam-se nesse contexto Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, que tiveram papel essencial na politização do teatro paulista (Betti, 2013).

No final da década de 1960, o embate entre os órgãos de censura do governo civil-militar e os agentes do teatro crítico se intensifica. Com o golpe de 1964, o teatro brasileiro passa a sofrer forte repressão. Após o AI-5, em dezembro de 1968, a situação se agrava: ocorre a diminuição na produção de novas peças, resultado direto da censura e da perseguição aos artistas ligados ao teatro engajado.

A arte de resistência que se estabeleceu nesse período, contudo, não teve um alcance imediato. Como aponta Boal, os espectadores continuavam sendo, majoritariamente, da burguesia, o que impunha limites à efetividade da arte engajada. Dessa forma, surge a necessidade de uma espécie de “pedagogia política”, voltada a ampliar o alcance da resistência artística e incluir novas camadas sociais no processo de conscientização. Como sublinha Napolitano “ampliar o espaço da arte engajada e seu impacto na vida pública, entendida como veículo de conscientização das massas.” (2017, p. 117)

Esse processo de conscientização, contudo, foi interrompido pela conjuntura política repressiva do final dos anos 1960. O endurecimento do regime levou ao exílio de figuras centrais do teatro político, como o próprio Augusto Boal. Ainda assim, a proposta de um teatro voltado à crítica social e à transformação política permaneceu como legado importante daquele período, consolidando o teatro como um instrumento fundamental de resistência e reflexão na história cultural brasileira.

2.1 A Primeira Feira Paulista de Opinião: arte, resistência e censura

No emblemático ano de 1968, São Paulo sediou um dos eventos mais significativos da história do teatro político brasileiro, realizada no Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal, o evento, de caráter multiartístico, representou uma tentativa concreta de romper com a profunda crise estética, econômica e política que assolava o país e o movimento cultural naquele contexto. Como destacado por Carvalho, a Feira foi “um dos acontecimentos mais importantes da história do teatro político no país” (2014, p. 201), e seu surgimento simbolizou uma busca por renovação e retomada do diálogo crítico com a sociedade. A proposta inicial partiu de Lauro César Muniz, – importante dramaturgo da resistência teatral da época e autor

de diversas peças censuradas pelo regime e que contribuiu para o evento com a peça *O Líder* (1968) – que idealizou a montagem de um panorama teatral que refletisse os acontecimentos do Brasil em 1968. O objetivo era reestabelecer o diálogo social e político que existia nas apresentações teatrais antes da ascensão do regime militar. Com esse intuito, Muniz convidou Augusto Boal para dirigir o espetáculo.

O evento contou com a participação de diversos artistas e abarcou múltiplas linguagens. Foram encenadas seis peças: *O Líder*, de Lauro César Muniz; *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Receita*, de Jorge Andrade; *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos; *A lua muito pequena* e *A caminhada perigosa*, de Augusto Boal. Além disso, a Feira incluiu intermezzos musicais de nomes como Ary Toledo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo e Edu Lobo, bem como a colaboração de diversos artistas plásticos (Matsunaga, 2022).

A diversidade de expressões artísticas e a estrutura em formato de “feira” – entendida como uma exposição de ideias e obras – foram impulsionadas por uma provocação central: “O que pensa você do Brasil hoje?”. Essa pergunta funcionou como um chamado à classe artística, instigando-a a reagir, por meio da criação, contra os abusos da censura e o silenciamento imposto pelo regime autoritário. Cada obra apresentada abordava aspectos distintos da realidade nacional. Boal descreve a contribuição de cada artista:

Lauro escreveu a história de um pescador preso por ser alfabetizado; único em sua praia que sabia ler, subversivo: ler, pra quê? Andrade, sobre doença no campo e falta de medicina; Guarnieri, sobre os meios de comunicação e seu poder deletério; Plínio, sobre coronéis vestidos de gorilas censurando sua peça, defecando e limpando-se com as páginas censuradas; Bráulio, parábola sobre a parte podre da burguesia; a mim, diretor, coube encerrar o evento com uma collage de textos sobre Guevara: Cortázar, Neruda. Exortação! Compositores, cada qual fez sua canção (2016, p. 257-258).

O conteúdo crítico e provocador das obras atraiu a atenção imediata dos órgãos de censura. O texto completo do evento, com 80 páginas, foi submetido à análise oficial, resultando na censura de 65 páginas e liberação de apenas 15. Esse episódio teve grande impacto entre os participantes. Segundo Boal (2016), o ato de censura feriu profundamente todos os artistas envolvidos, já que o texto levava a assinatura coletiva e não apenas da direção. Ele enfatiza que esse acontecimento contribuiu para despertar a consciência política até mesmo de artistas que, até então, acreditavam que a denúncia da repressão era exagerada: “Era exagero nosso. Agora, éramos todos nós!” (Boal, 2016, p. 258).

No dia da estreia, o teatro presenciou um momento singular de solidariedade e mobilização coletiva. Boal (2016, p. 259) relata que os artistas da cidade decretaram greve e se reuniram no Teatro de Arena em apoio à Feira. A mobilização envolveu uma ampla gama de representantes do setor cultural: “Poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém”.

O comparecimento em massa à estreia consolidou a *Primeira Feira Paulista de Opinião* como um marco da arte de resistência. O evento demonstrou que, mesmo sob intensa repressão, a arte era capaz de se insurgir contra a censura e de reunir diferentes setores em torno de um projeto político-cultural coletivo, afirmando a potência do teatro e da arte como instrumentos de denúncia e conscientização.

3. Análise da peça *A Receita* (1968), de Jorge Andrade

Na montagem da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, a peça *A Receita* (1968), de Jorge Andrade, sucede a canção *Espiral*, de Sérgio Ricardo, no início do segundo ato. A posição da peça na estrutura do espetáculo coletivo não é irrelevante: inserida em um contexto de teatro de resistência, a obra dialoga diretamente com questões sociais urgentes. O próprio título “A Receita” sugere precisão, objetividade e solução. Uma receita, em princípio, organiza procedimentos e aponta caminhos seguros para a cura. No entanto, ao longo da encenação, essa promessa de clareza é desmontada. A prescrição médica, longe de solucionar o problema, torna-se símbolo de desencontro, evidenciando a distância entre o saber técnico e as condições concretas de quem deveria dele se beneficiar.

As rubricas iniciais situam o espectador no universo material da família retratada: “Sala de casa de pau a pique. Cortinas gastas e coloridas sugerindo portas, pote de barro, folhinhas pelas paredes e muitos quadros de santos, enfeitados com flores de papel. No canto da sala, a cama de Devair” (Andrade, 2016, p. 139). A descrição ambienta a ação, e constrói visualmente um espaço de precariedade. A casa simples, os enfeites improvisados, a religiosidade marcada nas paredes e a cama do doente ocupando lugar central revelam uma vida organizada em torno da sobrevivência imediata e da fé.

A família é composta por Chico Filisbino, pai alcoólatra que compromete os poucos recursos trocando alimento por cachaça; Jovina, mãe que sustenta emocionalmente o grupo e cuida de oito filhos; Devair, o primogênito e principal provedor, cujo trabalho na lavoura garante a subsistência; Jupira, a filha que fugiu e se prostituiu para auxiliar economicamente a casa e que, possivelmente, vive uma relação incestuosa com o pai, carrega sobre si o estigma moral da comunidade; Iranides, o filho cuja inércia o torna mera testemunha passiva da ruína do próprio lar; Carlinda, acometida por crises convulsivas; e o médico Marcelo, recém-formado, que entra em contato com uma realidade social para a qual sua formação não o preparou.

A cena inicial já explicita as tensões:

Marcelo, sentado, escreve a receita sobre sua perna. [...] Devair, deitado e imóvel, solta gemidos abafados pela colcha. Carlinda, sentada ao pé da cama [...]. Jupira está sentada em um canto. Chico, sentado e de cabeça baixa, olha fixamente para o chão. Jovina [...] tenta ver o que Marcelo escreve, embalando o filho [...]. Iranides, parado à porta, observa curioso (Andrade, 2016, p. 139-140).

O médico escreve, a família observa. A imagem sintetiza a assimetria de poder e conhecimento. A escrita da receita – ato técnico, objetivo – contrasta com a ansiedade silenciosa dos demais. A incomunicabilidade instala-se desde o primeiro diálogo entre Jovina e Marcelo:

JOVINA – Tudo isto, doutor?
MARCELO – Tudo isto o quê?
JOVINA – O senhor não para mais de rabiscar [...]
MARCELO – Seu filho tem necessidade de boa alimentação. É por isso que a receita é grande. [...] Há algum rio aqui perto? [...]
MARCELO – Não é piscoso?
JOVINA – Que é isso, doutor? (Andrade, 2016, p. 141).

A linguagem técnica não cumpre função esclarecedora, na verdade, reforça o distanciamento. O mesmo ocorre quando Marcelo explica o que são proteínas:

MARCELO – Proteínas? Compostos orgânicos de carbono, nitrogênio, oxigênio e hidrogênio, que constituem o principal componente dos organismos vivos.
JOVINA – ? (Andrade, 2016, p. 144).

A resposta muda não é apenas um recurso cômico; é a materialização do abismo entre universos culturais. A linguagem científica, descolada das condições concretas da família, converte-se em instrumento de exclusão. O médico fala; a mãe não compreende; o diálogo não se estabelece.

Além da barreira linguística, a precariedade material inviabiliza qualquer tratamento. Jovina expõe a fragilidade da economia doméstica: “Acontece, doutor, que justo agora eu butei as galinha pra chocar. A gente carece de ter frango. É o que garante as dispezinhas” (Andrade, 2016, p. 143). A alimentação recomendada, os medicamentos prescritos e o repouso indicado esbarram na necessidade imediata de trabalhar para comer. Quando Marcelo afirma que Devair não pode continuar trabalhando sob risco de gangrena, a mãe responde: “Sou eu, doutor. Sou eu que tenho que fazer tudo. Eu e o meu filho Devair... [...] E a gente precisa trabalhar... com estrepe ou sem estrepe” (Andrade, 2016, p. 147). A fala revela uma lógica imposta pela pobreza: o corpo adoece, mas não pode parar. O trabalho é condição de sobrevivência, ainda que custe a própria integridade física. A ciência, isolada de políticas públicas e de suporte social, mostra-se insuficiente.

A situação de Carlinda amplia essa crítica. Suas crises convulsivas são interpretadas pela mãe como manifestação sobrenatural: “já nasceu boba” (Andrade, 2016, p. 147-148). Marcelo tenta explicar: “São convulsões provocadas por doença nervosa. Fáceis de serem controladas” (Andrade, 2016, p. 149). Contudo, novamente, a racionalidade médica não encontra ressonância. Não se trata apenas de ignorância, mas de ausência histórica de acesso à informação e ao cuidado.

O confronto entre fé e ciência intensifica-se quando Jovina afirma que a cura depende de Deus – “é das vontade dele” (Andrade, 2016, p. 153). Marcelo, frustrado, revela sua própria crise: “Parece mesmo que eu vivia em outro mundo. [...] Parece que estudamos... para tratar de um outro povo” (Andrade, 2016, p. 154). A consciência de sua alienação desestabiliza o personagem. Ele percebe que sua formação foi construída para atender a uma realidade distinta daquela que encontra. A explosão emocional explicita esse colapso:

Não vê, sua burra, a vida que seus filhos estão levando? [...] Não percebe que está tudo gangrenado? Até eu! [...] A gente aprende a ser médico, mas de algumas doenças... E não das piores (Andrade, 2016, p. 158).

A gangrena, nesse contexto, ultrapassa o diagnóstico médico e adquire densidade simbólica: ela deixa de ser apenas o processo infeccioso que ameaça o corpo de Devair e converte-se em imagem de um tecido social igualmente deteriorado. O membro comprometido passa a representar uma estrutura mais ampla, corroída por desigualdades históricas, pela precariedade das políticas públicas e pela ausência de mediações eficazes entre saber técnico e realidade popular. O problema, portanto, não se restringe ao pé do rapaz; ele se enraíza nas

condições que mantêm aquela família à margem, sem acesso efetivo à saúde, à informação e a recursos mínimos de subsistência.

Quando Marcelo anuncia a necessidade da amputação: “Isso mesmo: cortar o pé” (Andrade, 2016, p. 157), a cena atinge seu ponto máximo de tensão dramática. A palavra “cortar” ressoa para além do campo clínico: cortar é interromper, separar, suprimir. A amputação surge como solução extrema para conter a progressão da doença, mas também como gesto que explicita o fracasso de todas as instâncias anteriores – prevenção, cuidado continuado, assistência hospitalar. A comunidade, incapaz de enquadrar o acontecimento em termos médicos, recorre a uma chave interpretativa religiosa: “Vão cortar o pé do filho de Jovina. É essa perda! Castigo de Deus. [...] Vamos rezar um terço!” (Andrade, 2016, p. 159).

O discurso religioso não aparece apenas como superstição ou ignorância; ele cumpre a função de organizar simbolicamente o caos. Diante da ausência de respostas institucionais concretas, a fé oferece uma narrativa compreensível, ainda que trágica: o sofrimento torna-se prova, punição ou desígnio divino. Se a ciência não consegue se fazer entender e o Estado não se faz presente, resta à comunidade reinterpretar a tragédia segundo os códigos que lhe são acessíveis.

O desfecho radicaliza essa lógica de abandono. Carlinda, a filha reiteradamente descrita como “boba” e socialmente desqualificada, é quem toma a iniciativa. A personagem que ocupa o lugar da fragilidade assume, paradoxalmente, a posição de ação decisiva. Sua intervenção não nasce de um saber técnico, mas de um impulso atravessado por afeto, desespero e incompreensão. A mutilação que realiza não simboliza cura, mas evidencia o esgotamento de todas as mediações possíveis. Se a medicina institucional não alcança aquela casa, se o Estado não garante atendimento adequado e se a pobreza impede a execução da própria receita, a violência emerge como única resposta concreta e imediata.

A rubrica final condensa essa explosão: “Carlinda ajeita o pé de Devair e apoia o machado sobre ele. [...] De sua boca sai um grito animal enquanto se apagam as luzes” (Andrade, 2016, p. 162). O grito animal rompe qualquer ilusão de racionalidade ordenadora. Ele sintetiza a passagem do discurso à ação bruta, do argumento à lâmina do machado. O apagamento das luzes sela tanto o ato físico da amputação, quanto a falência simbólica das estruturas que deveriam ter impedido que a situação chegasse a esse extremo.

Desse modo, *A Receita* (1968) transcende o âmbito do drama familiar e revela uma engrenagem social marcada por desigualdade e exclusão. A incomunicabilidade entre médico e família não é um simples mal-entendido circunstancial; ela materializa um abismo histórico entre classes, entre centros produtores de saber e periferias privadas de acesso. O desencontro entre linguagem técnica e experiência popular, entre ciência e fé, entre prescrição e sobrevivência, estrutura a peça como denúncia de um sistema que formula soluções abstratas sem considerar as condições reais de vida da maioria da população.

A receita, que deveria organizar o caminho da cura, transforma-se, assim, em emblema de uma racionalidade que opera no papel, mas não se concretiza na prática social. Em vez de restaurar o corpo, ela expõe as fissuras de um país em que a doença individual revela uma enfermidade coletiva mais profunda – a de uma sociedade que naturaliza a exclusão e delega aos mais vulneráveis o peso das próprias falhas estruturais.

4 Conclusão

As teses sobre a história propostas por Walter Benjamin (1996) introduzem conceitos como o “anjo da história” e a necessidade de “escovar a história a contrapelo”, defendendo a importância de olhar para além da narrativa oficial e buscar compreender o passado por meio das experiências individuais e das vozes marginalizadas. Essa abordagem encontra eco na dramaturgia de Jorge Andrade, cujo teatro assume papel fundamental ao representar personagens e situações soterradas pelo progresso histórico – frequentemente centrado apenas nos vencedores.

Por meio de suas peças, Andrade dá voz aos esquecidos, permitindo que suas histórias e memórias sejam resgatadas e contempladas. Como o próprio autor afirma: “Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas consequências no presente. É iluminar o passado com o presente, ou vice-versa” (Andrade, 1978, p. 192). Assim, seu teatro conduz o espectador por enredos e conflitos que promovem uma conexão com o passado e com memórias ocultadas pela história oficial, convidando o público a adotar uma postura crítica e dialética – tal como propõe Benjamin com a figura do anjo, que, diante das ruínas do progresso, deseja voltar-se ao passado e resgatar seus fragmentos.

Nessa perspectiva, tanto o teatro de Jorge Andrade quanto a concepção benjaminiana da história buscam iluminar os escombros da trajetória humana, revelando como os impasses do passado reverberam no presente. Ao assistir às peças, o público é confrontado com um panorama humano complexo, repleto de tragédias, lutas e conquistas que moldaram – e ainda moldam – a sociedade. Andrade propõe, assim, um olhar sensível e inclusivo, que posiciona o espectador como observador atento do tempo histórico, incitado a refletir sobre as estruturas de poder, exclusão e silêncio que atravessam os tempos.

É nesse contexto que *A Receita*, de Jorge Andrade, se insere como obra emblemática. A peça revela com brutalidade e lucidez a falência de um modelo social baseado na cisão quase irreconciliável entre o saber técnico-científico e a vivência popular. No centro da narrativa está a incomunicabilidade: o encontro entre Marcelo, jovem médico recém-formado, e a família rural marcada pela miséria não configura apenas um embate de linguagens, mas explicita um abismo de classe, de expectativas e de mundos. O conhecimento médico, idealizado como solução racional para os males do corpo, perde sua eficácia quando confrontado com a fome, o desamparo e a urgência da sobrevivência.

Marcelo representa uma racionalidade institucionalizada, cega às condições materiais dos sujeitos que deveria atender. Suas prescrições, embora tecnicamente corretas, soam inúteis diante da ausência de comida, saneamento e acesso a cuidados básicos. A incomunicabilidade, aqui, não é apenas verbal, mas estrutural: ela denuncia o fracasso das instituições em dialogar com a realidade concreta do povo. A ação desesperada de Carlinda, única personagem que “age” ao escancarar a inversão trágica dos papéis sociais: a responsabilidade pela cura recai sobre quem menos deveria carregá-la. Seu gesto extremo rompe com a passividade imposta pelo sistema e revela que, diante do silêncio das autoridades, resta à população apenas o desespero ativo – que, em vez de remediar, denuncia.

Andrade, portanto, evidencia a inoperância de instituições que, afastadas do povo, tornam-se instrumentos de exclusão e violência simbólica. Em *A Receita*, aquilo que se pretende cura transforma-se em ferida, e a medicina, privada de escuta e sensibilidade social, revela-se como mais um sintoma da injustiça estrutural que acomete os corpos esquecidos do

Brasil profundo. O silêncio entre os personagens, a fala que não encontra resposta, a ação que não gera transformação: tudo converge para a denúncia de uma incomunicabilidade enraizada nas desigualdades históricas e no abandono institucional.

Dessa forma, *A Receita* se inscreve como uma poderosa denúncia do presente. As desigualdades sociais e a precariedade no atendimento médico, temas centrais da peça, continuam a assombrar o Brasil contemporâneo. A saúde pública permanece um campo de disputas, agravado nos últimos anos por políticas negacionistas que desprezaram dados científicos e desconsideraram vidas – sobretudo as dos mais pobres. A obra de Andrade ressoa como um alerta urgente: os problemas estruturais ali encenados não foram superados, e seu enfrentamento exige a escuta ativa das vozes historicamente silenciadas.

A ditadura civil-militar brasileira, ao soterrar histórias, pensamentos e expressões artísticas dissidentes, impôs uma narrativa oficial centrada no progresso. A *Primeira Feira Paulista de Opinião* – contexto em que *A Receita* foi encenada – surge, nesse cenário, como um marco de resistência cultural. Mesmo em meio à repressão, o teatro permaneceu espaço de crítica e reflexão, afirmando a arte como instrumento de conscientização política e social.

Por fim, esta pesquisa reafirma a importância de obras como *A Receita* e de eventos como a *Primeira Feira Paulista de Opinião* na denúncia das injustiças sociais e no enfrentamento dos apagamentos promovidos por regimes autoritários. Ambos nos convocam à memória e à crítica, atuando em consonância com o pensamento de Walter Benjamin ao propor uma leitura dialética entre passado e presente. Em um tempo em que a história ainda é frequentemente manipulada ou negada, torna-se urgente valorizar a arte como ferramenta de revelação e resistência, capaz de iluminar os escombros do tempo e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa, consciente e democrática.

Referências

- ANDRADE, J. A receita. In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-163.
- ANDRADE, J. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BETTI, M. S. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 175-194. v. 2.
- BOAL, A. A receita. In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-163.
- BOAL, A. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*, 1959. Folheto.
- CARVALHO, S. Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião. In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 201-214.
- MATSUNAGA, P. Isso devia ser proibido. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, Assis, v. 31, p. 125-140, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5016/msc.v31i0.2212>.

NAPOLITANO, M. *Coração civil*: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.