

TEATRO E RESISTÊNCIA

Maria Sílvia Betti

A realização de um trabalho teatral como expressão desejada de resistência a um regime autoritário está indissociavelmente ligada, no contexto brasileiro, ao show musical “*Opinião*”, que estreou em 11 de dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. Entre essa data e o início do período da chamada “abertura democrática”, em 1979, grande parte dos espetáculos teatrais e da produção dramaturgica do país foi motivada pelo desejo de mobilizar os setores artísticos e a sociedade civil para uma ampla frente de oposição ao governo militar implantado com o golpe.

O show “*Opinião*” foi a primeira manifestação organizada de rearticulação dos artistas e intelectuais provindos do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes) ao golpe militar impetrado oito meses antes, em 31 de março de 1964.

Posta na clandestinidade logo após a tomada do poder pelos militares, a entidade estudantil teve seu prédio-sede, na Praia Vermelha, esvaziado e dilapidado sob rajadas de tiros das forças policiais. A estréia da peça “*Os Azeredo mais os Benevides*”, de Oduvaldo Vianna Filho, programada para estrear no dia 31 de março como espetáculo inaugural do Teatro da UNE, foi suspensa em caráter definitivo.

“*Opinião*” era um espetáculo musical com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, direção cênica de Augusto Boal, direção musical de Dori Caymmi e co-produção do Teatro de Arena de São Paulo. Sua divulgação na imprensa procurou, tanto quanto possível, evitar chamar a atenção da censura para o fato de que os responsáveis pela concepção eram provindos do CPC.

O show caracterizou-se pela intercalação de música brasileira de gêneros variados (sambas, marchinhas carnavalescas, canções de protesto, etc.) a relatos autobiográficos dos três cantores, provenientes de diferentes classes sociais e regiões do país: um sambista dos morros da zona norte carioca (Zé Kéti¹), um compositor maranhense (João do Vale²) e uma jovem cantora ligada à bossa nova e à intelectualidade de classe média do Rio de Janeiro (Nara Leão³). Alternando depoimentos e canções, o show enunciava, por meio de alusões de estratégico duplo

¹ José Flores de Jesus [1921-1999]

² João Batista do Vale [1934-1996]

³ Nara Lofego Leão [1942-1989]

sentido, a convicção, compartilhada pelo público que a ele afluiu, de inequívoco repúdio ao quadro político instaurado com a tomada do poder pelos militares.

Como na letra do samba-título de Zé Kéti ⁴, declarava-se que nada poderia abalar a “opinião” comum de protesto contra a ditadura instaurada: nem a perseguição política ou a mesmo a tortura. Dessa forma o espetáculo procurava, antes de mais nada, construir nas consciências de seu público a determinação em não ceder ao desânimo e à derrota diante das circunstâncias. O uso estratégico de metáforas nas letras e nos textos do espetáculo permitia que se driblasse a censura, construindo assim o subtexto do espetáculo com imagens de vigorosa (ainda que metafórica) manifestação contestatória.

Mesmo que não se vislumbrasse até aquele momento qualquer perspectiva de derrubada do regime recém imposto, considerou-se fundamental que todos, artistas e público, se unissem com urgência na “opinião” compartilhada. Logo após a estréia essa “opinião”, aclamada calorosamente, passou a ser encarada como o passo inicial para uma articulação de forças contra o regime: ante a impossibilidade de ação revolucionária imediata, cantar em prol de uma convicção política assumiu o papel de um ato concreto (mesmo que simbólico) de mobilização e resistência.

Grande parte da força expressiva do show “*Opinião*” provinha da forma como o espetáculo resolvia, no plano artístico, a tensão que se apresentava diante da situação política do país: o golpe havia sufocado de forma sumária projetos culturais de fundamental importância desenvolvidos nos anos anteriores (além do CPC, o do Movimento de Cultura Popular e o das Ligas Camponesas de Pernambuco). A inevitável constatação da derrota havia surpreendido intelectuais e artistas que se encontravam, então, no ápice de sua capacidade de criação e trabalho, como era o caso de Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) e de todos os que se ligaram ao processo de criação do show.

O dramaturgo Dias Gomes, quadro de longa data do PCB, relata em seu livro de memórias que, uma semana antes do golpe, Prestes havia emitido um documento que avaliava ser impossível a realização de um golpe de direita naquele momento ⁵. Diante do equívoco logo evidenciado, a desarticulação completa e sumária de todas as formas de trabalho político e cultural sobreveio de forma cabal e inexorável para os setores alinhados com as políticas do partido e com a perspectiva revolucionária.

⁴ “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião!”

⁵ GOMES, Dias. *Apenas um Subversivo*. P. 192

Ao proclamar a viabilidade e a pertinência de um eixo comum de pensamento para artistas e intelectuais dentro desse contexto, o show “*Opinião*” acabou proporcionando simbolicamente, a sensação vivencial da mobilização política e da luta. Não foi casual, assim, a acolhida entusiástica que teve na temporada carioca e na paulista: artistas e público passaram a compartilhar a idéia de que estavam, naquele momento, desempenhando um papel ativo na luta contra a ditadura militar e a supressão das liberdades civis. Dentro daquelas circunstâncias, nada parecia ser mais gratificante.

A idéia de uma ampla e estratégica frente de oposição e resistência indicava uma grande afinidade entre o pensamento político implícito no show “*Opinião*” e as posições do Partido Comunista Brasileiro, ao qual se ligavam, formal ou informalmente, importantes expoentes do contexto intelectual e artístico do país naquele momento ⁶.

Também o CPC havia contado, desde sua criação, com a participação de um número considerável de artistas identificados ao pensamento do PCB, embora não existisse vínculo propriamente dito entre um e outro. É possível que em alguma medida grande parte dos membros do CPC tenha partilhado das expectativas otimistas geradas pela avaliação conjuntural do PCB pouco antes do golpe, e acreditado que o país estava efetivamente às vésperas da eclosão de um processo revolucionário.

Para todos os que assim pensavam, a amarga constatação do engano e a sensação de impotência diante da nova conjuntura vieram impor um angustiante desafio: todas as formas de trabalho político ou cultural realizado anteriormente com o proletariado ou o com o campesinato haviam sido abortadas, e a revolução tida como iminente fora desmentida pelo próprio andamento dos fatos.

Em vista desse quadro, o show “*Opinião*” pode ter representado, para grande parte dos egressos do CPC, a aplicação, na esfera do trabalho artístico, da estratégia do “recuo tático organizado”, transmitida pelo PCB aos militantes que, em 31 de março, resistiam às bombas e tiros no prédio da UNE durante o cerco policial.

Para a pesquisadora Iná Camargo Costa, em seu livro “*A Hora do Teatro Épico no Brasil*” ⁷, a palavra de ordem do Partido teria acabado por nortear também a concepção estética que, em pouco tempo, viria a ser difundida e tacitamente aceita pelos

⁶ Veja-se, a esse respeito, o ensaio “*A Política Cultural dos Comunistas*”, de Celso Frederico: “No imediato pós-64, os artistas e intelectuais ligados ao PCB deram inicialmente o tom na produção artística. A preocupação com o caráter nacional e popular fez-se acompanhar da urgência da mobilização coletiva, da política de unidade no *front* cultural, tendo em vista a necessidade de lutar pela redemocratização do país. In QUARTIM DE MORAES, João (org.). *História do Marxismo no Brasil Volume III. Teses e Interpretações*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. P. 281

⁷ Costa, Iná Camargo. “*A Hora do Teatro Épico no Brasil*” São Paulo: Graal, 1996; p. 110

artistas provenientes do CPC a partir de “*Opinião*” e de seus sucedâneos teatrais nos anos que se seguiram: o “recuo” recomendado no âmbito estratégico teria sido aplicado também ao campo da criação, contribuindo assim para implantar a idéia de que o trabalho realizado deixado para trás no âmbito agitativo do teatro de rua era menos complexo artisticamente do que as circunstâncias demandavam. Essa teria sido, presumivelmente, a operação de pensamento que, nos anos subseqüentes, levaria muitos dos próprios ex participantes do CPC a posições de relativização ou mesmo de franco descarte da importância artística e política do trabalho que antes haviam realizado.

O papel desempenhado pelo público de classe média logo após o golpe também teve peso considerável nesse processo por ter demonstrado, desde a estréia do show “*Opinião*”, total apoio à idéia de uma resistência simbolicamente enunciada por uma frente de esquerda e em pleno âmbito do teatro comercial. Não foi casual, portanto, o fato de o trabalho iniciado no show ter recebido rapidamente o aval irrestrito de toda a geração de atores e dramaturgos oriundos do CPC, constituídos, pouco depois, como fundadores do grupo teatral *Opinião*.

No período que assim se iniciou a estrutura de trabalho artístico inaugurada pelo show “*Opinião*” passou a ser encarada de fato como uma forma de mobilização e luta, enquanto os antigos participantes do CPC, num processo paralelo de revisão auto-crítica, passariam sintomaticamente a taxar de “equivocadas” as perspectivas desenvolvidas na fase anterior.

Conforme indicam os estudos histórico-críticos e os depoimentos relacionados à relação PCB-CPC, o PCB tendeu sempre a acompanhar à distância as atividades do CPC, embora o contato entre um e outro tenha tido sempre um caráter descontínuo: a cúpula partidária costumava prestigiar os eventos promovidos pelo CPC, mesmo sem a existência de um diálogo contínuo entre ambos. O PCB havia passado os anos precedentes absorvido com a campanha pelas reformas de base, e apenas tardiamente indicou um representante oficial, Marcos Jaimovich⁸, para atuar dentro da entidade estudantil⁹.

Apesar disso, parcela considerável dos cepecistas mais ativos e representativos ligavam-se informalmente ao PCB. Se a informalidade dessa ligação constituía uma forma menos assídua do exercício da militância, ela em momento algum indicava um

⁸ Marcos Jaimovich [1921-2009]

⁹ BARCELOS, Jalusa. Entrevista concedida por Ferreira Gullar. Op. Cit. P. 212. Entrevista concedida por Luís Werneck Vianna op. Cit. p. 316.

teor menor de adesão ao pensamento político do partido. A expressividade e a relevância do elo com o PCB demonstrou não sofrer abalos, durante os três anos de atividades do CPC.

Embora não seja fácil avaliar o grau de determinação da palavra de ordem do Partido naquele conturbado contexto pós-golpe, o que parece indiscutível é que a idéia da frente democrática, cujas raízes se encontram nas teses do V Congresso do PCB, de 1960, passaria a servir de base a todo o movimento de resistência constituído no teatro brasileiro nesse momento que vai de 1964 e se estende até a decretação do Ato Institucional Número 5, em 1968.¹⁰

Os anos que se seguiram a 1964 caracterizaram-se, para o PCB, como um período de sucessivas dissidências de quadros históricos, como Carlos Marighella¹¹ e Joaquim Câmara Ferreira¹². O partido, nesse contexto, tornou-se alvo de críticas contundentes por parte de entidades que então se passaram a organizar-se no sentido de preparar a ação direta e a luta armada.

Diante dessa tensa e complexa situação, a proposta política inerente à estrutura do show “*Opinião*” encarnou simbolicamente, no plano do espetáculo, as coordenadas de pensamento do PCB: o alinhamento das classes sociais, representadas por meio dos

¹⁰ Frederico, Celso. Loc. Cit. Veja-se também, à guisa de ilustração, este trecho da Resolução aprovada pelo V Congresso do PCB em 1960:

[...] A contradição antagônica entre o proletariado e a burguesia, inerente ao capitalismo, é também uma contradição fundamental da sociedade brasileira. Mas esta contradição não exige solução radical e completa na atual etapa da revolução, uma vez que, na presente situação do país, não há condições para transformações socialistas imediatas.[...]

O principal inimigo da revolução brasileira é constituído pelo imperialismo norte-americano e por seus agentes internos. A fim de manter o seu domínio em nosso país, o imperialismo ianque conta com o apoio de setores de latifundiários e capitalistas, cujos interesses são vinculados ao sistema de exploração imperialista, e que, por sua vez, se apóiam nos monopólios estrangeiros para assegurar seus privilégios. Estas forças constituem o apoio social interno do imperialismo, atuam dentro e fora dos órgãos do Estado para manter e agravar a situação de dependência do país. Embora minoria ínfima, dispõem de grande poder político e de fortes posições no aparelho estatal.

Ao inimigo principal da Nação se opõem forças muito amplas e poderosas: o proletariado, que é a classe mais firme e conseqüente na luta pela libertação nacional e a mais interessada em profundas transformações democráticas; os camponeses, interessados em liquidar uma estrutura agrária retrógrada que se apóia na dominação imperialista; a pequena burguesia urbana, que não pode expandir suas atividades em virtude do atraso do país; a burguesia ligada aos interesses nacionais, que é prejudicada pela ação dos monopólios imperialistas. Em certas circunstâncias, de modo temporário e instável, podem também opor-se ao imperialismo ianque alguns setores de latifundiários e grupos capitalistas ligados a monopólios estrangeiros rivais dos norte-americanos. Fonte: Trechos da Resolução Política do PCB aprovada no V Congresso do Partido em 1960 <http://www.gedm.ifcs.ufrj.br/upload/documentos/1.pdf> [acesso em 25-01-2011]

¹¹ Carlos Marighella [1911-1969] optou pela luta armada em 1966, após ser libertado da prisão por decisão judicial e escrever o livro “A Crise Brasileira”, onde teceu severas críticas ao PCB.

¹² Joaquim Câmara Ferreira. [1913-1970]. Foi um dos signatários do “Manifesto do Agrupamento Comunista de São Paulo”, de 1967, documento-embrião da Ação Libertadora Nacional, organização de ação revolucionária.

três artistas no palco, evocava a política de frentes postulada pelo partido desde muito antes. A concepção do espetáculo distinguia-se das praticadas por outros grupos de teatro ou coletivos de ação cultural nesse momento, e surgia como proposta de uma nova forma de trabalho para o teatro.

Em função de todos esses fatores acreditou-se ter-se configurado, com o show “*Opinião*”, uma forma não só viável mas estrategicamente significativa de mobilização e de resistência por parte dos setores médios da sociedade civil. No contexto urbano do Rio de Janeiro e de São Paulo após o golpe, a enorme receptividade dada ao espetáculo foi encarada por seus realizadores como forma de redirecionamento possível, ainda que parcial e em condições adversas, do próprio projeto cultural abortado do CPC.

A perspectiva de um trabalho épico e de natureza agitativa nos moldes do teatro de rua do CPC havia, realmente, se tornado inviável na nova conjuntura. O fato, porém, é que a atuação para um público de classe média considerado “progressista” passou cada vez mais a ser saudada como estratégia capaz de assegurar não apenas o trabalho em si, agora que se dependia de atuar no teatro comercial, mas balizas de criação e pensamento tidas como capazes de superar as praticadas anteriormente no CPC.

Os meses que se seguiram confirmaram as tendências verificadas durante a temporada do show “*Opinião*”: além de ter inspirado o surgimento do grupo teatral que levou seu nome, o espetáculo inaugurou uma estrutura de trabalho e de expressão que se tornaria dominante no panorama cultural durante todo o período compreendido entre o final de 1964 e a implantação do Ato Institucional número 5, em dezembro de 1968.

O quadro que assim se constituiu viria a ser examinado por Roberto Schwarz, algum tempo depois, no ensaio “Notas sobre Cultura e Política 1964-1969”¹³, de fundamental importância para a análise crítica da estética teatral de resistência. Examinando a produção cultural no período após o golpe, o crítico discutiu os mecanismos pelos quais, sob a égide de um regime político de direita, uma hegemonia cultural de esquerda havia se organizado e consolidado a partir do show “*Opinião*”.

Essa “anomalia” da qual trata Schwarz foi fartamente confirmada por vários dos sucedâneos do espetáculo: num contexto como o do pós-golpe de 64, de refluxo da atuação agitativa do CPC, havia se tornado gratificante para a classe média progressista prestigiar um trabalho que lhe proporcionava a sensação vivencial da luta e da mobilização.

¹³ Schwarz, Roberto. “Notas sobre Cultura e Política 1964-1969”. In “O Pai de Família e Outros Ensaaios”. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.

Com o show, letras de canções e depoimentos de vida carregados de conotação política haviam provado ter um efeito capaz de ir muito além do inicialmente visado, de mera resposta tópica ao golpe pela via metafórica. E foi por meio do conteúdo simbólico dessas canções que veio a ser posto em circulação, em um mercado cultural nascente, um repertório lítero-musical que passou a alegorizar a situação do país sob a ditadura. O disco com a gravação dos trechos mais expressivos de “*Opinião*”¹⁴, lançado comercialmente, bateu recorde de vendas num curto espaço de tempo. Várias das mais contundentes canções de protesto contra a supressão das liberdades civis passaram a ser tocadas exaustivamente nas principais emissoras de rádio e de televisão por todo o país.

A efervescência gerada pela acolhida do espetáculo e pelo sucesso dos discos relacionados foi encarada, pelos artistas provenientes do CPC, como indicativa de uma disposição de luta dentro da nova conjuntura, entendendo-se que “lutar”, nesse contexto, passara a ser entendido como sinônimo de externar publicamente uma postura antagônica ao regime, ou seja, uma postura de “resistência”.

O fenômeno de mercantilização de conteúdos originalmente críticos e contestatórios ocorreu também em outros contextos além do brasileiro: nos Estados Unidos, por exemplo, algumas das mais radicais criações da estética do protesto, desde a geração *beat* até a contracultura, passaram, a certa altura, a alimentar amplos setores do mercado cultural, gerando uma variada gama de sub produtos que abrangia discos, filmes e eventos de massa de grande proporção.

Em um país como o Brasil, onde a indústria cultural era ainda incipiente, a peculiaridade desse processo residiu no fato de ter dado origem a uma seara de criação que fertilizou profundamente a seara mercadológica, assinalando com isso o surgimento do próprio conceito de música popular brasileira ou da chamada “MPB”.

O CPC havia priorizado sempre o chamado elemento popular na arte, contribuindo assim decisivamente para a divulgação de formas características da música nordestina, do samba de partido alto, do cordel e da poesia. A “descoberta” de compositores como Zé Kéti, João do Vale e Cartola¹⁵, entre outros, foi fruto do trabalho desenvolvido não só no Rio de Janeiro, mas também nas UNE Volantes, excursões de ativismo cultural e político realizadas em várias capitais do nordeste e norte do Brasil entre 1962 e 1963.

¹⁴ LP *Show Opinião*. Nara Leão, Zé Keti, João do Vale. Philips, 1965.

¹⁵ Angenor de Oliveira.[1908-1980]

Os frutos gerados nesse caminho de pesquisa viriam a revolucionar o setor fonográfico, fazendo-o, primeiramente, através de subgêneros musicais como a canção de protesto e o afro samba, e algum tempo depois através de composições de diversas estruturas, que por meio de metáforas e alegorias passaram a expressar a angustiante crônica das consciências sufocadas e cooptadas sob o autoritarismo.

A força expressiva da música dentro do show “*Opinião*” chegou a suscitar, em alguns momentos, discussões sobre a natureza do próprio espetáculo. Respondendo aos que o classificavam como um “musical”, Augusto Boal, responsável pela direção, argumentou sempre em prol da natureza teatral da concepção de base, observando que a própria forma como os depoimentos dos artistas haviam sido trabalhados compunha uma linha de conteúdos que transcendia o caráter de “show” propriamente dito ¹⁶. Em sua autobiografia, intitulada “*Hamlet e o Filho do Padeiro*”, Boal comenta que as soluções que aplicou na concepção final tinham raízes em “*O Processo*”, trabalho anterior que ele havia concebido e dirigido ¹⁷.

A estrutura do show “*Opinião*” empreendia em cena uma síntese épica do país. A expressão de uma posição comum de resistência ao golpe era eficientemente alegorizada tanto pela colagem de textos, comentários, e ilustrações musicais, como pela presença cênica dos três artistas que a enunciavam de diversas formas e através de diferentes repertórios.

A frente **ampla** era, conforme já ressaltamos anteriormente, um dos elementos centrais das teses e propostas formuladas pelo PCB ¹⁸. Dada a afinidade de pensamento entre os criadores do show “*Opinião*” e o partido, a idéia de uma coalizão com vistas à resistência foi aplicada como perspectiva para os trabalhos realizados desse momento em diante nos trabalhos do grupo teatral que ali se formava. Foi dos desdobramentos, das descobertas e das contradições resultantes desse espetáculos e dessa concepção que se constituiria, no teatro brasileiro, o fio inicial da estética teatral de resistência.

Dramaturgia e Espetáculos

Em 1965, pouco tempo após a estréia do show “*Opinião*” no Rio de Janeiro, os artistas e dramaturgos ligados ao Teatro de Arena de São Paulo viriam a posicionar-se

¹⁶ BARCELOS, Jalusa. Op. Cit. Entrevista concedida por Augusto Boal. Páginas 202 e 226.

¹⁷ BOAL, Augusto. “*Hamlet e o Filho do Padeiro*”. P. 224

¹⁸ “*História do Marxismo no Brasil*”, volume III, p. 264. BARCELOS, Jalusa. Op. Cit. Entrevista de Luís Werneck Vianna, p. 316

por meio de uma série de espetáculos manifestando sua opção por uma forma diversa da política de frentes preconizada pelo grupo Opinião. O objetivo, no caso do Arena, era o de angariar apoio, entre os setores da classe média de que se constituía o público, para as iniciativas de luta armada já então em processo de articulação. Com essa perspectiva estreou, ainda em 1965, “*Arena conta Zumbi*”, o primeiro espetáculo de uma série intitulada “*Arena conta...*”, apresentado no Teatro de Arena de São Paulo com texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e músicas de Edu Lobo. A figura do líder revolucionário Zumbi e da luta histórica no interior do Quilombo de Palmares foi figurada como representação simbólica da consciência de luta revolucionária, servindo ao mesmo tempo como estímulo para a sua ativação no contexto brasileiro sob a ditadura.

Com essa perspectiva de trabalho, o núcleo de artistas do Teatro de Arena tornou explícita a sua recusa em aderir à política de alianças e de frentes definida pelo Opinião, e deu início a uma série de espetáculos tão calorosamente acolhidos pelo público em São Paulo quanto o show “*Opinião*”, pouco antes, no Rio de Janeiro. Sucederam-se, assim, trabalhos apoiados numa estrutura épica de dramaturgia e concepção cênica e no uso alegórico de canções: “*Arena conta Tiradentes*” (1966), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, “*Arena conta Bahia*” (1967), de Augusto Boal com músicas de Gilberto Gil e Caetano Veloso, e a “*Primeira Feira Paulista de Opinião*” (1968), iniciativa que assinalou o momento culminante de conclamação à linha revolucionária reunindo esquetes teatrais de um grupo de jovens dramaturgos cujo trabalho tinha afinidades estéticas e políticas com a idéia de um teatro de resistência.

Como observa Celso Frederico, pesquisador da história cultural da esquerda neste período, a apologia da guerrilha segue, no âmbito dos trabalhos do Teatro de Arena, um destino análogo ao da apologia da aliança de classes preconizada pelo grupo Opinião, apoiando-se fortemente na receptividade que encontra no movimento estudantil nesse momento. Assim como a iniciativa da resistência, irradiada a partir do grupo Opinião, no Rio de Janeiro, o apoio à guerrilha é expresso e manifestado, nos espetáculos “*Arena conta...*”, de forma igualmente simbólica e politicamente circunscrita aos setores de esquerda do próprio movimento estudantil ¹⁹. Quando, em 1968, a ofensiva da direita se acirrou e espetáculos de orientação revolucionária tornaram-se alvos de ataques de forças militares e para-militares, estudantes passaram a

¹⁹ FREDERICO, Celso. “A Política Cultural dos Comunistas” in *História do Marxismo no Brasil*. Op. Cit. P 282.

posicionar-se estrategicamente como “seguranças” de modo a proteger a integridade física dos atores e a assegurar a continuidade das apresentações.

No que diz respeito à perspectiva dramaturgica e cênica, o Teatro de Arena dá um passo importante na direção do épico com a formulação do chamado Sistema Coringa, criado e desenvolvido a partir das concepções de Augusto Boal. A representação da história não oficial do país sob o ângulo das ações de caráter coletivo e revolucionário teve papel importante para o debate acerca das possibilidades de realização efetiva de um teatro e de uma dramaturgia nacionais, apoiados sobre uma base épica de trabalho.

Apesar disso, ironicamente, a criação do Sistema Coringa acabou por distanciar Boal das concepções épicas de Brecht, como observa Anatol Rosenfeld²⁰. O crítico, que foi o mais importante interlocutor do Teatro de Arena nesse momento, colocou em questão o aspecto crucial que ali se apresentava: o da representação de protagonistas heróicos (Zumbi e Tiradentes) como contradição interna para a efetividade épica e dialética desejada.²¹ Em “*Arena conta Tiradentes*”, primeira aplicação prática do Coringa, o protagonista era um herói “mitizado” que, ao contrário dos demais personagens, possuía consciência apenas de si próprio e era representado em cena por um único ator protagônico, não sendo, portanto, objeto de narração por parte do Coringa no espetáculo²².

A “mitização” do herói era realizada cenicamente em estilo naturalista, em contraste com o distanciamento aplicado na representação das demais personagens. A forma empática com que esse herói se apresentava contrapunha-se à exegese crítica visada pela voz narrativa do Coringa²³. O resultado atingido, porém, era saudado por Boal como um recurso necessário e desejável diante da situação política atravessada pelo país: “*não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis*”²⁴.

Este mesmo aspecto viria posteriormente a ser objeto de revisão crítica no já citado trabalho de Iná Camargo Costa, “*A Hora do Teatro Épico no Brasil*”: a condição heróica de uma personagem como Tiradentes comprometia na base a execução de um trabalho de cunho dialético. Esse dado, somado às décadas de censura que viriam a

²⁰ ROSENFELD, Anatol. O Mito e o Herói. Página 15.

²¹ ROSENFELD, Anatol.

²² ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. P 16 e 23

²³ ROSENFELD, Anatol.op. cit. P. 16 e 23

²⁴ ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. P. 28

seguir, debilitaria inevitavelmente, por longo tempo, as expectativas de um florescimento efetivo das sementes épicas antes plantadas com o teatro de rua do CPC.²⁵

O teatro de resistência constituído a partir do surgimento do grupo Opinião, construiu a perspectiva de que “resistir” havia se tornado, para todo um grande setor da cultura e do teatro, não só um objetivo fundamental, mas “o” objetivo por excelência dentro da nova conjuntura. A resistência pressupunha a coalizão de forças e ao mesmo tempo a presença da classe média de esquerda de que se constituía o público.

“*Liberdade Liberdade*”, o espetáculo que se seguiu ao show “*Opinião*” no Rio de Janeiro, em 1965, corroborou as coordenadas de pensamento e expressão estabelecidas por seu predecessor: por meio de uma colagem lítero-musical, os autores, Millôr Fernandes²⁶ e Flávio Rangel²⁷ (que também atuou como diretor), organizaram uma antologia cênica sobre a história dos diversos momentos em que as liberdades sociais e políticas haviam sido sufocadas sob o arbítrio dos opressores ao longo da história.

As fontes do espetáculo remetiam a textos de consagrados dramaturgos, poetas e pensadores gregos, latinos, europeus, norte-americanos e latino-americanos, e eram, assim, potencialmente insuspeitas, perante a censura, de qualquer possível caráter “subversivo”. Millor Fernandes, o autor principal, era conhecido, desde o período anterior ao golpe, por seu declarado anticomunismo. Também Paulo Autran²⁸, ator que encabeçava o elenco do espetáculo ao lado de Tereza Raquel²⁹, Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho, tinha um histórico de trabalho em nada identificado, até aquele momento, a qualquer forma de teatro político ou politizante.

O espetáculo abria-se ao som do refrão do Hino à Proclamação da República (“*Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós...*”) e encerrava-se incisivamente com a última palavra de Prometeu na tragédia homônima de Ésquilo: “*resisto*”.

Ao mesmo tempo em que exortava a todos à união simbólica das forças de oposição, o grupo Opinião procurava entender e discutir as razões da derrota³⁰, e isto requeria um fundamento teórico capaz de sustentar a análise. Pela primeira vez, nesse contexto, uma política cultural passava a se mostrar urgentemente necessária ao próprio

²⁵ COSTA, Iná Camargo.

²⁶ Millor Fernandes. [1923-]

²⁷ Flávio Nogueira Rangel. [1934-1988]

²⁸ Paulo Autran. [1922-2007].

²⁹ Tereza Raquel. [1939-]

³⁰ FREDERICO, Celso. “Política Cultural dos Comunistas”, p. 279;.

PCB³¹: a cultura tinha ganho centralidade e se tornou o epicentro da discussão política³². A questão cultural vinha a ser, também, a questão de base para que o próprio grupo pudesse formular uma plataforma de trabalho capaz de avançar em relação às conquistas do show que o originara. “*Liberdade Liberdade*” havia sido recebido desde o início como um espetáculo inovador: um artigo do New York Times publicado quatro dias após a estréia mencionava, por exemplo, a “nova visão dramática” que nele transparecia³³. Situando-se esteticamente na seara da cronologia das lutas históricas pelas liberdades civis, seu roteiro padecia, na verdade, dos mesmos limites em que esbarrara o espetáculo antecessor: a potencialidade épica, que se apresentava em bruto nos paralelos históricos e políticos com o momento então vivido, ficava confinada no campo da figuração simbólica da resistência civil.

O contexto pedia um amadurecimento da reflexão teórica, e o poeta Ferreira Gullar³⁴, um egresso do movimento concretista que havia aderido ao projeto do CPC, teria papel importante nesse sentido: reiterando as posições que assumira ao desligar-se do concretismo, Gullar escreve uma série ensaios em torno da idéia de uma “arte nacional”, procurando aproximá-la a uma assim chamada “grande arte”. O ponto de apoio conceitual era a categoria da particularidade, extraída das concepções estéticas de Gyorgy Lúkacs. Através dele Gullar forneceria ao grupo Opinião os elementos que serviriam para destacar a linha nacional e popular, a política de frentes, e os elementos destinados à contestação das críticas feitas por entidades que defendiam a ação armada e a luta de classes em oposição à perspectiva “frentista” do PCB.³⁵

O caráter teórica e esteticamente híbrido que resulta dessa perspectiva de pensamento é formulado a partir da experiência de criação da peça “*Se correr o Bicho pega, se ficar, o Bicho come*”, escrita a quatro mãos por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) em parceria com Ferreira Gullar entre 1965 e 1966. Sua estrutura combina elementos da farsa nordestina e da comédia de situações, de um lado, ao distanciamento (*V-effekt*) brechtiano e à procura de um alinhamento com obras consagradas da literatura burguesa de outro.

Um longo texto de apresentação que integrou o programa do espetáculo serve de introdução à edição do texto pela Editora Civilização Brasileira em 1966, e trata de

³¹ FREDERICO, Celso. Op. Cit. 282-283

³² FREDERICO, Celso. “Política Cultural dos Comunistas”, p. 279;.

³³ O New York Times comenta Liberdade, liberdade. In: FERNANDES, Millôr & RANGEL, Flávio. Liberdade, Liberdade. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 9-11. .

³⁴ José Ribamar Ferreira. [1930-]

³⁵ FREDERICO, Celso. Op. Cit.

definir as razões estéticas e políticas que se materializavam no trabalho. Nele o *Bicho* referido no título é apresentado como a imagem alegórica do impasse vivido diante da situação política do país após o golpe, e os percalços enfrentados pelo protagonista Roque (personagem vivido no palco por Vianinha) são tratados como uma perspectiva de conjunto do próprio trajeto de ambigüidades e de contradições da classe média. No contexto histórico do Nordeste e dos latifúndios, o jovem Roque (papel vivido pelo próprio Oduvaldo Vianna Filho no espetáculo) serve simultaneamente a dois coronéis archi-inimigos entre si: Honorato, cuja filha Mocinha namora às escondidas, e Nei Requião, de cuja esposa Zulmirinha é amante. Por obras do acaso e também de um voluntarismo incoseqüente ainda que bem intencionado, Roque acaba por liderar uma revolta de camponeses que culmina com um saque ao armazém da fazenda, e é preso logo a seguir. Na cadeia, transformado em mártir, ele acaba por dar pretexto para a candidatura de Jesus Glicério, opositor dos dois poderosos coronéis. A popularidade do protagonista, provinda tanto de seu carisma pessoal como dos folhetos de cordel que começara a escrever na prisão, acaba sugerindo a Honorato e a Nei Requião a necessidade de se unirem para estrategicamente derrotarem o incômodo opositor. A peça encerra-se, sintomaticamente, com três diferentes finais, tal como a “*Ópera dos Três Vinténs*” de Brecht, e com uma literal ressurreição de Roque. Esse elemento corrobora na prática o efeito visado de “*encantamento*”, definido como o ponto em comum entre a chamada “*grande literatura*” e a “*literatura popular*”, e ao mesmo tempo apresentado como um dos recursos que Brecht teria vislumbrado para a dramaturgia épica.

A estruturação em versos e o contexto nordestino presentes em “*Se correr...*” são elementos comuns a um trabalho bastante diverso em sua estrutura e pressupostos estéticos, mas que exerce papel igualmente marcante nesse período de surgimento de formas dramáticas de resistência: “*Morte e Vida Severina*”, auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto, encenado pelo TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), em 1965. com canções de Chico Buarque de Hollanda. O espetáculo viria a ser premiado no Festival de Teatro Amador de Nancy, na França, no ano seguinte, juntamente com o mimodrama “*O&A*”, de Roberto Freire, sob a direção de Silnei Siqueira.

O indiscutível sucesso de público de todos estes trabalhos (“*Morte e Vida Severina*”, “*Se correr o Bicho pega, se ficar o Bicho come*”, “*Arena conta Zumbi*” e “*Arena conta Tiradentes*”) levados à cena nos anos que seguem ao golpe, não havia

afastado a preocupação com a necessidade premente de desenvolvimento de uma dramaturgia capaz de lidar eficazmente com as novas condições do país.

Com o intuito de encontrar formas mais combativas de lutar contra a repressão e o autoritarismo e também de fomentar um possível novo ciclo de criação dramática, o Teatro de Arena de São Paulo propõe-se a organizar um ciclo de Seminários de Dramaturgia nos moldes do realizado nos finais dos anos 1950. Afinal, a perspectiva de um trabalho dramático vigoroso e continuado constituía uma forma importante de trabalho do teatro brasileiro frente ao regime de direita.

Os novos Seminários reuniram dramaturgos, e diretores internos e externos ao Arena: Augusto Boal, Antunes Filho, Walter Negrão, Anatol Rosenfeld, Renata Pallotini, Carlos Murtinho e Walter Avancini estavam entre os participantes principais³⁶.

Em fins de 1968, uma “*Primeira Feira Paulista de Opinião*” foi organizada tendo como mote uma pergunta feita aos artistas envolvidos: “*O que pensa você do Brasil de hoje?*” O objetivo era apresentar as peças que, empenhadas em responder a essa questão, procurassem aprofundar a figuração crítica e o enfrentamento político do regime.

Alguns dos mais representativos dramaturgos de esquerda do período foram reunidos - Augusto Boal, Bráulio Pedrosa, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Jorge Andrade e Plínio Marcos - além de compositores como Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil e Sérgio Ricardo.

O espetáculo foi dividido em dois atos: do primeiro faziam parte “*Tema*”, de Edu Lobo, “*Enquanto o Seu Lobo Não Vem*”, de Caetano Veloso, “*O Líder*”, de Lauro César Muniz, “*O Sr. Doutor*”, de Bráulio Pedrosa, “*ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*”, de Ary Toledo e “*Animália*”, de Gianfrancesco Guarnieri. Do segundo constavam “*Espiral*”, de Sérgio Ricardo, “*A Receita*”, de Jorge Andrade, “*Verde Que Te Quero Verde*”, de Plínio Marcos, “*Miserere*”, de Gilberto Gil, e “*A Lua Muito Pequena*” e “*A Caminhada Perigosa*”, de Augusto Boal. Dado o número de cortes sofrido pelo texto submetido à Censura (setenta e um), a “*Primeira Feira Paulista de Opinião*” foi apresentada em junho de 1968, mesmo com o veto dos censores, num ato público de resistência.

³⁶ VARGAS, Maria Thereza. “Cem Anos de Teatro em São Paulo” loc. cit.

Em texto intitulado “*O que pensa você da arte de esquerda?*”, escrito para o programa do espetáculo, Augusto Boal procurou mapear as tendências e perspectivas dominantes nos diferentes setores da esquerda naquele momento. O reconhecimento de diferenças servia de preâmbulo para um alerta acerca da necessidade da união estratégica de todos, fosse qual fosse a orientação estética ou política postulada.

A perspectiva de uma resistência, embora não explicitamente definida, ficava claramente subentendida em termos bastante compatíveis com o teor de “*Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*”, que Vianinha publicaria, nesse mesmo ano de 1968, num número especial da Revista Civilização Brasileira destinado à discussão das questões do teatro brasileiro nesse período.

A idéia de uma linha de trabalho voltada à expressão de uma resistência ao golpe havia se consolidado no setor teatral, e passara a se evidenciar nos espetáculos dos principais núcleos do teatro de esquerda nesse momento.

Em 1967 o grupo Opinião havia encenado “*Meia Volta vou ver*”, texto de Vianinha com forte ressonância do show “*Opinião*” e de “*Liberdade Liberdade*”, combinando o uso estratégico de poesia, música popular e esquetes cômicos. Ao aplicar expedientes do humor para fazer a crônica das mazelas políticas nacionais, “*Meia Volta...*” reacendeu o interesse de Vianna pela forma da revista teatral e pela criação de um novo núcleo onde espetáculos dessa linha pudessem ser priorizados.

“*Moço em Estado de Sítio*”, escrita em 1965, havia sido proibida pela censura, e o grupo Opinião havia anunciado, na seqüência à temporada de “*Se correr...*”, a encenação de “*O Inspetor Geral*”, de Gogol, indicando que o compromisso com a exclusividade de peças nacionais não estava entre as prioridades do grupo naquele momento.

Diante desse quadro, o desejo crescente de continuar a aprofundar seu trabalho dramaturgico motivou Vianinha a desligar-se do grupo Opinião e a criar o Teatro do Autor Brasileiro, nesse mesmo ano de 1967, juntamente com Armando Costa.

O desligamento de Vianna não representou qualquer tipo de rompimento: seu interesse era experimentar estrategicamente a forma da revista, historicamente associada a importantes realizações no teatro político no contexto europeu. Ao mesmo tempo, ele identificava a necessidade de procurar, de forma contínua e sistemática, um tratamento cada vez mais eficaz da expressão teatral capaz de potencializar a representação artística de questões políticas imediatas. Foi essa, aliás, a meta anunciada no texto de

apresentação de *“Dura Lex sed Lex, no cabelo só Gumex”*, sátira política com estrutura de revista musical que Vianna escreveu como espetáculo inaugural do TAB (Teatro do Autor Brasileiro).

Embora a idéia de uma resistência propriamente dita ao golpe não se fizesse explícita nesse trabalho como no show *“Opinião”* e em *“Liberdade Liberdade”*, *“Dura Lex”* indicava, da parte de Vianna e dos demais realizadores envolvidos, o desejo de realizar, por meio da revista musical, o levantamento crítico e a crônica dos problemas nacionais. Sob o autoritarismo e a ditadura vigentes, esse exercício assumia uma feição de indiscutível resistência ao estado dominante de coisas, já que implicava a sobrevivência de um pensamento crítico e de um espírito de denúncia combinados a um olhar satírico e analítico sobre a situação reinante no país.

A idéia da dramaturgia como veículo fundamental de trabalho se apresentaria, na mesma época, como fruto de outra iniciativa paralela à encabeçada por Vianna: no mesmo ano de 1967 estreava *“O Santo Inquirito”*, de Dias Gomes, outro egresso do grupo Opinião. Utilizando um expediente de criação semelhante ao do norte-americano Arthur Miller em *“As Bruxas de Salém”* (*“The Crucible”*), a peça de Dias Gomes colocava em foco um episódio histórico real: o processo inquisitorial movido contra a jovem Branca Dias, acusada e julgada por heresia na Paraíba de 1750. Na corajosa disposição da protagonista, de enfrentar seus inquisidores e algozes, projetava-se simbolicamente a associação metafórica com o compromisso consciente de oposição e resistência ao arbítrio e autoritarismo.

Em *“As Bruxas de Salém”*, escrita em 1953, Arthur Miller também havia lançado mão de episódios reais da história colonial norte-americana: a condenação de dezenove moças acusadas da prática de bruxaria na cidade de Salem, Massachussets, no nordeste dos Estados Unidos, em 1692. A histeria coletiva rapidamente disseminada e a onda vertiginosa de delações que se instaurara na comunidade foram tratadas pelo dramaturgo como alegoria que figurava, no plano simbólico, a condição da sociedade norte-americana sob o macartismo.

De forma análoga a essa Dias Gomes debruçou-se sobre o processo inquisitorial impetrado contra Branca Dias para representar, em circunstâncias historicamente verídicas, o empenho de uma consciência modelar na resistência necessária à violência e ao arbítrio.

A representação dramática da luta do intelectual derrotado mas ainda assim inabalável diante de forças obscurantistas também compunha a matéria dramática de

outra peça de Dias Gomes, *“Vamos soltar os demônios”*, escrita no ano anterior (1966) e reelaborada alguns anos mais tarde com o título de *“Amor em Campo Minado”*. Tal como em *“Mão na Luva”*, escrita por Vianinha nesse mesmo ano e só encenada uma década após sua morte, o assunto representado na peça de Dias Gomes era o do confronto político entre um casal, travado de forma turbulenta entre as pulsões do afeto, do desejo, e da consciência debilitada por diferentes formas de cooptação.

Para Anatol Rosenfeld a análise psicológica delineada por Dias Gomes em *“Vamos soltar os demônios”* turvava a visão da realidade político social latente³⁷. Em *“O Santo Inquerito”*, por outro lado, quando uma heroína representativa irrompia em cena, o crítico detectava elogiosamente um realismo nutrido de esperança³⁸. Dentro do contexto político desses anos sombrios, essa característica – a de suscitar o entusiasmo diante da adversidade - acabava funcionando como forma de uma desejada (ainda que ilusória e simbólica) resistência.

Nos difíceis anos que se seguem a 1968 um dos expedientes mais recorrentes de figuração dramatúrgica associada à idéia de resistir se deu por meio de personagens ou relações emblemáticas, capazes de subsumir em si os traços essenciais do contexto político de autoritarismo e de cerceamento das liberdades de expressão. Sob a égide da censura e com a imprensa e os meios de comunicação sob o total controle do regime militar, havia uma tendência a encarar como politicamente empenhado e crítico todo e qualquer trabalho que se dedicasse a apresentar situações representativas da atmosfera de sufocamento e de falta de perspectivas reinante. Não é necessário dizer que essa forma de figuração era radicalmente oposta à do imaginário veiculado nas campanhas estatais e no farto material de cunho cívico distribuído pelos poderes estatais e divulgado abundantemente na mídia impressa e falada.

Em alguma medida textos e espetáculos voltados para a representação do beco sem saída em que se debatia a classe média tendiam a ser associados à idéia de “resistência”, muito embora representassem, já, perspectivas diferentes das do show *“Opinião”* logo após o golpe. *“Cordélia Brasil”*, escrita pelo então estreante Antonio Bivar em 1968, é um dos textos que podem ser vistos sob esse ângulo.³⁹ A falta de horizontes de transformação e o fechamento de perspectivas para o futuro, figurados por meio de estruturas como as praticadas por Bivar nessa peça, são

³⁷ ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. P 82-84.

³⁸ ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. P. 86.

³⁹ Para uma análise dramatúrgica aprofundada de *“Cordélia Brasil”* e das demais peças de Bivar e de seus contemporâneos, veja-se o capítulo intitulado... à página... deste volume.

retomadas pouco depois em outro trabalho seu, “*Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*”, e passariam a ser empregadas, paralelamente, por um número cada vez maior de dramaturgos em espetáculos com diferentes perspectivas dramatúrgicas e cênicas. Essa tendência seria particularmente representativa do período compreendido entre 1968 (com o AI-5) e 1979-80, com a entrada na chamada fase de “abertura democrática”, quando as primeiras levas de peças proibidas começaram a ser gradualmente liberadas, num contexto já bastante diferente daquele em que haviam sido escritas.

A estrutura do musical seria revisitada, em 1968, num espetáculo do Teatro Oficina que vinha assinalar a radicalização das propostas tropicalistas pouco antes configuradas com a encenação de “*O Rei da Vela*”, de Oswald de Andrade: tratava-se de “*Roda Viva*”, peça de Chico Buarque de Hollanda concebida como crítica corrosiva ao mecanismo alienante e massificador da indústria fonográfica e da sociedade de consumo, então em processo de expansão no país. A transformação de um simplório cidadão comum, Benedito Silva, no ídolo de massas Ben Silver é abordada por meio de uma estética cênica de caráter grotesco, que não se deixava intimidar diante de instituições como a Igreja e o mercado, e que se dispunha a demolir mitos e estereótipos do pensamento dominante.

Apesar da temporada de sucesso que cumpriu no Rio de Janeiro, “*Roda Viva*” teve o poder de dividir opiniões e de polarizar admiradores e detratores tanto entre o público como entre a crítica. Essa polarização explica o acirramento dos ânimos da direita reacionária, que viria a desencadear agressões contra o elenco e depredações do cenário tanto na temporada de São Paulo como na de Porto Alegre.

Ainda que numa chave diversa da anteriormente praticada, o Arena daria seqüência à sua empreitada no gênero musical com “*Marta Saré*”, de Gianfrancesco Guarnieri. A peça, escrita por encomenda da atriz Fernanda Montenegro, colocava em cena a saga de uma jovem nordestina pobre transformada em prostituta rica e famosa no Rio de Janeiro. O espetáculo viria trazer ao compositor Edu Lobo o segundo lugar no Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em São Paulo em 1968.

Entre esse ano e 1979, enquanto as gavetas da censura iam progressivamente abarrotando de peças vetadas em todo o país, a dramaturgia que efetivamente conseguia ganhar os palcos mostrava fazer uso de formas cada vez mais híbridas, movida pela necessidade de figurar em chave metafórica aquilo que as circunstâncias políticas do país proibiam sumariamente. Esse continuava a ser o fulcro propulsor de trabalhos que

tomavam a si, com diferentes recursos dramatúrgicos e cênicos, a continuidade da tarefa visada de resistência.

As estratégias formais que Dias Gomes tomara emprestadas a Arthur Miller e que utilizara em “*O Santo Inquérito*” viriam a ser empregadas por vários outros dramaturgos nesse mesmo período do teatro brasileiro: fontes bibliográfico-documentais e/ou pesquisa historiográfica de momentos de luta pela liberdade dariam base a peças como a impactante tragédia histórica “*As Confrarias*”, de Jorge de Andrade (1968), os musicais “*Castro Alves Pede passagem*”, de Gianfrancesco Guarnieri (1971) e “*Calabar*” (1972), de Ruy Guerra e Chico Buarque de Hollanda (1972) e “*Frei Caneca*”(1972) , de Carlos Queiroz Telles, dramaturgo que fez farto uso da figuração das questões históricas em seu teatro ⁴⁰. Nesse mesmo ano de 1972 Queiroz Telles escreveria, ainda, “*A Semana. Esses Intrépidos Rapazes e sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*” (1972), peça à qual coube a tarefa de, em pleno contexto das comemorações cívico-militares do Sesquicentenário da Independência do país, promovidas pela ditadura, contrapor um foco de atenção voltado para o cinquentenário do movimento de renovação das artes e da literatura de 1922, o que contribuiu para conferir à peça um caráter implícito de resistência.

Também de base histórica é o “*Auto da Barca de Camiri*”, de Hilda Hilst, impregnado porém de forte cunho cristão. A peça alude em seu título à cidade boliviana próxima ao local do assassinato do líder revolucionário Ernesto Che Guevara, e joga com a ambigüidade de sentidos entre o *auto* processual e o sacramental, de origem medieval e jesuítica.

A propósito do trabalho teatral de Hilda Hilst é oportuno observar que as oito peças que compoem sua obra foram criadas entre 1967 e 1968, precisamente no momento em que o país vivenciava o período de maior repressão às liberdades expressivas e ao pensamento criador. E certamente não é casual o fato de as situações figuradas em suas peças remeterem a contextos de confinamento, colocando oprimidos e opressores em contato e em confronto em espaços como uma capela cercada por muros (“*O Rato no Muro*”), uma instituição psiquiátrica (“*A empresa*”, também intitulada “*A Possessa*”), uma pequena casa em um vilarejo do interior (“*O Verdugo*”) e um campo de concentração (“*As Aves da Noite*”).

⁴⁰ A este respeito veja-se “*História e Dramaturgia em Cena*”, de Marco Antonio Guerra,

“*O Rato no Muro*”, juntamente com “*Pedro Pedreiro*” (1967), texto de Renata Pallotini inspirado na música homônima de Chico Buarque de Hollanda, foi dirigido por Thereza Aguiar, e integrou o primeiro espetáculo da Escola de Arte Dramática de São Paulo a excursionar ao exterior, tendo participado do Festival de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia, em 1967.

A figuração dramatúrgica de situações de enclausuramento político e de cerceamento da liberdade tornou-se recorrente, e diante das circunstâncias históricas do país, passou a ser encarada como manifestação latente de um impulso de resistência à ditadura. Um exemplo importante dessa tendência é “*Prova de Fogo*”: escrita por Consuelo de Castro em 1968, e sumariamente proibida pela Censura e veio a ser reelaborada com o título de “*A Invasão dos Bárbaros*” em 1974, quando recebeu o prêmio do Serviço Nacional de Teatro. A peça, só encenada em 1993 sob a direção de Aimar Labaki, abordava o momento de confronto entre as forças da repressão (policiais militares e Comando de Caça aos Comunistas), e estudantes de diferentes facções da esquerda concentrados no prédio sitiado da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, na Rua Maria Antonia, na capital paulista. “*A Cidade Impossível de Pedro Santana*” (1975), também de Consuelo de Castro, daria seqüência à figuração dos desafios e dos equívocos de uma consciência potencialmente transformadora confinada nos limites de uma iniciativa individual idealista: num contexto de operários de uma usina siderúrgica, interesses de várias ordens associam-se aos poderes locais para inviabilizar o projeto de construção de uma cidade com padrões mais dignos de moradia e de vida para os trabalhadores. Premido diante do poder dominante, o proponente, um arquiteto idealista, vê-se acuado entre as sombrias perspectivas da auto-destruição ou da capitulação.

“*Papa Highirte*” (1968), de Oduvaldo Vianna Filho, texto premiado com o primeiro lugar no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, reiterou uma inquietação recorrente de seu autor desde “*Moço em Estado de Sítio*” (1965) e “*Mão na Luva*” (1966): a de encontrar recursos dramatúrgicos e cênicos compatíveis com as necessidades de figuração e análise que se impunham diante da ausência cada vez mais angustiante de perspectivas de transformação e luta. Os impasses da esquerda são figurados por ele, em “*Papa Highirte*”, à propósito do ocaso de um caudilho (Juan Maria Guzamón Highirte, denominado “Papa” por seu carisma populista, tal como Papa Doc ou Papa Duvalier) em uma república fictícia na América Latina em face dos novos interesses do capitalismo norte-americano, acobertados pela bandeira da

democratização. *“A Longa Noite de Cristal”* (escrita em 1970 mas encenada em 1973), também de Oduvaldo Vianna Filho, trataria, algum tempo depois, de um assunto até então praticamente intocado como matéria de figuração dramaturgica no Brasil: a exposição sem meias tintas da manipulação e da censura interna das informações veiculadas nos noticiários televisivos.

Sob prisma formalmente análogo mas com uma gama de diferentes temas, a dramaturgia deste período registra e denuncia, paralelamente, outros processos de confinamento e de luta política. No monólogo *“Corpo a Corpo”* (1971), por exemplo, Oduvaldo Vianna Filho coloca em foco um protagonista de classe média às vésperas do ato final de sua cooptação, após uma longa e angustiante noite ao fim da qual é derrotado por suas próprias contradições. Em *“Botequim”* (1972), Gianfrancesco Guarnieri lança mão do confinamento como recurso formal estratégico: ao representar um grupo de pessoas abrigadas no interior de um bar numa noite de tempestade, o autor cria o pretexto formal para a construção de um painel das consciências de classe média, acuadas diante da falta de perspectivas e da precarização de todas as suas premissas de vida.

A chave alegórica esboçada em *“Botequim”* seria aprofundada por Guarnieri em *“Um Grito parado no Ar”* (1973), peça que evidenciava a busca intensa do autor por técnicas que lhe permitissem tratar ao mesmo tempo das questões imediatas e dos impasses vividos pelo teatro, simbolicamente representado por um diretor teatral e cinco atores. Guarnieri voltaria a lançar mão da alegoria combinada à parábola em um trabalho posterior também associado a uma estética de resistência: *“Ponto de Partida”* (1976), texto que remetia à situação do assassinato do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI⁴¹ de São Paulo, em 1975, aonde havia sido levado a depor. Esse mesmo terrível episódio seria novamente tratado em *“Patética”* (1977), de João Ribeiro Chaves Neto, com a utilização de expedientes meta teatrais e por meio da linguagem do circo, e também em *“Fábrica de Chocolate”* (1979), de Mário Prata.

Dentro do contexto político da primeira metade dos anos 1970, a necessidade de dar substância artística à resistência tornou-se um impulso premente a ponto motivar o surgimento de uma nova autora teatral: Maria Adelaide Amaral, cuja peça de estréia, escrita em 1975, viria a chamar-se justamente *“A Resistência”*. O texto

⁴¹ Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna. Órgão subordinado ao Exército e criado em 1969 com o intuito de combater as organizações da esquerda armada.

colocava em foco a ameaça iminente de demissão coletiva que pairava sobre os funcionários de uma redação de jornal e que criava, assim, um clima sufocante e insuportável. Tratava-se de uma situação que a autora estava enfrentando precisamente naquele momento de sua carreira profissional como jornalista. Na peça uma pequena galeria de personagens, todas tipicamente associadas a perfis extraídos da agenda política e comportamental da classe média de esquerda, trazia à pauta os impasses produzidos no mundo do trabalho pelo modelo econômico imposto pela ditadura. Inscrita no concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro em 1976, a peça foi classificada em quarto lugar, mas o veto da censura retardou a sua encenação, que só viria a ocorrer em 1979.

No mesmo ano de 1975 um texto tele-dramatúrgico intitulado “*Medéia*”, escrito dois anos antes por Oduvaldo Vianna Filho, daria ensejo à criação de uma peça emblemática da dramaturgia da resistência: “*Gota d’Água*”, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda. Baseada na tragédia homônima de Eurípedes, o texto de Vianna havia sido criado para um programa de teleteatro da Rede Globo de Televisão intitulado “*Caso Especial*”⁴². Tal como na “*Medéia*” televisiva de Vianna, o enredo trágico de “*Gota d’Água*” era contextualizado num conjunto habitacional da Zona Norte carioca, e colocava em foco o triângulo amoroso constituído entre um compositor de sambas (Jasão), a mulher com quem ele vivera durante anos e que lhe dera dois filhos (Joana), e a bela jovem de quem acabara de ficar noivo, Alma, filha de Creonte, o proprietário do conjunto habitacional.

Em texto de apresentação escrito sobre a peça, Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda declaravam buscar, apoiados na concepção de Vianna, a representação do proletariado, procurando para isso um padrão estético que em alguma medida superasse o que consideravam uma “crise da razão”: lembre-se, a esse respeito, que esse período (primeira metade da década de 1970) assinalava no país o ápice da chamada contracultura, e que esta antagonizava e depreciava explícita e contundentemente as principais premissas da arte de esquerda. Ao alegorizar as classes figuradas nas personagens da tragédia, “*Gota d’Água*” dava pistas importantes sobre as transformações em curso na sociedade brasileira naquele momento. Tal como a classe

⁴² “Caso Especial” foi transmitido pela Rede Globo de Televisão entre 10 de setembro de 1971 e 5 de dezembro de 1995, com dia, horário e periodicidade de exibição variados, tendo totalizado 172 episódios com duração média de uma hora cada um. “*Medéia*”, de Oduvaldo Vianna Filho, foi ao ar em 14 de fevereiro de 1972. <http://www.teledramaturgia.com.br/caso.htm> [31-01/2011]

média brasileira no contexto pós-golpe, o Jasão carioca traía a ligação que tinha com suas raízes proletárias, associadas a Joana, e adería sem conflitos ao conforto imediatista da ascensão social e da cooptação.

A estrutura e a concepção de peças como “*Corpo a Corpo*” e “*Gota d’Água*” indicavam claramente que a questão mais premente quanto à matéria representada passara a ser a de detectar e de tornar visíveis os impasses e as contradições da sociedade civil diante do estado autoritário. Parecia ficar subentendido que, ao se procurar enxergar as formas pelas quais alguém sucumbia diante da opressão ou era cooptado pela ideologia dominante, estava-se já um passo adiante no sentido de intervir nelas e de superá-las. Dentro das formas de prática teatral e cultural que subsistiram após o golpe, este era, nesse momento, o horizonte máximo de representação estética e de reflexão crítica a que se chegava.

Alegorizar e denunciar situações e temas de resistência a diferentes formas de opressão foi um dos recursos mais freqüentemente empregados, na dramaturgia deste período, para tratar do contexto da ditadura, das perseguições e da tortura sem atrair a atenção sempre vigilante e cerceadora da censura federal. “*Torquemada*” (1971), de Augusto Boal, e “*Missa Leiga*” (1972), de Chico de Assis, estão entre os textos mais representativos dessa tendência.

“*Torquemada*” foi escrita num momento crucial para Boal, seja no sentido político, seja no estético. Os assuntos mais prementes do contexto imediato - o cerceamento das liberdades civis, as prisões, as torturas, e o crescente número de desaparecidos políticos - eram sumariamente vetados pela censura. As perspectivas do épico, plenamente compatíveis com a representação dramática e cênica da matéria histórica e das questões coletivas, haviam demonstrado, em “*Arena conta Tiradentes*” e “*Arena conta Bolívar*”, a necessidade de se reavaliar a relação entre distanciamento crítico e empatia: afinal, uma contradição se apresentara, naquelas peças, devido à coexistência do sistema curinga com a presença do herói.

Ao centrar a peça sobre a figura de Tomás de Torquemada, um inquisidor espanhol do século XV, desaparecia o desafio de figurar em cena uma personagem dotada de uma característica modelar, heróica e inspiradora como Tiradentes. Ficavam implícitas, ao mesmo tempo, as analogias entre os procedimentos inquisitoriais na Espanha e a ação do Estado militar sob a ditadura brasileira, e entre os insurrectos de Castela e Aragão e os militantes revolucionários de organizações de esquerda presos e torturados nos órgãos de segurança brasileiros.

“*Missã Leiga*” deveria ter sido encenada na Igreja da Consolação, na cidade de São Paulo, mas o veto da censura e o repúdio dos setores conservadores da Igreja não o permitiu, levando o espetáculo a ser apresentado no Teatro Ruth Escobar, onde cumpriu temporada de enorme repercussão sob a direção de Ademar Guerra.

A estrutura da peça remetia à forma litúrgica da missa católica, expurgada porém da consagração, e reorganizada à maneira dos autos medievais. Passagens do Antigo e do Novo Testamentos foram intercaladas a narrativas da literatura cristã. A paráfrase das partes rituais constitutivas da liturgia as revestiu de um apelo social cenicamente enunciado com forte comoção. Um dos trechos mais impactantes, o Ato Penitencial, previa a descida dos atores até a platéia com pequenos gravadores em que denúncias e declarações anônimas sobre atos de tortura e crimes praticados pelo regime podiam ser livremente registrados.

A tortura, o exílio e o desaparecimento de prisioneiros políticos seriam abordados, nos anos subseqüentes, em inúmeras peças: “*Milagre na Cela*” (1977), de Jorge de Andrade, “*Murro em Ponta de Faca*” (1978), de Augusto Boal, e em “*Sinal de Vida*” de Lauro César Muniz (1979). A matéria histórica figurada nessas peças dava expressão dramatúrgica e cênica aos horrores praticados pelo regime.

“*Milagre na Cela*”, baseada em fatos reais, foi sumariamente proibida pela censura por colocar em cena a tortura e o estupro de uma freira militante, Joana de Jesus, por um delegado de polícia. “*Murro em Ponta de Faca*”, que viria a ser montada e dirigida por Paulo José, tratava da vida dos exilados políticos. “*Sinal de Vida*”, que teve grande sucesso de público, era fortemente apoiada nos impasses profissionais de Lauro César Muniz e nos desafios que este encontrara em seu trabalho de dramaturgo diante da repressão, da censura e da perseguição política.

A figuração metafórica ou alegórica de questões históricas ou de lutas políticas tendia a ser rapidamente identificada como um impulso implícito de resistência à ditadura, mesmo que o efeito máximo visado fosse o de conseguir varar a vigilância crassa dos censores e ganhar os palcos. Abordar conteúdos suprimidos do próprio noticiário dos jornais era tratado, nesse momento, como avanço estético e político, e isso atendia à expectativa de largas faixas do público de classe média.

A luta pela expressão do que se encontrava vetado pela censura quase sempre representava uma ameaça à sobrevivência material dos dramaturgos e dos grupos teatrais no âmbito comercial. Diante da exigüidade crescente de trabalho teatral, autores como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Armando Costa, e atores

como Paulo José, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Dina Sfat, entre outros foram sendo progressivamente atraídos pela televisão, aumentando assim consideravelmente o esvaziamento do teatro como forma de expressão crítica.

Dentro desse contexto tornou-se corrente a idéia de que as peças artística e politicamente mais significativas encontravam-se, presumivelmente, nas gavetas da censura, já que a lista de proibições crescia em proporção idêntica à da proliferação de montagens de apelo estritamente comercial.

Diante desse quadro não foi casual que o trabalho estética e politicamente mais significativo tenha sido precisamente aquele ao qual caberia a mais árdua e longa batalha diante do veto da censura: “*Rasga Coração*”, de Oduvaldo Vianna Filho, peça concluída em 1974 às vésperas da prematura morte do autor e que só estrearia em 1979, já em pleno contexto da chamada pré abertura.

A trajetória de “*Rasga Coração*” ligava-se a duas árduas e longas lutas travadas sucessivamente: a primeira delas foi a do próprio Vianna, que durante o processo de criação se viu obrigado a lidar com a premência do tempo diante do estágio terminal da doença que viria a vitimá-lo. A segunda foi a de José Renato, diretor e antigo companheiro do Teatro de Arena a quem Vianna confiara a direção do espetáculo e as tentativas de obter a sua liberação.

Apoiado por setores de frente do movimento teatral do Rio de Janeiro, de São Paulo e de outras capitais, José Renato apelou sucessivas vezes à Censura Federal, mas a morte de Vianna acabou por ocorrer antes que qualquer sinal, por remoto que fosse, indicasse a possibilidade concreta da liberação. Ironicamente a peça havia sido inscrita no recém reaberto Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro logo que concluída, e veio a ser unanimemente classificada pelo juri em primeiro lugar. Isso a colocou na paradoxal situação de receber ao mesmo tempo a premiação máxima da dramaturgia nacional e o veto sumário e irrevogável que proibiu terminantemente tanto a sua circulação impressa como sua leitura pública e encenação em todo o território.

A comoção generalizada diante desse fato assinalou o início de uma série de mobilizações por parte de segmentos significativos do meio teatral e da sociedade civil. Como forma de resistência ativa diante da proibição, leituras dramáticas passaram a ser promovidas a portas fechadas em diversos teatros das principais capitais, e exemplares mimeografados do texto começaram a ser impressos e distribuídos artesanalmente por todo o país.

Esse movimento latente e continuado de desobediência civil e de resistência democrática estendeu-se até 1979, quando *“Rasga Coração”*, finalmente liberada, estreou sob a direção de José Renato no Teatro Guaíra, em Curitiba. Pouco tempo depois o SNT (Serviço Nacional de Teatro) lançaria o volume com o texto da peça acompanhado pela íntegra do extenso dossiê de pesquisa histórica e lingüística que servira de base a Vianna para a sua criação.

De 1974 a 1979, *“Rasga Coração”* foi, sem sombra de dúvida, a peça teatral mais lida e discutida nos setores ligados à cultura e ao pensamento crítico no país. A expectativa em torno de sua liberação norteou grande parte das discussões sobre o teatro e as perspectivas culturais.

Entre os motivos que haviam contribuído para essa ansiedade crescente em torno de sua encenação estava o fato de o texto empreender a síntese épica de setenta anos da história política do país, registrando-a sob a ótica dos militantes do PCB e das lutas travadas em seu cotidiano. Três sucessivas gerações eram ali figuradas sob o prisma das esquerdas em plena égide da ditadura e do autoritarismo. *“Rasga Coração”* representou, com isso, o mais significativo avanço do teatro nacional, até aquela data, no sentido do amadurecimento de uma forma dramatúrgica visceralmente épica.

As diversas perspectivas de mobilização pública para que *“Rasga Coração”* fosse liberada ocorreram dentro de um contexto de resistência iniciado anos antes por meio da progressiva organização de pequenos grupos amadores e independentes nas periferias dos principais centros urbanos. A orientação desses grupos convergia para a busca continuada de uma expressão dramatúrgica popular e crítica em relação ao mercado e à ideologia veiculada na mídia.

Com o surgimento desses pequenos coletivos, estruturas de produção independente passam a se disseminar por todo o país. Em São Paulo a fusão de dois grupos pré existentes (o Teatro do Onze, ligado originalmente à Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e o Teatro Casarão, integrado por bancários, porteiros, engraxates e outras categorias profissionais) daria origem, em 1966, ao Teatro União e Olho Vivo, um dos mais atuantes e significativos núcleos de prática teatral associada ao teatro político e de resistência. Por resistência entenda-se, neste caso específico, o resultado de trabalhos de criação e encenação de uma dramaturgia que, por se caracterizar como popular e apoiada numa perspectiva crítica e dialética, “resistia” contra o estado vigente de coisas no âmbito do teatro comercial e da cultura institucionalizada.

O União e Olho Vivo, fundado por César Vieira (nome artístico de Idibal Pivetta) revigorou consideravelmente a idéia da resistência ao estabelecer que a função do teatro era representar e discutir tanto a exploração econômica e a distribuição desigual da riqueza como a dominação cultural promovida pelos meios de comunicação. “*O Evangelho segundo Zebedeu*” (1970), adaptação de “*Os Sertões*”, de Euclides da Cunha, foi o espetáculo inicial do grupo, com utilização de elementos da estética circense. Com forte presença da cultura do Nordeste em sua dramaturgia, o Teatro União e Olho Vivo passou a contar, em seus quadros, com setenta por cento de atores provindos do proletariado, o que se caracterizava como inequívoca resistência às formas institucionalizadas de trabalho cultural.

Também em São Paulo, no final da década de 1960 – mais precisamente no decorrer de 1969 - um grupo de cerca de vinte jovens entre dezessete e vinte e um anos inscreveu-se em um curso de interpretação oferecido pelo Teatro de Arena, vindo a desenvolver pouco tempo depois um trabalho de grande importância no âmbito do teatro político e de resistência. Entre esses jovens estavam Celso Frateschi, Denise Falótico (Depois Denise Del Vecchio), Dulce Muniz, Edson Santana, Elísio Brandão e Hélio Muniz, todos ligados, como o próprio Boal na época, a organizações de militância clandestina de esquerda. Do trabalho que desenvolveram resultou a criação do Teatro-Jornal, que abriria uma florescente linha de esquetes agitativos apresentados nos bairros periféricos em escolas, sindicatos, salões paroquiais, galpões, clubes e entidades culturais na cidade de São Paulo e seu entorno.

O curso que os atraía ao Arena era ministrado por professores encarregados do ensino técnico de canto, de voz, de danças brasileiras, de história e de interpretação. A formação interpretativa era ministrada em parte por Rodrigo Santiago⁴³, mas principalmente por Heleny Guariba⁴⁴.

Heleny tinha um histórico expressivo de trabalho ligado à militância política, e, ao Grupo de Teatro da Cidade de Santo André, (o GTC), fundado em 1968. Este grupo, juntamente com vários outros organizados nesse mesmo período, como o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e OlhoVivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja, constituíram o chamado “teatro da militância”, ao qual coube a tarefa de, no período de

⁴³ Rodrigo Santiago [1943-1999] ator e professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

⁴⁴ Heleny Ferreira Telles Guariba [nascida em 1941 e desaparecida em 1971] foi professora e diretora do Grupo de Teatro da Cidade de Santo André, tendo militado na VPR (Vanguarda Popular Revolucionária).

maior fechamento e repressão política, construir na prática a estética teatral da resistência política. A ligação do trabalho artístico e formativo de Heleny com a militância de esquerda revolucionária representou um importante fator de motivação para os ingressantes inscritos no curso.

O clima político do país apontava cada vez mais na direção da luta revolucionária, e Boal desejava não apenas atrair novos quadros para o Arena, mas fomentar a procura por formas de teatro diretamente ligadas aos setores da sociedade potencialmente capazes de avançar na transformação do regime.

O elenco de “*Arena conta Bolívar*”, sob a direção de Boal, havia recebido um convite para apresentar-se em Nova Iorque, no La Mama Experimental Theater Club, núcleo artisticamente importante de encenação do off off Broadway, circuito independente novaiorquino. A notícia da prisão de Heleny Guariba sobreveio durante a fase de ensaios de “*O Casamento de Fígaro*”, de Beaumarchais, cuja direção, apoiada em concepção marxista, ela assumira apoiada na experiência da montagem de “*George Dandin*”, que havia dirigido em 1968 com o GTC em Santo André.

O Arena não dispunha de condições financeiras para que o elenco de “*Arena conta Bolívar*” pudesse viajar aos Estados Unidos, e não podia pleitear verba para fazê-lo. Por isso, uma das expectativas em relação à montagem da peça de Beaumarchais era a de captação da verba que viabilizaria a viagem.

Com a prisão de Heleny, Boal assumiu a direção da peça contando com a participação dos jovens ingressantes em papéis secundários e figurações. O contato com esse grupo inquieto e desejoso de exercer um papel ativo na luta política levou-o a expor uma idéia germinal que há tempos vinha acalentando: a da realização de um teatro-jornal, ou seja, de um trabalho agitativo baseado na encenação crítica e distanciada de notícias previamente selecionadas dos jornais em circulação⁴⁵.

Como nessa época a imprensa encontrava-se sob censura prévia, os textos de boa parte das matérias eram truncados e desprovidos de sentido, o que poderia dar margem, potencialmente a um trabalho importante de denúncia e formação política.

Com a viagem de Boal e do elenco principal aos Estados Unidos pouco tempo depois, os jovens atores receberam carta branca no sentido de desenvolver, adaptar e aplicar essa sugestão inicial de trabalho: uma seleção de notícias era feita pela manhã,

⁴⁵ Sobre o Teatro-Jornal praticado pelo Teatro de Arena de São Paulo: entrevistas concedidas por Dulce Muniz na sede do Teatro Studio 184, em São Paulo, em 23 de setembro de 2010, e por Celso Frateschi, no Centro Maria Antonia da Universidade de São Paulo, também na capital paulista, em 07 de fevereiro de 2011, à autora e ao pesquisador e jornalista Eduardo Campos Lima.

adaptada e ensaiada à tarde e apresentada à noite num processo inequivocamente imbuído do espírito do teatro de agit prop. Tratava-se de uma forma de prática teatral que só o exercício do trabalho político conseguiria motivar.

Sempre que oportuno o subtexto das notícias selecionadas era expandido e explicitado em cena por meio de inserções gestuais, textuais ou de alegorizações. Temas vetados na imprensa escrita e na mídia passaram, assim, a ganhar expressão cênica nos palcos improvisados da periferia de São Paulo e do ABC: a tortura nas prisões, delegacias e órgãos de segurança, a exploração e a precarização do trabalho, a miséria generalizada, o trabalho infantil, a ausência de condições básicas de proteção à integridade humana no trabalho, etc.

Quando Boal retornou e tomou contato com a realização dessas apresentações, mostrou-se entusiasmado pelos resultados, e procurou prontamente sistematizar os procedimentos de execução, criando inclusive um pequeno compêndio interno ou “cartilha” (como veio a ser chamado pelos integrantes) de sistematizações conceituais intitulado “*Categorias do Teatro Popular (incluindo Teatro-Jornal: a nova categoria do Teatro Popular.)*”

Os registros deixados por esta forma de trabalho são particularmente precários, seja pela forte repressão política e ação censória que teve que enfrentar, seja pela estrutura itinerante e informal que o caracterizou. Dulce Muniz, por exemplo, relata a realização de uma média de cinco espetáculos diários de teatro-jornal em diferentes bairros e regiões da cidade, e a criação de cerca de vinte núcleos teatrais dedicados a esta modalidade em diversas unidades do campus da Universidade de São Paulo⁴⁶.

Embora as reflexões de Boal sobre o teatro popular tenham tido início muito antes dessa fase e já se encontrassem, nessa época, em processo de formalização teórica, pode-se constatar que os germes de várias das técnicas de Teatro do Oprimido têm no Teatro-Jornal as suas raízes, e ligam-se assim, estreitamente às práticas gestadas e aplicadas neste período, pelos jovens ingresantes do Arena, como formas de luta de resistência no âmbito do teatro.

A década de 1970 viria a revelar-se particularmente prolífica quanto às práticas teatrais ligadas à militância teatral de resistência. O crescimento e o fortalecimento do movimento sindical produziu o estímulo decisivo, na região do ABC paulista, ao surgimento de grupos de teatro operários como o Forja e o Ferramenta.

⁴⁶ Entrevista concedida por Dulce Muniz. Op. Cit.

O grupo Ferramenta nasceu da organização de trabalhadores vinculados ao Centro Educacional Tiradentes, do Sindicato, em 1975, e propunha-se realizar um trabalho cultural ligado à divulgação do teatro popular nos meios fabris.

Entre 1975 e 1978, o Ferramenta apresentou peças de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún, Ariano Suassuna e Chico de Assis, entre outros, realizando debates após as apresentações, e discutindo as ligações entre as peças e o contexto político do país sob a perspectiva dos trabalhadores. Suas atividades se encerraram com o fechamento do Centro Educacional Tiradentes decorrente tanto da orientação que passara a ser dada ao movimento sindical (estímulo às comissões de fábrica e à expansão dos meios de comunicação do sindicato) como de disputas entre a diretoria e o corpo docente encarregado das atividades culturais de formação ⁴⁷.

O Forja foi fundado em 1979 sob a direção de Tin Urbinatti, e era integrado por operários ligados ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Tin Urbinatti, seu diretor, provinha do trabalho teatral do Grupo de Teatro de Ciências Sociais da USP, que em 1973, em pleno ápice dos chamados “anos de chumbo” da ditadura, desafiara o veto da censura encenando em pleno campus da universidade a proibidíssima “*Papa Highirte*”, de Oduvaldo Vianna Filho. A importância política e artística de seu percurso levara o sindicato a convidá-lo a participar da fundação do novo núcleo teatral operário.

Uma série de atividades culturais vinham sendo estimuladas pela política cultural implantada no Sindicato. Tratava-se de uma iniciativa que abrangia múltiplas frentes de trabalho, entendidas como formas de organização e mobilização da categoria no âmbito sindical, nas fábricas e nos bairros operários.

Fundado e composto por operários, o Forja optou por peças que tratavam dos acontecimentos sociais e políticos em sentido conjuntural, abordando temas como a repressão política, a alienação social e a exploração do trabalho.

O primeiro trabalho apresentado pelo grupo, “*O Contrato*”, foi escrito por Tin Urbinatti em menos de um mês com base em entrevistas e pesquisas sobre a campanha salarial. Na seqüência o Forja optou pelo processo de criação coletiva e por uma abrangência maior quanto à temática tratada: “*Pensão Liberdade*”, de 1981, foi a peça resultante, formalmente apoiada na construção de uma galeria de tipos sociais, políticos e comportamentais diversos reunidos no espaço de uma pequena pensão de

⁴⁷ PARANHOS, Kátia.

trabalhadores e contextualizado diante da ascensão da TV como o grande veículo difusor da ideologia do sistema. “*Pesadelo*”, de 1982, estruturou-se cenicamente em três planos e colocou em pauta a questão do desemprego. A peça foi premiada em várias categorias dentro do II Festival de Teatro Amador do ABC, e permaneceu em cartaz durante parte de 1982 e no início de 1983.

As montagens subseqüentes do Forja confirmariam o vigor dessa frente de trabalho: seguiram-se, “*Brasil S.A*” (1983), sátira política sobre os acordos espúrios entre o ministro Delfim Neto e o Fundo Monetário Internacional, e “*Operário em Construção*” e “*Diretas volver*” (ambas em 1984). Em 1985, na seqüência de “*Dois Perdidos numa Noite Suja*”, de Plínio Marcos, o Forja apresentou “*Boi Constituinte*”, utilizando as formas de duas danças populares brasileiras, o boi bumbá e a congada.

Por um período de dois anos as apresentações em vários sindicatos e espaços teatrais absorveram a pauta do grupo. Em 1987, após a montagem de “*A Revolução dos Beatos*”, de Dias Gomes, ocorreu a sua dissolução, decorrente de divergências entre os participantes e os dirigentes sindicais.

Em 1991 uma breve rearticulação do Forja resultou na apresentação de “*Águia do Futuro*”, peça que colocava em questão o futuro da humanidade abordado sob o prisma de uma família de trabalhadores e de seu cotidiano.

Com perspectivas de trabalho bastante afins às do Forja e cronologicamente paralelas a ele, vários outros grupos, como o União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cordão-Truques Traquejos e Teatro, e o Tá na Rua, entre outros, procuraram, ao longo desse período, estreitar seus vínculos com os movimentos sociais de bairros, com os sindicatos e as comunidades eclesiais de base, articulando assim um antagonismo culturalmente vivo a todo o autoritarismo vigente e articulando formas culturais de luta pela reorganização da sociedade civil.

É quase inexequível a tarefa de mapear-se com a devida abrangência e o necessário cuidado documental a diversidade das formas, linguagens e espaços mobilizados com o intuito da resistência política nas diferentes regiões do Brasil. Uma história minuciosamente circunstanciada de todas as manifestações e trabalhos relacionados está ainda muito longe de ter sido levantada, e constitui-se numa empreitada fundamental. Num país de dimensões continentais como o Brasil e com a sua precária preservação de fontes e acervos de memória, a dificuldade da tarefa

consegue ser tão grande quanto a importância que tem para o estudo e a prática do teatro no país.

Núcleos de trabalho teatral de resistência constituíram-se em diferentes partes do Brasil e com históricos de trabalho que remetem a diferentes percursos e filiações estéticas e políticas. Em Porto Alegre, por exemplo, onde o Teatro de Equipe (1958-1962) já havia anteriormente inaugurado a idéia de um teatro atento às questões sociais e políticas, criou-se, em 1967, o Teatro de Arena de Porto Alegre, fruto da iniciativa de um núcleo de atores do Grupo de Teatro Independente liderados por Jairo de Andrade. O Teatro de Arena de Porto Alegre viria a ser responsável, nos anos seguintes, pela encenação de espetáculos como *“O Santo Inquirido”* de Dias Gomes (1967), *“Entre quatro paredes”*, de Jean-Paul Sartre (1968), *“No Começo é sempre difícil, Vamos Tentar outra vez, Cordélia Brasil”*, de Antonio Bivar (1968-69), *“Jornada de um Imbecil até o entendimento”*, de Plínio Marcos (1970), *“Teatro Jornal”* e *“Prometeu Acorrentado”* (1971), *“À Flor da Pele”* (1973), e *“Corpo a Corpo”*, de Vianinha (1974), entre outros, representando assim uma importante frente de uma linha de encenações estreitamente identificadas ao ideário da resistência.

No Rio de Janeiro, em 1974, articularam-se os grupos Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad, e Vento Forte, dirigido por Ilo Kugli, que se transferiu para São Paulo em 1981. Ambos os grupos realizaram, desde o seu surgimento, trabalhos representativos voltados à construção de formas teatrais localizadas na contra-mão do sistema ideológico e cultural dominante.

No contexto do teatro de resistência no Paraná merece menção e destaque um pequeno núcleo de trabalho teatral ainda plenamente atuante: trata-se do Teatro de Bonecos de Euclides Coelho de Souza e Adair Chevoniça, conhecido como Teatro de Bonecos Dadá, fundado em 1977, mas com raízes que remontam ao trabalho do CPC e das UNE Volantes (as viagens de ativismo cultural realizadas pelo CPC por várias capitais do país) ⁴⁸.

Na verdade o ano de 1977 assinalou a retomada do trabalho dos dois artistas no Brasil após um período de itinerância por vários países da América Latina durante os “anos de chumbo” da ditadura. As atividades foram rearticuladas, inicialmente, num minúsculo teatro improvisado numa das ruas centrais de Curitiba. O repertório, composto por textos de Cecília Meirelles (*“O Auto do Menino Atrasado”*), Ariano

⁴⁸ Para uma abordagem detalhada da constituição do CPC no Paraná e de suas relações com as UNE volantes e o Método Paulo Freire, veja-se a dissertação de mestrado de Ana Carolina Caldas.

Suassuna ("*Boca fechada não entra mosquito*" ou "*Torturas de um coração*"), e Ilo Krugli ("*O aniversário do Rei*"), empregava técnicas de criação de bonecos e de expressão cênica diretamente enraizadas no trabalho do CPC e na perspectiva de um teatro de politização formadora. Posteriormente os dois titeriteiros viriam a organizar um pequeno espaço teatral em sua própria residência, nas adjacências de Curitiba, e a engajar-se em agendas culturais oficiais, mas sempre dentro de um prisma crítico, popular e caracteristicamente impregnado do espírito da resistência às formas hegemônicas

Euclides Coelho de Souza, ativista político paranaense, havia travado contato com o CPC justamente através de um auto de rua publicado pelo jornal "*O Semanário*" em torno de 1960/61: o auto era "*Pátria o Muerte*", de um coletivo de autores em que se destacava o nome de Vianinha. O conteúdo do texto e o entusiasmo diante da idéia de encená-la para platéias populares em ruas e praças constituiu-se no marco decisivo que ligaria o trajeto de Euclides ao trabalho político no teatro.

Foi por meio de sua participação nas UNE Volantes que Euclides travou contato com linguagens que lhe eram até então desconhecidas: o mamulengo, as danças dramáticas populares do nordeste e norte, como o boi bumbá, e o trabalho do titeriteiro argentino Ilo Krugli, que se encontrava no Brasil desde 1961. Do trabalho de Krugli Euclides Coelho de Souza e sua mulher Adair Chevonia (professora por formação) extraíram elementos importantes que voieram a adaptar e a aplicar no âmbito da pedagogia do oprimido e da titeritagem política, que se constitui, sem dúvida, numa forma importante e expressiva de resistência às formas dominantes.

A associação do teatro de bonecos com o teatro de resistência e politização também se apresenta no contexto cultural e teatral do rio Grande do Norte, principalmente através do trabalho do mamulengueiro Chico Daniel. A prática do mamulengo dentro de uma era marcada pela tecnicização da cena contemporânea e pela crescente fragmentação das perspectivas de figuração dramatúrgica e cênica, reveste-se de um caráter fortemente associado à idéia de resistência. Trata-se, neste caso, de uma resistência contra a supressão ou o apagamento de formas de expressão de domínio público e de raízes populares, que atestam o vigor criativo e crítico de figuras como o "João Redondo" potiguar.

Também no contexto teatral do Acre, na cidade de Rio Branco, o teatro de resistência política teve, entre os anos de 1975 e 1985, um florescimento que não pode deixar de ser ressaltado: nesse período, de forma marcante, o teatro popular tornou-se a

manifestação artística mais orgânica dentro do contexto acreano, dando expressão dramática e cênica a seringueiros e ex-seringueiros por meio de formas ligadas à militância política e a um imaginário muito próximo ao do material lendário amazônico.

Diferentes gêneros e métodos constituíram o repertório desse teatro: moralidades, teatro fórum, teatro-relâmpago, dança do boi, recursos épicos de distanciamento crítico. Esse repertório foi posto em prática por grupos como o Testa, Sacy, Gextu, Gruta, Fragmento, Cirkistilo, Apuí e Poronga, e de peças como “*Sentindo na Pele*” (moralidade “atualizada” de José Marques de Souza, o Matias), “*Vila Beira do Barranco*” (teatro-fórum de Antonio Manuel), “*Viva o Rio Branco Total Radiante*” (de Henrique Silvestre), “*Baixa da Égua*” (criação coletiva do Grupo Testa), e “*Tributo a Chico Mendes*” (de João das Neves”), entre outras.

Durante vários anos, entre o fim da década de 1980 e meados dos anos 1990, João das Neves, o dramaturgo provindo do CPC da UNE e do grupo Opinião, residiu e desenvolveu trabalhos teatrais na cidade de Rio Branco, tendo tido um importante papel formativo no âmbito do teatro épico com atores amadores vindos da periferia da cidade e integrantes do Grupo Poronga. Esses trabalhos consistiram principalmente em oficinas de teatro épico e de estudo do trabalho de Bertolt Brecht. No campo da dramaturgia especificamente, o período acreano da dramaturgia de João das Neves está representado em sua “Trilogia Acreana”, composta por um “*Caderno de Acontecimentos*” (peça em estilo piscatoriano da qual consta um depoimento do líder sindicalista seringueiro Chico Mendes), a já citada “*Tributo a Chico Mendes*” (peça teatral e também radiofônica sobre os conflitos entre os seringueiros e os latifundiários na Amazônia e sobre o contexto político da morte de Chico Mendes), e “*Yuraiá, o rio do Nosso Corpo*” (fruto de vários meses de vivência do autor em uma aldeia Kaxinawá, a peça enfoca a história, a colonização e a mudança da estrutura econômica do Estado e sua inserção nas pequenas narrativas míticas da comunidade indígena procurando ao mesmo tempo recuperar vivências e costumes da cultura da região.)

As práticas teatrais acreanas desse período situam-se na passagem da ditadura militar para o período de chamada “abertura democrática”, e constituem-se em formas vigorosas de denúncia de questões sócio-econômicas cruciais como a imposição do modelo agropecuário de desenvolvimento na Amazônia, o progressivo sufocamento dos seringais, o êxodo rural acarretado por esse modelo econômico e todo o terrível quadro de exclusão e aculturação das populações nativas e de baixa renda, constituindo um conjunto de formas vigorosamente apoiadas na proposta de uma intervenção urgente

intervir nas condições sociais e de uma resistência sistemática diante da opressão econômica e da alienação cultural.

De modo geral, pode-se dizer que esse teatro faz uso expressivo da teatralidade presente nos rituais indígenas e na gestualidade do contador de casos, e que lança mão de procedimentos tomados ao “*Teatro do Oprimido*” de Augusto Boal, aos chamados autos de rua do CPC da UNE e ao “*Teatro Político*” de Erwin Piscator, combinados à cultura popular medieval e ao folclore local. Seu repertório emprega com frequência a autoria coletiva, a interatividade com o público, a representação de personagens associadas a classes (e não a individualidades), a presença de um narrador-contador de casos e a valorização das experimentações formais.

Em anos posteriores, o grande crescimento do movimento das comunidades eclesiais de base fixou a idéia de resistência como forma ativa de mobilização, recolocando em termos dramaturgicos e cênicos a denúncia à tortura e ao desaparecimento de prisioneiros políticos. A peça “*Paulo Wright, Desaparecido*”, escrita e dirigida por Cleide Marinho em 2003, trata da prisão, tortura e morte do líder evangélico e político em 1973⁴⁹.

No campo da dramaturgia não se pode deixar de mencionar, em filiação direta com o teatro de resistência dos anos 1970, a trilogia dramaturgica intitulada “*A Mulher na Resistência*”, escrita por Dulce Muniz e encenada pelo Núcleo do 184, grupo que ela fundou juntamente com Roberto Ascar e Dema de Francisco em 1997 e que se caracteriza como um pólo permanente de debate e de apresentações da dramaturgia, da poesia e da filmografia da resistência.

A trilogia mencionada é composta por peças dedicadas à representação da luta e do pensamento de mulheres militantes do socialismo revolucionário: “*Iara, camarada e amante*”, sobre Iara Iavelberg (militante do Movimento Revolucionário 08 de Outubro e companheira do Capitão Carlos Lamarca, da Aliança Libertadora Nacional), “*Heleny, Heleny, Doce Colibri*”, sobre a professora e diretora teatral Heleny Guariba, e “*Rosa Vermelha. Concerto Mínimo para a Vida, Obra e Morte de Rosa Luxemburgo*”, sobre a trajetória da militante do socialismo internacional e fundadora do Partido Comunista da Alemanha, Rosalia Luksenburg.

Nessa mesma linha dramaturgica, que poderíamos considerar representativa de uma “memória histórica da resistência”, podemos mencionar a peça “*Lembrar é*

⁴⁹ Paulo Stuart Wright, nascido em 1933 e desaparecido em 1973.

Resistir”, de Analy Alvarez e Izaías Almada, encenada em São Paulo em 1998 nas antigas dependências do Departamento de Ordem Política e Social assinalando, precisamente, a sua reabertura pública após reforma e transformação em Memorial da Resistência. A encenação foi realizada dentro dos locais originais das celas, corredores e salas de interrogatório, e os espectadores, logo ao adentrarem o local, eram simbolicamente “fichados” tão logo as grades da entrada se fechavam para o início do espetáculo. A montagem carioca se deu no ano seguinte, também no prédio que abrigara, no passado, as dependências do DEOPS, na Rua da Relação. O diretor do espetáculo carioca, Néelson Xavier, ressaltou, na época, a natureza formativa e paradidática do trabalho e sua importância tarefa diante das gerações mais jovens, às quais a formação escolar padrão não dava conhecimento do sentido político das lutas de resistência contra a ditadura.

Essas duas montagens revelam de forma bastante clara uma das tendências marcantes relacionadas ao teatro de resistência: a revitalização de espaços urbanos ou de casas de espetáculos como espaços destinados a fomentar frentes de resistência diante da ideologia alienante da sociedade do consumo, da impregnação mercadológica das formas de criação e pensamento e das diversas formas de opressão do trabalho na sociedade contemporânea.

Muitas vezes essa refuncionalização dos espaços teatrais resulta de iniciativas oficiais ou corporativas, como ocorreu no Acre, com o Teatro Barracão, símbolo de resistência e de manifestações culturais e políticas acerca das questões acreanas nos anos 1980.

Em outros casos, o histórico de manifestações coletivas de resistência sediadas em casas de espetáculos ou locais públicos precisa ser resgatado para que se possa enxergar, nos espaços urbanos diversos, os marcos sobreviventes da história da resistência no setor teatral: o TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), foi palco de manifestações de grande porte contra a censura e o regime militar; o Teatro Gil Vicente, no Rio Grande do Sul, e o Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, sofreram atentados a bomba; o Teatro São Pedro, também na capital paulista, sediou espetáculos política e artisticamente fundamentais como expressão de resistência contra o autoritarismo na década de 1970, assim como o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, alvo de invasão pelo Comando de Caça aos Comunistas e de ataque aos atores da montagem de *“Roda Viva”*, de Chico Buarque, na noite de 18 de julho de 1968.

A idéia do teatro como prática de resistência à cultura hegemônica, ligada ao consumo e ao assim chamado mercado, está presente, na fase atual, na agenda de trabalho e de pensamento de praticamente todos os grupos que articularam, na cidade de São Paulo, em 1998, o Movimento Arte contra a Barbárie.

Com a implantação da pauta neoliberal, nos anos 1990, muitos e importantes setores do teatro mais uma vez se impregnaram de um forte sentido de resistência, desta feita direcionado contra o atrelamento da cultura ao mercado e a suas leis de pensamento e funcionamento.

A multiplicação de pequenos grupos independentes, não só em São Paulo, mas em todo o país, mostra que é urgente e necessário construir-se uma articulação concreta de expressão artística e de reflexão crítica sobre o estado de coisas criado pelas contradições sistema econômico e pelo encolhimento cada vez mais palpável do trabalho na sociedade capitalista. Esta é a forma contemporânea de resistência à qual o teatro se vê desafiado a responder.