



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999



Foto de Hiroto Yoshioka / Acervo do Centro Universitário Maria Antônia

# 1968 E O PROCESSO CULTURAL BRASILEIRO – ANTICAPITALISMO, RELAÇÕES DE PRODUÇÃO, PESQUISA ESTÉTICO-POLÍTICA E REVOLUÇÃO

Volume 8  
nº 2  
2018



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

**Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa - USP**

Editor Responsável

**Me. Roberta Carbone - USP**

Editoração do número

**Me. Matheus Cosmo - USP**

Colaboração de editoração

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Silvia Betti - USP**

Orientação editorial

**Comissão editorial**

Me. Ana Ferreira Costa - USP, Me. André Felipe Costa Silva - USP,  
Me. Danilo Silveira - USP, Me. Diego Marques - USP,  
Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos - USP, Me. Maria Celina Gil - USP,  
Me. Paola Lopes Zamariola - USP, Me. Phelippe Celestino - USP,  
Me. Roberta Carbone - USP, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sayonara Pereira - USP,  
Me. Sofia Vilasboas Slomp - USP.



## Editorial

---

# 1968 E O PROCESSO CULTURAL BRASILEIRO: ANTICAPITALISMO, RELAÇÕES DE PRODUÇÃO, PESQUISA ESTÉTICO-POLÍTICA E REVOLUÇÃO

Editorial

**Roberta Carbone**

**Roberta Carbone**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, na área de Teoria e Prática e com linha de pesquisa em História do Teatro. Tem como tema de pesquisa "O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião", cujo projeto é orientado pela professora doutora Maria Sílvia Betti e recebe auxílio da Capes.

O período em torno de 1968, que costuma ser, principalmente no campo dos estudos culturais, associado à contracultura, quando não ao desbunde total e geral, foi também quando se viu abrir uma clareira deflagradora de importantes transformações anticapitalistas. Ou como diz Iná Camargo Costa em entrevista publicada nesta edição da revista *Aspas*: “Em 1968 houve a última grande tentativa mundial de acabar com o capitalismo e foi derrotada.” De acordo com essa perspectiva, procuramos pensar os acontecimentos que marcaram esse emblemático ano, tentando dissipar de nosso horizonte certa tendência à mistificação que paira sobre os fatos e esfumaça sua importância política. Afinal de contas, refletir sobre o impacto da experiência de 1968, que completou cinquenta anos em 2018, no Brasil, significa pensar o movimento da luta armada contra a ditadura, as memoráveis greves operárias de Osasco e Contagem, a passeata conhecida como a dos “Cem Mil” no Rio de Janeiro, a Batalha da Maria Antônia em São Paulo. Internacionalmente, estudantes e trabalhadores desafiavam o poder no Maio francês, a Tchecoslováquia lutava contra o domínio soviético na Primeira de Praga, estudantes protestavam contra a intervenção militar na Universidade Nacional Autônoma, na cidade de Tlatelolco, no México, pessoas de todas as partes do mundo se manifestavam contra a Guerra do Vietnã, os negros estadunidenses defendiam publicamente os seus direitos e Martin Luther King era assassinado. Ideias e atos revolucionavam o mundo, engendrando os elementos de uma nova sociedade, ao que o sistema capitalista reagiu das formas mais violentas possíveis, como no Brasil, com a decretação do Ato Institucional nº 5, o golpe dentro do golpe, que invalidava todo e qualquer direito constitucional.

Para analisar esse momento histórico marcado por tantos enfrentamentos, focalizando suas relações com a cultura e, mais especificamente, com o teatro, contamos com o valioso auxílio da professora doutora Maria Silvia Betti, da FFLCH/USP, na elaboração de nossa pauta editorial. Conforme sua orientação, nos guiamos no sentido de ouvir não só os estudiosos do assunto, mas também os atores reais desse processo, algumas vozes que raramente ocupam o escopo acadêmico, ainda que algumas delas de lá tenham saído. Assim, entre esses relatos, publicamos o depoimento do advogado de presos políticos Idibal Pivetta, ou o artista César Vieira, fundador de um dos mais antigos grupos de teatro da América Latina, o Teatro Popular União e Olho

Vivo. Pivetta dá o seu testemunho sobre as ações realizadas em defesa dos perseguidos pela ditadura militar brasileira e revela como os advogados trabalhavam no sentido de evitar as prisões, torturas e mortes. Em entrevista concedida à *Aspas*, Iná Camargo Costa, professora aposentada da FFLCH/USP, que também ajudou com importantes referências e encaminhamentos para este número, nos aponta, de acordo com sua atitude formativa e militante, para como interpretar esse momento, salientando suas confluências internacionais e traduzindo as colocações de um dos mais importantes críticos culturais do período, Roberto Schwarz.

A atriz e dramaturga Dulce Muniz, diretora artística do Teatro Studio Heleny Guariba, que chegou a São Paulo no agitado ano de 1968, relembra sua efervescência cultural e evoca algumas das principais produções artísticas, mas não deixa de recordar tristes episódios que marcaram a época, como a sua própria prisão, enfatizando a atitude das mulheres que se colocaram na linha de frente contra o regime ditatorial. Tin Urbinatti, ator, diretor e sociólogo formado pela FFLCH/USP, fundador do grupo Forja, constituído por trabalhadores metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, fala sobre a sua experiência com o Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP na década de 1970 e de sua pesquisa estético-política, reconstituindo uma de suas mais significativas realizações: a montagem da peça *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro. Luiz Carlos Moreira, graduado pela ECA/USP, fundador do Engenho Teatral e um dos mais importantes articuladores da categoria, dá uma verdadeira aula de história do teatro, enfatizando um aspecto propositalmente negligenciado pelos estudos acadêmicos, as relações de produção em arte, para o que ele retoma a forma de funcionamento do Teatro Brasileiro de Comédia e traça uma linha que chega ao conceito contemporâneo de teatro de grupo.

Como se observa, essas entrevistas não se restringem a uma data ou fato específico, mas procuram dar conta de todo um processo cultural e político que perpassa os antecedentes que deságuam em 1968, bem como abarca seus resultados imediatos e se estende aos efeitos que se fazem sentir em longo prazo. Alguns desses materiais partem das ações teatrais do pré-1964, como o trabalho do Teatro de Arena de São Paulo e a atuação do Centro Popular de Cultura, criado na esteira da montagem da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, dirigida pelo Chico de Assis em 1962, no

Rio de Janeiro, que culminou na formação de vários outros núcleos espalhados pelo Brasil. Abortados pelo golpe militar, trabalhos como o do CPC se viram impelidos a reformular suas propostas para seguirem em resistência, como o coletivo arregimentador formado em torno do Grupo Opinião, que estreou, ainda em 1964, o que ficou conhecido como a “primeira resposta ao golpe”, o *Show Opinião*, ou como em São Paulo, a iniciativa de Maurício Segall na década de 1970, que abrigou no Theatro São Pedro muitos dissidentes do Arena após o esfacelamento do grupo, entre outros motivos, em decorrência do forçado exílio de Augusto Boal. Além das mobilizações pela resistência, as entrevistas também ecoam o ávido desenvolvimento da indústria cultural, uma das mais fortes marcas do pós-1964, e, nesse sentido, distinguem nas expressões artísticas do período um movimento de adesão ao mercado ou ao sistema capitalista em sua reprodução adaptada ao universo da cultura. Sendo esse ainda o movimento que passou a emblematicamente espelhar o momento, as falas aqui publicadas também deixam ver suas roupagens contemporâneas, que refletem culturalmente o lado vencedor da história.

Há ainda o olhar atual sobre o tema na contribuição de pesquisadores que se dedicam a analisar diferentes expressões teatrais do período. Chama a atenção que todos esses materiais sejam derivações de pesquisas realizadas junto à Universidade de São Paulo, o que, nesse caso particular, parece ainda hoje refletir o papel que a USP desempenhou para a historiografia do momento. Viabilizando, em São Paulo, o agrupamento de professores, críticos e artistas, cada qual com seus meios de registro contribuiu para a construção coletiva dessa memória. Por outro lado, essas publicações abordam outros contextos, como os textos da dra. Camila Ladeira Scudeler e do Me. Eduardo Luís Campos Lima publicados na seção Artigos. Enquanto o primeiro apresenta e examina o Grupo Teatro Escambray, fundado em 1968 para desenvolver um trabalho na zona rural de Cuba, o segundo discute a organização do Festival de Teatro Radical em São Francisco no mesmo ano de 1968, da qual participaram o diretor teatral R. G. Davis, fundador da San Francisco Mime Troupe, e os grupos El Teatro Campesino e Bread and Puppet. Voltando-se para o cenário brasileiro, Maria Livia Nobre Goes analisa as interações entre o teatro e a luta armada no fim da década de 1960, enfatizando o papel das mulheres e destacando uma peça escrita e encenada por presas políticas no

Presídio Tiradentes. Nina Nussenzweig Hotimsky explora as relações entre texto e cena na emblemática montagem de *Roda viva* em 1968, peça escrita por Chico Buarque de Hollanda e encenada por Zé Celso Martinez Corrêa, que estreou no Rio de Janeiro. Já na seção Desenhos de Pesquisa, Howardinne Queiroz Leão descola-se do eixo Rio-São Paulo para refletir sobre o Teatro Experimental do SESC AM, criado no fim de 1968, em suas contribuições para a transformação do contexto artístico de Manaus; enquanto Jacqueline da Silva Takara retoma um dos antecedentes de 1968 citados, recortando a experiência do Centro Popular de Cultura a partir da história de seu núcleo operário em Santo André.

Também algumas homenagens fazem parte deste número, tendo em vista que 2018 não só marcou os cinquenta anos de 1968, mas também a partida de importantes artistas e pesquisadores de teatro. Meses antes de seu falecimento em 19 de setembro de 2018, recebi um telefonema de Jairo Arco e Flexa, em que ele me consultava sobre meu interesse em ler uma de suas experimentações como dramaturgo. Criticando as volumosas verbas destinadas ao teatro musical e as curtas temporadas hoje realizadas, ele se lembrava de um tempo em que os espetáculos ficavam semanas em cartaz e tinham público. Nessa nossa conversa, ele expressou o desejo de que, se sua peça fosse um dia apresentada, que ela não fosse para um público especializado, somente composto por “gente de teatro”. Ainda não foi possível fazer valer o seu desejo, mas fica aqui a publicação, na seção Forma Livre, de sua obra inédita, *Lisa Rock – Uma fantasia sobre os últimos e os próximos 50 anos*. Nessa fantasia, Jairo Arco e Flexa golpeia tudo e todos, o que torna a peça bastante ambígua. No ímpeto de fazer “a melhor de todas as revoluções possíveis”, Lisa reuni em si pensamentos e atitudes que, muitas vezes contraditórios, revelam o esforço do dramaturgo em dar conta da efervescência cultural e política do momento histórico em que viveu. Ao acompanhar a trajetória dessa personagem, nos depararmos com um mundo em ruínas, literalmente destruído pelo homem, em que, corroborando a desilusão do autor, o individualismo alienado se sobrepôs a qualquer possibilidade de mobilização, até mesmo em prol das transformações comportamentais reivindicadas pela geração de 1960. Mas a publicação dessa sua iniciativa dramatúrgica, acima de tudo, é uma forma de homenagear o ator que participou de importantes

montagens do Teatro de Arena e do Oficina e – pelo que ele sempre se queixava de não ser lembrado – substituiu Oduvaldo Vianna Filho nas apresentações pelo Brasil da peça *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, produzida pelo Grupo Opinião.

Porém, as homenagens não param por aí, e uma seção especial com esse título foi criada nessa edição com o objetivo de celebrar o trabalho de João das Neves, sem dúvida, um dos maiores artistas do nosso tempo. Iniciando sua carreira teatral ainda na década de 1950, Neves foi diretor do Teatro de Rua do CPC do Rio de Janeiro, um dos fundadores do Grupo Opinião e o responsável pela continuidade ininterrupta de seus trabalhos por mais de quinze anos. O dramaturgo, muito conhecido pela escrita de *O último carro*, atuou também no Acre, onde fundou o Grupo Poronga na década de 1980, e em Minas Gerais, dirigindo espetáculos de grande significação. Em 2018, João da Neves publicou o que seria sua última obra em vida, um livro de poemas intitulado *Diálogo com Emily Dickinson*, produzido e editado de forma independente. O texto que agora o homenageia foi publicado originalmente no livro *Brecht no Brasil: experiências e influências*, organizado por Wolfgang Bader<sup>1</sup>, a partir de uma palestra apresentada no Simpósio Nacional Brecht no Brasil, realizado em 1986, no Rio de Janeiro. De acordo com o assunto em pauta nesta edição, a fala de Neves, que retoma suas experiências artísticas nas décadas anteriores, sublinha o processo de politização do teatro do pré e do pós-golpe, ao evidenciar os seus traços épico-dialéticos em diálogo com as referências nacionais e as nossas tradições populares.

Outro homenageado nessa seção é Jacó Guinsburg, cujas contribuições para as pesquisas em Artes Cênicas se fizeram de muitas formas. Enquanto editor-chefe da Perspectiva, Guinsburg foi um grande incentivador da divulgação dos estudos teatrais e, como professor, ele se distingue como uma importante referência para todos que tiveram a oportunidade de frequentar suas aulas. Autodidata, Guinsburg iniciou sua carreira como professor de Crítica Teatral na Escola de Artes Dramática (EAD), assumindo posteriormente a cadeira de Estética Teatral da Escola de Comunicações e Artes da USP, pelo que recebeu o título de professor emérito. Sua relação com a docência foi, portanto, de

---

1. Esse livro foi publicado em 1987 pela editora Paz e Terra, hoje incorporada ao Grupo Record, e encontra-se esgotado já há algum tempo.

extrema dedicação, pelo que é considerado um dos formadores de toda uma geração de artistas e intelectuais hoje atuantes, como deixa ver a homenagem a ele prestada pela atriz, pesquisadora e também professora Miriam Rinaldi, última orientanda de Jacó Guinsburg, que distingue nessa relação de ensino/aprendizagem o modo muito particular desse grande mestre.

Para finalizar, a seção Do Lado de Fora do Teatro registra um dos episódios que marcaram o ano de 1968, usado como pretexto para a decretação do AI5 e que resultou na transferência da Universidade de São Paulo para a Cidade Universitária: a Batalha da Maria Antônia. O confronto entre os estudantes da USP e os universitários do Mackenzie alinhados à extrema direita e alguns integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que terminou com a morte do secundarista José Guimarães, foi fotografado por Hiroto Hiohioka, estudante de Arquitetura na época. Essas fotos, que estão em processo de doação para o acervo do Centro Universitário Maria Antônia, nos foram cedidas graças à ajuda da professora doutora Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, de Sandra Lima e Tuca Capelossi, a quem agradeço profundamente. Além dos já aqui citados, entrevistados e autores, agradeço a colaboração de Matheus Cosmo e da comissão editorial da revista *Aspas*, em especial ao Danilo Silveira, Diego Marques e a Maria Celina Gil. Agradeço também a Titane, companheira de João das Neves, e a Ludmila Ribeiro; a Aline Maya Gramaglio, Maísa Kawata e ao Pedro Barros, pela parceria de trabalho neste número; a Maria Cleseide Rosa Carbone, participante de 1968, pela inestimável ajuda com a pesquisa e as digitações; ao Igor Bologna, Kleber Danoli e a Bianca Giggier pela disposição a pensarem comigo.

Ao refletir sobre as conexões entre 1968 e 2018, vemos, talvez de modo mais intenso do que em qualquer outro tempo, os efeitos da derrota de que fala Iná Camargo Costa. Inexpressivos durante certo período, ainda que não inativos, os agentes e herdeiros dos porões da ditadura, apoiados nas milícias policiais – a versão contemporânea dos grupos paramilitares atuantes no pós-1964 –, alçam-se agora com força política ao assumirem, para si, a tarefa de radicalizar a agenda econômica neoliberal. Enquanto investem pesadamente contra a classe trabalhadora – com a redução de salários, direitos, investimentos sociais e serviços públicos –, os seus calculados ataques à educação e à cultura deixam ver a tentativa de inviabilizar todas as instituições e

formas de organização que reverberam uma dinâmica crítica. A essas estratégias de despolitização e desmobilização, corrobora o papel manipulador desempenhado pela indústria cultural, que naquele momento surgia ainda sem tamanha força de intervenção. Nesse contexto, é fácil perceber que o processo democrático brasileiro, que ainda se recuperava do corte de 1964, está novamente ameaçado, ao menos como um espaço de confronto sobre os rumos políticos e econômicos do país. Mas ao pensar a relação 1968/2018, encontramos também modelos de resistência para o enfrentamento do conservadorismo atual e concluímos sobre a importância de resgatar algumas premissas que orientaram os agentes que aqui se apresentam em um processo de luta que em muito se assemelha ao exigido por nós. E para que daqui a cinquenta anos possamos contar outra história de nosso passado, fica o questionamento de Tin Urbinatti em entrevista publicada neste número: “Qual é o compromisso que se tem [hoje] com a revolução ou com qualquer perspectiva de mudança social?”

Publicado em 06/05/2019



## Depoimento

---

# **53 ANOS DE RESISTÊNCIA!!! TUOV – TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO**

**Depoimento de Idibal Almeida Pivetta (César Vieira), advogado,  
dramaturgo, autor popular e fundador do TUOV.**

“O preço da liberdade é a eterna vigilância.”

“Quando se sente no peito pulsar heróica  
pancada deixa-se a folha dobrada  
quando se vai lutar.”

Meu pai, Thomaz Pivetta, foi prefeito da cidade de Jundiaí por volta de 1936. As reuniões políticas aconteciam frequentemente em minha casa e eu, menino ainda, delas participava como ouvinte e, às vezes, arriscava dar pequenas opiniões. Já residindo na capital paulista, cursei os colégios Arquidiocesano e Bandeirantes, que ainda hoje existem. Dessas experiências, brotou em mim o gosto pela política no seu sentido mais amplo de defesa do bem comum.

Ingressei, concomitantemente, na Escola de Jornalismo da Cásper Líbero e na Faculdade de Direito da PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo. Nessas duas escolas, fui escolhido como presidente de seus centros acadêmicos, sendo em seguida eleito vice-presidente da UNE (União Nacional dos Estudantes do Brasil). Ali, no Rio de Janeiro, troquei experimentos com acadêmicos de todo o Brasil e, no velho casarão da praia do Flamengo, nasceram importantes campanhas, como a da defesa da Petrobrás, da universidade brasileira e outras.

Em 1968, ocorreu o endurecimento da ditadura que cobria o país. Jornais, sindicatos e centros acadêmicos foram obrigados a paralisar suas atividades e essa onda de violência atingiu todo o Brasil: os *habeas corpus* foram suprimidos e as torturas e censuras de perseguidos políticos viraram normas. Aos advogados pouco restou como instrumentos legais para exercerem seus misteres. Seus escritórios foram vasculhados, seus telefones grampeados e foram tolhidos no seu direito de ir e vir.

Os casos do deputado Rubens Paiva, da diretora teatral Heleny Guariba e do operário Manoel Fiel Filho foram emblemáticos na época. À sua disposição, tiveram apenas os parcos e risíveis decretos nº 314 e 510.

Em São Paulo, vários causídicos estiveram na ativa neste setor: Belisário dos Santos Júnior, Airton Soares, Luiz Eduardo Greenhalgh, Virgílio Enei, José Carlos Dias, Iberê Bandeira de Mello, Joaquim Cerqueira César, Mário Simas, Hélio Navarro, José Carlos Roston, Paulo Gerab, Miguel Aldrovando Aith e outros. Nosso escritório conseguiu, a duras penas, impetrar vitoriosamente

o primeiro *habeas data* no Brasil e, igualmente, obteve êxito no mandado de segurança obtido para que o teatrólogo brasileiro Augusto Boal recebesse seu passaporte, até então proibido em todo território nacional.

A par do meu labor como defensor de perseguidos políticos, escrevi vários textos e estudos teatrais, tais como: *O Evangelho segundo Zebedeu; Morte aos brancos; João Cândido do Brasil; Em busca de um teatro popular* e outros. Praticamente todos esses escritos foram censurados e proibidos. No afã de escapar dessas perseguições, adotei o pseudônimo de César Vieira. Tal estratagemasurtiu efeito por dois anos, quando o Departamento de Censura descobriu esse fato e voltou a proibir todos os meus trabalhos.

Em 1973, saindo de um espetáculo, fui detido juntamente com dois membros do TUOV (Teatro Popular União e Olho Vivo): Roberto Cunha Azzi e Tânia Mendes. E então fui preso por cerca de setenta dias no DOI-CODI, no DOPS e no Presídio do Hipódromo.

Atualmente, o grupo teatral a que pertenço e fui um dos fundadores – o TUOV, que completa cinquenta e três anos de resistência – se apresenta nos bairros periféricos da grande São Paulo gratuitamente com o espetáculo *Bom Retiro meu amor – Ópera samba*, que coloca a estética a serviço da ética e trabalha com base nas manifestações do folclore brasileiro e latino-americano.

O TUOV, em seu meio século de vida é, no dizer de Augusto Boal, um dos mais importantes e antigos grupos teatrais em atividade nas Américas. Seu trabalho é marcado por muita música, suor, tesão, lágrimas, picardia e amor: “Sulcando os mares da fantasia, desfraldando a bandeira da utopia” Suas atividades podem ser definidas pela fala de Antônio Conselheiro, protagonista de *O Evangelho segundo Zebedeu*, que assim se expressa: “Sou como soca de cana, me cortem que eu nasço sempre.”

Publicado em 06/05/2019



## Entrevista

---

# **ENTREVISTA COM DULCE MUNIZ – MEMÓRIAS DE 1968**

**Entrevista realizada em 18 de outubro de 2018 no Teatro Studio  
Heleny Guariba, por Matheus Cosmo e Roberta Carbone.**

**REVISTA ASPAS – Pensando na sua história e no hoje, o que fica de 1968 para você? O que você acha interessante dizer sobre este momento?**

**DULCE MUNIZ** – Acho que fica a esperança, o sonho, a coragem, a integridade, a doação, o companheirismo, a solidariedade! Eu não posso esquecer a Heleny Guariba, uma mulher de trinta anos, com dois filhos pequenos, que foi barbaramente assassinada e até hoje não sabemos aonde foi parar o corpo dela. Temos que pensar, por exemplo, no próprio capitão Carlos Lamarca, que era o filho dileto do exército brasileiro e largou tudo. Ele foi lutar no Canal de Suez e lá deu um troço na cabeça, que ele voltou com outras ideias. E ele também pagou com a própria vida! Não posso esquecer, por exemplo, o Bacuri, que teve a vida tirada aos poucos, arrancaram a sua orelha, furaram um olho... Não posso esquecer os estudantes todos, como o Edson Luís, que virou um símbolo, em março de 1968 no Rio de Janeiro. O José Guimarães, outro estudante assassinado pela ditadura em outubro de 1968 em São Paulo. Eu fui à casinha do Zé Guimarães, que ainda existe e hoje é uma pizzaria. Nós todos fomos ao enterro do Zé Guimarães e tivemos que ir até o IML, porque eles queriam nos roubar o corpo dele. Eu estava fazendo o cursinho do Grêmio da Filosofia na época. Em 1968 ainda era estudante, mas também já estava no teatro. E depois, em 1969, prestei o vestibular. Na Batalha da Maria Antônia, que foi em outubro de 1968, os prédios ainda estavam sendo construídos, não eram todos que já existiam. E tinha gente lá em cima que era do CCC, Comando de Caça aos Comunistas, e do MAC, o Movimento Anti-Comunista, que jogava bomba e atirava! Tem um notório facínora, um delegado chamado Raul Careca – que, ao que parece, já morreu –, que tinha se formado pelo Mackenzie e era do CCC. O Mackenzie, nessa época, era um representante máximo da direita. Mas fica também o agradecimento por aquele momento, por aqueles dias tão duros de violência, mas em que as pessoas ainda pensavam em música. O Lênin não gostava de música. Ele falava que não podia compreender como, em um mundo como esse, as pessoas ainda tinham tempo para isso! Mas ele não gostava pelo lado bom. Então você vê quanta gente participou disso: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, é tanta gente que nem dá para lembrar todos. Tem também as cantoras, a Elis Regina, por exemplo, que já começa em 1965. Em 1968, antes do AI-5, você tem uma explosão artística. O golpe de 1964 interrompe uma experiência inédita no Brasil de

progressismo e de fazer valer direitos, mas ao mesmo tempo ele dá, e não tira das pessoas, a vontade de fazer coisas. Daí as peças, como a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, *Roda viva*, peça contundente do Chico Buarque que o Zé Celso se encarregou de tornar ainda mais contundente, tanto que foi invadida pelo CCC. No teatro, por exemplo, tem o Augusto Boal, o Zé Celso Martinez Corrêa, a Cacilda Becker e os grupos de teatro, como o Opinião, com o João das Neves. Tem os escritores maravilhosos, por exemplo o Carlos Heitor Cony, que escrevia no *Correio da Manhã*, um jornal que foi golpista! Mas toda a imprensa foi golpista! O jornal *Última Hora* parece que foi o único não golpista, mas eu não me lembro muito bem e preciso consultar os livros para saber com certeza. Mas quando foi no quarto ou quinto dia da ditadura, todos já estavam escrevendo contra. Tinha o Otto Maria Carpeaux, que era uma sumidade, e aparece também a *História Nova*, feita pelo pessoal do Nelson Werneck Sodré, o Joel Rufino Santos, que era um jovem historiador e se tornou um grande escritor que foi preso por muito tempo. E as mulheres, como a Lara Lavelberg, que é um símbolo. Ela tenta vencer todos os limites que tem e morre querendo fazer tratamento para ter filho! Quando eu escrevi a peça sobre ela em 2000, *Lara, camarada e amante*, ainda falavam que ela tinha se matado. Ela não se matou! Eu tenho absoluta convicção disso. Eu li tudo que saiu, tudo que tem dela eu li. Uma mulher que estava tentando engravidar não ia se dar um tiro de jeito nenhum. Ela ia tentar passar por debaixo da porta, virar ectoplasma, menos se matar. Como também a Heleny. E tem as pessoas que ainda estão vivas, como a Amelinha Teles, a Crimeia de Almeida, que tem uma prole pequena, porém combativa: a Janaína, o Edson e o Jó. E agora a Crimeia tem também uma neta, a Aurora. Essas mulheres sofreram, mas sofreram demais! E elas são frequentemente atacadas. Querem humilhar, desmenti-las e falar que elas são mentirosas. E a Amelinha está hoje falando na televisão! Essa mulher também é de 1968. Então, eu sou da seguinte opinião: – aliás, eu tenho falado essa frase em todo lugar – o começo pode ter sido ruim, mas nós podemos tentar melhorar o final. Nem sei de quem é essa frase, mas a repito. Eu, que tinha dezesseis anos quando veio o golpe de 1964, depois passei por 1968, pelas Diretas Já, e passo agora por esse golpe de novo... Porque isso é um golpe! Se você comparar, por exemplo, com o que aconteceu com o Paulo Maluf, durante quantos anos ele ficou esperando para ser julgado? O Luiz Inácio Lula da Silva está

sendo mantido preso por aquela porcaria daquela cobertura de quinta categoria, que depois o Guilherme Boulos se encarregou de mostrar que aquilo era porcaria mesmo. Eu dizia “O que é aquilo? Por causa de um puxadinho, uma porcaria de um sítio de que nem se tem provas!” O professor Fernando Henrique, quando ainda estava no governo, pôde reunir-se com toda a sua equipe para formar seu instituto. E, no entanto, o presidente Lula está preso! E a presidente Dilma foi tirada para quê? Para pôr este inominável, este ilegítimo no seu lugar. Faz dois anos que este homem tomou o poder e eles se encarregaram de acabar com tudo! E foi para isso mesmo que a Dilma foi golpeada. O que ela fez? Em vez de pagar a conta de luz daquele mês, ela pagou o telefone. Ela tirou de um lugar para cobrir outro, coisa que todo trabalhador faz. Nós fazemos isso aqui no teatro. Então 1968 eu penso que é exemplo também, é memória, é saudade. Eu lembro o Flávio Império quando ele fez a peça *Os fuzis da senhora Carrar*, do Bertolt Brecht, com aquele maravilho André Gouveia, que morreu já. Aquelas jovens atrizes, a Maria Esther Stockler, o José Agrippino Paula, que fez a peça *Rito do amor selvagem*, que tinha um globo de plástico central. As músicas, as letras, o Luiz Melodia, que vem depois; o Fauzi Arap, que era ator, se torna diretor e faz os *shows* da Maria Betânia; a própria Betânia, que aparece ainda menina, com dezessete anos, para substituir a Nara Leão; enfim, é disso que eu me nutro, do amor, da poesia. O Drummond, que já vinha de lá não sei onde; a Ana Cristina Cesar, que vem depois; a Cecília Meireles. A poesia que apareceu em 1968, o Márcio Felix, o Afonso Romano Sant’Anna, o Thiago de Mello, que fala “Faz escuro, mas eu canto porque amanhã vai chegar”, o Geir Campos, que fala “Operário do canto, me apresento / Se há mais quem cante cantaremos juntos / Sem se tornar com isso menos pura / A voz sobe uma oitava na mistura / Para enganar o tempo – ou distrair / criaturas já de si tão mal atentas, / não canto... / Canto apenas quando dança, / nos olhos dos que me ouvem, a esperança.” Quer dizer, é disso que se trata! Para mim, de 1968 eu me lembrarei sempre. **Eu me lembro das torturas, das mortes, dos assassinatos, das violências contra os trabalhadores, do meu pai e da minha mãe, que tinham que sair de São Joaquim da Barra para visitar meu irmão, um trabalhador que estava preso aqui em São Paulo.** Mas também me lembro do Dom João Angélico Sândalo Bernardino, que na época ainda era padre e foi rezar nossa missa de formatura; do arcebispo de Ribeirão Preto que, em 1969,

excomungou os delegados torturadores de lá; da Madre Maurina, que foi presa e torturada. Eu vou sempre me lembrar disso, mas eu tenho que me lembrar das coisas boas também. **Eu não consigo enumerar o bem que a esquerda, que agora está sendo vilipendiada, fez. As melhores coisas foram feitas pela esquerda. Os sonhos que nos foram transmitidos e estimulados foram pela esquerda.** Eu tive um professor de português maravilhoso, que não era de esquerda, era até um conservador, mas que adorava poesia, literatura, teatro e nos ensinou a gostar. A minha professora de canto orfeônico que seguia as cartilhas do Villa-Lobos e nos ensinava a reger, a solfejar, nos ensinou o parabéns brasileiro, do Villa-Lobos e do Manuel Bandeira: “Saudamos o dia / Em que comemoras / Seja a casa onde mora / A morada da alegria / O refúgio da ventura / Feliz aniversário.” E nós, no entanto, ficamos no *Parabéns pra você*, e tem alguns que até falam *happy birthday*. Eu tive um professor de História que foi a primeira pessoa que me falou alguma coisa semelhante a direitos humanos, que ainda não era isso. Uma turminha gente boa naquele período. E tudo vem então formar esse 1968 que, a despeito de ter transformado o Brasil em uma noite escura, eu ainda me lembro das coisas boas. Apesar de tudo, os brasileiros daquele tempo, os trabalhadores se comprometeram com a luta pela vida, assumiram essa luta.

**ASPAS – Houve o golpe de 1964 e depois o golpe dentro do golpe em 1968, com o AI-5, mas isso não impediu uma grande explosão, principalmente, no campo da arte. E você diz que um golpe se dá agora de outro modo neste contexto atual. Você acha que também hoje houve uma explosão artística ou que, de algum modo, a arte conseguiu lidar com esse golpe?**

**DULCE –** Não, agora acho que não. Em 1968, tudo foi amordaçado e já tinha sido em 1964. Os sindicatos estavam praticamente fechados. Em 1970, vem a formação da guerrilha, dos grupos de contestação e de luta contra a ditadura. Por exemplo, tem um operário, o Olavo Hansen, que foi preso e nem era guerrilheiro, ele era do Partido Operário Revolucionário Trotskista, o PORT, e foi assassinado na tortura. Depois, têm as lutas democráticas, as jornadas democráticas que começam em 1976, 1977 e a luta pela anistia, que vai desembocar na criação do Partido dos Trabalhadores. O PT é, pela primeira vez na história do Brasil, um partido formado por operários. **O Partido Comunista**

**não era formado por operários e o pessoal do PT até brincava que ele era o único partido que tinha cúpula operária e base intelectual.** E nós vamos caminhando, com altos e baixos, até chegar em 2014. Os problemas, para mim, já começam em 2013. Eu não fui naquela onda, eu não tenho o mito da juventude comigo. Uma primeira coisa me chamou a atenção naquelas pessoas em 2013. Desde 1967, o ícone, o grande homem da liberdade, que tinha sido assassinado pelo Capital, pelo imperialismo norte-americano, era Guevara. E, a partir de 1967, nenhuma manifestação que se dizia a favor da população, a favor dos trabalhadores, a favor de direitos, a favor das conquistas das mulheres deixou de estampar a fotografia de Ernesto Guevara. Mas em 2013 não tinha, eu olhei! Eu apelidei aqueles meninos de *block bostas* porque para mim era isso. Eu não posso tirar trabalhador de dentro do ônibus para colocar fogo! Eu não posso ameaçar trabalhador! Mas eles faziam isso. Iam para os pontos de ônibus onde havia trabalhadores indo para o trabalho, os tiravam dos ônibus e incendiavam. Aquilo já me pareceu a direita se transfigurando, como se fosse uma lagarta. Aqui na frente do teatro, nós pusemos uma fotografia da Dilma, uma fotografia do Lula e uma fotografia do Guevara. Mas finalmente o capitalismo acabou matando o Guevara. Porque, se você fala do Guevara, agora, acho que te executam na hora. Em 2013, tem a eleição e aquele cafajeste daquele neto começa tudo isso quando pede a recontagem de votos e põe em dúvida a lisura das urnas. Ali começa tudo. Para mim, os meninos do Passe Livre foram engolidos. E isso vai resultar nesta coisa horrível da FIESP [Federação das Indústrias do Estado de São Paulo]. Este senhor que foi candidato agora com aquela carinha de mocinho bonitinho – também não falo o nome dele –, daquele partido que falam que é Novo, foi um financiador dos grandes. Quem tinha dinheiro? A Fiesp colocava os meninos da direita para tomar café lá dentro. Não era assim? A Fiesp não abria [para a esquerda]. Tanto que nós ficávamos no Masp e, eles, na Fiesp. Depois eles também nos roubaram o Masp. Eles vão roubando! A classe dominante é terrível, ela não tem vergonha na cara. Ela foi se apropriando das coisas, a ponto de o filho deste coiso estar em cima de um caminhão de som com um revólver! Todo mundo viu, não sou eu que estou falando. E junta com essa indecência do PSDB. Por isso acho que a ação, a atitude do professor Fernando Henrique é muito grave neste momento. Ele não pode confundir o

fascismo com a esquerda, que pode ter feito e que está pagando. O Lula está até preso sem provas. Ele não pode comparar o fascismo com o PT, dizendo que o partido fez isso, fez aquilo. Vamos deixar para depois esta grande lavagem, mas agora um perigo maior chega a nós. Aí tem o golpe realmente, o golpe judicial, que não precisa mais da mão do militar. E vem este senhor que todo mundo “adora”, aquele juiz que parece o Torquemada de Curitiba, e dá um golpe! Olha o que ele fez agora com aquela denúncia do Palocci. O Palocci falou aquilo em abril! Todo mundo sabia o que ele falou, não tinha nada que ele ainda não tivesse dito, e esse juiz mandou publicar a mesma denúncia, desprezando e manipulando a população. Mas eu penso que as artes não tiveram caldo suficiente para coisas muito boas acontecerem. Por exemplo, quem apareceu como dramaturgo em 1968? O Plínio Marcos com *Jornada de um imbecil até o entendimento*. O Plínio já tinha aparecido antes, mas ele fica mais forte em 1968. Eu acho que tanto na música quanto no teatro não teve igual ao que foi 1968. Aqui em São Paulo, por exemplo, tem o teatro de grupo – não sei se no Rio tem tanto, dizem que não. Esses grupos tentam fazer teatro sobre escombros, tentam falar sobre as necessidades e sobre a história que nós estamos vivendo. E nós não falamos do Vandrê, que também já vinha de antes. O Vandrê faz uma música que o exclui de tudo. Eu acho que hoje tem gente que tenta, tem autores, tem gente que tenta fazer música legal. Eu acho que apareceu, por exemplo, este menino de quem eu gosto muito, o Marcelo Jeneci. Tem outro que acho que vocês nem conhecem, o Rubi, que era de um grupo de teatro daqui. Tem também o Filipe Catto. Entre as meninas, a Mallu Magalhães apareceu antes desse negócio, ela tinha quinze anos e se fortaleceu. Tem a Ana Cañas, as meninas negras que apareceram como cantoras maravilhosas. Tem o Johnny Hooker, que eu adoro. Eu gosto dessa coisa escandalosa, que era muito da música brasileira. O meu pai era operário e ouvia rádio, só rádio. Não tinha televisão. E eu fui formada por aquilo tudo e pelo rádio. O rádio tinha coisas muito boas; tinha a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que fazia o programa da UNE; tinha, por exemplo, a Nora Ney, que era comunista, a Dircinha Batista, Linda Batista, Isaurinha, Dalva de Oliveira! A Dalva então, com aquela briga com o Herivelto, cantava: “Risque meu nome do seu caderno!” Tinha outra maravilhosa que eu acho que não morreu ainda, chama-se Lana Bittencourt, que também cantava

rock. E o Johnny Hooker, para mim, é um pouco essa coisa. Eu gosto desses meninos que fazem essas músicas românticas porque eu fui formada assim, eu escutava isso. Tinha o Tito Madi, que acabou de morrer, a Maísa: “Se você me encontrar pelas ruas”, “Ouça, vá viver / Sua vida...” Eu acho que tem um pouco disso ainda, a despeito da nossa herança, a despeito do massacre dos índios, da violação dos negros, dos direitos massacrados, da independência ter sido proclamada pelo filho do rei, da República ter sido proclamada por um marechal com as braguilhas abertas que dizem que estava bêbado – não sei se é verdade. E agora ainda temos um novo historiador, o presidente do Supremo, que acaba de dizer que o golpe não é mais golpe e sim movimento!

**ASPAS – E pensando nos movimentos feminista e LGBT, que ganham força em 1968, como eles chegam a esta conjuntura atual?**

**DULCE** – Primeiro, não é exatamente em 1968 que isso começou, porque ali nós ainda vivíamos sob a égide de alguns outros costumes. Mesmo nos grupos chamados progressistas, era muito difícil, por exemplo, aceitarem homossexuais e mulheres nas próprias organizações. Quando o Partido dos Trabalhadores é fundado, demora não sei quantos anos para que se tenha uma primeira presidente. A primeira mulher presidente do Brasil não teve coragem de ir sozinha no desfile em carro aberto do dia da posse e precisou que a filha dela fosse junto. Quer dizer, se confunde o particular, o privado e o público. Isso é oriundo de 1968. Mas, em 1968, nós tínhamos uma mulher maravilhosa chamada Lara Lavelberg que, de certa forma, confrontava com sua presença, com sua vida e seus hábitos. Ela namorava todo mundo, fazia as coisas, era absolutamente emancipada. Acho que a Lara já nasceu emancipada, apesar de ser judia e de trazer nas costas uma história de sofrimento. Claro que houve outras mulheres nessa época, mas a verdade é que essas não eram bandeiras de jeito nenhum. Tanto que o Herbert Daniel, que era um dos dirigentes da Vanguarda Popular Revolucionária, a VPR, sofria muito por ser homossexual. E há notícias também que, no próprio Partido Comunista, os homossexuais não podiam nem entrar. Claro que eu nunca achei que a esquerda fosse um bloco monolítico, apesar da hegemonia do Partido Comunista em certo momento. E é por isso que nós diferenciamos a esquerda da direita. A direita é monolítica, mesmo quando ela parece ser diferente. Eu tinha dezesseis anos

em 1964 e lembro que uma mulher de trinta anos estava conversando com a minha mãe, mas parecia que elas tinham setenta, oitenta anos. Hoje eu tenho setenta anos e vocês que são jovens falam: “Não, mas você está jovem!” Eu faço questão da minha velhice, eu reivindico a velhice, mas quero dizer que era difícil naquela época, muito difícil. **E, agora, neste período, querem esquecer que nós tivemos outro tempo em que lutas puderam ao menos existir e ser reconhecidas por uma grande parcela da população.** Dizem que, em cada dez famílias, pelo menos três delas têm um homossexual e têm um negro porque, afinal, nós somos herdeiros de negros e índios. Eu gosto de falar que nós temos um conglomerado de siglas, agora temos mais duas, o “Q” e o “I”. Porque, é claro, nós somos uma sociedade pluralista e diversa, muito diversa. E a nossa história é muito trágica, por isso nós temos esta imensidão de possibilidades que luta muito para conseguir poder andar de mãos dadas com seu namorado. Eu sempre pensei que a luta dos homossexuais avançaria mais as relações humanas do que a mera relação heterossexual. Não que não se possa ter casamento e que não se possa ter filhos, a humanidade afinal vive disso, mas o casamento não precisava ser essa coisa que virou uma reivindicação. Mas eu entendo, porque é muito difícil você não poder nem falar o que todo mundo fala. E, na minha modesta opinião, esse conglomerado de siglas sofre muito mais preconceito que, contra eles, é muito mais violento do que contra os negros, que sofrem um preconceito horrível. Não sei se é porque cada um de nós traz em si mesmo a dualidade – ninguém é tão homem nem tão mulher, e não precisa ser –, mas eu percebo que as pessoas reagem muito mal à homossexualidade. Outro dia falaram assim para mim: “Ah, eu sou contra a homossexualidade”, aí eu falei “Bobagem sua! Vai ser contra mais o quê? Contra a chuva? Vai ser contra o sol? Não existe isso, cara!” São manifestações que não dependem da nossa vontade. E, se por acaso acontecer esta coisa inenarrável, inominável nestas eleições, essa comunidade vai sofrer mais que todas as outras porque nós somos um conjunto de fragilidades. As mulheres, apesar de terem conquistado muitas coisas, quantas são assassinadas! Anteontem foram três de uma vez! E isso é o que nós sabemos, mas e naqueles mocambos, naqueles lugares que nós não vemos?! Quantas filhas são estupradas pelos pais?! Esse cara não é um monstro, ele pensa de uma forma tão retrógrada, tão antiquada, pensa que

ele é o provedor e que, portanto, quem tem que procriar com as filhas é ele também. Então, para mim, se avizinha muito sofrimento para os trabalhadores em geral, para as mulheres, para os negros e negras e, principalmente, para os homossexuais. O Congresso nunca teve tanto militar eleito, não precisa mais golpe militar. Nunca se elegeu tanta Bíblia e a bancada do boi, então, nem se fale. As pessoas falam que o Congresso será renovado, quem o renovará? Não há nenhum movimento de transformação ali. Mas nós ainda temos dez dias! Não são mais os Doze Trabalhos de Hércules, mas são dez. Eu pensei nos Doze Trabalhos de Hércules quando faltavam doze dias. Então eu penso que vai ter muito sofrimento. Todos estes meninos e meninas que se transformam visualmente vão sofrer tanto repúdio! Eles vão sofrer, inclusive, violências físicas, eu penso. Pablo Vittar, Maria Gadú, Laerte, você pensa: a Laerte vai poder entrar em algum lugar? Eu estou falando desses, mas tem um monte de meninos e meninas que se apresentam como mulheres ou como homens. E, na minha modesta opinião, está tudo bem! O que você está fazendo, se não está prejudicando o outro, para mim está tudo bem! **Mas, infelizmente, nós não fizemos, de fato, valer nossas conquistas nestes anos em que pudemos governar. E isso eu acho triste. Os governos “populares” – e isso eu acho que foi um erro político – não fizeram parceria com quem deveriam ter feito, ficaram na mão do capital financeiro e se aliaram à direita.** Imagine chamar o Joaquim Levy, que era dono de banco, para ser Ministro da Fazenda ou o Henrique Meirelles para ser presidente do Banco Central! Você chama a raposa para cuidar das uvas?! O que é isso?! E as demandas populares, as lutas populares foram indo, claro. Tem o MST, o Stédile, as mulheres... Se isso tivesse tido um movimento diferente, talvez hoje nós não estivéssemos nas condições em que estamos, em que um homem da dignidade, da integridade de um Fernando Haddad é comparado a um pústula, que eu não falo nem o nome.

**ASPAS – Você poderia falar um pouco sobre a sua trajetória no teatro neste momento? Contar sobre o seu contato com a Heleny Guariba e com o Augusto Boal?**

**DULCE** – Eu cheguei de São Joaquim da Barra a São Paulo no dia 27 de janeiro de 1968. Tinha aquelas passeatas, aquelas greves, a Maria Fernanda já

tinha sido suspensa de *Um bonde chamado desejo*, do Tennessee Williams. A censura suspendeu a Maria Fernanda porque ela fez não sei o que. E aí eu conheci o Hélio Muniz, que foi meu primeiro marido, e comecei a fazer teatro com um grupo chamado Casarão porque nós alugamos um casarão antigo e o reconstruímos, tiramos as paredes. E eu participei de todas as passeatas, das reuniões que eu podia ir, que eu ficava sabendo. Aí fui morar com o Hélio em uma garagem que tinha ali na Rua Jandaia. O Hélio e eu moramos em uma garagem! Nós tínhamos uma espiriteira, compramos uma panela e uma lata que tinha quatro tipos de doces: pessegada, figada, goiabada e marmelada. Chegamos a participar de um festival com uma poesia do Brecht e com uma do Mário de Andrade. Nós estávamos ensaiando *O pagador de promessas*, mas brigamos com ele e o largamos. Então nós alugamos outra casa, uma casinha que ainda existe ali na Rua Baronesa de São Joaquim, um quarto e sala que tinha banheiro. E, nesse lugar, teve uma coisa muito importante: eu escondi uma mulher que era casada com um senhor que tinha sido preso com o filho e o genro. Eles foram os responsáveis por aquela pintura com as cores do exército no caminhão que o Lamarca ia usar para tirar as armas do quartel. Mas, quando eles estavam pintando o caminhão, um menino chegou e perguntou o que eles estavam fazendo e alguém deu um peteleco no moleque, que saiu e falou para mãe que alguém tinha batido nele. A mãe chamou a polícia, que pegou todos eles! E a mulher foi ficar na minha casa porque tínhamos um amigo em comum. Aí veio um anúncio dizendo que o Teatro de Arena iria dar continuidade a seu curso de interpretação, cujos professores seriam Heleny Guariba, Cecília Thumim, o professor Baldur e Mercedes Baptista, bailarina maravilhosa da dança brasileira. Nós conhecíamos o nome da Heleny porque ela tinha dirigido *George Dandin*, do Molière, em 1968. A Cecília nós também conhecíamos porque ela tinha participado da *Primeira Feira Paulista de Opinião* e já estava casada com o Boal. E conhecíamos a Mercedes Baptista de nome. Naquela época, tinha pouco teatro em São Paulo, e todo mundo se conhecia. Às vezes, em uma reunião, tinha a Cacilda Becker e eu, que ninguém sabia quem era. Para fazer as assembleias, as reuniões, toda a classe teatral cabia dentro de um teatro. Aí nós começamos a fazer o curso do Arena. Nós militávamos, o Hélio trabalhava no banco e militava na oposição bancária, no PORT. Além de todos de que falei, depois o

Rodrigo Santiago também nos deu umas aulas. Nós fizemos o curso e tínhamos que apresentar alguma coisa de encerramento. Tivemos que fazer *O casamento do Fígaro*, do Beaumarchais, que a Heleny ia dirigir para o Arena ganhar o dinheiro da Comissão Estadual de Teatro para ir para o La MaMa, em Nova Iorque, apresentar as peças que eles tinham: *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Bolívar*. Essa peça que nós íamos fazer ia dar o dinheiro para o Arena viajar. Só que a Heleny, em 1969, já estava comprometida completamente com a luta armada e não conseguia fazer a peça. Ela queria que a Myrian Muniz e não sei mais quem fizesse os papéis dos mais velhos e nós, os jovens, fizessemos os jovens. E ainda tinha o Música Antiga, que era um grupo musical que tocava música antiga, o Flávio Império fazendo os figurinos e cenários... Era muita coisa! Não sei como ia sobrar dinheiro para eles viajarem! Mas aí a Heleny sumiu e o Boal pegou a peça para dirigir. Nós finalmente começamos a fazer a peça e a Heleny aparecia de vez em quando. Eu me lembro, por exemplo, que ela foi nos dirigir em São Bernardo ou São Caetano, não me lembro, em uma das cidades em que nós tínhamos que apresentar para ganhar o dinheiro. Eu lembro que ela ficava sentada de olhos fechados enquanto nós fazíamos a peça e dizia: “Dulce! Esta sua voz não tem nada a ver com seu corpo quando eu abro o olho!” Bom, e nós fomos fazendo até que chegou a apresentação de São José dos Campos, não me esqueço disso também, porque ela falou que ela ia, mas não chegava. Quando ela chegou, nós já estávamos quase indo embora e fomos para cima dela: “Heleny, você não tem vergonha?! Fala que vem e não vem! O que é isso?!” Mal sabíamos que dali a pouco... Ainda tentamos fazer *As troianas* com o Antônio Pedro e não deu certo, mas também foi uma grande experiência. Aí acabou 1969, o pessoal do Arena ia para o La MaMa, nós não sabíamos onde a Heleny estava e, com esse pessoal que conhecemos em São José dos Campos, bolamos uma mostra de teatro amador, que foi feita aqui em São Paulo. Enquanto isso, o Boal já tinha falado para nós do Teatro Jornal. O Celso conta que foi em um jantar, mas isso não existiu, ele se confunde porque nós fazíamos jantares entre nós. E depois dessa mostra de teatro amador, nós decidimos desenvolver o Teatro Jornal de que o Boal sempre falava. Pegávamos o jornal, escolhíamos as matérias, era um jeito nosso de fazer. Éramos Denise Falótico, Celso Frateschi, Edson Santana, Hélio Muniz, Elísio Brandão e eu. O

Marcos Weinstock fazia os cenários e os figurinos porque nós só tínhamos umas camisetinhas, aquela coisa do Areninha, e tinha também o Mário Masetti, meu adorado amigo que, infelizmente, vai fazer dois anos que morreu. Nós pegávamos as notícias, líamos e dramatizávamos. Nós fomos fazendo isso até que o Boal voltou e nós falamos “Nós fizemos, Boal!” E eu acho, não tenho certeza disso, pode ser que eu esteja inventando, que o Boal falou: “Bom, o que será que fizeram? Vamos ver!” E nós mostramos para ele. Aí ele começou a marcar sessões clandestinas em que vinham o Anatol Rosenfeld, o Giannotti, o Octavio Ianni, o Jean-Claude Bernardet, essa gente que era da academia. E aí chegou um dia em que ele falou para nós: “Vamos pôr em cartaz.” E nós “Mas como, Boal?”, e ele: “Vai...” Ele mandou o texto para a censura e chegou o dia do homem assistir à peça porque, além de mandar o texto para a censura, que já podia proibir e cortar lá, nós ainda tínhamos que fazer um espetáculo para a censura. Olha que capacidade esta classe mandona brasileira tem: ainda nos obriga a fazer coisas para o algoz! É uma coisa de maluco! Mas o Boal era um gênio e acho que ele foi um grande mestre. Em 1970, eu tinha vinte e dois anos, acho que o Celso tinha dezessete, a Denise, dezoito e o Hélio, vinte e três, que ele é um ano mais velho do que eu. Éramos crianças! Bom, aí o Boal falou para nós: “Olha aqui, isso não passa na censura de jeito nenhum, mas, agora, vocês vão provar que são de fato atores, vai ser o exame de vocês. Vocês têm que enganar o censor!” Veio o homem da censura e nós fizemos. Terminou a peça e o homem da censura falou o quê? “Meus filhos, me desculpem, mas vocês têm que melhorar. Vocês estão muito fraquinhos.” Aí o homem desceu – nós fazíamos lá em cima – e o Boal falou “Vai ver se ele já saiu” porque, além de tudo, alguém tinha que descer para levá-lo. O homem já tinha ido embora e o Boal falou: “Parabéns. Vocês são atores.” Era uma coisa da maior violência, era tudo o que acontecia e que nós dramatizávamos. Tanto é que, quando nós fomos para o Festival de Teatro de Nancy, as pessoas falaram: “Como?!” A Annina, que tinha ido embora porque era advogada de presos políticos e estava ameaçada, me agarrava pelo braço e dizia: “Dulce! Você não pode voltar para o Brasil! Depois desse espetáculo você não pode, você vai ser enquadrada na lei de segurança nacional, artigos 31, 45 – sei lá o que! Você vai ficar aqui comigo!” “Não, Annina! Olha aqui a nossa liberação.” “Hã?!” “É, nós conseguimos fazer isso!” O Boal tinha sido

preso e foi nos encontrar lá. Nós fizemos toda a temporada, as pessoas gostaram demais, falavam muito de nós, uns queriam que nós ficássemos. Nós tivemos assistência de maravilhosas pessoas. O Alberto Cavalcanti, o cineasta, foi nos assistir e ficou encantado com o Celso. O Caetano estava lá e foi nos assistir também. Ele ria na cena do seu Bedito, o homem com as bexigas, que dava facada na palavra-cruzada. O Roberto Schwarz, o Mário Soares, o Hélder Costa, o Sebastião Salgado, não vou lembrar os nomes de todos que estavam lá, só sei que essa gente ia nos assistir e falava “Nossa! Que coisa! Que espetáculo!” O Boal estava fora de contato e nós fizemos uma campanha no mundo inteiro e aqui no Brasil também. Aí ele chegou e nós falamos: “O Boal vai ficar, claro. E nós vamos voltar porque nós temos que lutar contra a ditadura!” Era junho ou julho, não me lembro muito bem, mas isso está escrito em algum lugar, nós chegamos aqui e pegamos o Arena porque o Boal não estava mais e a Cecília também não. Então resolvemos fazer *Doce América, Latino América*, que era em cima das histórias dos maias, dos incas e dos astecas e ainda colocamos uma cena do Brasil e uma da Argentina, escritas pelo Plínio Marcos. O Mário Masetti fez o som, o Marcos Weinstock fez os cenários e figurinos e aí veio o Antônio Pedro. Eles também tinham viajado conosco porque ao nosso *Teatro Jornal* se somou o *Arena conta Zumbi*. Quando nós voltamos para o Brasil, o Boal e a Cecília foram para a Argentina. E, claro, o Boal se tornou o homem do mundo, foi até indicado ao prêmio Nobel. Mas, desgraçadamente, ele foi muito torturado pelo Sérgio Fernando Paranhos Fleury quando foi preso. E, como as pessoas falam, atentado, tortura, tudo isso abrevia a vida. Certamente ele viveria muito mais porque ele era de uma têmpera, um homem de fazer as coisas que ele fazia. E nós ficamos então no Arena, fizemos o *Doce América, Latino América* com música do Théo de Barros e, como nós tínhamos ido para a Argentina, colocamos também músicas da Mercedes Sosa, que nunca ninguém tinha ouvido falar. Colocamos muitas outras coisas que nós fizemos na temporada do *Teatro Jornal* no Teatro del Centro. E a vida continuou, só que nós brigamos com o Luís Carlos Arutin. Eu e o Hélio morávamos em cima do Arena, que tinha um apartamentinho atrás. E, um dia, quando nós fomos colocar a chave, não entramos. Brigamos com o Arutin e eu não queria mais ficar lá. Conteí isso para o querido Maurício Segall e, durante todo o período em que eu

estava grávida e depois que minha filha nasceu, ele pagou o meu salário até o sexto mês. Ele foi meu grande amigo, meu protetor. Eu tinha adoração pelo Maurício! Ele nos acolheu e o Fernando Peixoto também foi conosco. O Fernando então dirigiu primeiro a peça *Tambores na noite*, do Brecht, depois *Semana de arte moderna*, do Carlos Queiroz Telles e *Frei Caneca*, do Telles, também. Aí eu briguei com ele antes do *Frei Caneca* e falei “Eu vou embora! Ou eu mato o Fernando ou o Fernando me mata.” Mas depois eu voltei a ficar muito amiga dele. Ele veio várias vezes aqui nesse teatro, fez leitura aqui comigo, eu adorava o Fernando. Um ator extraordinário! Como diretor ele dava muito trabalho mesmo, mas eu gostava muito do Fernando e lastimo que ele tenha morrido. E ninguém me tira da cabeça que o Fernando morreu porque ele ficou no ostracismo. Ele foi um homem muito ativo, era diretor, autor, ator, ensaísta, trabalhava, escrevia, redigia e era um articulador! E aí você perde isso?! A solidão mata! Bom, eu fui embora e foi aí que o Maurício ficou me pagando até eu ter a minha filha. Depois, eles montaram um grupo que também se separou. O Celso, a Denise e outros montaram um núcleo de teatro na Penha e o Hélio foi para o Ipiranga e montou o TTT – Truques, Traquejo e Teatro. Eu fiquei na cidade e fui trabalhar com a Marilena Ansaldi e com a Ruth Rachou, que me convidavam às vezes para fazer uma peça. Trabalhei com o Antônio Abujamra no TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] e fiz o projeto Cacilda Becker com ele. Depois montei com meu compadre, que também já morreu, o Antônio Maschio, peças para criança e produzimos algumas coisas da Marilena Ansaldi, uma mulher extraordinária, que fazia coisas lindíssimas. Em São Paulo, cada vez que ela estreava uma peça, a cidade ficava em polvorosa! Teve uma época em que eu trabalhei muito com o pessoal da dança. Aí fundei esta princesinha que chamava Duma e nós montamos *A bruxa colorida*, do Manoel Carlos Karam, que também já morreu, com o Márcio Aurélio dirigindo. Depois nós montamos *A lenda do vale da lua*, do João das Neves, que também morreu recentemente, com o Mário Masetti dirigindo. Foi um espetáculo maravilhoso! Acabamos também nos separamos, o Antônio Maschio abriu o Pirandello, que foi um sucesso durante anos. Daí eu conheci o Roberto Ascar, juntamos também com o Demas de Francisco... e agora eu pulei um pedaço. Fiz o *Bambalão* na TV Cultura para crianças durante não sei quantos anos, muito legal, eu adorei. Fiz alguma novela na TV

Bandeirantes, fiz alguma participação na TV Globo, naquelas quartas móveis em que tinha o *Caso Verdade*. Aí viemos para cá em 1996. Eu estava ensaiando uma peça do Demas de Francisco, *Caixa de retratos*, e conheci a Ariela, que era dona daqui. Eles tinham reaberto o espaço com o nome de Teatro de Câmara de São Paulo, mas aqui já tinha sido a Sala Cineclub Oscarito e a Sala Sérgio Cardoso do Cine Bijou. No Teatro de Câmara de São Paulo era a Lavínia Pannunzio, o Jairo Mattos, o Luis Frugoli, o Bosco Brasil e a Ariela Goldmann. Ela estava aqui, mas ia entregar para o dono e nós assumimos o espaço em 1996. Nós o reinauguramos em fevereiro de 1997 com o nome de Teatro Studio 184. Fizemos um monte de coisa, sempre com essa vocação de receber coletivos, fazer debates, leituras, homenagens. Homenageamos muita gente. Nós ganhamos o Recreio nas Férias, depois ganhamos o nosso primeiro fomento ao teatro com o projeto Heleny 65-35, porque fazia trinta e cinco anos de seu desaparecimento e ela faria sessenta e cinco anos, se estivesse viva. Todos os nossos projetos têm mais ou menos a mesma estrutura: pessoas que vêm contar sua história, que é o Diário do Cidadão, sempre também tentando fazer uma peça para crianças, um pequeno debate e trazendo coisas da História mais recente, mais atual. Eu escrevi as peças *Heleny*, *Heleny, doce colibri*, *Iara, camarada e amante*, *Roda vermelha*, que é sobre a grande Rosa Luxemburgo, *Bacuri/Jonas Jonas/Bacuri*, *O interrogatório brasileiro*, inspirada na peça do Peter Weiss. Eu faço peça para crianças, brigo na categoria. Em 1978, participei da fundação da CUT [Central Única dos Trabalhadores]. Em 1980, participei da fundação do Partido dos Trabalhadores com muita honra e orgulho. Fui muito próxima do Luiz Inácio Lula da Silva, que ainda nem era Luiz Inácio Lula, era só Luiz Inácio da Silva. Fizemos um show lindíssimo para eles, em que a Elis cantou pela primeira vez *O bêbado e a equilibrista*. Fui presa em 1970, quando o Olavo Hansen foi assassinado. E isso foi um grande problema porque na época nós não podíamos falar e tínhamos medo de que pudesse acontecer alguma coisa com ele. Mas, depois, claro, todo mundo já falava que de fato o Olavo tinha sido assassinado. A própria Heleny desapareceu em 1971 e depois ficamos sabendo que ela também tinha sido assassinada na Casa da Morte, em Petrópolis. Agora, as dúvidas que ficam e ninguém nunca vai descobrir são se corpo foi esquartejado e dissolvido no ácido, se foi jogado em alto-mar ou se foi enterrado em algum

lugar da Rodovia Rio-Santos. A morte da Heleny e a do Olavo são mortes muito emblemáticas para mim. A Heleny era minha professora, eu fiquei muito amiga dela e ela gostava muito de mim. Eu tenho certeza que a minha vida, se a Heleny não tivesse morrido, seria outra. Mas, de qualquer forma, eu tento honrar essas pessoas. Eu tenho profunda admiração pelo Boal, pela Cecília, que fez o seminário sobre o Boal aqui, o Boal também veio aqui, o Izaías Almada, que foi do Arena antes de mim, participou do seminário sobre o Boal. A Cecília veio várias vezes aqui e eu fiz depoimentos para o Boal. De vez em quando topo com o Celso, com a Denise, que inclusive foi minha protetora e outro dia me emprestou dinheiro para pagar o aluguel. E eu vou vivendo. Agora estamos passando por este momento tão duro, esta noite escura que quer se abater sobre nós. Mas eu continuo acreditando, apesar da direita estar renascendo sem vergonha agora. Porque antes ela tinha vergonha, agora ela não tem, ela tem orgulho de ser de direita. Mas, apesar de tudo, eu continuo acreditando.

*Edição de Roberta Carbone*

Publicado em 06/05/2019



## Entrevista

---

# **ENTREVISTA COM INÁ CAMARGO COSTA – DE DERROTA EM DERROTA, A LUTA CONTINUA**

**Entrevista realizada em 10 de julho de 2018,  
por Matheus Cosmo e Roberta Carbone.**

**REVISTA ASPAS – Nós estamos dedicando esse número da revista a pensar 1968-2018 e queríamos te ouvir falar sobre isso.**

**INÁ CAMARGO COSTA** – Então vamos já entrar no assunto. Eu sugiro uma lição de casa para vocês e não só para fins de edição, como também para se ligar nas coisas: vocês conhecem o site Opera Mundi? O Breno Altman faz ali uma análise de vinte minutos sobre 1968 na França que é a coisa mais primorosa que já vi. É uma análise política, repetindo, a mais penetrante que eu já li ou ouvi na minha vida. Outra referência é um filme que tem no YouTube e que é de gritar – para esta veterana, claro. O nome do cineasta é William Klein. Ele era da turma que promoveu o Maio de 68 na França e deu uma de Dziga Vertov: câmera na mão e presença nos lugares onde as coisas aconteciam. Depois ele editou esse material, que é uma cobertura do começo até a derrota de 1968 na França. Pela primeira vez eu vi imagens da famosa assembleia popular em um estádio com milhares de pessoas. E não era um mero ato público, era uma assembleia popular para deliberar sobre os próximos passos. O filme se chama *Longas noites e manhãs breves* e tem legenda em português de Portugal.

**ASPAS – Nós também estamos tentando pensar no que foi e no que não foi esse processo para o teatro. E, voltando ao prefácio que o Roberto Schwarz escreveu para o seu livro *A hora do teatro épico*, ele fala que: “Com o golpe de 1964, a trajetória ficou interrompida. O teatro, em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo”. Nós queríamos entender o que foi esse processo.**

**INÁ** – Esse é mais ou menos o resultado da minha tese. Mas, para entender esse diálogo, é preciso entender que a minha tese tem como solo, terra firme, o ensaio do Roberto Schwarz “Cultura e política – 1964-1968”. É lógico que, em alguns pontos, eu às vezes divergia dele. E uma das divergências foi que ele tirou o Centro Popular de Cultura [CPC] da roda, eu coloquei e ele concorda. Mas para entender este ponto, é preciso saber que ele foi para o exílio e não teve acesso a esses materiais. Ele já era professor na época e não teve contato com os desdobramentos do CPC. Ele conhecia o CPC por ouvir dizer e, como era muito exigente por causa da formação literária, achava que era brincadeira de criança, coisa de estudante, que era ótimo que fosse feito, mas não iria

dedicar seu tempo ao assunto. Eu é que dediquei. Este é um dos pontos de divergência. Melhor que divergência, seria dizer desdobramento das teses dele mesmo. **Vamos então começar pelo “reagiu ajustando”, que diz respeito ao Teatro Oficina e ao Tropicalismo. Ajustar naquele contexto quer dizer aderir ao mercado e, uma vez adepto, se comportar como quem está fazendo revolução.** A tradução disso é a última frase que eu escrevi no doutorado: “Transformou a luta em mercadoria.” Eu puxei esse fio do Walter Benjamin, que fala a mesma coisa sobre os artistas alemães e franceses. Se já é grave – segundo Benjamin – meramente registrar a luta do ponto de vista literário, porque é transformar os registros em mercadoria, muito mais grave é, na condição de mercadoria, encenar (no sentido de fingir) a luta. Isso é o Oficina e isso é o Tropicalismo. O Roberto Schwarz nunca disse com todas as palavras, mas é isto que ele está falando. O mais visível e o que mais tem registro é justamente este setor. E é no pós-1968 que isso fica evidente, mas, no caso do Oficina, já é em 1967. *O rei da vela* já era isso. Tudo deita raiz e, no caso do Brasil, tudo deita raiz no processo que vai de meados dos anos 1950 até o golpe de 1964. Passemos ao “em parte reagiu”, que são os nossos companheiros, principalmente os vinculados ao Partidão, o PCB, ou dele simpatizantes, seja da bandeira de luta, do programa e, conseqüentemente, dos critérios estéticos que produziram muita coisa relevante ao longo dos anos 1960. Mas que de 1967, 1968 em diante, naturalmente, submergiram e em 1968, eu diria, jogaram a toalha. Naquele texto do Vianinha, “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, já está no título, isto é: vamos retomar – e isso está dito com todas as palavras – o programa político do pré-1964, a aliança de classes na política e nas artes. Só que isso já era mesmo uma bandeira fadada ao ocaso. Não teve conseqüências e, em larga medida – neste sentido nós podemos tomar o Dias Gomes como exemplo –, se traduziu em uma adesão menos “radical” do que a adesão tropicalista, que é a passagem de quase todos os veteranos do CPC mais o Dias Gomes, que não chegou lá, para a TV Globo. Pensar na Rede Globo como o desaguadouro da produção cultural, toda ela, é importante para vocês, porque é entender que, com a Globo pautando o mercado de consumo cultural, acabou a conversa. Se tivesse que surgir uma alternativa, como já surgiu, seria completamente fora do esquema da indústria cultural. Variam também os graus de crítica, mas tem que ser fora. Aí a pauta volta para 1968 e passa a

ser a reflexão sobre os meios de comunicação e a industrialização da cultura, tal como definidos por Guy Debord que, em 1967, publicou o livro *A sociedade do espetáculo*. Aliás, é outra dica para vocês o filme *A sociedade do espetáculo*, do Guy Debord, que incorpora cenas do Maio de 1968 francês. Este filme avalia, inclusive, a própria derrota de Maio de 1968, mas reafirma a pauta. Mas o Guy Debord é o oposto do processo brasileiro, porque ele reitera que a luta é de classes e, se não for de classe contra classe, cultura revolucionária contra cultura industrializada, não tem horizonte para a humanidade. Ele não diz isso com os termos que eu estou usando, mas é isso o que ele está dizendo no livro e no filme.

**ASPAS – Quando se acompanha o processo desde 1958, a partir da estreia de *Eles não usam black-tie* no Teatro de Arena, o teatro ainda parece conseguir se sustentar nesse momento, por meio de prêmios, da bilheteria. Mas, dez anos depois, em 1968, o teatro desaparece junto com o seu público. Como se dá esse processo de desmonte, essa perda de público e de verba?**

**INÁ –** Você tem que começar pelo básico. O processo começa com a perseguição homem a homem por parte da ditadura. A ditadura prendeu, torturou e exilou o Boal! Todos que estavam em cena no ano de 1964 passaram pelo menos dois, três meses sumidos, porque a ditadura estava nos calcanhares deles! Houve, inclusive, um combate físico. A produção foi eliminada. Uma estrutura como a do Arena, do jeito que a censura veio para cima, não tinha como se sustentar. Uma coisa é morrer o Teatro Brasileiro de Comédia [TBC] por falta de dinheiro e público, porque – agora citando o Luiz Carlos Moreira –, o TBC foi a última tentativa de produzir teatro para o mercado no Brasil. O fracasso do TBC deixou claro que não existe mercado convencional para o teatro. Tem mercado no Brasil para ópera, balé, orquestras, porque é o Brasil inserido no circuito internacional de circulação de produtos: vem, apresenta e vai embora. Mas para a produção local não tem mercado. A experiência do TBC mostrou isso. O TBC foi estatizado e, uma vez estatizado, conseguiu uma sobrevivência de aproximadamente dez anos, mas nem estatizado ele conseguiu se sustentar. A questão da produção já é ponto pacífico: se o horizonte é algum tipo de mercado, vá fazer outra coisa no teatro, porque não existe

mercado para teatro no Brasil. No livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas*, o argumento do Moreira em defesa das leis – no plural – de fomento é justamente esse. O problema é que com a ditadura não se tratava de mero fim de jogo. Foi combate, inclusive físico. E acho que a manifestação extrema disso é o exílio do Boal. A ditadura não estava para brincadeira. E, no caso de São Paulo, a nossa burguesia também não estava para brincadeira. **A palavra de ordem dos vitoriosos passou a ser: “Chega de graça e desse negócio de teatro político! Nós queremos sinestesias, queremos experiências sensoriais, queremos estímulo para a imaginação...”;** era isso que a burguesia queria e, portanto, não o teatro político tal como ele se desenhou a partir de 1958. Este processo não é natural, é um processo de luta de classes que foi vencido pela classe dominante. E, uma vez que venceu, ela abriu espaço para os valores dela. Em todo o caso, o processo de resistência se manteve até quase o fim da década de 1970, é bom não esquecer. Para não ir muito longe, é só você acompanhar a reorganização dos veteranos do Arena liderada pelo Maurício Segall, que levou todo mundo para o teatro São Pedro, o que depois se ramificou para o Taib, Teatro de Arte Israelita Brasileiro, na rua Três Rios. Isso era teatro de resistência. A resistência prosseguiu com o mesmo tipo de público que o Arena tinha. E eu sei que em outros lugares do Brasil aconteceu a mesma coisa.

**ASPAS – Isso também se aplica ao Grupo Opinião no Rio de Janeiro?**

**INÁ** – Eu acho que, em parte, o caso do Opinião é similar à resistência aqui. Graças ao Opinião, até hoje no Rio de Janeiro existe uma companhia como a Ensaio Aberto. Mas é bom não esquecer que o Rio de Janeiro é uma praça controlada pela Globo e seus tentáculos. Tem aquelas escolas de teatro que já formam atores para Globo, e ela mais ou menos controla o cenário geral. Até quando o Opinião durou?

**ASPAS – O João das Neves mantém o Opinião até o início da década de 1980.**

**INÁ** – Então, é mais ou menos paralelo ao que o Maurício segurou aqui em São Paulo. Mas, não se esqueça, como nós já voltamos para o horizonte do mercado, a vida teatral passa a ser pautada pelos jornais. Pode ver que nessa data não é casual a coincidência da entrada triunfante do Gerald Thomas no

teatro brasileiro e de todos os desdobramentos dos experimentos que ele fazia. E um dos maiores apoiadores do projeto Gerald Thomas como mercadoria teatral é a *Folha de S. Paulo*. Mas eu acho que o Grupo Opinião como pelo menos um endereço de resistência, em todos os sentidos, tem um valor igual ao Teatro São Pedro aqui em São Paulo. Porque eu estou falando de deserto de ideias, imagens, dramaturgia.

**ASPAS – Uma das passagens mais conhecidas do Roberto Schwarz no “Cultura e política” é quando ele diz que, apesar da ditadura, você tinha uma relativa hegemonia cultural de esquerda. Como caracterizar essa hegemonia cultural de esquerda? O que isso significava?**

**INÁ** – Vamos traduzir: o Brasil já estava plenamente inserido na indústria cultural. Ainda não tinha a TV Globo, porque ela foi criada propriamente em 1966 e virou realidade a partir de 1970 mais ou menos, mas a indústria cultural já existia, o rádio era poderosíssimo e já havia múltiplos canais de televisão divulgando o enlatado. Então, quando ele se refere à relativa hegemonia, ele já está fazendo um recorte sério em relação à cultura que dava dinheiro, que já era a indústria cultural dos anos 1960 e que explodiu! É só você pensar: a indústria de discos, o Roberto Carlos, a importação de artistas, importação no sentido de venda estrondosa de discos vagabundos! Isso tudo já tomava conta do cenário. E não é disto que ele está falando. O teatro fazia parte de um referencial cultural, por assim dizer, mais exigente e já era, quantitativamente, minoria visível, como também a literatura e o cinema. Pense nos grandes acontecimentos, como o filme *Terra em transe*, do Glauber Rocha, que foi visto por pouquíssima gente. É dentro do recorte “cultura mais exigente” que você tem uma relativa hegemonia da esquerda. Mas esta cultura mesmo, a exigente, não era nem hegemônica, era vítima de um massacre e já estava na mão da indústria cultural. Nós já tínhamos, por exemplo, a editora Abril vendendo lixo. Ela sempre produziu lixo, porque ela é uma filial de grupos editoriais americanos aqui no Brasil. As bancas de jornais e revistas já eram inundadas de lixo e os programas de televisão também! Não era monopólio ainda, mas você já tinha, praticamente, o monopólio da vida cultural assegurado pela televisão, rádio e indústria cultural. E essa era a cultura desprezada, com toda a razão, pelo povo da esquerda, mas ainda havia uma cultura

exigente, coisa da qual nós não podemos falar mais hoje. Então, havia relativa hegemonia da cultura de esquerda dentro desse recorte severo que tem que ser feito no panorama geral.

**ASPAS – No prefácio que você escreveu para o livro *Brecht e a questão do método*, do Fredric Jameson, tem uma passagem entre parênteses, em que você fala: “eu quase disse um processo de emburrecimento generalizado, mas me contive”. Como você acha que se deu esse processo de emburrecimento generalizado da academia de 1968 para cá?**

**INÁ** – Essa resposta está no Roberto Schwarz em “Cultura e política”: a ditadura em 1964 liberou geral a paróquia, os valores religiosos que são hoje hegemônicos. O que nós tivemos foi o desenvolvimento lógico desse processo. E acho que, nesse capítulo, voltando para o panorama da cultura, não tem síntese melhor desse processo de destampatório que foi a ditadura em relação àquilo que estava sendo reprimido no início dos anos 1960 – a burrice, a grosseria – do que a Hebe Camargo. Ela é a melhor tradução da ignorância valorizada pela indústria cultural. Todo mundo queria ver o programa dela e os artistas queriam ser entrevistados por ela. Ela fazia as perguntas mais débeis mentais que alguém pode imaginar. E eu estou falando da década de 1960! Mas isso era de se esperar, porque não houve um combate e nós fomos derrotados, a última derrota sendo em 1968 e não só aqui no Brasil, este ponto é fundamental. Nós fomos derrotados na França por um processo absolutamente escabroso, assim como nos Estados Unidos, onde, não se esqueçam, havia uma ponta de lança. A culminação da derrota norte-americana é nada menos que o assassinato do Martin Luther King em 1968. E, depois, você tem a perseguição igualmente hedionda aos Panteras Negras, a prisão da Angela Davis. A classe dominante, que é mundial, não estava para brincadeiras, mas aqui no Brasil parecia que estava. Aqui a coisa não chegou a um décimo da gravidade da França e dos Estados Unidos, para ficar em dois episódios, porque a Alemanha também entrou em movimento, a Itália. **Em 1968 houve a última grande tentativa mundial de acabar com o capitalismo e ela foi derrotada.** Ora, da mesma forma que aqui, em 1964, o combate ao comunismo foi um destampatório, em 1968, a vitória da classe dominante mundial foi um destampatório equivalente, só que com muito maior alcance,

porque agora o alcance é mundial. Então a burrice, hoje, é a regra geral, virou um valor. É só você ver a desfaçatez grosseira dos apoiadores do Bolsonaro. E eu não me refiro a esses ignorantes que ganham dinheiro para carregar bandeira, eu me refiro a militantes que participam de chats e de todas essas discussões na internet, nas assim chamadas redes sociais. É a força bruta operando e a expressão mental da força bruta.

**ASPAS – E que as universidades ajudaram a produzir.**

**INÁ** – Nas universidades é diferente. Para essa análise, nós temos que começar pela França, em que a produção do discurso não é casual. O discurso pós-moderno começou na França no pós-1968. É só você ver quais são os vínculos e como, a partir da França, essa ideologia se difunde. Na verdade, essa ideologia desaguou no navio da Alemanha “pós-nazista”, por isso Heidegger é a figura mais importante. Os pós-modernos restauram o pensamento do Heidegger em diferentes versões, mas são todos heideggerianos. Você pode pegar todos os heróis civilizadores franceses do fim dos anos 1960 e ao longo dos 1970. Eles são todos heideggerianos, sendo que tem duas figuras absolutamente eloquentes, uma se chama Michel Foucault e a outra se chama Jacques Derrida. E isto não é denúncia, eles se declaram como tais. E de lá tem a difusão, a universidade americana abraça esse pensamento e inunda os departamentos de humanas com essa baba chamada pós-moderna. No caso das artes, houve a retomada de uma pauta do século XIX, que é o veto ao pensamento. Isso já vem do século XIX, da burguesia francesa após a Comuna de Paris. E, não por acaso, é depois da Comuna de Paris que o discurso da arte pela arte decola, embora ele já existisse antes. Mas por quê? Porque as pessoas começam a falar de coisa séria e olha no que dá! Tem o elemento preventivo, que é muito importante, e o reativo: toda vez que a burguesia toma um susto, ela reage em todos os níveis, sempre com a máxima brutalidade.

**ASPAS – Em um dos seus textos, você afirma que, se houve alguma vez uma revolução no teatro brasileiro, essa se deu no CPC...**

**INÁ** – Porque o CPC – hoje nós temos também o MST – foi a primeira formulação de uma proposta de produção teatral que rompia com o pensamento mercadológico. E isso é uma revolução, porque abandona a perspectiva de

produzir segundo uma demanda, o que não é nem ideologia, é cretinice. O seu discurso estético passa a ser aquilo que o seu programa de intervenção política pede. A atuação é militante e você, ao atuar, tenta organizar o público ou politicamente, que é o caso do agitprop propriamente dito, ou pelo menos no plano da produção de uma arte que diz respeito a nós, à nossa vida e ao que nós fazemos. Passa a ser o “nóis e nóis” – aquele que o Moreira reclama –, quer dizer, vamos, entre nós, falar do que nos interessa, sabendo que nós vivemos em um mundo de opressão, de negação de direitos. Vamos falar dos direitos pelos quais nós lutamos, vamos falar das necessidades que nós temos. O CPC foi a única organização nesse sentido até o MST organizar as suas brigadas. Ele foi o único momento realmente revolucionário na arte brasileira. No século XIX e até a famosa greve de 1917 que teve aqui no Brasil, os anarquistas faziam isso! A diferença é que os anarquistas, como parte da ação política, já tinham produção teatral, músicas, festas e outras atividades. Já era luta revolucionária, então nem se colocava a questão. E por que eu posso falar que o CPC é o primeiro? Porque nós estamos falando de estudantes universitários pequeno burgueses e burgueses que descobrem que o que eles querem dizer não tem lugar na indústria cultural e nem no mercado teatral. Então é nesse sentido que é uma revolução.

**ASPAS – E você acha que esse continua sendo o nosso limite?**

**INÁ – Até hoje. Porque eu, que participei intensamente de todo o processo do Arte Contra a Barbárie, vi que foram poucos os que se aproximaram do MST e que nenhum deles abriu mão da condição de grupo e de pequeno produtor, seja contando com o mercado, seja contando com o Estado.** Eles produziam uma mercadoria e tinham com o mercado uma relação de pequeno produtor de mercadoria. Eu não me lembro de nenhuma exceção dentre os que eu conheço, ainda que possa haver, mas eu não tenho notícia. Nem o grupo mais radical, que é a Ensaio Aberto do Rio de Janeiro: ela continua sendo uma companhia de teatro.

**ASPAS – Existe um pressuposto para todos nós de que a forma é sempre um conteúdo sedimentado. Só que hoje, pensando nesse império das curadorias, das mostras e todas as derivações possíveis, em que as**

**próprias formas de atuação já foram em grande parte incorporadas, você acha que essa máxima continua valendo?**

**INÁ** – Claro! Porque isso independe dessas mediações. A forma é sempre conteúdo sedimentado. Se você não cair no varejo, vai ver que qualquer obra é um conteúdo formado e a forma dessa obra é esse conteúdo sedimentado com todas as suas contradições. Aliás, esse é o grande conselho do Adorno: ao ouvir uma música, ao ler um romance, ao olhar para uma pintura ou fotografia ou ver um filme, atente para as contradições. Porque o mais eloquente, que é o conteúdo formado, vai aparecer na maneira como o artista, ou os artistas, no caso de um coletivo, lidaram com as contradições do seu conteúdo. Mas curadoria e essas coisas atuam no varejo e existe um termo médico para isso: ossificado. Ossificado é quando a cartilagem vai virando osso e “morre”. Vou contar um caso que fiquei sabendo ontem e chega a ser genial, de tão óbvio. Uma pessoa do meu conhecimento escreveu um livro de contos e inscreveu o livro em um concurso literário em Portugal. Obviamente, se eu gostei, o livro nem se classificou. Mas na verdade a inscrição foi para fazer um teste (ao estilo brechtiano). Essa pessoa, por ter participado do concurso, recebeu o relatório da comissão e os elogios ao vitorioso. Um dos valores da comissão de um prêmio literário em Portugal, de acordo com os méritos do livro premiado, é a “perícia da construção dos enredos”. Traduzindo: é aquela regrinha que já está no Aristóteles, depois no Forster e nos manuais de roteiro: começo, desenvolvimento, clímax, declínio e fecho... Estamos em 2018 e isso ainda é um valor para uma comissão que dá prêmio literário. Construção de enredo nada mais é que um conteúdo ossificado. Por este exemplo, você pode avaliar o processo como um todo. O que é isso? É a mixórdia, é a ignorância transformada em critério, é a irresponsabilidade e assim podemos continuar enumerando até enjoar.

**ASPAS – E como apontar as contradições em uma atmosfera tomada pelo cinismo e pelo louvor à ignorância?**

**INÁ** – Nesse tópico, é preciso lembrar que você está falando com uma pessoa que foi para trincheira de retaguarda. As providências práticas já não estão mais ao meu alcance. Se eu ainda estivesse no front, eu poderia dizer “olha, eu tenho feito isso, aquilo, aquele outro...”, porque depende. Às vezes, é bom

ver que aqueles critérios do Roberto com os quais nós começamos não são genéricos, isto é, não se aplicam abstratamente. Devem ser pensados em cada situação (para lembrar também do Debord). Porque, de repente, como ensina um dos personagens do Brecht, o sr. Keuner, diante de uma inundação, o que você tem a fazer é afundar e deixar a onda passar para depois boiar. É assim que se faz na praia. Vou explicar por que eu era nadadora: se você está em um lugar que ainda dá pé e, de repente, se forma uma onda muito maior que você, a providência é afundar. Não resista! Você enche o pulmão de ar e afunda; depois que a onda passa, você volta. Você nem ao menos se machuca. Eu dei a sorte de ter apreendido a nadar muito criança. E assim como você precisa aprender a lidar com as forças da natureza de modo a continuar inteiro, não cair, não se arrebentar, não se quebrar, não se afogar, não se queimar, tem várias coisas que você vai aprendendo. Ora, na vida acadêmica é a mesma coisa. Se nós estamos passando por um período de inundação de lixo, a melhor coisa a fazer é mergulhar e deixar passar; depois voltar à tona e ver o que dá para fazer. Acho que está errado o que muita gente que eu conheço está pensando e já fez, que é cair fora. Nós não podemos entrar nessa linha de avaliar o outro do ponto de vista moral, porque não é um problema moral, é político! Não tenho a menor dúvida de que, no caso de vocês, isso se dá de maneira mais acentuada, mas os nossos companheiros não têm culpa de terem a cabeça que têm. Foi o que a instituição lhes ofereceu. Então tem que descobrir um jeito de conviver com isso. Alguns são irrecuperáveis, mas muita gente pode ser resgatada. Eu tenho consciência de ter resgatado pelo menos uma meia dúzia. Operação resgate mesmo. Quando perceber que o interlocutor está papagueando, pegar leve, chamar para conversar sobre outra coisa... Esta é a operação resgate no varejo. No atacado, a sala de aula pode ser um exemplo. Eu não tenho dúvida de que, na minha experiência como professora, muitos escaparam – eu estou falando das Letras – da lama pós-moderna porque foram meus alunos. No primeiro dia de aula, eu entrava em sala e já avisava: “Vejam bem: eu tenho duas referências que são essenciais, uma é o Anatol Rosenfeld e a outra é o Antonio Candido. Quem não quiser ser doutrinado em direção ao pensamento do Anatol Rosenfeld e do Antonio Candido, vá procurar outro professor. Têm mais sete professores dando a mesma disciplina, vocês podem procurar qualquer outro.” Esse é o

outro ponto: jogar limpo. O inimigo joga sujo da maneira mais nojenta possível. Aliás, um dos meus gurus é o Chomsky. Isso é bem mais recente, embora eu já soubesse dele quando eu fiz Letras, mas nessa época eu só conhecia o Chomsky da Linguística. E já gostava dele, porque ele tem uma teoria materialista do desenvolvimento, da apropriação do código lingüístico, mas eu não tinha nenhum livro dele. Estou falando de 1970! E bem depois eu realmente descobri o grande Chomsky, porque ele é um arquipélago. Ele é um dos melhores críticos da política imperialista norte-americana, para não ir mais longe. Pois bem, o Chomsky falando do pós-moderno é uma maravilha, porque ele diz que o pós-moderno tem três anti-valores: 1) não existe verdade; 2) não existe realidade; e 3) tudo é discurso e inconsequência. E eles praticam isso de maneira sistemática. Então o que fazer? É melhor conversar sobre outras coisas, porque com uma pessoa que não acredita em verdade nem em realidade, você vai conversar o quê?

**ASPAS – Sobre experiência... Essa é a palavra de ordem dos estudos de teatro contemporâneo: a experiência, o encontro, a relação...**

**INÁ** – E não importa no que dê, porque não é real, é subjetivo. E as subjetividades se multiplicam, porque não existe intercâmbio. Agora, experiência? Vamos falar sobre experiência! Tem um ensaio do Walter Benjamin sobre isso, que já desmente inclusive o conceito científico de experiência. Mas o problema dos pós-modernos é que eles não levam nada muito a sério e para valer. Eu já vi, por exemplo, leituras de textos dialéticos que os transformam em outra coisa, inclusive em seu contrário. Brecht é uma das maiores vítimas que eu conheço. Mas, de novo: o patamar em que estamos é o da burrice universalizada. E a tristeza é que ela não é uma exclusividade do Brasil. Como diz uma peça que vocês devem conhecer, *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde... A dona Margarida era uma professora enlouquecida, a encarnação da ditadura, que esculhambava os alunos dizendo: “Porque no Brasil isso! Porque no Brasil aquilo! E nos Estados Unidos é a mesma coisa.” Pois bem, dando uma de dona Margarida, meu consolo é que nos Estados Unidos é muito pior! Lá você tem a violência organizada, inclusive na academia. Aliás, ontem eu fiquei sabendo que uma das organizações que está renascendo com tudo é a Ku Klux Klan. Mas, dialeticamente, a boa notícia é que isso é sintoma

de que o capitalismo está nas últimas! Um fato, nos Estados Unidos, desde a década de 1920 é que eles são uma pseudodemocracia. Isso é demonstrado por Chomsky em inúmeros livros. O maior dos mitos em que o norte-americano acredita é que aquilo é uma democracia. E, desde a eleição do Trump, ficou claro que a burguesia norte-americana não está mais comprometida nem com o mito da democracia. Mas por quê? Porque caiu a ficha de que não tem para onde correr, não tem para onde ir. **O colapso do capitalismo, que começou em 2008, se aprofunda. Essa é a boa notícia!** Talvez nós sejamos partícipes do processo de destruição final, seguido ou concomitante de uma reconstrução do mundo, porque agora ou o processo é mundial ou não é. Não tem mais a chance de dar certo uma revolução como em Cuba e ficar só lá: o processo será mundial ou não será. Aliás, em uma das intervenções desse filme que eu falei sobre 1968 já está esta palavra de ordem: a revolução tem que ser mundial! E parece que tem bastante gente se organizando para isso. Essa é a boa notícia! Eu achei, não faz muito tempo, o site do SWP-UK, o Socialist Workers Party do Reino Unido, e eles dão como certa a queda da Theresa May por esses dias. Dois ministros acabaram de se demitir, e o gabinete dela está se esfarelando. É verdade que o Brexit é parte disso, mas não é só. E pode ser possível que ela, Theresa, tenha que convocar nova eleição. É seguro que, nesse caso, ganhe o Jeremy Corbyn, apoiado pelo SWP, com um programa praticamente revolucionário. Que tal? Tem muita notícia boa pelo mundo afora! É uma das vantagens de estar na retaguarda. Agora eu tenho tempo para tomar conhecimento de tudo isso. Lembrei de mais uma que foi genial, mas não vou lembrar quem foi que comentou. Nessa guerra de tarifas que o Trump declarou à China, alguém fez o seguinte comentário: “Isso é cachorro latindo para elefante! Um cachorro poodle! Se o elefante quiser, é só pisar!” É isso que está acontecendo. E isso, para mim, é tudo notícia boa. Mas voltando ao nosso tema, para pensar nos 1950 anos desde 1968, é muito importante buscar as referências mundiais e entender que, por mais diferente que seja o que aconteceu nos Estados Unidos, é tão relevante quanto o que aconteceu na França. O Breno Altman fala que o Charles de Gaulle já tinha renunciado e aí seria revolução, cairia o governo e os mobilizados iriam tomar o poder, seria a segunda Comuna de Paris. Mas os comunistas ficaram com medo e, entre comunistas, lembre-se que tinha Moscou, que dava ordens ao

Partido Comunista Francês. O Breno não fala isso, mas eu sei. Foi Moscou que telefonou para o Partido Comunista Francês, e mandou recuar, porque Moscou, em plena Guerra Fria, ainda achava que, se os franceses avançassem, ia sobrar para a URSS a guerra nuclear, toda essa bobajada que serviu para pôr panos quentes. Agora Moscou não manda mais e a China faz o negócio dela sem fazer alarde... Em 1968, nos Estados Unidos, você tem a luta dos jovens pelo fim da intervenção norte-americana no Vietnã, uma luta de consequências políticas astronômicas e por isso tão violentamente reprimida. E essa era uma luta que corria paralela à dos negros pelos direitos civis. O edifício da pseudodemocracia americana estava mesmo ameaçado. Aliás, teve alguém que batizou o regime americano, não vou me lembrar quem, de conglocleptocracia, que é a cleptocracia dos conglomerados. E já era uma cleptocracia depois do fim da Primeira Guerra Mundial, que agora está caindo. Motivo para ser otimista é o que não falta, é só olhar para onde as coisas estão acontecendo de verdade.

*Edição de Roberta Carbone*

Publicado em 06/05/2019



## Entrevista

---

# **ENTREVISTA COM LUIZ CARLOS MOREIRA – DE UM PROJETO DE NAÇÃO À MENDICÂNCIA: UMA CRÔNICA DA PRODUÇÃO TEATRAL BRASILEIRA**

**Entrevista realizada em 13 de julho de 2018,  
por Roberta Carbone.**

**REVISTA ASPAS – Você disse que tem algumas teses sobre o fazer teatral relativo a esse momento histórico que nos propusemos pensar. A primeira delas se refere ao peso que, para você, nós carregamos até hoje do fantasma do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC]. Para começar, queria te ouvir falar um pouco sobre isso.**

**LUIZ CARLOS MOREIRA** – Primeiro, eu queria deixar claro uma coisa: eu não sou historiador. Não sou estudioso dessas questões. Eu entendo até que a ECA [Escola de Comunicações e Artes] deve ter gente muito mais qualificada para falar sobre isso. Aliás, é a função dela. Quer dizer, se uma escola de teatro de uma universidade pública de São Paulo, onde se tem um marco do chamado “moderno teatro brasileiro”, não tem claro e não trabalha em cima dessa história, não sou eu que vou dar conta dela. Afinal de contas, isso é o nosso chão, somos nós. Quer queiram, quer não queiram. E a segunda coisa é que eu estou tentando organizar o meu pensamento. É uma conversa em que eu vou “pensar em voz alta”, digamos assim. Ou seja, não é uma coisa organizada. Vamos partir do Teatro Brasileiro de Comédia, um marco. Para entender o porquê, de certa forma – e mesmo que os pós-dramáticos da performance digam que não –, nós ainda somos filhos disso. Como sintetizar? Bom, o teatro fala do quê? Qual é o seu objeto, qual é a sua matéria-prima? Para dar um exemplo, se for para falar da música, eu posso dizer que ela lida basicamente com o som, com o tempo. A dança, talvez a sua base seja o movimento e também o tempo. Na pintura, podem ser as cores, a perspectiva, as linhas, os planos, o claro e o escuro. E o teatro? A matéria-prima do teatro é o homem. É o ser humano e suas relações. Minha premissa básica é essa. Pelo menos tem sido. Ou seja, a matéria-prima do teatro não é o teatro, não é o movimento, não é o som. A matéria-prima do teatro é o homem e suas relações. **E o TBC nos traz uma visão e uma representação do que seria uma natureza humana universal. Essa natureza humana universal era traduzida principalmente pela dramaturgia europeia e norte-americana daquele momento. Basicamente, o umbigo de uma certa classe média intelectualizada que achava que o umbigo dela era o umbigo do mundo.** Então, quem é esse homem e essa natureza humana? Para falar dos ciúmes, por exemplo, eu costumo citar o caso dos esquimós. Eles vivem isolados por uma questão de sobrevivência. Quando passa algum esquimó por um iglu

ou por uma região totalmente abandonada onde tem um casal vivendo, esse encontro é uma festa. Essa festa pressupõe a honra para aquele que recebe o visitante, e a honra é que esse visitante durma com a mulher do outro, que se prepara para isso. E a coisa é tão louca que, se por acaso esse visitante rejeitar passar a noite com a mulher, isso será uma afronta que poderá levar à morte. Muito estranho, não é?! O que dizer então de uma sociedade matriarcal perante o nosso machismo, por exemplo?! Mas a nossa sociedade acha que o mundo ocidental-capitalista-urbano-industrial é o homem de todos os tempos. Eu penso em um homem medieval onde não existia o comércio. Você já pensou um comerciante ser preso porque está vendendo um produto?! Se ele estivesse em uma determinada região, podemos dizer um feudo, e fosse pego com produtos que ele estivesse comerciando, todos esses produtos seriam confiscados pelo senhor feudal porque isso era considerado crime. Emprestar dinheiro, uma usura!, poderia condenar alguém. Imagine um banqueiro hoje indo em cana porque emprestou dinheiro? As relações humanas, de repente, viraram de ponta-cabeça. Então não vem com papo de natureza humana! Mas o que o TBC traz é a natureza humana universal, a condição humana universal desse homem urbano, ocidental e burguês, a partir de uma dramaturgia essencialmente norte-americana e europeia. Para fazer isso, o Franco Zampari traz quatro diretores da Itália, contrata atores e técnicos brasileiros, compra ou aluga um prédio e passa a produzir espetáculos, muitos deles sugeridos por esses diretores, mas é óbvio que quem tinha a palavra final era sempre o Zampari. Houve, inclusive, alguns atritos entre ele e esses diretores mais à esquerda. Mas uma vez escolhido um texto que ele autorizasse, esse diretor fazia os chamados “ensaios de mesa”, em que ele daria unidade ao espetáculo. Ali se analisava o texto a partir da unidade e da concepção do espetáculo que o diretor traria, e cada um iria executar a sua parte. O cenógrafo construiria o cenário, os atores iriam para o palco com o diretor, a figurinista criaria o figurino e depois se chamaria a costureira para executá-lo, o cenotécnico para montar, o eletricitista para pôr a luz, enfim, cada um com a sua função. E essa peça teria que estar pronta “depressinha” – que eu saiba, o TBC chegava a montar dez espetáculos por ano. E isso tinha que dar dinheiro! Era uma máquina que funcionava nessa estrutura. E que estrutura é essa? Eu dou o nome disso de estrutura fordista. É como se produzia um

carro na época. Você tem um planejamento central, você tem quem decide e quem manda, você tem uma estrutura vertical de produção e uma distribuição de funções e papéis, uma divisão de trabalho. Dá para entender que já estamos falando de cultura, de um modo de viver? Esse é o moderno teatro brasileiro, criado para atender um determinado tipo de público que frequentava e tinha dinheiro para pagar esse teatro, que dependia também, obviamente, da mídia e da crítica. Como diz o Décio de Almeida Prado, todos nós somos – e quando ele diz “todos nós”, ele está se referindo aos atores, escritores, dramaturgos, à crítica, aos professores, ao público – todos nós somos filhos dessa experiência. Tem um monte de detalhes que eu estou passando por cima para poder chegar ao ponto que nos interessa aqui. Mas essa máquina linda e maravilhosa, que produzia absurdamente, criou filhos: Maria Della Costa/Sandro Polloni, Sérgio Cardoso/Nydia Licia, Walmor Chagas/Cacilda Becker, Paulo Autran/Tônia Carrero/Adolfo Celi. E, de certa forma, também o Teatro de Arena e o Oficina. Mesmo que o Arena tome uma postura de contraposição e mesmo que vá para um palco que não é o italiano, é a arena, ele dialoga com o TBC. Esta maravilha moderna, produtiva e eficiente faliu. O governo do estado tentou recuperar, assumiu, mas não deu certo. Ela quebrou. E os seus filhos também. Nenhuma das companhias que eu citei existia no fim dos anos 1960. Pelas mais diversas razões, inclusive falecimento, brigas de casal etc., mas a verdade é que não existia. Então o nosso nascimento teatral, de certa forma, no final dos anos 1960 estava morto. Esse molde de fazer teatro e, de certa forma, essa estética não conseguia mais dialogar com seu público, a tal ponto que o Décio de Almeida Prado se retirou da crítica, porque não reconhecia mais o teatro do qual ele fazia parte. E você vai ver no teatro brasileiro, nesse período, o desenvolvimento de uma dramaturgia em que se percebe uma linha de ação dramática, fundamentalmente, com conflitos, envolvimento de personagens, uma ação provocando a seguinte. Esta maneira de se fazer teatro, esta base dramática, se dá porque, no fundo, ainda se entendia teatro como gênero dramático.

**ASPAS – Isso também se refere ao Arena?**

**MOREIRA** – Em uma fase inicial, o Arena ainda tinha isso muito presente. Por exemplo, *Eles não usam black-tie* vai para isso. Mas qual é o tema do

*Black-tie*? É a greve. E a greve não entra em cena no *Black-tie*. A greve está fora, porque o *Black-tie* ainda é estruturado de forma dramática, a partir de conflitos familiares e pessoais, embora uma greve não tenha nada a ver com conflitos familiares e pessoais. Você já percebe um choque, de certa forma, entre a forma e o conteúdo material. E é por isso que o teatro e o Arena vão tomar outros rumos. Mas, fundamentalmente, esses outros rumos vão estar totalmente deslocados da realidade brasileira. Eu estou falando de uma forma dramática e depois vem o teatro épico. Mas isso é uma experiência da Europa, pela qual nós absolutamente não passamos. Nós não temos o chão histórico onde essas coisas surgiram. Nós simplesmente as importamos. Aí está o Roberto Schwarz com *As ideias fora do lugar*, o Antonio Candido com seus estudos sobre literatura e por aí vai. Isso nos serve. Com o golpe de 1964, essa dramaturgia que vinha se desenvolvendo e que, a partir de um espetáculo como o *Black-tie* começa a colocar em cena o chamado “povo brasileiro”, fica completamente impedida. E o teatro brasileiro dá uma guinada violenta, em que os musicais ou mesmo uma peça como *Liberdade, liberdade* não tem mais a ver, digamos, com o que era a literatura dramática e o teatro da fase anterior. Em 1968, quando o tempo fecha mesmo, surge uma nova dramaturgia brasileira: o Antônio Bivar, o José Vicente, a Leilah Assumpção. Você passa a ter uma volta ao gênero dramático, mas com personagens fechadas, praticamente claustrofóbicas, desesperadas, sem saída. O Alberto Guzik uma vez disse que o teatro brasileiro nunca rastejou tanto como nessa fase, por causa dessas personagens. No início dos anos 1970, ainda colado à realidade de 1968, teve um espetáculo, *O terceiro demônio*, que nem tinha texto e as pessoas se movimentavam no meio de lixo de papel urrando de dor. Eu estou falando de memória, certo? Ou seja, estou falando de um vínculo do teatro com o que houve na história do país. Para ir um pouco mais longe nesse vínculo, o Brasil chegou a ter um projeto de nação independente, que a esquerda brasileira chama de “nacional-democrático” ou de “independência nacional”, terminologia que o Partido Comunista usa muito. Ou, mais recentemente, chamado de “democracia popular”. O que é essa fase nacional-democrática? É uma coisa que vem da Terceira Internacional, dominada por Stalin, que ditava o rumo que deveria ter a chamada revolução, as etapas da revolução em um país colonizado, em um país dependente. Isso

implicava em uma aliança com a burguesia nacional progressista. Nessa fase, o grande inimigo não seria ainda o capital, mas o imperialismo, no caso, os Estados Unidos, e aquilo que havia de atrasado e que o capitalismo deveria superar, o latifúndio. Os dois grandes inimigos eram o latifúndio e o imperialismo. E cabia, através do Estado nacional e da união dos trabalhadores com uma burguesia progressista, fazer essa nação se encontrar, se livrar do atraso, urbanizando e industrializando o país, modernizando o país. Desse modo, se tornariam independentes, fortalecendo o mercado interno e criando uma classe operária, uma classe trabalhadora para, enfim, nós chegarmos ao que seria uma revolução socialista. É nesse contexto que surge o chamado “nacional-popular”, dentro do Arena inclusive. Mas note: “nacional-popular” já é uma junção de uma visão de nação, de uma independência nacional com o povo. O conceito de nação pressupõe o conceito de povo, e o conceito de Estado nacional no sentido de que você não tem luta de classes. Vamos ver isso hoje. O Dória é povo brasileiro, ele nasceu aqui. O Antônio Ermírio de Moraes é povo brasileiro. O Skaf é povo brasileiro. Somos todos povo brasileiro. A união nacional se dá em torno disso. O conceito de nação e de Estado, que para nós se dá de forma tão natural, principalmente em um jogo entre Brasil e Argentina, na verdade, é uma construção histórica, é uma invenção. É uma invenção que não está interessando mais nos moldes como foi. Mas, naquela fase, me parece que o povo era o camponês “ferrado” – embora se discutisse se havia ou não camponês no Brasil –, era o trabalhador “ferrado”, cuja redenção passaria por uma revolução burguesa, com a burguesia nacional assumindo a independência nacional. Esse é um projeto, no fundo, do Partido Comunista Brasileiro, que encontrou uma certa materialidade, uma certa realização no projeto das reformas de base do Jango Goulart. O que são essas reformas? São o controle de divisas do país, a nacionalização das refinarias de petróleo e por aí vai. Esse sonho de uma independência nacional, de uma união nacional em torno de uma burguesia progressista que chega ao poder. Isso deu no golpe de 1964. Mas é nesse contexto que o país tinha um projeto de nação, um país que estava se urbanizando e se industrializando rapidamente, um país que tinha os maiores índices de crescimento econômico do mundo. No século XX, somente a União Soviética teve um PIB com crescimento maior do que o do Brasil nesse momento, nem Estados Unidos. O país

era uma locomotiva a todo o vapor, cheio de esperança. E isso se refletiu em vários campos, inclusive no teatro. Você tinha uma efervescência cultural que se transformou no projeto nacional-popular. Note que o Franco Zampari com o TBC não está descolado dessas condições materiais. Era o chamado *zeitgeist*, o espírito do tempo, da modernização. E, por incrível que pareça, a ditadura vai, de certa forma, realizar esse projeto. A independência nacional vira um projeto de interdependência, mas o país se urbaniza e se industrializa. A ditadura, inclusive, estatiza muita coisa. E o teatro que se fazia como uma importação, a partir do Arena, coloca em cena o homem brasileiro com seu jeito de ser, e o homem brasileiro era fundamentalmente o trabalhador. À medida que essas questões se acirram, também se acirra esse teatro, e entram em cena elementos do teatro épico. Tudo isso, de certa forma, importado daquilo que tinha um vínculo, uma tradição histórica muito forte na Europa e nos Estados Unidos e aqui não tinha muito chão.

**ASPAS – Você acha que as transformações em sentido épico que o teatro sofre nesse momento também são importações? Essa forma é importada para suprir uma necessidade de lidar com outros assuntos?**

**MOREIRA** – Vamos pegar a história do teatro épico, um cara como Erwin Piscator ou mesmo o conceito de teatro épico, que surge nos anos 1920 na Alemanha. Em que condições eles surgem? Piscator chegou a ter um teatro maior que o Municipal de São Paulo. Ele chegou a fazer espetáculos que precisavam de dezenas de cenotécnicos, que entravam à noite para mudar o cenário para o espetáculo do dia seguinte. O Volksbühne tem essa tradição que vem do Antoine, do chamado Teatro Livre, que são os próprios trabalhadores fazendo teatro e o mantendo. Essa tradição que começa no século XIX. Se nós pensarmos no Ibsen com *Casa de bonecas*, essa peça foi proibida em todos os lugares. *Casa de bonecas* só pôde ser montada por causa de uma associação de trabalhadores. E isso porque essas associações eram clubes fechados só para os sócios e não sofriam censura. O Volksbühne chegou a ter entre cem e cento e cinquenta mil peões bancando aquilo com mensalidade! A classe trabalhadora na Europa construiu isso. Tinha biblioteca, exposição, teatro, cinema, oficinas, uma escola, digamos. São as chamadas Casas do Povo. O filme do Bertolucci, *1900*, mostra o momento em que os fascistas

queimam uma Casa do Povo na Itália. São os trabalhadores construindo seu teatro, sua casa de cultura, seu centro cultural, e não o Estado. **Nós não tivemos essa experiência no Brasil! Esse chão onde os próprios trabalhadores se organizam politicamente e têm uma cultura própria. O que nós tivemos mais próximo a isso foram os Centros Populares de Cultura, que depois foram achincalhados pela academia, pela falta de ética e de qualidade intelectual da nossa academia** – eu não acho bom o termo “qualidade.” Mas o CPC tentou primeiro estabelecer uma ponte com este público que, na Europa, não foi preciso fazer, pois foi esse próprio público que criou o seu teatro! Aqui se tentou ir ao encontro desse público. E, para ir ao encontro desse público, esse teatro se deparou com determinados conteúdos, determinados materiais, que o obrigaram a bater nas mesmas formas teatrais que lá atrás se bateu. Quer dizer, não é por acaso, por nenhuma cabeça iluminada, que o material e as relações com o público estavam exigindo aquelas formas. Só que o CPC estava dando seus primeiros passos! Era uma coisa embrionária, incipiente. Era uma experiência ainda meio às cegas, porque nós não tínhamos essa tradição, não tínhamos toda essa efervescência no grau que se teve lá, como também não tínhamos essa formação intelectual. Quando o Brecht começou a ser traduzido de forma mais intensa no Brasil? Que eu saiba, foi no final dos anos 1960 e não no começo! Só que o CPC foi abortado na pancada! Na porrada! E nesse contexto, surgiu um projeto de manifesto que representava uma ala dentro do CPC e que nem chegou a ser discutido por todos. Você tem um documento que uma ou duas pessoas elaboraram e que se pretendia que fosse o programa do CPC. Mas que, até onde ouvi de algumas pessoas, como o próprio João das Neves, não espelhava e não representava o pensamento da maioria. E quando eu digo CPC, eu imagino o CPC de Porto Alegre, o de Salvador e muitos outros, que não tinham tanto contato assim para que se estabelecesse um programa único. É que, naquela época, eles se deparavam com as mesmas questões, então tinha muita coisa que estava acontecendo de forma igual. Mas a academia pega esse projeto de manifesto e diz que o CPC era isso! Com base em um documento, ela dispensa a história, aquilo que efetivamente aconteceu, e diz que o CPC era aquilo que estava em um documento elaborado por duas ou três pessoas! Cadê o rigor acadêmico? Cadê a ética intelectual do trato do

objeto? É de uma desfaçatez imensa! E com isso se desqualifica todo o CPC! Eu, particularmente, vivi brigando com essa história toda. Em um determinado momento, me vi fazendo um espetáculo que, depois de pronto, percebi que retomava o que o CPC havia começado há cinquenta, sessenta anos. Não foi consciente, mas por que isso aconteceu? Porque eu estava me deparando com os mesmos problemas! Só que com uma diferença: tinha cinquenta anos de história, tinha muita coisa que já havia sido feita, e eu, de alguma forma, bebi nessa fonte! Eram cinquenta anos à frente retomando uma coisa que tinha sido castrada. Ela volta porque as condições exigem. Nós aprendemos teatro como uma arte que parece não ter nada a ver com o que está acontecendo no mundo concreto dos homens. Eu vivi a experiência concreta! Não foi por ter lido, por querer fazer aquilo. Estar trabalhando com um tipo de público em determinadas condições exigiu de mim uma outra linguagem, que aquela que eu aprendi na ECA não dava conta! Eu vou mais longe: Stanislavski, por exemplo. Eu aprendi Stanislavski com o Eugênio Kusnet quando adolescente! Aquilo te carimba para o resto da vida! A Bete Dorgam costumava brincar “Para que se estuda Stanislavski a vida inteira? Para fazer clown, para fazer palhaço!” Ou seja, sem verdade, nem a performance se segura. Eu não renego Stanislavski e o acho fundamental. Mas de repente ele começou a ser um problema para mim, me atrapalhava ao invés de me ajudar, porque não dava conta do que eu precisava fazer. Mas voltando, nessa ebulição nasce um CPC, nasce um racha dentro do Arena. O Vianinha rompe com o Arena quando vai para o Rio de Janeiro, porque fala: “O que nós estamos fazendo? Queremos fazer esse teatro aqui em Copacabana para esse público? O que isso significa?” O Boal segura o rojão no Arena e o Vianinha vai para o CPC. Em 1968, quando se discute a falência desse teatro que não tem contato com o povo e não consegue mais se sustentar com bilheteria, se dá o contrário. O Vianinha vai tentar apostar no mercado, enquanto o Boal rompe com isso e vai embora, querendo ser mais radical. O Boal cobra a presença de um público popular – eu particularmente não trabalho com o conceito de popular nem povo. E o Vianinha, ao contrário, vai até, de certa forma, fazer uma autocrítica em relação ao CPC. Mas em 1968, toda uma geração vai colocar o teatro nessa guinada, nesse modelo de produção. O Teatro Oficina, se você for pensar, é uma empresa. Um ator é contratado para trabalhar no Oficina, ele tem

registro em carteira. No Arena é a mesma coisa. Ambos têm “donos” que contratam os companheiros. Você tem uma produção que eu vou chamar de empresarial, onde você tem, basicamente, uma decisão tomada pelos donos desse empreendimento. E eu não estou fazendo nenhum julgamento moral disso. **Até porque, se eu for falar do Arena e do TBC, eu estou falando de coisas bem diferentes, mas que funcionam mais ou menos da mesma forma.** E essa forma é: você tem os donos do empreendimento que decidem montar um texto com um diretor e um elenco adequados a esse texto. Tanto é que, muitas vezes, eles contrataram atores de fora para fazer os espetáculos. É uma linha de montagem, como eu falei, fordista.

**ASPAS – O Grupo Opinião também vai funcionar da mesma forma, não é?**

**MOREIRA** – Da mesma forma. E é isso que eu digo que estava falido. Porque isso não estava mais rendendo bilheteria. Não era só aqui, mas no Brasil esse modelo faliu ali nos anos 1960. Ele surgiu e morreu. Não se sustentou. Mas, de outras formas, nós carregamos isso até hoje, o sonho da autossustentabilidade, de se viver de bilheteria e “blá-blá-blá.” O que é a *Primeira Feira Paulista de Opinião*? É uma tentativa do Teatro de Arena de pegar o que ele considerava mais avançado, o teatro de esquerda, digamos assim, com as suas diferentes linguagens e fazer um balanço. Mas fazer um balanço no palco, teatral, para que, dali para frente, eles pudessem avançar. Porque aquele modelo bateu no muro, bateu no teto, bateu no limite. É uma discussão estética, mas uma questão fundamentalmente econômica também, porque não se tinha mais público, e o teatro não se sustentava mais economicamente. A *Primeira Feira* era um balanço com vistas a se tentar avançar. Parece que em 1969 teve momentos em que só se tinha um espetáculo em cartaz em São Paulo, que era *O fardão*, do Bráulio Pedroso. E quando começa os anos 1970, todas essas empresas tinham quebrado. Mas verdade seja dita, não foi só questão de bilheteria, elas também faliram por causa das pancadas que tomaram. Algumas até continuariam tentando, como o Oficina continua até hoje. Mas foram fechadas na porrada, na violência! Na violência do Estado. Quando se chega no início dos anos 1970, quando esse modelo não funciona mais, o teatro brasileiro começa a se reorganizar. E parece que o Flávio Rangel foi talvez um dos pioneiros nisso. Por que o Flávio Rangel? Quem era ele?

Era um diretor. E um diretor que foi, inclusive, chamado pela intervenção do Estado quando o TBC quebrou, para ser o seu diretor artístico. Para você ver como as coisas já estavam mudando, isso é pré-1964. Quando se diz que o TBC era o palco da burguesia paulistana, da elite paulistana, o Flávio Rangel monta uma peça que coloca no palco o Partido Comunista Brasileiro, que é *A semente*, do Gianfrancesco Guarnieri. No templo do TBC! E isso quando o Carvalho Pinto que, se não me engano, era o governador, assume. Olha as contradições! O Teatro de Arena, logo no começo – quando ele ainda não era o Arena do *Black-tie*, nem o Guarnieri era o de *A semente* –, se apresenta no Palácio do Catete para o presidente da República! É a elite que se reconhece e quer ser ilustrada. E o teatro era importante porque ainda existia naquele momento um projeto de construção de uma nação. Isso está na USP. A USP surge em decorrência dessa elite que quer ser ilustrada. Os Mesquita... Não por acaso a parte de Letras e Ciências Humanas é uma coisa importante. Por que hoje as Ciências Sociais, a Filosofia e Letras estão sucateadas? Porque aquilo era um projeto de nação! Mas para que se manter essa cultura hoje? Isso não interessa mais! O que interessa é formar mão de obra para o mercado e ponto! Acabou, não tem mais projeto nacional! Não estou nem defendendo aquele projeto, só estou registrando. Então você tem um projeto de nação, você tem o Estado intervindo, você tem o diálogo do teatro com essa elite e tem as contradições: de repente, se coloca o Partido Comunista em cena no TBC! Mas no início dos anos 1970, como essa máquina não está funcionando mais, se começa a chamar os artistas na base do: “Eu tenho um dinheirinho aqui, você também tem, nós nos juntamos e fazemos uma produção por cotas de participação. Nós criamos um empreendimento que é a produção desse espetáculo.” Se não me engano, um marco disso foi *Caiu o ministério*, que foi montado nesses termos pelo Flávio Rangel. Foi apresentado no Anchieta, que hoje é o Sesc Consolação. “Como você não tem dinheiro, mas nós somos uma grande família e o teatro tem essa importância, essa aura de cultura, de identidade de um povo e tudo mais, vamos manter essa chama viva! Nós não temos dinheiro para te pagar, companheiro, mas você fica com uma porcentagem de bilheteria! Você não tem mais salário garantido e assume também o risco do empreendimento.” Esse risco passa a ser dividido com aqueles que estão trabalhando, mas ainda se tem quem manda e a linha de montagem

vertical. Essa experiência também não dá certo. Nesse período, é a turma do Vianinha que está à frente disso, portanto, a turma do Partido Comunista Brasileiro. Loucura das loucuras, mas é disso que se trata. No Rio de Janeiro, em 1973, se não me engano, a Acet, Associação Carioca dos Empresários Teatrais, que tem como uma das lideranças o Paulo Pontes, marido da Bibi Ferreira, do PCB, cria um projeto a partir do que já vinha sendo discutido desde 1968, principalmente pelo Vianinha, mas que só ali vai se materializar de fato. E qual é o projeto que o Vianinha defendia quando disse que “somos todos escoteiros e amadores e temos que ser profissionais”? O projeto de que o Estado brasileiro tem que apoiar. Isso significa que ainda era um projeto nacional-popular, no fundo. “Nós temos que ter mercado! Nós temos que ter empresários! Temos que fazer o mercado funcionar, fazer bilheteria, incentivar a formação desse mercado e, portanto, a criação de um público consumidor.” Isso implica você ter um empresário, porque você está falando de mercado! E esse projeto significa que o Estado brasileiro deve incentivar o desenvolvimento desse mercado, dessa produção. Então os comunistas que, no palco, pregavam a luta de classes, propõem, na vida real, à ditadura militar, que caçava os comunistas, para criar os empresários, que os comunistas deveriam combater, porque afinal eram comunistas. Ou não? Eles propõem isso à ditadura militar através de uma associação patronal. Esse é um projeto que vem inclusive do Getúlio Vargas com o Capanema, seu Ministro da Educação, dizendo: “O teatro brasileiro, sem a ajuda do Estado, não vai.” Mas a ideia é incentivar o teatro para que ele caminhe com suas próprias pernas. Isso é uma ópera-bufa, típica das histórias do Stanislav Ponte Preta. Qual é a loucura? **Os comunistas propõem à ditadura, que mata comunistas, para bancar os empresários, que deveriam ser os inimigos dos comunistas, para criar uma economia de mercado e, portanto, para que o teatro possa existir e falar da luta de classes!**

**ASPAS – Uma ideia completamente fora do lugar!**

**MOREIRA** – Mas é isso! E também vai se batalhar pelo fim da censura. O que, de certa forma, se consegue. O Estado ditatorial concorda e reativa o Serviço Nacional de Teatro. O Orlando Miranda passa a ser o presidente do SNT [Serviço Nacional de Teatro] nos anos 1970, e isso vai longe. Uma das

coisas que surge, além de diversos projetos, como o Mambembe, é um financiamento feito por meio da Caixa Econômica Federal, que perdurou, se não me engano, até os anos 1990. Mas ninguém tinha condições de acesso a ele, porque a Caixa Econômica, mesmo oferecendo juros baixíssimos, é um banco, e você tem que dar garantias! E que garantia o cara dava? A garantia que o pequeno produtor podia dar – eu ainda cheguei a ver isso – era uma linha telefônica, que era um patrimônio e custava caro, um carro, uma casa. Quer dizer, você hipotecava até sua cueca, porque não tinha outra coisa! E é óbvio que isso também não deu certo. O tal mercado continuou não funcionando. Mas a tentativa não era mais “Vamos nos unir por cotas de capital” e sim “Vamos ao governo para que ele passe a nos bancar”. Abrem-se linhas de financiamento, mas o teatro continua capengando. Eu costumo dizer que o alerta de que isso estava falido ou o sinal claro de que a vaca tinha ido para o brejo é o surgimento da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979. Nesta época, o Orlando Miranda, portanto, o governo federal através do SNT, organiza um grande congresso das artes cênicas no país, de que pouca gente fala. Ele acontece na Aldeia de Arcozelo, que foi um patrimônio do Pascoal Carlos Magno e, se não me engano, passou a pertencer à União. Eu acho que foi até tombado. Esse congresso reuniu produtores, empresários, críticos, professores, fundamentalmente de teatro, mas, também, como era de artes cênicas, de ópera, circo e dança. Mas a sua base era o teatro, que era o setor mais organizado. Por trás desse grande congresso estava uma articulação para se criar uma Fundação Nacional de Artes Cênicas, a Fundacen, porque o SNT não estava dando conta. Ou seja, se estava em busca de instrumentos para que o teatro funcionasse como deveria funcionar. Por incrível que pareça, nós conseguimos. Havia até um conselho de representantes das entidades de classe, que tinha um papel de gestor dessa fundação. E isso dentro de uma ditadura e com um ministro como o Delfim Neto, que era radicalmente contra. Posteriormente, a Fundacen vai virar o Inacen, um instituto, e depois vai virar um departamento dentro da Funarte. A partir de 1973, você tem uma “ascendência” da chamada classe teatral unida em torno do Estado. Mas depois você tem uma descida ladeira a baixo. Esse modo de fazer teatro está falido e tentando sobreviver. E, junto com ele, o programa, a poética, o projeto estético que nós herdamos do TBC. Nos anos 1960, a juventude do Arena

tirava sarro dos grandes “medalhões”, e se cunhou na época o termo “teatrão”. No final dos anos 1970, esses “medalhões” e o “teatrão” já eram evidentes para toda a classe teatral de São Paulo. Você via isso quando ia, por exemplo, ao Gigetto, que era o restaurante que os “medalhões” frequentavam, ou ao antigo Piolin e, principalmente, ao Orvieto, que já faliu, onde estava a “bosta rala”, “nóis”. Nesses restaurantes, todo mundo conhecia todo mundo. Era uma classe pequenininha. Era uma grande família. Eu costumo brincar que era uma família incestuosa, mas uma família! E se chamava classe. Então você tem um pequeno universo que, a duras penas, tenta se unir para salvar esse patrimônio que é o teatro nacional. Mas com todas essas contradições que eu estou tentando apontar, inclusive, em termos de linguagem. A Cooperativa ainda não existia, mas já existiam teatros de grupo. E, para você ter uma ideia, eles foram ao Congresso de Arcozelo. Foi a Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo, Apetesp, que podia levar um certo número de delegados para o Congresso de Arcozelo, com apoio do Sindicato de Artistas, que cedeu uma vaga da sua delegação para os grupos. E a Cooperativa surge tanto com o apoio da Apetesp quanto do Sindicato. Isso em uma época em que as entidades representavam alguma coisa e desempenhavam um papel. E se tinha uma união por trás disso tudo. O que nos unia? Nós vivíamos sob uma ditadura e entendíamos a necessidade de se manter em pé o projeto estético que o Arena plantou, o nacional-popular. O homem brasileiro em cena, que estava obstruído, fazia a luta contra a censura. Se, no período pré-1964, nós temos uma união em torno de um projeto nacional-democrático de independência nacional, nesta época você tem uma união em torno de liberdades democráticas. Não há mais uma união em torno de um projeto de nação, mas para nos livrarmos da ditadura e conseguirmos acabar com a censura, conseguirmos a liberdade sindical, até em termos da criação de comissões de fábrica. Nesse período, eu já estou adulto e participando disso tudo. Eu vivi essa história. Nós queríamos acabar com o Ato Inconstitucional nº 5, com a Lei de Segurança Nacional. Nós queríamos fundamentalmente o fim da censura, as chamadas liberdades democráticas. E isso nos deu uma liga e uma união. Nós tínhamos algo em comum pelo que batalhar. Mas olha o retrocesso! Se você tem um projeto de nação – e eu não estou entrando no mérito desse projeto –, agora você nem tem mais

um projeto. Agora você quer a liberdade de uma democracia burguesa, que nem isso você tem. Para fazer o que com ela? Se nós fossemos discutir o que fazer com ela o movimento rachava, mas era ela que nos unia! E o teatro, quer queiramos ou não, reflete isso. Nos anos 1970, aqui em São Paulo, o que era relevante? Um espetáculo que é exemplar da falência do teatro e do desespero de se querer falar e não poder: *Um grito parado no ar*, do Guarnieri. Era um espetáculo que nós íamos ver e chorávamos adoidado! Tudo isso que eu estou falando está nessa peça. *Botequim* também, de certa forma. Outras peças falavam sobre coisas mais pontuais que estavam acontecendo no país. *Frei Caneca* era outro espetáculo da época no mesmo sentido. E, olha, eram todas produções do Othon Bastos Produção Artísticas, um dos remanescentes residuais dos pequenos produtores dos anos 1960. Como é aquela peça do Guarnieri sobre o Herzog?

**ASPAS – Ponto de partida.**

**MOREIRA – Ponto de partida!** Dá para entender o vínculo? Mas ainda se continua usando o mesmo tipo de estética, de certa forma. A base ainda é a ação dramática, mesmo que se tenha questões épicas no meio desse material.

**ASPAS – Você havia dividido a história do teatro em três fases: a primeira seria a da construção de um projeto de país; a segunda, a da luta por liberdades democráticas; e a terceira, a da mendicância...**

**MOREIRA –** Já estamos nela! Eu vou simplificar para não irmos muito longe. Quando eu estou falando da Cooperativa, eu estou falando do surgimento de um outro sujeito histórico, de uma outra personagem, que é o chamado grupo teatral. Tem um monte de coisa para o surgimento disso, mas eu vou me limitar a uma abordagem. Não estou dizendo que ela é a única, definitiva, mas eu acho que ela talvez seja a mais importante para se entender isso, que é bem simples. Nós falamos muitas vezes que estar em um grupo é uma opção. Deveria ser. E eu falo com conhecimento de quem está nessa história desde os anos 1970. Por exemplo, o grupo em que eu estou, o Engenho Teatral, já existe há quarenta anos. Portanto, eu estou falando de quase meio século de história que eu vivi de perto. Muito de perto, nas entranhas da coisa. Na verdade, o grupo de teatro surge – e eu vou falar de uma razão muito simples, mas tenho claro que não é só por causa dela – porque não tem patrão que me

contrate. Não tem como a Rede Globo contratar todo esse contingente profissional. Quantos atores São Paulo forma por ano atualmente? E não tem mercado para isso! Sem patrão que me contrate, eu vou à luta. Aí surgiu um troço que é doido. Eu vou saltar para os tempos atuais. No meio disso vem o pós-modernismo, vem o neoliberalismo, vem uma série de mudanças ideológicas ou de aprofundamento de ideologias do capitalismo, que vão dar na performance, no pós-dramático, que acha, inclusive, que está à margem disso tudo, mas é cria disso! Somos todos objetos-sujeitos. O que dói é que quanto mais você se acha sujeito, na verdade, mais objeto você é. Ou, como diria um amigo meu, quem está rindo é porque não está entendendo nada! O cara se acha um artista, porque a arte não tem nada a ver com isso tudo. Ele está com o rabo preso e nem percebe que o rabo dele está sendo triturado! Ele se acha o *deus ex machina*! É terrível. E gozado. Você é iluminado agora porque Deus quis ou porque a sua geração é que descobriu? Ah, mas por que foi a sua e não outra? Mas é você, é o seu amigo, é nessa escola, é naquela, é na Europa, é em todo lugar ao mesmo tempo! Tudo um bando de artistas geniais, cuja individualidade é igual a todos os outros. Estranho! E não tem nada a ver com o momento social e histórico! É independente. Todos independentes e sem combinar! Porque ninguém mandou um whatsapp e falou “Vamos fazer performance!” Todo mundo acha que saiu deles. Do código genético, de Deus, da alma... sei lá eu de onde! Estou tentando estabelecer esses vínculos. A ideia de grupo, em grande parte, surge, e logo depois, em 1979, surge a Cooperativa. E ela surge por questões legais também, com apoio, inclusive, do Sindicato e da Apetesp. Eu tinha falado lá atrás do TBC, então vamos tentar entender o grupo. É óbvio que quando eu falo de grupo, eu estou falando de um conceito para dar conta disso. Mas esse conceito, se você for ver em cada singularidade, vai falar: “Não, mas não é bem assim!” O conceito, para mim, não é um denominador comum das igualdades singulares. Cada grupo, cada produtor, cada empresário é um. Mas, se eu for falar de capitalismo, o Brasil é um país capitalista, a China também é, embora seja um capitalismo de Estado, então deixa de lado. Mas a Rússia é capitalista, a Índia é capitalista, os Estados Unidos são capitalistas. É tudo a mesma coisa em todos os países? Não! Fora as loucuras. Uma das coisas básicas que define o capitalismo é uma relação de trabalho, em que você tem patrão e empregado. Você

não tem escravo, pelo menos em termos. O Brasil está cheio de escravos bolivianos etc. aqui em São Paulo. Mas, o que eu quero dizer do conceito é que ele é uma ideia tirada da realidade, mas não é uma simples cópia da realidade. É uma ideia para tentar dar conta e entender essa realidade. E o que eu vou falar do conceito de grupo também é exatamente assim. Lá atrás eu falei do TBC e da produção empresarial, que eu chamei de fordismo porque tinha a ver com como se produzia um carro, por exemplo. Você tem um empresário que escolhe determinado texto, e esse empresário pode ser um ator, pode ser um diretor! Não estou discutindo a intenção dele. Muito menos a intenção estética, artística, se é bem-intencionada ou não, se ele deu conta ou não deu conta daquilo que se propôs a fazer esteticamente. Não estou entrando nisso. O que eu quero dizer é: no sistema empresarial, você tem um produtor que, repito, pode ser um artista, que escolhe um determinado texto, um determinado diretor e chama um determinado elenco, que ele julga adequado àqueles papéis, para fazer aquela montagem. Se ele escolheu esse texto e não outro e esse diretor e não outro é porque ele já sabe o espetáculo que ele quer. Então o diretor criou apenas em termos. Quem na verdade decidiu a criação é quem manda: o dono do dinheiro. Foi ele quem reuniu os profissionais adequados àquele empreendimento, àquela obra. E é uma relação por tempo determinado, para aquela obra específica. Acabou a obra, vai cada um para um lado. O modelo e exemplo mais acabado disso são os musicais da Broadway que chegaram ao Brasil. Quando eu digo “escolher um elenco adequado”, não se trata de uma questão só de qualidade. Eu gosto sempre de dar esse exemplo, eu o repito em todos os lugares: você precisa de uma atriz soprano e não pode ser contralto. E não é qualquer soprano, porque ela vai ter que cantar uma música em que vai ter que pegar uma nota lá embaixo e outra nota lá em cima. É uma soprano que tenha, no mínimo, essa extensão vocal e uma série de outras características. Uma pessoa de idade vai ter que ser uma pessoa de idade. E essa obra tem que ser produzida no menor espaço de tempo, porque o dinheiro tem que retornar na bilheteria. É uma estrutura vertical, uma linha de montagem, onde quem manda e quem define o espetáculo, o seu grande criador, é o dono! O resto executa o que ele quer. Se não for o que ele quer, não tem jogo. O que é o grupo? No grupo, ao contrário, você tem um ajuntamento de pessoas, não interessa se em torno de uma

peessoa ou em torno de um projeto, mas, normalmente, o que define esse grupo é que essas pessoas vão decidir juntas o que elas vão fazer. E mesmo que se tenha uma liderança que assim se coloque, ela tem que expor suas ideias para discussão e para que os outros as acatem. Ela tem que convencer os outros. Muitas vezes, e isso é o que mais interessa no trabalho de grupo, você não tem um texto pronto. Isso é muito comum, para não dizer predominante! O que você tem é uma discussão entre as pessoas, e o texto vai nascer junto com o espetáculo. Na cena, na improvisação, no jogo. E também na discussão. Agora imagine três, cinco ou dez pessoas discutindo o que vão fazer, tentando entrar em um acordo e descobrir essa vontade e esse desejo na prática. E mais, imagine se o grupo não tem dinheiro, não se tem nem onde ensaiar. Hoje se ensaia aqui, mas na semana que vem não se tem onde ensaiar ou se ensaia lá. Quem é ator sabe que, na hora em que você começa a ensaiar em um espaço, esse espaço adquire verdade cênica. Se eu olho para um canto, eu vejo um totem ou uma cama que não existem, mas que eu criei no jogo teatral, no faz-de-conta cênico, e isso para mim tem um sentido. Aquele espaço, para mim, não é mais uma sala vazia, mas um espaço preenchido pelo meu trabalho, pela relação com os outros e pela construção de sentidos e significados imaginários, que são concretos para mim. Se eu olho para aquele canto, eu vejo o corpo do cara que morreu naquele canto. Aí eu saio daquela sala e vou para outra, em que eu olho e não vejo nada. E eu tenho que recomeçar tudo. Mesmo que eu não tenha consciência disso, me sinto deslocado, porque o espaço é outro. Então há essa precariedade. Nessas condições, que você tem que se entender enquanto grupo, tem que ir para lá, tem que ir para cá, quanto tempo vai levar para levantar um espetáculo? Só para dar uma ideia: alguns espetáculos que nós montamos levaram dois anos. E nós tínhamos um espaço! E chegamos a ter dinheiro para a produção. Mas, de qualquer forma, o processo é lento. E são processos em que eu não vou chamar uma pessoa adequada para um determinado papel. Tem uma personagem que é um velho mineiro homem e, nesse momento, tenho só uma pessoa em cena, porque os demais estão fazendo outras coisas. Vai ser essa pessoa, que é uma menina de vinte anos. Ela vai ser o velho. Percebe que isso interfere na linguagem? E percebe que não são pessoas chamadas para construir uma obra e para assumir um papel, mas que a obra vai nascer da

relação entre as pessoas? Quando eu falo isso, já estou dizendo que do trabalho no processo de criação, na minha maneira de ser, de criar, de viver, eu já estou vivendo uma outra cultura, esse é um outro teatro. Não estou nem falando da obra. Estou falando de uma relação de vida, de trabalho, que define a minha subjetividade, que é diferente da empresarial. Estou falando de outro teatro, de outra cultura. Já é outro mundo dentro desse mundo, que vai massacrar essa experiência, porque ela é impertinente. “Como assim, cara pálida, você vai levar dois anos para montar um espetáculo?! Você está pensando o quê?! Que incompetência é essa?!” Então o grupo vai nascer, como já disse lá atrás, porque não tem patrão que me contrate, mas ele acaba me empurrando para esse outro caminho. E tem uma série de outras coisas, como o fato do teatro ser coletivo, os desejos individuais e algo que passa a ser fundamental nesse jogo, que é a relação com o Estado. Um exemplo que eu cito sempre: que eu tenha conhecimento, a última experiência realmente séria de uma companhia com um repertório, com uma estabilidade, e que trabalhava com um núcleo artístico permanente, mesmo chamando atores de fora, foi a CER, a Companhia Estável de Repertório, do Fagundes. E, uma vez, eu conversando com o Beto, que era um dos produtores da Cultura Artística, quando o Fagundes estava no auge do seu estrelato na Globo e a Cultura Artística com mais de mil lugares lotados, com uma bilheteria que não era lá muito barata, o Beto me falou: “Essa bilheteria só paga a divulgação e o marketing.” Não era marketing, na época não se usava esse termo. Mas a bilheteria basicamente pagava a divulgação que eles tinham que fazer para trazer público. Ou seja, a CER fechou porque não tinha como manter aquela estrutura. De novo, eu não vou dizer se eu concordo, se acho bom ou não, mas a CER era séria e íntegra, algo que você tem que respeitar. Era um empreendimento que tinha uma veleidade intelectual, teatral, uma intenção séria. Na época, não tinha computador, e eles mandavam um jornal pelo correio para o público. Eu recebia esse jornalzinho. E quando a CER saiu do TBC e foi para a Cultura Artística, na primeira página desse jornal, dizia que agora eles estavam em um teatro mais confortável, com ar-condicionado, que tinha estacionamento próprio e vallet. Essa é a primeira página do jornal de um empreendimento cultural sério. Dá para entender como o teatro já tinha mudado? Isso nos anos 1980, se não me falha a memória. Pega o programa da

*Primeira Feira Paulista de Opinião* ou do *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* para ver do que eles estão falando. Isso para você ter uma ideia de para onde já estava indo o teatro na sua tentativa de sobreviver. Mas, se esses empreendimentos não dão certo, o que se dirá de um grupo trabalhando nas condições que eu acabei de descrever? E onde é que eu vou buscar dinheiro para sobreviver? Da mesma forma que os empresários em 1973, nós vamos ao Estado. Eu acompanhei essa história toda de perto. Quando se vai bater na porta do Estado por política pública, surge o Arte Contra a Barbárie no final dos anos 1990. E por que ele explode, inclusive, com repercussão internacional? Porque a miséria era total. A Lei Rouanet não estava mais dando conta. Uma produtora como a Ruth Escobar, que chegou a fazer festivais internacionais em São Paulo durante muitos anos, não conseguia mais produzir nada. A torneira tinha fechado. A maior parte das empresas naquele momento que usavam a Rouanet ainda eram empresas públicas. E o Arte Contra a Barbárie surge exatamente dizendo: “Não à mercantilização da cultura!” Ou seja, ele surge se contrapondo ao discurso neoliberal que hoje está como rolo compressor passando por cima de tudo. Novamente, eu não vou entrar no mérito da questão, se está certo ou errado. Mas o Arte contra a Barbárie explode exatamente por isso, porque ele é uma voz que se levanta contra todo esse discurso e vai colocar que teatro, arte e cultura são necessidades humanas, são direitos estabelecidos, inclusive, em lei. Isso está na Constituição, está na Lei orgânica do município, está na Constituição do estado, e o Arte Contra a Barbárie vai dizer que, portanto, essa é uma obrigação do Estado. E vai cobrar do Estado uma política pública. Isso vira um marco histórico nesse país, como foi a Acet lá atrás, como foi o Congresso de Arcozelo. Mas nós perdemos a história. E o absurdo é que as escolas de teatro não falem da história do teatro. E é nesse contexto que surge o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Mas também é a partir disso que você passa a ser obrigado a se encaixar em coisas que você não quer. Digamos que eu tenha um Fomento ou um ProAC e vou construir um espetáculo. E, nesse processo de trabalho, de repente, eu descobro que não era bem isso o que eu queria fazer ou que eu preciso de mais tempo. Mas eu tenho um contrato assinado e tenho que fazer aquilo, querendo ou não. Isso, na economia atual, é você produzir um espetáculo sob encomenda,

um produto sob encomenda. Você não produz para depois tentar vender. E o que acontece com os grupos hoje? Se tem dinheiro, faz, se não tem dinheiro, não faz. Esse é o chamado *just in time*. E essa maneira coletiva de organizar o trabalho é o toyotismo. Porque o capital não está mais na linha fordista, está na linha toyotista! E mais, agora é o job! Mas a precarização e a flexibilidade ainda se mantêm, apesar de todos esses nomes bonitos: reengenharia, flexibilização, modernização, terceirização, job. Isso tudo é fruto das mudanças do capitalismo. Você não escapa do mundo em que vive. Mas esse capítulo Fomento e políticas públicas foi um divisor de águas para o surgimento dos grupos. Por exemplo, um outro detalhe: a Escola de Arte Dramática, que é a escola mais tradicional de formação de ator, formava ator para quê? Para ir para a Rede Globo. A partir do Arte Contra a Barbárie e do Fomento, os alunos da EAD saem querendo formar grupos de teatro. Olha que mudança radical! Uma instituição com o peso e a tradição da EAD tem, de repente, uma mudança de rumo e não é porque a instituição quis. Alguma coisa estava levando a isso. Mas isso ainda gerou uma outra coisa que nem é mais o grupo, que é assim: “Ah, eu tenho que fazer um projeto,” então “Você participa do meu projeto?” E se faz um projetinho para tentar jogar nas bacias de editais. O Fomento seria um deles, para ver se pega alguma coisa. Terrível, mas é uma degradingada total de tudo. E com isso você percebe a contradição entre o profissional e o artista. O Fomento veio mexer nisso. E o grupo, de certa forma, também veio mexer nisso. E aí tem outra coisa que é um problema. Já que estamos falando da ECA, de estrutura curricular, é um problema a visão pedagógica do que deve ser uma escola. Nós conhecemos teatro conhecendo a obra. **A história do teatro é ensinada como uma história de poéticas e de linguagens. Teatro, para mim, é um conjunto de relações.** O que eu quero dizer com isso? Eu falei da forma empresarial e da forma grupo, dependendo da forma como eu me organizo, eu vou produzir uma determinada obra. A obra não independe da forma de organização da produção. Por outro lado, essa obra, no caso do teatro – nós ainda vivemos em uma sociedade com divisão social do trabalho – tem um público, ou seja, tem quem faz e quem assiste. Ou quem produz e quem consome. Pode usar o termo que você quiser, mas você tem uma divisão do trabalho bem nítida, que nem sempre foi assim. E esse público não é passivo. E eu sei por experiência própria e sempre brinco que o

que é bom para Xiririca da Serra não é necessariamente bom para Nova Iorque e vice-versa. E o que é bom para o Bixiga – eu falo Bixiga porque era o centro teatral de São Paulo, mas não é mais –, para o “circuito teatral”, não necessariamente é bom para o que está fora desse circuito. Quando eu falo “circuito teatral”, digamos assim, eu posso estar no Teatro João Caetano ou no Sesc, eu posso estar no Festival de Curitiba ou no José de Alencar, em Fortaleza. Quando eu falo “um conjunto de relações”, eu tenho um público, eu tenho uma obra e eu tenho uma forma de produção. Essas três coisas se constroem juntas. Qual é o erro metodológico de uma escola de teatro? É pegar a obra e analisar a obra em si. Isso é necessário? É. Isso é o primeiro passo? É. Mas você não vai entender a obra se não a colocar nessa relação. E essa relação entre forma de produção, obra e público ou públicos se dá em um determinado espaço que é físico, é geográfico, que é cultural, que é econômico, e em um determinado tempo. Fazer teatro na Amazônia não é a mesma coisa que fazer teatro em São Paulo, embora talvez se esteja no mesmo circuito, com o mesmo público. Eu sei por experiência própria que fazer teatro em São Paulo no circuito tradicional não é a mesma coisa que fazer teatro no Campo Limpo ou em Itaquera. Para entender uma obra, eu tenho que entender esse conjunto de relações. Eu posso dar um exemplo de uma experiência própria. Talvez um dos espetáculos mais radicais que nós do Engenho fizemos – e isso já faz mais de dez anos –, amigos do meu coração, que frequentam a minha casa, estão aqui semana sim semana não, odiaram. Mesmo a Irací Tomiatto, que fazia o espetáculo, costumava comentar que era uma delícia atuar nele, mas que ela não sabia se iria gostar se estivesse na plateia. Para você ver a nossa formação de onde vem. Eu mesmo tive que me desdobrar para fazer aquilo, porque tinha muita coisa que ia contra o meu gosto e a minha formação. Tem coisa que fica entranhada, e às vezes eu tenho que brigar comigo, porque eu olho para o público e falo: “Esse teatro não está conversando com o público.” Qual teatro? Esse que eu aprendi, esse que todo mundo fala que é o grande teatro, que segue o modelo do TBC. Mesmo a performance. Você tem ali um teatro hegemônico que vai mudando, mas ele muda para se manter. Muda para ser o mesmo teatro, que é a forma do capital se manifestar. Ele vai mudando, vai se modernizando, mas, como diria o Vianinha: “O novo nem sempre é revolucionário. É só novidade.” Por exemplo,

a performance está ligada ao teatro do Gerald Thomas. É uma história, e essa história está ligada a todas essas relações de que eu estou falando. Mas, em compensação, no Engenho, por exemplo, nós temos até hoje um companheiro semianalfabeto, da favela, um super músico, um super professor, embora não saiba ler música! Para ele, esse espetáculo de que falei foi a melhor coisa que o Engenho tinha feito até aquele momento. Esse espetáculo nasceu de uma experiência com pequenas cenas que nós apresentávamos em todos os cantos. Tem cena que nós apresentamos mais de cem vezes! São cenas curtas, de dez minutos, com que nós aprendíamos a dialogar teatralmente com esse público. Mas aí estou falando do Engenho, não interessa o Engenho.

**ASPAS – Interessa sim! Ele é um exemplo concreto do que você falou sobre a relação entre público, obra e produção. E, já que você falou do Engenho, como se dá o processo de criação do grupo?**

**MOREIRA** – Primeiro eu fiz ECA, mas eu já tinha alguns antecedentes. Nos anos 1970, por conta da ditadura, teve um movimento intenso de teatro na periferia, de grupos que se deslocaram para a periferia.

**ASPAS – Por conta da censura e da repressão nos grandes centros?**

**MOREIRA** – É. E por opção também. O mais histórico, tradicional e relevante que existe até hoje é o Tuov, o União e Olho Vivo, que as escolas não estudam! Eu acompanhei o Tuov durante quase um ano. Eu ia todo fim de semana para a periferia. Tinha o Celso Frateschi, o Reinaldo Maia.... A Dulce Muniz já não estava, ela já tinha rompido com o Núcleo Independente quando ele foi para a periferia. Tinha também o Núcleo Expressão em Osasco; o TTT, Truque Traquejo e Teatro, que depois acabou ficando no Ipiranga; o Galo de Briga, que, inclusive, atuou para o sindicato dos bancários durante um período. Teve um movimento intenso de teatro na periferia, e eu acompanhei isso de perto. Eles se reuniam para discutir, tinham encontros, e eu participava dessas coisas. Eu tinha uma insatisfação com o teatro. Eu lembro até hoje de uma coisa que a Célia Berrettini disse. Ainda não tinha o prédio que tem hoje, e a ECA funcionava em um barracão chamado B9. Era um barracão onde funcionava a EAD à noite. Ele era muito pequeno e tinha uma cozinha onde nós comíamos. Eu lembro que eu levava pão com ovo, que era o que eu tinha para comer, e esquentava no fogão que tinha lá. Às vezes, nós estávamos comendo e os

professores tomando café. Tinha uma convivência. A secretária era ali também, em uma salinha. E eu lembro da Célia na secretária falando com o outro professor: “Eu não entendo o que esse menino está fazendo aqui, ele não gosta de teatro!” Porque eu tinha paus homéricos! Eu era um pentelho metido à besta. Eu devia ter sugado muito mais desses caras do que eu suguei. A Célia dava aula de Literatura Dramática e era uma pessoa séria, ilustrada, uma dama. Eu tive aula com o Sábato Magaldi, com o Jacó. Uma vez entreguei um trabalho de Estética para Jacó que foi um vômito meu na máquina de datilografia, porque não existia computador. Eu fui jogando um monte de coisas que estavam na minha cabeça e, quando fui pegar o trabalho com ele, eu já estava me formando, ele me falou “Não concordo com nada disso que você escreveu.” Aí pensei “Me ferrei!”, mas ele me deu 8,5. Eu queria discutir dialética com o Lauro César Muniz. Eu era uma anta. Mas essa anta tinha outras experiências, e era um momento histórico de contestação. Não era esse mundo conservador em que nós vivemos hoje. Eu lembro de 1968, “tudo é possível!” Eu sou fruto dessa geração. Por exemplo, o Teatro Nacional Popular da França. Os grupos nacionais franceses da época dinamitaram! O que é isso?! Vocês estão levando o bom e puro teatro para lá?! Que bom e puro teatro é esse que vocês estão levando?! O Jean Villar foi extremamente contestado. Eu sou fruto disso, dessa história. Eu vi o *Arena conta Zumbi*. Não o original, a remontagem, mas eu vi. Eu vi a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, *Roda viva*, *O rei da vela*, o *Galileu Galilei*. Eu sou fruto de uma efervescência de contestação, em que tudo havia sido derrubado para que se construísse outra coisa. Então não me vem com esse teatro. Eu lembro que a Célia um dia perdeu a paciência comigo por causa de uma discussão sobre o Samuel Beckett. Ela era uma senhora fina, super gentil, e eu a vi perder a paciência, ficar irritada e, ao mesmo tempo, entusiasmada. Ela falou uns quinze minutos e de uma forma brilhante. Foi a melhor aula que tive daquilo. Mas olha a petulância do moleque! Quando ela terminou, eu olhei para ela e falei: “Isso é uma merda. É reacionário, é ruim e eu não quero isso.” Mesmo Brecht, eu falava: “Ah! Isso é coisa para a Alemanha!” É que essa experiência do teatro de bairro, desse teatro de periferia, isso já estava presente na minha vida. E quando nós começamos o Engenho, nós íamos só eventualmente para a periferia. O nosso primeiro espetáculo, *Mãos sujas de terra*, nós o apresentamos

em uma escola de São Miguel Paulista, em Osasco... O nosso segundo espetáculo falava sobre o movimento operário que estava acontecendo em São Bernardo do Campo. Eu olhava para o teatro e ninguém falava daquilo! Teve crítica “descendo o cacete”, evidentemente. A não ser o Jefferson Del Rios. E eu tive a nítida sensação de que, quando o Jeferson escreveu a crítica dele, foi para rebater as outras críticas. Quem mais entendeu o espetáculo foi o Vicentinho, que era diretor do Sindicato dos Metalúrgicos quando nós nos apresentamos lá. Isso é uma coisa que ficou na minha cabeça até hoje. Às vezes as pessoas têm uma vida tão ferrada! Um peão já adulto, não sei se tinha trinta, quarenta ou cinquenta anos – me falha a memória –, ainda com aquela malinha de couro típica. Depois que terminou o espetáculo, ele falou para mim: “Eu sou metalúrgico há vinte anos e eu precisei vir no teatro para entender a loucura que é minha vida, para entender quem eu sou.” E a classe artística odiou. Então, cadê a obra de arte universal? O que é universal? Tem o hegemônico, e isso eu entendo. A cultura dominante, o teatro dominante. Esse não me serve. Eu acho que esse é o teatro que nós temos até hoje, querendo ou não. E, no fundo, esse teatro ainda tem o rabo preso no que era o TBC. **Mesmo que se diga que as performances não têm nada a ver com o TBC, elas têm sim.** Você pode não saber, mas têm. Agora, eu tenho claro que nós estamos buscando outro teatro, que dê conta desse mundo e desse público. Mas um novo teatro só vai nascer em outra civilização. Nessa civilização, o teatro que nós temos é esse. No máximo eu posso fazer experiências a contrapelo, experiências contra-hegemônicas. Mas são experiências. O dia em que nós agradarmos é porque tem alguma coisa errada! Ou porque o mundo realmente mudou ou porque aconteceu uma revolução e eu não vi.

*Edição de Roberta Carbone*

Publicado em 06/05/2019



## Entrevista

---

# **ENTREVISTA COM TIN URBINATTI – O TEATRO UNIVERSITÁRIO DA DÉCADA DE 1970: UMA INTERVENÇÃO PARA ALÉM DO TEATRO PROFISSIONAL**

**Entrevista realizada em 12 de julho de 2018,  
por Matheus Cosmo e Roberta Carbone.**

**REVISTA ASPAS – Para começar a conversa, nós gostaríamos de recuperar com você o que foi a encenação da peça *A prova de fogo*, da Consuelo de Castro, que você dirigiu no Grupo de Teatro de Ciências Sociais da USP.**

**TIN URBINATTI –** Quando comecei a fazer Ciências Sociais na USP, nós montamos um grupo de teatro. Ele veio na esteira de um teatro muito comprometido com a luta contra a ditadura, que era uma coisa muito forte para todo mundo na época, dentro e fora do campus. Hoje tem gente que advoga o retorno da ditadura, gente que não viveu nada daquilo. É um absurdo. Mas quando eu comecei a fazer o trabalho nas Ciências Sociais, tinha acabado de sair do teatro profissional. Eu trabalhava com o Antunes Filho, imagine! Jurei que nunca mais voltaria a fazer teatro profissional por conta dessa experiência. Um horror de autoritarismo, prepotência etc. Mas eu caí na USP com os grupos de teatro montando peças engajadíssimas. Brecht, Teatro Jornal, que tinha acabado de “sair do forno” do Teatro de Arena sob a coordenação de Boal. Vários grupos foram fundados nessa esteira. E nós lá éramos livres para trabalhar o que quiséssemos e pelo tempo que quiséssemos. Eu cheguei propondo para o Grupo de Teatro de Ciências Sociais um texto do Dias Gomes. Levei muita porrada por causa disso.

**ASPAS – Qual texto?**

**URBINATTI –** *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória!* Hoje vejo que foi até ingênuo da minha parte, mas eu acreditava na força do texto. Acreditava que ele trazia uma discussão extremamente importante sobre o Brasil, porque não era só o Getúlio Vargas que estava em discussão ali. Estavam em discussão inúmeras questões. Por exemplo, a legislação trabalhista, por que ela acontece? Ela é uma resposta do Estado brasileiro às reivindicações do movimento operário em São Paulo principalmente. Tem também a questão da Petrobrás, que o Getúlio foi um dos caras que segurou a onda em relação aos Estados Unidos. O texto mostra uma situação muito importante da história brasileira. E vocês imaginem fazer esta peça nesse período, de 1972 para 1973, na USP. Ainda mais sendo o Dias Gomes, o cara que escrevia para a Globo. Eu tive que lutar contra tudo para fazer esse trabalho, mas o grupo que nós montamos comprou a ideia. Ninguém ali tinha grupo, ninguém tinha experiência de dramaturgia. E aí eu falei: “Bom, fazer Teatro Jornal? Sim, e daí? Você pega a notícia

e põe no palco? Ou faz uma brincadeira?” Não. Você tem que transcender o real, tirar da notícia o que ela pode ter de universalidade. Qual a teatralidade? Era essa a discussão que nós travávamos, e o texto ficou de bom tamanho para nós. Naquele momento não queríamos fazer Teatro Jornal e sim montar aquele texto pronto e acabado. Curioso é que, quatro ou cinco anos depois, os grupos da USP começaram a montar Dias Gomes. O grupo mais importante de teatro da USP na época, que era o da Politécnica, montou *O túnel*, do Dias Gomes. Nós pegamos o Dias Gomes porque ninguém tinha experiência dramaturgica e queríamos um texto pronto. E eu considero os textos do Dias Gomes de uma carpintaria teatral muito boa. Você pode descontar algumas “escorregadas”. Nesse período da história brasileira, os dramaturgos importantes são Dias Gomes, Guarnieri, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos, Chico de Assis, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Renata Pallottini e mais uma meia dúzia.

**ASPAS – Você começou falando que, no âmbito do teatro universitário, vocês tinham liberdade para montar o que quisessem. Como se dava essa liberdade de elaboração dos materiais?**

**URBINATTI –** O Centro Acadêmico, por exemplo, não era de colocar barreira. Os espetáculos que nós fazíamos dentro da Universidade não eram levados para a Censura Federal para liberação. Nós fazíamos na raça, em desobediência civil mesmo. E nós também apresentamos na PUC, na São Francisco, em São Carlos, tudo evidentemente dentro dos campi universitários. Mas em 1974, nós apresentamos no Teatro Municipal de Prudente, o que me custou um dossiê no Dops [Departamento de Ordem Política e Social]. Da delegacia de lá para o Dops de São Paulo. Esse dossiê contava tudo, quem era o Tin, o que tinha falado em um determinado debate, o que eu fiz na peça, tudo detalhado! Então a liberdade que nós tínhamos, digamos assim, era a de produzir, de inventar o que fazer. Na USP, nós nunca tivemos a repressão direta. Nós a tivemos de forma indireta. Como, por exemplo, quando montamos *A prova de fogo*, peça da Consuelo de Castro. Esse trabalho exigiu a junção de dois grupos, porque tinha muitas personagens. Nós do grupo da Faculdade de Ciências Sociais não dávamos conta de fazer, então chamamos outro grupo. Eu tinha ajudado o Grupo de Teatro da Biologia a fazer a

peça *Os físicos*, de Dürrenmatt. Eles não tinham ninguém que mexia com teatro, e me convidaram para dirigir. Eles montaram essa peça. E nossos grupos se aproximaram. Nós nos juntamos para fazer a peça da Consuelo. Nessa época, o prédio da FFLCH [Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais] estava sendo construído. As obras estavam paralisadas. Só havia o esqueleto. Sem luz, sem nada! Abandonado. E por conta da nossa observação dos fatos e da vida, eu tive uma ideia (na peça os estudantes ocupam o prédio da Faculdade de Filosofia da USP na Maria Antônia): “Vamos ocupar esse prédio que está abandonado e fazer a peça ali, vamos gente?“, falei. “Nós assumimos e depois, se der problema, nós veremos o que fazer.” A peça da Consuelo é sobre a ocupação do prédio da Maria Antônia e a tentativa de se montar um curso piloto de Humanas. Essa era a ideia: fazer um plano curricular de uma universidade voltada para os interesses populares. Simples assim. Aí fechou essa questão: começamos a ensaiar lá e ocupamos o espaço. Só que não tinha luz, não tinha nada. Estrutura nenhuma. Só as vigas de concreto. E o que nós fizemos? Fomos até a Geografia e História e fizemos um “gato” no quadro de luz do Centro Acadêmico. Nós não íamos usar muita luz, só íamos iluminar um pedaço do espaço onde iria transcorrer a peça. Mas aí entra a história da repressão. O Miroel Silveira era o diretor da ECA na época. Nós éramos amigos, e eu fui até ele e disse: “Miroel, preciso de pelo menos uns cinco, seis spots ou refletores para iluminar o espaço. Não é para fazer foco, nada disso. É para iluminar, luz geral mesmo!” Aí ele nos deu uma cartinha dirigida à ECA solicitando os refletores. Fomos lá e montamos os refletores no espaço da FFLCH em construção. E qual era a nossa divulgação? “*A prova de fogo*, de Consuelo de Castro, no prédio da Geografia e História!”, que todo mundo sabia onde era! O da FFLCH ninguém conhecia, pois só existia o esqueleto. E no Centro Acadêmico da Geografia e História tinha um cartaz enorme: “*A prova de fogo*. Você veio assistir? Siga o fio.” O pessoal ia atrás do fio do “gato” da iluminação até chegar ao prédio. E tinha que passar embaixo de uma cerca, pisar no barro, era um fuzuê. A peça acontecia dentro do espaço abandonado. Tempos depois da peça encenada, o Miroel me liga meio bravo e fala assim: “O que você fez?! Eu fui chamado por causa disso no Dops! Para onde você levou os spots?!” Eu respondi: “Estão onde nós estamos fazendo a peça.” E o Miroel: “Como assim?! Os caras querem saber,

estão me convocando para ir lá! No Dops!” Encurtando a história: os agentes do Dops foram ao espaço e fotografaram os spots. E esse material, que é da instituição, tem um lacre com o número do objeto-patrimônio. Depois o Miroel me mostrou, embaixo dos spots, estava escrito: “ECA. nº tal.” E aí não tinha o que dizer: foram mais de 17 mil pessoas que assistiram à peça. A repercussão foi grande e a polícia foi em cima. Quando eu fiz o *Papa Highirte*, peça do Vianinha, nas Ciências Sociais em 1977, também fui chamado no Dops. Os caras queriam saber por que eu ridicularizava o exército. Eu falei: “Não, não é o exército daqui. Pode ser de qualquer lugar. É uma simbologia.” Eles sabiam, é claro. Esse foi outro episódio meu com a repressão. É nesse aspecto que ela chegava. Mas nós não éramos tontos e outras coisas que sabíamos que poderiam nos dar problema, saíamos por outro caminho. Esse trabalho das Ciências Sociais é meio folclórico. Talvez eu conte essa história no livro que eu estou escrevendo agora. No dia da estreia de *A prova de fogo*, eu liguei para a Consuelo e falei: “Vamos estreiar.” Ela me disse: “Eu vou levar algumas pessoas, tudo bem, Tin?” “Pode levar?” “Mas é complicado. As pessoas estão em liberdade condicional.” Eu disse: “Consuelo, esse problema aí você quem sabe. Acho que não terá problema!” À noite, teve um grande movimento na Geografia e História, e nós esperando para começar a peça. O grupo tinha uma estratégia antes de começar o espetáculo, que era contar para o público que a Reitoria queria que nós desocupássemos o prédio. Não queria que nós fizéssemos a peça lá. Isso em 1976. Algumas pessoas que tinham ido assistir falavam: “Vamos fazer, botar pra quebrar!” Já outras diziam “Calma, vamos discutir a questão.” Aquele imbróglio, e a Consuelo foi abordada, é óbvio:

**Ela** – Tin, você não vai fazer isso hoje, certo?

**Eu** – Como não?!

**Ela** – Você vai fazer uma peça proibida pela censura, com a proibição agora também do Reitor?! Você não vai fazer.

**Eu** – Consuelo, fica fria. Nós vamos discutir. Não é assim, eu não vou assumir a postura do Reitor. Nós temos que discutir isso com quem veio assistir.

**Ela** – Não, pelo amor de Deus!

**Eu** – Consuelo, fica fria! Eu dirigi esse trabalho. Não vai ter problema.

**Ela** – Não, você não vai fazer! Eu estou aqui com o Albertinho e ele está em liberdade condicional.

O Albertinho era, inclusive, uma das personagens da peça. Então eu pensei: “Se der zebra, ela vai em cana!” Mas falei: “Consuelo, vamos fazer uma assembleia para discutir isso. Confia em mim. Vamos lá?” E era isso que o elenco todo fazia no meio do povo. Só que nós não entregávamos o ouro. O grande barato era deixar o pessoal na dúvida se ia ou não acontecer a peça. Lá não tinha cadeira, e todo mundo sentava no chão. Uma assembleia de universitários mesmo. Não era teatro, era um ato público. Todo mundo sentado no chão e começa a peça. Eu era o presidente da assembleia e fazia o Zé de Freitas (baseado em José Dirceu). Eu pegava o papelzinho e: “Pessoal! Silêncio! Nós vamos fazer uma colocação para vocês. Nós queríamos fazer uma peça, *A prova de fogo*, só que aconteceu o seguinte: nós recebemos um comunicado da Reitoria, que está inclusive subscrito pelo Corpo de Bombeiros, dizendo que o prédio não está em condições de utilização e que nós temos que desocupá-lo em 24 horas.” “Vamos embora!”, gritaram da plateia. Eu falei: “Não! Calma! Vamos colocar em discussão se nós vamos ou não fazer a peça.” Metade da plateia se mandou. A Consuelo gritou lá do meio: “Tin!” E eu falei: “Calma! pessoal, vou dar o encaminhamento aqui.” E aí eu passei a palavra para uma personagem da peça. Já era a peça. Esse foi um episódio muito forte para nós e para a Consuelo também. Eu acho que ela nunca teve ideia de que a peça dela fosse passar por uma situação dessas. Inclusive porque a peça era inédita, A minha montagem do *Papa Highirte*, do Vianinha, também foi a primeira montagem. A Consuelo me deu *A prova de fogo* porque ela tinha ganhado o prêmio de melhor peça no Concurso de Dramaturgia de 1968. Ela disputou o primeiro lugar com a peça do Vianinha, e o júri deu o prêmio para as duas. Quando a Consuelo me deu *A prova de fogo*, ela falou: “Depois que vocês a montarem, deem uma lida nessa aqui, que é de um parceiro nosso, o Vianinha.” “Ok, dá aí.” Peguei e falei: “Ah... não tenho a menor dúvida! A próxima será essa.” E foi mesmo. Nós fizemos *A prova de fogo* em março e ficamos dois ou três meses em cartaz, até o fim do semestre. Em julho, nós ensaiamos *Papa Highirte* e estreamos em agosto. E também fui denunciado no Dops por causa dessa peça. Perguntaram: “Por

que você colocou os militares de verde oliva?” Daí eu disse: “Bem...” Foi uma intervenção cultural na contramão do teatro profissional. O teatro profissional lutava para conseguir dar um dribble na censura. Você pega a peça do Guarnieri, *Um grito parado no ar*, o que ela é? É simplesmente a questão da censura do regime militar. Ela já trata de outro nível da censura ou das dificuldades criadas pelo Estado para a sobrevivência do pessoal de teatro. A peça é sufocada economicamente, quer dizer, não tem apoio de patrocinador, e a companhia não tem como produzir a peça, porque precisa pagar elenco, cenário... **Então esse foi um momento da história em que nós funcionamos como alternativa ao teatro profissional. E o cara ia à USP assistir porque era muito mais interessante *A prova de fogo e Papa Highirte* do que “pato com laranja” ou qualquer besteiro da vida.** Por isso o fluxo de gente era muito grande. Tanto é que a Consuelo registrou isso na publicação da peça, que tem todos esses dados. Ela escreveu que umas dezesseis, 17 mil pessoas viram o espetáculo. E acho que foi por aí mesmo. Não era um espaço pequeno, era um espaço aberto e lotava! Nas Ciências Sociais, tinha um auditório em que cabiam umas duzentas, trezentas pessoas no máximo. Foi lá onde nós fizemos o *Papa Highirte*, em agosto/setembro e dezembro de 1976 em uma sala fechada, um auditório. *A prova de fogo* foi apresentada em um espaço aberto, que tinha cobertura e tudo. Foi lá onde tem as escadas da FFLCH hoje. E a escada era um cenário. O Zé de Freitas começava a assembleia em cima da escada. Na frente da escada, naquele saguão que tem hoje, era ali que as pessoas ficavam sentadas. O fundo era a abertura da porta que dava para o pátio da Geografia e História. Esse era o local. Lateralmente tinha a abertura dos dois lados e esse vão no meio com um monte de gente sentada no chão. E nós ficamos em cartaz de março até maio, toda sexta, sábado e domingo.

**ASPAS – Você pode falar um pouco mais sobre essa montagem? Em *A prova de fogo*, os estudantes fazem uma manifestação em praça pública. Como você representou essa passeata, por exemplo?**

**URBINATTI** – Na peça, os estudantes estão no prédio da Maria Antônia, o prédio em frente ao Mackenzie. E eles saem para a passeata na Praça da República. No espetáculo, nós simulávamos essa saída e quando retornávamos, já

havíamos levado porrada e tudo. Dava para fazer essa ligação porque todo mundo já tinha tido o mínimo de experiência, já tinha ido, pelo menos, até o Largo de Pinheiros. Não sei se vocês sabem, mas nós tivemos duas tentativas de um ato público. Nós saímos da USP e o plano era ir até o Largo de Pinheiros. Ao nos movimentarmos em direção ao Rei das Batidas, a polícia já começou a armar a Tropa de Choque. Quando percebemos, paramos antes de chegar lá, onde tem a rotatória perto da USP. Ali fizemos o enterro simbólico da Reforma Universitária, com um caixão. Esse foi o primeiro movimento de saída da Universidade para a rua. O segundo movimento foi quando nós combinamos de ir à Secretaria da Educação, no Largo do Arouche. Armou-se campanha, assembleia, divulgação. Todo estudante queria ir, não tinha dúvida disso. De manhã cedo, o que aconteceu? O coronel Erasmo Dias pôs a tropa de choque no Largo do Arouche para impedir qualquer concentração ali. Alguém do movimento estudantil que já tinha estado no Largo do Arouche telefona e fala: “Não vai ter nada. Os caras estão com a tropa de choque e os cavalos aqui na praça.” O movimento estudantil saiu da USP e foi para o Largo de Pinheiros, onde acabou acontecendo uma grande assembleia enquanto a repressão ficou no Largo do Arouche. Foi uma super conquista! Esses foram alguns passos que nós demos. Depois disso teve um ato público atrás do outro. Em 1977, em junho, o grupo das Ciências Sociais, eu e mais alguns companheiros inventamos uma festa junina com casamento caipira, um “casamento público”, batendo com a ideia do ato público. Foi na Geografia e História. Até um tempo atrás eu tinha isso escrito. Todos os episódios que tinham acontecido em 1977 no Parque D. Pedro, na PUC, tudo foi colocado ali. O coronel Erasmo Dias não permitia o casamento público e os dois queriam se casar, a festa tinha que acontecer. Muita gente da Geografia e História de caipira, aquela coisa de festa junina. E nós jogamos tudo aquilo. Foi tão forte e divertido que o Ricardo, jornalista da *Folha de S. Paulo* que acompanhava o grupo das Ciências Sociais, fez uma matéria narrando esse casamento. A matéria foi censurada e não saiu!

**ASPAS – E não vieram atrás de você por causa disso também?**

**URBINATTI** – Por causa do casamento não. Mas depois eu tive que explicar tudo o que eu fiz. Até que eu, segundo eles, era hippie em Catanduva, minha

cidade natal. Quando o Dops ficou atrás de mim, eles foram informados pela delegacia de Catanduva que eu era um agitador meio hippie. Acho que era esse o conteúdo! No ano de 1968, tinha um movimento hippie forte como nunca. A maconha e tudo o mais, o pessoal utilizava isso como doping geral. Quando eu comecei a fazer Ciências Sociais em 1972, vocês não têm ideia do que era. Vou até registrar um fato que estou escrevendo no meu livro sobre este período. **Em 1972/1973, não se falava a palavra “colega”, “companheiro”, “camarada” ninguém falava. E “colega” era coisa velha, ligada a 1968. Então vocês veem, tudo o que estava ligado a 1968 já era desprezado no início dos anos 1970.** Tiravam sarro de quem usava esses termos. Por exemplo, “colega” era malvisto porque remetia a uma luta que, a princípio, tinha sido derrotada. Mas quem trabalhou esse paradigma dentro do movimento estudantil? Eis a questão. Não é só o estudante que resolveu fazer isso. Eu acho que tem um “dedinho” das inteligências que manipulam corações e mentes. A primeira vez que isso apareceu foi na época do Congresso dos Estudantes de Ciências Sociais. Havia um cartaz com o rosto de um jovem barbudo com a boca aberta como se estivesse gritando ou chamando, convocando o tal Congresso. Alguns alunos debochavam do cartaz imitando, como se fossem débeis mentais, o tal rosto do cartaz. “Onde já se viu congresso?!” “Para com isso!” “Colega, imagine!” Eram termos em desuso. Quem os utilizasse era ridicularizado! Eu achava terrível e ficava louco com aquilo. Eu pensava: “Vamos ter que passar por isso?!” Mas assim foi em todos os lugares em que a luta avançou. Ali ia ser diferente? Não. Muita cachaça, fumo etc. A luta só foi retomada para valer com a morte do Alexandre Vannucchi Leme em março de 1973. O grupo das Ciências Sociais estava para estrear *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, pois tinha ficado de novembro a março preparando a peça. Quando chegou março, no dia da estreia, saiu a notícia da morte do Vannucchi. A USP inteira entrou em pânico, choque e revolta. E à noite, uma assembleia foi chamada. Aí não houve estranhamento. Assembleia mesmo... Suspendemos a peça. Todo mundo foi para a assembleia na ECA e para a missa de sétimo dia do Vannucchi na semana seguinte. Isso foi outro problema. A missa foi na Catedral da Sé e a USP inteira estava lá, lotou a igreja. Ao sairmos, me lembro que estava garoando e Sérgio Ricardo cantou sua música “Calabouço”. Em seguida, nós cantamos “Vem, vamos embora...”, a música do

Vandré. Na hora em que saímos da igreja, aquele mar de capacetes verdes, todos no fim da escada com cassetetes nas mãos. Eles gritavam: “Circulando, circulando!” Não dava nem para pensar em fazer alguma coisa, porque fomos pegos de surpresa. Nós estávamos dentro da igreja, mas na hora da saída, quando vimos aquilo, todos se calaram. Não era uma passeata, era uma missa de sétimo dia. Mas eles aprenderam. Tanto é que, quando eles mataram o Herzog, nós repetimos a dose. Missa de sétimo dia, e todo mundo lá de novo. Só que desta vez armaram vários bloqueios nas ruas e avenidas, causando o maior congestionamento e muita gente nem conseguiu chegar à catedral. Mas quem ia a essas missas? Os estudantes, óbvio. O povo em geral estava distante disso, uma população marginalizada em relação a essas coisas, e o movimento estudantil, obviamente, ligadíssimo.

**ASPAS – Você falou que toda a experiência de 1968 foi ridicularizada pouco tempo depois. Você acha que em 1973 foi quando se deu essa virada?**

**URBINATTI** – Creio que sim. Mas não tem um dia exato em que isso aconteceu. É aquela mistura que vai se diluindo, ou seja, uma coisa se transformando em outra. Da mesma forma que tinha gente que mantinha essa perspectiva de luta, já no meio disso, existiam pessoas ridicularizando. Da mesma forma que o movimento avançou, algumas pessoas viraram outra coisa. Dialeticamente foram se transformando em outra coisa.

**ASPAS – Esse foi um dos nossos pontos de partida: “desfolclorizar” o que foi a experiência de 1968 e que hoje é extremamente “folclorizada” por algumas pessoas. Você percebe isso?**

**URBINATTI** – Muito! O Tropicalismo, o que é?

**ASPAS** – Para você, o que foi esse movimento de ridicularização para essa “folclorização” de 1968 em voga agora em alguma instância. O que você acha que aconteceu para que esse processo tenha se dado dessa forma?

**URBINATTI** – Essa é uma pergunta bem interessante. Eu acho que não tem uma causa, uma razão única. Eu acho que são várias as determinantes desse processo. Vejam, nós saímos de uma sociedade patriarcal, extremamente machista nas décadas de 1950 e 1960. E ao mesmo tempo em que se tem a Ditadura em 1964, você tem os Beatles, você tem a pílula anticoncepcional, a

luta feminista, várias implicações da Guerra do Vietnã. E não só no Brasil, mas no mundo todo. Tanto é que Maio de 1968 na França é muito forte. Para falar da sociedade brasileira, em 1950/60 uma sociedade conservadora e machista, de repente entra a luta da mulher na parada. Não é mais a garota de Ipanema, ela é outra coisa. Ela vai para a rua, vai trabalhar, vai lutar na guerrilha, como nossa presidenta Dilma, como a Heleny Guariba, que está desaparecida até hoje. São mulheres que, como se diz no Nordeste, “pegaram em pau furado” para dar tiro! Isso é uma revolução. Mas esse tipo de coisa não é legal para os donos do capital. Não é porque, se a moda pega – e a moda a que estou me referindo é a Revolução Cubana, que tinha acabado de acontecer –, se ela pega, o que aconteceria com o nosso país? E, diferentemente de Cuba, por isso o movimento foi altamente reprimido aqui, nós não somos uma ilha. E mesmo Cuba sendo uma ilha, olha o que os Estados Unidos fizeram e fazem com essa ilha até hoje! Bloqueio atrás de bloqueio, matando o povo de fome. Eu já fui várias vezes a Cuba, fiz teatro lá inclusive, *Dois perdidos numa noite suja*, do Plínio Marcos, com um ator cubano, Rene de la Cruz, em 2015. Então você tem uma ilha que virou símbolo para o mundo e para a América Latina em especial. Seria muito diferente se o Brasil virasse um país socialista, porque o Brasil faz fronteira com praticamente todos os países da América Latina e tem uma importância geopolítica enorme. Por isso aconteceu na história toda a repressão. **Agora, 1968 é uma espécie de estertor ou de explosão da consciência de luta que não conseguimos ter em 1964.** Em 1964, eles nos pegaram da noite para o dia. Mataram, prenderam e exilaram. De 1964 a 1968, foi o tempo de gestação de uma revolta que ia acontecer. O *Show Opinião*, as peças de teatro todas discutiam a questão da liberdade, a questão da opressão e questionavam a Ditadura em última instância. Só que a ditadura tinha que ter uma saída. Dar porrada? Sim. Negociar? Estava cada vez mais difícil. Então eles vêm com o golpe dentro do golpe, que é o AI-5. Eles rasgam a Constituição, porque na verdade o AI-5 se sobrepõe à Constituição, ele extirpa ou extingue qualquer direito. Qualquer veleidade democrática. Não tem direito civil garantido, você não tem mais nada. O AI-5 dava direito a qualquer autoridade de ir à casa do cidadão e levá-lo preso. Aliás, a delação premiada não está longe disso, é algo semelhante! E nós temos um adversário potente hoje que é a Rede Globo, que domina mentes e corações. É só você ver o que está acontecendo. Desde o kit

de primeiros socorros, que ela enfiou goela abaixo porque o Estado foi levado a criar, até o impeachment da Dilma... Vocês lembram como estava em 2016? No *Jornal Nacional* não tinha mais notícia do mundo, só notícia relativa à Dilma, dizendo que ela era uma idiota, que o PT era isso e aquilo, que só tinha corrupto. Como sair desse veículo de domínio hoje em dia? Por exemplo, o episódio que aconteceu agora para libertar o Lula. E eu faço questão de falar, aquele “juizeco” de segunda categoria, o Moro, de férias em Portugal, assume o posto e, de lá, ele articula como manter o Lula preso. É um sistema judiciário ou um sistema político? Uma articulação dessa só pode ser uma articulação política e não judicial. Se fosse judicial, o Moro teria que respeitar a decisão do Rogério Favreto, que deu a soltura ao Lula, porque ele é seu superior na hierarquia judiciária. Agora, o que falou a mídia desde que saiu essa notícia? Ficou o tempo todo descaracterizando o cidadão, dizendo que ele era do PT, que ele era não sei o quê, ou seja, desmontou o sujeito. E agora estão levantando a hipótese de ele ser julgado pelo Tribunal Superior de Justiça, porque eles estão tentando achar uma tipificação do que ele fez para puni-lo. Para o Moro, que passou por cima da sentença do outro, nada. Outro dado, não menos curioso e importante, é que o juiz Moro viaja constantemente aos Estados Unidos. Ora fazendo cursos, recebendo instruções, ora sendo condecorado, premiado. Ele e os procuradores da “República de Curitiba.” Um dia, no futuro, quem sabe teremos todas as revelações dessas armações. Então, você tem um momento gravíssimo na história brasileira, que está atingindo várias áreas: cinema, teatro, música. Vocês podem achar que eu me ligo na teoria da conspiração. Que fazer se eu não encontro explicação melhor? Mas certas coisas que eu já vi na minha vida, se não forem conspirações, o que serão?! Eu falava em vários debates na USP sobre 1964, eu me lembro pouco o que foi aquilo, eu era criança. Eu não tinha condições, nem informações para compreender. No entanto, na adolescência, eu desconfiava muito, baseado no que os Estados Unidos faziam com Cuba. Eu acreditava que os Estados Unidos teriam também agido aqui de forma semelhante. Tinha essas impressões pelas coisas que eu lia e via. Apesar da censura, apesar de tudo, eu tinha uma intuição. Eu falava isso nos debates da USP, aí diziam que era teoria da conspiração! Isso na década de 1970. Em 1980, isso piorou muito e, em 1990 então, eu já me abstinha de falar. Eu tirava o time de campo, não tocava mais no assunto. Aí nos anos 2000, foram liberados os

documentos em Austin, nos Estados Unidos, e tudo veio à tona!!! Muitas informações sobre o golpe de 1964. Tudo!!! E mais recentemente, as denúncias de Edward Snowden, ex-funcionário da CIA, em relação à espionagem sobre Dilma, sobre a Petrobrás etc. etc. Tudo articulado desde os Estados Unidos pelo Pentágono e pela CIA. O golpe de 2016 foi uma articulação dos Estados Unidos para desestabilizar a Dilma, para tirá-la da jogada, tirar o PT (Lula) da eleição e liberar o pré-sal para eles, que foi o que aconteceu. Se eu falo assim, dizem que é teoria da conspiração. Mas quem conta essa história é o Edward Snowden, que trabalhou dentro da CIA. O cara foi um supercérebro dentro da CIA e jogou tudo o que ele sabia no ventilador. Tanto é que o cara até hoje não pode sair de Moscou. **Quando eu falo de teoria da conspiração, é porque não tenho dúvida de que muita coisa na arte, de 1968 para frente, teve ingerência, teve articulação de pensadores do capital. Tenho quase certeza disso. O movimento tropicalista, por exemplo, que projeto representava em termos de cultura brasileira? O que era bossa nova? Um violãozinho dentro de um apartamento em Copacabana?** Muito lindo sim. Mas o que estava acontecendo pelo país afora naquele momento? O que estava acontecendo no Brasil quando surge o Tropicalismo? Você tem o descobrimento de uma “cara-perfil do povo”, de um setor da sociedade, sempre marginalizado, que começa a ganhar o palco, a música, a literatura, o cinema etc. Estou falando de *Orfeu do Carnaval*, do Vinícius e do Tom, que é sobre o negro no Rio e que ganha projeção internacional. Em 1958, no teatro, você tem *Eles não usam black-tie*, do Guarnieri, que coloca o operário como protagonista no palco. E do que eles estão falando? De coisas de amplidão, da massa! Se você pegar uma linha disso que estou falando, você chega a 1968. Você tem, de um lado, a bossa nova, e do outro, o *Orfeu do Carnaval*. Começa a surgir outra visão de música e letra, que está refletindo uma coisa muito própria das condições do povo brasileiro. Aí você tem o Sérgio Ricardo, o Geraldo Vandré e o *Show Opinião*, que é o ápice de tudo isso. O que este *show* põe no palco, a “palhoça, ça, ça, ça...”? Nada! Essa tergiversação sobre o fenômeno rural-arcaico versus urbano-moderno ganha uma aparência de modernidade estética, mas não se compara com canções como “Pra não dizer que não falei das flores”, que é o retrato do Brasil de 1968. Não é “Alegria, alegria”, que a Globo embala quando quer falar de 1968. Essa música já entra na esteira do que nós estávamos

falando antes, da questão do movimento hippie ou da alienação e do não comprometimento, embora tenha feito sucesso nos Festivais da Música Brasileira ao lado de Vandr e, de Chico. “Roda viva”, por exemplo, é muito representativa da década de 1960, desse momento de ebuli o cultural no país. Mas quem conta a história é quem venceu a batalha. E quem é que conta essa história? A Rede Globo. E quem aparece em 1968? O Caetano com “Alegria, alegria”. Nem o Chico, que era uma unanimidade, eles põem. Esse período, para mim, é muito dolorido, porque há muita mentira sobre os fatos, muita tergiversa o sobre as coisas. Parece que se está falando a mesma coisa, parece apenas, mas não. Você falar de 1968 como uma reprodu o do Maio na França   outra coisa. No Brasil, teve o espírito libertário que tinha na França? Teve, mas não são isso. A França não tinha uma ditadura militar, não tinha as Ligas Camponesas, o Francisco Julião, as greves de Osasco e Contagem em 1968. Pode até ter fatos parecidos, mas não como a repercussão de uma corrente de transmissão do que aconteceu na França. O Brasil tem outra característica,   colônia, tem outra cor de pele.

**ASPAS – Tem um estudo de um norte-americano, o Nicholas Brown, que diz que a onda pós-moderna aqui no Brasil começa com o Tropicalismo. Ele seria o primeiro tiro dado nessa dire o, que hoje é levada às últimas consequências, enquanto esse outro lado, o das montagens universitárias que você contou, foi apagado da história.**

**URBINATTI –** Eu estou escrevendo um livro e tinha d vidas sobre o interesse das pessoas na história de um grupo de teatro universitário desse período. E quando vocês me ligaram, eu pensei: “Não quero entrar no mérito do Tropicalismo, do que ele foi ou não foi, não estou nem aí para isso! Mas eu quero contar essa outra história!” Essa história tem outra natureza. Agora nós estamos no pós-moderno e pior, porque descobri que já existe o pós- pico! P s- pico?! Os povos escravizados e subordinados são impressionantemente criativos!

**ASPAS – O pós-épico acaba sendo pr -brechtiano. Se for analisar, ele é p s-épico porque perdeu a sua potência crítica.**

**URBINATTI –** Se á que essa categoria faz sentido!? Mas entrando em outros méritos, se você pegar o teatro brasileiro, ele “não existe”! Digo o “profissional”

Você pega a *Folha de S. Paulo*, o *Estado*, você abre, lê, procura e não encontra uma programação de teatro. Não tem teatro! Tem cinema, porque existe uma indústria cinematográfica. Mas o que vai ter de teatro é uma peça que um ator da Globo está fazendo. Mas estou me convencendo que eu devo colocar no livro um pouco do que eu, como portador de uma história, tenho para contar. Essa é a ideia do livro que eu estou escrevendo. Eu sou filho de operário do interior de São Paulo. Meu pai trabalhava em uma fábrica de calçados e minha mãe, quando morou em São Paulo, era operária das indústrias de tecelagem da Mooca e do Brás. Meu pai era semialfabetizado. Minha mãe era escolarizada! E eu vim para São Paulo e me deparei com essa parafernália toda da cidade grande! Desde as questões econômicas de sobrevivência até as questões de comportamento. Quando entrei na USP, eu era funcionário do Banco do Brasil, camisa social, usava gravata. Imaginem! Eu não ia de gravata para a Faculdade de Ciências Sociais, não pegava bem! Nós brincávamos falando que as meninas das Ciências Sociais eram caprichosamente desarrumadas: cabelo despenteado, saíão hippie, chinelo rasteirinha, mas desciam de seus carros, leves, livres e soltas, para a aula de Estudos Marxistas. Nós ríamos. Tinha muita discussão, isso sim, muita elucubração nesse período, porque o Brasil podia mudar. A Ditadura era um entrave. Tanto é que o Lamarca e o Marighella, líderes da oposição contra a Ditadura, são mortos com uma diferença de dois anos aproximadamente. Mas acho, no entanto, que foi um equívoco radicalizar a luta em um momento em que o inimigo mais se fortalecia. A guerrilha urbana, no entanto, teve um papel importante com a VAR-Palmares, a ALN, Molipo, o pessoal do PCdoB no Araguaia, houve um aprofundamento na luta guerrilheira contra a Ditadura Militar. Porém, justamente neste período, a Ditadura decretou o AI-5. A partir daí, o terror estava implantado. Tudo foi justificado pelo AI-5, não precisava de explicação para nada. Não tinha Constituição! Claro que é fácil dizer isso agora, reconheço. Então, eu acho que nesse período, o Pentágono e seus ideólogos estudaram muito as diferentes possibilidades de intervir no debate cultural no Brasil. O Gerald Thomas, por exemplo, deu uma entrevista na década de 1980, dizendo que tudo que se fazia no teatro brasileiro era uma porcaria, não prestava, estava ultrapassado. E a mídia o apoiava descendo o pau nas produções brasileiras. Nesse sentido, quando ele encenava qualquer coisa, a mídia o

aplaudida. Tecia inúmeros elogios. Eu sou testemunha viva disso. Ele montou um espetáculo chamado *Carmen com filtro*, a sua grande “obra-prima”, considerada por ele mesmo e pela mídia bajuladora. Eu, no entanto, não conseguia enxergar todas as maravilhas que a imprensa dizia. Anos depois, ele e o Otavio Frias escreveram um texto: *Don Juan*. O Tomas dirigiu. Tinha acabado de estreiar a peça e as reportagens e críticas todas favoráveis. Nem todas: “*Don Juan* estreia sem unidade e frustra!” Um repórter pergunta para o diretor: “Qual a relação dessa peça com *Carmen com filtro*, que você fez anos atrás?” E o diretor responde: “Esquece aquilo! Era uma bobagem!” Ou seja, tudo aquilo que ele falou de “sua obra-prima” era uma besteira! Conclui-se que quem o criticou na época e foi ridicularizado estava certo. Certa vez eu estava em um debate na Unesp, contando sobre o Grupo de Teatro de Ciências Sociais. Quando falei das peças que o grupo havia encenado e que nós tínhamos feito *A prova de fogo*, um cara da plateia disse: “Eu li que essa peça que você falou é uma peça datada, né!?” Eu respondi: “O senhor tem toda a razão. Eu me esqueci de falar que essa peça foi escrita em 1968. Exatamente nesta data.” Todos ficaram me olhando e querendo rir. E continuei: “Inclusive, ela tem uma proposta que também é de uma época. Aliás, falando em datado, vocês sabem que o Shakespeare também é datado?! Não tem uma peça dele que não esteja envolvida com a questão da luta de classes na Inglaterra.” É só conferir. Por exemplo: o “ser ou não ser” não é o “ser meramente existencial” apartado do mundo real e concreto. Ele está discutindo o “ser ou não ser” de uma época, o “ser ou não ser” medieval, o “ser ou não ser” capitalista. É disso que se trata. Quando ele está escrevendo *Hamlet*, o capitalismo está se implantando gradativamente pela Europa, e as forças feudais estão se deslocando do centro de poder. Você quer coisa mais datada que isso?! Quer dizer, eu não posso tocar em certos assuntos? A arte não deve se envolver com as questões objetivas do homem? Arte é arte? Descolada das lutas dos homens? O Piscator tem uma passagem interessante sobre isso. Que teatro é feito na Rússia em sua época? Um teatro feito pela burguesia. E o que se vê no palco? “As coisas mais ‘elevadas’ do espírito humano”, ironiza ele. Falar de salário no palco, da condição de vida das pessoas é um “crime”! O Piscator no final diz que o teatro – também não acho que seja isso – deve ser uma assembleia. Mas aí vêm os reducionistas, simplistas e põem em cena uma coisa crua e

absurdamente precária, como se fosse um ensinamento do Piscator. É um pouco mais que isso. O Brecht já transforma isso: o teatro apresenta uma ideia. Uma tese e sua antítese. Ao espectador cabe fazer a síntese. Quais recursos para além de dados estatísticos você pode colocar em cena? Como transformar isso em arte? Como colocar em cena toda a história do impeachment de 2016 no Brasil? Ou as causas e consequências da prisão do Lula? Ou ainda, toda a politização e partidarização da justiça? A arte deve se afastar destas questões? Eu sou de uma época em que se um cara qualquer, não só na universidade, mas na rua, fosse chamado de “reformista,” ele se sentiria muito mal. Envergonhado, frustrado! Isso era um xingamento, uma desqualificação da pessoa. “Reformista” era o nome que nós dávamos para quem era do chamado “Partidão.” Ou àqueles que queriam fazer a reforma do Estado. Nós, porém, queríamos fazer a revolução. O tempo passou, e hoje, certas pessoas batem no peito e se dizem de direita com orgulho! **Aonde nós chegamos?! Qual é o compromisso que se tem com a revolução ou com qualquer perspectiva de mudança social? Nenhum!?** Se você analisar, quem está na universidade ou quem está fazendo arte nesse universo é a classe média! Uma pequena burguesia que “come o farelo que a burguesia joga depois do seu banquete!” E o que está acontecendo no nosso país em relação ao preconceito contra o pobre? Eu não sei como está a universidade hoje, mas eu imagino. Sobretudo a USP, que é pública e teremos que batalhar para que assim continue pública! Mas ainda é um antro da burguesia! Temos que ampliá-la, democratizá-la, em todos os níveis. Na minha época já era assim. Se o cara não tem um projeto de vida para realizar, qualquer diversão o agrada. O cara pinta a cara, põe narizinho e dá uma pirueta! Pronto! Disse tudo. E está tudo certo. O cara não está dizendo nada, porque não se tem mais um projeto! Nem político e muitas vezes nem de sobrevivência. Você está à mercê de qualquer coisa que vier! Ninguém tem uma matriz sobre a qual está querendo avançar, então qualquer coisa serve. Venho enfrentando e convivendo com isso a minha vida inteira, mas assim não dá. E eu não estou sozinho. Em minhas aulas sempre falei: “Se a obra de arte não for para transformar o mundo em que se vive, qual o sentido de se fazer arte?” Eu indico o Plínio e falo para os meus alunos: “Vocês acham que o Plínio Marcos, quando escreveu *Dois perdidos numa noite suja*, estava querendo dizer o

quê? Vender o livro, ganhar dinheiro com a peça? Por que ele escreveu aquilo? Em *Mancha roxa*, o que ele tem a ver com aquilo, com um presídio feminino? Ele escreveu porque tinha alguma coisa a dizer sobre aquilo! Se você não tem algo a dizer sobre o seu tempo, sobre o seu mundo, sobre as injustiças ou virtudes que estão acontecendo por aí, você não pode ser considerado um artista, me desculpe! Ou você é outro tipo de artista, que está muito longe da minha referência do que é ser artista. A minha referência de artista não é olhar para as coisas e ficar indiferente a elas. Resignar-se! Não cabe contemplá-las apenas, cabe transformá-las! É isso.

*Edição de Roberta Carbone*

Publicado em 06/05/2019



**Artigo**

---

**1968 – GRUPO TEATRO ESCAMBRAY:  
FILHO DE SEU TEMPO**

*1968 – ESCAMBRAY THEATER GROUP: SON OF ITS TIME*

*1968 – GRUPO TEATRO ESCAMBRAY: HIJO DE SU TIEMPO*

**Camila Ladeira Scudeler**

**Camila Ladeira Scudeler**

Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atriz e pesquisadora teatral, atualmente trabalha com o Teatro La Candelaria em Bogotá, Colômbia.

## Resumo

Fundado em 1968, o Grupo Teatro Escambray é um dos grupos icônicos da América Latina. O trabalho desenvolvido na zona rural de Cuba, no centro da ilha, marca a história do teatro cubano. São cinquenta anos de dedicação sistemática ao teatro, de maneira ininterrupta, criando e dialogando com a comunidade. Neste artigo expomos o contexto cubano que tornou possível essa iniciativa teatral sem precedentes no país.

**Palavras-chave:** Teatro cubano, Teatro latino-americano, Revolução Cubana.

## Abstract

Founded in 1968, the Escambray Theater Group is one of Latin America's iconic theater groups. The work developed in Cuban rural area sets a mark on Cuban theater history. Fifty years of systematic dedication to theater, non-interrupted, creating and dialoguing with its community. This study exposes the Cuban context which made this unprecedented theater initiative possible in the country.

**Keywords:** Cuban theater, Latin American theater, Cuban Revolution.

## Resumen

Fundado en 1968, el Grupo Teatro Escambray es uno de los grupos icónicos de América Latina. El trabajo desarrollado en la zona rural de Cuba, en el centro de la isla, ejerce un papel clave en la historia del teatro cubano. Son cincuenta años de dedicación sistemática al teatro, de manera ininterrumpida, creando y dialogando con la comunidad. En este artículo exponemos el contexto cubano que hizo posible esta iniciativa teatral sin precedentes en el país.

**Palabras clave:** Teatro cubano, Teatro latinoamericano, Revolución Cubana.

*Si no existiera Revolución, no hubiera Grupo Teatro Escambray, es un hijo muy natural de las circunstancias.*  
Sérgio Corrieri<sup>1</sup>

Em 2018 se celebraram e se rememoraram os 50 anos de inúmeros fatos marcantes tanto mundial quanto nacionalmente. Podemos destacar o

---

1. Sérgio Corrieri (1932-2008) foi um ator de teatro, cinema e televisão, diretor teatral e intelectual cubano. Idealizador e fundador do Grupo Teatro Escambray, foi seu diretor-geral entre 1968 e 1986.

movimento de Maio de 1968 em Paris, o assassinato de Martin Luther King nos EUA, o massacre de Tlatelolco no México, a promulgação do AI-5, o assassinato de Edson Luís no Rio de Janeiro, a “batalha” da rua Maria Antônia – que resultou na morte do estudante José Carlos Guimarães – em São Paulo, entre vários outros fatos. E no que tange à história do teatro de grupo na América Latina, 1968 dá continuidade a um período muito prolífico na região<sup>2</sup>. Em Cuba, o surgimento do Grupo Teatro Escambray (GTE) naquele ano mudou os paradigmas do teatro feito na ilha até então.

A história do teatro em Cuba pode ser dividida em **antes** e **depois** da Revolução de 1959. Durante a colonização espanhola foram introduzidos no país a ópera, o teatro bufo, o “*género chico*” (séc. XVIII-XIX). A partir dos anos 1930 surgiram escolas de formação artística e grupos de teatro, e nas duas décadas seguintes houve um marcante desenvolvimento teatral em Havana – o interior da ilha não fez parte dessa primavera –, quando os espetáculos cresceram em quantidade e qualidade. Grupos surgiam e se desvaneciam com grande frequência também, vitimados pelas dificuldades financeiras e pela falta de salas de espetáculo e estrutura técnica. Apresentações em palcos improvisados eram a forma de resistência dos teatristas que lutavam contra a indiferença estatal, montando peças que, em sua maioria, eram apresentadas uma única vez (LEAL, 1980, p. 122). Houve o início do desenvolvimento de uma dramaturgia nacional com autores do porte de Virgilio Piñera e Carlos Felipe em meados dos anos 1940<sup>3</sup>, e em 1958 foi fundado o paradigmático Teatro Estudio.

---

2. Alguns dos coletivos latino-americanos surgidos na primeira metade do século XX, até 1968: o Teatro del Pueblo, fundado em Buenos Aires em 1930, e El Galpón, criado em Montevideu em 1949 – ambas iniciativas que tiveram como força-motriz a organização coletiva como uma opção de ação e resistência; o Teatro de Arena (que com *Eles não usam black-tie* levou o operário e as problemáticas resultantes da luta de classes para o centro da cena), fundado em São Paulo em 1953; o Teatro Experimental de Cali (TEC), da Colômbia, que iniciou suas atividades em 1955 pelas mãos de Enrique Buenaventura. A década de 1960 se configurou como momento prolífico para o surgimento de inúmeros coletivos: em 1965 fundou-se o Teatro Campesino (grupo de origem *chicana*), liderado na Califórnia, EUA, por Luis Valdez; o Teatro La Candelaria deu seus primeiros passos em 1966 em Bogotá, Colômbia, sob a liderança de Santiago García; no mesmo ano teve início, em São Paulo, o trabalho do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV).

3. *Electra Garrigó*, peça de Virgilio Piñera (1912-1979) escrita em 1941 e estreada em 1948 sob direção de Francisco Morín, é considerada a peça inaugural do modernismo no teatro cubano. Ver mais em: <http://bit.ly/2FotFxq>.

Mas foi com o triunfo do movimento liderado por Fidel Castro que o teatro, que vinha se desenvolvendo a passos largos, ganhou novo impulso com a implementação de políticas de promoção e valorização das múltiplas expressões artísticas. A Revolução inaugurou um período de desenvolvimento cultural, educacional e artístico na ilha por meio da criação de vários órgãos e campanhas desde o primeiro ano do governo que depôs o ditador Fulgêncio Batista.

Em março de 1959 criou-se o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), e em abril do mesmo ano foi fundada a Casa de las Américas, que visava intensificar as relações culturais do país com o restante da América Latina. Em 1960 ocorreu a campanha nacional de alfabetização que erradicou o analfabetismo no país.

Na área teatral as mudanças foram substanciais. Atores e diretores passaram a receber um salário do Estado, e os grupos receberam sedes e estrutura para trabalhar, ações que possibilitaram a profissionalização dos artistas. O estímulo à formação e à descentralização foram amplos – até então os grupos e salas estavam concentrados na capital, Havana. A esse respeito, no artigo intitulado “El teatro en la Revolución”, Rosa Ileana Boudet apresenta dados contundentes:

Em 1961 é fundado o Consejo Nacional de Cultura e no ano seguinte as Brigadas Francisco Covarrubias, que durante sete anos levaram espetáculos aos mais apartados recantos do país. Nascem grupos teatrais em todas as províncias, e **os artistas podem viver pela primeira vez de seu trabalho profissional**. Se iniciam os Festivales Obreros y Campesinos e a Escuela para Instructores de Arte gradua em 1963 mais de quatrocentos especialistas destinados a fazendas do povo, fábricas e centros de estudo. (BOUDET, 1988, p. 27, grifo nosso, tradução nossa)

O crítico teatral cubano Rine Leal corrobora essa análise ao afirmar que:

Com a Revolução, o teatro cubano conquista sua identidade. O Estado organiza conjuntos, cria o movimento de amadores, estimula a expressão infantil, promove o ensino da arte, descentraliza o teatro, gera dramaturgos e faz da cena uma parte vital de nossa cultura. Nunca antes o teatro foi tão nacional, e ao mesmo tempo tão solidário e internacionalista. Nunca antes o palco foi tão popular, sem a necessidade de alterar a própria imagem. E nunca antes nosso teatro e nosso palco se vincularam

tão profundamente ao povo, para refletir sua realidade não só com a intenção de explicá-la, mas também de ajudar a transformá-la. Os anos de solidão ficam atrás. Abrem-se os tempos das raízes populares. (LEAL, 1980, p. 129, tradução nossa)

Cuba vivia um momento de mudanças estruturais que se davam de maneira rápida, especialmente nas zonas rurais, com vistas a alterar a desigual estrutura do país e promover justiça social. Tais câmbios começaram a enfrentar obstáculos à medida que a Revolução ia assumindo seu caráter socialista, em especial no que se referia à relação estabelecida com os Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Logo após o governo revolucionário perpetrar expropriações de propriedades privadas de cidadãos e empresas estadunidenses, o governo norte-americano impôs como retaliação, em junho de 1960, um embargo econômico, vigente até hoje: o principal parceiro comercial de Cuba, desde que o país deixara de ser uma colônia espanhola, rompia relações com o novo governo da ilha.

E foi na zona rural de Cuba, que abrigava a maior parte da população do país e onde se vivia nas piores condições, que se produziram as mudanças estruturais mais importantes nos primeiros anos do novo governo. Foi esse o estímulo principal para os artistas-fundadores do GTE: como revolucionários que eram, decidiram produzir teatro no epicentro do processo em curso, ou seja, no campo.

## **Surgimento do GTE e seus propósitos fundacionais**

O GTE surgiu pela iniciativa de um grupo de destacados artistas teatrais de Havana, advindos de distintos grupos, que não estavam satisfeitos com o diálogo que se estabelecia com o público nas salas de teatro da capital. Eles decidiram procurar uma região do país onde pudessem desenvolver sua pesquisa e seu teatro, em diálogo direto com a população local, e tratar dos problemas enfrentados por ela. A região escolhida foi a área montanhosa do Escambray, zona que passava por profundas modificações estruturais de cunho social e econômico. A instalação do grupo e o trabalho desenvolvido a partir de então, em profunda relação com a população e os problemas locais – investigados em longos processos de pesquisa e investigação realizados por todos os membros do grupo –, resultaram em um pioneiro processo teatral como ação sociocultural

que se tornou referência mundial e teve imensa repercussão e desdobramentos de inúmeras ordens, seja na atuação local, seja com o surgimento de várias expressões semelhantes em outras regiões de Cuba.

Em um trecho do manifesto de fundação do grupo, datado de outubro de 1968, se fazem evidentes as buscas daquele coletivo que se formava:

Devemos revolucionar todos os campos da criação teatral, cada homem é responsável pela vida dos demais e, em consequência, da sua, e portanto responsável por tudo que acontece ao seu tempo. É um homem histórico, porque é autor do drama, é o personagem do drama, é o drama mesmo. O teatro deve se propor uma comunicação viva com o espectador, e sempre que possível, que este esteja tão integrado ao espetáculo que se converta no espetáculo mesmo, sendo os atores os provocadores conscientes de uma confrontação viva de ideias. Podemos aportar frescura, vitalidade, violência e audácia. (AL FINAL..., [19--])

O grupo tomou emprestado seu nome da região onde está localizado, o maciço montanhoso do Escambray, no centro da ilha. Tinham como cerne da proposta fundacional “a busca de um novo público com o qual alcançassem uma ampla comunicação que lhes permitisse utilizar o teatro como um meio de discussão aberta dos problemas socioculturais em que estavam inseridos” (GONZÁLEZ, [1988?], p. 2, tradução nossa). A região do Escambray apresentava uma história particular, carregada de matizes específicos, entre os quais a recente “luta contra os bandidos”. Desde o triunfo da Revolução em 1959 até 1965 travou-se em tal região montanhosa uma intensa luta contra grupos opositores ao novo governo. A população camponesa local sofreu enormemente com os desmandos desses grupos, que estavam em desacordo com o processo de reforma agrária em curso, a nacionalização de latifúndios e empresas estrangeiras etc., e eram patrocinados pelo governo dos EUA, em uma das ações de “combate ao comunismo” realizadas no contexto da Guerra Fria.

Assim a jornalista Carla Gloria Colomé Santiago descreve a formação de bandos criminais nas montanhas do Escambray, em crônica intitulada “Unos hombres y otros”. Recheado de ironia, o texto narra uma visita de Colomé Santiago ao povoado de La Campana, palco de fuzilamento de *bandidos* durante a chamada “limpeza do Escambray”, onde está localizada a sede da

fábrica de armamentos de Cuba (a Empresa Militar Ernesto Che Guevara), a poucos quilômetros da sede do GET:

Em 1959 tinha tomado o poder em Cuba o governo revolucionário, e isso constituiu, para alguns cubanos, um fenômeno altamente frustrante. Algo como o 1918 para muitos europeus [...], e os cubanos não puderam ter a cifra de, digamos, dez mil hectares de terra, porque se você tinha essa cifra, você fazia parte da oligarquia burguesa latifundiária, e se havia um lugar onde não se podia fazer parte da oligarquia burguesa latifundiária era este, porque para alguma coisa havia triunfado a Revolução. Parte das pessoas de quem o novo governo retirou as terras, juntamente com outras que haviam pertencido às milícias revolucionárias de Fidel Castro nos anos próximos ao triunfo, e junto a colaboradores da CIA enviados por Eisenhower [...] se converteram em 1959 nos bandidos do Escambray. (COLOMÉ SANTIAGO, 2013, tradução nossa)

A população camponesa, espalhada pela ampla área montanhosa, teve que alterar seus hábitos de pacata vida no campo – pacata ao menos desde as guerras de independência ocorridas também ali no final do século anterior – por causa do temor que impunham os *bandidos* com seus métodos bárbaros. Animais roubados, mulheres estupradas, casas invadidas, pessoas assassinadas e penduradas em árvores para “servir de exemplo” faziam parte das práticas empregadas pelos anticastristas. Quando capturados, o fuzilamento era quase sempre a punição escolhida pela Revolução.<sup>4</sup>

O GET se atreveu a instalar-se em uma zona até então desconhecida para eles e, segundo Corrieri (apud MONLEON, 1978, p. 127), a “abandonar as pequenas salas havaneiras e ir em busca de um lugar onde fossem necessários. Todo o teatro estava concentrado em Havana [...]. Assim, dispostos a trabalhar no interior, escolhemos, após uma série de considerações, a região do Escambray”. Para poder realizar o trabalho, era imprescindível a aproximação com a população da região escolhida, o convívio com os camponeses – público que haviam buscado ao sair da capital. Apostaram no teatro como ponte de diálogo e comunicação, como afirma Omar Valiño ao dizer que

---

4. Os chamados “apoiadores” eram julgados e cumpriam pena de prisão. Essas situações e a dificuldade de reinserção na comunidade depois de cumprir os anos de reclusão, com a biografia marcada por tais ações, foram tema de diversas peças do GET até o final da década de 1970. Ver mais em: <http://bit.ly/2FotGBu>. Acesso em: 25 abr. 2018.

O processo de acumulação sensível como qualidade se viu concretizado, particularizado, na conformação da imagem e portanto na possível qualidade de recepção [...]. Em certo sentido, a qualidade da imagem teatral no Grupo Escambray está marcada pelo “choque” de duas imagens: uma “real” e outra “transformativa.” (VALIÑO, 2004, p. 39-40, tradução nossa)

O coletivo foi fundado por doze atores com o propósito primordial de contribuir, a partir do teatro, com o processo revolucionário em curso. Os artistas envolvidos no projeto eram, em sua maioria, reconhecidos no meio teatral – e também cinematográfico e televisivo – de Havana e gozavam de um amadurecimento profissional e artístico que influenciou na decisão de empreender uma mudança drástica nos rumos de suas carreiras – e de suas vidas pessoais – ao perceber que fazer teatro naquele momento na capital do país já não os completava nem artística nem politicamente. Os doze artistas que empreenderam esta viagem rumo ao desconhecido foram Sérgio Corrieri, Helmo Hernández, Elio Martín, Concha Ares, Miguel Navarro, Herminia Sanchez, Manolo Terraza, Albio Paz, Pedro Rentería, Orieta Medina, Federico Eternod e Adela Herrera. Logo em seguida se incorporaram também Gilda Hernández (Tota), Caridad Chao e Miguel Sánchez. Segundo Laurette Séjourné, se tratava de “um grupo de teatristas de procedência muito variada (cinco do Taller Dramático; quatro do Teatro Estudio; um do Teatro Musical; um do grupo ‘Rita Montañer’; um do Instituto de Radiodifusión; e um de la Escuela Nacional de Artes)” (SÉJOURNÉ, 1977, p. 7, tradução nossa). Muguercia ressalta que:

O grupo Escambray foi, no final dos anos sessenta, o portador muito sensível de uma nova perspectiva, ao mesmo tempo militante e crítica, que a consolidação das primeiras conquistas da Revolução, assim como o aparecimento de nossas primeiras contradições internas, possibilitou. Isso lhe permitiu encontrar uma maneira cooperativa e fluida de se relacionar com as instâncias oficiais – o Partido e o Estado – sem, no entanto, renunciar à sua autonomia. Entraram assim na prática sistemática do debate em companhia dos habitantes daquela remota comunidade montanhosa, onde se instalaram e conseguiram construir um meio vital – estratégias e interlocutores ativados – dentro do qual apareciam de maneira orgânica linguagens teatrais novas. (MUGUERCIA, 1997, p. 92-93, tradução nossa)

No âmbito pessoal, as motivações traziam também outras tintas. Elio Martín, por exemplo, afirma que sua principal motivação veio da insatisfação com a qual

lidava naquele momento com o trabalho que vinha realizando no Teatro Estudio (informação verbal)<sup>5</sup>. Ao saber dos projetos que Corrieri tinha em mente, se aproximou para conhecer mais a fundo a proposta e decidiu unir-se a ela. Concha Ares deixou uma carreira recém-iniciada na televisão cubana para acompanhar Elio, seu companheiro, e mudar drasticamente os rumos de sua trajetória profissional. Assim, sucessivamente, as motivações pessoais foram muitas e variadas, mas a capacidade aglutinadora de Sérgio Corrieri parece ter sido o principal fator de confiança para todos que assumiram o risco da aventura.

A estadia em Topes de Collantes – no alto das montanhas, onde uma escola de formação de professores concentrava alguns milhares de pessoas<sup>6</sup> –, que durou até final do ano de 1969, proporcionou ao grupo, além de inúmeras experiências, montagens teatrais memoráveis, como a festa de conclusão daquele ano de 1969, quando “o Grupo [...] montou um espetáculo insólito naquelas latitudes, do qual participaram mais de mil alunos com um público de 7 mil espectadores” (SÉJOURNÉ, 1977, p. 16, tradução nossa). Topes de Collantes, além de proporcionar espaço apropriado e dar ao GET a possibilidade de contar com uma base para percorrer a região, garantia público para as apresentações do grupo e forneceu também novos atores integrantes: Sérgio González, Miguel Carrasou, Aurelio Gutierrez e Julio Medina eram instrutores de artes que se juntaram ao coletivo teatral naquela ocasião.

Atores formados pela Escuela Nacional de Artes (ENA), Francisco Candelaria, Faustino Hernández e Jorge Reyes chegaram poucos anos depois, de Havana, e se uniram ao grupo, assim como Carlos Pérez Peña e Flora Lauten, que acabavam de concluir a experiência teatral radical que foi o grupo Los Doce, sob direção de Vicente Revuelta (informação verbal)<sup>7</sup>.

A partir da premissa fundacional de que a comunicação a se estabelecer com os habitantes do Escambray não poderia ser unilateral e de que para que o teatro pudesse ser de verdade um feito vivo, um meio de comunicação

5. Entrevista realizada com Elio Martin no dia 13 de setembro de 2014, na sede do GTE.

6. Em 1967 a Escuela Formadora de Maestros Manuel Ascunce Domenech chegou a ter mais de 8 mil professores em formação. A estrutura contava com alojamento, refeitórios, biblioteca, hospital e um grande anfiteatro, com capacidade para 10 mil espectadores, que dispunha de tela, palco, condições de iluminação, projetor próprio e especialistas ligados ao ICAIC; no porão, dispunha de camarins destinados à preparação dos artistas (ACUÑA, 2016).

7. Entrevista realizada com Carlos Pérez Peña no dia 11 de dezembro de 2014 em Havana.

necessário para aquelas pessoas, tinha que partir delas mesmas, de seus problemas, preocupações, inquietudes, anseios, angústias e necessidades, a abordagem inicial teve como foco:

- investigar junto aos camponeses a sua realidade, até então desconhecida para os membros do GET;
- participar ativamente de todas as atividades econômicas, sociais, artísticas e culturais das comunidades;
- descobrir, por meio de entrevistas, diálogos informais e convivência, quais eram as questões que os assolavam.

Em 1971 o grupo estreou a primeira peça resultante do trabalho de pesquisa realizado na região, intitulada *La Vitrina*, com dramaturgia e direção de Albio Paz. A esta se somaram, na década de 1970, inúmeros trabalhos sobre: a “*lucha contra los bandidos*” (*Unos hombres y otros*, de 1969; *El juicio*, de 1973; *La emboscada*, de 1978), a incidência dos Testemunhas de Jeová na região (*Y si fuera así*, de 1970; *El paraíso recobrado*, de 1972; *Las provisiones*, de 1973), a questão agrária (*La vitrina*, de 1971; *El rentista*, de 1974; *San Cleto*, de 1977); e o lugar da mulher na sociedade (*Ramona*, de 1977). A década de 1980 trouxe para o centro do palco o estudante e as questões da juventude, em diálogo com os problemas e contradições do próprio processo revolucionário, em especial a partir da estreia de *Molinos de viento*, de Rafael González, com direção de Elio Martin.

A dureza do “período especial”, época de desabastecimento profundo que assolou o país após a queda do bloco socialista, foi uma das razões do aumento de monólogos na década de 1990 (entre outras razões, naquele momento era mais fácil deslocar um ator do que um grupo grande). *Réquien por el caballo de Mayaguara e Hijodel alma* (1993), *Petición de mano* (1994), *La pobre rica* (1997), *El daño que hace el tabaco* (1997) e *Como caña al viento* (1998) são alguns desses monólogos.

Já o século XXI trouxe ao grupo a instauração de uma função pedagógica com a chegada de alunos da Escuela Profesional de Artes Samuel Feijóo para realizar junto ao GTE suas montagens de conclusão de curso – fato que se mantém vigente de 2004 até os dias atuais.<sup>8</sup>

8. As quatro primeiras montagens de tese, em 2004, foram *El camino de los pasos peligrosos*, *El zapato sucio*, *El puente sobre el río Marion* e *Albanta*. A estas se somam inúmeras montagens nos últimos 14 anos.

Sobre a experiência, que foi sofrendo modificações ao longo dos anos, em função, entre outros fatos, das próprias mudanças que a região sofreu ao longo dos anos, o diretor-fundador do grupo ressalta:

[Era] 1968 [...], não existia luz elétrica, as pessoas não assistiam novelas de televisão, não assistiam teatro [...]; o que podiam era ouvir rádios de pilha. Portanto reagiam de uma maneira tão espontânea, ingênua, fresca e livre, que já não é possível encontrar. Agora todo mundo tem televisão, portanto já existem novos códigos, padrões de conduta, padrões de comparação e então não é possível que a água de um rio passe duas vezes pelo mesmo lugar, mas simplesmente passa e continua. Esse momento é irrepetível, isso não se pode alcançar nunca mais em nosso país. (CORRIERI, [2006?])

Cinquenta anos do Grupo Teatro Escambray – celebrados no dia 6 de novembro de 2018 –, nos quais foram montados 96 espetáculos<sup>9</sup>. Cinquenta anos de mudanças profundas em Cuba, no interior do grupo e em seu fazer teatral. Mas a essência se mantém ao longo de tantos anos, como ressalta Maikel Valdés Leiva<sup>10</sup> (2017, p. 115, tradução nossa): “A tarefa do Grupo Teatro Escambray na arte, desde sua fundação [...], tem sido buscar e manter diferentes formas para decifrar a análise íntima das diversas relações que o homem sustenta com ele mesmo, com a sociedade, com a realidade que habita, cria ou destrói”

## Referências bibliográficas

- ACUÑA, Ernesto. Cuba: la alfabetización al Tope. **Tiempo 21**, Havana, ano 16, 25 out. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2TxqYio>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- AL FINAL de cuentas. Direção: Michèle Guenoun. [19--].
- BOUDET, Rosa Ileana. 1959-1987: el teatro en la Revolución. *In*: COTERILLO, Moisés Pérez (ed.). **Escenarios de dos mundos**: inventario teatral de Iberoamérica (Chile, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos de América). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. t. 2, p. 27-47.

9. Para uma compreensão mais detalhada do trabalho desenvolvido pelo grupo ao longo de 50 anos – com a lista completa de obras montadas de 1968 a 2018 –, consultar a tese de doutorado *Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba)* (SCUDELER, 2018).

10. Maikel Valdés Leiva (1983) é ator, diretor e dramaturgo cubano e foi membro do GTE de 2004 a 2016.

- COLOMÉ SANTIAGO, Carla Gloria. Unos hombres y otros. **On Cuba News**, Miami, 14 set. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2UfGDag>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- CORRIERI, Sérgio. **Entrevista**. [S.l.: s.n.], [2006?].
- GONZÁLEZ, Rafael (org.). **Teatro Escambray (1968-1988)**. Manicaragua: Grupo Teatro Escambray, [1988?].
- LEAL, Rine. **Breve historia del teatro cubano**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- LEIVA, Maikel Valdés. Mejunje Teatral: más que un sueño de invierno. **Tablas**, La Habana, n. 1-2, p. 113-116, 2017.
- MONLEON, José. **América Latina: teatro y revolución**. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1978.
- MUGUERCIA, Magaly. **Teatro: en busca de una expresión socialista**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- MUGUERCIA, Magaly. **Teatro y utopía**. La Habana: Editora Union, 1997.
- SCUDELER, Camila Ladeira. **Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba)**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2O-tXkcL>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- SEJOURNÉ, Laurette. **Teatro Escambray: una experiencia**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.
- VALIÑO, Omar. **La aventura del Escambray**. Pinar del Río: Ediciones Almargen, 2004.

Recebido em 19/10/2018

Aprovado em 30/11/2018

Publicado em 06/05/2019



**Artigo**

---

**MOVIMENTO DE TEATRO RADICAL NOS EUA  
EM 1968: UMA ARTICULAÇÃO IMPOSSÍVEL**

***RADICAL THEATRE MOVEMENT IN THE USA IN 1968:  
AN IMPOSSIBLE ARTICULATION***

***MOVIMIENTO DE TEATRO RADICAL EN LOS EEUU  
EM 1968: UNA ARTICULACIÓN IMPOSIBLE***

**Eduardo Luís Campos Lima**

**Eduardo Luís Campos Lima**

Bolsista Capes, jornalista e dramaturgo.  
Doutorando do Programa de Estudos  
Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade  
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Esta  
pesquisa foi possível graças ao programa  
de estágio doutoral Fulbright/Capes.

## Resumo

Este artigo discute as possibilidades e impossibilidades da articulação de um movimento de teatro radical nos Estados Unidos. Em 1968, o diretor teatral R. G. Davis, fundador da San Francisco Mime Troupe, organizou o Festival de Teatro Radical em São Francisco, convidando os grupos El Teatro Campesino e Bread and Puppet a integrar as atividades. Do debate realizado entre os diretores dos três grupos extraímos argumentos centrais para uma análise estético-política da tentativa de articulação entre eles, apontando as prováveis causas do fracasso da iniciativa.

**Palavras-chave:** Teatro radical, Teatro norte-americano, Movimentos sociais.

## Abstract

This study addresses the possibilities and impossibilities of the articulation of a radical theater movement in the USA. In 1968, theater director R.G. Davis, founder of the San Francisco Mime Troupe, organized the Radical Theatre Festival in San Francisco, inviting his fellow groups El Teatro Campesino and Bread and Puppet to attend the event. Based on the debate held between the directors of these three companies, we established the main arguments for a aesthetic-political analysis of the effort to articulate them, pointing out the probable causes of that failed attempt.

**Keywords:** Radical theatre, North-American Theater, Social movements.

## Resumen

Este artículo discute las posibilidades e imposibilidades de la articulación de un movimiento de teatro radical en los Estados Unidos. En 1968, el director teatral R. G. Davis, fundador de San Francisco Mime Troupe, organizó el Festival de Teatro Radical en San Francisco, que invitó los grupos El Teatro Campesino y Bread and Puppet. Del debate llevado a cabo entre los directores de los tres grupos, tomamos los argumentos centrales para hacer un análisis estético-político de la tentativa de articulación entre ellos, y señalamos las probables causas del fracaso en el intento.

**Palabras clave:** Teatro radical, Teatro norteamericano, Movimientos sociales.

Em 1968, o diretor e dramaturgo nova-iorquino Ron Davis já contava nove anos de atividade na San Francisco Mime Troupe (SFMT), que ele mesmo fundara após uma temporada de pesquisa na Europa. Lá ele estudara mímica e *commedia dell'arte*, formas que, no contexto de agitação política dos Estados Unidos nos anos 1960, foram refuncionalizadas por Davis com finalidade militante.

Ao longo de quase uma década, o coletivo passara da mímica pura, sem fala e apresentada em teatro fechado, à *commedia dell'arte* agitpropista, encenada em parques e praças da Área da Baía de São Francisco. Naqueles anos, o movimento estudantil fervilhava, puxado, sobretudo, pela recém-criada Students for a Democratic Society (SDS), organização que se espalhou por centenas de campi no país inteiro e se notabilizou por suas manifestações contra a Guerra do Vietnã – a primeira de caráter nacional ocorreu em 1965 (BARBER, 2008). Na cidade de São Francisco, aliás, Davis fora um dos fundadores da organização, junto com Saul Landau, um colaborador do grupo.

Nas ruas, a trupe também encontrava como público massas de jovens animados pelo ascendente movimento hippie, militantes feministas e ativistas negros e mexicano-americanos (ou *chicanos*, como passaram a se identificar). Naquele momento, apesar de tensões já aparentes, parecia haver amplas possibilidades de aliança entre todas essas novas forças. Embora seus horizontes fossem muito díspares entre si, prevalecia um tom anti-imperialista geral, concretizado muito visivelmente na oposição ao envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã. Conforme aponta Fredric Jameson em sua interessante tentativa de periodização da década de 1960, os assim chamados “novos sujeitos” que entraram em cena naqueles anos demarcavam a falência das possibilidades concretas de atuação política da categoria de classe, mais universal e até então hegemônica (JAMESON, 1984). Tal impossibilidade histórica, determinada pelo sucesso do macarthismo em praticamente suprimir o Partido Comunista Americano da cena política em meados da década de 1950, combinava-se contraditoriamente com a ascensão dos movimentos de libertação do Terceiro Mundo e a Revolução Cubana.

O agitprop da SFMT assumira justamente a divisa de *teatro de guerrilha*. Pensador radical e próximo do marxismo, Davis conhecia bem a Revolução Cubana e adotara, ao menos naqueles anos, alguns princípios guevaristas.

O programa político do grupo, dessa forma, assumia como compromisso não trabalhar “pela arte ou por dinheiro, mas começar a trabalhar pelas pessoas e pela transformação social” (SAN FRANCISCO MIME TROUPE apud MASON, 2008, p. 13). A atuação em espaços abertos da cidade também se inscrevia nessa estratégia: como não deveria haver diferenças significativas entre artistas e público, tanto na sociedade quanto no jogo cênico, a ideia era que gradualmente outros coletivos se constituíssem.

A articulação com outros grupos teatrais com programa semelhante foi uma das táticas adotadas pela SFMT. E por isso, naquele mês de setembro de 1968, a trupe sediou – usando o espaço cedido pelo San Francisco State College – o Radical Theatre Festival. O encontro reuniu, além da própria SFMT, os grupos Bread and Puppet Theater, de Nova York, e El Teatro Campesino, àquela altura instalado em Del Rey (Califórnia). Como coparticipantes, também estiveram presentes o Gut Theater, constituído por porto-riquenhos do Harlem, em Nova York, e o Berkeley Agit-Prop Inc., de Berkeley, Califórnia.

Tentei criar um movimento a partir de três, talvez cinco, pequenos grupos – assumindo que deveríamos seguir Che – “Um, dois, três Vietnãs”, “Um, dois, três teatros radicais”. Foi um pouco exagerado, dadas as limitações nos EUA – o Império – a um título tão excessivo. Mas... Por que não tentar subir às alturas em vez de entrar no jogo liberal do auxílio das fundações e ficar dentro dos limites do suborno sistêmico de praxe? (Informação verbal)<sup>1</sup>

A escolha dos participantes não foi casual. O Bread and Puppet Theater, fundado pelo alemão Peter Schumann em 1960-61, propunha um teatro radicalmente anticomercial, materializado em apresentações em espaços comunitários ou na rua. Os bonecos a que o nome do grupo se refere eram na verdade esculturas monumentais, feitas de *papier-mâché* e operadas pelo elenco, que poderia somar até cem atores. Na segunda metade da década de 1960, o Bread and Puppet começara a fazer peças diretamente relacionadas à Guerra do Vietnã, além de publicar materiais com temática crítica.

Os *chicanos* do ETC reuniam diferentes vertentes da política radical daqueles anos. Criado como braço artístico do United Farm Workers (UFW,

---

1. Depoimento concedido ao autor em 8 de abril de 2017, por telefone.

sindicato dos trabalhadores do campo), o grupo apresentava esquetes sobre a situação do proletariado rural da Califórnia, majoritariamente de origem mexicana e com vínculos precários com a sociedade estadunidense. Na Greve da Uva, que causou enorme prejuízo aos produtores de vinho da Califórnia, o ETC integrou a grande peregrinação de Delano a Sacramento, capital do estado. Em 1967, entretanto, o grupo se mudou para Del Rey, onde estabeleceu um centro cultural comunitário, e deixou de pertencer ao UFW. As apresentações em contexto urbano e a própria mudança nos horizontes fizeram com que o ETC passasse a abordar outros temas, como a Guerra do Vietnã, os problemas da educação excludente, o abandono das raízes culturais e a sede por assimilação à sociedade anglo-saxônica. Luis Valdez, o fundador do grupo, havia sido ator da SFMT durante alguns meses antes de se mudar para Delano – e carregara consigo a *commedia dell'arte* política que Davis havia desenvolvido.

O Gut Theater era um coletivo de porto-riquenhos do East Harlem, em Nova York, criado por Enrique Vargas. Suas peças lidavam com as mazelas da vida dos latinos nos EUA: violência policial, crime e drogas. O grupo trabalhava com esquetes curtas, geralmente de abordagem direta das contradições sociais em discussão.

O último participante, o Berkeley Agit-Prop Inc., era o braço cultural da SDS de Berkeley, na Califórnia. Isso significava participação em atos políticos, marchas e assembleias animadas pela organização, geralmente com a apresentação de esquetes sobre os temas dos encontros e a composição e execução de canções para os protestos.<sup>2</sup>

Foram cinco dias de encontro. A atividade de abertura foi um desfile no campus da San Francisco State, reunindo todos os participantes do festival. A partir de então, foram realizadas oficinas de *commedia dell'arte*, de música para teatro e de produção de máscaras; os grupos apresentaram peças de seu repertório e fizeram ensaios abertos; houve projeção de filmes sobre o trabalho dos coletivos e painéis com debate sobre temas relacionados ao teatro radical.

---

2. As informações sobre o encontro foram todas extraídas da publicação feita pela San Francisco Mime Troupe em 1969 (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969).

Uma das mesas de discussão, que reuniu os diretores dos três principais grupos, deu origem a uma brochura impressa pela SFMT em fevereiro do ano seguinte (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969). O registro do debate aponta algumas das razões pelas quais a estratégia guevarista de Davis não poderia prosperar naquela conjuntura.

O debate entre Davis, Valdez e Schumann foi mediado pelo ator, diretor, crítico teatral e acadêmico especializado em teatro brechtiano Juris Svendsen. A pergunta inicial, a ser respondida por cada um deles, girava em torno dos significados de “teatro radical” e de como os trabalhos dos grupos se relacionavam com eles.

De início, Davis já apresenta a ideia de que, para sobreviverem, os grupos de teatro radical precisavam se unir:

Reunindo esses três grupos, estabelecemos a existência do movimento, fazemos um manifesto, um tipo de camaradagem bem como um tipo de conversa. Mas a gente não deve ser daqueles amigos que não veem diferenças e não se criticam de formas bem apropriadas. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 16, tradução minha)

Então parte para sua análise do trabalho e das propostas do Bread and Puppet. Menciona o caráter monumental dos bonecos e a sofisticação de escultor com que Schumann os faz. Mas diz que ele é mais escultor que diretor de teatro, embora reconheça no grupo algo de profundamente brechtiano e medieval. Do ponto de vista político, afirma Davis:

Com Schumann, vejo coisas muito fortemente pacifistas, muito religiosas/místicas. Com algumas delas eu não concordo. Não acredito que eu ainda seja um pacifista, não sei se já fui. A apresentação de ontem<sup>3</sup> não foi pacifista. Foi muito mais forte, mas não sei se Schumann acredita na defesa vietcongue de seu próprio país como uma necessidade absoluta. Acho que temos que lidar às vezes com o seguinte: “Você acha que a guerra é ruim *per se*?” Ou você entende que as guerras de libertação nacional são uma necessidade absoluta – que revoluções em países dominados pelo imperialismo americano são a única forma de se livrar do imperialismo americano? O pacifismo não funciona no Vietnã, foi tentado pelos budistas e é uma coisa maravilhosa, mas não é capaz de

---

3. *Reiteration*, que Schumann descreve como “a mais longa produção baseada em *Um homem diz adeus para sua mãe*”, uma peça de rua.

deter os bombardeiros americanos, não é capaz de deter as armas americanas e não é capaz de deter a escola americana. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 17-18, tradução minha)

Quando chega sua vez de comentar o trabalho dos colegas, Schumann diz que uma forma de o fazer é abordando o que eles disseram sobre o Bread and Puppet e, então, contrastar com as perspectivas dos outros grupos. E faz isso contando um pouco de suas próprias intenções e caminhos artísticos. Salta aos olhos, em seus comentários, que as relações entre arte e política estão, para ele, em um nível muito menos imediato. Enquanto Davis fala em guerrilha, libertação nacional e imperialismo, Schumann emprega uma terminologia muito mais conceitual:

A Mime Troupe e o [El Teatro] Campesino tem muita teatralidade e esse é seu trabalho. Nisso está sua mensagem e nisso está seu amor. Conosco certamente não é esse o caso, a peça geralmente se desenvolve a partir de uma oficina: depois de trabalhar com as pessoas por um tempo, você chega ao ponto em que você junta tudo e coloca diante das pessoas. [...] O que eu sinto que unifica diferentes teatros como os nossos? (A propósito, eu não gosto particularmente do termo “teatro radical”. Sinto que é um termo qualitativo que não se aplica muito a nós.) Mas todos nós sentimos que o teatro tem que ter algo tão simples como um propósito, entende? (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 22, tradução minha)

Em momento seguinte da discussão, Svendsen pergunta sobre o método criativo de Schumann:

Svendsen: De certa forma, você é escultural na medida em que seus recursos são esculturais – pessoas e objetos. Mas seu método é musical e aí isso se torna ainda mais contraditório. Por que você usa o silêncio se você também é um músico? Suspeito que você seja um alquimista ou um mágico, não um revolucionário; um Paracelsus. Então por que o silêncio se seu método é musical, barroco?

Schumann: É verdade. A primeira peça é um pedaço de música barroca, um concerto. Sua mensagem é, em parte, ser um pedaço de música como esse, se você apenas a ouvisse e não visse nada. Eu acho que você captaria a mensagem na mesma medida se olhasse para ela. Porque é uma composição musical com esses poucos recursos musicais, uma

pequenina melodia; o silêncio e algumas falas. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 27, tradução minha)

Embora Schumann exponha, em outras partes, procedimentos de trabalho típicos do teatro de agitação e propaganda, salientando, por exemplo, o fato de que a criação da peça em debate fora fruto da demanda da comunidade do East Harlem, percebe-se em suas ideias que a política, em seu grupo, deve ser mediada de forma sofisticada pela arte exigente. Claramente, Schumann não demonstra a intenção de enveredar pelo teatro de guerrilha do tipo praticado pela SFMT. Seu campo de atuação é o modernismo dos últimos trabalhos de Brecht, em diálogo forte com o vanguardismo europeu. Os conteúdos de que trata – naqueles anos a Guerra do Vietnã era um dos temas candentes – podem ser os mesmos abordados pela SFMT e pelo ETC, mas ele o faz com a preocupação de discutir propostas estéticas e tradição artística. Schumann declara que não se deve fazer arte sem um propósito – rejeita, pois, a arte pela arte –, mas não descarta a arte como campo de cultivo humano. Quer, antes, transformá-la.

Em certa medida, o que se estabelece entre Davis, Schumann e Svendsen é um diálogo de surdos. Entre Davis e Luis Valdez, entretanto, a conversa se dá nos mesmos termos políticos e artísticos. No primeiro dia do evento, Valdez oferecera um *workshop* intitulado “O teatro dos trabalhadores e o movimento socialista”. Ele havia participado de uma brigada para Cuba e conheceu um pouco do pensamento político da esquerda latino-americana. No movimento *chicano*, circulavam com destaque as ideias socialistas e marxistas, embora não fossem hegemônicas. No entanto, apesar de falarem a mesma língua, Valdez e Davis também não se entendiam.

Desde sua primeira intervenção, Valdez destaca que o “teatro acadêmico” não correspondia a suas aspirações como jovem estudante: “Não tem ‘ay, iay, iay’s’ [sic] no teatro acadêmico. Eu me deparei com alguns mexicanos – os estereótipos racistas de Tennessee Williams, o Eugene O’Neil é pior, sabia? Não tem ninguém, ninguém” (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 19, tradução minha). Embora ele mencione que a SFMT atraiu sua atenção e vontade de participar e faça comentários muito elogiosos ao trabalho do grupo e também ao do Bread and Puppet, o cerne de seu discurso é realmente a barreira existente entre um jovem *chicano* e o teatro estadunidense.

Há coisas mortas nessa sociedade, elas estão morrendo à nossa volta o tempo todo. Cascas, pedaços do passado que não se soltam. Algumas pessoas ainda vivem em 1920, ainda acham que *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, é uma peça realmente fantástica. Mas não é, é uma peça racista. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 21, tradução minha)

Mais à frente, Valdez apresenta o que espera do futuro, no que concerne aos rumos do teatro – e do movimento – *chicano*.

Os chicanos estão passando por diferentes fases agora, e acho que, ao nos expressarmos para o nosso próprio povo, passaremos por algumas etapas artísticas, etapas de propaganda, e cresceremos. Há todo tipo de espaço [a ocupar]. Temos que fazer filmes, publicar nossos próprios livros. Não tem um único romance que valha alguma coisa. Nem uma única peça foi publicada por um mexicano ou por um assim chamado mexicano-americano nesse país. Nenhuma! Não tem filmes, programas de TV. Veja, nós temos esse problema enorme – um problema cultural, eu quase ia dizendo, mas não se trata disso. A cultura vive, sobrevive. Apenas não se expressou da forma que esse país se acostumou a ver. Mas o povo no *barrio* gosta. Nosso trabalho envolve traduzir o orgulho cultural em ação política. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 33, tradução minha)

Fica claro que o programa de Valdez para o teatro *chicano* – movimento cultural que ele encabeça até hoje, 50 anos depois – privilegiava a inserção dos artistas *chicanos* no sistema cultural já existente nos Estados Unidos. Embora fale em socialismo e em revolução, Valdez tem no horizonte mais próximo a disputa por espaços na sociedade estadunidense, em especial na indústria cultural e na esfera acadêmica. Afinal de contas, era nesses espaços que transitava o ETC, depois de deixar a institucionalidade do sindicato e transladar-se para a cidade. Seu público deixara de ser o trabalhador rural, desesperado por um pagamento minimamente digno e pelos direitos civis garantidos apenas aos nascidos nos EUA, e passara a ser as gerações seguintes, já nascidas e criadas na sociedade estadunidense e ávidas por ocupar outras posições que não aquelas de seus pais e avós.

O debate se encerra com uma última pergunta, colocada por alguém da plateia: “a quem o teatro de vocês é dirigido?”. Davis responde que seu teatro se dirige a brancos de classe média, já que todo mundo do grupo é branco e de

classe média. Aqui, ele retoma uma linha de argumentação que já havia apresentado, dizendo que para ser realmente capaz de apontar direções políticas para seu público é preciso que haja consonância – de classe – entre o elenco e os espectadores. Por isso ele diz que não pode querer se dirigir senão a brancos de classe média. Já Peter Schumann responde que quer fazer teatro para todos, em toda parte. (“Ele é um internacionalista, veja”, brinca Davis, ao que Schumann responde: “Não, eu quero dizer que não quero me apresentar apenas para brancos de classe média. Tentamos nos apresentar em qualquer lugar que pudermos.”) Valdez evita responder a pergunta diretamente, mas compara o teatro que deseja fazer com uma dança de guerra indígena, que prepare para a batalha, “no gueto ou em outro lugar”. Completa: “algum tipo de reafirmação do grupo, isso é o teatro.” (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 44, tradução minha)

Ficam claras três posições distintas com relação ao público a ser alcançado. Davis demonstra uma preocupação de classe (articulada com a questão racial apenas porque, àquela altura, ele, sendo branco, já não poderia manifestar o desejo de se dirigir a um público de pessoas não brancas), enquanto Schumann manifesta uma visão mais universalista. Valdez, obviamente, já falava desde o começo da posição de alguém que faz um teatro voltado a um grupo étnico específico. Do ponto de vista da produção, houve a concordância, ao longo do debate, de que a SFMT e o Bread and Puppet não pretendiam fazer teatro comercial – o que apontava para a necessidade de uma articulação entre artistas e público com vistas à constituição de circuitos não mercantis de circulação das artes. Mas Valdez declarou, conforme já mencionado, que os *chicanos* precisavam ocupar todos os espaços disponíveis na indústria cultural.

Temos, então, três níveis importantes de articulação necessária, sem a qual a constituição de um *movimento de teatro radical* seria inviável: forma de produção, público e perspectiva artística. Em nenhum dos três níveis havia acordo entre os três diretores. O resultado, obviamente, foi que tal movimento jamais se constituiu. No ano seguinte, Davis se viu forçado a deixar o grupo que ele próprio fundara, depois de perceber que a entrada de uma grande quantidade de artistas jovens, não afinados com suas próprias perspectivas artísticas e políticas, havia tido impacto significativo sobre a trupe – o que inviabilizaria a

necessária reflexão quanto aos caminhos a trilhar dali em diante, já que o quadro político estadunidense se transformava rapidamente (informação verbal)<sup>4</sup>.

Peter Schumann e seu Bread and Puppet se instalaram em um sítio em Vermont e continuaram produzindo suas peças sem recorrer ao esquema do teatro comercial nem à busca sistemática de apoio das grandes fundações do país. Até hoje desempenham trabalho primoroso política e artisticamente, abordando sempre os temas mais espinhosos da conjuntura nacional e internacional.

Luis Valdez e o ETC mudariam uma vez mais de cidade, instalando-se definitivamente em San Juan Bautista (também na Califórnia) em 1971. Cada vez mais afastado da UFW e fazendo turnês por faculdades e teatros de todo o país, o grupo acabou ingressando no sistema de financiamento das grandes fundações – e no teatro comercial. A grande peça do teatro *chicano*, *Zoot Suit*, escrita por Valdez em 1979, estreou com sucesso em Los Angeles e depois chegou à Broadway. Em 1981, uma versão cinematográfica foi dirigida pelo próprio Valdez – que continuaria, ao longo dos anos 1980, fazendo filmes em Hollywood, como seu grande sucesso *La Bamba*, de 1987.

## Referências bibliográficas

- BARBER, David. **A hard rain fell: SDS and why it failed**. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2008.
- JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. **Social Text**, Durham, NC, n. 9-10, p. 178-209, 1984.
- MASON, Susan Vaneta. **The San Francisco Mime Troupe Reader**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- SAN FRANCISCO MIME TROUPE. The panel discussion on radical theater. In: SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **Radical Theatre Festival**. São Francisco: San Francisco State College, 1969. p. 16-44.

Recebido em 26/10/2019

Aprovado em 27/11/2018

Publicado em 06/05/2019

---

4. Depoimento concedido ao autor em 8 de abril de 2017, por telefone.



# **A RESISTÊNCIA DAS ARTISTAS: INTERAÇÕES ENTRE TEATRO E LUTA ARMADA EM SÃO PAULO ENTRE 1967 E 1971**

***THE ARTISTS' RESISTANCE:  
INTERACTIONS BETWEEN THEATER AND ARMED STR  
UGGLE IN SÃO PAULO FROM 1967 TO 1971***

***LA RESISTENCIA DE LAS ARTISTAS:  
INTERACCIONES ENTRE TEATRO Y LUCHA ARMADA  
EN SÃO PAULO ENTRE 1967 Y 1971***

**Maria Lívia Nobre Goes**

**Maria Lívia Nobre Goes**

Mestranda em Artes Cênicas na Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade  
de São Paulo (ECA-USP), sob orientação  
do Prof. Dr. Sérgio de Carvalho.

### Resumo

As interações entre teatro e luta armada no fim da década de 1960 foram variadas e complexas. Além da presença do tema em espetáculos importantes, houve uma efetiva participação de artistas em organizações clandestinas. Nessa relação, as mulheres tiveram papel decisivo. Este é um mapeamento inicial das variadas formas dessa relação e suas consequências estéticas e culturais, com destaque para um espetáculo teatral pouco conhecido, escrito e encenado por presas políticas no Presídio Tiradentes, que discutia aspectos da própria guerrilha.

**Palavras-chave:** Teatro político, Luta armada, Mulher, Presídio Tiradentes.

### Abstract

The interactions between theater and armed struggle in the late 1960s were multiple and complex. Besides the presence of the theme in important shows, there was an effective engagement of artists in clandestine organizations. Women played a decisive role in this context. The aim of this paper is to map out the multiple forms of these interactions and its aesthetic and cultural consequences, giving a central place to a little-known theatrical show wrote and staged by political prisoners in Tiradentes Prison, in which aspects of the guerrilla were discussed.

**Keywords:** Political theater, Armed struggle, Woman, Tiradentes prison.

### Resumen

Las interacciones entre teatro y lucha armada fueron variadas y complejas a finales de la década de 1960. Además del tema en importantes espectáculos, hubo una efectiva participación de artistas en organizaciones clandestinas. En esta relación, las mujeres tuvieron un papel decisivo. Este texto hace un mapeo inicial de las variadas formas de esta relación y sus consecuencias estéticas y culturales, destacándose un espectáculo teatral poco conocido, escrito y escenificado por presas políticas en el Presidio Tiradentes, en que se discutían aspectos de la propia guerrilla.

**Palabras clave:** Teatro político, Lucha armada, Mujer, Presidio Tiradentes.

Nos últimos anos da década de 1960, a guerrilha se transformou num forte fenômeno que se irradiou do campo da política para o da cultura. Esse processo deu-se em âmbito internacional, tendo crescido a partir do imaginário

inspirado nas revoluções cubana e chinesa, e na resistência vietnamita ao exército norte-americano. O ano de 1968 aparece como símbolo do movimento de rebeldia generalizada – nas famílias, nas universidades, nas fábricas –, cuja característica parece ser justamente o fim das estabilidades, a transição de categorias – entre estudantes, operários, guerrilheiros, artistas. Um dos mais importantes grupos teatrais dos Estados Unidos, o *San Francisco Mime Troupe*, se designava na época como “teatro de guerrilha”, segundo expressão de R. G. Davis que deu origem ao famoso livro de John Weisman. A procura de um teatro politizado como o daquele coletivo – em que práticas de *agitprop* valiam-se da *Commedia dell’Arte* e de preceitos dadaístas – era fortemente inspirada nos escritos de Che Guevara (DAVIS, 1966). Esse tipo de livre associação estética não foi exceção num período em que grande parte do teatro crítico se entendia como um foco de resistência à cultura dominante.

No Brasil, esse fenômeno se intensifica nos anos de 1967 e 1968, quando as organizações dispostas à luta armada passam a atuar e se tornam conhecidas. Curiosamente, o fenômeno de incorporação do imaginário político no campo cultural não se restringiu à arte de esquerda, tendo se difundido nos meios de comunicação de massa. A publicidade brasileira do período utiliza-se da mesma analogia, quando uma dona de casa consumidora é associada à “guerrilheira do ODD” numa propaganda de detergente: imagens de mulheres modernas com roupas da moda e empunhando produtos como se fossem armas combinam-se aos trocadilhos de linguagem, como quando o anúncio de um televisor é comparado à “descoberta do aparelho”, nome dado aos locais de reunião clandestina (MUNIZ, 2007). Da mesma forma, artistas de cinema e da canção eram com frequência tratados como “guerrilheiros” da cultura, imagem que acompanhou os tropicalistas.

O teatro nesse contexto incorporou, a partir de 1967, esse debate como questão importante. Uma das peças mais conhecidas da década, *Arena conta Tiradentes*, embute uma reflexão sobre o sentido da luta armada por meio da crítica à imobilidade intelectualista dos inconfidentes. Mais de um depoimento confirma a intenção dos artistas do Arena em incentivar a ação direta como estratégia de combate à ditadura, ainda que a questão fosse controversa. Celso Frateschi, que atuava no núcleo 2 do Arena no fim da década de 1960, revela sobre Augusto Boal: “Ele dizia que, quando se procurava reforçar a

ideia do nacional, ele nacionalizou os clássicos; quando veio a repressão, ele fez o *Zumbi*; quando se buscava a revolta mais organizada pela luta armada, ele fez *Tiradentes*” (RIDENTI, 2000, p. 159).

Outro espetáculo importante do tempo, a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968, tinha como último ato a apresentação de uma peça curta de Boal sobre a morte de Che Guevara (*A lua muito pequena e a caminhada perigosa*), configurando uma espécie de réquiem lírico sobre o guerrilheiro. Até mesmo textos distantes da realidade brasileira, como *Os fuzis da Senhora Carrar* (texto de Brecht sobre a Guerra Civil Espanhola) eram modificados de modo a dialogar com colorações próximas à opção pela guerrilha no Brasil. A montagem intitulada *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, também de 1968, apresentada pelo Teatro dos Universitários de São Paulo (antigo Tusp), com direção de Flávio Império, atualizava o texto com menções à Guerra do Vietnã e acontecimentos da política local, como o assassinato do estudante Edson Luís (LIMA, 2013, p. 52), além de trazer para a cena esses elementos. Um coro de mulheres replicava na plateia a cena da decisão de Tereza Carrar de partir para a resistência republicana, e sacava dos pés dos espectadores os fuzis que empunhavam na sua partida (VILLELA, 2018). No entendimento do crítico Yan Michalski, que considerava a peça dos amadores melhor do que clássicos do teatro da época como *O rei da vela* e *Roda viva*, a multiplicação de senhoras Carrar “faz com que eles [os espectadores] se sintam participando dos acontecimentos, expostos à necessidade de fazer uma opção” (MICHALSKI, 1968b). O mesmo sentimento era partilhado pelos jovens artistas do Tusp: “A personagem de Dona Tereza Carrar é desdobrada em dez mãos Carrar no palco e na plateia, e em mil no público” (MICHALSKI, 1968a).

Anos depois, diante do extermínio das principais organizações de luta armada, a peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (BUARQUE; GUERRA, 1973), apresentava em cena uma figura de traidor que pode ser identificada com Lamarca, de acordo com palavras do próprio autor: “[...] era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época” (ZAPPA, 1999 apud GARCIA, 2012, p. 278). Como tantas outras, a peça não conseguiu estreiar em 1973.

Apesar da força dessa relação, o tema da interação entre teatro e guerrilha é pouco estudado. Exemplo notável é o caso de Augusto Boal, teatrólogo

bastante pesquisado e publicado, cujas relações com a Ação Libertadora Nacional (ALN) só foram divulgadas após a edição da nova biografia de Carlos Marighella (MAGALHÃES, 2012, p. 509).

Entre as mulheres do teatro, a relação é ainda mais desconhecida. Paradoxalmente, é provável que o caso de implicações mais violentas entre os artistas engajados tenha acontecido a uma mulher, Heleny Guariba. Formada em filosofia, ela foi atriz na montagem de *Morte e vida Severina* no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Tuca). No mesmo ano de 1965, aproximou-se dos dois teatros mais importantes da cidade. No Arena trabalhou como assistente de Boal na montagem de *A mandrágora* e, no Oficina, junto com Zé Celso. Desenvolveu em seguida estudos na Europa, passando pelo *Berliner Ensemble* e pelo Teatro de Peter Brook, e adotou como mestre o francês Roger Planchon, no *Théâtre de la Cité*, em Paris. De volta ao Brasil, retomou suas turmas na Escola de Artes Dramáticas e fundou, como diretora, o Grupo de Teatro da Cidade, em Santo André, com o qual montou em 1968 *Jorge Dandin* com cenário de Flávio Império, encenação premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e interrompida pela edição do Ato Institucional n. 5 (AI-5). Integrou em paralelo o Núcleo 2 do Arena e militou na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) (EVANGELISTA, 2008). Seu lugar entre o teatro e a luta armada é ilustrado por uma história narrada por José Olavo Ribeiro, então seu companheiro, ao pesquisador Evangelista (2008, p. 45), que demonstra o esforço de manter os mundos da arte e da militância distanciados na medida em que isso punha em risco a segurança:

Estávamos andando perto do Largo do Arouche e ela cruzou com a Marília Pêra. [...] Ela ficou preocupada. 'Você conhece essa mulher?' Não. Depois me contou que ficou com medo de que eu tivesse reconhecido ou que a Marília dissesse o nome dela. Ela atuava no meio artístico, mas eu não tinha noção [...]. (EVANGELISTA, 2008, p. 45)

No depoimento percebe-se a dificuldade dos vínculos: poucos sabiam das reais identidades de seus companheiros de organização, bem como num grupo teatral conviviam militantes de linhas diversas sem que seus companheiros soubessem do fato.

Presas duas vezes, Guariba foi desaparecida em 1971. Nem os vínculos de seu ex-sogro, coronel reformado do Exército, foram suficientes para que se encontrasse qualquer registro de sua prisão ou do destino de seu corpo. Recentemente, Inês Etienne Romeu, em relatório sobre sua prisão no clandestino Centro de Informações do Exército em Petrópolis, no Rio de Janeiro, conhecido como Casa da Morte, testemunhou que durante o período em que esteve sequestrada naquele local, junto a outros desaparecidos, ali estiveram no mês de julho: Walter Ribeiro Novaes, Paulo de Tarso (preso junto com Heleny) e uma moça que acreditava ser Heleny (SÃO PAULO, 2016).

Além de Guariba, outras mulheres do teatro também se envolveram com a luta armada. Dulce Maia, produtora cultural, ligada ao Teatro Oficina em *O rei da vela* (1967) e militante central da VPR, participou de grande parte das ações do grupo desde a organização até a execução, sendo a primeira mulher guerrilheira a ser presa, em 1969. Foi libertada no sequestro do embaixador alemão Enhriefried von Holleben, uma ação conjunta da ALN e da VPR, em 1971 (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 99). Bety Chachamovitz, atriz na montagem referida de *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, do Tusp, e assistente de direção em *Galileu, Galilei* do Teatro Oficina, militava na ALN. Em 1970, foi presa e nunca mais se aproximou do teatro. Ao deixar a prisão em 1974, exilou-se (CHACHAMOVITZ, 2018). Nilda Maria, junto com Ruth Escobar, fundou o Teatro Popular Nacional (1964-1965). Era atriz na montagem de *O balcão*, no Teatro Ruth Escobar, onde representava a revolucionária Chantal, quando foi presa, num dia de espetáculo, em 1970<sup>1</sup>. Essa circunstância rendeu às presas do Tiradentes (onde ela ficou recolhida) uma visita de Jean Genet, autor da peça, quando estava no Brasil (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 222).

A atriz e produtora cultural Ruth Escobar não integrou nenhum grupo. Entretanto, utilizou sua projeção social para apoios variados aos artistas militantes: negociou com a censura a realização da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, e foi quem levantou a informação do paradeiro dos netos da “Tia” (Tercina do Nascimento, acusada de ser a “costureira do Lamarca”), separados da avó no

---

1. Nesse episódio, Rofran Fernandes narra a solidariedade de Ruth Escobar que subiu ao palco para anunciar “no melhor estilo de que a vida é uma releitura da arte, ‘que a atriz Nilda Maria, que fazia o papel de «Chantal», a revolucionária, fora presa, e estava incomunicável, e que a sua cena seria suspensa do espetáculo até a sua libertação” (FERNANDES, 1985, p. 89).

momento da prisão e só reunidos na libertação feita em troca do embaixador alemão Von Holleben (ESCOBAR, 2015, p. 6)<sup>2</sup>. No final dos anos 1970 e início dos 1980, Escobar voltou sua militância para a pauta específica das mulheres e para a política eleitoral – foi deputada estadual pelo partido Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e fundou a Frente de Mulheres Feministas, sediada em seu teatro (BLAY, 2017). Luíza Barreto Leite, atriz do Teatro União e Olho Vivo (Tuov), chegou a ser presa com grande parte de sua família, toda ligada às artes: sua mãe, Maria Barreto Leite, atriz e poetisa, e seus primos, Luís Alberto e Sérgio Sanz, cineastas, o primeiro também do grupo de teatro Usina (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 221). Em entrevista recente, ela afirmou: “Se eu abandonei o teatro, foi por perseguição política” (DUDDU..., 2012).

Extrapolando os diretamente envolvidos na luta armada, o teatro constituiu uma rede de simpatizantes que não consta nas estatísticas oficiais, mas cujo apoio não foi menos importante. Artistas viabilizaram reuniões realizadas por organizações clandestinas em teatros, cederam espaços para comunicados ao final ou início das apresentações, deram ajuda financeira aos grupos ou militantes, doaram bilheterias a grevistas metalúrgicos, forneceram suporte ao armazenamento de insumos da guerrilha e ajuda humanitária escondendo pessoas foragidas, num conjunto de ações de solidariedade<sup>3</sup>.

Esse trânsito, como não poderia deixar de ser, influenciou nas próprias práticas da luta. Certa apropriação das práticas do teatro se evidencia, por exemplo, no caso do carro com explosivos conduzido em direção ao Quartel-General do II Exército, em São Paulo. Conforme relata Dulce Maia, não havia intenção de ferir

2. Escobar confunde o nome de Tercina e a chama de “Maria”. Outros depoimentos confirmam que tratava-se de Tercina no Tiradentes sob a acusação de “costureira do Lamarca” e libertada na troca do embaixador.

3. Exemplos de ações nesse sentido aparecem em Ridenti (1993, p. 74); Vieira (2015, p. 113); Carvalho (1998, p. 38); Gorender (1987, p. 145); e Magalhães (2012). Essa solidariedade era recíproca. Frente às ameaças constantes da direita, especialmente após o episódio de agressão do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) nas apresentações de *Roda viva* e da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, alguns estudantes e militantes da esquerda passaram a dar proteção armada aos atores, além desses mesmos passarem a treinar tiro. Rolando Boldrin, Umberto Magnani e Luiz Serra, que participaram da montagem da *Primeira Feira* relatam experiências nesse sentido (BOAL et al., 2016, p. 281), e o depoimento de Maurício Segall a Ridenti (2000, p. 157-158) corrobora a história narrada por Boal, de que ele e o museólogo eram responsáveis pela segurança da atriz Norma Bengell, sequestrada por militares na época em que encenava *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (BOAL, 2014, p. 296-297)

ninguém, por isso a ação se realizara de madrugada e o carro levava no para-brisas uma placa em que se lia “Não se aproxime. Explosivos.” (CARVALHO, 1998, p. 34). Ações desse tipo, que assumem feições performáticas, ocorreram de modos variados. Grupos como a VPR reivindicavam que sua atuação nos centros urbanos era “propaganda armada da revolução;” e não “guerrilha urbana;” uma vez que ainda não haveria correlação de forças que permitisse deflagrar um embate direto com os militares (REIS; SÁ, 2006, p. 303).

Mesmo a tática do foquismo<sup>4</sup> não se resume ao objetivo de eficácia bélica, orientando-se também pela ideia de vanguarda como agitação, ao apostar que o evento de deflagração da guerrilha tem o potencial de mobilizar uma população. O fato de ela ter modelado uma experiência como a do Teatro Jornal, do Arena, que visava à produção de células de teatro amador e estudantil capazes de criticar o noticiário burguês, só acentua a ideia de uma interação necessária entre a ação estético-cultural e política.

Nos anos de 1970 e 1971, o silêncio ecoa nos palcos: a repressão foi violenta, o preâmbulo do AI-5 justifica a edição da norma contra “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e *culturais*” (grifo nosso). O Núcleo 2 do Arena, vinculado à prática do Teatro Jornal, é um exemplo de resistência marginal a esse processo (MICHALSKI, 1985, p. 46). Um caso, contudo, totalmente desconhecido da historiografia do teatro em relação ao momento foi a escrita, montagem e encenação de um texto sobre a guerrilha pelas presas políticas do Recolhimento de Presos Tiradentes, entre elas provavelmente Heleny Guariba, Nilda Maria e Luiza Barreto Leite.

As informações sobre essa encenação são escassas. O acontecimento está registrado no depoimento da pesquisadora Elza Lobo para o livro de memórias dos presos e presas políticos do Tiradentes (FREIRE, ALMADA, PONCE, 1997). Ela afirma existir uma versão do texto original, escrito a partir de fragmentos de diversos autores como Guimarães Rosa, Josué de Castro,

---

4. Apesar de nenhuma organização brasileira assumir plenamente esse modelo, todas elas adotam versões nuançadas que partem dos mesmos princípios. Segundo o foquismo, “um grupo de homens bem armados e preparados poderia deslanchar a revolução a partir de um ‘foco’ militar no campo, localizado em área de difícil acesso para a polícia. Este seria independente de qualquer partido ou trabalho prévio com a população, que tenderia a aderir à revolução capitaneada pelas vanguardas armadas, pois já estariam amadurecidas as condições objetivas para a revolução na América Latina, faltando apenas as subjetivas, a ser estabelecidas pelo foco” (RIDENTI, 2007, p. 25-26).

Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Thiago de Mello, Frantz Fanon, André Malraux e Ernesto Che Guevara, tendo como eixo a figura do “homem novo”, que seria o próprio Che. A montagem teria sido apresentada dentro do presídio em outubro de 1970, exatamente três anos após o assassinato do guerrilheiro na Bolívia, em outubro de 1967. Contava ainda com a “participação especial” de uma criança nascida no presídio, a primeira a poder ficar com a mãe durante o período de aleitamento e que, como não é de surpreender, fora batizada Ernesto (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 221-224).

A questão do lugar social da mulher durante o período da ditadura torna-se fundamental para a compreensão de um fenômeno como o dessa encenação. No tempo em que dominava a figura da “mulher-mãe-dona-de-casa-brasileira” (SIMÕES, 1985), que por vezes se confundia com a “marchadeira”, nome dado às militantes conservadoras que deram suporte ideológico ao golpe com suas Marchas da Família com Deus pela Liberdade, as guerrilheiras eram consideradas as desviantes por excelência, o que se confirma em seu reduzido número dentro das organizações armadas, apenas 18,3% (RIDENTI, 1993, p. 205), e repercute na forma como eram tratadas pela polícia e pela imprensa<sup>5</sup>. A observação de Dulce Maia é reveladora:

Tendo sido a primeira mulher sequestrada com envolvimento direto em ações da luta armada, era-me concedido um tratamento duplamente “especial”. O primeiro, aquele mesmo que dispensavam aos meus companheiros homens por haverem ousado pegar em armas contra o arbítrio e a intolerância do regime ilegítimo dos militares. O segundo, *pela minha condição de mulher: atrevimento duplo*. (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 99, grifo nosso)

No caso do teatro, a ruptura das mulheres com seu esperado papel social já operada pelas artistas pode explicar a disposição para a radicalidade. O desmantelamento do ambiente de produção cultural a que estavam vinculadas, por outro lado, também pode ter contado significativamente, na linha da argumentação de Schwarz (2008, p. 106-107), em seu magistral *Cultura e política, 1964-1969*:

5. Há militantes que contestam esses números, por partirem apenas dos registros de mulheres levadas à Justiça Militar, o que não ocorria com todas as presas e presos (COIMBRA, 2012). Outras militantes observam que o próprio machismo dos órgãos de repressão, que não acreditava nas mulheres como reais adversárias, “facilitava” sua clandestinidade (TELES, 1993, p. 72-73).

se é próprio ao movimento cultural contestar o poder, não tem como tomá-lo. De que serve a hegemonia ideológica se não se traduz em força física imediata? Ainda mais agora, quando é violentíssima a repressão tombando sobre os militantes. Se acrescentarmos a enorme difusão da ideologia guerreira e voluntarista, começada com a guerrilha bolivariana, compreende-se que seja baixo o prestígio da escrivania. [...] Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?

Nesse trânsito entre as artes e a “luta diretamente política” constroem-se as relações entre cultura e guerrilha. Num livro autobiográfico, o ex-militante da VPR, Alex Polari protesta que “[a] guerrilha nasceu sem cultura que a acompanhasse. [...] Quem nasce sem uma cultura, ou quem, com o tempo, não consegue expressar uma representação cultural do dia-a-dia de sua práxis é porque já nasceu morto” (POLARI, 1982, p. 123). A montagem das presas políticas do Tiradentes pode ser entendida como um exemplo de intercâmbio radical que contém uma ampla experiência de desvios em relação a padrões dominantes: por terem uma vivência íntima com a guerrilha, elas estavam aptas a expressar o “dia-a-dia da práxis”, e viabilizaram nas condições da prisão a possibilidade da criação teatral que atualizava a função coletivizadora do teatro<sup>6</sup>.

O momento anterior, em que os artistas conceberam um “teatro de guerrilha” em peças como *Arena conta Tiradentes*, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, estava interdito enquanto a própria guerrilha utilizava-se de técnicas de agitação cultural e de

6. Nesse sentido, vale dizer que quem estava recolhido ao Tiradentes, necessariamente, já tinha sua prisão preventiva decretada, o que significava uma existência formal frente à justiça que sucedia o período não noticiado passado nos porões do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), da Operação Bandeirante (Oban), do Destacamento de Operações de Informação do Centro de Operações de Defesa (DOI-CODI) e dos departamentos estaduais de ordem política e social (Deops). Houve casos de presos e presas políticos que foram retiradas do presídio para novos interrogatórios nos aparelhos oficiais da tortura, mas não era a regra. Pelo contrário, a chegada no presídio representava, em geral, o encontro com as companheiras e companheiros de militância, um espaço que nos relatos aparece como fértil para a discussão política e, especialmente no caso das mulheres, caracterizado pelo acolhimento. É quase unânime o entendimento de que “o momento mais duro para todas foram os das partidas” (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 226), ou seja, quando se conseguia a liberdade. Paradoxalmente, a “prisão do corpo” era quase uma “libertação da alma”, livre da ameaça constante da vida na clandestinidade, essa prisão pode ter constituído, no momento mais duro da repressão, um espaço privilegiado e fundamental para a criação coletiva, necessária no teatro. Esse caso específico parece espelhar em situação extremada a contraditória relação entre a intensa produção cultural e o período mais violento da história do Brasil, durante a ditadura militar.

“propaganda armada” que seriam logo esmagadas. A prisão, tortura e extermínio de algumas daquelas militantes é o grande exemplo do que estava em curso. O que àquela altura (1970) não era possível no mundo do teatro, em outras circunstâncias, fora realizado simbolicamente por aquelas mulheres que projetaram com sua tentativa a possibilidade de uma outra história.

Não há registro de investigações mais aprofundadas sobre a relação entre o teatro e a luta armada, especialmente com o recorte de gênero. Este mapeamento inicial identifica um caso inédito na historiografia do teatro brasileiro e aponta tratar-se de um campo que merece maiores estudos. Para além do registro e recuperação de uma história não contada, acreditamos que interessa avaliar o quanto aquele teatro da época, que chegou a se pensar como “de guerrilha”, pôde influenciar as práticas de resistência política e foi por elas influenciado, além de compreender a variedade das formas de engajamento das artistas<sup>7</sup>.

## Referências

- BLAY, Eva Alterman. Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro. *In*: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lucia (org.). **50 anos de feminismo**. São Paulo: Edusp, 2017. p. 65-98.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BOAL, Augusto et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- CARVALHO, Luís Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.
- CHACHAMOVITZ, Bety. **Bety Chachamovitz**: entrevista. [Entrevista cedida a] Maria Lívia Nobre Goes, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho. São Paulo, 2018.
- COIMBRA, Cecília. Gênero, militância, tortura. *In*: FERRER, Eliete (org.). **68 a geração que queria mudar o mundo**: relatos. Brasília: Ministério da Justiça; Comissão de Anistia, 2011.

7. Este artigo indica o estágio da pesquisa de mestrado em desenvolvimento sobre o tema no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

- DAVIS, R. G. Guerrilla theatre. **The Tulane Drama Review**, New Orleans, v. 10, n. 4, 1966. Disponível em: <http://bit.ly/2UfxVJh>. Acesso em: 28 jan. 2018.
- DUDDU Barreto Leite: “Se abandonei o teatro, foi por perseguição política.” **Rede Brasil Atual**, São Paulo, 29 mar. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2YvO9x1>. Acesso em: 17 set. 2017.
- ESCOBAR, Ruth. Apresentação. In: GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015. p. 5-7.
- EVANGELISTA, Caio. **Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro**. 2008. 247f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.
- FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.
- FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, José Adolfo de Granville (org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos**. São Paulo: Scipione, 1997.
- GARCIA, Miliandre. A luta agora é na justiça: o processo censório de Calabar. **PolHis**, Mar del Plata, ano 5, n. 9, 2012. p. 267-282.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.
- LIMA, Eduardo. Campos. Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar. **Revista Adusp**, São Paulo, n. 55, out. 2013, p. 50-60.
- MAGALHÃES, Mário. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MICHALSKI, Yan. Os universitários apontam “Os Fuzis”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jul. 1968a, p. 5.
- MICHALSKI, Yan. Bem-vindos “Fuzis” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jul. 1968b, p. 22.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- POLARI, Alex. **Em busca do tesouro**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- REIS, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. **Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da Tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (org.). **Revolução e democracia (1964-...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 21-51.

- SÃO PAULO. **Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”**. São Paulo, 2 jul. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2JGpiDv>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.
- SIMÕES, Simone de Deus. **Deus, pátria e família: as mulheres no golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- TELES, Maria Amália de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- VIEIRA, Cesar. **Em busca de um teatro popular**. 5. ed. São Paulo: Tuov, 2015.
- VILLELA, Moacyr Urbano. **Moacyr Urbano Villela: entrevista**. [Entrevista cedida a] Sérgio de Carvalho. Porto Alegre, 2018.
- ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 192.

Recebido em 26/10/2019

Aprovado em 19/11/2018

Publicado em 06/05/2019



**Artigo**

---

**ASPECTOS DA ESCRITA CÊNICA DE RODA VIVA**

*ASPECTS OF THE SCENIC WRITING OF RODA VIVA*

*ASPECTOS DE LA ESCRITURA ESCÉNICA DE RODA VIVA*

**Nina Nussenzweig Hotimsky**

**Nina Nussenzweig Hotimsky**

Mestranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).  
Linha de pesquisa: Texto e Cena. Bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Processo nº 2017/19467-7. Atriz e acordeonista.

## Resumo

A peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Hollanda e encenada por Zé Celso Martinez Corrêa, estreou no Rio de Janeiro em 1968. A tendência hegemônica da crítica especializada foi contrapor texto e cena, como se a dramaturgia e sua primeira montagem fossem em tudo contrastantes. Este artigo busca explorar uma hipótese diferente: a de que o espetáculo seria resultado de uma coautoria entre o dramaturgo e o encenador. A encenação teria intensificado traços presentes na dramaturgia. Para lidar com essa hipótese, serão analisados alguns aspectos do espetáculo: a hibridez de gênero; a ritualização; a coralização; a erotização; e a referência explícita à fama do próprio dramaturgo (que pode ser associada a tendências da Tropicália).

**Palavras-chave:** Dramaturgia, Encenação, Teatro brasileiro, Teatro musical.

## Abstract

The play *Roda Viva*, written by Chico Buarque de Hollanda and staged by Zé Celso Martinez Corrêa, premiered in Rio de Janeiro in 1968. The hegemonic tendency of specialized reviews was to oppose the scenic aspects to the texts, as if the dramaturgy and its first staging were completely contrastive. This article aims exploring a different hypothesis: that the theatrical performance was the result of a co-authorship between the playwright and the director. The staging enhanced aspects present in the dramaturgy. In order to defend this hypothesis, some aspects of the show shall be analyzed: its hybrid gender; the ritualization; the use of the chorus; the erotization; and the explicit reference to the fame of the playwright himself (which can be associated to Tropicália tendencies).

**Keywords:** Dramaturgy, Staging, Brazilian theater, Musical theater.

## Resumen

La obra *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Hollanda y escenificada por Zé Celso Martinez Corrêa, estrenó en Río de Janeiro en 1968. La tendencia hegemónica de la crítica especializada fue contraponer texto y escena, como si la dramaturgia y su primer montaje fuesen en todo contrastantes. Este artículo busca explorar una hipótesis diferente: la de que el espectáculo sería resultado de una coautoría entre el dramaturgo y el director. La puesta en escena podría intensificar rasgos presentes en la dramaturgia. Para lidiar con esta hipótesis, se analizarán algunos aspectos del espectáculo: la hibridez de género; la ritualización; la coralización; la erotización; y la referencia explícita a la fama del propio dramaturgo (que puede ser asociada a tendencias de la Tropicália).

**Palabras clave:** Dramaturgia, Escenificación, Teatro brasileño, Teatro musical.

A peça *Roda Viva* estreou no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, no dia 17 de janeiro de 1968<sup>1</sup>. O texto, inédito, era a primeira experiência dramática de Chico Buarque de Hollanda, e a direção foi realizada por Zé Celso. O encenador assinara a histórica montagem de *O Rei da Vela* no ano anterior; público e crítica já o viam como alguém que propunha novas possibilidades ao teatro brasileiro. Em uma famosa entrevista a Tite de Lemos, realizada em 1968, Zé defendeu:

A inovação de *O Rei da Vela* está no fato de que o interessante é o que se passa naquele momento diante dos olhos do espectador. E o que está ali é um texto de direção. Um texto de espetáculo que tem que ser lido pelo público. (CORRÊA, 1998b, p. 106)

Talvez por essa associação entre Zé Celso e a constituição de uma arte de encenação brasileira, a tendência hegemônica da crítica especializada ao lidar com *Roda Viva* foi polarizar a escrita da peça de um lado e a sua primeira montagem de outro. Isso se refletiu também nas análises do espetáculo produzidas *a posteriori*. Em alguns casos, essa divisão é feita para elogiar o texto e criticar a encenação – é o caso da análise de Iná Camargo Costa (1996, p. 178)<sup>2</sup>. Em outros casos, como o texto de Fernando Peixoto (PEIXOTO, 1982)<sup>3</sup>, a polarização objetiva elogiar o trabalho do encenador, que teria criado um espetáculo surpreendente partindo de um roteiro

1. Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa de iniciação científica realizada sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos no ano de 2011, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Agora no mestrado, seguimos estudando o teatro de Chico Buarque – o foco é a primeira encenação da peça *Calabar*. Gostaria de agradecer muitíssimo ao professor Sérgio pela orientação e preciosas sugestões ao longo de todo esse tempo.
2. Costa analisou a dramaturgia de *Roda Viva* a partir da versão mimeografada para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do Centro de Estudos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. Essa versão textual foi uma das duas que dispararam esta pesquisa; ela é idêntica àquela publicada pela Editora Sabiá, em 1968. Assim, existe um problema: a análise parte de uma dramaturgia que possivelmente já incluía propostas de encenação, ainda que sua tese seja a de que “[...] o dramaturgo seguia um caminho e o diretor cumpriu outro” (COSTA, 1996, p. 178).
3. Segundo Peixoto (Op. cit., p. 67): “O texto de Chico, que chegou a estar antes em cogitação no Oficina, era apenas um roteiro. Algumas cenas com sugestões estimulantes, outras mais acabadas, outras menos estruturadas. José Celso, depois de *O Rei da Vela*, teve uma compreensão lúcida e sensível do material que tinha nas mãos. Soube retirar do texto imaturo um espetáculo inesperado e surpreendente”

simples. Esse segundo movimento é o que ficou mais marcado nos estudos de história do teatro brasileiro<sup>4</sup>.

Este artigo busca explorar uma hipótese diferente: a da coautoria entre o dramaturgo e o encenador. A encenação de *Roda Viva* teria intensificado traços presentes na dramaturgia. A ação autoral do encenador teria partido de uma leitura inteligente do texto, aliada a uma ousadia moral e estética.

Essa hipótese encontra amparo em depoimentos dos artistas envolvidos. Em entrevista concedida a nós, Zé Celso elogiou a dramaturgia inicial: “Era uma estrutura teatral extremamente interessante, muito mais próxima do que se pensa de *O Rei da Vela*. Não tinha ali nada do teatro dramático clássico. Era um musical que representava uma máquina de fabricação de ídolos” (CORRÊIA, 2012, p. 5). Chico Buarque também afirmou a colaboração entre ele e Zé em pelo menos três diferentes entrevistas, realizadas em diferentes períodos de sua carreira<sup>5</sup>. Em depoimento que consta no programa de *Roda Viva* o dramaturgo afirmou:

Foi uma primeira experiência que poderá se repetir. O texto foi escrito com entusiasmo, ainda há muito a aprender. O trabalho com José Celso e Flávio Império já me valeu muitas lições. Dotados de notável espírito criador, deram a vida que faltava ao texto. E assisti com espanto a cada fase crescente da comédia pequenina, que resultou num espetáculo em que acredito plenamente<sup>6</sup>. (HOLLANDA, 1968, p. 11)

Um dos materiais que endossa a hipótese de coautoria é a edição da peça *Roda Viva* lançada pela editora Sabiá no ano de 1968. Ao mesmo tempo em que o prefácio de Vinicius de Moraes se endereça a Chico Buarque, o livro contém fotografias da encenação de Zé Celso e partituras dos arranjos de Carlos Castilho (diretor musical da primeira montagem da peça). A arte da

---

4. Sobre essa cisão entre texto e cena protagonizada pela crítica, é importante a leitura do artigo “Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada”, de Jacques Elias de Carvalho. Carvalho analisa os discursos do dramaturgo, do diretor e dos críticos, de modo a demonstrar que “[...] a sintonia entre texto e espetáculo, proclamado tanto pelo autor, quanto pelo diretor, não alcançou respaldo na crítica especializada que constituiu um olhar dicotômico entre cena e texto” (CARVALHO, 2004, p. 9)

5. Essas três entrevistas estão localizadas nas seguintes fontes: a) Programa da peça *Roda Viva*, quando se apresentava no teatro Princesa Isabel. Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall; b) Vasconcellos et al., (1972); e c) Bastidores (2005).

6. Programa do espetáculo *Roda Viva* – Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968. Consultado na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

capa é idêntica à capa do programa do espetáculo dirigido por Zé Celso. A própria dramaturgia dessa edição, se comparada à dramaturgia inicial enviada para a censura em 1967 (consultada no arquivo Miroel Silveira) (HOLLANDA, 1967), contém cenas inéditas e rubricas de relação direta com a plateia. É possível que essas mudanças na dramaturgia tenham sido realizadas para incorporar ao texto sugestões da encenação de Zé Celso.

**Figura 1** – Chico Buarque em ensaio de *Roda Viva*



Fonte: Acervo Teatro Oficina. Fotografia desconhecido.

Em entrevista concedida a nós, ao entrar em contato com um exemplar de *Roda Viva* pela editora Sabiá, o encenador afirmou: “a escritura cênica acabou se incorporando à escritura do texto” (CORRÊA, 2012, p. 9). Infelizmente, ele não pôde detalhar o processo de edição (quem teria registrado rubricas de encenação, e em que contexto). Zé Celso afirmou que esse registro privilegiou a coautoria dele mesmo e do coro, embora tenha feito questão de frisar que não estaria reivindicando isso. Essa noção de que um encenador compartilha a criação com o dramaturgo é, afinal, um traço comum para o teatro moderno. Na entrevista a Tite de Lemos já mencionada, Zé Celso refletiu sobre o tema: “A obra de direção é sempre, inevitavelmente, uma interpretação. Uma leitura. É sempre relativamente fiel e relativamente infiel, mesmo quando se pretende

seguir uma peça à risca” (CORRÊA, 1998b, p. 105). Dessa forma, ao estudar a escrita cênica de *Roda Viva*, um dos recursos do pesquisador é investigar em que aspectos o espetáculo era fiel ao texto de Chico – e de que maneira essa fidelidade se traduzia em uma exacerbação das sugestões dramatúrgicas.

Para que a hipótese de coautoria se materialize, iremos aprofundar alguns aspectos da encenação de *Roda Viva*. São traços que já estavam presentes na dramaturgia inicial de Chico Buarque, mas que foram intensificados pelo trabalho da encenação. São eles: a **hibridez de gênero**; a **ritualização**; a **coralização**; a **erotização**; e a **referência explícita à fama do próprio dramaturgo** (que pode ser associada a tendências da Tropicália). Faremos referência a cenas específicas do espetáculo, que mostram cada um desses aspectos. Os critérios para a escolha das cenas às quais nos debruçaremos foram dois: em primeiro lugar, a pertinência da cena para circular as hipóteses que levantamos sobre a peça; em segundo lugar, a existência de material (depoimento, fotografia, crítica, análise teórica, rubrica, partitura) que esclareça parcialmente como se dava a encenação.

## Hibridez de gênero

A encenação de *Zé Celso* começava com o coro. Treze atores<sup>7</sup> entravam em procissão, entoando um canto religioso (HOLLANDA, 1968, p. 15). Executando a partitura arranjada por Carlos Castilho disponível no livro *Roda Viva* (Ibid., p. 78), podemos averiguar que se trata de um tema litúrgico. A melodia soa familiar. Segundo Zelão, músico e assistente de direção musical da montagem, entrevistado por nós:

Isso, qualquer um faz. [...] Mas o Chico é que fez. Mesmo sendo um negócio que é conhecido, se você for, por exemplo, numa missa da igreja do largo de São Bento, que é toda cantada, você vai ver esse tipo de música também. (ZELÃO, 2011, informação verbal)

O diretor musical Carlos Castilho, em texto disponível no programa do espetáculo, coloca um dado a mais para análise: “Na comparação do

---

7. Como já dissemos, quando a peça foi apresentada em São Paulo, esse número subiu para 14 atores.

nascimento, vida e morte do ídolo, segue elementos do cantochão, também formalizados nos termos em que é posto para consumo através de um modalismo cinemascópico” (CASTILHO, 1968, p. 23)<sup>8</sup>. Ou seja: a canção não seria reconhecível apenas por ser semelhante às executadas nas igrejas tradicionais, mas também por se aproximar da apropriação que a indústria cultural faz dessa modalidade musical. A canção seguinte da peça, segundo as partituras de Carlos Castilho, seria um Fox Trote de apresentação do espetáculo – mesmo que pela colagem, a ação da indústria cultural não tardaria a aparecer no horizonte sonoro. Um canto gregoriano legítimo possivelmente traria maior tranquilidade na resolução das tensões.

A hipótese que aqui formulamos é que há uma hibridez de gênero já nas canções da peça *Roda Viva*; o compositor Chico Buarque empresta ao dramaturgo uma diversidade grande de estilos. O canto religioso inicial surge transformado pela sonoridade televisiva, reforçando o eixo temático da peça. Em seguida, há músicas que parodiam sucessos da indústria cultural da época (como o Fox Trote, a Jovem Guarda, o baião), mas essas paródias encontram-se lado a lado com canções de forte apelo lírico – como o dueto romântico “Sem Fantasia” e a própria canção “Roda Viva.” Se, como Zelão afirmou, “qualquer um faria” a primeira canção da peça, não se pode dizer o mesmo dessas duas importantes composições.

Um gesto dramatúrgico importante do autor foi o de estruturar a peça como um auto religioso em chave cômica – trata-se da ascensão e queda do cantor Benedito. Mas essa estrutura não é rígida a ponto de expulsar o lirismo das canções mencionadas. Antes da música “Roda Viva” ser cantada pelo Coro (nomeado de Povo nesse momento da dramaturgia), o personagem Benedito declamava o poema “O poeta se queixou”, o que já rompia liricamente o fluxo da ação dramática. A inclusão do personagem Mané, que comenta criticamente a todo tempo o percurso de fama do amigo Benedito, é mais um dado de estranhamento nesse auto cômico sobre um tema contemporâneo – o da indústria cultural.

---

8. Carlos Castilho no programa do espetáculo *Roda Viva* – Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968. Consultado na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

**Figura 2** – Personagens Benedito (Heleno Prestes) e Mané (Paulo César Pereio)



Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall – Museu Lasar Segall – Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).  
Fotógrafo: Cristiano Mascaro.

Zé Celso não neutralizou na encenação a diversidade sonora e cênica oferecida pela dramaturgia. Vindo da experiência de *O Rei da Vela*, aproveitou esse dado do texto para explodir mais uma vez a harmonia esperada do teatro convencional.

## Ritualização

A associação entre a idolatria prestada aos cantores projetados pela televisão e a idolatria religiosa já estava marcada na dramaturgia, desde a própria estrutura de auto. Foi assim que Chico expressou os movimentos recentes da indústria cultural no país: a importação de modelos estadunidenses, a valorização de certa cultura nacional e, finalmente, a incorporação da “moda hippie”<sup>9</sup>, expressos por três ídolos (Ben Silver, Benedito Lampião e Juliana). Havia músicas litúrgicas em adoração à televisão e ao Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (Ibope). A associação entre a personagem Juliana (mulher de Benedito) e a Virgem Maria pode ser lida no texto, pois existe uma cena de “anunciação”, na qual o anjo vai dizer a Juliana que um novo ídolo nascerá.

O cenógrafo Flávio Império incorporou o dado de religiosidade como um ponto de partida. Segundo ele, a sugestão inicial de Zé teria sido a de fazer uma missa. Império então optou por recolher objetos e referências visuais em torno de Bom Jesus de Praga, que para ele remetia a um cantor

9. É assim que a rubrica descreve as roupas da personagem Juliana, quando esta vira cantora. Pode-se relacionar a “moda hippie” com certas tendências contraculturais no Brasil, e com o sucesso de cantores ligados à Tropicália.

de iêiêiê: “Acho que porque ele tem sempre um manto todo prateado e uns grandes punhos em roda da mão. Um microfone naquilo resolveria, na minha opinião, a imagem do santo glorificado por uma plateia que confunde muito gente com herói” (IMPÉRIO, 2015). O segundo movimento do cenógrafo foi pedir para trabalhar com os artesãos da equipe do Chacrinha: as referências visuais religiosas eram trabalhadas por especialistas em televisão, dando ao acabamento “uma linguagem mais ou menos unificada, que eu chamaria de *kitsch* nacional” (Ibid.). A camada ritual e as menções à indústria cultural eram sobrepostas em mais esse aspecto do espetáculo.

Segundo Zé Celso, *Roda Viva* se tratava de “[...] uma peça cheia de Deus, religiosa mesmo. Era um auto religioso popular e orgiástico. Próximo de um carnaval, de uma macumba” (CORRÊA, 2012, p. 7). Essas imagens pintadas pelo encenador solicitam uma não dicotomização: as cenas de rito não imitavam estritamente a seriedade de um ritual católico, mas tampouco criticavam friamente o ritual. Nas palavras do próprio Zé, a crítica à indústria cultural não seria uma crítica “racionalista,” e sim uma crítica grotesca, com caráter de alegoria de escola de samba (CORRÊA, 2012, p. 8).

Mesmo a encenação tendo buscado um dado explicitamente espiritual, a ritualização causou diversos debates na época, que não caberão neste artigo. A associação entre figuras religiosas e ações sexuais, como a cena de felação entre o anjo e a Juliana-Virgem Maria, causou grande polêmica. Se provocava a setores reacionários (como aqueles que realizaram as marchas da Família com Deus pela Liberdade), a encenação também podia incomodar setores da Igreja Católica muito importantes para a esquerda da época, como aqueles ligados ao cristianismo da libertação.

A transformação da alegoria do Ibope pela encenação também foi provocativa. No texto original (o do arquivo Miroel Silveira) já havia a cena de adoração religiosa dessa entidade televisiva, mas sua indumentária deveria estar ligada ao clero. Na encenação, a atriz que fazia o Ibope entrava de boina de *Bonnie & Clyde*<sup>10</sup> e livro do Mao debaixo do braço. Ou seja: o que estava em voga no mercado cultural, o que dava “Ibope,” era inclusive o Maoísmo.

---

10. Filme norte-americano de Arthur Penn. Causou polêmica ao romantizar as ações de um casal de assaltantes, invertendo papéis tradicionais de herói e bandido. O sucesso do filme alçou à moda a boina da personagem principal.

Se Zé Celso afirmava colocar a multidão das ruas de 68 no palco, por meio do coro<sup>11</sup>, ele ao mesmo tempo ironizava o “clichê 68” – a versão mercantilizada da própria esquerda.

Um último dado importante é a constituição de classe dos fiéis – aqueles que aparecem na primeira cena entoando o canto religioso. Segundo a rubrica da edição Sabiá, seus figurinos eram farrapos. Os farrapos, aliados à ação da procissão, davam a ideia de que, fosse qual fosse o objeto de sua adoração, seria um resquício de esperança em meio a uma realidade material difícil. Iná Camargo Costa associa esse “prólogo” do Aleluia às “lições do teatro épico”: “O prólogo de *Roda Viva* tenta, como no cinema, enquadrar a realidade que constitui o *pano de fundo* do fenômeno a ser examinado” (COSTA, 1996, p. 178).

**Figura 3** – Coro entoando o canto religioso



Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Fotografia desconhecido.

11. “E cada um deles [*membros do coro*] trazia o embrião de todas as revoluções que foram acontecendo depois, separadamente: a revolução ecológica, a sexual, a religiosa, a estética, a alimentar, a revolução das drogas... Um pouco em cada corpo. Os jovens de 68 pediam a imaginação no poder” (CORRÊA, 2012, p. 6).

Embora a melodia fosse simples, as palavras cantadas diferiam dos cantos religiosos comuns: “Aleluia/Falta feijão na nossa cuia/Falta urna pro meu voto/Devoto/Aleluuuuuuia” (HOLLANDA, 1968, p. 15). As duas ausências caberiam bem em uma canção de protesto: o que faltava ao povo era feijão e urna. Finda essa procissão, entraria em cena um ator representando Benedito, apresentador de televisão. Ou seja: a resposta para o desespero do povo, representado pelo coro, seria dada pela televisão. Tanto isso se confirma que, ao final do Primeiro Ato, entra um segundo Aleluia, agora já contemplado em seu pedido graças ao nascimento de um novo ídolo televisivo: “Aleluia / Já tem feijão na nossa cuia / És o nosso salvador / Senhor / Aleluuuuia” (HOLLANDA, 1968, p. 38).

Existe uma possível relação entre o papel da televisão nos anos 1960 e o regime ditatorial (aludido pelo texto “Falta urna pro meu voto”). Em um período marcado pela carência de participação no espaço público, esse meio de comunicação de massa veio suprir parcialmente a necessidade de identificação nacional<sup>12</sup>. Os farrapos do figurino dos fiéis aliados às duas letras da reza escrita por Chico situavam a ritualização em um contexto material e social específico.

## Coralização

Na entrevista concedida a nós, Zé Celso contou como se formou o coro de *Roda Viva*:

[Chico Buarque] tinha criado um coro de quatro pessoas. Mas era um coro tipo musical, tipo *backing vocal*... Pra dançar, pra cantar [...]. Abri testes para escolher as quatro pessoas. Mas resolvemos ficar com todas que apareceram. Porque elas chegaram e invadiram aquele teatro. (CORRÊA, 2012, p. 6)

Concretamente, esse coro saía do palco e ia atuar na plateia, interagindo diretamente com os espectadores. Esse dado é necessário para o estudo da teatralidade em *Roda Viva*: em grande parte das cenas, cabe se perguntar não apenas o que faziam os protagonistas, mas como agiam os membros do coro.

---

12. Essa leitura nos foi elucidada pela primeira vez no debate sobre a televisão no Brasil, que teve por debatedores Inimá Simões, Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl. Esta conversa integrou o Ciclo de Debates Ópera dos Vivos, organizado pela Cia do Latão e realizado no Sesc Belenzinho, nos dias 16, 17, 23 e 24 de fevereiro de 2011.

As ações do coro têm duas fontes. A primeira é o próprio texto do Chico. A dramaturgia inicial (encontrada no Arquivo Miroel Silveira) previa cenas nas quais os protagonistas não se bastavam. Eram necessários “bonecos”<sup>13</sup> que aplaudissem e vaiassem o ídolo; vozes em *off* “rezando o credo” (HOLLANDA, 1967, p. 15); figurantes<sup>14</sup> que cumprissem diversos papéis, como o de “bailarinas e bichas dançando um balé desconjuntado à maneira habitual na TV” (HOLLANDA, 1967, p. 19), “artistas, em um empurra-empurra habitual” (HOLLANDA, 1967, p. 22), ou “meninas pedindo autógrafos” (HOLLANDA, 1967, p. 24). Esse conjunto de diferentes ações que não cabiam aos protagonistas sofreu uma adaptação autoral por parte da encenação, por meio da sua incorporação ao trabalho dos membros do coro.

A segunda fonte para a atuação coral foi a própria sala de ensaio, onde se criaram intervenções não previstas pelo texto. Em cerca de dezoito dias de ensaios intensivos, que permitiam a improvisação, os jovens membros do coro construíram sua maneira de jogar com os espectadores. A atitude transgressora daquela geração ficou registrada na encenação, e foi decisiva para o percurso artístico de Zé Celso. Disse ele:

Os jovens de 68 pediam a imaginação no poder. E naquele coro emergiu uma força humana que dançava, cantava, que tocava nas pessoas, sem barreiras. Iam para o balcão, para cima, para baixo, se expandiam. E aí nasceu a peça. Uma peça que transcende tanto a autoria do Chico quanto a minha direção. Quer dizer, quem criou a peça foi aquela geração. Porque nós aprendemos com eles. Eles me fizeram, a mim, a cabeça e o corpo. Eu aprendi com eles. (CORRÊA, 2012, p. 6)

As interações diretas entre coro e plateia (segundo críticas publicadas em jornais da época) incluíam sacudir, sentar no colo, passar abaixo-assinado, fazer perguntas e encarar os espectadores, entre outras ações mais ou menos inseridas no âmbito fabular proposto pela dramaturgia.

A primeira vez em que o coro invadia o espaço da plateia ocorria após a aparição do personagem Benedito como apresentador de televisão, no

---

13. Na primeira página da versão textual presente no Arquivo Miroel Silveira, consta a indicação: “Bonecos, montados sobre uma mesma base, representando o público que entra eventualmente em cena para aplaudir ou vaiar (som de fita)” (HOLLANDA, 1967, p.1).

14. Na primeira página da versão textual presente no Arquivo Miroel Silveira, consta a indicação: “Figuração variável, caracterizando povo em geral ou gente de televisão: artistas, câmera-man, contra-regra, etc.” (HOLLANDA, 1967, p. 1).

momento em que ele anunciava um “simpático comercial” (interromper a ação com comerciais faz parte da brincadeira formal de comparar uma peça teatral e um programa de televisão). A cenografia de Flávio Império era composta de um “palco-vídeo-de-televisão”; uma passarela que saía do palco e avançava para a plateia auxiliava no contato entre o coro e os espectadores. Também a iluminação intensa e ofuscante ajudava a constituir a televisão<sup>15</sup>.

Já na primeira versão dramatúrgica, Chico Buarque previra para esse momento: “som de *jingles* sobrepostos em *playback* absurdo” (HOLLANDA, 1967, p.1). A quebra da linearidade dramática sugerida pelos comerciais seria resolvida sonoramente, por meio do recurso do *playback*. A proposição inicial de Chico sugere a “invasão” aos espectadores – na medida em que ocorre por intermédio de um som cuja fonte não se enxerga, som que desconhece a separação palco-plateia. A cenografia de Flávio Império aprofundou esse dado.

Em termos de atuação, a ação impositiva e sedutora da indústria era performada pelo coro. Zé Celso relata: “Começou a vir aquele coro lá pra plateia dizendo [sussurra]: ‘compra, compra, compra!’, o coro se aproximava, invadia e sacudia as pessoas” (CORRÊA, 2012, p. 7).

Certos dados de uma entrevista não podem ser transcritos. A rubrica “sussurra” tenta expressar o fato de que, segundo o encenador, o imperativo “compra” não era dito em chave simples de ordem. Não era uma imposição ameaçadora, não era uma agressão – se a palavra vier como violência. Pelo contrário: na entrevista concedida a nós, Zé Celso expressou um “compra” muito mais **erótico**, algo mais próximo ao convencimento sensual do que da imposição. “O sexo na infraestrutura de toda publicidade”, como formulou o encenador em seu texto “Os bordéis faliram, o teatro não” (CORRÊA, 1998c, p. 122).

Por outro lado, a rubrica presente na edição Sabiá indica: “Povo transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a plateia aos gritos de “comprem! Comprem!” (HOLLANDA, 1968, p. 16). Em outra ocasião, o próprio Zé assumiu o grito dos atores: “O público sendo comido e transado como personagem pelos coros que saíam do vídeo gritando: ‘Compre! compre!’, e

---

15. A passarela e a iluminação cênica são descritas por Mariângela Alves de Lima: “Como em um auditório de televisão, o espaço cênico penetrava na plateia por uma passarela, aproximando-se do espectador para tocá-lo de perto com a proximidade da cena. Uma superfície esbranquiçada, nas paredes e nos revestimentos do fundo do palco, refletia a luz com intensidade suficiente para ofuscar e impedir a atitude reflexiva.” (CORRÊA, 1998a, p. 78).

agarravam-se às pessoas celebrando um rito em três tempos: o ídolo *pop*; o ídolo político [...]; o ídolo *hippie*” (CORRÊA, 1998a, p. 79).

**Figura 4** – Coro debruçado em direção à plateia.



Fonte: Ibid.

Aqui nossa reconstituição crítica encontra limites. Não podemos quantificar o número de espectadores sacudidos pelo coro e nem a força da sacudida; não será possível afirmar com certeza se o registro vocal do coro era mais erótico ou mais agressivo. O fato é que, mesmo quando Zé Celso menciona o grito, ele o alia a uma celebração e a uma transa. É provável que espectadores da época se sentissem violentados ao serem sacudidos, mas não necessariamente a intenção da obra era ferir. Adentramos o famoso debate sobre um “Teatro Agressivo”<sup>16</sup>, que infelizmente não caberá nos limites deste artigo.

16. Ele foi lançado principalmente a partir da entrevista de Zé Celso a Tite de Lemos, “O poder de subversão da forma”, publicada pelo Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp) na revista a parte nº 1, de março e abril de 1968. Nessa entrevista, que trata principalmente de *O Rei da Vela* (obra anterior à *Roda Viva*), o encenador afirmou: “A eficácia política numa plateia que não vai se manifestar como classe não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo seu nível de agressividade” (CORRÊA, 1998b, p. 98). Em resposta, Anatol Rosenfeld escreveu “O teatro agressivo”, cujo título acabou por nomear certa estética desenvolvida por Zé Celso. No texto, Rosenfeld põe em dúvida a força de questionamento da proposta. Para ele, a provocação por si só seria “[...] descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo” (ROSENFELD, 1969, p. 45-57). Após consolidada a polêmica, outros autores vieram se posicionar.

## Erotização

Certo dado sexual também foi intensificado pela encenação. Na cena de anúncio já mencionada, o Anjo assediava Juliana – afinal, constava na dramaturgia, o contrato entre Anjo-empresário e ídolo previa que o Anjo ficasse com “20% de tudo” o que era de Benedito. Tudo: inclusive sua mulher. A erotização na relação desses personagens poderia ser levada ao palco de maneira cômica, farsesca; mas a encenação optou por incluir o já citado momento de feição envolvendo o Anjo e a Juliana-Virgem Maria. Para um espectador brasileiro de 1968, isso foi moralmente chocante.

Mas o sexo também aparecia de forma lírica. Um bom exemplo era a primeira cena do Segundo Ato, na qual os personagens de Juliana e Benedito protagonizavam o dueto da canção “Sem Fantasia.” O compositor Chico Buarque é conhecido por suas canções de caráter erótico. Se uma canção trabalha com as palavras e a musicalidade para remeter a uma relação sexual, o teatro tem o desafio de lidar com a presença física dos atores que representam o ato. Em fotografias do espetáculo, podemos ver os atores seminus. O crítico A. C. Carvalho menciona uma cena mímica de amor, “jogada bruscamente [...]. A exaltação erótica e o intenso êxtase de bem-aventurança objetivados não chegam a ser atingidos” (CARVALHO, 1968, p. 13). Mesmo com a alta exigência do crítico, seu texto nos deixa pistas do que pretendia a direção de atores para esse momento.

**Figura 5** – Marília Pêra e Heleno Prestes (na montagem paulistana) como Juliana e Benedito.



Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall – Museu Lasar Segall – Ibram.  
Fotografia de Cristiano Mascaro.

## Fama do dramaturgo

Trataremos de um último aspecto da dramaturgia intensificado pela encenação. Este se liga a um dado extra-estético: o enredo da peça trata de um ídolo musical, e seu autor já era um ídolo musical à época. Chico Buarque não ignorara esse fato ao escrever – o recurso da paródia permitia alusões a parceiros de profissão, como Maria Bethânia e Geraldo Vandré<sup>17</sup>. Na dramaturgia editada pela Sabiá, a paródia se estendeu textualmente ao próprio Chico Buarque, no verso: “De Geraldo Vanderbilt, Chico Pedreiro e Maria Botânica” (HOLLANDA, 1968, p. 62). O sobrenome “Pedreiro” é uma brincadeira com a canção “Pedro Pedreiro”, que valeu a Chico Buarque um contrato com a Record. O cantor frequentou por meses diversos programas de auditório da emissora, sempre para cantar essa mesma canção. Chico incluía-se na discussão sobre a indústria cultural.

**Figura 6** – O personagem Benedito Lampião (abraçado a Juliana) e seu chapéu com a foice e o martelo. Atores Marília Pêra e Heleno Prestes



Fonte: Ibid.

O crítico A. C. Carvalho considerou irônico o fato de que “a peça incide precisamente na prática que reverbera – a exploração de um nome do rádio e da TV, Chico Buarque” (CARVALHO, 1968, p. 13). Mais do que neutralizar a crítica, a montagem se valia desse paradoxo: se colocar na circulação de mercadorias e criticá-la por dentro. À época, Zé Celso afirmou: “Tive uma oportunidade raríssima de fazer um espetáculo sobre um mito, discutindo-o

17. “A pura música brasileira vinga no momento/Criando polêmica e pânico/Desde o aparecimento/De Geraldo Vanderbilt, Alberto AI e Maria Botânica” (HOLLANDA, 1967, p. 41).

com os espectadores. [...] Quem for atrás da ternura e da nostalgia encontrará em seu lugar os olhos azuis de Chico boiando numa peça de fígado” (RODA VIVA..., 1968, p. 8).

O título da peça, *Roda Viva*, é o mesmo da canção que valeu a Chico Buarque o terceiro lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, da Record, realizado em 1967. Era por isso que todo o público cantava junto, emocionado, quando *Roda Viva* era tocada na encenação de 1968<sup>18</sup>. A divulgação do espetáculo se valeu da fama da canção e do cantor, atraindo espectadores que a princípio não teriam interesse em um espetáculo teatral pouco convencional<sup>19</sup>.

Na encenação, a brincadeira com a figura de Chico Buarque também foi levada à escolha do elenco. Zé Celso contou: “[O ator que fazia o papel do ídolo] foi escolhido por parecer com o Chico [...]. Era um homem muito belo, e cabia bem no tipo do ‘divo’, muito bonito mesmo” (CORRÊA, 2012, p. 5). Também a opção por Marieta Severo, mulher de Chico Buarque à época, para fazer o papel de Juliana é autorreferente. A própria atriz afirmou: “Eu estava com o Chico, já, nós estávamos começando a morar juntos nessa época. [...] Eu acho que ele [Zé Celso] queria, pro significado todo, pra simbologia toda que ele precisava da peça eu acho que ele achava bom eu estar também”<sup>20</sup>.

O recurso de criticar por dentro o sistema de circulação de mercadorias está muito associado ao que chamamos Tropicália<sup>21</sup>. A cena já mencionada de culto ao Ibope, assim como a brincadeira com a fama de Chico Buarque, são bons exemplos dessa associação. Há grandes debates em relação à atitude tropicalista de acessar os meios de comunicação de massa, que não será possível aprofundarmos aqui. Iná Camargo Costa afirma que, com *Roda Viva*, “[...] o teatro épico se transformou em simples artigo de consumo” (COSTA, 1996, p. 187). Roberto Schwarz considera “[...] incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 1978, p. 74).

18. Zelão relata: “É, então, imagina quando tocava *Roda Viva* – o público extasiado. Que eles já conheciam. Então era um momento de comoção do público” (ZELÃO, 2011, informação verbal).

19. Zelão, em entrevista concedida a nós, mencionou como exemplo um grupo de meninas de um colégio de freiras que foi assistir ao espetáculo (ZELÃO, 2011).

20. Entrevista disponível em: <http://bit.ly/2Oq1LW4>. Acesso em: 2 dez. 2012.

21. Um porém a essa nomenclatura é a afirmação de artistas como Zé Celso e Caetano Veloso de que as convergências estéticas não foram planejadas a priori, enquanto um movimento.

O próprio Zé Celso avaliou, mais tarde: “Em 1968, usamos uma área de grande poder centralizador, explorando ao máximo suas capacidades: jornais, teatros, revistas, TV. [...] Muitos dos acertos e erros do tropicalismo vêm dessa posição de muito poder” (CORRÊA, 1998c, p. 131).

O dramaturgo Chico Buarque também refletiu sobre sua colocação dentro do esquema mercadológico: “Eu também caí na Roda Viva, se pudesse começar tudo de novo, preferia me arriscar pelo caminho de Silver do que continuar lastimando e bebendo como o sambista Mané, outra personagem da peça” (AGENTES..., 1968, p. 2)<sup>22</sup>. A encenação de seu texto por Zé Celso foi, certamente, um evento marcante nesta opção pelo risco da *Roda Viva*.

Analisamos alguns aspectos da primeira encenação de *Roda Viva*, que ainda merece muito estudo. A possibilidade de investigar a colaboração entre dramaturgo e diretor, mais do que colocá-los em oposição, parece ser um caminho fértil para a leitura desse espetáculo histórico. Em 2018, em comemoração aos 50 anos do espetáculo, Zé Celso trabalha em uma nova montagem do texto, com o aval de Chico Buarque. Esta será uma ótima oportunidade para seguir refletindo sobre os processos criativos desses dois importantes artistas, e também sobre o tema da peça. A relação dos artistas com a indústria cultural (a televisão e os outros meios de difusão de seu trabalho) segue um assunto atual e urgente.

## Referências bibliográficas

- AGENTES do Dops guardam galpão. **A Gazeta**, São Paulo, 22 jul. 1968. p. 2. Disponível em: <http://bit.ly/2CFGdQz>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- BASTIDORES. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. EMI Music Brasil Ltda. 2005 (73 min), color.

---

22. A afirmação contrasta com a leitura de Iná Camargo Costa, que afirma: “O texto de Chico Buarque contém um nítido grão de moralismo, porque no fundo a sua ideia é contar a velha (desde Fausto) história do artista que “se vende” – como se houvesse outro modo reconhecido de ‘ser artista’ no sistema de mercado. O dramaturgo, entretanto, acredita na tese renovada (por stalinistas, mas à época também adotada pelos adeptos do *underground*, com o qual José Celso se identificava) da arte de ‘resistência’, que se preserva à margem das relações de exploração capitalista. O representante dessa alternativa em *Roda Viva* é Mané, o sambista ‘autêntico’ que ‘não se vendeu’ e por isso mesmo funcionou o tempo todo como a ‘consciência culpada’ de Benedito” (COSTA, 1996, p. 183).

- CARVALHO, Antonio Carlos. Freud explica isso. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 89, n. 28.641, 23 ago. 1968. Geral, p. 13. Disponível em: <http://bit.ly/2Yo17gd>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- CARVALHO, Jacques Elias de. Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **Fênix: revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2004.
- CORRÊA, José Celso Martínez. Flávio Santeiro, império dos ritos. *In*: CORRÊA, José Celso Martínez. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**, São Paulo: Editora 34, 1998a. p. 73-83.
- CORRÊA, José Celso Martínez. O poder de subversão da forma – entrevista realizada por Tite de Lemos, aParte, nº 1, TUSP, março e abril de 1968. *In*: CORRÊA, José Celso Martínez. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998b. p. 95-115.
- CORRÊA, José Celso Martínez. Os bordéis faliram, o teatro não. *In*: CORRÊA, José Celso Martínez. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998c. p. 117-136.
- CORRÊA, José Celso Martínez. O tempo rodou num instante. [Entrevista cedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. **Traulito #5**. São Paulo, 2012.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora e a vez do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.
- HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Roda Viva**. São Paulo: USP, 1967. (Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP).
- HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- IMPERIO, Flávio. Roda Viva (1968). [Entrevista cedida a] a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima. **Flávio Império**, São Paulo, 30 abr. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2Czrcj5>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia (org.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina 1958-1982: Trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODA VIVA no teatro galpão. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 89, n. 28.557, 17 maio 1968. Geral, p. 8. Disponível em: <http://bit.ly/2Uaibr2>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 45-57.
- SHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. *In*: SHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 63-92.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

UM TIRO no Sabiá. **Chico Buarque**, [S. /], 21 maio 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2uqXwk1>. Acesso em: 28 nov. 2011.

VASCONCELLOS, Paulo et al. **Cala a boca Barbara**: Chico Buarque e Ruy Guerra falam sobre Calabar. 1973. Trabalho acadêmico (Bacharelado) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1973. Disponível em: <http://bit.ly/2TBU1Bc>. Acesso em: 18 maio 2018.

ZELÃO. **Entrevista sobre Roda Viva**. [Entrevista cedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. São Paulo, 17 jun. 2011.

Recebido em 14/09/2018

Aprovado em 27/11/2018

Publicado em 06/05/2019



# **O VANGUARDISMO NO CALOR DOS TRÓPICOS: UM OLHAR SOBRE O TESC NA DÉCADA DE 1960**

***THE AVANT GUARD ON THE HEAT OF THE TROPICS:  
A LOOK OVER TESC ON THE 1960s***

***EL VANGUARDISMO EN EL CALOR DE LOS TRÓPICOS: UNA  
MIRADA SOBRE EL TESC EN LA DÉCADA DE 1960***

**Howardinne Queiroz Leão**

**Howardinne Queiroz Leão**

Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP). Projeto: História do teatro. Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Azevedo. Atriz e diretora teatral.

## Resumo

Este artigo visa discutir as transformações teatrais na década de 1960 sob a perspectiva do Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio do Amazonas (Sesc-AM), popularmente conhecido como Tesc (1968-2016), refletindo o início de grandes contribuições no cenário artístico de Manaus. Seus primeiros trabalhos manifestam a prática de um vanguardismo experimental de resistência, estruturando a modernização teatral no Amazonas. A bibliografia dialoga com autores importantes da cena teatral nortista como Selda Vale, Ediney Azancoth e Márcio Souza.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro, Teatro experimental do Sesc, Teatro regionalista, Região amazônica.

## Abstract

This article has the purpose of discussing the transformations affecting theater in the 1960s from the perspective of *Teatro Experimental do Sesc AM*, most commonly known as Tesc (1968-2003), reflecting the beginning of great contributions on the artistic scenario in Manaus. Their first pieces show the practice of an experimental avant-garde work of resistance, structuring the theatrical modernization in the Amazonas. The bibliography covers important authors of the Northern theatrical scene such as Selda Vale, Ediney Azancoth and Márcio Souza.

**Keywords:** Brazilian theater, *Teatro experimental do Sesc*, Regionalist theater, Amazon region.

## Resumen

El presente artículo busca discutir sobre las transformaciones teatrales en la década de los sesenta bajo la perspectiva del Teatro Experimental do Sesc AM, comúnmente conocido como Tesc (1968-2003), además pone en reflexión el inicio de grandes contribuciones al escenario artístico de Manaus. Sus primeros trabajos manifiestan la práctica vanguardista experimental de resistencia, y estructura la modernización teatral en el Amazonas. La bibliografía recopila importantes autores de la escena teatral norteña como Selda Vale, Ediney Azancoth y Márcio Souza.

**Palabras clave:** Teatro brasileño, Teatro experimental do Sesc, Teatro regionalista, Región amazónica.

Em síntese, na década de 1960 surgiram grandes transformações na historiografia brasileira. A ditadura militar seria o elo entre todos os brasileiros, atingindo o campo artístico, principalmente o teatro e a música, ao passo que novas formas de expressão eram recriadas pelos artistas.

A primeira fase do Teatro de Arena em 1953, sob a direção de José Renato, manteve uma estética próxima ao Teatro Brasileiro de Comédia (1948), com foco na dramaturgia universal; a segunda fase assume o caráter politizado do grupo. O Teatro Oficina, fundado em 1958, também passou por várias fases até a chegada da direção de José Celso Martinez Corrêa, mais voltado ao movimento de contracultura. Ambos corroboraram para o fortalecimento de textos nacionais por meio do Seminário de Dramaturgia, em 1956 – evento que impulsionou textos de Augusto Boal, Chico de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e muitos outros. A politização do teatro nacional em busca da raiz popular aproximava o pensamento e a estética brechtiana das futuras encenações, que cada vez mais quebrariam a tradicional divisão entre palco e plateia. Esse novo olhar emprega o teatro como instrumento de seu tempo.

Do Teatro de Arena surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC) em 1961, com Nelson Xavier, Vianninha, Leon Hirszman, entre outros, que trabalhou no contexto do teatro de agitação política, o *Agitprop*, em várias frentes: teatro, música e cinema. Fora do nicho Sudeste em 1960, sob a liderança de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, egressos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mesma origem do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), surgiu o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que objetivava por meio da dramaturgia renovar o teatro nordestino e seu imaginário cultural (LEVI, 1997).

Todo o movimento de agitação política que envolvia o teatro só foi interrompido pelo golpe militar, em 1964. Embora a censura fosse constante na perseguição e no corte das peças, a cultura resistiu e gerou outros frutos como o *Show Opinião*, em 1964, no Rio de Janeiro, com Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí, dirigido por Augusto Boal. O Teatro de Arena continuava com peças históricas como *Arena conta Zumbi*, em 1965, e *Arena conta Tiradentes*, em 1967; e o Teatro Oficina com a montagem antológica de *O rei da Vela*, de 1967. Esse último com texto de Oswald de Andrade misturava o teatro de revista, burla e a estética circense, uma proposição de vanguarda (Ibid.).

Com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo governo militar em dezembro de 1968, a repressão ganhou ainda mais propulsão em todos os segmentos. Enquanto o país vivenciava o furor político cultural, é necessário que voltemos um pouco para entender o que estava acontecendo teatralmente no Norte do país, em especial no Amazonas.

## O início da renovação teatral nos trópicos

Os grupos amazonenses que atuaram nas décadas de 1940 e até meados de 1960 não estavam preocupados com a mensagem contida no texto para as questões sociais. A hegemonia do melodrama, das comédias escrachadas e as de *boulevard*, eram influenciadas pelas excursões que traziam o velho teatro como as companhias de Procópio Ferreira, e Dulcina-Odilon e Barreto Júnior. Dentre as produções, dificilmente poderia se considerar aquelas que carregavam o título de teatro político.

Faziam-se as comédias pastelão ou sátiras aos costumes sociais e até mesmo de cunho político, mas o político caricato [...]. Quando se queria algo mais sério, recorria-se aos textos dramáticos capazes de envolver a plateia emocionalmente até as lágrimas. [...]. Os lacrimajantes dramas familiares, os temas pseudo-históricos ou repletos de religiosidade, traziam em seu bojo contribuições ideológicas para a perpetuação da alienação, que se manifestava nas tramas por meio dos protagonistas pela aceitação do *status quo*. (COSTA; AZANCOTH, 2014, p. 59-60)

Grupos como o Teatro Escola Amazonense de Amadores (1944); o Luso Sporting Club (1917); o Teatro Juvenil (1946); o Teatro de Comédias Pedro Bloch (1954); Renato Viana (1956) e o Teatro Amazonense de Comédia (1962) foram alguns dos que trilharam esse caminho.

Na década de 1950, embora os estudantes universitários, majoritariamente de classe média, fossem frequentadores assíduos dos debates estudantis – com condições de participar de congressos fora do estado – não havia recursos suficientes para a fundação de um grupo. Costa e Azancoth (2001) consideram o surgimento de um teatro politizado no Amazonas a chegada do Teatro Universitário do Amazonas (Teua), localizado na sede da União dos Estudantes do Amazonas (UEA), em 1961. Essa mobilização fez-se necessária pelo fato de que desde a década de 1940, essa era uma realidade presente em outras capitais.

Mesmo localizando-se dentro do agito político, as opções de peças em que pudessem seguir a mesma linha passavam longe. Para os estudantes parecia mais trabalho fora das aulas, e a solução para o TEU foi procurar ajuda nos parceiros do Teatro Juvenil. A peça escolhida foi *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, o autor mais montado dos grupos manauaras. De acordo com Costa e Azancoth (2001), essa escolha se tratou de equívocos que envolviam: a influência do Teatro Juvenil e Teatro Escola; a pressão por um resultado que obtivesse apoio dos demais estudantes; e a falta de discussão entre os mesmos sobre um texto que os mobilizasse ideologicamente.

No ano seguinte receberam um convite de Paschoal Carlos Magno para participarem do IV Festival de Teatro de Estudantes. O texto escolhido é considerado um avanço em relação ao anterior: *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, tinha questões sociais do homem nordestino, o fanatismo religioso e a força usada pelo Estado para restabelecer a “ordem”. A peça infantil, que também era exigência para se participar do festival, foi *A enjeitada*, do autor amazonense Américo Alvarez, classificada como “Ingênua, boba e piegas. Mal selecionada, talvez pela falta de textos disponíveis” (Ibid., p. 468).

A participação no festival foi catalisadora para os artistas amazonenses que faziam teatro por instinto e ideal, pois

Antes de partirem para o festival, praticamente desconheciam as grandes transformações que o teatro brasileiro começava a experimentar. [...] A maioria nunca teve a oportunidade de assistir a montagens teatrais ao nível de um TBC, de um Arena e de um nascente teatro Oficina. O teatro que se fazia em Manaus era marcadamente amadorístico, basicamente com textos de Pedro Bloch, Renato Viana, Ernani Fornari, etc. O único espetáculo renovador foi o do teatro Escola, em 1959, *O Auto da Compadecida*. As companhias que vinham de fora como Barreto Júnior, Alma Flora, Procópio Ferreira, etc., traziam o velho teatro. (Ibid., p. 474-475)

Ediney Azancoth recebeu o prêmio de melhor ator entre os dez melhores do Festival, afirmando também a importância do evento para fazer os jovens amazonenses participarem dos debates acalorados que já faziam parte do universo dos outros grupos. Foi criando contatos e assistindo a apresentações de peças que encenavam de Gianfrancesco Guarnieri à Brecht, que

a luta do CPC se integrou aos estudantes do Amazonas. Embora as temáticas e o dito “teatro político” estivessem latentes, nenhum grupo ousava se autodeclarar fazedor de teatro político em plena ditadura militar. Todavia, os estudantes não se encorajaram o suficiente e o grupo encerrou as atividades.

Após mudanças da entidade UEA para o Diretório Central dos Estudantes (DCE), um novo grupo de teatro de estudantes foi formado, cujo repertório envolvia montagens meticulosas. Surge o Teatro Universitário do Amazonas (TUA) em 1966, e sua encenação de destaque é *A exceção e a regra*, de Bertold Brecht, apresentada em 1967. A montagem seguiu o estilo realista, com refletores no chão, projeção sobre os atores e um telão branco ao fundo que produziu efeito de luz e sombra, o que nos sugere uma montagem carregada de tensão. Desse núcleo também participou Ediney Azancoth e marcou a volta de Márcio Souza para Manaus, e sua aproximação aos demais integrantes.

Seguidos de montagens de Pirandello e Gogol, o próximo passo do TUA seria encenar o texto de Márcio Souza, *Zona Franca, meu amor*, de 1968, uma leitura sobre a Zona Franca envolvendo política e deboche, fortemente influenciada pela montagem do Teatro Oficina *O rei da vela*, assistida por Márcio Souza em São Paulo. Era o momento ideal de se fazer uma crítica jus a seu tempo, pois a Zona Franca acabara de ser criada em 1967, e era a pupila dos olhos da ditadura, tida como o milagre econômico do Estado. Contudo, por desfalque de duas atrizes que foram proibidas de participar da montagem, o projeto teve de ser arquivado.

O ano de 1968 marcou grandes mudanças para uma renovação teatral amazonense, sendo o impasse acima importante para o recém-chegado de São Paulo, Nielson Menão, que assumiu no TUA a direção do espetáculo *O espião*, de Brecht, em 1968. A peça ganhou prêmios locais e realizou circulações pela capital do Amazonas, mas o grupo dispersou-se e encerrou suas atividades no mesmo ano.

Ainda em 1968, nasce o grupo Sete, pela união de alguns remanescentes do TUA e futuros integrantes do Teatro Experimental do Sesc (Tesc), entre eles Moacir Bezerra e Ediney Azancoth. Inspirados pelo universo de Woodstock, Shakespeare, o manifesto futurista de Marinetti e o filme *Esse mundo é dos loucos*, de Felipe Broca, construíram um espetáculo diferente

dos moldes de até então. O enredo trazia uma cidadezinha ameaçada por um míssil, culminando na fuga desordenada dos cidadãos que deixaram seus loucos para trás. As personagens são apenas identificadas por números, próximo do que propõe uma linguagem expressionista; no cenário, um ciclorama branco onde são projetados *slides* com textos e imagens; a boca de cena é gradeada com cordas; os objetos colocados e retirados pelos atores conforme o quadro; e a luz negra é utilizada pela primeira vez nos palcos do Amazonas, dando um efeito de viagem alucinógena no espectador.

O nome escolhido para o espetáculo não poderia ser diferente: LSD<sup>1</sup>, porém, para fugir da censura optou-se pela camuflagem *Luar sob o Danúbio*. A peça teve grande repercussão e arrancou elogios pela inventividade e criatividade cênicas do jovem grupo (Id., 2009).

Estaria nesse momento o teatro amador amazonense se renovando e se arriscando mais? Questões à parte, o grupo Sete ganhou prêmios em um Festival local e chegou a se apresentar no interior do estado, mas assim como os grupos anteriores, logo se desfez deixando essa única montagem em seu histórico.

Em dezembro de 1968, quando tudo parecia já ter acontecido, um novo grupo emerge por questões que pulsavam entre os jovens naquele momento político, o desejo por fazer algo que dialogasse com o que estava sendo feito teatralmente no resto do Brasil.

## Um divisor chamado Teatro Experimental do Sesc

O Tesc foi criado no fim de 1968 e estruturado como grupo subsidiado pela entidade Sesc-AM a partir de um curso teatral voltado aos comerciários da cidade. Seu processo de criação foi idealizado pelo poeta Aldísio Filgueiras e o diretor Nielson Menão, configurado por demandas que a classe teatral já vivenciava. Sob o período obscurantista em que a cidade viveu, os jovens se esforçavam para não cair no marasmo do esquecimento, formulando troca entre seus pares, movimentando o cenário cultural com cineclubes, e na medida do possível se atualizando

---

1. A sigla LSD nessa primeira menção faz referência à substância alucinógena (dietilamida do ácido lisérgico, do alemão *Lysergsäure-diethylamid*).

Filmes, livros... tudo demorava pra chegar. Manaus considerada um subúrbio distante. Era preciso economizar para viajar aos eixos, se atualizar e voltar. Contar com pessoas que vinham de fora com novidades, ideias, posições. [...] Márcio e Cosme desempenhavam papel fundamental nesse contexto, como fermento, pois traziam ideias do panorama político e intelectual, e movimentavam os grupos através dos contatos que tinham de fora através dos movimentos sociais e principalmente o movimento estudantil. (LOBO, 1994, p. 97-98)

No ano de 1969 a primeira montagem escolhida para homenagear o Dia do Trabalhador foi *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1958. O texto não fazia parte das obras censuradas, todavia falar de greve e melhores condições de trabalho não eram temas convenientes para o nicho de trabalhadores da recente Zona Franca de 1967, o que culminou na retardação da estreia pela censura. Os trabalhadores eram “jovens vindos do interior, com baixo ou nenhum nível de profissionalização e de conscientização de cidadania, constituíam a mão de obra mais barata do mundo” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 41). A maioria foi o resultado do êxodo rural que dobrou a população da cidade até a década de 1970.

As características da montagem são comentadas por Márcio Souza: “Pelas fotos que eu vi, uma montagem não realista, meio soturna, que lembrava um pouco os expressionistas alemães” (DIMAS, 1982, p. 6). Técnicas de distanciamento brechtiano eram exploradas pelos atores, constituídos por jovens comerciários e secundaristas, que permaneciam o tempo todo em cena com maquiagem carregada semelhante a uma máscara e movimentos coreografados. No palco, não havia cenário nem objetos de cena. O ritmo da peça era de tragicomédia, misturando cúmbia caribenha a samba. Segundo o depoimento de Ediney Azancoth, a montagem

Ganhou graça e agilidade, quebrando as amarras do teatro realista. Perdeu aquele tom soturno de sofrimento que marca a classe operária todas as vezes que é retratada: vejam como eles sofrem! E, o que é melhor, o didatismo esquerdizante, de que o conteúdo deve servir como conscientização da classe trabalhadora, recebeu um toque de humor, ganhou movimentos coreográficos parodiando os musicais da MGM e diluindo a dor dos pobres em alegres ritmos de samba e cúmbia caribenha [...] Por que não me convidaram para participar desta montagem? Eu teria aceitado. (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 44)

Nessa montagem é possível identificar características diversas que permearam as experimentações do grupo. Podemos destacar nessa obra em especial o antinaturalismo como postura adotada ao encarar um texto costumeiramente realista. Isso denota a escolha da linguagem e a influência de vanguardas que aos poucos chegavam a Manaus, “O grupo já revelava suas contradições internas. De um lado o escapismo irracional da contracultura; do outro, a urgência crítica capaz de suportar a violência da época” (SOUZA, 1984, p. 14).

Mas era com o espetáculo seguinte que o Tesc daria um grande passo definindo ainda mais suas preferências. No segundo semestre de 1969, foi feita uma releitura cênica de *Calígula*, de Albert Camus para *Como cansa ser romano nos trópicos*, escrito por Aldísio Filgueiras e Nielson Menão, indo de encontro ao pessimismo do texto original deglutido aos moldes antropofágicos oswaldianos. Surge assim uma encenação caricatural amazonense da ditadura, mas que dialogava com as vanguardas que estavam sendo propostas pelo resto do país (Ibid.).

O elenco de adolescentes trajava vestes romanas de plástico e maquiagem carregada, depois revelavam sungas minúsculas com expressões corporais eróticas. Numa das cenas, cachos de bananas eram servidos e atirados ao público que assistia tudo de dentro do palco em formato de arena. Essa proximidade promíscua entre atores e plateia, conforme um teatro bacanal exige, instaura na cena manauara, o que seria o início de teatro interativo na cidade (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A peça gerou protestos de membros do Conselho Estadual de Cultura e da classe conservadora, mas também despertou paixão entre jovens artistas da cidade, o que reafirmou a vontade do grupo por subversão e resistência. Embora o furor juvenil tomasse conta e rebelasse tudo o que já fora visto, o anacronismo do discurso fazia do espetáculo próximo do que viria a seguir, uma crítica à contracultura, mas realizado nos moldes da mesma.

*Pastum*, peça escrita por Nielson e Aldísio inauguram a fase dos anos 1970 em que o movimento *hippie*, o Tropicalismo, as drogas e grupos como o *Living Theatre* tomavam conta das mentes juvenis e iniciavam uma revolução, principalmente de modos: “Provocação pura, sob o pretexto de retirar as pessoas da passividade. Infelizmente por excesso de clarividência ou exagero

repressivo, a censura impediu que Pastum existisse plenamente como teatro” (SOUZA, Op. cit., p. 18).

O cenário era composto por três praticáveis e andaimes de construção com uma tela de filó na boca de cena. Os atores executavam movimentos coreografados ao som de *Iron Butterfly*. O texto continha frases de efeito como “Sim... todos somos culpados e temos que lutar unidos para construir um novo mundo” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 60). A censura do espetáculo permitiu apenas duas apresentações clandestinas para convidados. Após esse período, Aldísio Figueiras afasta-se do grupo para se dedicar a demandas pessoais, ficando integralmente a cargo de Nielson Menão a responsabilidade da condução do Tesc.

Depois de algumas tentativas ainda sob a linha experimental mítica com absorção de técnicas grotowskianas, o Tesc passou por uma forte crise interna que dividiu seus integrantes, alguns inclusive partiram com o Teatro Oficina<sup>2</sup>. Nielson volta para São Paulo em 1973, deixando a direção a cargo de Stanley Whibbe.

Após alguns espetáculos com direção de Azancoth e Whibbe, Márcio Souza integrou-se totalmente ao Tesc em 1974. Sem experiência teatral, ele utilizou recursos de investigação acadêmica para margear as futuras pesquisas cênicas. Podemos considerar esse como o início de uma reformulação na ideologia do grupo, que assumiu papel crítico como proposta no teatro amazonense. Depois da tentativa da montagem de *Zona Franca, meu amor*, censurada em todo território nacional, a possibilidade teatral surgiu nos mitos indígenas, e com eles a responsabilidade de serem os pioneiros a levarem aos palcos a história do ponto de vista dos vencidos

É o primeiro grupo de teatro com uma proposta concreta de encenação voltada para a realidade amazônica, abordando temas que vão desde os mitos indígenas aos aspectos de luta contra a ocupação europeia na região, sobre o ciclo econômico da borracha, os governos populistas, sem deixar de fora a novíssima Zona Franca e seus momentos de euforia [...] o que diferenciava o TESC dos demais grupos de teatro era o fato de manter seus espetáculos em longa temporada no próprio teatro. (Ibid., p. 9)

---

2. Em 1971, o Teatro Oficina passou por Manaus encenando três espetáculos: *O rei da vela*; *Os pequenos burgueses* e *Galileu Galilei*. A proximidade com o Tesc gerou conflito por um lado e deslumbramento por outro, gerando uma cisão entre os integrantes, com alguns que partiram com o Teatro Oficina (SOUZA, Op. cit.).

Os principais trabalhos após a entrada de Márcio Souza ainda no período da ditadura militar (1964-1985) afirmaram um novo olhar sobre o fazer teatral com um posicionamento claro como proposta de trabalho. Seu repertório seguiu até 1982, mas desde 1980 o grupo estava sem o apoio da entidade Sesc, que impôs condições ditatoriais sobre a encenação incluindo a expulsão de membros como Aldísio Filgueiras.

O Tesc resistiu por conta própria na tentativa de construir seu teatrinho de aproximadamente cem lugares em uma zona mais afastada, com a verba do elenco, sem abrir mão da sigla que tanto lhe rendeu prestígio, mas que ganhou novo significado: Teatro Saltimbanco de Combate. Todavia, a perseguição política com a ascensão do novo governo populista ao qual o *ensemble* se colocava contra; a falta de espaço nas mídias; as diretrizes do Sesc impostas aos membros; e a diáspora dos principais integrantes, foram abalos que impediram a continuação da pesquisa cênica, encerrando um capítulo teatral precioso para o Amazonas.

## Uma nova fase e um novo fim

Em 2003, sob nova gestão do Sesc-AM e ainda com a direção de Márcio Souza, o Tesc ressurgiu com um novo elenco, com a remontagem de seus principais espetáculos e novas propostas cênicas para textos clássicos. Abaixo, um trecho do programa da remontagem de *A Paixão de Ajuricaba*, que estreou a nova fase

O TESC estava mexendo no teatro, no romance, na poesia, na história; o TESC era um movimento cultural com expressão política. Doze municípios amazonenses e nove capitais do país tiveram contato direto com essa transgressão. O TESC incomodava o conformismo extrativista da Província ressentida, a ditadura militar e intrigava os críticos dos chamados grandes centros. Agora a gente exportava, não mais importava. (Ibid., p. 305)

Esse manifesto escrito por Aldísio Filgueiras inserido no programa da peça resumiu todo o processo artístico vivenciado até aquele momento e levou um sopro de ânimo aos novos integrantes. A fase de 2003 marcou apresentações no interior do Amazonas, em outras capitais do país e uma curta

turnê na França. Contudo, em 2016 – auge da crise política brasileira –, a verba é cortada pelo Sesc sem grandes explicações, o percurso das apresentações foi novamente interrompido, e sem perspectivas de retomada.

Ao todo, cinquenta anos simbolicamente completados em 2018 se somam à trajetória de luta, resistência e inventividade do grupo que por duas vezes foi vencido por questões políticas. O Tesc foi o *ensemble* mais duradouro de Manaus, de onde saíram atores notáveis que originaram novos grupos no fazer teatral.

O Tesc, com todas as críticas e contradições que envolveram seu trabalho, de forma inegável foi um divisor de águas no cenário amazonense, assim como o Teatro Brasileiro de Comédia foi importante, por ter tido uma estrutura e uma posposta clara de trabalho. Os ecos ressoam, mas tendem a se apagar para as novas gerações. Contribuir com sua história é inscrever novas perspectivas que não mais sejam silenciadas, reconhecendo suas conquistas e seu papel valoroso para o teatro brasileiro moderno.

## Referências bibliográficas

- COSTA, Selda Vale da; AZACONTH, Ediney. **Amazônia em cena: grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Valer, 2014.
- COSTA, Selda Vale da; AZACONTH, Ediney. **Cenário de memórias: movimento teatral em Manaus (1944-1968)**. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- COSTA, Selda Vale da; AZACONTH, Ediney. **Tesc nos bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.
- DIMAS, Antônio. **Literatura comentada: Márcio Souza**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LEVI, Clóvis. **Teatro brasileiro: um panorama do séc. XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- LOBO, Narciso. **A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus na década de 60**. Manaus: UA, 1994.
- SOUZA, Márcio. **O palco verde**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

Recebido em 14/09/2018

Aprovado em 07/11/2018

Publicado em 06/05/2019



# **O CENTRO POPULAR DE CULTURA DE SANTO ANDRÉ E SUA PROPOSTA DE UM TEATRO PROLETÁRIO**

*THE POPULAR CENTER OF CULTURE OF SANTO ANDRÉ  
AND ITS PROPOSAL OF A PROLETARIAN THEATER*

*EL CENTRO POPULAR DE CULTURA DE SANTO ANDRÉ  
Y SU PROPUESTA DE UN TEATRO PROLETARIO*

**Jacqueline da Silva Takara**

**Jacqueline da Silva Takara**

Mestranda em Teoria e prática do Teatro  
na Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo (ECA/USP).

### Resumo

A pesquisa sobre o Centro Popular de Cultura (CPC) de Santo André tem o objetivo de resgatar sua história por meio de suas principais fontes teóricas e documentais, publicadas sobretudo no final dos anos de 1990, além de entrevistas e periódicos como o *News Seller* e o *Diário do Grande ABC*. Além disso, pretende-se investigar suas proposições estéticas e políticas, comparando-as com a experiência do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) e suas críticas posteriores.

**Palavras-chave:** União nacional dos estudantes, Teatro de arena, Sociedade de cultura artística de Santo André, Partido comunista brasileiro.

### Abstract

The research on the Popular Center of Culture (CPC) of Santo André has the objective of recovering its history through its main theoretical and documentary sources, published mainly in the late 1990s, besides interviews and newspapers such as the *News Seller* and the *Diário do Grande ABC*. Furthermore, this study intends to investigate its aesthetic and political propositions, comparing them with the experience of the CPC of the National Union of Students (UNE- *União Nacional dos Estudantes*) and its later criticisms.

**Keywords:** National union of students, *Teatro de Arena*, Society of artistic culture of Santo André, Brazilian communist party.

### Resumen

La investigación sobre el Centro Popular de Cultura (CPC) de Santo André tiene el objetivo de rescatar su historia por medio de sus principales fuentes teóricas y documentales, publicadas sobre todo al fin de los años 1990, además de entrevistas y periódicos como el *News Seller* y el *Diário do Grande ABC*. Además, se pretende investigar las proposiciones estéticas y políticas, comparándolas con la experiencia del CPC de la UNE (Unión Nacional de los Estudiantes) y sus críticas posteriores.

**Palabras clave:** Unión nacional de los estudiantes, Teatro de arena, Sociedad de cultura artística de Santo André, Partido comunista brasileño.

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes da (CPC-UNE) durou de 1961 a 1964 e teve como cerne político as lutas anti-imperialistas e nacional-desenvolvimentistas impulsionadas sobretudo por meio de atividades artísticas, cujas proposições estéticas se vinculavam a ideia de cultura popular.

O CPC nasce a partir da montagem da peça teatral *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, feita no antigo Estado da Guanabara, no vão da Faculdade Nacional de Arquitetura, encenada pelo Grupo Jovem, com a direção de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), direção de Chico de Assis e composições musicais de Carlos Lyra.

A peça recebe as orientações teóricas de Carlos Estevam Martins, que havia iniciado sua carreira como sociólogo no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), e é uma tentativa de elucidar o público sobre o conceito marxista que escancara a exploração dos trabalhadores pelos capitalistas.

Segundo Chico de Assis, em sua “pior” fase, chegou a uma média de 400 pessoas em cada sessão, sendo apresentada durante oito meses (CAMARGO, 1996, p. 75). Sua estreia ocorre no dia 28 de julho de 1960 e, segundo a nota introdutória da obra *Peças do CPC – A mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado*, a peça “se torna motivo de ferrenha crítica tanto de militantes de esquerda, que viam pouco rigor conceitual e revolucionário no texto, como pelo lado dos artistas que condenavam na obra a instrumentalização política da arte” (MAYOR et al., 2016, p. 10).

A montagem da peça suscita um racha, fruto de uma divergência teórica de seus participantes. Segundo Paulo Hime, ele, juntamente com Vianinha, Chico de Assis, Leon Hirszman, e outros militantes e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) se distanciam do Grupo Jovem, isto é, de seu diretor, Kleber Santos, e dos atores Joel Ghivelder, seu irmão Moisés Ghivelder, e outros artistas (VIANNA FILHO, 2016, p. 114). Depois de expressada a divergência política, aqueles interessados em dar continuidade ao trabalho de *A mais-valia* se articulam para promover outras atividades, em parceria com a UNE. É a partir da aglomeração de artistas e intelectuais, identificados com um projeto de cultura popular, que nasce o CPC da UNE.

O CPC não realiza atividades apenas no Rio de Janeiro, mas é levada a outros estados, sobretudo a partir do projeto chamado UNE-Volante, que ocorre de agosto de 1961 a julho de 1962 sob a gestão de Aldo Arantes, membro da Ação Popular (AP), eleito presidente da entidade estudantil em 1961.

Em Santo André, o CPC surge em setembro de 1961, a partir da realização de um festival, em que são apresentadas as peças: *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, no Sindicato dos Metalúrgicos, encenada pelo Teatro da Praça, seguida pela apresentação de *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, realizada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, e a peça *O Testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis, pelo Teatro de Arena. O festival conta também com a apresentação do mímico Ricardo Bandeira e da bailarina Marilena Ansaldi (SILVA, 2000, p. 252).

Desde sua criação, o CPC de Santo André recebe grandes influências da produção do CPC da Guanabara, assim como dos integrantes do Teatro de Arena, responsáveis por orientar e dirigir grande parte de suas montagens. Isso ocorre com as peças *O Formiguinha*<sup>1</sup>, escrita por Arnaldo Jabor, e *Eles não usam black tie*, de Guarnieri, sob a direção de Chico de Assis. Esta última estreia em 1962 no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (Id., 1991, p. 34).

O que é possível saber sobre a montagem da primeira peça é que ela contou no seu elenco com Angelo Del Mato e Sonia Guedes – atriz que também participa da montagem de *Eles não usam black tie* – interpretando a personagem Maria, junto a Guedes de Souza como Tião, Nina Neri como Romana, e outro atores como Miguel Benvenga e Orlando Gazetti (Ibid., p. 40).

A montagem dessas peças também acaba por influenciar a produção teatral local, permitindo a criação de dramaturgias como *O berço de Suzana*, escrita por Jurandir Alécio e dirigida por Augusto Boal, e *Heróis de barro* e *A lombriga*, ambas escritas pelos próprios operários metalúrgicos da região (CAMACHO, 1999, p. 119).

Até o momento, as peças não foram encontradas, mas sabemos do que trata a dramaturgia de *O berço de Suzana*, a partir do relato do próprio autor:

---

1. Sobre a montagem de *O Formiguinha*, ela provavelmente ocorreu em 1962, no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (Ibid., 1991, p. 40).

Zola, o personagem central, depois de vinte e um anos de casado, tem uma filha: Suzana. Compra para Suzana o que tem de melhor. Berço e enxoval caríssimos, de modo que faz dívidas pesadas e fica com medo de perder o emprego. Daí não participa de nenhum movimento de seus companheiros. Não acompanha o avanço da tecnologia, não se atualiza, deixa de interessar à firma e é dispensado. Aquele que atua desperta a solidariedade dos companheiros, é defendido pelo Sindicato, sendo, portanto, um pouco mais difícil de manda-lo embora. O Berço de Suzana era mais ou menos isso. (Ibid., p. 129)

O CPC de Santo André, diferente dos CPC de outras cidades, fica conhecido como o CPC de base operária. Em uma reportagem no jornal *Diário do Grande ABC*, aparece a informação de que “havia, em média, de 20 a 30 participantes ativos do CPC, a maioria operários”<sup>2</sup> (MEDICI, 1987, p. 24). Tratava-se, portanto, ainda que em partes, de um rompimento com que havia sido o Teatro de Arena, constituído de integrantes e de um público de estudantes e intelectuais de classe média.

Segundo Vianinha, um dos principais impulsionadores do CPC da UNE, o Teatro de Arena havia se tornado limitado com relação ao seu alcance, apesar de seu conteúdo a favor do proletário. Para o dramaturgo, apesar de denunciar as chamadas “problemáticas do capital”, o Arena não denunciava os seus próprios “vícios capitalistas”, culminando em um “teatro inconformado” e não em um “teatro de ação”:

O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guarnieri, Boal podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais- é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que

---

2. Trata-se de uma reportagem sobre a pesquisa de Thimoteo Camacho sobre o CPC de Santo André, que só iria ser publicado em forma de livro em 1999. O depoimento é de José Vieira de Oliveira. Cf. Medici (Op. cit., p. 24).

seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. (PEIXOTO, 1999, p. 93)

A partir, portanto, da análise que o Arena era um teatro limitado por não entrar em contato com “as camadas revolucionárias da nossa sociedade”, o autor conclui que é preciso construir um teatro de “massa”:

Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa, e não aos seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais- o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas. (Ibid., p. 93)

A análise de Vianinha se assemelha a conclusão de Jurandir Alécio, um dos impulsionadores do teatro do CPC em Santo André e vereador pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) entre 1960 a 1963, que defendia uma arte sem privilégios, feita para as “massas.” Nos anais da câmara municipal, conforme citado por Vieitez (1999, p. 68), aparece o discurso de Alécio, que faz uma fala em defesa da produção artística do CPC:

A arte no Brasil está enfeixada, praticamente, nas mãos de uma meia dúzia de privilegiados e, o que é pior, está subordinada aos interesses dessa meia dúzia. O Centro Popular de Cultura há de levar o teatro, a música, o cinema às grandes massas do povo [...]. (Ibid., p. 68)

Se por um lado o CPC de Santo André recebe influências do Teatro de Arena, sobretudo na construção dramatúrgica e na direção das peças; por outro, por estar intimamente ligado ao movimento operário, sua prática artística ganha um novo sentido, levando a discussão trazida na cena à realidade mais próxima do cotidiano tanto do público como de seus próprios integrantes.

Por ser uma novidade no campo artístico para Santo André, o CPC acaba atraindo também atores pertencentes ao Sociedade de Cultura Artística de Santo André (Scasa), participantes de grupos amadores da cidade, vinculados a associações, fábricas e clubes, além de artistas plásticos, músicos e críticos de cinema.

O Scasa nasce em 1953, na Escola Júlio de Mesquita, com a peça *Ingênua até certo ponto*, com a companhia de Nicete Bruno. Seus primeiros diretores foram: Antonio Pezzolo, Sebastião de Oliveira Campos, José Miranda, René Zmekhol, Mario Brazão, Reinaldo Custódio dos Santos, Guido Carali, Alcides Montagner e Antonio Chiarelli (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 18).

Depois de ser impossibilitado de se apresentar na sede da Escola Mesquita Filho, o Scasa se articula para ter um novo espaço. Em 1962 é criado o Teatro de Alumínio em Santo André, na rua Coronel Alfredo Flaquer, com 300 lugares, que é “instalado no terreno que é de propriedade do sr. José Calis Daher – antigo morador de Santo André,” o qual, segundo Chiarelli, em entrevista realizada para a matéria do jornal O Repórter, intitulada *Um teatro de alumínio para Santo André: um empreendimento da Sociedade de Cultura Artística- Capacidade para 300 lugares*, havia “favorecido bastante a Sociedade a ponto de não cobrar o aluguel” (Ibid., p. 38). Tratava-se de um empreendimento do Scasa, que contava com a ajuda de autoridades municipais e de apoio empresarial para ser construído.

Segundo Chiarelli, em uma entrevista realizada para o jornal *News Seller* do ABC paulista, de 25 de junho de 1961, além da inauguração, era “desejo da Diretoria para SA o TBC, o Teatro de Arena, Nídia Lícia e seu elenco, o quarteto de cordas de Santos e muitos outros.” (AMORIM, 1961, p. 4). E depois, em uma outra reportagem deste mesmo jornal, em 10 de dezembro de 1961, é destaque a estrutura teatral construída com pouco recurso, determinada inclusive pela produção industrial local:

Para a construção do teatro, como já foi dito, foi utilizado de tudo... desde que não custasse dinheiro. O piso, por exemplo, foi feito com madeira de embalagens de automóveis e geladeiras. [...] As paredes são de zinco e, em algumas folhas, pode-se ver o céu do outro lado. (QUASE..., 1961, p. 5)

Apesar do Scasa manter relações com profissionais de outras cidades, sua produção nos anos de 1960 ainda se vinculava, segundo José Armando Pereira da Silva, a “um tipo de encenação que havia sido ultrapassada pelo moderno teatro brasileiro” (SILVA, 2000, p. 250-251), havendo poucos indícios

sobre “uma preocupação com um grande potencial de público em expansão, que era a classe operária e o estudante” (Ibid., p. 251).

É durante o período de existência do CPC que o teatro em Santo André passa por um processo de profissionalização. Esse processo fica mais evidente a partir de 1963, quando o Governo do Estado promove, por meio do Conselho Estadual de Cultura e a Comissão Estadual de Teatro, o I Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, que ocorre no Teatro de Alumínio (Ibid., p. 253).

Nesse período, há um acirramento da competição entre grupos amadores, que passam a ser julgados por comissões, disputando a premiação que é dada em forma de bolsa de estudo para a Escola de Arte Dramática (EAD). É a partir desse processo que o Scasa substitui as comédias de costume por dramaturgias do repertório do Teatro de Arena e de autores como Bertolt Brecht e Tennessee Williams, o que possibilita, de certa forma, criar as condições necessárias para o surgimento, em 1968, do Grupo de Teatro da Cidade (GTC), considerado o primeiro grupo profissional de Santo André, impulsionado sobretudo pelas ideias e iniciativas de Heleny Guariba.

O CPC de Santo André não exerce apenas influências na área teatral, mas em diversas áreas artísticas, já que também havia sido responsável por impulsionar atividades para as crianças, de criar um coral – com treinamento vocal, em que os participantes cantavam, dentre outras músicas, o hino do CPC – um curso de cinema, de admissão ao ginásio e também de filosofia. Este último tinha o objetivo de formar militantes que, segundo Alaor Caffé – candidato a vereador em Santo André na época de funcionamento do CPC – “poderiam ser futuramente recrutados pelo Partido Comunista”. Tratava-se de aulas de “filosofia marxista, economia política, história do movimento operário e realidade brasileira, da perspectiva nacionalista” (CAMACHO, Op. cit., p. 132).

No caso de Santo André, o CPC encontra suas bases vinculadas ao Sindicato dos Metalúrgicos e não tanto à entidade estudantil, como no Rio de Janeiro, em que o CPC era vinculado a UNE. O que não necessariamente significou o afastamento de sua produção da juventude; pelo contrário, em Santo André, os jovens representavam grande parcela daqueles que impulsionavam suas atividades artísticas.

Sobre isso, é importante ressaltar que as concepções culturais e artísticas dos jovens integrantes do CPC nem sempre eram as mesmas das dos quadros do Partido Comunista que, na época, era predominante no Sindicato dos Metalúrgicos em Santo André, cuja direção era composta, entre 1958 a 1964, por Marcos Andreotti, membro do PCB, que também havia sido um dos fundadores e presidente desse sindicato, em 1934.

José Armando Pereira da Silva, um dos coordenadores do curso de cinema do CPC de Santo André afirma, em entrevista realizada para este trabalho, em 2018, que alguns dirigentes do PCB enxergavam na produção a artística uma “coisa meio de elite”, “fora do repertório do que eles esperavam”, e que mostravam preferência para “bailes, carnaval, etc”.

Também Rolando Frati, secretário geral do Partido Comunista desse período, afirma que alguns militantes viam o CPC como “coisa de molecada”, e que havia, segundo ele, “uma objeção de ordem moral”, um medo que atividades que incluíssem homens e mulheres juntos instaurassem a “promiscuidade” no Sindicato (VIEITEZ, Op. cit., p. 70).

Segundo Cândido Vieitez, em *Reforma Nacional-Democrática e Contra-Reforma: a política do PCB no Coração do ABC Paulista, 1956-1964*, o PCB não controlava e dirigia as atividades do CPC, porém havia um interesse do Partido em relação a aproximação da “camada média” da sociedade, pequenos proprietário e profissionais liberais por meio das atividades artísticas, o que incluía a renovação dos quadros do Partido – sobretudo aqueles que careciam de formação – e também a agregação de jovens que chegavam muitas vezes a militar por intermédio da Associação de Universitários de Santo André (Ausa), que inicialmente servia para organizar festas, bailes e eventos sociais de entretenimento para a juventude (Ibid., p. 73).

A ideia de aproximação do Partido Comunista com as “camadas médias” da sociedade está associada a sua política de converter o Partido em um instrumento poderoso do ponto de vista “numérico e organizativo”, voltado a “intensificação do trabalho ideológico” (VINHAS, 1982, p. 183-184), o que teve reflexos na construção do próprio CPC, responsável por atrair artistas e intelectuais.

As ideias vinculadas a construção do Partido estão presentes também na chamada *Declaração de Março* (1958), que forneceu a base teórica à Resolução do V Congresso de 1960, e que defendeu a política de frente única, traduzida na aliança entre o proletariado e a burguesia nacional:

O proletariado e a burguesia se aliam em torno do objetivo comum de lutar por um desenvolvimento independente e progressista contra o imperialismo norte-americano [...] Embora explorado pela burguesia, é do interesse do proletário aliar-se a ela, uma vez que sofre mais do atraso do país e da exploração imperialista do que do desenvolvimento capitalista. (DECLARAÇÃO SOBRE A POLÍTICA DO PCB, 1980 apud SEGATTO, 1981, p. 81)

A Resolução do V Congresso caracteriza, nos anos de 1960, a Revolução brasileira como “anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática” (SEGATTO, Op. cit., p. 86) o que se configura muito mais em uma ideia “etapista” – e, portanto, idealista, de “transformação social” dentro dos limites capitalistas, por meio de uma aliança com setores da burguesia nacional – do que em uma política revolucionária:

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. [...] Em sua atual etapa, a revolução brasileira é anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática. (RESOLUÇÃO POLÍTICA DO V CONGRESSO DO PCB, DECLARAÇÃO SOBRE A POLÍTICA DO PCB, 1980 apud Ibid., p. 86)

Parte considerável da produção textual sobre a história do Partido considera a Resolução do V Congresso um rompimento com o dogmatismo e o sectarismo, associando-a, de forma equivocada, à teoria marxista. Este é o caso de Edgard Carone, que enxerga na Resolução um combate a limitações do próprio Partido, e não um entrave à luta política do proletariado:

O mérito principal da linha geral aprovada no V Congresso consiste em que supera ambas as limitações- a dogmatização dos princípios e o oportunismo afastado dos princípios-, as quais, na sua dialética de opostos, alimentam-se

mutuamente. E, por isso mesmo, a linha geral do V Congresso permite combater estas limitações, não a partir de uma contra a outra, mas contrapondo-se simultaneamente a uma e outra, a partir de uma posição marxista correta. (CARONE, 1982, p. 230)

Ou então, Moisés Vinhas, que considera a conciliação de classe expressa na política de frente única do Partido uma questão menor, na medida em que interpreta que o Partido possa apoiar reformas dentro da estrutura do “atual regime”, sem que isso necessite levar a um rompimento com o atual sistema, ou à uma chamada “solução radical”:

Quanto à contradição antagônica entre burguesia e proletariado, a “Resolução” de 1960 considera que não há no país condições para transformações socialistas imediatas, e que ela não exige solução radical na “atual etapa histórica”. Por outro lado, reconhece ser viável a obtenção de um conjunto de reformas econômicas e políticas ainda “nos quadros do atual regime”. (VINHAS, Op. cit., p. 183)

A luta “anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática” (Ibid.) não se expressa apenas na luta do Partido, mas também no próprio CPC, presente na escolha de seu repertório e na temática de suas peças. Ainda que a documentação sobre o CPC de Santo André seja escassa – praticamente toda perdida com o Golpe de 1964 – a relação do teatro com a fábrica e o operariado, e as contribuições e contradições dessa prática ainda aparecem como uma oportunidade para pensar o papel da produção teatral vinculada à luta política.

## Referências bibliográficas

- AMORIM, Marina. SCASA constrói teatro de 300 lugares em SA. **News Seller**. Santo André, p. 4, 25 jul. 1961.
- ASSUMPÇÃO, Paschoalino. **O teatro amador de Santo André**: a sociedade de cultura artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio. Santo André: Alpharrabio Edições, 2000.
- CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: estudos sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André; Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 1999.
- CARONE, Edgard. **Corpo e alma do Brasil**: o PCB (1943-1964). São Paulo: Difel, 1982.

- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- MAYOR et al. Nota Introdutória. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: A mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- MEDICI, Ademir. Santo André busca suas raízes, do CPC à igreja. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 22 nov. 1987. Caderno D, p. 24.
- PEIXOTO, Fernando. (org.). **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- QUASE terminado o teatro do scasa: inauguração em janeiro. **News Seller**. Santo André, p. 5, 10 dez. 1961.
- SEGATTO, José Antonio. **Breve história do PCB**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.
- SILVA, José Armando Pereira da. **O teatro em Santo André**. Santo André: Public Gráfica e Fitolito Ltda, 1991.
- SILVA, José Armando Pereira da. **Província e vanguarda**: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André; Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 2000.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- VIEITEZ, Candido Giraldez. **Reforma Nacional-Democrática e Contra-Reforma**: a política do PCB no Coração do ABC Paulista, 1956-1964. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 1999.
- VINHAS, Moisés. **O Partido**: a luta por um partido de massas (1922-1974). São Paulo: Hucitec, 1982.

Recebido em 14/09/2018

Aprovado em 14/11/2018

Publicado em 06/05/2019



**Forma livre**

---

**LISA ROCK**  
**UMA FANTASIA SOBRE OS ÚLTIMOS**  
**E OS PRÓXIMOS 50 ANOS**

**(DEUS ESTÁ MORTO, MARX TAMBÉM E EU**  
**MESMA NÃO ME SINTO MUITO BEM)**

**Jairo Arco e Flexa**

*A ação desta peça se desenvolve em dezenas de diferentes locais de ação. Na maioria das vezes, tratam-se de ambientes que não estão nem precisam estar claramente definidos, por servirem basicamente de transição ou pontuação entre cenas mais extensas.*

*De qualquer modo, sejam curtas ou longas, as cenas da peça requerem um mínimo de elementos materiais para indicar os ambientes em que se passam. Em muitos casos, para caracterizá-las, basta um correto efeito de luz. Ao longo do texto, a descrição dos locais de ação, bem como dos efeitos de luz e de som, será sempre a mais sumária possível.*

*Muito importante: apesar do grande número de personagens, a peça pode perfeitamente ser encenada com apenas seis intérpretes que se revezem nos diversos papéis. Somente a intérprete de Lisa, a protagonista, deverá se limitar unicamente a esse papel, atribuindo-se aos demais atores tantos personagens quanto lhes for possível desempenhar ao longo da peça.*

\*\*\*\*\*

*Palco no escuro. Ouve-se uma voz.*

**VOZ** – Atenção para a contagem regressiva dos oito segundos: oito, sete, seis, cinco, quatro, três, dois, um.

*Acende-se uma luz. É um estúdio de TV.*

**PRESIDENTE** – Amigos, é uma grande felicidade estar aqui, falando a vocês todos, graças ao milagre da eletrônica. Sim, um autêntico milagre, porque, conhecendo como nós conhecemos a nossa tecnologia, só pode ser mesmo um milagre que essa geringonça funcione. *(Em outro tom.)* Vivemos um momento histórico, porque dentro de mais alguns dias, com a graça de Deus, iremos enfim detonar nossa primeira bomba atômica, a Candango Um, produto de uma empresa que, para orgulho de nossa modernidade, foi inteiramente privatizada. Logo mais estaremos exportando energia nuclear para todos os

países coirmãos do Quarto Mundo, resolvendo assim o único problema que ainda aflige nossa pátria, esse oásis de tranquilidade em meio a um mundo tão conturbado. *(Magnânimo.)* Com efeito, caríssimos patrícios, apenas um pequeno detalhe separa nossa pátria de seu grande destino, e esse detalhe, como sabem todos, é a nossa imagem no exterior. *(Inflamando-se.)* Mas, ao contrário do que vocifera essa oposição que só destrói e nada constrói, não temos de que nos envergonhar. *(Em outro tom.)* Porque a verdade é que, no que diz respeito à nossa imagem, pior do que está ela não pode ficar. Em outras palavras, daqui pra frente ela só pode melhorar. *(Sorridente.)* Detonando a Candango Um, vamos nos transformar, enfim, na grande potência que merecemos ser. *(Sem conseguir disfarçar uma ponta de mágoa.)* Teremos o direito de participar das reuniões dos grandes. E um dia seremos maiores que todos eles. Nesse dia, finalmente, o mundo inteiro vai se curvar diante de nós! *(Triunfante.)* Hoje, a Candango Um! Amanhã, o mundo!

*Efeito de sonoplastia retumbante. Mudança de luz.*

**NARRADOR** – Mas atenção, que não é em época tão atual, muito menos nesse buraco do Quarto Mundo, que começa a história de Lisa Rock. É na outra América que ela começa, a América Real, maior potência do mundo ocidental *(mudando o tom)*, numa década já distante, quando o sonho apenas começava. *(Sai de cena.)*

*Mudança de luz. Sonoplastia: ruído de explosões e sirenes de polícia: sons de passeata. Reitoria de uma universidade. Surge o secretário assustado.*

**SECRETÁRIO** – Sr. Reitor! Sr. Reitor, depressa!

**REITOR** – Calma, calma, vamos lá, o que está acontecendo?

**SECRETÁRIO** – São os estudantes, Vossa Magnificência. Eles vêm vindo. Estou com medo.

**REITOR** – Medo por quê? Algum perigo à vista?

**SECRETÁRIO** – *(Olhando por um binóculo)* Acho que sim, Vossa Magnificência. Muitos cartazes e faixas. É um protesto!

**REITOR** – E daí? Desde que protestem dentro da universidade, não tem problema. Já pensou se fossem protestar lá fora, no mundo real, o estrago que ia ser?

**SECRETÁRIO** – Mas Vossa Magnificência! Eles podem danificar as instalações!

**REITOR** – Ora, não vão destruir nada, são de boa família. Pensando bem, seria até um favor se derrubassem aquela ala velha do laboratório de química.

**SECRETÁRIO** – Mas Vossa Magnificência, o aspecto ideológico!

**REITOR** – *(Magnânimo)* Esses protestos são consequência do espírito generoso e inquieto da juventude... abstrações. Enquanto eles gastam sua energia com abstrações, não há porquê se preocupar.

**SECRETÁRIO** – Vossa Magnificência!

**REITOR** – Vossa Magnificência, Vossa Magnificência! É só isso que você sabe dizer? Quantos estão na manifestação?

**SECRETÁRIO** – Devem ser umas... cinquenta pessoas.

**REITOR** – *(Pega o binóculo)* Pelo que estou vendo, há pelo menos três alas de esquerda na passeata. *(Observa atentamente pelo binóculo.)* Quem é aquela moça lá no meio, pulando e cantando? *(Passa o binóculo.)*

**SECRETÁRIO** – Não conheço, Excelência.

**REITOR** – Seu estilo não se enquadra em nenhuma das 25 alas de esquerda que temos registradas. Bem, aí vêm eles. Vejamos o que querem.

**SECRETÁRIO** – Senhor Reitor, cuidado! Eles são perigosos, fumam uns cigarros de cheiro horroroso, não são como os jovens de outrora!

**REITOR** – Chega, já disse! Não vai me assustar! Serei franco, sincero e cristalino com eles. Ouvirei com o maior carinho tudo que têm a me dizer.

*Os manifestantes entram com faixas, cartazes.*

**REITOR** – Meus jovens, aqui estamos para retomar um diálogo que fora abandonado. E, antes que digam qualquer coisa, estejam certos de que reconhecemos a quem cabe a culpa por esse abandono. Mea-culpa, mea-culpa, mea máxima culpa. Mas, apesar disso, estejam certos de que não guardo rancor contra vocês. Tudo são arroubos da idade, tudo é a juventude em sua marcha inquieta!

**ESTUDANTE 1** – Fora, fascista!

**ESTUDANTE 2** – Palhaço! Lacaio da burguesia!

**ESTUDANTE 3** – Assassino!

**SECRETÁRIO** – (*Afetado, usando um linguajar que julga ser jovem.*) Bem, esperem aí, bichos, (*vaia dos estudantes*), deixem o homem falar!

**REITOR** – Eu gostaria de saber, meus filhos, qual o impasse? Qual o obstáculo? Qual o óbice para um maior entendimento?

**ESTUD. 1** – A gente não veio aqui pra conversar!

**ESTUD. 2** – Isso é uma manifestação!

**ESTUD. 3** – Estamos aqui pra protestar!

**REITOR** – (*Sorridente*) Protestem à vontade, meus filhos. Poluição e contestação são sinal de civilização! Portanto, se vocês nos mostrarem suas reivindicações por escrito, para sabermos o que estão pleiteando...

**ESTUD. 1** – Pera aí, que papo é esse? Aqui ninguém está reivindicando porra nenhuma, estamos exigindo, bicho, exigindo.

**VOZES** – Falou. Falou.

**ESTUD. 1** – (*Atira uma lista enorme.*) Aí estão os itens principais.

**REITOR** – Mas... não parece a vocês um pouco excessivo? Um tanto longo, vou demorar até ler tudo isso.

**ESTUD. 1** – Corta essa! Não temos tempo para perder! Tem que resolver agora!

**VOZES** – Isso! É pra já! Aqui e agora!

**REITOR** – Ora, calma, rapazes, é conversando que a gente se entende.

**ESTUD. 1** – O senhor não percebe que a gente está com pressa, temos uma passeata para as três horas, e não podemos perder tempo.

**REITOR** – Bem, mas alguns itens não têm razão de ser, por exemplo, “integração racial”. Essa universidade está racialmente integrada há mais de dez anos – todos os rapazes de cor que vêm para cá têm sido recebidos de braços abertos. *(Vaias.)*

**ESTUD. 1** – Sem essa, homem. Quantos negros entraram nessa escola nos últimos cinco anos?

**REITOR** – Bem, assim de momento, não temos a cifra exata...

**ESTUD. 1** – Qual é, diz de uma vez, quantos foram?

**REITOR** – Bem, não quero me enganar nas cifras...

**ESTUD. 1** – Quantos?

**REITOR** – Ahnnn... Dois.

*Lisa Rock entra impetuosamente.*

**REITOR** – Positivamente, dois! Portanto, cem por cento dos estudantes de cor que se apresentaram foram aceitos e receberam seus diplomas!

**LISA** – Mas o caretão aí é muito hipócrita, hein? Dos milhares de crioulos que tem nessa cidade só dois entraram na universidade e o babaca ainda se bacaneia!

**REITOR** – Portanto, esse item de integração racial já está plenamente atendido.

**LISA** – Olha aqui, Magnificência// vê se corta logo essa// e nos atenda bem depressa// que temos pouca paciência! *(Para o Estudante 1.)* Ô, Pedrito, não sacou que desse jeito não se consegue nada? O negócio tem que ser na minha base// pois entramos em outra fase// o caso agora é na porrada// se não ficamos a ver navio// e nos mandam à puta que o pariu!

**REITOR** – *(Para o Secretário)* Quem é essa que está falando?

**SECRETÁRIO** – É aquela moça que o senhor perguntou, Magnificência. Também não conheço.

**REITOR** – (*Magnânimo*) Adiante-se, minha filha. Qual é o seu nome?

**LISA** – Lisa. Lisa Rock, número 08179244613.

**REITOR** – E o que deseja, minha filha?

**LISA** – Em primeiro lugar, esse sistema não dá oportunidade aos negros! O crioulo que sai da universidade com um diploma não encontra lugar para trabalhar!

**REITOR** – (*Transbordante de regozijo*) Aqui não ocorre esse tipo de problema. Cem por cento dos estudantes de cor diplomados por nós trabalham aqui mesmo, na universidade.

**LISA** – Sim, um é segurança e o outro é o ascensorista-chefe! Desse jeito não está legal!// Escute bem, Magnificência, // queremos mudanças radicais, // integração a mais total// e tudo isso com a maior urgência!

**REITOR** – Mas a Lei garante tudo isso. Aliás, eu, pessoalmente, aprecio muito esses jovens de cor, uma musicalidade fabulosa, grande senso de ritmo. Têm lá seus direitos, como não?

**LISA** – Esse papo já era. Queremos mais, muito mais.

**SECRETÁRIO** – Não vejo como, mocinha.

**LISA** – Integração de verdade, sem papo furado. Vamos integrar os dormitórios também.

**REITOR** – Como? Bem, rapazes de cor junto com os outros, cremos que...

**LISA** – Nada disso, a integração geral, racial e sexual! Dormitórios comuns para moças e rapazes!

**REITOR** – Mas o que é isso? Você está brincando?

**LISA** – Olha aqui, meu senhor, acha que se eu estivesse com vontade de brincar ia ficar aqui, olhando para a sua cara? Queremos integração racial e sexual! (*Desenrola um imenso abaixo-assinado.*) Isso é pra começo de conversa! Estamos aqui com duas mil assinaturas pra garantir isso!

**REITOR** – Já é demais! Nem vou receber uma coisa dessas! O que estão pensando? Isso é uma loucura!

**LISA** – *(Pequena pausa)* Quer dizer que não vai atender?

**REITOR** – De jeito nenhum!

**LISA** – *(Para os outros)* Pessoal! Não vão respeitar nossos direitos! Vamos lá, minha gente! Vamos fazer uma passeata!

**REITOR** – Espere aí, menina, não façam isso, vão estragar os canteiros do jardim!

**ESTUDANTES** – É hora da verdade! Queremos liberdade!

**REITOR** – Desordeiros! Irresponsáveis!

**LISA** – Igualdade racial! Total! Sexual!

**ESTUDANTES** – Nós somos barrados dos chuveiros femininos!

**LISA** – Me expulsaram do dormitório masculino!

**ESTUDANTE** – Isso é segregação! Discriminação!!! postura mais quadrada// que tem que ser retificada!

**REITOR** – Juventude, juventude!!! cortem essa inquietude!!! embarquem na nossa canoa!!! Pois ela é que é boa!

**LISA** – Cada qual tem o seu lado // já falei e tá falado... essa gente só acata// nossa força em passeata// Vamos lá com nossa luta// e até logo, seu filho...

**REITOR** – *(Cortando)* Para! Para! Malcriados! Nem parecem universitários! O que estão fazendo?

**LISA** – Estamos ocupando a Reitoria! É uma manifestação de protesto contra a universidade repressora!

**REITOR** – Olhe aqui, moça...

**LISA** – Moça? Ah, essa não! Me chame do que quiser, de Lisa, de cara, de dona e, se quiser fingir que é atualizado, me chame até de bicho, mas não me chame de moça. A última moça que havia neste Estado morreu em 1957 e, quando morreu, já tinha 76 anos. Agora, vamos lá, minha gente! Vamos ocupar essa universidade!

*Saem na maior algazarra.*

**NARRADOR** – Quinze passeatas depois...

**LISA** – O senhor mandou me chamar?

**REITOR** – Mandei. Sua baderneira! O que você está pretendendo, me levar à loucura?

**LISA** – Ora, do que o senhor está falando?

**REITOR** – Estou falando da anarquia que você provocou na minha universidade. Durante mais de um século esse estabelecimento foi um motivo de orgulho para todo o Estado. E você em apenas seis meses quase acaba com a nossa reputação. Mas agora você me paga! Vou acabar com essa sabotagem de uma vez por todas!

**LISA** – Mas o que foi que eu fiz?

**REITOR** – E você ainda pergunta? Em seis meses de universidade você organizou quinze passeatas, sequestrou um computador e levou metade do corpo docente a um colapso nervoso. Você transformou o ginásio de basquete num centro de treinamento de guerrilheiros. (*Perdendo o controle dos nervos e da sintaxe.*) Tem um bebedouro no Departamento de História que em vez de sair água sai ácido lisérgico. Não sei como você consegue fazer tudo isso, mas garanto que não vai fazer mais. Fora! Desapareça desse campus!

**LISA** – O senhor está me mandando embora?

**REITOR** – Exatamente! Você está expulsa da universidade!

**LISA** – E o senhor dizia que era um liberal!

**REITOR** – E sou! Porque, se não fosse, eu te metia uma bala na cabeça! Mas, como sou um liberal, estou apenas te expulsando!

**NARRADOR** – Expulsa da universidade// Lisa enfrenta a grande cidade// vagando pelas ruas fica a pensar// na vida nova que irá enfrentar.

**LISA** – *(Caminhando pelo palco com três amigos: Lucas, Arty e Black and Black.)*

**Pra minha vida poder tocar**

**Um emprego convém arranjar.**

Mas tem que ser algo que me agrade,

Pois onda careta, nem pensar;

Comerciária, secretária, arquivista, assessora, // professora, contadora, analista, auditora, // mas que sociedade mais furada! // Tudo que é profissão tem de ser quadrada!

*(Em outro tom)* Agora, aqui entre nós: muito embora diletante, // sempre gostei de cantar // e se der um passo adiante // e uma profissional eu me tornar?

*Mudança de luz e som.*

**NARRADOR** – Como aspirante a artista // Lisa vê se conquista // um espaço no mercado // para dar o seu recado. // Mas, até a fama alcançar, // quanta coisa ela tem de enfrentar!

*Mudança de luz e som. Lisa e seus amigos vão falar com o Empresário 1.*

**EMPRESÁRIO 1** – Pois não?

**LISA** – Me disseram que o senhor está precisando de uma cantora.

**EMPRES. 1** – Você tem experiência?

**LISA** – Bem, experiência propriamente não...

**EMPRES. 1** – Sinto muito, menina, sem experiência não é possível.

**BLACK, ARTY E LUCAS** – Indiferença, desprezo, hostilidade. // Oh, como é triste a realidade // de quem procura uma oportunidade!

*Luz e som da cena anterior.*

**LISA** – Soube que o senhor vai montar um musical. Queria fazer um teste.

**EMPRES. 2** – Lamento, garota, o elenco já está completo.

**BLACK, ARTY E LUCAS** – Ah, é preciso muita tenacidade// pra aguentar tanta má vontade!

*Luz e som da cena anterior.*

**LISA** – Por favor, meu senhor, será que não dá...

**EMPRES. 2** – (*cortando*) Quantos discos você já gravou?

**LISA** – Por enquanto, nenhum, só cantei em *shows* de universidade.

**EMPRES. 3** – Infelizmente, não aceitamos estreantes.

*Agora, uma separação com acordes musicais entre a fala de um e outro empresário.*

**EMPRES. 1, 2 E 3** – (*Um de cada vez*) Volte quando tiver mais experiência.// Só contratamos artistas que já têm nome,// não trabalhamos com principiantes.

**LISA** – Como vou deixar de ser principiante se não consigo nem principiar?

**BLACK, ARTY E LUCAS** – Em toda parte, a mesma ladainha// ninguém é capaz de dar uma forcinha.// Mesmo ouvindo tanta negativa,// o importante é não perder a esportiva.

**EMPRES. 4** – O que você quer?

**LISA** – O senhor não está precisando de uma cantora?

**EMPRES. 4** – Você tem experiência?

**LISA** – (*Já aprendeu uma regra do jogo.*) Muita!

**EMPRES. 4** – Vamos ver. Mostre o que você sabe cantar.

*Lisa começa a cantar uma música típica de protesto da década de 1960.*

**EMPRES. 4** – Pare! O que está pensando! Quer espantar meu público? Eles vêm aqui pra se divertir, não pra ouvir um comício.

**BLACK E CIA.** – Mas Lisa era uma campeã de teimosia// Quanto mais recusas ouvia, mais ela insistia.

**NARRADOR** – Até que um dia...

**BLACK** – Conseguimos! Lisa! Chegou sua chance. Vai nesse endereço.

**LUCAS** – Eles estão precisando de uma *crooner*. Mostrei sua foto e ele disse que você é o tipo que estão procurando.

**LISA** – Uma *crooner*?

**BLACK** – É. Num clube noturno.

**LISA** – *(Desapontada)* Lugar de grã-fino?

**BLACK** – Sei que não é o que você quer, mas é um começo, Lisa.

**NARRADOR** – E que começo! Porque até chegar a estreia tão sonhada// a batalha ficaria ainda mais acirrada!

*Lisa aparece com o agente e seus colegas, ensaiando. Agitação característica de palco de show ou estúdio de gravação.*

**LISA** – *(Ensaando algo em estilo bem convencional. Canta umas duas estrofes e para, irritada.)* Ah, assim não é possível! Isso aqui não dá pra eu cantar!

**AGENTE** – Como é que não dá? Você é uma estreante e tem que cantar o que o público gosta.

**LISA** – Ora, meu senhor, vê se me arranja uma coisa melhor pra cantar!

**AGENTE** – Não se preocupe, menina, sei o que estou fazendo! Vê se acerta o andamento e deixa comigo o lançamento!

*Lisa, contrafeita, retoma a canção. Enquanto ela cantarola os versos da música romântica, a luz se apaga sobre ela ao mesmo tempo em que se acende no cenário da mansão branca.*

**NARRADOR** – Enquanto Lisa ensaiava essas bobagens, o Rei da América Real armava as maiores sacanagens.

**REI** – Senhor Secretário, transmita imediatamente esta ordem a todo o Estado Maior: vamos invadir a Eurochina do Norte!

**SECRETÁRIO** – Mas, Majestade, não estamos em guerra com a Eurochina do Norte!

**REI** – Não estamos? Não faz mal! Declare guerra imediatamente!

**SECRETÁRIO** – Majestade, desculpe, mas... o senhor não pode declarar guerra à Eurochina do Norte!

**REI** – Como não posso? Sou o rei dessa joça ou não sou?

**SECRETÁRIO** – Para haver uma declaração de guerra, é preciso a aprovação do Congresso!

**REI** – É mesmo? Eu não sabia!

**SECRETÁRIO** – É verdade, Majestade, assim reza a Constituição. E a maioria do Congresso já garantiu que é contra a declaração de guerra. *(Pausa)* Então, Majestade? Qual a vossa decisão?

**REI** – *(com ar de estadista)* Quando fui coroado, jurei obedecer à Constituição, senhor secretário. Assim será. Que tudo corra de acordo com a lei. Não vamos declarar guerra à Eurochina do Norte.

**SECRETÁRIO** – Perfeitamente, Majestade; devo, portanto, desconsiderar a ordem?

**REI** – Nada disso! Está de pé a minha decisão! Já que o Congresso recusa a aprovação, // ocupemos então essa nação // sem oficializar a invasão!

**NARRADOR** – E com a guerra em pleno andamento, chega enfim o dia da estreia. E, nesse dia, como se sente a audaz contestadora? Como todo artista no momento solene em que vai enfrentar o público pela primeira vez.

*Acende a luz sobre Lisa, cercada por Arty e Black.*

**LISA** – Estou morrendo de medo.

**BLACK** – Mas o que é isso, Lisa? Não tem porque se preocupar. Não confia em você?

**LISA** – Em mim eu confio. Não confio é neles. *(Apontando para a plateia.)*

**ARTY** – Ora, você tem tudo para ser o maior sucesso.

**LISA** – Estou sabendo. Oh, droga, por que meus joelhos não param de tremer?

**BLACK** – Você quer um calmante?

**ARTY** – Não, não dá calmante pra ela, calmante só piora.

**LISA** – *(Ameaçando gritar)* Gente, como é que fui me meter nessa? Sabem de uma coisa? Vou é cair fora.

**BLACK** – Tá doida, Lisa? Uma chance como essa não aparece outra vez.

**LISA** – Ainda bem. Uma vez só já é muito pra mim. Não sei onde eu estava com a cabeça quando fui falar com esse empresário. O que estou fazendo aqui? Não sou cantora, sou contestadora. Nunca fui artista! Meu negócio é ser ativista!

**ARTY** – Calma, Lisa! Fica fria. É sempre assim antes de começar.

**MESTRE** – E agora, senhoras e senhores, pela primeira vez cantando em público, a grande revelação, Miss Lisa Rock!

*Arty e Black empurram lisa para a cena, ela começa a cantar, de maneira muito tímida, uma música romântica, amena e inconsequente. Pigarreia. Hesita, ouvem-se alguns comentários desfavoráveis da plateia. Lisa olha para os lados como quem pede socorro.*

**BLACK** – Lisa, não vai negar fogo logo agora! Coragem!

**ARTY** – Vai lá, garota! Vai firme!

*Lisa retoma a canção, mas sem muito ânimo. Ouvem-se mais vozes da plateia.*

**PÚBLICO 1** – Essa aí que é a grande revelação?

**PÚBLICO 2** – Bem se vê que é estreante!

**PÚBLICO 3** – Quero meu dinheiro de volta!

**PÚBLICO 4** – Ei, menina, acorda, o *show* já começou!

**PÚBLICO 1** – Acho que já acabou!

*Risadas da plateia.*

**LISA** – *(Tentando se esconder junto a Arty e Black.)* Se não estivesse tão sem voz, eu gritava “socorro!”

**ARTY** – O que você está fazendo aqui?

**BLACK** – Você tem que estar lá, cantando!

**LISA** – *(Respira fundo.)* Só digo uma coisa: se eu conseguir passar por esta, palavra de honra que nunca mais vou ter medo de nada! *(Volta para cena decidida.)*

**PÚBLICO 1** – Ué, voltou?

**LISA** – Pois é, voltei. E voltei para ficar. *(Num tom de suave ironia.)* Muito bem, imagino que depois de um dia de muito trabalho e etecetera e tal, o distinto público aqui presente não tá a fim de esquentar a cabeça com esses papos de política, quer mais é curtir seu *happy hour*, não é mesmo? Tá legal, também não tou a fim de estragar a *happy hour* de ninguém *(subitamente num tom feroz)*, mas saibam que, enquanto ouvem essas músicas caretas e alienadas, no outro lado do mundo os jovens de nosso país estão morrendo por causa de uma guerra estúpida e sem sentido! *(Imediatamente retoma o tom suave.)* E agora, vamos lá... “Stella by Starlight”...

*O som da canção abaixa e a voz do Narrador entra forte, em cima.*

**NARRADOR** – Aos poucos foram todos percebendo// que uma nova estrela estava nascendo.// Lisa não pedia mais desculpas por protestar// e punha a boca no mundo sem hesitar!

*Apaga-se a luz sobre o Narrador. Silêncio súbito, como se todo o som tivesse sido inteiramente “sugado”. De repente, ouve-se, em pleno volume, a parafernália de som de um show ao ar livre, que está para começar. Luz sobre Lisa no palco. Nova pausa, mais curta. Durante os quatro versos iniciais da canção que vai se ouvir, não há fundo musical, apenas o ruído forte de microfonia. No início, Lisa quase “diz” os versos, mais do que propriamente os canta. A partir do quinto verso e até a entrada seguinte do narrador, o andamento passa a ser quase frenético.*

**LISA** – Se estás condicionado  
por um mundo tão quadrado  
tudo nele com horário  
em agenda ou calendário  
não és criatura humana,  
muito pelo contrário,  
és um mero funcionário!  
*(Tom de quem fala com o público.)*  
Viver é algo que te mantém muito  
ocupado  
você vai querer viver com horário  
marcado?  
Você dá duro no batente  
mal saiu do refeitório  
volta já pro escritório  
e retoma o expediente  
e desse jeito, dia após dia  
chegará um certo dia

que verás, estarecido,  
que havias esquecido  
tua hora de viver.  
E aí, que será de tua vida  
ao chegar a hora da despedida?  
A única hora que não foi programada  
mas que não tem como ser evitada?  
Por isso trata logo de te  
descondicionar!  
Põe as coisas em seu devido lugar  
Hoje é o primeiro dia do resto da tua vida!

*O som da música sai imediatamente. Foco sobre o Narrador em outro lado do palco.*

**NARRADOR** – *(Num ritmo bem vivo.)*

Seu nome se elevava como cantora  
e mais alto ainda como contestadora!

**LISA** – *(Cantando no meio da rua)*

Protesto às oito da manhã  
contra a guerra do Vietnã  
às nove horas contesto sem dó  
a indústria do leite em pó,  
o cigarro com filtro, o imposto  
compulsório e o serviço militar  
obrigatório  
se uma coisa eu detesto  
desde logo a contesto  
pois no mundo do protesto  
não tenho rival! Não tenho rival!

**NARRADOR** – Protestando, contestando,

reclamando, questionando,  
ela segue triunfando,  
cada vez mais popular;  
ganhou até um Oscár!

**LISA** – Que eu, naturalmente, tratei de recusar!

*(Pausa curta.)*

**NARRADOR** – O sucesso crescia dia a dia!

Pra ver Lisa Rock, o público em  
massa acorria!

*Luz sobre outro lado do palco. Público correndo para a bilheteria.*

**ESPECTADOR 1** – Tem lugar?

**ESPECTADOR 2** – Ainda tem?

**ESPECTADOR 3** – Quero dois lugares!

**VOZES** – Um lugar pra mim! Tem lugar pra hoje? Me arruma na primeira fila!

**BILHETEIRO** – Calma, por favor, tenham calma.

Não tem mais, já está lotado.

Pra amanhã tem na última fila.

Aí já não tem mais, foi vendido.

Ora, lugar na primeira fila só no mês que vem!

**BILLY** – Por favor, não tem nem um lugarzinho?

**BILHETEIRO** – Infelizmente não tem mais, está lotado.

**BILLY** – Mas pode ser qualquer um, não me incomodo.

**BILHETEIRO** – Bem, se você não faz questão, tem um na última fila, atrás da  
coluna.

**BILLY** – E dá pra enxergar bem?

**BILHETEIRO** – Desse lugar, a única coisa que dá pra ver são as paredes do  
teatro e uma coluna.

**BILLY** – Mas dá pra escutar ela direito?

**BILHETEIRO** – Não se preocupe. Tem um alto-falante bem no meio da coluna.

**BILLY** – Então me dá esse lugar.

*Mudança de luz e som. Lisa no meio do show.*

**LISA** – Dez, nove, oito, sete, seis;  
é o começo da contagem  
pra acabar a sacanagem,  
a contagem regressiva  
que não deixa alternativa  
pra esse mundo se acabar  
e o mundo novo começar!  
Nove, oito, sete, seis, cinco;  
o tempo está voando,  
esse mundo se encerrando  
e a gente preparando  
o mundo novo pra chegar!  
Oito, sete, seis, cinco, quatro;  
o momento vem chegando,  
não tem jeito de evitar,  
cada vez demora menos  
pra verdade triunfar!  
Sete, seis, cinco, quatro, três!  
*(Num ritmo paciente, tranquilo.)*  
Pode ser que leve meses,  
até mesmo vários anos,  
mas a contagem tá no ar,  
ninguém mais pode parar!  
Seis, cinco, quatro, três, dois, um...  
Um... um... um... um...

oh, instante almejado,  
momento tão aguardado  
que trará enfim a paz,  
quando é que chegarás?  
(*Sem cantar.*) Cada segundo que passa,  
o mundo de vocês encurta mais. Isso  
sabemos muito bem  
e sabem vocês também.  
Quando o momento enfim chegar  
o que é nosso simplesmente vamos tomar.  
Cinco, quatro, três, dois, um, já!

*Música bem alta. Subitamente, silêncio. O Narrador entra dizendo o texto que se segue num andamento bem mais tranquilo.*

**NARRADOR** – Mas nem só de *shows* e contestação, afinal, vive uma estrela. Como qualquer mortal// Lisa tem direito a uma vida normal// passeando pela avenida// de óculos escuros pra não ser reconhecida// ela é subitamente surpreendida// pois acontece uma coisa inesperada// um cara vem e lhe passa uma cantada.

**CARETA** – (*assobia*) Pssst!

**NARRADOR** – Ora, mas vejam só que mancada// o cara vem na base do assobio// e, em seguida, lhe dá um elogio.

**CARETA** – Ô, beleza, qual o problema? Não tem problema? Então, legal, boneca, por que não vem dar pra mim, hein? Qual é o problema, bijuzinho? Preconceito? Ah, bobagem, corta esse preconceito de virgindade, você não é moderna? Então, belezura, moça moderninha não tem dessas coisas, como é, vamos lá, estou com o carango aí, tenho um apartamento montadinho, legal, coisa fina...

**LISA** – (*estupefata*) Oh, gente, será que ouvi direito?// palavra, que estou até sem jeito.

**CARETA** – Você mesmo aí, coisa linda, vamos fazer um amorzinho?

**LISA** – Oh, bicho, que coisa tão furada! Não te parece muito feio// me jogar um galanteio// coisa mais quadrada// de há muito superada.

**CARETA** – Mas como é, garota, não foi com a cara do meninão aqui?

**LISA** – Não é que você me desagrade// pra dizer a verdade// falando francamente// te acho até bem excitante// assaz estimulante// o que se costuma chamar um pão// para não dizer tesão// e, sendo assim, por que não?

*Mudança de luz e som. Passagem de tempo. Lisa e o Careta estão prontos para o ato.*

**CARETA** – Mas você é a Lisa Rock!

**LISA** – Pois é. Eu mesma. A própria. (*Despindo-se.*) Mas não me julgue uma conquista,// nada de me por na lista// dos programas que já fez.// Se corres atrás do puro prazer// algo também tens que perder.// Ah, lindão, esquece a tua vaidade// põe os pés na realidade,// por favor, não fique apoplético,// sexo também é dialético.// Todo aquele que recebe// algo também deve dar// não vá se desapontar.// (*em outro tom*) Todo ato que eu cometo// todo gato com quem deito// é um ato consciente,// decisão da minha mente// pra criar o mundo novo,// mas se topo o programa// e quietinha vou pra cama, // se me deito sem protesto// não conclua que eu não presto// e nem pense que me dei,// eu também te devorei! (*Encarando-o como se estivesse no clímax do ato sexual.*) Que este ato não se esgote nos fugazes momentos de sua realização física,// que ele seja mais que o movimento de corpos e almas no aqui e agora,// que ele seja um ato revolucionário!

**CARETA** – Ôrra, meu! Mas que trepada mais complicada!

**NARRADOR** – A sexualidade saciada// Lisa retoma a caminhada// que a cada dia fica mais atribulada// pois, uma vez a glória alcançada,// torna-se essencial// cuidar também do lado comercial.

*Entra o Publicitário.*

**PUBLICITÁRIO** – Miss Rock, tenho uma proposta para a senhora fazer um filme de publicidade.

**LISA** – Publicidade do quê?

**PUBLICITÁRIO** – Dos cigarros M&J.

**LISA** – M&J? O que quer dizer isso?

**PUBLICITÁRIO** – São as iniciais de Mary Jane, a marca de um novo cigarro que nossa companhia está lançando.

**LISA** – Que tipo de cigarro? Aqueles horríveis cigarros com filtro?

**PUBLICITÁRIO** – De certo modo, sim. Temos também o modelo M&J sem filtro.

**LISA** – Também não fumo essas porcarias sem filtro.

**PUBLICITÁRIO** – Não faz mal. No comercial a senhora não vai ter que fumar.

**LISA** – Não disse que não fumava. Só não fumo essas porcarias industrializadas.

**PUBLICITÁRIO** – Mas nós pagamos muito bem, Miss Rock. É um comercial de apenas trinta segundos e estamos dispostos a pagar o que a senhora quiser.

**LISA** – Como é?

**PUBLICITÁRIO** – Nossas pesquisas de mercado indicam que estamos perdendo uma faixa enorme do público jovem que prefere cigarros não convencionais e, por isso, resolvemos lançar o cigarro Mary Jane – dedicado especialmente à juventude. E ninguém melhor do que Lisa Rock para vender os cigarros M&J. Aqui está um cheque para a senhora com a quantia em branco.

**BLACK** – Em branco!

**PUBLICITÁRIO** – A senhora pode preencher com a quantia que julgar conveniente. Qualquer importância dentro dos limites do razoável será paga por nós.

**THOMAS** – Até onde vai o razoável da M&J?

**PUBLICITÁRIO** – Posso garantir que, quando convém, nossa empresa é muito generosa.

*Thomas e Black olham o cheque extasiados. Lisa reflete, fria.*

**LISA** – Bem, antes de aceitar preciso de alguns dados sobre a sua companhia.

**PUBLICITÁRIO** – Como assim?

**LISA** – Quero saber como vocês trabalham, suas instalações, essas coisas...

**PUBLICITÁRIO** – Ah, compreendo, a senhora quer conhecer o *background* da companhia, como são feitos os cigarros, não é, para ajudar no seu desempenho. É o tal... laboratório do personagem, é assim que vocês chamam, não é?

**LISA** – Corta essa, cara, pensa que estou brincando?

**PUBLICITÁRIO** – Desculpe, receio não ter entendido...

**LISA** – Não é essa careta que eu quero saber.

**PUBLICITÁRIO** – Mas o que é então?

**LISA** – Quero saber do que vocês estão a fim mesmo, mas sem esse papo careta, me dá o serviço de verdade.

**PUBLICITÁRIO** – Pois não, o que estiver ao meu alcance... o que a senhorita quer saber?

**LISA** – Em primeiro lugar, em que condições trabalham os empregados das suas fábricas?

**THOMAS** – Lisa...

**PUBLICITÁRIO** – As condições? São as melhores possíveis, tenho certeza, devem ser ótimas...

**BLACK** – Está vendo, Lisa... são ótimas...

**LISA** – São ótimas ou devem ser ótimas?

**PUBLICITÁRIO** – São excelentes. Por que não seriam?

**LISA** – Você já entrou alguma vez dentro da fábrica?

**PUBLICITÁRIO** – Na linha de produção, exatamente, nunca, mas...

**LISA** – Mas o quê?

**PUBLICITÁRIO** – As condições só podem ser ótimas. O sr. M&J e sua família são muito exigentes.

**LISA** – *(com ar desconfiado, fala como quem dá um ultimato)* Bem. Quero saber quantos empregados vocês têm. Qual o salário mínimo que pagam e o faturamento da firma no ano passado. Quero saber onde investem os lucros, em quantos países do Terceiro Mundo vocês operam e qual a posição da firma diante das ditaduras que provavelmente existem nesses países. Anotou tudo?

**PUBLICITÁRIO** – Anotei, sim.

**LISA** – Então mexa-se! Se quiserem que eu faça esse comercial, têm que me entregar as respostas até amanhã ao meio-dia.

**PUBLICITÁRIO** – *(sem jeito)* Pois não. *(Vai saindo.)*

**LISA** – Um momento, o seu cheque. *(Devolve o cheque para ele. Sai o publicitário.)*

**BLACK** – Lisa, você está louca!

**LUCAS** – Não posso acreditar!

**THOMAS** – Uma chance dessas não se joga fora! O que deu em você? Está se sentindo bem?

**LISA** – Claro que estou. Por que não haveria de estar?

**BLACK** – Você percebe o que fez?

**LISA** – Claro que percebo. Impus algumas condições para fazer o comercial.

**LUCAS** – Condições? Você está maluca!

**BLACK** – Você ouviu o que o homem disse! Iam pagar o que você quisesse!

**THOMAS** – Só pra fazer uma droga de comercial. Sem despesa nenhuma!

**BLACK** – Era só filmar e receber!

**LISA** – Quer dizer que vocês não aprovam o que eu fiz?

**BLACK** – Não é isso, Lisa, você sabe como a gente pensa...

**LUCAS** – Conhece nossa posição...

**LISA** – Vocês pensam de um jeito, mas agem de outro, não é?

**THOMAS** – É que você é intransigente, Lisa. Política não se faz só na porrada.

**LUCAS** – É preciso habilidade também...

**LISA** – Esperteza, vocês querem dizer. Malandragem.

**BLACK** – Chame como quiser, mas ninguém faz política sem algumas concessões. A gente tem que ser maleável nas coisas menos importantes, pra poder ser inflexível nas questões realmente importantes...

**LISA** – E como você separa as coisas que são importantes das que não são? Fica muito fácil fazer a separação quando o problema não nos atinge. Basta dizer que a coisa é importante quando for conveniente para nós. Quando não for, a gente se livra do problema dizendo que “não tem importância”. É o que vocês estão fazendo. Só que o problema atinge a todos nós.

**BLACK** – Pera aí, não é nada disso.

**LISA** – (*Encarando-os com firmeza.*) Quando é que a morte de seres humanos passa a ter importância para vocês?

**THOMAS** – Mas quem está falando em morte, é um simples comercial de cigarros...

**LISA** – Me respondam! Quantos seres humanos precisam ser assassinados pra que isso chame a nossa atenção?

**BLACK** – O que uma coisa tem a ver com a outra?

**LISA** – (*Obstinada.*) Quero saber qual é o número de vítimas necessário para nos sensibilizar. A partir de quantas mortes deve começar nossa indignação? (*Pausa*) Digamos que o número mínimo seja de cem pessoas. Quando a centésima pessoa for assassinada, começamos a nos indignar, mas só quando chega ao número cem. Como você iria se sentir se fosse a vítima número noventa e nove, sabendo que só depois de sua morte as pessoas iriam tomar alguma atitude?

**BLACK** – (*Inteiramente aturdido.*) Mas, afinal, o que tudo isso tem a ver com um simples comercial de cigarros?

**LISA** – Muita coisa. Se aquela companhia tem interesses econômicos nesses países do Terceiro Mundo, onde as multinacionais deitam e rolam sem a menor cerimônia, então ela é responsável pela morte de milhares de trabalhadores – e eu não vou fazer um comercial para eles. Mesmo que apenas um trabalhador tivesse morrido por causa dela, a responsabilidade seria a mesma. Eu não faria publicidade dos seus produtos.

**THOMAS** – Você está sendo radical demais.

**LISA** – Não tanto quanto gostaria de ser!

**NARRADOR** – Ela não estava exagerando! Se não acreditam, vejam só!

*Mudança de luz e som. Lisa no show.*

**LISA** – Escutem bem, meus companheiros  
o que eu tenho pra dizer  
não é qualquer revolução que eu vou fazer  
não é em coisa tão pequena  
que eu jogo o meu tesão  
não é atrás de uma ilusão  
que eu gasto a minha vida  
(*bem forte*), mas, sim,  
na Revolução! Revolução! Revolução!  
Escutem bem, pra se habituarem vocês também,  
qualquer revolução, não!  
Tem que ser a melhor de todas as revoluções possíveis!  
É A Revolução! LA Revolución! THE Revolution!  
Em que vou até o fim!  
Eu gasto a minha vida  
pra fazer a melhor de todas as revoluções possíveis!

*Lisa é detida por dois policiais, um homem e uma mulher.*

**LISA** – Me soltem! Larga! O que estão fazendo?

**POLICIAL 1** – Parece evidente, não é, estamos efetuando uma prisão.

**LISA** – Tira a mão de mim! Mas o que eu fiz para ser presa?

**POLICIAL 2** – A senhora transformou o seu *show* numa demonstração ilegal.

**LISA** – Protesto contra a brutalidade policial! Seus gorilas!

**NARRADOR** – Naquela época, Lisa ainda não tinha saído da América Real. Como se vê, em matéria de brutalidade policial, tinha muito que aprender.

*Cai um pacote da bolsa de Lisa.*

**POLICIAL 1** – O que é isso que você deixou cair?

**LISA** – O que? Isso aqui?

**POLICIAL 1** – É. Não sei o que é, mas parece suspeito.

**LISA** – Ah, mas que rapaz desconfiado! É um bilhete que comprei pra uma viagem.

**POLICIAL 1** – Bilhete? Pensa que sou trouxa? Nunca vi bilhete em vidrinho.

**LISA** – *(Fazendo charme.)* Nem eu. Mas esse é pra uma viagem muito especial. Não quer embarcar comigo?

*Policial 1 pigarreia sem jeito.*

**POLICIAL 2** – O que foi?

**LISA** – Nada. Estava só convidando o seu colega para uma viagem. *(Maliciosa.)* Não quer ir junto?

**POLICIAL 2** – Viagem pra onde?

**LISA** – Pra um lugar muito legal. Olhe só como é bonito. *(Mostra o vidro para ela. A Policial 2 olha através do vidro.)* – Está vendo?

**POLICIAL 2** – Não.

**LISA** – *(Para a Policial 2.)* Ué... o que será que aconteceu? *(Para o Policial 1.)*  
O que você fez com o vidro?

**POLICIAL 1** – Não fiz nada. *(Vai olhar também. Assim que os dois passam a espiar o vidro, Lisa tenta fugir.)*

**POLICIAL 1** – Ei! Ela está querendo fugir! Segura ela! *(Correm atrás de lisa e a seguram. Ela se debate.)*

**LISA** – Me larguem, seus gorilas! *(Morde a policial.)*

**POLICIAL 2** – Ela me mordeu!

*Acorde musical de separação. Acende-se a luz no tribunal.*

**JUIZ** – *(Sem olhar para Lisa nem para os policiais)* Muito bem, próximo caso.

**POLICIAL 1** – É essa aqui, Excelência.

**JUIZ** – *(Sem levantar os olhos.)* Nome?

**LISA** – Lisa Rock.

**JUIZ** – *(Levanta os olhos, o Policial 1 lhe estende um relatório.)* Hummm.  
Muito bem. A senhora é Lisa Rock, a cantora, não é?

**LISA** – Sou.

**JUIZ** – *(Examinando o relatório.)* Pelo que vejo, a senhora tem verdadeira obsessão pelo protesto.

**LISA** – É o que parece.

**JUIZ** – Uma cantora de tanto sucesso, como a senhora, por que não sossega e dá também um pouco de sossego para as autoridades? Quando começou com essa mania de protestar?

**LISA** – Quando nasci.

**JUIZ** – Não faça piadas aqui no tribunal.

**LISA** – Isso não é piada. Esse não é o momento para fazer humor. Aliás, momento algum é para fazer humor. Quem faz humor só faz o jogo dos que tornam a vida triste.

**JUIZ** – Tem alguma explicação razoável para a confusão que armou no meio da praça?

**LISA** – Era um protesto consciente. Estava exercendo meu direito legítimo de cidadã.

**JUIZ** – Além de promover distúrbios em praça pública, a senhora está sendo acusada de posse de drogas. O que tem a declarar sobre isso?

**LISA** – Não tenho nada a declarar.

**JUIZ** – (*Lendo*) Foi também acusada de morder um agente policial.

**LISA** – O que o senhor queria que eu fizesse? Não tinha um cassetete para bater neles.

**JUIZ** – E ainda de resistir à voz de prisão.

**LISA** – Sem sucesso, como está vendo.

**JUIZ** – E, finalmente, é acusada de ultraje ao pudor, por fazer propostas indecorosas a um policial.

**POLICIAL 2** – (*Sem jeito.*) E a uma policial.

**JUIZ** – Por que a senhora não se corrige? Está querendo levar esta corte à loucura?

**LISA** – (*Modesta.*) Ora, quem sou eu?

**JUIZ** – Sei muito bem quem a senhora é! Cometeu uma transgressão e vai ter que pagar.

**LISA** – O senhor não pode fazer isso comigo! E meus direitos civis? A liberdade do indivíduo?

**JUIZ** – É em nome das leis do Estado que vou te condenar. Incitamento à desordem é muito irregular.

**LISA** – (*Desafiante.*) Que direito tem o Estado de impor essas leis aos seus cidadãos?

**JUIZ** – (*Com impaciente didatismo.*) Minha cara, essas leis são o Direito. Elas constituem a Ordem.

**LISA** – O que é a Ordem diante da Liberdade?

**JUIZ** – (*Sublime.*) A Ordem é tudo. Está acima de nós e dentro de cada um. É a Ordem que faz cada um de nós ser quem é.

**LISA** – Ora, Meritíssimo, eu estava apenas protestando!

**JUIZ** – Perfeitamente. E eu estou só te condenando. É muito simples. Se você protesta, eu reprimo. Faço tudo como manda o figurino. (*Apanha um monumental alfarrábio e o exhibe para Lisa.*) Te apresento a um grande amigo// cujas ordens sempre sigo,// razão mesma de meu ser// sem o qual não sei viver.// Este livro é o meu código,// meu amo, mestre e fiel senhor// meu código e eu vivemos felizes,// sempre atentos aos menores deslizes// de artistas, escritores, cientistas e doutores,// jornalistas e pintores, professores e autores.// Que ninguém ouse falar mal// de meu código tão querido,// livro esse sem o qual// perde a vida o seu sentido // Oh, compêndio precioso// que me faz viver em gozo// cuidando do bem comum,// código, só existe um! (*Bate o martelo.*) Três dias de detenção!

**NARRADOR** – Três dias de detenção! Meia semana sem contestação! Mas já no quarto dia// lá estava Lisa, pronta para nova rebeldia.// Só que a essa altura ela percebia// que seu protesto ficara descomunal,// até mesmo para a fabulosa América Real.

**LISA** – Eu vivo contestando estruturas// as verdades sempre digo, mesmo duras,// e eu sei que estou na minha// pois é essa a minha linha// de norte a sul, de leste a oeste,// da Rodésia a Bucarest,// é preciso que eu proteste!

**NARRADOR** – No dia seguinte, Lisa Rock embarca para o *front* da Eurochina do Norte, uma notícia que provoca alvoroço na Mansão Branca.

**SECRETÁRIO** – Majestade, trago notícias boas e más.

**REI** – (*Ar de sofrimento.*) As boas notícias primeiro.

**SECRETÁRIO** – Aquela cantora, Lisa Rock...

**REI** – A subversiva? A maconheira?

**SECRETÁRIO** – Sim, Excelência. Inesperadamente, ela embarcou para a Eurochina do Norte e fez um *show* para nossos soldados no *front*.

**REI** – É mesmo? Ora, aí está uma agradável surpresa! Que simpático da parte dela! E a má notícia?

**SECRETÁRIO** – Depois do *show*, desertaram 190 soldados, 12 sargentos, dois tenentes e até mesmo um general.

*Mudança de luz e som.*

**LISA** – Espaço e tempo atravesso// num desafio à razão// batalhando pelo sucesso// da grande revolução!

*Ruído de jato preparando-se para decolar.*

**PILOTO** – Senhoras e senhores, bem-vindos a bordo. Este é o voo 184 das Linhas Aéreas Mundiais, com escalas em Paris, maio de 1968, na Primavera de Praga, na Praça da Paz Celestial em Pequim, nas quedas do Muro de Berlim e do Império Soviético, nesses países todos que vivem mudando de nome e em praticamente todas as capitais do Quarto Mundo. Permitam-me apresentar-lhes minha tripulação. Temos duas aeromoças, uma do IRA, outra do Mossad. Um dos copilotos é fundamentalista muçulmano e o outro foi treinado em Cuba, enquanto eu, o comandante, sou na verdade um agente da CIA. Assim, podem ficar tranquilos, porque, se formos sequestrados, estamos em condições de conseguir um excelente tratamento, seja qual for a ideologia de nossos sequestradores. Estamos orgulhosos em ter a bordo a renomada cantora e estrela de cinema Lisa Rock. Por favor, apertem os cintos e observem o aviso de não fumar até completarmos a decolagem. Lembramos a Miss Rock que o aviso de não fumar se aplica a todo tipo de cigarros. Boa viagem.

*Ruído de jato decolando.*

**NARRADOR** – Horas depois, num aeroporto do Mundo Oriental.

**COMISSÁRIO** – *(Caminhando pressuroso para Lisa, estende-lhe a mão.)*  
Camarada Rock, permita que me apresente. Sou o camarada Wong Iuri Ahmed Hernández, da Indoeuropa do Sul. Soube que a senhora requereu visto de entrada em nossa república.

**LISA** – Pois é. Estou ansiosa para entrar em contato com o povo de seu país.

**COMISSÁRIO** – Saiba que meu governo acompanha com muita simpatia seus movimentos pela liberdade na América Real. Seu telegrama de protesto, condenando a intervenção que o governo imperialista promoveu na Eurochina do Norte, foi publicado em nossos jornais e recebido de maneira muito favorável por nosso povo.

**LISA** – Fico contente em saber. Pode me mostrar a notícia?

**COMISSÁRIO** – Naturalmente, camarada. Aqui está. *(Entrega-lhe um jornal.)*

**LISA** – *(Lendo.)* Mas... aqui só está uma parte de minha declaração. O que aconteceu com a segunda parte, em que eu protesto contra o internamento de intelectuais dissidentes de seu país em asilos psiquiátricos?

**COMISSÁRIO** – Camarada, bem se vê que não está familiarizada com as particularidades de nosso povo. Aquela parte não apresentava interesse para a maioria de nossos leitores.

**LISA** – Camarada Comissário, precisamente aquela parte é que tinha interesse para o povo de seu país.

**COMISSÁRIO** *(Complacente.)* – Humm, camarada Rock, deixe que lhe diga uma coisa. Esses intelectuais a que a senhorita, certamente por uma desinformação, se refere em seu telegrama *(passa do sorriso para uma expressão furiosa)* não passam de preguiçosos e parasitas que tiveram muita sorte de receber uma punição bem menor do que a que mereciam.

**LISA** – Não creio que sejam preguiçosos nem parasitas. São escritores e cientistas que simplesmente desejam uma sociedade mais justa.

**COMISSÁRIO** – Em nosso país, felizmente, já fizemos uma revolução que implantou a mais completa justiça social.

**LISA** – (*Exaltando-se.*) A revolução que quero fazer não é apenas uma revolução social! É uma revolução total no ser humano, a melhor de todas as revoluções possíveis!

**COMISSÁRIO** – (*Com o sorriso da certeza, de quem está convencido de que “chegou lá”.*) É precisamente esta que fazemos, todos os dias, para levar o processo até os últimos estágios. Pode ficar sossegada.

**LISA** – (*Nem um pouco satisfeita.*) E quanto às medidas de abertura e democratização que vêm ocorrendo nos principais países do Mundo Oriental, qual é a atitude que o seu governo vai tomar?

**COMISSÁRIO** – Veja bem, minha cara, tudo isso é muito relativo. Afinal, aquilo que é bom para determinada nação nem sempre é o melhor para outra.

**LISA** – Ora, meu senhor, o que é isso, liberdade não é uma questão de geografia.

**COMISSÁRIO** – Minha jovem, liberdade pode não ter nada a ver com geografia, mas tem tudo a ver com o momento histórico. E eu lhe garanto que, aqui para o nosso povo, esse momento da abertura ainda não chegou. É preciso um pouco de paciência.

**LISA** – Paciência? Há décadas que o povo vem tendo paciência! Queremos mudanças agora!

**COMISSÁRIO** – Senhorita, saiba que todos os estágios de nossa revolução têm de ser controlados pelos departamentos especializados. E, por suas atitudes, estou vendo que suas músicas de protesto seriam um tanto inconvenientes em nosso país, compreende?

**LISA** – Compreendo que vocês são uns burocratas que enterraram o sonho da verdadeira revolução!

**COMISSÁRIO** – E a senhorita não passa de uma contrarrevolucionária idealista e pequeno-burguesa!

**NARRADOR** – Proibida de entrar na Indoeuropa do Sul, Lisa tenta falar com os grandes líderes mundiais.

**LISA** – Atenção, senhores presidentes, dirigentes do mundo ocidental, oriental, lateral e diagonal!

**LÍDER 1** – Manda dizer que estou ocupado.

**LÍDER 2** – Sem chance!

**LÍDER 3** – Essa mulher é pior que mil organizações não governamentais!

**NARRADOR** – Num mundo de tão frequentes mutações, Lisa, obstinada, se mantém fiel às suas convicções.

**LISA** – Como podem ser tão insensíveis? Só quero fazer a melhor de todas as revoluções possíveis!

**LÍDER 1** – Revolução, que papo mais furado!

**LÍDER 2** – Agora prevalecem as leis do mercado.

**LÍDER 3** – Toda ideologia está morta e enterrada.

**OS 3 JUNTOS** – A economia hoje se tornou globalizada!

**LISA** – *(Está entre dois companheiros e diz para eles.)* Esses panacas só conseguiram globalizar duas coisas: a miséria e a merda. *(Em outro tom.)* Os homens da Terra são todos irmãos. Insisto em ser recebida!

**LÍDER 1** – Saia daqui em 24 horas, ou então será banida!

**LISA** – Vou dizer a verdade, bicho, // este mundo, pra mim, está um lixo, // muita gente que é safada, // tanta coisa que é errada. // *(Para os companheiros.)* Mas vocês me conhecem; não sou de entregar os pontos tão facilmente. *(Em outro tom.)* Cidadãos do mundo, emprestai-me vossos ouvidos!

**LÍDER 2** – Expulsem ela do mundo!

*Acorde musical forte. Mudança de luz. Outro clima. Lisa canta desanimada.*

**LISA** – Deus está morto, Marx também e eu mesma não me sinto muito bem. Se o sonho já era // e nunca passou // de uma grande quimera, // o jeito então é cair na real – Uau!!! Ah, que pesadelo sem igual, // é um cataclismo sideral e eu não estou // nada legal... nada legal... nada legal...

*Ao mesmo tempo em que vai abaixando a voz, Lisa se dirige a um ponto do palco onde estão Black, Lucas e Billy. Um escritório ou uma suíte de hotel. Ambiente de desânimo.*

**BLACK** – Valeu, Lisa... não desanima...

**LISA** – Quem sabe, se eu tivesse usado outras palavras...

**BLACK** – Você falou legal, mas isso não adianta.

**LUCAS** – As palavras, só porque são certas, não fazem acontecer nada. Se fosse só explicar o que está errado pra consertar as coisas, seria muito fácil.

**LISA** – Ah, mas um dia a gente consegue! Se a gente se dedicar até o fim, se puser toda a alma nessa luta, um dia vamos mudar mesmo esse mundo!

**LUCAS** – Mas quando?

**LISA** – Pode ser que demore, mas tem gente que vai viver nesse admirável mundo novo. É essa gente, seja de que época for, que são os nossos contemporâneos. É nesse mundo novo que estou ligada. O mundo que vier depois da melhor de todas as revoluções possíveis.

**BLACK** – Pode ser a melhor, mas não vai ser a última.

**LISA** – Por quê?

**BLACK** – Porque a última vai ser a nossa.

**LISA** – De quem?

**BLACK**- **A revolução negra. Depois de todas, depois dessa que você diz que é a melhor, ainda vai ter a nossa.**

**LISA**- **Não diga isso, Black and Black. A melhor de todas as revoluções possíveis vai ser a tua, também. Depois dela ninguém mais vai protestar.**

**BLACK** – Pode ser que não tenha mais branco para protestar. Mas vai faltar ainda um protesto pra ser feito. E pode estar certa de que eu vou estar nele.

**LISA** – Sem essa, Black! A nossa revolução é a tua, também!

**BLACK** – *(Aproximando-se de Lisa e tocando seu rosto.)* No fundo, você é negra, Lisa. Por isso você é legal. Olho pra tua pele clara e vejo a negra que tem

dentro de você. *(Com um bastão de maquiagem vai pintando alguns traços negros no rosto de Lisa.)* Todo aquele que protesta é um negro. Todo rebelde é um negro. Poucos sabem disso, mas todos têm de saber. *(Cantando.)* Dentro de você// vive uma negra// que eu vou despertar.

**LISA E BLACK** – *(Cantando juntos. Ritmo calmo, repousado.)* Dentro de cada um de nós// dorme um negro// que é preciso chamar// existem mais coisas// dentro de nós// que têm de acordar.

*Param de cantar e sentam-se, de certa maneira, calmos pela canção. Toca o telefone. Billy vai atender. A campainha do telefone quebra o clima de repouso em que estavam. Billy, ao telefone, ouve e apenas murmura de vez em quando “sim”. Depois de um tempo, desliga.*

**BILLY** – Vocês têm ideia de onde fica um lugar chamado República do Imponderável?

**BLACK** – Nunca ouvi falar.

**BILLY** – Chegou a notícia de que as suas músicas são as mais procuradas pela juventude de lá.

**LISA** – Bom.

**BILLY** – Só que tem um problema. O governo de lá acaba de proibir todas as suas músicas.

**LISA** – Por quê?

**BILLY** – Eles alegam que as suas músicas incentivam o consumo de drogas.

**LISA** – Muito bem, vamos organizar um protesto contra essa República do Imponderável.

**BILLY** – De que lado está o governo deles?

**LISA** – Não sei nem quero saber.

**BILLY** – E como você vai protestar contra esse governo se não sabe de que lado eles estão?

**LISA** – Que foi, virou reacionário agora? Estou te estranhando, bicho.

**BILLY** – Mas como é que a gente pode contestar um governo se não sabemos de que lado ele está?

**LISA** – Todo governo está contra o povo. Essa é a primeira regra de qualquer contestador que se preze.

**BILLY** – Falou.

**BLACK** – Falou.

**LUCAS** – Não falou. E quando o governo for um governo do povo?

**LISA** – *(Pausa, olhar crítico.)* Um governo do povo? Aí eu posso me aposentar. Vamos descobrir alguma coisa sobre essa tal República Imponderável. Ligue a TV.

*Um aparelho de TV é ligado. Acende-se a luz sobre o estúdio de TV da primeira cena da peça. É a República do Imponderável. Do outro lado do palco, Lisa e sua trupe acompanham o discurso do presidente, que é proferido agora num andamento bem mais rápido que na cena inicial, com reações de incredulidade e alguns comentários durante os quais a voz do presidente diminui de intensidade.*

**PRESIDENTE** – Amigos, é uma grande felicidade estar aqui, falando a vocês todos, graças ao milagre da eletrônica. Sim, um autêntico milagre, porque conhecendo, como nós conhecemos, a nossa tecnologia, só pode ser mesmo um milagre que essa geringonça funcione.

**LISA** – Como é que é? *(Lisa e sua trupe se entreolham espantados.)*

**PRESIDENTE** – ...dentro de mais alguns dias, com a graça de Deus, iremos enfim detonar nossa primeira bomba atômica, a Candango Um...

*O discurso prossegue sem som. Imediatamente ouvem-se os comentários.*

**LUCAS** – Vocês ouviram o que eu ouvi?

**LISA** – Mas que fenômeno inacreditável!

*Imediatamente volta-se a ouvir o discurso em volume normal.*

**PRESIDENTE** – Apenas um pequeno detalhe separa nossa pátria de seu grande destino, e esse detalhe, como sabem, é a nossa imagem no exterior...

*O discurso prossegue sem som.*

**LISA** – *(Em cima.)* Como é possível um discurso tão lamentável?

**BLACK** – Não é à toa que se chama República do Imponderável!

*Ouve-se novamente o discurso.*

**PRESIDENTE** – ...com a Candango Um, vamos nos transformar, enfim, na grande potência que merecemos ser. Hoje, a Candango Um! Amanhã, o mundo!

**LISA** – Preciso me beliscar para ver se não estou a sonhar. Digam-me, existe essa nação ou é produto de minha imaginação?

**LUCAS** – *(Com um almanaque nas mãos.)* Existe, sim, está aqui no mapa.

**LISA** – Vamos pra lá imediatamente.

**BLACK** – Espera aí, Lisa... Ir até esse lugar maluco só por proibirem os seus discos?

**LISA** – A proibição agora é o de menos. Deu pra perceber que lá é onde mais precisam da gente. Lá só tem protesto pra ser feito.

**BLACK** – Toma cuidado, Lisa. Nessa, a gente pode se machucar.

**LISA** – Porra, Black, que papo é esse?

**BLACK** – Isso aí não está me parecendo um país muito sério.

**LISA** – Ora, você que tantas aprontou! Até parece que broxou! Vamos em frente, tratar de arrumar as malas! *(Saem depressa.)*

*Mudança de luz e som.*

**NARRADOR** – Como era de esperar// em se tratando de nação tão peculiar,// a notícia da chegada de Lisa Rock, a contestadora notável,// põe em polvorosa o comando da República Imponderável.

*Acende-se a luz sobre uma reunião ministerial na República Imponderável. A atmosfera é de caos. O presidente esbraveja, dignitários tropeçam uns nos outros.*

**PRESIDENTE** – Não quero saber! Nem quero ouvir falar!

**MINISTRO 1** – Mas, Excelência!

**PRESID.** – Não a deixem entrar! Proíbam, inventem qualquer pretexto!

**MIN. 1** – Não podemos, Excelência! A repercussão será péssima!

**PRESID.** – Não vai haver repercussão! Ninguém precisa saber que ela está aqui! A gente expulsa ela em silêncio e fica por isso mesmo!

**MIN. 2** – Tarde demais, Excelência!

**PRESID.** – Como?

**MIN. 3** – Um repórter descobriu que ela está no país.

**PRESID.** – Diabo de repórter metido a besta! Divulga uma nota oficial desmentindo o que ele disse!

**MIN. 2** – É repórter internacional, Excelência!

**PRESID.** – Logo agora que a gente estava mudando a imagem do país! Cantora intrometida! (*Para o ministro 2.*) E você, por que tinha que proibir os discos dela?

**MIN. 2** – Mas, presidente, todos eles incitam o uso de drogas!

**PRESID.** – Ora, isso é muito relativo! (*Em outro tom.*) Veja o problema que você me arrumou! Preciso fazer alguma coisa! Não é possível que, por causa de

uma agitadora maconheira, eu vá enfrentar uma crise! (*Exaltando-se.*) Nem que eu tenha que usar uma divisão inteira do exército, eu dou um jeito nela!

**MIN. 3** – Nem parece que é o senhor que está falando! Logo Vossa Excelência, que escreveu tantos artigos defendendo a liberdade de expressão!

**PRESID.** – Quantas vezes vou ter que repetir: “esqueçam tudo que escrevi”!

**MIN. 3** – Não foi o senhor quem disse isso, Excelência!

**PRESID.** – Não? Não faz mal! Essa mulher que não brinque comigo! Mando todo o efetivo militar pra cima dela, se for preciso!

**LING** – (*Um ministro que ficou até agora em silêncio. Fala suavemente, com vagar.*) – Muitas vezes, Excelência, uma divisão inteira do Exército pode até atrapalhar.

**PRESID.** – Como assim?

**LING** – Por que se preocupar tanto em lutar contra Lisa Rock?

**PRESID.** – Ora, por quê? Se ela é uma ameaça! É um perigo!

**LING** – Quando o perigo é muito grande, o que pode acontecer?

**PRESID.** – Ora, fale de uma vez. Se tem alguma ideia, diga logo, não fica fazendo onda!

**LING** – Se me permitem uma pequena alegoria: o que acontece, Excelência, quando uma força irresistível encontra um obstáculo intransponível?

**PRESID.** – Como assim?

**MIN. 1** – O que quer dizer isso?

**MIN. 3** – Mas do que você está falando? Palhaço!

**MIN. 2** – Estamos aí correndo o risco de quebrar a cara e ele vem com frescura!

**PRESID.** – Calma, senhores! Não é o momento para discussões de caráter pessoal! Se o companheiro Ling tem alguma ideia pra tirar a gente desse buraco, vamos escutar!

**LING** – É exatamente como falei, veneráveis senhores! O que acontece quando uma força irresistível encontra um obstáculo intransponível?

**PRESID.** – Porra, e como é que eu vou saber? (*Para um ministro.*) Você sabe? Eu não! Não tenho a menor ideia! (*Pausa. Ling se sente alvo de todas as atenções.*)

**LING** – Ninguém sabe? Ora, senhores, em meio a tantas cabeças ilustres, será que ninguém pode encontrar a resposta a uma pergunta dessas?

**PRESID.** – (*Tentando compreender.*) O que acontece quando uma força irresistível encontra um obstáculo intransponível? Não sei dizer! Não sei explicar o que acontece!

**LING** – (*Lisonjeiro.*) Brilhantemente respondido, Excelência! Parabéns por vossa brilhante dedução!

**PRESID.** – (*Perplexo.*) Mas que dedução, ô Ling? Eu não deduzi porra nenhuma!

**LING** – Vossa Excelência anunciou a resposta para nosso grande problema!

**PRESID.** – Está brincando comigo? Como é que eu ia enunciar a resposta, se não sei qual é?

**LING** – (*Triunfante.*) Porque a resposta é exatamente essa, Excelência! Se me perdoarem a redundância da expressão, a resposta não pode ser respondida, pois não pode ser expressa em palavras!

**MIN. 1** – Diabo, do que ele está falando?

**PRESID.** – Para com essa enrolação! Você pode enrolar os nossos credores, mas a mim você não enrola!

**MIN. 2** – Fala logo!

**MIN. 3** – Resolveu ou não o problema?

**LING** – Parcialmente resolvido, veneráveis senhores. Repito a pergunta: o que acontece quando uma força irresistível como Lisa Rock encontra um obstáculo intransponível como nosso governo? Vossa Excelência encontrou a resposta certa quando disse que não podia responder. Acontece uma coisa indescritível.

**PRESID.** – Continuo na mesma. O que pode ser uma coisa indescritível?

**MIN. 2** – (*Com um dicionário na mão.*) É uma coisa que não pode ser expressa em palavras!

**PRESID.** – Mas então o problema não tem solução! Se a coisa não pode ser descrita por palavras, não existe!

**LING** – Peço desculpas por discordar, veneráveis senhores. *(Fala com autoridade milenar.)* Experiência pessoal muito longa no trato de coisas e palavras me permite afirmar que a coisa indescritível pode existir. *(Presidente e ministros estão apalermados à sua volta.)* Deve ser uma coisa tão inesperada, tão absurda, que ninguém consegue descrever direito.

**MIN. 1** – Uma coisa em que ninguém pensou antes!

**MIN. 2** – Uma surpresa completa para Lisa Rock! Se conseguirmos colocar Lisa Rock numa situação fora do comum, neutralizamos o efeito dela!

**PRESID.** – Certo, rapazes! Agora é pensar nessa coisa! O que pode ser?

**MIN. 3** – Algo absolutamente imprevisível!

**MIN. 1** – Já sei! Vamos fazer uma homenagem a Lisa Rock!

**VOZES** – Homenagear a mulher?

**MIN. 3** – Então! Ela vem para cá certa de que será recebida com hostilidade. E vai ter a maior surpresa. Ela e todo o mundo! Vamos homenageá-la! Damos um prêmio a ela!

**MIN. 1** – Um prêmio por sua arte incomparável!

**MIN. 2** – Isso! Homenageando Lisa Rock, ela fica desarmada! Sem argumentos contra a gente!

**PRESID.** – Brilhante! Como vai poder protestar contra nós, se estamos homenageando ela?

**MIN. 1** – O protesto fica sem sentido!

**MIN. 3** – Não vai poder reclamar de nada!

**MIN. 2** – Ah! Com essa pegamos aquela sacana! Mau exemplo pra juventude!

**PRESID.** – Grande, Ling!

**MIN. 1** – Parabéns, ministro!

**PRESID.** – Desta vez ela se estrepa! Quero ver a cara com que vai ficar!

**MIN. 1** – E esses invejosos da imprensa internacional, que vivem gozando a gente, fazendo piadinhas? O que vão dizer agora?

**MIN. 2** – No mundo inteiro aquela porra-louca cria baderna, faz bochincho, o diabo! Agora chega aqui, na República Imponderável, que eles vivem criticando, e cortamos a onda dela!

**MIN. 3** – Nós somos duca!

*O presidente e os ministros se abraçam num clima de grande animação.*

*Mudança de luz e som.*

**NARRADOR** – E assim, para surpresa geral, // em vez de uma acolhida brutal, // a campeã da contestação // tem fabulosa recepção // no paraíso subdesenvolvido. // Oh! Quanta pompa! Quanto alarido!

**PRESID.** – É com muito orgulho que a República do Imponderável saúda Madame Lisa Rock, essa renomada artista internacional.

**MINISTRO 1** – Ídolo da juventude mundial.

**LING** – É uma honra, Madame. Afinal, também já fomos jovens.

**LISA** – É mesmo? Ora, quem diria?

**LING** (*rindo*) – Oh, Madame tem muito *sense of humour*.

**MINISTRO 2** – Mas não percamos tempo, pois há uma extensa lista de homenagens a Madame Rock.

**LISA** – Alguma coisa tá errada, // palavra que estou encucada, // essa gente me detesta // e prepara tanta festa! // Esperava ser xingada // e estou sendo badalada, // é um troço que não entendo, // penso, penso e não compreendo. // Tão a fim de me agradar, // querem até me premiar! (*Para eles.*) Olha, esse barato de homenagem não faz meu gênero, sabem? Meu negócio é trabalhar e contestar.

**PRESID.** – Claro, é o que sempre digo: o trabalho só enobrece...

**MINISTRO 2** – Mas... *nobresse obrige*... o protocolo exige que uma artista como a senhora receba todas as honrarias a que tem direito.

**LISA** – (*Para a plateia.*) Honrarias não aceito// pois pra mim tem mau conceito,// mas não posso recusar// e ficar impopular.// Uma saída hei de achar// para os desmoralizar! (*Para eles.*) Não tou a fim de honrarias, mas, se é o que querem, podem começar liberando meus discos.

**PRESID.** – Oh, sim, certamente, se bem que, na verdade, eles não chegaram propriamente a ficar proibidos.

**LISA** – Como não foram proibidos? Saiu nos jornais do mundo inteiro!

**PRESID.** – Segundo meus assessores, o que houve foi basicamente um vazamento equivocado de informação, não é, Ling?

**LING** – Perfeitamente, Excelência. Meras conjunturas burocráticas e pontuais que já foram inteiramente superadas.

**MINISTRO 2** – Em assim sendo, Madame, creio que podemos passar para a próxima etapa de nosso programa oficial.

**PRESID.** – Entregamos aqui a chave da cidade para a Madame.

**LISA** – Muito obrigada. Com isso vou poder abrir as portas das suas prisões, onde só entram preto, pobre e prostituta.

**MINISTRO 1** – (*Risos.*) Madame, sempre espirituosa...

**LING** – Agora, convidamos a senhora para o banquete em sua homenagem.

**LISA** – Os senhores podem comer. Eu prefiro ficar em jejum, em solidariedade aos milhões de desempregados, de sem-terra e sem-teto que passam fome em seu país.

**MINISTRO 1** – Oh, pois não... aceita um licorzinho?

**LISA** – Sou contra o álcool, porque entorpece nossos sentidos. (*Tira uma seringa da bolsa.*) Prefiro ficar na minha picada. Me deixa mais lúcida, sabe?

**PRESID.** – Oh, a lucidez é um dom dos deuses.

**LISA** – (*Para a plateia.*) Mas que pilantras sem igual,// nunca vi tanta cara de pau! (*Para eles.*) E agora, se não se incomodam, vou puxar o meu fumo.

**MINISTRO 1** – Pode fumar à vontade, Madame.

**LING** – Inteiramente à vontade. Aqui não nos incomodamos com o que cada um faz.

**PRESID.** – A vida particular de cada um é problema só dele.

**MINISTRO 2** – O governo não interfere nessas coisas.

**LING** – As minorias são livres!

**MINISTRO 2** – Está apreciando o cigarro, Madame?

**LISA** – Não me chame de Madame. Não sou casada.

**MINISTRO 2** – Oh, sim, certamente... é ainda uma mocinha...

**LISA** – Também não. Já deixei de ser virgem há muito tempo.

**PRESID.** – Naturalmente, uma jovem tão encantadora só tem que entusiasmar a moçada, fazer os rapazes perderem a cabeça.

**LISA** – *(Dando uma puxada.)* Não é só rapazes, não. Também já tracei muita garota, sabe?

**PRESID.** – Oh... *(Faz um gesto de quem acha compreensível.)* Alguma coisa mais?

**LING** – Outra picada?

**MINISTRO 2** – Um cigarrinho?

**LISA** – Mas essa gente não se manca, // eu os escolhambo e não perdem a panca, // tá na hora de acabar com isso // e provocar um rebuliço. *(Para o presidente.)* Vossa Excelência é o perfeito anfitrião...

**PRESID.** – Oh, que bom... era exatamente essa minha intenção...

**LISA** – Já que me dão tanta liberdade // posso aproveitar a oportunidade // pra me sentir bem à vontade?

**PRESID.** – Oh, por favor, tenha a bondade...

**LISA** – *(despindo-se)* Em sendo assim, creio que não haverá nenhum mal // em me pôr inteiramente ao natural. *(Começa a se despir.)*

**PRESID.** – Oh...

**LISA** – Os senhores não vão se chocar com uma coisa dessas, espero...

**PRESID.** – Claro que não! *(Faz sinal para que os outros concordem.)*

**MINISTRO 1** – Afinal... é natural...

**LING** – Nada mais natural que a nudez...

**LISA** – Fico contente que pensem assim. O corpo é a base de nossa existência. Sem o corpo, o que seríamos? Nada! Nosso corpo é a nossa verdade e nossa liberdade! E o corpo é mais ele, quando está nu. Nascemos nus. Nus perpetuamos a espécie.

**MINISTRO 2** – Ahnnn... *(Pigarreia.)*

**PRESID.** – De fato, é isso mesmo.

**LISA** – Nus estamos mais perto da verdade. Eu, que sempre persegui a verdade com todas as forças, um dia espero mergulhar dentro dela em sua plenitude, até que a verdade e eu sejamos uma só coisa.

**TODOS** – Ah... sim... *(Perplexos.)*

**LISA** – Então, convido os senhores a tirar suas roupas comigo. Livrem-se delas e vamos todos, juntos, encontrar a grande verdade! *(Aproxima-se do presidente como quem vai despi-lo.)*

**PRESID.** – *(Apoplético.)* Chega! Assim já é demais! Mas que falta de compostura, que atrevimento! *(Lisa insiste, tentando lhe tirar a roupa.)* Pare, já disse! O que está pensando? *(Autoritário.)* Quem manda aqui sou eu e pronto! *(Para todos, incluindo a plateia.)* Liberalismo sim, mas só até certo ponto!

*Confusão generalizada.*

**NARRADOR** – Após esse agito sem igual// Lisa deixa correndo a capital.// Mas muito maior será a confusão// que irá armar bem no meio do sertão,// onde o governo pretende detonar// sua primeira bomba nuclear.// Pra impedir essa louca empreitada,// Lisa e a turma se infiltram entre a caboclada.

*Mudança de luz e som. Lisa, Black, Lucas e Billy aparecem rastejando pelo chão, com várias bananas de dinamite nas mãos e muito fio enrolado. Em primeiro plano, um guarda. Pouco depois, aproxima-se um segundo guarda.*

**LISA** – Não façam barulho! Estão com tudo aí?

**LUCAS** – Tudo comigo.

**LISA** – Então, cada um vai por um lado, coloca o explosivo e a gente se encontra aqui. Trouxeram fósforo?

**BLACK** – Claro!

**LISA** – Então vão indo! Cuidado que vem vindo alguém!

**BILLY** – Deve ser a troca de guarda.

**LISA** – Vai!

*Lucas, Black e Billy saem rastejando, cada um para um lado. Lisa fica escondida.*

**GUARDA 1** – Tudo em ordi?

**GUARDA 2** – Tudo joia. Já vai pegá nu serviçu?

**GUARDA 1** – Vô. Quero saí mais cedu. Amanhã tenhu que i na cidade. Vou buscá minha TV a cores.

**GUARDA 2** – Comprô no crediário?

**GUARDA 1** – Que nada! Consórcio! Fui sorteado.

**GUARDA 2** – Beleza. U que é o progresso, né?

**GUARDA 1** – Coisa loca, sô. Capitão falô que até u fim du mês, metade das ruas lá da cidade vai tá asfartada. Tamu ficandu civilizadu.

**GUARDA 2** – É memu. Diz que onti teve até congestionamento nu Largo da Matriz. Us motorista ficô tudo orguioso.

**GUARDA 1- E num é prá ficá? (Lisa tenta se arrastar.) O que foi isso?**

**GUARDA 2** – Tem arguém ali. (*Vendo lisa.*) Ei, moça, num podi passá!

**LISA** – (*Jovial.*) Tudo bem estamos só puxando os fios prô nosso show. (*Black aparece.*)

**GUARDA 2** – Cadê o crachá de ocêis?

**LISA** – Tá com ele. (*Indica Black and Black. Os guardas olham para ele.*)

**LISA- Me atira o crachá!** (*Black atira uma banana de dinamite com o pavio aceso para Lisa.*)

**LISA** – (*Para o Guarda 1.*) Segura um pouco.

**GUARDA 1** – U que é isso?

**LISA** – Dinamite. É pra explodir essa usina.

**GUARDA 1** – U quê? Tá louca, dona? (*Atira a banana nas mãos do outro guarda, que a atira de volta para Lisa. Os dois apitam.*)

**LISA** – Não, não estou louca! Loucura é esse trambolho infernal// suprassumo do mal// a serviço da poluição// e também da exploração! Já ouviram falar em ecologia? (*Atira a banana de volta para um deles.*)

**GUARDA 2** – Ecologia? Quê que é isso?

**GUARDA 1** – (*Assustando-se.*) É coisa de comunista! O capitão falou!

*Os guardas apitam com mais força. Surgem Lucas e Billy.*

**LUCAS** – Pronto. Está tudo ligado.

**LISA** – É agora, gente! (*Atira a banana de dinamite com o pavio aceso no fundo do palco.*) Todo mundo de mão dada! (*Assumem uma pose heroica.*) Energia nuclear, não!

*Ficam esperando a explosão, que não vem. Silêncio profundo. Depois de algum tempo.*

**BLACK** – Ué...

**LUCAS** – Mas o que aconteceu?

**LISA** – Por que essa droga não explode?

**BLACK** – Sei lá.

**BILLY** – O que será que houve?

**LISA** – Alguma coisa falhou.

**BLACK** – Mas não é possível! Era pra ter ido tudo pelos ares!

*Pausa.*

**LISA** – Gente, posso jurar que a terra tremeu.

**BILLY** – É mesmo! Eu também senti!

**LUCAS** – Vocês ouviram esse barulho? Parece uma bomba explodindo.

**LISA** – Onde?

**LUCAS** – Lá, bem longe! *(Aponta para um lado.)*

**LISA** – *(Ouvindo também.)* Ahn, ahn...

**BLACK** – Escuta! Uma outra explosão, desse lado. *(Ouvem-se explosões longe, muito longe.)*

**LUCAS** – E mais outra, do lado de lá!

**BILLY** – E de lá!

**LISA**- De lá, também!

*Pequena pausa.*

**BLACK**- É bomba por toda parte!

**LISA** – Parece que o mundo inteiro está explodindo!

**BLACK** – E como é que não aconteceu nada pra gente?

*Olham-se intrigados.*

**BILLY** – *(Um tom medroso.)* Lisa... será que a gente morreu?

**LISA** – *(Tom fulminante.)* Corta essa, panaca!

*Acende-se a luz num outro lado do palco sobre o presidente. À medida que ele vai falando, apaga-se a luz sobre Lisa e sua trupe.*

**PRESIDENTE** – *(Falando para a TV, num tom grave e urgente.)* Minha gente, sinto-me no dever de informar que nossa usina nuclear Candango Um acaba de sofrer um atentado terrorista que visava detonar nossa bomba atômica antes do momento previsto. *(Feliz.)* Mas Deus, mais uma vez, estava do nosso lado e graças a algum bendito defeito de fabricação, a bomba não explodiu. *(Num tom animado.)* Suas vibrações, no entanto, provocaram uma reação em cadeia que ativou outras bombas atômicas em todo o mundo *(mal acreditando no que aconteceu)* e tudo explodiu e o resultado é que agora não há mais grandes potências nem países subdesenvolvidos. Agora estamos todos na mesma merda!

*Apaga-se a luz sobre o presidente enquanto ouvem-se várias bombas explodindo. A fumaça toma conta do palco e, quando começa a se dissolver, surge uma figura estranha, com a aparência de um velho feiticeiro, cabelos longos, barba branca, sobre o corpo uma velha toga esfarrapada. A personagem, que transmite um ar de selvagem majestade, dirige-se ao público.*

**JUIZ** – Não me reconhecem? Sou Justus Justissimus, o juiz que condenou Lisa Rock. Quando a conheci, eu era um magistrado da Corte Suprema, com uma série de ensaios publicados nas melhores revistas especializadas, nos quais demonstrava de forma incontestável minha tese de que o nosso sistema era o mais perfeito de todos, pois sua sublime arquitetura refletia a Beleza Eterna da Ordem. Acho que essa frase foi um pouco mais longa do que deveria. Merda. Nunca fui capaz de perder o gosto pela retórica. *(Bebe de uma garrafa.)* Eu era

altamente respeitado em meu país e no exterior. Hoje, graças a Lisa Rock, superei tudo isso. Condenei Lisa Rock em nome do mais sagrado dos princípios, o princípio da Ordem. E depois vi que estava errado, porque uma ideia começou a germinar no meu cérebro, de que a Ordem era algo perverso e antinatural. Essa é uma verdade evidente, no entanto, se não fosse por Lisa Rock, eu jamais a teria percebido. O verdadeiro fundamento da Natureza é a Desordem, e a esse respeito escrevi um magnífico tratado jurídico – A Natureza Intrínseca da Desordem –, que foi recusado pelos idiotas das grandes editoras e levou meus colegas de tribunal a rirem nas minhas costas. Não faz mal. Aqui, em meio aos destroços da América Real, vivo feliz. O livro foi mimeografado pelo pessoal e circula por aí, apesar de alguns lamentáveis erros de revisão. Algumas vezes, a moçada usa as folhas do livro para enrolar seus cigarrinhos e, quando vejo aquela fumaça subir pelo ar, sinto que minhas ideias estão se misturando com os elementos da Natureza, e isso é bom, pois afinal é da Natureza que elas saíram e a Natureza é boa. Os homens civilizados é que estragavam tudo. Ciência e virtude são incompatíveis, porque todas as ciências têm uma origem ignóbil. A astronomia vem da superstição, a química nasce da promiscuidade e da lascívia e a física vem do autoritarismo e da repressão. O homem civilizado é apenas um selvagem que não deu certo.

*Surgem Lisa e sua trupe, vestidos como uma tribo estranha, mistura de neo-hippie com ficção científica. Juntam-se ao juiz.*

**BLACK** – Aqui levamos uma vida tranquila.

**LISA** – Aqui, em comunhão com a Natureza, esperamos o momento certo para tomar posse do mundo que nos pertence. *(Lisa está grávida.)*

**LISA** – A gente precisa curtir as coisas como elas são. É dentro de você que estão as coisas essenciais. A água, por exemplo.

**BLACK** – A água é o princípio de tudo.

**LUCAS** – A vida começou da água.

**BILLY** – A vida é água.

**BLACK** – A verdade é água.

**LISA** – Olha bem. Você está vendo a água, Billy?

**BILLY** – Estou, Lisa.

**LISA** – Está curtindo a água?

**BILLY** – Estou curtindo legal.

**LISA** – *(Algo desconfiada.)* Fala a verdade, Billy. Está sentindo mesmo ela?

**BILLY** – Pô, Lisa, nunca pensei que a água era tão legal assim.

**LISA** – Olha bem, Billy.

**BILLY** – Tô olhando firme, Lisa.

**LISA** – Então? O que você vê?

**BILLY** – *(Receoso.)* Vejo a água, Lisa.

**LISA** – *(Algo irritada.)* Sei que você vê a água. *(Em outro tom.)* Mas o que você vê no meio dela? Ali, escondido entre as moléculas?

**BILLY** – *(Receoso de novo.)* Eu vejo você, Lisa.

**LISA** – *(Quase áspera.)* E que mais?

**BILLY** – *(Quase chorando.)* Mais nada. Deve ser porque a água é incolor.

**LISA** – É nada! Isso é o que diz a ciência mentirosa!// Mas a água não é só// tão somente H dois Ó,// ela é mais, é muito mais.// Olhe bem pro meio dela,// é o ponto de partida,// razão de ser de toda vida.// Tá vendo, Billy? Tá vendo tudo isso no meio da água?

**BILLY** – *(Com medo de errar.)* Acho que estou, Lisa.

**LISA** – Olha com mais força. E agora? Acho que está melhor *(Tira os óculos dele.)*.

**BILLY** – Meus óculos! O que você fez?

**LISA** – Estavam te atrapalhando! Essas porcarias da tecnologia!

**BILLY** – Não estou vendo nada, Lisa! Estou cego!

**LISA** – É a nova visão que está nascendo! Logo você vai ver tudo!

**BILLY** – Tem certeza?

**LISA** – Você não confia em mim?

**BILLY** – Confio, Lisa.

**LISA** – Então, como é? Está vendo agora?

**BILLY** – Estou, Lisa! Melhor do que via antes! *(Anda pelo palco e dá vários tropeções.)* Tô vendo tudo que você falou! Legal!

*Passam uma concha com água de mão em mão.*

**LISA** – Com essa água eu te molho, irmão.

**BILLY** – Com essa água eu te molho, irmã.

**LISA** – Com essa água te faço vida.

**BILLY** – Com essa água te faço verdade.

**LUCAS** – Com essa água te faço água.

**BILLY** – Olha uma gota! Uma gota d'água!

**LISA** – Gente, eles estragaram as cidades e as pessoas! Acabaram com as baleias e as florestas. Não podemos deixar que acabem com a água também.

*Passa um turista.*

**LUCAS** – Água e amor, bicho!

**TURISTA** – Vai tomar banho, vagabundo! Vocês precisam é de um bom sabonete.

**LUCAS** – Não usamos mesmo esses sabonetes sujos e industrializados!

**LISA** – Isso é antinatural! *(Pausa.)* Acho que vou curtir essa água para sempre. Me transformar num estalactite. Já pensou? Ficar debaixo de um fio de água, até virar estalactite. Coisa mais linda, virar mineral// curtir nossa vida// assim protegida...// não é genial?

**TODOS** – Mãe água!

**Mãe água!**

**Enfim te encontrei**

**Junto de ti**

**Até o fim ficarei!**

*(Beijam uma gota d'água que cai lentamente.)*

**Mãe água!**

**Mãe água!**

*A suave gota d'água transforma-se num aguaceiro. Eles correm para se proteger. Trovoadas.*

**LUCAS** – Chuva filha da puta!

**NARRADOR** – Como podem ver, Lisa se encontra em estado interessante. O que, aliás, a ninguém deve espantar.// Pois, afinal, para quem o amor é uma constante,// difícil mesmo seria não engravidar.// O nome do pai, entretanto, não foi revelado// e, como os amigos são discretos, nem lhe foi perguntado.

**LISA** – Ei, você!

**NARRADOR** – Quem, eu?

**LISA** – Claro! Quem mais poderia ser? Me faz um favor, meu caro narrador. Você, um cara tão informado,// que tudo conhece de meu passado,// pois conta minha história tão bem,// vê se esclarece uma questão// que, pra mim, está sem solução.// Pode me dizer com toda segurança// quem é o pai dessa criança? *(Lisa faz a pergunta quase em surdina.)*

**NARRADOR** – Ora, se nem você parece saber,// como poderia eu responder?

**LISA** – Perguntei por curiosidade. Tudo bem. // Na verdade, tanto faz quem é o pai do neném.// Daqui pra frente, meu único pensamento// será a felicidade do meu rebento.

**NARRADOR** – Semanas depois, ocorria o nascimento – uma linda menina –// e chega o importante momento// em que sua filha Lisa vai registrar.// O que ela não imagina// é o problemão que vai enfrentar.

**LISA** – *(Acompanhada pelo juiz.)* Quero registrar minha filha.

**ESCRIVÃO** – Nome?

**LISA** – Nome? “Eu”.

**ESCRIVÃO** – Perguntei qual o nome dela.

**LISA** – Já disse. O nome dela é “Eu”.

**ESCRIVÃO** – Isso não é nome.

**LISA** – Por que não é nome?

**ESCRIVÃO** – Porque nunca vi um nome assim.

**LISA** – Isso é um problema seu. O nome dela não vai deixar de ser nome só por causa disso.

**ESCRIVÃO** – A senhora é aquela cantora, Lisa Rock, não é?

**LISA** – Sou. E esta é minha filha, “Eu”, que quero registrar.

**ESCRIVÃO** – Sinto muito, mas não posso registrá-la com esse nome. Nunca ouvi um nome desses.

*Lisa olha para o juiz pedindo ajuda.*

**JUIZ** – O senhor já ouviu alguma vez o nome Teophrastus Esculapius Meridianus Terceiro?

**ESCRIVÃO** – Como?

**JUIZ** – Teophrastus Esculapius Meridianus Terceiro. O senhor já ouviu esse nome?

**ESCRIVÃO** – Nunca.

**JUIZ** – Muito bem. E se eu aparecesse aqui, querendo registrar alguém com esse nome, o que o senhor diria?

**ESCRIVÃO** – Não estou entendendo...

**JUIZ** – Iria dizer que não era um nome, só porque nunca ouviu antes? Responda, por favor.

**ESCRIVÃO** – Não.

**JUIZ** – Foi o que pensei. Então queira registrar a filha da jovem com o nome que ela escolheu.

**ESCRIVÃO** – Não é a mesma coisa. Não posso registrar ninguém com um nome desses. A senhora sabe como são as coisas.

**LISA** – Não sei. Se há uma coisa que realmente não sei, é saber como são as coisas.

**ESCRIVÃO** – Minha senhora, estão tomando meu tempo. Por favor, tenho meu trabalho para fazer.

**LISA** – E eu tenho minha filha única para registrar. Se isso está demorando mais do que devia, não é nossa culpa. Se dependesse de mim ou do juiz, ela já estaria registrada desde que chegamos aqui.

**ESCRIVÃO** – Pela última vez, não vou fazer esse registro.

**LISA** – Por causa do nome?

**ESCRIVÃO** – Sim!

**LISA** – O que há de errado com o nome? Ele é desagradável?

**ESCRIVÃO** – Não...

**LISA** – Foi o que imaginei. É ofensivo? Pejorativo?

**ESCRIVÃO** – Minha senhora, não é isso.

**LISA** – O que é então?

**ESCRIVÃO** – Esse nome pode criar confusão.

**JUIZ** – Enfim, um motivo. Vejamos se é procedente. Quantas pessoas com o nome de “Eu” o senhor conhece?

**ESCRIVÃO** – Ora, claro que nenhuma!

**JUIZ** – Então, como semelhante nome poderia levar seu dono a ser confundido com outra pessoa?

**ESCRIVÃO** – Não sei. Não sei mais nada.

**LISA** – Assim, tendo em vista tudo que foi exposto, ou o senhor registra a menina com esse nome, ou levamos a questão aos tribunais ou o que sobrou deles.

**ESCRIVÃO** – Sempre ouvi dizer que a senhora era teimosa, mas jamais poderia imaginar que fosse assim.

**LISA** – *(Sorridente.)* É uma questão de ponto de vista.

**ESCRIVÃO** – Aqui, entre nós: Por que a senhora quer dar esse nome à sua filha?

**LISA** – Porque ela vai ser livre! Completamente livre! Não será como eu, que tive de lutar contra tudo! Quando for adulta, “Eu” nada terá que a prenda a esse mundo absurdo de hoje! Nenhum laço! Nenhum vínculo! Nem mesmo um nome imposto a ela por outra pessoa! Para que um nome? Como as pessoas podem ter a pretensão de dar um nome a alguém? Mesmo a uma coisa? *(Mostra uma rosa ao escrivão.)* O que é isso?

**ESCRIVÃO** – Uma rosa.

**LISA** – Errado, “Rosa” é o nome que damos a essa flor. Mas sua beleza já existia muito antes que inventassem o nome “Rosa.” Assim será com minha filha. Ela será o que é. Por isso, se chama “Eu.”

**ESCRIVÃO** – Muito bem. *(Faz o registro.)*

**NARRADOR** – Enquanto “Eu” crescia, // a civilização dos escombros renascia. // E Lisa tudo fazia // pra ver se a filha seguia // seu exemplo de rebeldia // e se empenhava, e ensaiava e explicava e insistia, // como penava e padecia! // Mas será que “Eu” tais mandamentos seguia? Ou por acaso a menina, // tal como a mãe, // a tudo desobedecia? É o que veremos.

**EU** – Mamãe!

**LISA** – Que foi?

**EU** – Preciso dizer uma coisa para a senhora.

**LISA** – Já disse para não me chamar de senhora. Me chame de você.

**EU** – Como a senhora quiser!

**LISA** – Pois não quero! Onde se viu uma mulher adulta chamar a mãe de senhora?

**EU** – Ainda não sou uma mulher, mamãe. Apenas uma mocinha. Mal completei 17 anos.

**LISA** – Dezesete anos! Se soubesse o que eu já tinha feito com essa idade! Não sei o que há de errado com você.

**EU** – Também não sei, mamãe. Palavra. Talvez, se nos esforçássemos bastante, poderíamos descobrir o que há de errado em nosso relacionamento.

**LISA** – Mas que papo é esse? Isso é modo de falar com sua mãe?

**EU** – Sinto muito se a desaponto, mãezinha. Gostaria de só lhe dar alegrias.

**LISA** – *(Irritando-se, disposta a dar um paradeiro nessas sandices.)* Eu!

**EU** – Sim, mamãe?

**LISA** – Responda uma coisa.

**EU** – Pois não, com todo prazer.

**LISA** – *(Olhando para o céu.)* Não é possível! Preste bem atenção! Você tem algum motivo de queixa contra mim!

**EU** – Claro que não, mamãe.

**LISA** – Alguma vez dei motivo para você ficar com raiva de mim?

**EU** – *(Feliz.)* Nunca. A senhora sempre foi uma ótima mãe.

**LISA** – *(Furiosa.)* Está errado! Não é isso que você devia responder! Tinha que dizer que sempre fui uma péssima mãe! Que te reprimo, te censuro, te sufoco e te esmago! Vamos, experimente!

**EU** – O que, mamãe?

**LISA** – Repita, comigo! “Você não me compreende! É autoritária e repressora!”

**EU** – *(Timidamente.)* “Você não me compreende! É autoritária e repressora!”

**LISA** – Que desastre! Uma conformista completa!

**EU** – Desculpe, mamãe.

**LISA** – Como isso aconteceu? Onde foi que errei? (*Furiosa.*) Como você justifica isso?

**EU** – Não tenho justificativa, mamãe. Sou muito grata por tudo que fez por mim. Peço que me desculpe se não correspondi.

**LISA** – Não me faltava mais nada// ter uma filha tão quadrada!// Já nem sei o que fazer,// isso é de enlouquecer.// Eu! Eu! Eu! Eu! Por ela tudo pensei, até seu nome planejei!// Eu! Eu! Eu! Eu! Com um nome lindo assim,// é pra nunca dizer sim,// devia ser sempre Não e Não e Não!// Mas pra ela só existe o certo!// Está sempre tudo bem!// Deus do Céu, é incapaz de um protesto!// Eu! Eu! Eu! Eu!// Deus do Céu, mas o que me aconteceu?

**EU** – Embora seja sua filha,// sigo uma outra cartilha,// me desculpe, mamãe! Com valores diferentes,// não sou dada a repentões,// é assim que sou Eu.// Viverei resignada,// boazinha e calada,// pois sou feita assim// e só sei dizer sim!

**LISA** – Chega de frescura! Já passou dos limites! Essas coisas não acontecem! Isso é falso, gratuito e arbitrário! Não é justo, tinha de ser o contrário!// Agora escute, minha filha, estou falando pra valer! Em você existe carne,// pulam nervos, corre sangue,// essa dobra do joelho,// esse par de cotovelos,// essa perna que se mexe// bem por baixo desse pano,// isso é marca do real,// é indício do humano.// Não se trata de ficção,// muito menos abstração.// Você é gente// que sente,// que pensa,// que vence,// que perde,// que merda,// que luta,// que puta,// que santa,// que canta,// que vive,// que morre,// que viva,// que porra! (*Em outro tom.*) Gente é um troço muito sério.// Um ser humano não é algo tão aéreo// pra proceder assim,// e logo pra cima de mim! Eu me sinto fracassada,// vivo quase olvidada,// de há muito não sou famosa,// ironizada em verso e prosa,// de toda parte me escorraçaram,// minha arte censuraram,// de alto e baixo, de leste a oeste,// da Rodésia a Bucarest,// de norte a sul, de costa a costa,// o Universo é uma bosta!// Eu que sempre contestei// e tudo desprezei,// tanto a glória como a reverência,// conservo só minha coerência,// mesmo que seja contraditória,// é esse meu escasso legado// que, espero,// você tenha herdado,// portanto,// faça como quiser: conteste, provoque, questione, reclame// ou, se assim lhe aprouver,// refaça ao contrário// meu longo itinerário.// Em vez de ativista, seja oportunista// e –

suprema abjeção! – troque o protesto pela badalação!!! Seja o que Deus quiser!!! Dado que, para o bem ou para o mal, // você será, afinal, // como o nome que recebeu // Eu! Eu! Eu! Eu!

*Lisa encara “Eu” esperançosa. Pausa de constrangimento. Enfim, “Eu” cria coragem.*

**EU** – Mamãe, era isso que eu estava querendo dizer. Sempre obedeci à senhora em tudo, pois nunca tive motivo de me queixar. Mas – nem sei como dizer – cometi uma desobediência.

**LISA** – Você me desobedeceu? É verdade?

**EU** – (*Pressurosa.*) Sim, mamãe... Não queria contrariá-la, mas não pude evitar. Foi um impulso muito forte.

**LISA** – (*Readquirindo o ânimo das grandes passeatas.*) É assim mesmo, minha filha, não se preocupe! Não imagina como estou feliz. Você me desobedeceu! Nem tudo está perdido! O que você fez?

**EU** – Mudei meu nome.

**LISA** – Ahn?

**EU** – Não gostava dele, mamãe. Nunca me senti bem usando aquele nome.

**LISA** – Por quê? Não é um nome bonito? Sonoro?

**EU** – Sim, e fico agradecida, mas – me dava muita responsabilidade. Por isso, nós decidimos trocá-lo.

**LISA** – Nós, quem?

**EU** – Meu noivo e eu.

**LISA** – Seu noivo?

*Entra em cena Cândido, o noivo de “Eu”.*

**LISA** – Quem é você?

**CÂNDIDO** – Boa tarde, minha senhora. Meu nome é Cândido Prudente da Silva Smith, e sou o ideal dos estatísticos, pois sempre me comporto exatamente de acordo com o esperado. Sua filha e eu nos gostamos moderadamente, e queremos nos casar para levar uma vida tranquila e pacífica, sem nos preocuparmos em absoluto com os problemas dos outros, que não nos dizem respeito. Sei perfeitamente que este não é o melhor dos mundos possíveis, mas sei também que é o único mundo existente. Portanto, vamos deixá-lo como está para ver como é que fica. Sua filha, depois de casada, deixará de usar esse nome extravagante para ser conhecida apenas como a senhora Silva Smith. Esperamos que abençoe nosso casamento, mas, se não abençoar, compreenderemos perfeitamente sem ficar aborrecidos por causa disso.

*Dão-se as mãos e saem de cena sorridentes e felizes. Lisa, sozinha, explode num lamento que, em outras épocas e latitudes, poderia ser chamado de trágico.*

Ai de mim, que essa foi demais!  
Minha filha, você acabou com a minha paz!  
Eu, que mil perigos enfrentei,  
e o combate nunca recusei,  
até hoje tudo encarei. Mas essa, não!  
Gente, até parece maldição!  
Minha filha, sabe o que fez?  
Arrasou comigo de uma vez!  
Como se não bastasse  
renunciar à liberdade,  
abrir mão da individualidade!  
Seu próprio nome! Eu! Eu! Eu!  
Até isso você perdeu!

*Lisa sai de cena, ou então fica no fundo do palco. De costas para a plateia, sentada, como se tivesse sido desligada de tudo. Longa pausa. O Narrador, o Juiz, Black, Lucas, Thomas e Billy reúnem-se no centro do palco. Conversam entre si, dirigindo algumas frases para a plateia.*

**LUCAS** – Pobre Lisa Rock.

**THOMAS** – O que é a ingratidão!

**NARRADOR** – Foi um rude golpe.

*Pausa.*

**BLACK** – Depois dessa tragédia, ela nunca mais seria a mesma.

**JUIZ** – Não é para menos.

**BILLY** – Voltou-se cada vez mais para dentro de si.

**BLACK** – De certa forma, deu a volta por cima.

**LUCAS** – Como disse um crítico, atingiu a verdadeira depuração de seus meios expressivos.

**NARRADOR** – Em outras palavras, encontrou a maturidade.

**THOMAS** – Tem razão. Pois foi quando criou suas obras mais inspiradas.

*Acende-se um foco de luz sobre Lisa, agora de frente para a plateia.*

**LISA** – Ouçam esse esplendor! É a música que abre as portas do Paraíso! (*Cantarola os acordes iniciais da Quinta Sinfonia de Beethoven.*) Agora, escutem os sons do mundo que virá depois da melhor das revoluções possíveis! (*Entoa o começo da Sinfonia n° 41, “Júpiter”, de Mozart.*) Finalmente, o murmúrio da Eternidade! (*Agora, os acordes iniciais das “Quatro Estações”, de Vivaldi.*)

**LUCAS** – O cerne de sua arte.

**NARRADOR** – De qualquer arte.

**BLACK** – Um verdadeiro testamento musical.

**THOMAS** – Obras-primas imortais.

**JUIZ** – (*Comovido.*) A “Quinta” de Beethoven; a “Júpiter” de Mozart e “As Quatro Estações”, de Vivaldi.

**NARRADOR** – A quintessência da expressão musical.

**JUIZ** – Infelizmente, todas já tinham sido compostas muito antes que ela nascesse.

**BLACK** – Ela nunca poderá saber isso.

**LUCAS** – Não resistiria ao choque.

**JUIZ** – Fiquem tranquilos. Este é um segredo que eu guardarei para sempre.

**NARRADOR** – E assim foi. Lisa nunca soube que suas obras-primas, na verdade, não eram dela. Seus fiéis amigos esconderam até o fim a triste verdade. Mas não conseguiram esconder a indisfarçável diminuição de seu prestígio. Num derradeiro esforço para se comunicar com uma juventude que dela já se desinteressara, Lisa começa a usar microfones e amplificadores costurados em sua roupa.

*Lisa surge com um enorme amplificador costurado na roupa. É uma figura assustadora.*

**LISA** – É pra chegar ao fundo dos outros, bicho!// Pois esse mundo, pra mim, é um lixo.// Abaixo essa sociedade em que é tudo massificado, adulterado, globalizado!// O pessoal é sempre enganado!// Até o LSD que vendem está detonado!

**NARRADOR** – Devido ao uso do amplificador, Lisa fica surda de um ouvido depois de dois meses. Para compensar a perda parcial da audição, passa a usar mais um amplificador, ficando com um peso de aproximadamente cem quilos. A saúde fica seriamente abalada.

**LISA** – Não vou parar de protestar,// a sociedade é preciso consertar,// o mundo assim vai estourar,// como está não pode continuar,// desse jeito vai tudo dançar,// pelos ares vamos todos voar,// nos arrebentar,// nos estraçalhar. (*Durante essa canção, Lisa dirige-se a vários transeuntes que, assustados com sua aparência e com o barulho, dão-lhe as costas.*)

**NARRADOR** – Mas seu grito de protesto provoca apenas indiferença. Uma noite, vagando sem ser reconhecida pelas ruas da capital onde, anos

antes, arrastava multidões a seus *shows*, tropeça e bate com a cabeça num poste telefônico.

**LISA** – Ai, que dor mais infernal, // eu me sinto muito mal, // que cefaleia mais brutal, // não estou nada legal. (*Deita-se para descansar, os amigos ficam à sua volta.*)

**LUCAS** – Tome uma aspirina para aliviar a dor.

**LISA** – Essas drogas não vou tomar, // pois não quero me viciar. // Aspirina, Cibalena e Melhoral, // sei que fazem muito mal. // Ouvi dizer que são drogas terríveis // com efeitos imprevisíveis, // e não quero me viciar!

**BILLY** – Mas Lisa, aspirina nunca fez mal a ninguém!

**LISA** – E tampouco faz o bem! // Se essas drogas eu tomar, // a juventude o que irá pensar? (*Em outro tom.*) Ô Lucas, dá um jeito no amplificador, porque acho que pifou. Não estou escutando minha voz.

**LUCAS** – Coitada! Ficou surda do outro ouvido.

**LISA** – O que você disse? Fala mais alto! (*Em outro tom.*) Ah, eu me sinto muito mal! // Dor assim não tem igual, // mas aspirina não posso tomar!

**NARRADOR** – E assim, recusando até o último momento todos os comprimidos, Lisa morre vitimada por uma simples dor de cabeça, em meio ao silêncio que tanto combatera.

*A trupe de Lisa retira os amplificadores de sua roupa e a carrega num estrado.*

*Black and Black se dirige à plateia.*

**BLACK** – Em homenagem a Lisa Rock, teremos agora um minuto de barulho absoluto!

*Ouve-se a voz de Lisa cantando “Quero fazer a melhor de todas as revoluções possíveis” a todo volume.*

Publicado em 06/05/2019



## Homenagem

---

# JOÃO DAS NEVES

*Fala originalmente publicada no livro Brecht no Brasil: experiências e influências, organizado por Wolfgang Bader e lançado em 1987 pela editora Paz e Terra, que se encontra hoje esgotado.*

Discute-se muito a oportunidade, a vigência de Brecht no Brasil e se estaria superado ou não, quer na teoria ou na prática. Queria começar nossa conversa saindo de Brecht e citando um poeta brasileiro, pois os dois poetas estão muito próximos. Acho que é um bom começo. É um poeta da terra do Fernando Peixoto, gaúcho, que tem oitenta anos, está quase com a idade que o Brecht teria, e este poeta é o Mário Quintana, dono do mais fino humor. Mário Quintana diz uma coisa que se aplica um pouco a essa polêmica sobre a vigência de Brecht. Um poeminha curto, bem curtinho, que diz assim: “Os outros passarão/ Eu passarinho”. Acho que isso diz muito a respeito do que Brecht pode representar para nós, no sentido metafórico, mas também nos diz muito a respeito do próprio teatro de Brecht, porque esse pequeno poema é um poema gestual, gestual como é o teatro épico que tem no *gestus* seu material e a aplicação adequada desse material é quase que sua tarefa. Mas o que eu queria falar não é sobre isto. Não quero teorizar sobre Brecht. Muitos já o fizeram aqui e melhor do que eu poderia fazê-lo. Quero falar sobre o que Brecht representa para nós. Participei, nos idos de 1963/64, do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e depois fui um dos fundadores do Grupo Opinião do Rio de Janeiro. Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o agitprop, que não apenas agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente, em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica rigorosa do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro de agitprop que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos.

Depois do golpe de 1964, um grupo de pessoas que saíra do CPC veio a formar o Grupo Opinião, e este grupo aprofundou um tipo de dramaturgia e de encenação que, se não tinha Brecht como ponto de partida, deve, no entanto, a sua reflexão muito da qualidade alcançada. Se não estou enganado, é do Décio de Almeida Prado ou do Sábado Magaldi o título de uma crítica publicada em jornal de São Paulo sobre o espetáculo que resultou da encenação que o Grupo Opinião realizou em 1965 de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, que foi na primeira fase do Opinião, um dos trabalhos mais instigantes que produzimos. O Décio, acho, dizia em sua crítica, cujo título era “Bicho come todos os valores do teatro brasileiro”, que era uma peça profundamente influenciada pela forma como Brecht propunha seu teatro. Era uma peça que trazia este caráter gestual do teatro épico, onde cada cena, embora se ligasse à outra, era uma cena em si, valia por si, como se a peça fosse interrompida a cada nova cena. Ao lado disso, adotava posturas que o próprio Brecht adotou. Se tomarmos os versos que são seu título: *Se correr o bicho pega... se ficar o bicho come*, há um caráter dialético evidente, mas o que havia de mais importante é que nos baseamos nos procedimentos da literatura de cordel do Nordeste brasileiro para a discussão da problemática da terra, e isso era informado por um estudo profundo das teorias de Brecht, de como poderíamos aplicá-las ao nosso trabalho teatral, de como encontrar a nossa forma de fazer teatro político. Assim, sua influência vai se exercendo, mesmo que não estejamos trabalhando diretamente com seus textos e mesmo que suas teorias não sejam aplicadas em sua totalidade e até mesmo quando contestadas. Sua discussão, a discussão de Brecht, foi e é de suma importância.

Anos depois, numa peça minha, já na segunda, numa terceira fase do Opinião, *O último carro*, talvez meu texto mais conhecido, também aí Brecht nos serviu e muito. De novo o caráter gestual no sentido de utilizar a interrupção, a quebra, atendendo à necessidade de mostrar cena a cena, unindo-as com um elemento qualquer que realizasse uma globalização dessas cenas, aparentemente isoladas, para que se atingisse a compreensão geral da sociedade abrangente, da sociedade que envolvia as personagens da peça. Como fazer isso, como fazer com que este teatro fosse, ao mesmo tempo, um retrato da realidade sem se reduzir a uma visão naturalista, a meu ver, empobrecedora desta mesma realidade? Como fazer para transmitir ao espectador

uma visão mais abrangente dos mecanismos dessa sociedade sem tocar diretamente na discussão destes mecanismos? Estamos aí, longe e perto de Brecht, pois foi ele que me propiciou a descoberta de que poderia, de repente, usar essas cenas existentes como um todo, isolando-as, para através de um elemento simbólico aglutinador, através de uma metáfora, remeter a peça a uma compreensão mais abrangente. Isso não encontrei nas peças de Brecht, mas ele me inspirou profundamente.

Na história de um grupo como o Opinião e na história de grupos como o Arena e o Oficina, a passagem por Brecht, o conhecimento dele, a leitura ou a realização de suas peças, a discussão de suas teorias, o entrar em contato com seu humor, com um novo tipo de abordagem teatral, com uma nova relação ator-espectador, são de suma importância. Abrindo um parêntese: me surpreende, muitas vezes, ver companheiros nossos, escritores, dramaturgos ou diretores de teatro, dizerem, por exemplo, que Brecht não tem humor. Não achar humor em Brecht é, na verdade, não conseguir descobrir o humor da própria vida; não conseguir perceber, no humor, sua dimensão mais profunda, que o liberta da gozação imediatista, abastardada, morta, para enobrecê-lo, devolvendo-lhe o caráter transgressor, resgatando seu caráter transformador. Afirmar que Brecht não tem humor é não compreender a verdadeira função do humor na sociedade, quer no cinema, quer no teatro, quer em manifestações artísticas quaisquer. É surpreendente isto e deve ser motivo de reflexão verificar que estas afirmações, de modo geral, se somam a um profundo desconhecimento de nosso próprio povo, do seu humor, da sua forma de reagir a situações aparentemente insuportáveis. Tenho uma historinha com a qual gostaria de encerrar esta minha intervenção. Mas antes gostaria de dizer que cada encenação que somos levados a fazer de Brecht, porque gostamos de seus textos, porque estamos envolvidos por sua visão de mundo, porque achamos que através dela podemos trazer alguma contribuição à discussão dos problemas do mundo de hoje, cada encenação de Brecht nos leva, inevitavelmente, a uma discussão profunda da nossa realidade e à compreensão e, às vezes, até à antecipação de determinados problemas que vamos encontrar mais tarde, mas que estão latentes neste momento em nosso contexto social. Só para dar um pequeno exemplo, vou ler um trecho do documento que apresentava as razões da encenação, nos dias de hoje, do nosso

último espetáculo: *A mãe*, adaptação de Brecht e de seus colaboradores, do romance homônimo de Gorki:

“Nesse alvorecer da democracia que todos assistimos com justificado otimismo, é preciso, no entanto, abrir os olhos, pois as nuvens que o sol tingem com as cores da liberdade no horizonte estão carregadas de tempestade. Para trás deixamos os anos de opressão, mas a miséria de nosso povo aí está a nos colocar um desafio urgente e desesperador. Entramos neste ano de 1985 com uma inflação declarada de 220% ao ano, e todos sabemos que entre a inflação oficial e a verdadeira há uma distância que só é percebida pelos que vivem de seu salário. Não vamos falar da dívida externa, que essa é impagável nos dois sentidos. Impossível de pagar e de morrer de rir não fossem as muitas mortes que pode vir a provocar. Seria cômico, muito cômico, se não fosse extremamente sério. Não falemos da dívida externa, mas da interna, cuja fatura tem que ser saldada *ontem*. Fatura essa protegida por todos os mecanismos de defesa que o longo período autoritário criou ou enfatizou. Alguém tem dúvidas das enormes dificuldades que terá que enfrentar o primeiro governo saído desses malfadados vinte anos e ainda ligado a inúmeros segmentos sociais que compuseram com o regime que sequer substituir ou que dele fizeram parte? Junte-se a tudo isto a sombra sinistra do malufismo, que apesar de desmoralizado e amplamente derrotado em sua primeira investida, apesar de estar no momento rodando a saia patética de um oportunismo às avessas, apesar de aparentemente condenado ao ostracismo não é, infelizmente, uma carta fora do baralho e poderá novamente ser exibida e o será, não tenho dúvidas, assim que ao próximo governo começarem a se deparar dificuldades de correntes do empobrecimento brutal de nosso povo. E será exibida como um trunfo no momento em que a situação econômica estiver agravada ainda mais, pois não há solução possível a curta prazo e há, ao lado disso, um compromisso democrático a cumprir. O governo que está assumindo o poder não pode pretender tratar a questão social como um caso de polícia, sob pena de se confundir irremediavelmente com o regime que sai. As reivindicações têm que ser atendidas; o chamado pacto social, todos sabemos, é de difícil consecução, especialmente quando em uma das extremidades se acotovela uma multidão faminta e, na outra extremidade, está uma das elites mais irresponsáveis e predadoras de toda a face da Terra.

Uma elite que não hesita em destruir as nossas cidades, as nossas matas, os nossos índios, a nossa cultura, a nossa população, enfim, desde que lucros cada vez mais altos sejam-lhes garantidos e, também, a sua impunidade.”

Esta análise da realidade, que a meu ver está bem próxima do que estamos vivendo agora – Maluf está sendo apontado nas pesquisas de opinião em São Paulo como um dos favoritos à eleição para governador; há uma extrema violência na campanha eleitoral daquele estado, o mais importante da federação; estamos vendo, através do Brasil, as UDRs<sup>1</sup> levantarem a cabeça, a criação ou recriação de todas as organizações de direita e armadas ostensivamente, e ostensivamente resistindo à implantação de uma reforma agrária do século XIX; estamos vendo assassinatos impunes de camponeses a cada dia. Enfim, tudo isto está voltando à tona. Estamos vivendo um momento extremamente perigoso na nossa difícil travessia para a democracia. “É preciso estar atento e forte”, diz o poeta (Caetano Veloso). Fortes, infelizmente, creio que não estamos, mas o que nos fez ficar atentos, naquele momento, foi o simples fato de estarmos envolvidos com uma encenação de Brecht. Portanto, Brecht continua a ser de extrema atualidade para todos nós. A discussão de seus trabalhos, de suas teorias, quer gostemos ou não dos trabalhos, quer concordemos ou não com as teorias, são matéria de constante enriquecimento. Isto é o que nos parece fundamental. E agora a estorinha, uma parábola, digamos:

Viajo muito pelo Brasil e numa ocasião estava em Teresina, no Piauí, e fui convidado para comer tatu. Teresina é uma cidade onde a periferia é ali, no terceiro quarteirão, onde você começa a encontrar as casas de barro batido, onde mora o nosso barbeiro<sup>2</sup>, quase no centro, portanto, a condição quase rural de Teresina é muito presente e a manutenção de certos folguedos populares num meio como esse é muito presente também. E um desses folguedos mais importantes e belos é o Bumba-meu-boi. Bom, mas fui comer esse tatu lá num sitiozinho da periferia. O tatu, por azar, estava muito gorduroso, detestável, e eu estava querendo arranjar um meio de me livrar dele sem ofender os anfitriões. De repente, pela estrada, me passa uma caravana de

---

1. Sigla de União Democrática Ruralista, associação nacional fundada oficialmente em 1986 que, reunindo grandes proprietários rurais, tem por objetivo declarado a defesa da propriedade privada.

2. Inseto causador da Doença de Chagas.

brincantes, pessoas que tomam parte nas brincadeiras populares tradicionais, os folguedos. Vai daí, eu aproveitei o pretexto: disse que ia ver aquele boi e sai correndo. Livrei-me do tatu e sai atrás do boi, troquei um bicho por outro. Sorte a minha que mais duas pessoas de lá mesmo saíram. Assim a “bandeira” não foi muito grande. Bom, mas fomos, ora andando rápido, ora correndo, os brincantes estavam correndo, até que chegaram a uma clareira onde havia umas três ou quatro casas e ali começaram a dançar o boi. Isso levou horas. E aí aconteceram duas coisas essenciais. A primeira é que, na brincadeira, há um momento que o boi fica muito doente, morre. Nessa brincadeira ele morria e havia, como de hábito, a partilha das partes do boi. Nesta partilha – que é feita com brincadeiras improvisadas com as pessoas que estão em volta, os brincantes mexendo com elas e fazendo comentários mais gerais –, tal como foi encenada naquele dia de 1980, fazia-se uma virulenta crítica aos governantes. Havia umas vinte pessoas brincando e apenas umas catorze assistindo, mais brincantes que assistentes, portanto. Pois bem. Nesta partilha criticavam-se os governantes, as autoridades, a ausência de eleições, com uma violência verbal e gozativa que, se os nossos censores tivessem assistido, teriam posto todo aquele grupo de meros brincantes na cadeira. O segundo aspecto que interessa ressaltar é que, de repente, você surpreende numa manifestação popular uma compreensão instintiva dos aspectos gestuais do teatro épico. Em determinado instante os brincantes pararam de brincar para descansar um pouco e uma das moças que assistia foi lá dentro da casa e trouxe um copo d’água pra eles, para o rapaz que dançava o boi (como uma carcaça em cima e um respirador). Ela pegou o copo d’água, deu para o brincante ali dentro e, enquanto ele tomava o copo d’água, ela fez uma coisa lindíssima. Acariciou a cabeça do rapaz por dentro da máscara e, sem seguida, acariciou a cabeça do boi, separando a personagem do ator, como se agradecesse aos dois por estarem brincando ali para eles. Isso me deixou profundamente impressionado: pela beleza desse gesto e pela significação que tinha, pela capacidade que tinha a mulher do povo de separar perfeitamente quem estava brincando do objeto brincado. Mas, voltando ao primeiro ponto, conversando com o rapaz que representava a Catirina<sup>3</sup>, ele me diz que

---

3. Uma das figuras do boi; personagem feminina que, como todas as outras figuras, é representada por homens.

iam repetir aquela representação no dia seguinte, para as TVs, me disse onde seria e eu fui ver. A brincadeira era a mesma, apenas todos os aspectos críticos que ali, diante de catorze pessoas, homens e mulheres do povo, tinham sido abordados, no momento da apresentação para a TV foram suprimidos. E me lembrei então daquele célebre poema de Brecht, das cinco maneiras de se dizer a verdade: como dizer, para que dizer, para quem dizer e em que momento dizer, e isto me estava sendo dito, não por Brecht, mas realizado na prática por homens do povo.

Terminando: Brecht é fundamental porque o teatro dialético, um teatro que discute a realidade em processo, reflete a necessidade de mudanças, de transformação da sociedade. Afora isso, Brecht provou na prática que a poesia engajada pode ser altíssima poesia, desde que haja um grande poeta. Por tudo isso Brecht é tão importante e será sempre imortal, quer enquanto existam os problemas que seu teatro aborda, quer depois que estes problemas tenham sido superados, porque a construção de uma nova sociedade exige uma constante discussão e uma discussão dialética. E porque a poesia é fundamental.

Publicado em 06/05/2019



## Homenagem

---

# JACÓ GUINSBURG

**Miriam Rinaldi**

### **Miriam Rinaldi**

Atriz, professora e pesquisadora, continua sua pesquisa em *Viewpoints*, tema de seu doutorado. Atualmente trabalha como supervisora de Artes Cênicas do Serviço Social da Indústria (Sesi-SP).

O nome de Jacó Guinsburg há muito pertence à história do mercado editorial brasileiro, o que se justifica pela extensa e insubstituível produção da Editora Perspectiva, mas, sobretudo, à história das artes da cena, devido à sua incontável colaboração ao pensamento estético e crítico, da teoria e da prática teatral, no Brasil. A envergadura de sua atuação é tão ampla, que passaram por ele as mais importantes figuras do cenário cultural entre artistas e pesquisadores espalhados nas principais entidades, faculdades e palcos de nosso tempo. Ao longo dos 27 anos em que lecionou na Universidade de São Paulo e mais outros tantos em que, mesmo depois de aposentado, se dedicou à orientação de pesquisa, guiou pessoas como: José Possi Neto, Cacá Rosset, Luiz Roberto Galizia, Sílvia Fernandes, Silvana Garcia, Ingrid Dormien Koudela, João Roberto de Faria, Rosangela Patriota, Sandra Chacra, Beth Lopes, Gabriel Vilela, Antônio Araújo, Cibele Forjaz, Maria Thais, Sérgio de Carvalho, William Pereira, Lúcia Romano, Sérgio Salvia Coelho, Márcio Marciano, Matteo Bonfitto, Johana Albuquerque, Abílio Tavares, Bosco Brasil, Sônia Azevedo, Isa Kopelman, Armando Sérgio Silva, Renato Cohen... só para citar alguns. O professor Jacó Guinsburg é uma referência ímpar: um farol.

Sua renomada teoria da tríade essencial do teatro, texto/ator/público, a construção do conceito de teatralidade, a compreensão do ator como criador do teatro em ato (figura por vezes preterida nas discussões em que o autor e o diretor tomavam o centro nos idos anos de 1980 e 1990), seu incansável interesse pelo teatro russo, poesia ídiche e cultura judaica são apenas alguns pontos do vasto conjunto de seu saber enciclopédico.

Mas sobre sua volumosa e rica produção, haverá espaços mais adequados. Falo, aqui, de um ponto de vista mais particular, da convivência como aluna. Cursei a Escola de Arte Dramática entre 1984 e 1987, quando Jacó não era mais professor dessa escola. Mas sua fama e minha curiosidade me levaram a frequentar dois de seus cursos: Expressionismo e Estética, no atual Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Fui também sua última orientanda e, apesar de não haver nenhum mérito de minha parte nisso, há com certeza algo sobre a vitalidade intelectual em um contexto em que a exclusão profissional por idade ronda os sessenta anos. Insisti e esperei, por mais de um ano, por sua orientação que aconteceu entre 2013 a 2016. De início, tentou dissuadir-me, alegando que estava distante do

ambiente acadêmico, do convívio com o corpo docente e, por não conseguir acompanhar os espetáculos em cartaz, alheio às recentes críticas em torno da cena teatral paulistana. Mas, por motivos não muitos claros a mim (não me atrevi a perguntar), me aceitou como orientanda e também aos *Viewpoints*, tema de minha pesquisa. Em nossos encontros, sempre era generoso, fosse na escuta ou nos apontamentos. Não houve nenhum que não saísse com tarefas e ideias.

O professor Jacó pertence a uma geração de intelectuais incomuns, boa parte, estrangeiros que foram trazidos pelo assombro da Guerra. Anatol Rosenfeld, Boris Schnaiderman, colegas em muitos trabalhos, mas também excepcionais pensadores brasileiros como Carlos Ortiz, Augusto e Haroldo de Campos, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi faziam parte de seu círculo mais próximo. Alguns deles, colegas dos “encontros às segundas-feiras”, que por mais de quinze anos aconteceram em sua casa, e também da parceira, a física e matemática Gita Guinsburg. Uma geração forte, construída de resistências, pois atravessou guerras, recessões, ditadura, censura, golpe e que sabia discutir, expor um pensamento contrário, no melhor exercício democrático.

Autodidata (abandonou o estudo formal no ginásio), seguiu com paixão e devida rebeldia por caminhos não convencionais. Como declarou uma vez, detestava as instituições escolares. Talvez exatamente por essa razão tenha sido tão destacada sua atuação como professor, criando novas maneiras de encontro. Suas aulas não eram em salas com cadeiras universitárias, mas em seu gabinete no CAC, onde nos apinhávamos como podíamos para ouvi-lo e, por vezes, titubear alguma frase às suas provocativas perguntas. Outras vezes, a aula era na sala de reuniões com todos em torno de uma única mesa, como estranhos cavaleiros de uma tábua retangular. Também com seus orientandos, reunia-os em um único encontro para trocarem entre si assuntos transversais a todos.

Tinha um jeito austero que desenhava com risco claro a linha flexível e dinâmica de seu pensamento. Escolhia com cuidado as palavras enquanto retesava o arco do raciocínio para atingir em cheio seu alvo: o interlocutor. Ficávamos assim grudados às suas ideias, como a maçã sobre nossas cabeças, enquanto mastigávamos e ruminávamos massas monstruosas de saber. Apesar do tom ríspido, não eram raros os trocadilhos e brincadeiras

de linguagem. Tinha espírito esportivo. Senhor de um senso de humor único, tipicamente judaico, gostava do jogo de palavras (que inclusive serve de título para o livro de poesias de sua autoria editado em 2018 pela Ateliê Editorial) e não economizava em ironia e autocrítica.

Em 2016, ao final das arguições na ocasião de minha defesa, já aos 95 anos, discorreu sobre o tema Improvisação por mais de trinta minutos em uma exemplar aula pública. Reclamava com pesar da dificuldade de leitura e da limitação que isso lhe causava, mas ainda batia um bolão, craque das imagens linguísticas no campo da oratória e da didática. O casaco preto da marca esportiva The North Face, que usou na ocasião de minha defesa, contrastava de maneira divertida à sua figura severa, ao corpo envelhecido, mas confirmava seu atletismo no terreno intelectual e combinava perfeitamente à jovialidade de seu pensamento.

Seu radar estava sempre ligado às inovações, não aos modismos ou tendências sazonais, mas para o inventivo e o transgressor; talvez porque entendesse a natureza do radicalismo, quando em 1935, com apenas quinze anos de idade, participou dos movimentos de esquerda, em especial do Partido Comunista e da Aliança Nacional Libertadora – primeira aliança de esquerda no Brasil. O arrojo do pensamento, a liberdade no campo das ideias, o flerte incansável com a ruptura de paradigmas e a quebra dos preconceitos estavam sempre presentes como expressões de seu pensamento crítico e vertical. Abrangente e particular.

O português impecável e os erres vibrantes, a capacidade inigualável de armazenar nomes e títulos de memória indefectível, as expressões de linguagem que repetia de tempos em tempos como “correto?” ou “está bem”, mantinham o diálogo constante e revelavam os anos de dedicação à “sala” de aula. A maneira de postar os óculos e ou de corrigir o foco da lente, o hábito de revisor obstinado e as correções de texto, sempre feitas à mão. O uso do bolso lateral para portar o par de óculos. As pausas após as perguntas paradoxais que lançava em meio ao discurso e o tão esperado “pois bem”, que sinalizava o fechamento de uma ideia, mas que muitas vezes era apenas o início de outra, após o término do encontro ou da aula, que raramente acabava na hora. Fragmentos de aspectos tão particulares e que completam o quadro do humano do humanista de Jacó Guinsburg.

Aprendi muitas coisas com o professor e levo comigo os conselhos, as piadas, as lembranças relatadas da época da Casa do Povo ao lado do avô de meu marido, colega das lutas a favor das ideias de Prestes, figura icônica no cenário político de sua juventude. Os comentários entusiasmados dos poetas judeus de Vilnius e da efervescência cultural dos guetos. Das escolhas profissionais que por vezes fazemos e daquelas que são feitas pelo tempo.

Jacó Guinsburg faleceu em 21 de outubro de 2018, aos 97 anos. Mas não morreu. Daremos continuidade àquilo que ele nos deixou de melhor. Mantê-lo presente, sempre, nessa massa ao mesmo tempo nebulosa e carnal, das memórias reconstruídas e das lembranças revividas. Quando perguntado sobre como gostaria de ser lembrado, professor Jacó responde: “Espero que alguma coisa do que eu tenha feito possa ser de utilidade ou dar prazer a alguém, na transitoriedade do tempo<sup>1</sup>”. Com toda certeza, o professor legou muitas coisas para muitos de nós e para aqueles que virão, na transitoriedade do tempo e no tempo da transitoriedade.

Publicado em 06/05/2019

---

1. Entrevista realizada por Marcos Vasques e Rubens da Cunha para a *Revista Osíris* em 23 de janeiro de 2014.

## Do Lado de Fora do Teatro



Imagens de 1968 – A Batalha da Maria Antônia  
Fotos de Hiroto Yoshioka / Acervo do Centro Universitário Maria Antônia



