

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLÁUDIA BELLANDA PEGINI

**A URGÊNCIA DE 1968 NOS ESTILHAÇOS
ESTÉTICOS DA *I FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO*:
ESPAÇO DE CRIAÇÃO COLETIVA E DE DESOBEDIÊNCIA ESTÉTICA E CIVIL**

MARINGÁ

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLÁUDIA BELLANDA PEGINI

**A URGÊNCIA DE 1968 NOS ESTILHAÇOS
ESTÉTICOS DA *I FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO*:
ESPAÇO DE CRIAÇÃO COLETIVA E DE DESOBEDIÊNCIA ESTÉTICA E CIVIL**

Tese apresentada ao Programa Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ

2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P376u

Pegini, Cláudia Bellanda

A urgência de 1968 nos estilhaços estéticos da I Feira Paulista Opinião : espaço de criação coletiva e de desobediência estética e civil / Cláudia Bellanda Pegini. -- Maringá, PR, 2021.

251 f.: il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Feira Paulista de Opinião (1968) - São Paulo. 2. Boal, Augusto Pinto, 1931-2009 - Diretor - Teatro. 3. Teatro de arena. 4. Teatro brasileiro. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.01

CLÁUDIA BELLANDA PEGINI

A URGÊNCIA DE 1968 NOS ESTILHAÇOS ARTÍSTICOS DA I FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ESPAÇO DE CRIAÇÃO COLETIVA E DE DESOBEDIÊNCIA ESTÉTICA E CIVIL.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 23 de setembro de 2021.

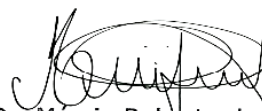
BANCA EXAMINADORA



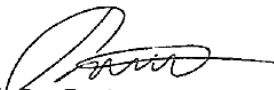
Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Presidente da Banca – Orientador (UEM-PLE)



Prof.ª Dra. Marisa Correa Silva
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo
Membro Convidado
(UFMG – Belo Horizonte - MG)



Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Boas
Membro Convidado (UNB – Brasília - DF)

Aos meus pais.

Esperteza, Paciência
Lealdade, Teimosia
E mais dia menos dia
A lei da selva vai mudar

Todos juntos somos fortes
Somos flecha e somos arco
Todos nós no mesmo barco
Não há nada pra temer

(Os Saltimbancos, traduzido e adaptado, em 1977, por Chico Buarque da obra original de Sergio Bardotti e Luiz Enriquez Bacalov. Músicas que decorei na infância graças à estimada Tia Vilma.).

AGRADECIMENTOS

A William Boer Ramos, amor da minha vida, companheiro generoso, presente em cada detalhe desta tese. E à Beatriz e a Henrique, sementes nossas, que nos fazem germinar.

A meus familiares, pelo carinho, cuidado e compreensão. Sou um galho pequeno da árvore robusta que nós formamos e sinto a força de cada um no florescer da minha história.

A Alexandre Villibor Flory, pela orientação do trabalho, bem como pelo caminho de aprendizagem e formação estético-política que se desdobram há mais de uma década. Pesquisador que consolida a UEM como espaço aberto, impulsionando ações que ultrapassam os muros da universidade.

Aos professores Marisa Corrêa Silva e Márcio Roberto do Prado, pelas observações precisas no exame de qualificação e por, junto ao corpo docente e administrativo do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM (PLE), desenvolverem um trabalho de formação crítica de excelência.

Aos membros da banca, Paulo Bio Toledo e Rafael Litvin Villas Bôas, pelo trabalho prático e teórico alicerçado na potência coletiva.

Ao grupo de Crítica Literária Materialista da UEM, pelo diálogo sempre muito produtivo, pela amizade e pela solidariedade, em especial à Luana Suellen Abreu Paes, pelo apoio incondicional nesse último ano de pesquisa.

Aos membros do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), ligado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pelo intenso trabalho de circulação de materiais de pesquisa, os quais permitem que estudos como o desta tese se desenvolvam.

Ao Grupo de Estudos em Teatro Político (GETEPOL) da USP, na figura de Patrícia Freitas, pela profusão de materiais compartilhados em meio a diálogos sempre produtivos.

À comunidade acadêmica da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), instituição que orienta minha prática docente e que faz reverberar o conteúdo desta tese em projetos de iniciação científica (PIBIC e PIBIC Jr).

Aos estudantes com os quais tenho a alegria de conviver, desenvolver projetos, atuar, figuras que me desafiam permanentemente.

Aos amigos, fontes de pesquisa e de trocas fundamentais, Cláudia de Godoy Braz, Fábio Inácio Pereira, Fernanda Correa Pavesi Lara, Giovanna Viol, Cristina Armelin e Eliana Cassiano.

Por fim, agradeço aos artistas que fizeram a *I Feira Paulista de Opinião*, por legarem a quem os sucede uma semente de desobediência estética e civil, alimentando a espiral das transformações necessárias.

RESUMO

O debate artístico e cultural, calcado na revisitação da memória do teatro brasileiro, é a base da presente tese. O objetivo é analisar a *I Feira Paulista de Opinião*, montagem do Teatro de Arena (SP), que reuniu criações de Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Bráulio Pedroso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Jô Soares, Claudio Tozzi, Augusto Boal, dentre outros artistas, sob direção deste último. Em 1968, em um contexto cada vez mais agudo da ditadura civil-militar brasileira, o Arena mobilizou a produção de obras artísticas, para responder à questão “O que pensa você do Brasil hoje?”, estabelecendo o fundo épico do espetáculo desde o argumento. O convite gera um conjunto dissonante de peças, canções, pinturas, cartazes e colagens que integram a montagem. A *Feira* aglutina registros distintos da arte de esquerda, como realismo, tropicalismo, teatro épico e *agitprop*, o que evidencia o projeto de colisão da classe artística para além de divergências estéticas existentes entre seus membros. A fim de avaliar essas tensões, o objeto é considerado fenômeno cultural, artístico e histórico, tendo como ponto central a relação entre arte e sociedade do materialismo dialético. Isso envolve problematizar o crescimento da atuação de estudantes no âmbito da arte, a relação entre a MPB e o teatro socialmente comprometido, os debates teóricos relativos à produção teatral, bem como o recrudescimento da censura no período. A nossa defesa é de que esse material literário e histórico, praticamente desconhecido nos programas de Letras, explora a potência coletiva da criação artística, revelando um trabalho nuclear do Teatro de Arena na vinculação de artistas engajados, além de atuar no sentido de uma reorganização do campo cultural nessa obra que envolve um ato de desobediência civil. Em meio às emergências de 1968, escancaram-se os limites de atuação das produções artísticas até ali, o que impulsiona um repensar renovador da linguagem teatral.

Palavras-chave: I Feira Paulista de Opinião. Augusto Boal. Teatro de Arena. 1968. Teatro brasileiro.

The urgency of 1968 in the artistic shards of the *I Feira Paulista de Opinião*: a space for collective creation and aesthetic and civil disobedience.

ABSTRACT

The artistic and cultural debate based on revisiting the memory of the Brazilian theater is what sets the grounds for this thesis. The objective is to analyze the *I Feira Paulista de Opinião* (in English, The First Opinion Fair from Sao Paulo), set up by Teatro de Arena (SP) that brought together creations by Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Bráulio Pedroso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Jô Soares, Claudio Tozzi, Augusto Boal, among others, under the direction of the last artist mentioned. In 1968, in an increasingly acute context of the Brazilian civil-military dictatorship, Teatro de Arena mobilized the production of artistic works to answer the question “What do you think about Brazil today?”, establishing the epic background of the performances from this first question. The invitation generates a dissonant set of pieces, songs, paintings, posters and collages that are part of the montage. The *Fair* brought together distinct registers of left-wing art such as realism, tropicalism, epic theater and *agitprop*, which highlights the collision project of the artistic class beyond the existing aesthetic divergences among its members. In order to assess these tensions, the object is considered as a cultural, artistic and historical phenomenon, having as its central point the relationship between art and society of dialectical materialism. This implies problematizing the growth of students' performance in the field of art, the relationship between MPB and socially committed theater, theoretical debates related to theatrical production, as well as the resurgence of censorship in the period. Our defense is that this literary and historical material, virtually unknown in Languages and Literature programs, explores the collective power of artistic creation, revealing the core work of Teatro de Arena in correlate engaged artists, in addition to acting towards a reorganization of the cultural field in this work that involves an act of civil disobedience. Amidst the emergence of 1968, the limits of the performance from artistic productions until then were acknowledged, which boosts a new form of rethink the theatrical language.

Keywords: I Feira Paulista de Opinião. Augusto Boal. Arena Theater. 1968. Brazilian theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Tabloide anuncia Teatro de Arena.....	28
Figura 2	Imagens do estudante Edson Luís e de Che Guevara morto, que integram o programa da peça.....	70
Figura 3	Elenco da <i>I Feira Paulista de Opinião</i> (1968)	78
Figura 4	Agressão de artistas e teatro depredado.....	83
Figura 5	Ataque ao Teatro Ruth Escobar	83
Figura 6	Notícia sobre a <i>Feira Paulista de Opinião</i> no <i>Correio da Manhã</i> (1968)	85
Figura 7	Reportagem da <i>Folha da Tarde</i> sobre as feiras de opinião de Boal.....	86
Figura 8	<i>Mão</i> , de Marcelo Nitsche (1967)	111
Figura 9	Luiz Carlos Arutin e Cecília Thumim encenam <i>O Sr. Doutor</i> , de Bráulio Pedroso	139
Figura 10	<i>Aprenda colorir gozando gozar colorindo</i> , de Nelson Leirner	140
Figura 11	<i>Aprenda colorindo gozar a cor</i> de Nelson Leirner (1968)	140
Figura 12	<i>A criação do mundo</i> (1967)	145
Figura 13	Lista de canções do espetáculo <i>A criação do mundo</i>	145
Figura 14	<i>ME.E.U.U. Brasil Brasileiro</i>	146
Figura 15	Cacilda Becker e Tônia Carrero contra a censura, conforme reportagem da TV Tupi (1968)	150
Figura 16	Fernanda Montenegro comenta a greve dos artistas do teatro brasileiro (1968).	151
Figura 17	Rolando Boldrin, Myriam Muniz e Renato Consorte em <i>Animália</i>	165
Figura 18	Zanoni Ferrite, Renato Consorte e Aracy Balabanian em <i>Animália</i>	165
Figura 19	Foto oficial da degola do bando de Lampião.....	174
Figura 20	Antônio Fagundes, Myriam Muniz e Aracy Balabanian em <i>A receita</i>	184
Figura 21	“O repouso do guerreiro”, de Jô Soares, na <i>I Feira Paulista de Opinião</i>	186
Figura 22	Renato Consorte e Rolando Boldrin em cena de <i>Verde que te quero verde</i>	191
Figura 23	Atores em cena em <i>Verde que te quero verde</i>	196
Figura 24	Atores vestidos com roupas de combatentes em fotografia de Derly Marques...	210
Figura 25	<i>Guevara, vivo ou morto</i> , de Claudio Tozzi (1967).....	212
Figura 26	<i>Nós somos os guardiões-mór da Sagrada Democracia Nacional</i> , de Cláudio Tozzi (1967).	214

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Teatro e censura em combate no Brasil.....	73
Quadro 2	Cronologia de acontecimentos e documentos da Feira Paulista.....	80
Quadro 3	Projeções exibidas na peça <i>Animália</i> (1968), de Guarnieri.....	158

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
1	PERCURSO HISTÓRICO DO TEATRO PAULISTA E A CONSOLIDAÇÃO DAS FORMAS ÉPICAS	20
2	INCURSÕES EM 1968 COMO CAMINHO PRELIMINAR PARA A <i>FEIRA</i> : TENSÕES POLÍTICAS, SOCIAIS E ARTÍSTICAS	46
2.1	Conexões entre o Arena, a canção de protesto e o teatro exortativo.....	51
2.2	A atuação mobilizadora do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP).....	60
2.2.1	As duas provocativas edições da revista <i>aParte</i> do TUSP	63
2.2.2	Um imperioso convite à luta.....	67
2.3	O teatro é um campo de batalhas	73
3	INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DO MANIFESTO <i>QUE PENSA VOCÊ DA ARTE DE ESQUERDA?</i>	88
3.1	Repertório e mercado.....	91
3.2	O berro	93
3.3	Neorrealismo	95
3.4	Sempre de pé	96
3.5	Chacrinha e Dercy de sapato branco	99
3.6	E agora?.....	101
4	ATO I – FRAGMENTOS ESTÉTICOS DE UM GRITO COLETIVO.....	103
4.1	O público com sangue nas mãos: <i>Tema</i> de Edu Lobo e performance com obra de Marcello Nitsche	108
4.2	As vias do medo em <i>Enquanto seu lobo não vem</i> de Caetano Veloso	114
4.3	Muniz documenta <i>O líder</i> à margem da história	120
4.4	O gozo político em Bráulio Pedroso e o gozo criativo em Nelson Leirner	133
4.5	Cantiga de maldizer imperialista: <i>ME.E.U.U Brasil Brasileiro</i> de Ary Toledo	143
4.6	Tirando a mordança em meio a ruídos e slides: <i>Animália</i> , de Gianfrancesco Guarnieri	149
5.	ATO II – RESPOSTAS PROVOCATIVAS DE UMA GUERRILHA TEATRAL .	166
5.1	O movimento resistente do canto popular: <i>Espiral</i> , de Sérgio Ricardo	166
5.2	A incomunicabilidade sem receita de Jorge Andrade.....	176
5.3	Insubordinação na tela de Jô Soares e na cena de Plínio.....	186
5.4	O corpo tem fome em <i>Miserere</i> de Gil.....	196
5.5	Fragmentos da resistência latino-americana em <i>A lua muito pequena e a caminhada perigosa</i> , de Augusto Boal, e na colagem pop de Tozzi	198

5.6	O grito mobilizador que ecoa da <i>Feira</i>	216
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
	REFERÊNCIAS.....	227
	APÊNDICE A - Trilhas e conexões do Teatro Político no eixo Rio De Janeiro - São Paulo – de 1958 a 1968	243
	ANEXO A - Documento expedido um dia antes da estreia da 1ª Feira de Opinião Paulista.....	249
	ANEXO B - Angelus Novus (1920).....	250
	ANEXO C - Capa do disco - Elis Regina - música da peça <i>Arena Conta Zumbi</i> (1965).....	251

INTRODUÇÃO

Os estudos literários sobre o teatro brasileiro têm se reposicionado no conjunto da produção acadêmica recente, resultado de qualificadas pesquisas com foco no resgate crítico de momentos decisivos da nossa produção teatral. Trata-se de uma luta coletiva para a preservação e a discussão relacionada à memória desse campo artístico, uma vez que, no Brasil, as experiências dramatúrgicas e o debate em torno da função social da arte não ocupam o espaço devido, o que dificulta a compreensão de suas dinâmicas internas, de suas relações formais, dos temas externos apropriados pelo nosso teatro e das relações assimétricas entre os gêneros narrativos, e mesmo poéticos, quando confrontados com as expressões teatrais.

Mais do que resgate e preservação, que, no entanto, aludem a uma memória estanque, o presente trabalho integra a luta por uma nova significação e pela importância desse teatro, haja vista o esforço enorme feito para silenciá-lo. É preciso reconhecer a existência do teatro, estabelecer os planos em que ele atua e contrapor-se ao apagamento, mediante a ativação de sua atualidade. O modo peculiar da relação entre arte e sociedade, que se materializa no campo teatral, guarda relações de ritmo, tempo de maturação e de formação sistêmica distintas das demais linguagens artísticas, o que precisa ser considerado.

De certo modo, uma das justificativas da presente tese é, justamente, mostrar como se perde muito em não incluir no debate artístico e cultural brasileiro o campo do teatro. Até se poderia considerar que essa avaliação está ancorada em uma espécie de primeira tese desta pesquisa: o abandono e o silenciamento sobre o teatro brasileiro não deitam raízes em sua falta de importância estética e histórica, mas em processos de desvalorização sistemáticos que relegam o teatro a uma invisibilidade forçada. Nesse sentido, a fraca transmissão da história e da recepção teatral realiza o projeto de seu esvaziamento.

Ademais, esta pesquisa procura contribuir para a historiografia e a crítica teatrais, propondo-se a explorar, pelo recorte situado, sobretudo, no biênio 1967-68, o debate estético de um tempo privilegiado do teatro, apesar da enorme turbulência política e social. Essa discussão está respaldada em uma longa tradição que se faz ver pela acumulação crítica e cênica consolidada no século XX. Eis o plano geral que sustenta e justifica a tese em torno do teatro brasileiro, tão complexo e multifacetado como pouco conhecido e debatido.

Em sentido estrito, o objetivo desta tese é analisar algumas articulações estéticas e históricas impulsionadas pela *I Feira Paulista de Opinião*, evento catalisador de diferentes expressões artísticas de resistência política no ano-chave de 1968. As peças e canções que compõem a *Feira* só foram publicadas de forma integrada em 2016, impedindo que estudos

literários sobre esse espetáculo-mosaico fossem realizados ao longo das últimas décadas, o que reforça a relevância de se evitar a já mencionada invisibilidade forçada.

Para cumprir a tarefa proposta, tomamos como ponto de partida os estudos sobre a *Feira* desenvolvidos pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), ligado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). O trabalho de reconstituição do material histórico, isto é, a coleta de dados pelos participantes do evento e o tratamento crítico realizado pelo Laboratório, nas figuras de pesquisadores como Patrícia Freitas, Sérgio de Carvalho e Paulo Bio Toledo, dentre outros, procuram impedir o perigoso apagamento histórico de um evento fundamental da arte política nacional, viabilizando esta tese e a continuidade dos estudos sobre esse objeto. Os arquivos do Instituto Augusto Boal, com imagens e textos disponibilizados no *site*, também foram de grande valia para o processo de pesquisa, bem como outros materiais sobre o período considerado.

A nossa análise da *I Feira Paulista de Opinião* é marcada pela baliza do materialismo dialético, o qual parte da complexa e constitutiva mediação entre arte e sociedade, impulsionando o diálogo a partir de autores que discutem o fenômeno cultural, artístico e histórico. Dentre eles, destacamos Walter Benjamin, o qual afirma que “a historiografia marxista tem em sua base o princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1996, p. 231), remetendo à interrupção do fluxo como base para a irrupção do sentido crítico, em um caminho ativo de construção de significados.

Essa argumentação pode ser vista como uma base para o que está sendo proposto aqui. Os múltiplos choques que ocorreram entre 1967 e o ano do AI-5 formam uma trilha para a pesquisa de relações muito produtivas entre arte e sociedade. Em clara negação ao método positivista de se olhar para a história por meio do preenchimento de uma cronologia serial, não pretendemos localizar os acontecimentos dentro do “tempo vazio”: é o tratamento do volume de tensões e contradições que nos interessa.

Nesse âmbito, 1967 e 1968 são anos que parecem concentrar fluxos de tensões históricas, sociais, políticas e estéticas que se acumulam desde o fim dos anos 1950, com ponto de inflexão em 1964, no qual essas tensões irrompem violentamente. É possível estudar e acompanhar esse processo a partir de vários eventos nacionais. Por outro lado, esses anos também foram pouco explorados pela crítica e pela historiografia teatral, afora produções de grupos de pesquisa específicos e alguns pesquisadores pontuais. Em outras palavras, é tanto um ponto de fuga de linhas de força do passado como um espaço silenciado no futuro ao qual pertencemos, ambos motivos que justificam a pesquisa.

Dos espetáculos desse contexto, alguns receberam maior atenção da crítica, como *O rei da vela* e *Roda Viva*, aquela foi encenada pelo Teatro Oficina, esta foi dirigida por José Celso, e *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Contudo, os trabalhos não exploram, de maneira detida, as relações produtivas com outras peças tão fundamentais quanto pouco estudadas, como *Os fuzis da Senhora Carrar*, do TUSP, e a *I Feira Paulista de Opinião*, produzida pelo Teatro de Arena, aqui enfocada. São pesquisas e publicações recentes que possibilitam o acesso a materiais que contam esses outros capítulos dessa história volumosa e concentrada.

Essa é outra lacuna para cujo preenchimento esta tese pretende contribuir. Focalizar a encenação, a recepção e a movimentação do campo cultural realizadas pelos estudantes universitários de São Paulo auxilia a compreensão deles como fomentadores de projetos como a *Feira Paulista*. Por meio de entrevistas, publicações e peças, os jovens do TUSP questionaram as práticas teatrais mais arrojadas do biênio 1967-68, considerando-as impotentes frente aos desafios sociais que estavam em jogo e impelindo os membros de grupos como o Arena a repensar suas práticas.

Esse debate, em suas várias frentes, está no horizonte desta pesquisa, que o faz a partir do mergulho no estudo da *Feira*, sobretudo, na análise mais aprofundada das seis peças que a constituem. Tal fato não se deve a uma questão valorativa, uma vez que todas as unidades são importantes na composição do espetáculo, o que inclui as canções e as obras de artes plásticas, elementos essenciais para o todo integrado, embora não coeso, que forma o conjunto. As avaliações menos extensas das manifestações dessas linguagens devem-se ao foco definido para a tese, e não ao fato de as demais linguagens serem consideradas de menor importância. No evento-mosaico, cada uma de suas partes catalisa potências significativas do passado e do futuro, em um presente prenhe de tensões.

Assim como Benjamin (1996), interessa-nos tentar ressuscitar os acontecimentos enterrados pela História Oficial, avaliando-os à luz do presente, do nosso presente de agora, atribuindo, a partir deles, novos sentidos e novas interpretações. A situação atual nos mobiliza, haja vista a urgência de se conferir sentido às muitas crises nas quais estamos envolvidos hoje, com tantos ecos do passado a nos assombrar e a mostrar que, sim, não estávamos livres da barbárie quando a Segunda Guerra acabou. Esse anúncio é feito, aliás, por Brecht nos versos finais, em tom de advertência, de *Arturo Ui*, na afirmação de que “é fértil ainda o colo que o criou!” (BRECHT, 1992, p. 213), referência às raízes profundas do sistema opressor que continua vigente, articulando nazismo e capitalismo em verso certo.

Isso posto, o trabalho é estruturado em cinco partes. Na primeira, o esforço central é explicitar como o transcorrer histórico do teatro paulista, no contexto da chamada modernização do teatro brasileiro, apropria-se das formas épicas de influência brechtiana. Nessa retomada, o trabalho do Teatro de Arena e a atuação do Centro Popular de Cultura (CPC) se evidenciam como base para a produção de textos e montagens teatrais atinentes à realidade nacional e como problematizador das questões relativas à forma e ao conteúdo da criação artística.

O eixo da segunda parte é o fluxo de acontecimentos artísticos e históricos que se concentram entre 1967 e 1968. Procuramos mostrar as tensões vividas pela classe trabalhadora das artes, em um momento de controle das formas de expressão, enquanto uma realidade gritante pedia para ser traduzida esteticamente. Os embates cotidianos entre representantes de órgãos governamentais, em especial os censores, e integrantes da classe teatral provocaram uma agremiação dos atingidos pelas ações do rigoroso cerceamento da liberdade de expressão. Isso resultou em manifestações de repúdio, greve, desobediência civil e na articulação da classe artística como tal, incluindo nesse fluxo nomes consagrados do teatro profissional paulista, figuras, até então, pouco combativas no que tange ao campo político.

Na terceira parte, denominada “Interloquções teóricas a partir do manifesto ‘Que pensa você da arte de esquerda?’”, apresentamos os embates relativos à teoria e à prática do teatro brasileiro no fim dos anos 1960. O ponto de partida para a avaliação desses confrontos de ideias e formas é o texto de abertura do programa da *Feira*, registro das inquietações do diretor do Arena e do espetáculo que se pretendia um inventário geral das artes do Brasil, em 1968.

Boal redigiu um texto autocrítico que expressa sua consciência de classe e convoca os artistas a se unirem contra os reacionários do teatro, sem negar suas divergentes linhas teatrais. No processo de elaboração de sua proposta, o diretor destaca que todas as tendências existentes de teatro estão superadas, o que pede a elaboração de novos modelos, os quais precisam incluir o povo como interlocutor privilegiado do teatro. É uma perspectiva prenhe de futuro, como se verá na articulação do Teatro do Oprimido.

A contundência do discurso de Boal não é uma manifestação isolada. Suas reflexões provocativas, como a proposta da *Feira* anuncia, comunicam a necessidade do berro, a urgência da expressão. Uma voz que ecoa e que se une, tensionando, a outras vozes, outras respostas críticas que circulam. Para garantir a interlocação com os posicionamentos defendidos por Boal, foram utilizados textos teóricos publicados por representantes da cena teatral brasileira nas edições da *Revista aParte* do TUSP (1º semestre de 1968), na *Revista Civilização Brasileira*

(RCB) – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade (jul. 1968) e no artigo *Teatro e Comunicação*, de Heleny Guariba (1969).

A quarta parte abrange a análise do bloco de produções que compõe o Ato I da *Feira*. Os primeiros fragmentos estéticos são analisados em suas conexões artísticas, políticas e históricas. Esse percurso vai da *performance* inicial, executada com a música *Tema*, de Edu Lobo, à montagem multimídia *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, que encerra o ato em tom de apelo ao público.

Integram e são analisadas também as canções de entremez *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, e *ME.E.U.U Brasil Brasileiro*, de Ary Toledo, criações pertencentes a tradições estéticas muito distintas, mas que se aproximam na tensão crítica que estabelecem com o contexto político instaurado.

Os mais jovens dramaturgos da *Feira* também têm suas peças estudadas na quarta seção. *O líder*, de Lauro César Muniz, e *É tua a história contada?*, de Bráulio Pedroso, cumprem o desafio imposto pelas circunstâncias de propor textos curtos, com a abordagem direta de situações sociais de personagens de mundos distantes. Enquanto, em Muniz, encontramos figuras à margem do sistema, devido à pobreza em que vivem, Pedroso enfoca a obsessão por dinheiro de quem já goza dos benefícios de possuí-lo.

O Ato II tem seu conjunto de produções analisado no quinto capítulo. São respostas provocativas que confirmam a guerrilha teatral instaurada pela *Feira*. A canção de Sérgio Ricardo, sobre a migração do povo brasileiro em busca de oportunidades, antecede e dialoga com *A receita*, de Jorge Andrade, resposta do dramaturgo consagrado na história do teatro nacional. Sua peça articula vozes de grupos sociais distantes, materializando em cena o abismo entre as classes sociais no Brasil.

Depois do ápice dramático obtido pelo desfecho da obra de Andrade, irrompe *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos, ruptura explícita à continuidade de qualquer transe emocional estabelecido pela construção precedente. O *sketch* debochado traz outro estatuto teatral para o palco, um apelo circense sobe ao picadeiro da *Feira*, transformando os militares em palhaços que fazem multiplicar em cena os vilanizados palavrões, alvos prediletos da censura. Submeter essa peça à avaliação dos censores, no contexto das liberações para as apresentações públicas do evento, significa, em sentido prático, pedir a proibição da censura, o que, de fato, ocorre.

Além da insubordinada provocação de Marcos, integram também o Ato II a canção *Miserere*, de Gilberto Gil, mais uma música de fonte tropicalista que ganha dimensão peculiar no conjunto da *Feira*, e a peça do diretor do espetáculo, *A lua muito pequena e a*

caminhada perigosa. Se a proibição da peça de Plínio se configurava como previsível, dado o volume de termos de baixo calão e a representação de militares ridicularizados, a peça de Boal também era, mas por motivos nada cômicos. A colagem reconfigura o momento da morte de Che Guevara e exalta sua personagem como modelo de atuação a ser imitado, algo que estabelecia um confronto explícito com os órgãos censores.

Esse choque foi denominado por Boal como um forma de guerrilha teatral, aproximação que não é metáfora aleatória. De fato, como apontam os estudos que integram a publicação da *Feira*, há dados biográficos acerca da atuação do diretor e articulador do espetáculo junto à Ação Libertadora Nacional (ALN). Isso ativa a relação existente entre parte da classe artística com a luta armada, fato que não será aprofundado no presente estudo, mas que se articula com a forma da peça, a qual pode ser vista como um exercício de combate, ação artística de resistência espreada no campo social.

Esses dados reforçam a leitura da *I Feira Paulista de Opinião* como uma provocação elevada a nível formal, algo que se manifesta por meio de traços de *agitprop*¹. Ela é compreendida, dentre outras coisas, como uma resposta cênica às provocações do TUSP e às impossibilidades de trabalho da classe artística frente à ostensiva censura, com o objetivo de romper os limites do campo teatral. Trata-se de uma resposta erigida como pergunta, pois é como *Feira* de ideias artísticas que a peça do Arena toca o chão da história.

A desconexão entre a classe média e o povo (aqui, considerado classes populares), as bizarrices da censura e o corpo do mártir exposto são *frames* que as peças lançam ao público. Esse conjunto de percepções dos artistas, os quais são testemunhas da realidade, pede mais do que fruição, requer uma posição estético-política.

Ainda no quinto capítulo, será evidenciado o confronto analítico do complexo de peças teatrais que formam a *Feira*. Há, na montagem delas, uma ausência explícita de coesão, um inacabamento que lhes fornece um sentido aberto. A articulação não se dá por meio de processos de subordinação por uma lógica causal, mas sob a rubrica da coordenação, por

¹ O *agitprop* surgiu na Rússia revolucionária do início do século XX “como uma nova prática social da arte” diante da emergência da conscientização política das massas analfabetas, nas considerações de Hamon (2015, p. 83). A autora, ao configurar o gênero, aponta algumas características: a autoria coletiva (mesmo que alguns autores apareçam como representantes); a atuação por grupos anônimos, sem atores estrelas esperando um papel individualizado que os faça brilhar; os textos fragmentários, abertos a alterações, de acordo com as circunstâncias políticas e as necessidades locais. Hamon (2015, p. 83-84) complementa que o texto da peça de *agitprop*, “maleável seguidamente readaptado, torna-se assim um instrumento, não um fim em si mesmo. [...] sucessão de pequenas cenas breves, variadas, eficazes, renovando a todo instante o interesse e a combatividade política da espectadora e do espectador por meio desta variedade”. O objetivo central é a eficácia política, o que pressupõe mobilidade do aparato cênico, atalho simbólico para evidenciar papéis sociais, ausência de mergulhos subjetivos, enfim, um conjunto de orientações que garantam a efetividade da intervenção artística, o que se associa à seleção de uma linguagem acessível e a recursos de reiteração da mensagem na construção formal.

relações assindéticas e de justaposição tensionante. O resultado não é cumulativo, mero amálgama frio de ângulos diversos, mas dialético, tanto pelas relações entre as peças e canções como pela mediação com a matéria social imediata.

A fragmentação, no lugar de apartar sentidos, potencializa-os, uma vez que as formas distintas do teatro dos dramaturgos e músicos fazem entrever estilhaços estéticos que expressam o ponto de vista de cada um sobre o que pensam do Brasil de 1968. As vozes, reunidas em um único espetáculo, pretendem romper o uso de modelos importados desconectados da realidade nacional, acolhendo o público para despertá-lo para o que está além da sala de exibição.

Estudar a *I Paulista de Opinião* é lidar com um objeto que leva a arte para a praça do povo, o que se integra à trajetória do Teatro de Arena e a sua abertura democrática às diferentes manifestações de arte política, com um caráter coletivo que transgride o individualismo burguês. Para Boal, o teatro que diga a verdade não pode ser feito por indivíduos. A acolhida às respostas teatrais, musicais e visuais à questão “Que pensa você do Brasil hoje?” evidencia uma proposta estrutural de um grupo de teatro pautado na criação coletiva e voltado para mudanças que transponham os limites do palco.

1 PERCURSO HISTÓRICO DO TEATRO PAULISTA E A CONSOLIDAÇÃO DAS FORMAS ÉPICAS

A canalização de um rio
 O enxerto de uma árvore
 A educação de uma pessoa
 A transformação de um Estado
 Estes são exemplos de crítica frutífera.
 E são também
 Exemplos de arte.

Sobre a atitude crítica
 Bertolt Brecht (1938-1941)

Apesar da relevância do teatro na história cultural do Brasil, o espaço destinado aos estudos de textos dramaturgicos é bastante reduzido nos programas de Letras. O fato de integrar a tríade de gêneros considerada tradicional² não tem garantido ao gênero dramático um volume teórico e crítico proporcional aos estabelecidos ao lírico e ao narrativo. Isso evidencia a necessidade de novas pesquisas que preencham lacunas históricas e garantam a compreensão do fenômeno teatral de forma completa, considerando tanto aspectos literários como cênicos.

O desenvolvimento do teatro ao longo da história interliga as transformações do texto teatral e as montagens que dele foram realizadas, não se mostrando pertinente ignorar um ou outro aspecto em estudos teatrais. Soma-se às camadas já mencionadas a abordagem do aspecto social, como já preconizava Mendonça em *História do Teatro Brasileiro*, de 1926 (BETTI, 2013). O autor distingue três funções: o aspecto literário, relativo à criação do autor; o aspecto cênico, relacionado à representação; o social, atinente à repercussão entre o público. Esses fatores são chave de leitura *sine qua non*, tendo em vista a relação dialética entre arte e sociedade em análises literárias realizadas na linha Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM (PLE).

Embora essas três dimensões sejam cruciais para se pensar na força dialética do contato entre texto e cena, para nós, é importante destacar que a etapa literária vai além da criação autoral isolada, pois lidamos com grupos teatrais cujo método de trabalho é coletivo e/ou colaborativo. Esse método possibilita um trânsito contínuo entre os vários momentos da criação de um espetáculo, como os jogos propostos na sala de ensaios, os quais, em momento posterior, auxiliarão a criação das cenas, bem como os debates com o público e com a crítica

² Rosenfeld (2010, p. 17) explica, em *O teatro épico*, as raízes da classificação das obras literárias de acordo com gêneros e seus traços estilísticos, os quais remontam à Grécia Antiga. O autor defende que, por mais que não exista, em sentido absoluto, a pureza de gêneros, as categorias “lírico”, “épico” e “dramático” ordenam a multiplicidade dos fenômenos literários e permitem avaliar tipos distintos “de imaginação e de atitudes em face do mundo”.

especializada, que, no caso do CPC e do Arena, resultaram em seminários de dramaturgia que mobilizaram, prática e teoricamente, as questões que estavam na ordem do dia.

“A peça teatral, considerada literatura, é um dos elementos mais importantes do teatro; todavia, não o constitui, não lhe é condição indispensável”, afirma Rosenfeld (2008, p. 35), mas isso não elimina a importância do estudo literário do teatro. Na verdade, fica explícito que esse estudo extrapola o texto e que pode, até mesmo, prescindir dele. Estudar o texto literário requer estudar o registro em tipos gráficos que se inserem em um conjunto de escritos da literatura universal. Estudar teatro perpassa a busca de informações que auxiliem a reconstituição da metamorfose que ocorre no contexto da apresentação, no preenchimento de lacunas que o ator e o conjunto cênico promovem. Teatro é uma arte audiovisual que, muitas vezes, ampara-se em textos literários produzidos para uma interação coletiva, apesar de poderem ser lidos individualmente, como poemas ou romances (ROSENFELD, 2008).

Em determinados momentos da história cultural brasileira, essa potência audiovisual do teatro foi muito impactante no conjunto literário produzido, influenciando diferentes núcleos de produção artística. É o que ocorre nos limites dos anos 1960, momento em que o teatro ganhou forte repercussão e no qual houve um conjunto de autores elaborando obras integradas em um sistema literário, na configuração delineada por Candido (incluindo a articulação entre autor, obra e público). No caso, Candido (2000) discute a formação de um sistema literário na narrativa brasileira que se mostrará maduro pela produção de Machado de Assis, na casa dos anos 1880. Podemos, *grosso modo*, imaginar essa operação, para o caso do teatro, ocorrendo a partir do fim dos anos 1950 no Brasil (mas sem fazer dessa discussão uma pedra angular por aqui, pois haveria muito a discutir em torno dos processos de modernização do teatro brasileiro):

- a) o autor: “um conjunto de produtores literários, mais ou menos consciente do seu papel” (CANDIDO, 2000, p. 25) – nomes como Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Plínio Marcos, dentre tantos outros, figuram nesse agrupamento;
- b) o público: “um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de públicos, sem os quais a obra não vive” (CANDIDO, 2000, p. 25) – a potência pública do teatro expande o número de espectadores nos anos 1960, incluindo, dentre outros, muitos estudantes, intelectuais, trabalhadores e demais grupos sociais;
- c) a obra: “um mecanismo transmissor, de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns aos outros” (CANDIDO, 2000, p. 25) – basta consultar as produções dos autores elencados para se ter uma dimensão do volume representativo

de obras com conexão estrutural produzidas nos anos 1950-60, as quais passam a refletir sobre questões sociais do Brasil e sobre o alcance da obra de arte como agente de transformação.

Assim, estamos falando de “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 2000, p. 25). O autor explica que, em uma obra organizada literariamente, coexistem denominadores internos (como a língua, os temas e as imagens) e externos (características sociais e psíquicas), os quais se expressam historicamente em um todo orgânico da civilização.

Nos anos 1960, esse todo orgânico foi eloquente: os autores teatrais fomentaram diálogos com a música, as artes plásticas, o cinema e com novos públicos, em uma dinâmica integradora. Pode-se até recorrer a um conceito formulado por Ridenti (2005, p. 83), com base nos estudos sobre estruturas de sentimento do crítico marxista Raymond Williams, para conectar a intensa produção artística desse momento: “estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária”, algo que vinha sendo gestado já entre os anos de 1946 e 1964.

Esse processo se intensificou no governo Goulart (da renúncia de Jânio Quadros, em 1961 ao golpe de 1964), período em que, segundo Ridenti (2005), o horizonte revolucionário era compartilhado por grande parcela da mentalidade nacional, inclusive, por intelectuais da arte que expressavam (nem sempre de forma homogênea) a mesma afinidade pela luta política e/ou artística. Por meio do cinema, da música, do teatro etc., comunicaram essa estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, tal que a impressão de organicidade dos materiais nos parece, hoje, um projeto fortemente coletivo.

Nesse sentido, falar de um processo de consolidação de uma espécie de sistema teatral, integrado, inclusive, a outras artes, é importante para nos aproximarmos, criticamente, de nosso objeto. Além do mais, é fundamental para os estudos literários mostrar ritmos próprios, porém articulados, entre os gêneros literários, o que confere aprofundamento epistemológico para a crítica literária. À medida que a conjuntura nacional e internacional ampliam o campo de atuação da crítica para o âmbito dos estudos culturais, também se aproximam do teatro.

Não é possível tratar de arte de resistência nesse período sem falar da linguagem teatral. A MPB surgiu nos palcos e nos discursos sobre arte. O tropicalismo, com todas as polêmicas em que estava envolvido, estava, vivamente, ligado às formas e discussões teatrais. As artes plásticas e a arquitetura dialogavam com produções cênicas. A indústria cultural se alimentava da matéria elaborada para as peças. As páginas dos jornais da época estavam, constantemente,

tratando de questões relativas ao teatro (seja nas páginas ligadas à cultura, seja nas policiais³). Essa produção, sobretudo a partir de meados dos anos 1950, é uma viabilizadora da literatura, como explica Gilda de Mello e Souza (2008, p. 134):

Enquanto o romancista necessitava, para se manter, apoiar-se em outra atividade remunerada, dedicando à literatura apenas os seus momentos de lazer – portanto, jamais empenhando na criação a totalidade do seu esforço – o autor de peças de teatro ou de roteiros de filme podia fazer da fantasia a sua profissão: ao mesmo tempo em que realizações artísticas eram empreendimentos com possibilidade imediata de lucro, representando a primeira oportunidade de harmonizar o mundo da imaginação com o imperativo profissional.

O parecer da ensaísta mostra o teatro como fonte ativa de produção literária nos anos 1950 e 1960. À medida que atores e empreendedores, formados por grupos amadores e profissionais, emancipam-se e fundam outros grupos, como é o caso do Teatro Maria Della Costa (TMDC), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e do Teatro de Arena, novas peças são encomendadas. Essa necessidade incentiva muitos homens de Letras a escrever para o teatro, gerando numerosas obras individuais e coletivas, como é o caso das peças de Boal e Guarnieri, as peças coletivas do Centro Popular de Cultura (CPC), dos musicais do Arena, dentre tantos outros trabalhos.

No âmbito da capital paulista, o teatro desse período ocupou uma posição de prestígio na vida cultural das classes média e alta. Desde os anos 1930 e 1940, a linguagem teatral já se projetava com a atuação dos grupos de teatro amador. Trata-se de um tempo no qual houve uma expansão no número de estudantes de ensino básico e universitário no Brasil, dando origem a organizações estudantis. Nesse contexto, como explica Julian Boal (2000), o teatro estava dividido em duas propostas distintas: a dos elencos profissionais, com peças de qualidade questionável e com evidentes fins comerciais; a os grupos amadores, muitos deles formados por jovens estudantes e intelectuais.

Fernandes (2013) exalta o trabalho desses últimos e divide-os em três vertentes: 1) movimento carioca; 2) movimento paulista; 3) movimento pernambucano. A partir da atuação

³ Para ilustrar, com humor, as repercussões teatrais, vale a referência a *Febeapá – Festival de Besteira que Assola o País*, de Stanislaw Ponte Preta (ou Sérgio Porto). Em sua coluna jornalística, de 1966 a 1968, Stanislaw reuniu pérolas da vida política/policial brasileira. Do contexto teatral, seguem dois episódios interligados: “[f]oi então que estreou no Theatro Municipal de São Paulo a peça clássica *Electra*, tendo comparecido ao local alguns agentes do Dops para prender Sófocles, autor da peça e acusado de subversão, mas já falecido em 406 a.C” (PONTE PRETA, 2015, p. 21) e “[r]epetia-se em Porto Alegre episódio semelhante ao ocorrido com Sófocles, em São Paulo. O coronel Bermudes, secretário da insegurança gaúcha, acusava todo o elenco do Teatro Leopoldina de debochado e exigia a presença dos atores e do autor da peça em seu gabinete. Depois ficou muito decepcionado, porque Georges Feydeau – o autor – desobedeceu sua ordem por motivo de força maior, isto é, faleceu em Paris, em 1921” (PONTE PRETA, 2015, p. 25).

dos amadores, a linguagem teatral ganhou repercussão na vida social brasileira, peças estrangeiras e nacionais foram montadas, jovens atores foram revelados e festivais, excursões, seminários e cursos de férias legaram um processo de modernização ao teatro brasileiro.

Foi com um grupo de amadores cariocas, Os Comediantes, que um marco do teatro moderno brasileiro chegou aos palcos: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em dezembro de 1943, sob a direção de Ziembinski. Texto de um jovem autor à época, montagem com três planos sucessivos, dando potência de linguagem à cenografia, narração fragmentária e um público receptivo ao novo, ou seja, um inédito capítulo do teatro nacional. Devemos salientar, no entanto, que a menção a essa montagem a coloca como parte de um processo de modernização do teatro brasileiro já em curso com os grupos amadores, e não como um evento único e isolado que teria nos catapultado para a modernidade teatral. Mais importante do que qualquer encenação pontual é o processo que levará à criação de grupos profissionais com perspectiva diversa da que animava seus predecessores. É o caso, no Rio de Janeiro, do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), criado em 1938 (e atuante até 1965) por Paschoal Carlos Magno, que, dentre outras coisas, fomentou festivais estudantis de teatro Brasil afora. Em 1944, surgiu o Teatro Experimental do Negro (1944-1968), por ação de Abdias do Nascimento, formador de uma geração representativa de artistas negros, primeiro, no Rio de Janeiro, depois, em São Paulo (FERNANDES, 2013).

Fernandes (2013) ainda destaca que, no contexto paulista, as atividades da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo, a partir de 1934, formaram uma geração de intelectuais basilares para a modernização teatral. Entre 1937 e 1941, o Teatro Universitário (TU) uniu acadêmicos e estudantes em esforços para modernizar o teatro brasileiro. De 1942 a 1949, o Grupo de Teatro Experimental (GTE) desenvolveu ações de formação, recrutando amadores da alta sociedade paulistana, proporcionando divisas e prestígio ao teatro. Em 1943, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) movimentou a cena paulista, ganhou repercussão na mídia, lançou atrizes de prestígio (Cacilda Becker, por exemplo) e fez excursões com montagens para o interior do estado. Teve, dentre seus fundadores, a figura de Décio de Almeida Prado, articulador que conquistou uma coluna no jornal *O Estado de São Paulo* para fazer críticas teatrais e integrou uma comissão de temas relativos ao teatro na Prefeitura Municipal de São Paulo, papel que mostra a ascensão da linguagem teatral no âmbito paulista e o trabalho de base desempenhado pelos amadores.

Retomar, em síntese, o percurso do teatro amador no Rio e em São Paulo, em meados do século XX, permite verificar algumas condições criadas, para que, entre os anos 1950 e 1960, o fenômeno teatral ganhasse a dimensão de articulador cultural. É necessário salientar

ainda que, no Nordeste, no mesmo período, houve um fervilhar de produções, valorizando as raízes populares e transformando as influências estrangeiras, movimento que, no início dos anos 1960, dialogou com o Teatro de Arena, com o CPC e com a União Nacional dos Estudantes (UNE). Sobre isso, de acordo com Mello (2016), o intercâmbio entre a experiência nordestina e o Arena foi essencial para que o grupo conseguisse dar o salto que permitiu a efetiva formação política e estética de seu trabalho, muito por conta do contato com o Movimento de Cultura Popular (MCP), que dava vida ao projeto em torno do nacional-popular, colocando a cultura nacional como elemento central nos debates e discutindo o lugar do povo na sociedade.

As bases do teatro amador dão as condições para a profissionalização do teatro na capital paulista. Faria (2018a, p. 78) sintetiza:

Em 1948, dois acontecimentos marcaram a história do teatro brasileiro: a criação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pelo empresário Franco Zampari, e a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), por Alfredo Mesquita. O TBC foi responsável pela consolidação da modernidade teatral no Brasil, ao adotar o postulado segundo o qual a concepção artística de um espetáculo deve ser dada pelo diretor. Zampari trouxe diretores e cenógrafos italianos, que aprimoraram os jovens artistas que se profissionalizaram ou depois de passarem pelos grupos amadores ou quando do ingresso na nova companhia teatral. A EAD foi criada para formar artistas modernos para as companhias que estavam surgindo no Rio de Janeiro e em São Paulo ou que surgiriam em futuro próximo, segundo a visão de Alfredo Mesquita.

As duas iniciativas foram determinantes para a ampliação do espaço teatral na vida paulista. O TBC iniciou sua trajetória no modelo amador, mas, um ano depois, profissionalizou-se e apresentou condições privilegiadas de trabalho: a direção artística e a encenação eram desempenhadas por estrangeiros, o que orientava o trabalho da Companhia, que se empenhava em garantir aos palcos paulistas o padrão de qualidade das produções europeias e estadunidenses. Nas palavras de Iná Camargo Costa (1996, p. 19), o TBC “era ‘italiano’, americanófilo” e não pôde sustentar, em longo prazo, o modelo empresarial, com os custos elevados estabelecidos inicialmente.

O TBC possuía espaço teatral próprio, elenco estável e um trabalho de produção que privilegiava obras de autoria estrangeira. Segundo Magaldi (2004), o único autor nacional com espaço garantido no TBC era Abílio Pereira de Almeida, o qual ganhou notoriedade com *Santa Marta Fabril S. A.*, montada em 1955, mesmo ano em que *A moratória*, de Jorge Andrade, foi encenada no TMDC. Mello e Souza (2008) explica que as duas peças rompem com temas tradicionais, fornecendo tratamento estético à derrocada econômica e à alteração da posição social da alta burguesia urbana e dos fazendeiros do café após 1929. Almeida e Andrade

transfiguram temas da realidade social do país, algo novo, mesmo que o viés da narrativa seja semelhante ao do público do teatro daquele período e que, no caso de Almeida, a perspectiva da trama seja um tanto adocicada – com a discussão da crise social sendo, de alguma maneira, dissolvida em uma relação amorosa idealizada.

Por sua vez, a EAD garantiu um intercâmbio muito produtivo de intelectuais que, de alguma forma, estavam ligados ao teatro. Nomes como Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Augusto Boal, dentre muitos outros, figuraram entre os professores da instituição embrionária da escola, que, desde 1968, pertence à ECA-USP. De acordo com Vargas, Ferrara e Sanches (1985), o trabalho da EAD elevou o prestígio cultural e social das atividades teatrais no contexto paulista, estabelecendo um espaço formador permanente.

Vários autores da *Feira*, por exemplo, tiveram relação estreita com a EAD. Boal e Muniz foram professores da instituição ao longo dos anos 1960, e a trajetória de Andrade também foi construída nessa escola, onde foi aluno no início dos anos 1950.

Jorge Andrade tornou-se amigo de Décio, Candido e Sábato Magaldi. Mostrava a eles suas peças, discutia, aceitava sugestões e assim construiu uma sólida carreira de dramaturgo nas décadas de 1950 e 1960. Para dar um exemplo concreto, lembremos que, para escrever *Pedreira das almas* – que o TBC encenou como parte das comemorações de seu décimo aniversário, em 1958 –, Jorge Andrade passou 15 dias na cidadezinha mineira de São Tomé das Letras, a fim de observar o meio. Ao voltar para São Paulo, começou a desenvolver o tema da peça, segundo suas palavras [de Jorge Andrade], “orientado por leituras e conselhos de Antonio Candido de Mello e Souza”. Foram três anos de trabalho, diz o autor, até chegar ao resultado final – uma tragédia, espécie de *Antígona* às avessas, na qual as personagens resistem à repressão militar das tropas governistas que perseguem os partidários da Revolução Liberal de 1842 (FARIA, 2018a, p. 81-82).

O registro desse processo de escrita mediado pela interação com intelectuais e críticos de teatro permite que se compreenda uma das trilhas de desenvolvimento do teatro moderno nacional. A relação entre o TBC e a EAD não era linear, havendo aproximações e distanciamentos, o que não impediu que a obra de Jorge Andrade figurasse, no emblemático ano de 1958, como temática nacional problematizadora da resistência à repressão militar nos conflitos de 1842. A empresa teatral que marcou o processo de modernização do teatro brasileiro em 1948 estava, dez anos depois, celebrando sua história com uma peça sobre um evento histórico nacional, redigido por um autor local, mediado pela interação com a intelectualidade brasileira. O que se mantinha era o viés da elite, universo de fala de Andrade e do público principal que frequentava o TBC.

Nesse período, o processo de modernização de nosso teatro está em clara atividade. Cada crítico apresenta uma parte desse processo, valorizando momentos distintos. Magaldi (2010) coloca o TBC como o marco do teatro moderno no Brasil, em 1948, antecedido pela montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Costa (I., 1996) centra sua atenção nos grupos amadores e na potência deles, a partir dos quais novos textos são trazidos para o Brasil, assim como novos modos de produção, de organização do trabalho, mirando novos públicos.

Mello e Souza (2008) avalia a encenação de *A moratória*, de Jorge Andrade, no TMDC, como a primeira obra-prima do teatro brasileiro, identificando um papel de destaque a esse texto. Em suma, cabe a nós antes mostrar a dinâmica das transformações do que centrar um momento único determinado, pois todas essas manifestações compõem o quadro de referências das mudanças no teatro brasileiro da época. Isso viabiliza identificá-lo como um sistema nos moldes de Antonio Candido, o qual é distinto de um sistema autorreferente nos moldes estruturalistas.

O teatro moderno brasileiro é um fenômeno tardio, alicerçado em grandes mudanças estruturais no território nacional, as quais passam pelo avanço do consumo no pós-guerra, pelo fim da era Vargas, pelo movimento de modernização nacional e pela reconfiguração da burguesia do país. Na capital de São Paulo, essa burguesia frequentou o teatro e viabilizou projetos cênicos inovadores. Em meio a esse contexto, surgiu, em 1953, o Teatro de Arena, integrado ao modelo urbano de vida da elite paulista nos anos 1950.

José Renato Pécora, fundador do grupo, ainda como estudante na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), realizou com colegas, e sob a orientação do Prof. Décio de Almeida Prado, a primeira experiência do teatro moderno brasileiro com esse formato de palco⁴. Essa utilização se transformou, inclusive, em tese no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951, Rio de Janeiro), no qual os autores destacavam as vantagens econômicas, a mobilidade e a adequação ao naturalismo da interpretação no palco de arena (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009). A partir de 1953, ocorrem os primeiros experimentos do grupo.

⁴ O Teatro de Arena é um “espaço cênico definido por uma área central de representação que tem à sua volta o público. Esse antiquíssimo tipo de relação entre palco e plateia, anterior à disposição da cena italiana, foi utilizado entre nós pelo teatro religioso do séc. XVI, que situava algumas cenas nos adros das igrejas e permanece até hoje como a formalização privilegiada pelos folguedos populares apresentados ao ar livre e por alguns circos-teatro, que utilizam o picadeiro para apresentar comédias” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 37).

Figura 1 – Tabloide anuncia Teatro de Arena



Fonte: A aventura do Teatro Paulista, 1981.

As montagens aconteceram em diferentes espaços: Museu de Arte Moderna, clubes e fábricas, chamando a atenção para, como estampa o tabloide, “uma curiosa experiência de um grupo de jovens artistas” (A AVENTURA..., 1981, n.p.). Dentre essas experiências, José Renato (2009) destaca que, em 1954, a peça *Uma Mulher e Três Palhaços* garantiu visibilidade ao grupo. A inovação do modelo de apresentação e as notícias que circularam na mídia geraram um convite do presidente Café Filho para que o grupo se apresentasse no Palácio do Catete, levados por um avião do governo de São Paulo para o Rio. No palácio, as sessões tiveram como público, nas palavras de José Renato, “muitos jornalistas, todo o Ministério, e o ministro da Educação da época fez elogios” (BASBAUM, 2009, p. 60).

A beleza da bailarina Eva Wilma, estreante no teatro com a peça, provocou olhares embevecidos de políticos da época, o que fomentou a repercussão das fotos do espetáculo (BASBAUM, 2009). Esse fato conta muito daquele momento, pois a causa da circulação da peça na mídia não teve ligação direta com a qualidade do texto ou da cena; ocorreu mais devido ao espaço inusitado à beleza da protagonista. Era uma imagem de Brasil que agradava à elite e ao governo, com ares de erudição, dentro de um projeto político com apelo à modernização do país.

Foi a partir dessa repercussão que, ao retornarem a São Paulo, surgiram interessados em auxiliar o grupo a se instalar em um espaço na cidade. Em 1955, foi inaugurado o Teatro de Arena de São Paulo, com a proposta de elenco estável, montagens de peças de qualidade e

espaço próprio, mas com um formato mais econômico. Nas palavras de Costa (M., 1998, p. 19), “uma versão pobre” do TBC. A novidade do Arena foi, desde os primeiros passos, bem recebida, como atesta a crítica “Teatro de Arena”, de abril de 1953, de Miroel Silveira (apud J. P. SANTOS, 2010, p. 127) para o jornal *Folha da Manhã*:

Por seus fundamentos, o teatro de arena se acha dotado de imensas possibilidades de comunicação. A proximidade do público (sempre ansioso por tornar-se personagem ou pelo menos participante), o realismo exigido para a interpretação, o preço infinitamente mais barato da *mise-en-scène*, tudo isso torna a solução da arena uma das mais viáveis para o presente e para o futuro do teatro, que aqui vive ameaçado por uma crise cíclica.

De fato, as expectativas positivas depositadas no Arena se concretizaram por duas décadas, com muitas mudanças no percurso, em um processo rico e produtivo, em todos os âmbitos do fazer teatral. A chegada, em 1956, de integrantes do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), que evidenciou nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, trouxe uma perspectiva mais crítica para o exame das relações entre arte e sociedade no grupo. Esses estudantes, muitos deles relacionados com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), mostravam-se abertos às matrizes nacionais e populares em nosso teatro, o que gerou novos diálogos e textos. Inicialmente, a relação do TPE com o Arena era apenas para o uso do espaço, mas, com a chegada de Augusto Boal no mesmo ano, a situação se alterou.

Em sua autobiografia, Boal (2014) relembra que, na primeira direção no Arena, preferiu trabalhar com os egressos do TPE do que com um elenco mais experiente. Seu anseio era colocar em prática o que havia aprendido com os professores na Universidade da Columbia, dentre eles, John Gassner, e com os ensaios no Actor’s Studio. As propostas que trazia na bagagem iam ao encontro da abertura à experimentação dos jovens e politizados atores que haviam sido integrados ao grupo. A própria gênese do Arena e seu palco não convencional evidenciavam a flexibilidade necessária para se tornar o *front* artístico do diretor.

Estreou como diretor em setembro com *Ratos e Homens* de John Steinbeck. Na encenação, busca a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. A encenação volta-se para o ator e constitui a “etapa realista” do Teatro de Arena. Segundo Boal “a melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski.” Não foi sem alguma resistência dos atores que o novato introduziu exercícios aprendidos no Actor’s Studio. O famoso Laboratório de Interpretação contava, também, com exercícios criados pelo próprio Boal e posteriormente serviram de base para o livro *Jogos para atores e não atores* (AUGUSTO BOAL, [2010?], *on-line*).

Acerca dos ensaios da montagem do drama social de Steinbeck, em 1956, Boal deixa explícita a importância de Stanislavski como referência em seu trabalho como diretor. Leituras prévias, estudos compartilhados, orientações sobre a disciplina e o respeito necessários para a arte coletiva do teatro, rompimento com o estilo empostado da voz e desenvolvimento de uma cena mais realista.

Cada dia estudávamos um capítulo de Stanislavski e analisávamos o texto. Durante os ensaios, estudamos todo o primeiro livro do mestre. Estudando o método – não servilmente, mas aplicando-o à nossa realidade –, começamos a criar um estilo brasileiro contraposto ao do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (BOAL, 2014, p. 159-160).

A busca por um estilo brasileiro e o compromisso formativo marcam o trabalho conduzido por Boal e pelo Teatro de Arena. Dentro desse escopo, dois projetos basilares se desenvolvem: os Laboratórios de Interpretação (1956-1957) e os Seminários de Dramaturgia (1958-1961), experiências calcadas em um sólido processo envolvendo teoria e prática.

Para entender as proporções das mudanças operadas pelos Laboratórios do Arena, é válido sintetizar a contextualização didática elaborada pelo próprio Boal (1988) no artigo *História do Teatro de Arena de São Paulo*. Ao caracterizar os modelos de trabalho com atores existentes, até então, no Brasil, ele distingue os “Monstros sagrados ‘populares’” dos “Monstros sagrados burgueses”. Os primeiros são descritos como figuras que arrastavam o público por um magnetismo que não estabelecia relação alguma com o que era dito na peça. O importante era ver a estrela, a qual desprezava o elenco, improvisava em cena de acordo com seu desejo e agia como detentor de todo direito de visibilidade. Os segundos são caracterizados pelo diretor do Arena como um grupo oriundo do aburguesamento “nacional”⁵, guiado por um modelo falseado de beleza, a partir de um “conjunto de técnicas geométrico-temporais”: pausa de tensão; quebra de ritmo; automatismo; timbre de voz predeterminado; movimentos triangulares. Segundo Boal (1988), os encenadores dos “Monstros sagrados burgueses” formavam artesãos, figuras subjugadas a valores culturais considerados “universais”⁶, o que aniquilava a potência de criação dos envolvidos.

Na contramão desses modelos, os laboratórios, desenvolvidos em paralelo com as primeiras peças sob a direção de Boal, exigem a “desmecanização” do ator, a fim de que ele

⁵ As aspas são de Boal e problematizam o termo, tendo em vista que o projeto nacional não tinha como base as necessidades do Brasil. Ele explica: “na realidade, testa-de-ferro dos grandes interesses internacionais, quando os consórcios norte-americanos e as grandes empresas multinacionais começaram a apertar o seu domínio sobre a indústria brasileira” (BOAL, 1988, p. 32).

⁶ Aspas denunciadoras da falsificação do conceito de arte universal, uma vez que se trata de padrões hegemônicos.

assumisse “as mecanizações da personagem que vai interpretar” (BOAL, 1988, p. 38). Isso se efetivou com a rotina de exercícios musculares, sensoriais, de memória, de imaginação e de emoção, os quais geravam muitas trocas e ampliação de um senso coletivo de construção. Como destaca Boal (1988, p. 41), “[a] produção isolada serve aos interesses empresariais; os grupos mais ou menos permanentes servem à arte teatral, aos atores e à função social e política do teatro”. Em consonância com esse labor, Mello (2016, p. 59) explica que os artistas procuravam interpretar com base em uma

[...] gestualidade brasileira; no entanto, quanto mais eles se entregavam a esse processo, mais se evidenciava a necessidade de que esses *gestus* nacional já estivesse marcado no texto dramático. Por isso a importância de surgirem autores nacionais empenhados nesse projeto de uma dramaturgia nacional e popular.

Onde haveria autores com formação que os habilitasse a cumprir conscientemente tal propósito? Ao que parece, foi necessário formá-los, o que ocorreu efetivamente nos laboratórios de atuação e, na sequência, nos Seminários de Dramaturgia. Segundo Mostaço (2016, p. 54), a deglutição e a experimentação teatrais, no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, cumprem “um percurso gestado durante décadas em relação à história do teatro europeu”: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Piscator e Max Reinhardt, em maior ou menor grau, fornecem matéria para a exploração do Arena.

Vianinha (VIANNA FILHO, 1968, p. 72-73) resume, com propriedade, esse momento da história do Arena, apresentando uma conjuntura vivenciada por ele enquanto membro do grupo:

O Arena de São Paulo sustenta [fim dos anos 1950 – início dos anos 1960] sua programação no autor brasileiro. Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas. O Arena de São Paulo funda o teatro de equipe; elimina a estrela, como se estrela fosse uma invenção da classe teatral, e não do público.

Nesse momento, como afirma Schwarz (1992, p. 80), foi o grupo que “mais metódica e prontamente se reformulou”, aproximando-se do público jovem, fazendo aliança com grêmios estudantis, promovendo Seminários de Dramaturgia e provocando mudanças efetivas no cenário teatral brasileiro. A partir dos Laboratórios de Interpretação (1956-58) e dos debates dos Seminários, o teatro era avaliado como forma e conteúdo, “os participantes alternavam seus estudos entre o teatro brasileiro e a realidade social do país, sem perder as referências das vanguardas estrangeiras” (MELLO, 2016, p. 71). Trata-se de uma ação complexa, pautada em

estudos teóricos, exercícios práticos, conexões com a realidade e interações críticas entre os membros do grupo.

Os trabalhos desenvolvidos no Arena, na segunda metade dos anos 1950, envolveram experiências como os Laboratórios de Interpretação, já citados, dos quais nasceram edições do Curso de Dramaturgia do Arena, também a partir de 1956. Esses experimentos evidenciam um processo teórico-prático essencial para a consolidação do grupo, o qual encontra nos Seminários de Dramaturgia um ponto alto. Paula Autran Ribeiro (2012), estudiosa do tema, destaca que, apesar de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, ter sido escrita, conforme testemunho do próprio autor, em menos de um mês, em 1956, quando ele tinha apenas 21 anos, não se pode esquecer que esse era um período de intensos debates nas atividades formativas do grupo. Aponta, ainda, que o Seminário de Dramaturgia (1958-61) do Arena foi o formador de “uma geração de artistas que consolida a modernização do teatro brasileiro no campo da dramaturgia e lhe imprime um rumo politizado” (RIBEIRO, P., 2012, p. 11). Desse trabalho, como salienta a pesquisadora, nasceram obras contundentes, como *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Vianinha, e *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal.

No ano de 1958, o Arena passava por uma grave crise econômica, o que acabou impulsionando uma nova fase para o grupo. A decisão de montar uma peça escrita por um de seus membros e estreante como autor – Guarnieri – foi uma ousadia que deu início a um período marcado pelo predomínio do autor nacional. *Eles não usam black-tie* seria, inicialmente, dirigida por Boal, mas José Renato, dono e diretor do Arena, precisou assumir o projeto. Sobre esse episódio, Boal (2014, p. 180-181) recorda:

O segundo semestre de 1957 não foi bom. Teatro pequeno, sucesso não dava pra aguentar a folha de pagamento do mês seguinte. Nosso Curso de Dramaturgia dava seus primeiros frutos. Com o laboratório buscávamos formas brasileiras de atuar, mas as peças eram estrangeiras. Crise! Ou vai ou racha. Ou nos afirmamos como somos ou fechamos! Decidimos montar *Eles não usam black-tie* [...]. Como o dinheiro era escasso, não dava para todos. Recebi um convite para dirigir “Society em baby-doll”, de Henrique Pongetti, no Teatro Moderno [...] Esse convite me fez sofrer. Meu coração apertou [...]. Constrangido, tive que abandonar *Black-tie*, depois de já ter participado da escolha do elenco.

Em suas memórias imaginadas, Boal (2014) expõe as dificuldades enfrentadas pelo grupo e o contexto em que *Black-tie* surgiu. Outro aspecto que ele assinala é a sensação de vazio provocada pelas necessidades financeiras que o distanciaram da peça de Guarnieri. Quando deixava os ensaios da comédia *Society em baby-doll*, que estava dirigindo junto a um elenco de atores profissionais, sentia falta da efervescência coletiva do Arena: “[m]e dei conta de que teatro

também podia ser feito por indivíduos que não fossem família como nós” (BOAL, 2014, p. 181). A diferença do modo de desenvolver o trabalho no Arena, como relata Boal, também é assinalada por Guarnieri, ao relembrar o processo da montagem de *Black-tie*:

O período de ensaio da peça transcorreu num clima muito agradável, não havia disputas, não havia um ator querendo constranger o outro, todos estavam muito à vontade. Aquela alegria que eu senti ao escrever a peça estava sendo reproduzida durante os ensaios. O Eugênio Kusnet era quem mais se destacava durante os ensaios. Ele era um estudioso, falava russo. Acho que a compreensão dele a respeito do texto era maior do que a nossa. [...] O cuidado dele era extremado, para compreender o texto cada dia melhor, para captar as sutilezas de todas as frases. Este era o espírito dos ensaios, uma mistura de companheirismo e seriedade, muita seriedade. Mas era impossível construir um trabalho daqueles sem a influência do diretor. O papel do Zé Renato foi decisivo no sucesso de *Black-tie* (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p. 90).

O sucesso, de acordo com o diretor José Renato, não foi imediato. Foram necessárias cerca de três semanas para que o teatro começasse a lotar, mais uma informação que mostra como as transformações culturais exigem continuidade, ou seja, condições estruturais. *Black-tie* não é um *deus ex machina* da história do Arena e do teatro brasileiro. Para essa “mágica” acontecer, foram necessários anos de trabalho do teatro amador, intelectuais atuantes, mobilização social, politização dos estudantes-artistas, formação de elenco e de público, articulação na imprensa, sensibilização dos órgãos públicos, repertório cênico, acúmulo crítico, enfim, um aparato que explica concretamente e localiza materialmente o fenômeno.

No tocante à formulação estética, segundo Costa (I., 1993), mesmo antes de entrar em contato efetivo com as propostas de Brecht, Guarnieri marcou o percurso de modernização do teatro brasileiro. Paradoxalmente, na análise da autora, *Eles não usam black-tie* se configura como um drama, o que circunscreve a peça à tradição brasileira de então, difícil de ser superada sem repertório estético; ao mesmo tempo, o material abordado tensionava o caráter dramático da forma, em um processo de grande interesse para a modernização do teatro brasileiro.

Ao explorar uma greve operária e as suas consequências para uma família de operários residentes no morro, Guarnieri inaugurou a abordagem de questões fundamentais do contexto social brasileiro dos que estão à margem, não mais focando as agruras das elites dominantes. Em vez de ter como eixo um drama individual caro ao universalismo burguês, a peça se estrutura a partir de um fato de impacto coletivo na vida dos trabalhadores do morro carioca no fim da década de 1950. Um tempo, um espaço e conflitos específicos são configurados, no lugar de uma abordagem universalista. Por outro lado, a centralidade dos diálogos na composição da peça remete à estrutura dramática, e o confronto entre pai e filho remete ao âmbito doméstico.

Como afirma Szondi (2011, p. 24), ao tratar do drama da época moderna, o diálogo sedimenta o caráter absoluto das relações no drama:

Depois de eliminados prólogo, coro e epílogo, ele [o diálogo] se tornou no Renascimento, talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático [...]. A supremacia do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz.

Os diálogos em *Black-tie* reúnem a intensidade descrita pelo teórico, o que fundamenta a defesa de Costa (I., 1993), ao analisar essa tensão da difícil transição do dramático para o épico na obra de Guarnieri. Nos três atos, divididos em três dias, a organização cronológica da peça, sem rupturas épicas, também tende ao drama: no primeiro ato, há a constatação da necessidade da greve e sua aprovação em assembleia; no segundo, há as contradições entre aqueles que defendem e que discordam dela; por fim, no terceiro ato, há o resultado favorável aos grevistas e a punição didática dos fura-greves (GUARNIERI, 2015).

A potência do diálogo é explícita na construção da trama. O diálogo entre Otávio, o pai militante comunista, veterano e líder grevista, com o filho mais velho, Tião, o fura-greve prestes a ser pai e que foi criado pelo padrinho quando Otávio estava preso, dá relevo às tensões entre pai e filho:

Tião – Papai...

Otávio – Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê para você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu para você toma outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!

Tião – Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

Otávio – Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acredita que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo. Não fez como Jesuíno que furou a greve sabendo que tava errado. Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção!

Tião – Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...

Otávio – Vá dizendo.

Tião – Que o filho dele não é um “filho da mãe”. Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho é um homem que quer bem! (GUARNIERI, 2015, p. 101).

Por mais que o eixo mobilizador do diálogo seja um tema político, ligado a uma coletividade, em que pese uma abordagem crítica da realidade nacional, o excerto citado possui, como requer um bom diálogo dramático, personagens bem construídas, as quais agem de forma coerente com suas características, análise que Costa (I., 1998) sustenta com exatidão. No diálogo, os dois manifestam, com clareza, os sentimentos intersubjetivos envolvidos, o que garante coerência interna e externa à cena; tudo se encaixa dentro dos pressupostos de uma lógica da ação. Como explica Costa (I., 1998, p. 57), “no drama não há lugar para o inexprimível (o que não se traduz em discurso), pois a esfera do drama é intersubjetiva (uns precisam compreender o que dizem os outros)”.

O fato de serem, pai e filho, Otávio e Tião, representações da luta de grevistas e fura-greves, embora importante e inescapável, não se configura como princípio organizador da forma, não se coloca como uma contradição a ser debatida, do mesmo modo que os padrões não ganham materialização alguma. Noutras palavras, se o filho pedisse perdão ao pai e se demitisse do trabalho da fábrica, remoendo dores por sua atitude egoísta, tudo estaria resolvido – para a economia da peça. Nem mesmo a dignidade do ato de Tião, de não esconder sua posição, chega a ser importante no quadro dialético complexo no campo dos operários. Sendo assim, embora esteja dado o contexto coletivo, o conflito é, antes de tudo, privado e doméstico, e calcado no diálogo intersubjetivo.

Torna-se claro, portanto, porque a peça é um marco do avanço em direção a um teatro épico no cenário artístico nacional. Ela é, simultaneamente, ruptura com o já visto, se a avaliação for relativa à temática, e manutenção de modelos sedimentados ao longo da história do teatro, se a avaliação se concentrar nos aspectos formais. Ela nos dá indicações de um processo que, necessariamente, será longo e complexo, apontando limitações que são, também, impossibilidades históricas, que, então, começam a ser enfrentadas. Além do mais, isso explica como uma peça com personagens oriundas das camadas populares e com um tema social conquistou a aceitação do público, pois há o novo assentado no tradicional.

Diferente do diretor José Renato, que registrou o tempo de espera para o sucesso de *Black-tie*, Guarnieri (autor e ator na montagem de 1958) recorda, exultante, aquele encontro do texto com o público:

Então veio a estreia, que correspondeu exatamente às minhas expectativas. Eu fiquei eufórico porque houve uma aceitação geral. Uma aceitação do outro, ou dos outros. A receptividade da crítica foi estupenda. E eu não sei, até hoje, o que deu em todo mundo do elenco, só sei que eles representaram magnificamente. Quando eles entraram em cena, foi um sai de baixo, que agora é para valer. Foi realmente um show, me lembro até agora da Lélia [Abramo]. Eu ganhei o Prêmio Saci como melhor autor daquele ano (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p. 89).

O impacto de *Black-tie* não é um fenômeno isolado na história do Arena. A guinada no sentido de uma maior experimentação, inclusive, ocorreu depois do sucesso e da notoriedade que o grupo adquiriu com aquela montagem. A continuidade dos Seminários de Dramaturgia se deu até 1961, estando seu projeto, segundo Guimarães (1978, p. 67), estruturado nas seguintes etapas: I – Prática, voltada para o trabalho com técnicas de dramaturgia, bem como análise e debate de peças; II – Teórica, com foco na exploração dos problemas estéticos do teatro, características do teatro moderno, além do estudo da realidade social e artística do Brasil, aliado a entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro nacional; III – Burocrática, a qual envolvia a seleção e o encaminhamento das peças inscritas nos seminários, tendo como sequência a divulgação das teses e dos resumos dos debates.

É importante notar, nesse projeto de formação, que as características do teatro moderno são estudadas no pano de fundo da realidade social brasileira (e da artística), o que nos faz ver que os interesses do grupo iam mais longe do que apenas pleitear um desenvolvimento artístico. Era necessário, ainda, estudar a mediação entre arte e sociedade, relação na qual a tensão entre a forma e o conteúdo entrava no campo de observação, assim como a função social do teatro e as relações entre texto, cena e público. Disso derivava uma percepção dos limites da autonomia da obra de arte, questão complexa que também, a seu modo, foi discutida e estava no cerne do surgimento do CPC, em 1961.

Black-tie se configura como marco importante do processo de apropriação do teatro épico no Brasil que, embora tardio, ganhou forças no fim dos anos 1950. A peça de Guarnieri impulsionou, inicialmente, uma transformação temática, a qual ampliou as perspectivas sociais em cena, possibilitando aos operários e demais personagens das camadas populares ganharem espaço nos palcos. Logo depois, a proposta épica se tornaria uma questão de configuração.

Nos anos que antecedem 1964, ocorreu um mergulho na cultura brasileira, mediado, em grande proporção, pelo trabalho teatral. Nesse período, estava em curso uma ruptura com os padrões estéticos estabelecidos como cânone. O debate nacional-popular sobre a identidade cultural do Brasil, com contornos anticolonialistas, ocupava a vida intelectual⁷. O desenvolvimento de formas próprias, e de novos temas, emerge de experiências de aproximação com outros públicos: estudantes, camponeses, operários e a população de zonas periféricas eram, ao mesmo tempo, público e fonte de matéria para o teatro político. Tratava-se de um exercício de mútua descoberta: os artistas buscavam ressignificar as noções sobre a realidade e as formas

⁷ A esse respeito, ver Napolitano (2001), Ridenti (2005) e Schwarz (1992).

artísticas em uso, ao se depararem com grupos de diferentes setores sociais, e aqueles que assistiam às peças eram motivados a pensar sobre a construção da realidade que eles integravam.

Quanto a esse tema, Schwarz (1992, p. 82) retoma uma orientação de Brecht, do tempo em que este idealizou o teatro socialista na República Democrática Alemã: os atores devem recolher e analisar os melhores gestos advindos da observação, para “aperfeiçoar e devolvê-los ao povo, de onde vieram”. Schwarz (1992, p. 82) complementa, destacando a conciliação entre arte e vida, concluindo que “o que é bom na vida aviva o palco, e vice-versa”. Essa é uma dinâmica que se verifica no conturbado teatro político dos anos 1960, tempo em que o Teatro de Arena de São Paulo, o Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro e o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, por exemplo, buscavam dar vida ao palco com a força do épico (COSTA, I., 1996).

O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro, analisava-se a questão, e só depois vinha a “substância”, a moral da história. Afirmar que nos entregamos a uma análise por mero gosto de analisar, sem qualquer outro motivo mais palpável, e que ficamos, depois, completamente surpreendidos com o resultado, é evidentemente falso. O motivo que nos levou a tal análise foi, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil suportar. Não é apenas por escrúpulos morais que é possível suportar a fome, o frio e a repressão (BRECHT, 1978, p. 53).

Dort (1977, p. 366) indaga: “[a]ntes de se perguntar como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato que ele, de alguma maneira, o é ontologicamente?”. A resposta, mediada pelo autor citado, leva à compreensão da arte teatral política em sua dimensão fundamental, tratando do teatro como texto e encenação. Desse modo, estão em jogo o conteúdo em cena e o exercício teatral que requisitam a representação de uma estrutura de significados e significantes, elaborada e executada por um núcleo social para ser recebida por outro conjunto de pessoas, o que provoca uma interação de sentidos, em um processo de relacionamento de interesses públicos, que é a essência do político.

Se é teatro, é político; como destaca Costa (I., 2001, p. 113), “o teatro desde sempre é muito mais político quando se declara apolítico ou contra o teatro político”. Foi político no contexto das tragédias e comédias gregas, tempo em que os festivais e concursos estavam a cargo do Conselho de Atenas; político no período medieval, em que foi instrumentalizado para fins de catequese, o que não impediu o avanço da liberdade artística ao “incluir os temas profanos (grotescos, obscenos etc.) da vida de todos [...] por isso o teatro se tornou desde então o *jornal falado do povo*” (grifo da autora); político no desenvolvimento dos diferentes teatros-mercadoria a partir do Renascimento, em que palcos italianos e seus desdobramentos geraram

avanço técnico e limitação de acesso; político, em grande medida, no pós-Revolução Francesa, de forma emblemática, no fervilhar de contradições da França do séc. XIX, em que o esteticismo, pautado em modelos do passado “clássico”, foi um caminho de apagamento histórico e em que a repressão da censura buscou silenciar de Victor Hugo a Baudelaire, de Flaubert a Zola.

A efervescência crítica envolvendo as relações entre arte e sociedade garante que muitos temas sejam encenados. Autores, diante da recepção positiva de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958, montagem que permaneceu em cartaz por mais de um ano, desfrutaram da liberdade⁸ de explorar temas emergentes. Dentre eles, os conflitos sociais e políticos, a questão agrária, as reivindicações operárias, a presença dos imigrantes, o imperialismo, as raízes populares, o impasse entre a imagem de exportação do Brasil e o seu subdesenvolvimento, a influência da indústria cultural nas mudanças de comportamento, a repressão à liberdade, dentre outros tantos. O importante era fazer reverberar o dia a dia nacional nas criações teatrais.

É importante destacar que isso não ocorre de forma linear. As inovações (novos temas e novas formas) se relacionam, dialeticamente, com o que permanece (velhos temas e velhas formas), explica Szondi (2011) em sua teoria sobre a crise do drama burguês, o que se aplica ao processo de tardia modernização do teatro brasileiro em meados do século XX (COSTA, I., 1998). Desse modo, também a forma se organiza como um enunciado próprio, historicamente estabelecido. Com isso, o “enunciado do conteúdo”, muitas vezes, entra em contradição com o “enunciado da forma”, uma vez que o ritmo de sedimentação histórica dos dois é distinto. Enquanto novos temas podem ser discutidos imediatamente, o processo de elaboração de novas estruturas apresenta uma dinâmica mais lenta, posto que a forma atua, por assim dizer, por trás de nós, como coordenada de inteligibilidade, que depende de um amadurecimento gradual para não se tornar hermético ou sem sentido.

Por isso, as formas são tomadas, frequentemente, e enganosamente, como fixas para determinado momento histórico. Apenas quando olhamos para séries históricas alongadas, fica evidente como o romance, por exemplo, é uma forma de representação da ascensão burguesa, em todos os sentidos que isso carrega, ou que há uma carga histórica oculta no conceito de drama, tema desenvolvido por Szondi (2011). Então, é até esperado que, em momentos de grande mudança social, haja uma tensão entre os enunciados da forma e do conteúdo, assim separados mais por uma questão didática e epistemológica do que por conta de sua constituição estética. Em outras palavras, os novos temas, elencados no parágrafo anterior, não se

⁸ O que não impede que peças sejam censuradas e haja fortes debates para a liberação de conteúdos, como é o caso de *A semente*, de Guarnieri, em 1961.

expressam, necessariamente, em formas modernas, sobretudo, em períodos de grande turbulência, em todos os campos da vida social.

Essa dinâmica complexa é discutida com propriedade por Iná Camargo Costa, ao tratar do desenvolvimento do teatro moderno no Brasil. Em *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), a autora faz um percurso histórico, teórico e crítico pela apropriação brasileira do teatro épico entre 1958 e 1968. Embora o recorte pareça ser simplesmente o temporal, há o contrário: parte de nossa recepção e utilização conscientes do teatro épico, a partir de um quadro histórico que lhe era favorável, e de uma acumulação que atinge o nível de massa crítica para seu desenvolvimento por aqui, bem como explora a dialética entre processo social e modernização teatral em nosso solo. Em *Sinta o drama* (1998), ela reúne artigos diversos sobre o teatro produzido no Brasil ao longo dos anos 1960, mas também falando diretamente de Brecht e de Peter Szondi em ensaios fundamentais. Os rumos do teatro político e o avanço da produção épica no Brasil se relacionam, de acordo com a autora, com a primeira montagem de Brecht no país, *A alma boa de Setsuan*, pelo TMDC, e com a já mencionada *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, no Teatro de Arena, ambas em 1958.

É importante mencionar que companhias de teatro profissional como o TMDC se configuraram como espaços de experimentação fundamentais para a modernização do teatro nacional. Dentre as figuras de destaque, é pertinente mencionar Sandro Polônio, ator, diretor, iluminador e produtor teatral. Com uma extensa trajetória no teatro, Polônio, em seu Teatro Popular da Arte, mais tarde renomeado para Teatro Maria Della Costa, empenhou-se em um trabalho de modernização do teatro, fosse pelos manifestos reivindicando políticas para o ramo teatral, fosse por meio da produção de peças desbravadoras (BRANDÃO, 2009). É o caso, além da montagem, em 1958, de Brecht, da produção de peças como *O poço* (nome que teve de ser alterado, por imposição da censura da época, para *Fundo do poço*), ainda nos anos 1950. De autoria brasileira e feminina, a peça de Helena Silveira foi censurada, o que exigiu de Polônio articulação e resistência para fazer acontecer a montagem (COSTA, M., 2011). Por essa, dentre tantas outras lutas no campo das artes cênicas, a pesquisadora Tânia Brandão (2009) defende que o Teatro Popular da Arte/TMDC, atuante de 1948 a 1974, foi a primeira companhia teatral profissional moderna do Brasil, questionando o cânone criado em torno do TBC. Isso corrobora a noção de que há muitas questões para serem amadurecidas acerca da história do teatro nacional e de que havia um trabalho desenvolvido por diferentes núcleos culturais em São Paulo.

No caso do Arena, esse amadurecimento se conecta com a fase denominada por Boal (1967) de fase fotográfica, a qual se desdobra a partir de 1958. Trata-se do momento em que o

teatro épico no Brasil ganha força, abrangência e variedade, como assegura Costa (I., 1996). Nessa fase, há intensa discussão sobre gêneros teatrais, com o uso de paródias, personagens alegóricas e peças de *agitprop*, e há a busca por novos públicos e montagens que colocam o público das salas de teatro para pensar no *status quo* nacional. Isso ocorre em peças como *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Boal, *Revolução na América do Sul*, de Boal, ambas de 1960, e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1961. Esta última, inclusive, foi a via de criação do CPC no Rio de Janeiro.

Uma questão importante para Costa (I., 1996) é pensar como os jovens dramaturgos do Arena e os representantes do CPC conseguiram se aproximar de formas artísticas do teatro épico, sem ter a experiência do chão social e estético das vanguardas e do próprio teatro épico brechtiano. Sobre esse período, Damasceno (1994, p. 83) faz a seguinte afirmação:

Inevitavelmente, houve uma quebra da tendência melodramática presente nas peças encenadas até esse momento, uma quebra em favor da comunicação imediata e mobilizadora. A exploração não era mais mostrada através do desenvolvimento de personagens individuais, mas delineada como um processo que forma o personagem, que, por sua vez, muda conforme as circunstâncias sociais. De fato, o que anteriormente havia sido crítica do governo e da intervenção estrangeira, agora se transforma em denúncia com um apelo à ação política em favor do povo brasileiro, em luta pelo controle do seu próprio destino econômico e político.

A pesquisadora delinea uma mudança, no sentido de tornar o teatro mais engajado, efetivamente voltado para transformações sociais; isso também influencia uma alteração relacionada ao público das peças. Para tanto, o Arena desenvolveu ações teatrais por meio de grupos itinerantes, os quais encenaram panfletos e peças em fábricas e subúrbios e viajavam por diferentes localidades. Foi nesse contexto que Vianinha, Chico de Assis e Nelson Xavier estreitaram os laços com a União Nacional dos Estudantes (UNE), a qual era financiada pelo MEC e trabalhava em consonância com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros).

Durante uma experiência no Rio de Janeiro, Vianinha decidiu romper com o Arena, confirmando a insatisfação do trabalho no teatro profissional. Em texto publicado em 1962, na revista Movimento da UNE, Vianna Filho (1962 apud PEIXOTO, 1999, p. 93) afirma que é necessário “produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo”. As críticas não se encerram aí: o dissidente acusou o Arena de não fazer um teatro de ação, realizando, na verdade, uma arte inconformada.

Costa (I., 1996) alerta para os perigos dessa estratégia, uma vez que o retorno para o amadorismo gera um rompimento com os holofotes da opinião pública, por meio da imprensa, por exemplo, o que compromete a visibilidade massificante pretendida. Outro ponto é que, sem visibilidade expressiva, o apagamento histórico é facilitado, o que, de fato, se sobrepôs ao Centro Popular de Cultura da UNE, do qual Vianinha será um dos fundadores. Costa (I., 1996) destaca, ainda, que esse desaparecimento dos registros históricos também se deu em outros países em que o teatro de agitação e propaganda, *agitprop*, se desenvolveu.

Esse teatro circunstancial, extremamente importante no teatro do século XX, é pouco conhecido e não é considerado, por muitos, uma expressão legítima de teatro. Esse é o ponto que justifica o questionamento de Costa (I., 1996), pois uma das preocupações de quem produz obras de questionamento ao sistema é utilizar estratégias de preservação.

O fato é que, a partir de sua insatisfação, Vianinha rompeu com as estruturas do teatro profissional e deu os passos que culminaram no CPC, em um projeto com traços de *agitprop* no Brasil. Um passo importante foi a montagem da peça, de sua autoria, *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1961), com o grupo do Teatro Jovem no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura. “Nesse trabalho já foi ensaiada uma forma de produção coletiva que haveria de prosperar no CPC e, depois do contravapor de 1964, teria continuidade nos grupos Opinião e Arena” (COSTA, I., 1996, p. 75). A figura de Carlos Estevam Martins, do ISEB, foi essencial para o conceito de mais-valia, além da direção de Chico de Assis (que conduziu ensaios abertos ao público, com o qual discutia as escolhas da montagem), da música de Carlos Lyra e dos *slides* de Leon Hirszman.

Na análise da pesquisadora, devido às suas ousadias, a peça *Mais-valia* pode ser considerada a definição de um padrão não realista de pesquisa de realidade. Algo que o jovem dramaturgo do Partido Comunista, Vianinha, buscava conformar. Em vez da apoteose nacionalista no desfecho da narrativa, o que seria condizente com o modelo das Revistas de Ano⁹, *Mais-valia* apresentava o que se pode considerar ameaça para uns e convite à luta para outros.

Essa peça foi fundamental para o surgimento de um dos mais atuantes segmentos de disseminação da cultura popular brasileira. A peça, cuja forma é uma farsa musical que se inspira em elementos brechtianos, “transformou-se num marco cultural: estudantes e

⁹ O CPC da UNE resolveu-se, inicialmente, pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permitia a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que possibilitavam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Essa adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular.

intelectuais de esquerda se mobilizaram em torno da produção, criando o Centro Popular de Cultura (CPC) a partir dessa mobilização”, como explica Damasceno (1994, p. 92).

O CPC foi fundado em 1961, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), órgão combativo do movimento estudantil brasileiro desde 1937: adquire estatuto jurídico em 8 de março de 1962, numa Assembleia Geral da UNE, com autonomia administrativa e financeira, através da aprovação de um Regimento Interno. No segundo artigo são definidas as finalidades: promover atividades culturais nos setores teatrais, cinematográficos, musicais, das artes plásticas e outras, e “elevar o nível de conscientização das massas populares (PEIXOTO, 1989, p. 13).

Para elevar o nível de conscientização, muitos projetos foram realizados: livros, discos, filmes, conferências, debates, seminários, espetáculos musicais, edição de calendário com ilustração de artistas plásticos, teatro em comício (na rua, em caminhões e em universidades), sindicatos, ligas camponesas e congressos operários (PEIXOTO, 1989). *O Povo Canta*, no qual consta a famosa *Canção do Subdesenvolvido* (Chico de Assis e Carlos Lyra), disco produzido e gravado pelo grupo, vendeu onze mil exemplares em três anos. As atividades do CPC integravam linguagens artísticas e colocava-as em circulação.

Foi nesse quadro que surgiram as UNE-Volantes. Em 1963, o CPC tinha unidades em muitas regiões do país, o que garantiu duas temporadas nacionais levando artistas para fazer teatro em diferentes cidades do território nacional. Como recorda a atriz Vera Gertel (2013, p. 130), na autobiografia *Um gosto amargo de bala*, “[q]uase todo o pessoal do CPC viajou pelo país no que passou a ser chamado de UNE volante. Assumi interinamente a direção do Centro, assessorada por Tereza Aragão”. Gertel, que também vivenciou a trajetória TPE, Arena e CPC, declara: “[m]ergulhávamos de cabeça na vida política do país, implantando em todas as capitais os Centros Populares de Cultura, que possibilitavam manifestações artísticas de todos quantos ousavam” (GERTEL, 2013, p. 132).

Uma passagem representativa dessa experiência, segundo Costa (I., 1996, p. 91), foram as apresentações, no Nordeste, da peça com nome inicial *O filho da Besta Torta do Pajeú*, por fim intitulada *Quatro quadras de terra*. Trata-se de uma obra sobre a “luta inclemente de latifundiários contra pequenos camponeses”. A temática, coerente com os problemas sociais, recebe um tratamento dramático, marcado por tintas naturalistas, o que, para a pesquisadora, representa um recuo frente à proposta épica das primeiras peças do CPC¹⁰.

¹⁰ Para aprofundamento do debate relativo ao teatro político e à questão agrária no Brasil dos anos 1950-1960, recomendamos as pesquisas de Villas Bôas (2009) e Protázio (2019).

Sobre elas, é válido alertar que há poucos estudos consolidados e muitas obras perdidas. Devemos a Peixoto (1989) um esforço por não deixar os arquivos que sobreviveram desaparecerem por completo. Ele explica:

do que consegui conservar, e do que consegui reunir nestes últimos anos [fim dos anos 1980] (muita coisa me foi passada por Tereza Aragão e Ferreira Gullar), muitas páginas estão em péssimo estado, alguns textos são originais e outros são cópias de trabalho, bastante riscadas. Não foi nada fácil chegar a esta seleção, talvez uma primeira seleção. E, sem dúvida, pessoal e discutível (PEIXOTO, 1989, p. 18).

O início do apagamento histórico se inicia em 31 de março de 1964, momento em que as tropas desceram de Minas para o Rio de Janeiro, como desenvolve Michalski (1985, p. 16):

o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurada poucas semanas depois, com a estreia de *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Nelson Xavier. No dia 1º de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros: nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos.

Esse evento e seus desdobramentos corroboram o que Costa (I., 1996) identifica como arrefecer do impulso épico, que precisará se reorganizar em outros parâmetros, com outros diálogos – até porque a articulação com determinados públicos não mais poderia ocorrer. Tal fato se deve à mudança radical do cenário político e do consequente rompimento com o avanço de uma arte problematizadora, voltada para as transformações sociais. Esta extraía sua força, em grande medida, de uma relação direta com movimentos sociais que foram proibidos e fechados. Havia dramaturgos, atadores, peças e grupos teatrais de resistência crítica em ação, fazendo emergir novos gêneros e aliando outras linguagens artísticas, mas o público continuava restrito, e a mercantilização latente da produção artística tendia a esvaziar o sentido crítico das obras. Foi um cenário completamente distinto o que se abriu a partir do golpe civil-militar de 1964, por mais que uma arte de esquerda tenha continuado a ser dominante, como bem mostra Schwarz (1992).

Por razões que discutiremos mais adiante, o épico atingiu um clímax em 1968, ano de intenso debate sobre a função da arte no Brasil – o que justifica, inclusive, o segundo capítulo da tese ser dedicado à análise desse momento único, que termina com a instauração do AI-5, em dezembro. Em meio às imensas pressões, surgiram montagens com diferentes matizes

épicos, o que foi ajudado pelo fato de que, nos anos 1960, o teatro de Brecht ganhou forte circulação no território nacional. As obras e a organização da glória artística do dramaturgo alemão reverberaram montagens de diferentes grupos e potencializaram os questionamentos no contexto artístico nacional.

A análise de Costa (I., 1996, p. 101) acerca da “força da inércia do teatro épico”, após o golpe de 1964, merece ser destacada. A vibração do público seletivo, nas salas de teatro, diante da encenação de conteúdos críticos, em especial, nas peças em que a MPB se integrava ao conjunto, parece se esquecer, como explica a autora, da derrota em abril de 1964. A apontada inércia não desencoraja, contudo, a proposta de avaliar os desdobramentos de um teatro épico brasileiro nas obras que se desenvolveram entre 1964 e 1968, seja em virtude do necessário reconhecimento do sistema existente, seja para identificar conexões ainda ignoradas ou não desenvolvidas em todas as suas potencialidades pela crítica.

Como vimos, nos anos 1960, o teatro de Brecht ganhou forte circulação no território nacional¹¹. As obras e a teoria do dramaturgo alemão reverberam montagens de grupos variados; questionamentos à ditadura, à incapacidade de avaliação de conjuntura e de ação da esquerda e da estética a ela ligada, bem como ao sistema capitalista, ganham forma teatral e contribuem, como explica Rosenfeld (2012, p. 51), para a circulação de uma arte que “procura estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propícia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais”. O teórico ainda destaca que, a despeito do juízo de alguns críticos, no Brasil dos anos 1960, houve “elaborações, à base de Brecht, que tiveram muitos méritos”, dentre as quais, aponta *Arena conta Zumbi* (1965), peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, do Teatro de Arena (ROSENFELD, 2012, p. 98).

Escarpit (1974, p. 29), refletindo sobre os aspectos sociológicos do texto literário, defende que: “[e]l teatro no es um médio de comunicación: él mismo es comunicación, y lo es a vários niveles. El grupo de actores y el público se encuentran em los limites de la dimensión manipular”. Tamanha potência de comunicação e de diálogo com o mundo, inerente ao teatro, não é ignorada no contexto de forte repressão política e, de certa forma, explica o fato de a realidade/a invenção pulsarem no palco teatral.

O Arena integra e potencializa o sistema da literatura dramática nos anos 1960. Atua em São Paulo, sua sede principal, mas também avança em ações pelo Brasil, estabelecendo conexões de aprendizado preciosas em Pernambuco e no Rio de Janeiro, por exemplo. Por conta dessa abertura a diferentes vozes – egressos da EAD, jovens do Teatro Paulista de Estudantes

¹¹ O Teatro Maria Della Costa, o Teatro de Arena e o Oficina são alguns dos muitos grupos que montaram peças de Brecht.

(TPE) e figuras como Augusto Boal –, forma-se massa crítica para o próprio grupo e para a gênese de outros, como o Centro Popular de Cultura (CPC). Enfim, trata-se de um espaço de interlocução que se apropria do épico de Brecht, que nacionaliza os clássicos, que forja musicais políticos, que congrega arte e ação social, que avoluma a relevância do teatro no complexo cultural de então.

Napolitano (2014, p. 48-49), por meio de suas lentes de historiador, argumenta:

Apenas julgo necessário que a pesquisa histórica faça jus à complexidade da cena cultural do segundo pós-guerra no Brasil e, particularmente, do período que se seguiu ao golpe militar, no qual as contradições desta corrente [nacional-popular como eixo da produção cultural engajada, notadamente a comunista] saltaram à vista. A historiografia deve valorizar a historicidade e a experiência plural dos protagonistas e das múltiplas significações dos produtos culturais e artísticos gerados durante o período. [...] A cultura e artes engajadas não foram o reflexo desse processo, mas o caleidoscópio pelo qual ele foi, muitas vezes de forma sagaz, vislumbrado e compreendido.

A preocupação de Napolitano (2014) incide em atestar que as obras engajadas, em especial, as posteriores a 1964, constituem importante material histórico e artístico a ser estudado, como imagens multifacetárias de um tempo. É fato que a configuração privilegiada para um teatro revolucionário desvanece com o fechamento do Centro Popular de Cultura (CPC), mas isso não nos permite obliterar ações posteriores de resistência artística legítimas que se concretizaram e pedem uma avaliação.

Como afirma Napolitano (2014), as contradições são gritantes e são expressas por uma arte que, ao mesmo tempo, quer continuar ativa e resistindo, mas também precisa se fechar e se voltar para a liberdade possível, em um contexto de controle ideológico e coercitivo que usava muito bem a crescente indústria cultural, paulatinamente instalada no Brasil. Ou seja, resistência, acomodação, alienação e participação na indústria cultural estavam na ordem do dia, muitas vezes, articuladas em estranhas combinações.

2 INCURSÕES EM 1968 COMO CAMINHO PRELIMINAR PARA A *FEIRA*: TENSÕES POLÍTICAS, SOCIAIS E ARTÍSTICAS

No Brasil, as tensões em torno do teatro político no ano de 1968 requisitam uma reconstituição de embates artísticos e sociais que permitam a análise de uma espécie de refluxo crítico sobre a sociedade e a arte, a partir da modernização do teatro brasileiro. Neste capítulo, desenvolveremos alguns questionamentos e algumas respostas acerca de momentos importantes da trajetória estética do Arena até a *Feira*, mostrando o papel decisivo das interlocuções com os estudantes ativos no campo teatral e com a censura repressiva do contexto. A dinâmica desses polos culturais em intensa atividade coloca a classe artística de esquerda diante da necessidade de uma resposta contundente. A chave do Arena vem em forma de pergunta e mobiliza a agremiação dos membros contestadores do campo cultural na construção da *I Feira Paulista de Opinião*, obra com característica de rebelião que, ao extrapolar os interesses estritamente formais, mobiliza a renovação das formas artísticas, dada a necessidade histórica de mudanças políticas.

Para alcançar tal objetivo, é preciso considerar um conjunto de questões que se agudizam a partir de 1967: como as tensões históricas ganham expressão artística naquele período? O que provoca a retomada de uma estética de mobilização política que dialoga, em alguma medida, com os pressupostos do extinto CPC? Como e por que o teatro se destacou como uma arte integradora das demais formas de arte? O que leva a classe artística paulista a romper com uma gestão cultural centrada em uma arte burguesa, que vê o indivíduo como agência primária, e a se manifestar como classe? Como entender o percurso, a partir de 1964, para chegarmos a 1968?

Tantas questões indicam um ponto de partida deste capítulo e desta tese: não há um passado pronto e acabado. Como salienta Benjamin (1996, p. 223-230), “[e]xiste um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. [...] O materialista histórico sabe disso”. Trata-se de uma perspectiva que reconhece a história como objeto de revisão, “cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1996, p. 230). A orientação do filósofo alemão de se “escovar a história a contrapelo” mobiliza a problematização de outros passados, a fim de se extrair outros sentidos desse processo de tensionamento.

Não é demais lembrar que o ano de 1968 foi fortemente marcado, em termos discursivos, pelos registros oficiais produzidos nos anos mais violentos da ditadura, o que corrobora o apagamento de diversos fios necessários à construção de uma discussão à altura daquele

momento. Muita coisa foi descontinuada e apagada, muitas relações foram interrompidas, houve portas fechadas, e é possível sentir o efeito disso até os dias de hoje. Nesse sentido, preferimos deslocar a discussão da história teatral tanto da cena quanto da teoria e da crítica, a partir de 64, para este capítulo, para ressaltar um fluxo repleto de tensões e contradições que deságua em 1968.

A construção das respostas para as perguntas do parágrafo inicial tem como base, em consonância com as teorias benjaminianas, o horizonte do caráter social da formação da subjetividade. A obra de arte, mesmo que resultado de um autor específico, está marcada, necessariamente, por uma dada visão de mundo, por uma cultura, por uma “estrutura de sentimentos”, na acepção de Williams (2005). Essa estrutura é social, ainda que o artista deseje marcar sua individualidade. No mesmo processo, um objeto artístico não está isolado como mera mercadoria (estatuto que é dele, necessariamente), mas também influi na dinâmica complexa do campo social, desde que haja uma recepção que assim o compreenda – argumento fundamental para a dialética entre arte e sociedade (BENJAMIN, 1996).

Estudar a função formativa e crítica das artes, rompendo com a percepção individualista que as exalta como forma de deleite ou de puro entretenimento, no contexto de uma formação burguesa, é um campo de luta contra o apagamento de significados sociais. Williams (2005) argumenta que a arte não é apenas lugar de reprodução de significados sociais (isto é, de uma superestrutura determinada pela infraestrutura econômica); a arte é, também, produtora de significados sociais.

As propostas de revisitação histórica e de análise de obras artísticas do presente e do passado são trilhas que conduzem a uma perspectiva da mediação decisiva entre arte e sociedade. Essa mediação é contundente em 1968, ano em que a arte, seja nas manifestações de maio na França, seja no Brasil das greves teatrais, encontra-se aberta a uma resignificação de sua função. Oliveira (2018, p. 1) faz uma síntese pertinente:

Considerado um ponto de inflexão (tal como, 1789, 1848 ou 1917), o ano de 1968, por seus antecedentes e por seus desdobramentos, tornou-se “ano-monumento”, na historiografia contemporânea, ou seja, é “aquele capaz de fazer recordar e reavivar” as reivindicações ligadas às ações libertárias e à mudança dos padrões da vida cotidiana. Ou ainda, aquele que rememora as críticas às instituições e à elitização da arte através de cartazes e de frases em muros que convocavam a “Incendiar o Louvre” ou ter “a Gioconda no metrô”.

Se as portas do Louvre foram abertas à população no tempo de Napoleão – o que, no contexto do séc. XVIII, foi considerado conquista popular, então, livre da opressão monárquica (ARDILA, 2017) –, em 1968, o grande museu opera dentro da lógica capitalista: inacessível à

grande parcela da população, gerador de divisas financeiras, por meio do turismo de elite. As reivindicações que tomam as ruas em 1968, no caso citado da França, clamam por mudanças no *status quo*, na forma como a sociedade está organizada, nas estruturas assentadas a partir da ascensão da burguesia. Os acontecimentos de 68 reverberam até hoje: em 2018, por exemplo, Bansky, polêmico artista do grafite, produziu um tributo a 1968 nas paredes de prédios de Paris. A crítica mordaz ao sistema capitalista e a problematização dos mecanismos de controle das artes, temas constantes de sua obra, evidenciam que as tensões do fim dos anos 60 não estão superadas.

Falando pela dicção de Oliveira (2018), 1968 pode ser considerado um ano-monumento, marco libertário na França, de muitas reivindicações no Brasil, mas que acabam amordaçadas pelo AI-5. O problema é que a relevância já demarcada daquele ano, tanto no contexto internacional quanto nacional, provoca uma perigosa acomodação de sentidos, uma vez que o ano é convertido em um objeto já escrutinado e compreendido, com uma carga semântica, supostamente, já mapeada e fechada.

O que se verifica, contudo, é que há muitas fendas carregadas de significados que ainda não foram exploradas. A tempestade do progresso burguês nos impele, inexoravelmente, em direção ao futuro, na forte metáfora do anjo da história de Benjamin, impedindo que nos detenhamos em juntar os fragmentos esquecidos e articulá-los, tendo em vista um sentido diverso do atribuído pelo discurso dominante; é vital desconfiar da “cadeia de acontecimentos” estabelecida como história. O passado é “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”, o que exige um movimento de resistência para se deter na tarefa de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1996, p. 226)¹².

Não se trata de organizar uma sequência de relatos ou de eventos, colocando episódios de 1968 lado a lado. Isso já foi feito por obras de jornalistas como Zuenir Ventura (2006), *1968: o ano que não acabou* (publicada originalmente em 1988), ou *1968: quando a terra tremeu* (publicada em 2018), de Roberto Sander (2018). Essa perspectiva cumulativa não vai ao

¹² Para ilustrar essa dinâmica, Benjamin (1996) utiliza a imagem do *Angelus Novus* (Anexo B), referência a um desenho de Paul Klee, em que um anjo, segundo o pensador, mira os escombros do passado, procura reorganizar e dar novos sentidos para aquilo, mas não consegue o fazer, porque um vento sopra, impelindo-o para o futuro, para uma tempestade que é o progresso. Vale reproduzir o comentário completo do filósofo sobre a obra: “[h]á um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1996, p. 226).

encontro da dialética histórica aqui pretendida, a qual passa pelo questionamento dos pressupostos da ciência positivista, que pensa dominar os objetos ao enumerá-los.

Nossa proposta é identificar algumas contradições, explorar as tensões, investigando os apagamentos e os paradoxos instaurados nas formas artísticas daquele tempo, que, de certa forma, ganham configuração estética em várias peças e em outros eventos artísticos realizados em 1968. Para tanto, contamos com trabalhos historiográficos que tratam os materiais por meio de uma perspectiva mais aberta, como é o caso das produções de Marcos Napolitano e Marcelo Ridenti.

Essa base de apoio é importante, uma vez que se voltar para 1967-68 propicia um encontro com considerações teóricas e críticas fundamentais que continuam vivas. Em meio às várias perspectivas desenvolvidas, bem como pelo diálogo entre elas – nem sempre conciliatório –, há um balanço sobre a função da arte na sociedade e sua efetiva atuação no campo da esquerda, o que se espraia para as produções culturais propriamente ditas. Nesse influxo, verifica-se também a tentativa de se recuperar, mesmo sem a liberdade e a organização das forças sociais coletivas, algumas das experiências mais exitosas de nosso teatro recente (como é o caso do CPC), além de dar mais uma volta dialética no percurso do Arena.

Sem perder de vista os bloqueios que o tempo histórico impunha, 1968 abriga um intenso debate no âmbito da classe artística. A discordância entre os principais representantes do teatro nacional é gritante. Simultaneamente, foi um ano emblemático de união artística, algo que se materializa em movimentos organizados por trabalhadores do campo teatral, como será exposto à frente. É nesse cenário que a *Feira Paulista de Opinião* formaliza, em chave estética e social, o caráter coletivo, plural e aberto de movimentação. Ela concentra representantes de diferentes linguagens artísticas (artes visuais, teatro, música), com registros estéticos distintos (neorrealismo, tropicalismo, *agitprop*), circulando, primeiro, como desobediência civil e, mais tarde, por mediação jurídica.

Para ser capaz de analisá-la, em meio ao influxo de 1968, o princípio de análise constelacional de Benjamin parece pertinente. Este atribui significação às relações entre as estrelas, a partir de linhas imaginárias que as conectam, em um processo ativo de reconfiguração espacial e temporal. Transpondo para a análise textual, implica considerar que a distância entre textos está na marca de seu caráter histórico, por um lado, e de leituras prévias que foram feitas deles, a história de sua recepção a partir de um referencial dado pelas vozes dominantes, por outro. Uma constelação não se reduz a um conjunto, trata-se, antes, de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, “que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas

motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37).

Ao longo da história, os mesmos conjuntos de astros geraram narrativas muito distintas para povos distintos, as quais resultaram de observações cuidadosas das mesmas estrelas. A leitura detida dos elementos que compõem um quadro de elementos pode dar maior ou menor atenção a detalhes, os quais podem ser esquecidos ou superdimensionados, dependendo da perspectiva sob a qual são angulados. Uma greve teatral, como a ocorrida em 1968, pode ser tratada como: 1) fato isolado; 2) ato de vaidade artística; 3) colisão comunista; 4) reação despropositada frente à censura; 5) um dos muitos atos de resistência à castração artística pelo controle governamental; dentre outros tantos ângulos. Dependendo da compreensão analítica do fato e da aproximação estabelecida com outros fatores, uma nova configuração é gerada. O conhecimento desse processo autoriza a releitura de eventos passados, sobretudo, aqueles circunscritos em momentos de grande tensão.

O caráter destrutivo em Benjamin, e como nesta tese, não se apresenta como um fim em si mesmo, dotado de um estatuto metafísico próprio e autorregulado; ele é visto contra o pano de fundo de uma história que precisa ser ressignificada, reconfigurada e representada. O plano é de luta de morte, não de contemplação autogozante. O passado, para o materialismo histórico, é uma experiência singular, e não um procedimento aditivo gerador de uma história universal. A sustentação está na perspectiva histórica marxista, a qual se constitui por meio de movimentos e de imobilizações, de fluxos e refluxos. As interrupções fundantes são decisivas para esse processo de historicização radical, e 1968 se presta muito bem a isso, como mostramos. Não se trata, primeiramente, de cosmologia, mas de uma forte metáfora do trabalho do crítico, do materialista histórico, que é tanto o historiador como o crítico, o dramaturgo ou o grupo teatral com interesse de juntar os cacos e significar-lhes a partir de outras bases.

Um dos caminhos possíveis para explorar as contradições nessa constelação que foi 1968 passa, nessa perspectiva, pela análise em torno de algumas peças levadas aos palcos naquele ano. Quando falamos das peças, no entanto, estamos nos referindo a vários itens que compõem o quadro amplo no qual se inserem. Referimo-nos às suas formas de produção: interessa acompanhar a construção de projetos e de concepção de encenação; a história dos envolvidos no âmbito da dramaturgia e, depois, da criação cênica. Também importa atentar-se para a recepção contemporânea: pela crítica, pela classe artística, pela opinião pública, pela repercussão em outros âmbitos da vida social (por exemplo, o noticiário em torno da censura).

Definir os caminhos de pesquisa aqui selecionados é essencial, pois um ano é o mundo, parafraseando Guimarães Rosa. Dada a dimensão de 1968, a exploração parte de uma

localização – São Paulo – e expande tal espaço à medida que conexões o peçam. A capital paulista é um lócus no qual imperam tensões entre arte e sociedade, formando um todo potente. Essa demarcação não pretende excluir contrapontos e aproximações com outros locais, o que se estabelece é a delimitação da parte (São Paulo), a qual engendra vínculos com o todo (1968 no Brasil e no mundo).

Essa delimitação necessária não é ainda suficiente, dada a dimensão da produção teatral em 1968. Para tanto, concentramos o foco em três pontos que, aqui, são considerados centrais para a consolidação da forma e do conteúdo da *Feira Paulista*, objeto de estudo da presente tese. O primeiro é a abordagem da conexão entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o teatro de Arena, aliança que influenciará a *Feira* com a presença de músicos que, ao longo dos anos 1960, produziram *shows* e canções com o grupo. Retomar os musicais do Arena permite localizar, também, a origem do Sistema Coringa e do teatro exortativo, modelos que são retomados, com abordagem renovada, em 1968.

O segundo foco é um breve percurso da atuação do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), o qual, a um só tempo, dialoga, critica e fomenta a atuação do Arena. Trata-se de um coletivo de estudantes disposto a mostrar aos grupos paulistas o que seria um teatro voltado para a transformação social, o que culminou nas edições da *Revista aParte* e na montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht, ambos em 1968.

Por fim, a ação ostensiva da censura e a atuação de resistência empreendida pela classe artística paulista ocupam a última parte do capítulo. A transformação do Teatro Ruth Escobar em *front* da guerrilha teatral é retomada por meio de um confronto de dados que auxiliam o entendimento das forças em choque naquele contexto pré-AI-5. Esse confronto completa o tratamento de algumas dentre muitas outras arestas históricas que requisitam nossa atenção para a análise crítica dos acontecimentos do período.

2.1 Conexões entre o Arena, a canção de protesto e o teatro exortativo

A configuração da arte politicamente interessada, em 1968, está imersa em um denso volume de contradições – a começar pelo fato de a “arte de protesto” ser geradora de um dos mais valiosos produtos do mercado de então, a canção de protesto. Tal fato tem origem na união entre música e teatro de resistência, estabelecida ainda no início do governo civil-militar:

As canções dos dois espetáculos mais representativos da posição de resistência ao golpe de 1964, *Opinião* [1964] e *Arena conta Zumbi* [1965], contêm em si próprias todo o fundamento da estética de protesto que atravessa os espetáculos. Por isso, rapidamente se descolaram dos mesmos e ganharam vida autônoma. Mais do que isso, ajudaram a fundamentar um novo segmento musical, a *canção de protesto*, que se transformou numa das pontas de lança de um conceito que nascia naqueles anos, a Música Popular Brasileira (TOLEDO, P., 2018, p. 28, grifos do autor).

Muitas canções da MPB de protesto, essa mercadoria que convidou gerações a pensar acerca de questões nacionais, nasceram da aliança entre teatro e música e da música com a TV, por meio dos festivais de MPB. Ocorre que, quando absorvidas pela circulação de massa, essas canções perdem a carga de sentidos de algum todo e cedem a uma recepção restrita da parte. Retomar 1968 é um exercício de vislumbrar uma arte simultaneamente crítica ao sistema e absorvida por ele. Como explica Ridenti (2005, p. 94):

Especialmente depois de 1964, com a consolidação da indústria cultural no Brasil, surgiu um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura: livros, canções, peças de teatro, revistas, jornais, filmes etc. De modo que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, antimercantil e questionadora da reificação, encontrava contraditoriamente grande aceitação no mercado – como atesta por exemplo o sucesso da Revista Civilização Brasileira, publicação de esquerda em forma de livro que chegava a tirar mais de 20 mil exemplares entre 1965 e 1968. Numa escala muito mais ampla, havia o enorme sucesso de canções engajadas, por exemplo, nos festivais musicais na televisão (cf. Napolitano, 2001). Eram sinais de mudanças na organização social brasileira sob a ditadura, que viriam a alterar a estrutura de sentimento constituída no pré-1964 e anunciar o seu declínio e superação.

O declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, desenvolvida por Ridenti com base nos preceitos teóricos de Raymond Williams, tem, em 1968, um clímax. As evidências da voracidade da arte mercadoria são notórias. Um caso exemplar é o sucesso da canção *Carcará*, na voz de Maria Bethânia, a qual, dentre tantas outras, projetou-se para muito além dos palcos, garantindo contratos com gravadoras internacionais e releituras que se enquadram em um “fetiche cultural típico da forma-mercadoria e [é] marcada pela assinatura musical da intérprete” (TOLEDO, P., 2015a, p. 187). O autor articula com o que Schwarz (1992, p. 64) chamou de “símbolo vendável da revolução”, gerando um “lucrativo e paradoxal segmento de mercado, a canção de protesto”, nas palavras de Toledo (P., 2015a, p. 188).

O teatro está intimamente ligado a esse processo de criação da MPB, gênero que reuniu figuras com identidades conflitantes, mas que parecem partilhar o sentimento de brasilidade revolucionária descrito por Ridenti (2005). Em 1967, no texto teórico introdutório da peça

*Arena conta Tiradentes*¹³, ao descrever a trajetória do Teatro de Arena, Boal divide-a em quatro etapas. Depois da fase realista (1956-58), da fotografia da realidade nacional (1958-1961) e da nacionalização dos clássicos (1962-63), configura-se a etapa dos Musicais (1964-68)¹⁴, a qual nos interessa diretamente aqui:

O Arena tem uma vasta produção de musicais. Desde que iniciou às segundas-feiras apresentações de cantores e instrumentistas, reunindo espetáculos sob a denominação genérica de *Bossarena*, com produção de Moracy do Val e Solano Ribeiro, até algumas experiências feitas por Paulo José, *Historinha e Cruzada das Crianças*; desde a co-produção realizada com o Grupo Opinião do Rio de Janeiro do musical *Opinião* do qual participaram Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Ketti e João do Vale, até o *one-man-show A criação do mundo segundo Ari Toledo*, passando por *Um Americano em Brasília* de Nelson Lins de Barros, Francisco de Assis e Carlos Lyra, *Arena Conta Bahia*, com Gilberto Gil e Caetano Veloso, *Tempo de Guerra* com Maria Bethânia. Muitos outros foram feitos de caráter mais episódico e circunstancial. De todos, o que me parece mais importante, pelo menos na sequência desta argumentação, é *Arena Conta Zumbi*, de Guarnieri e Boal, com música de Edu Lobo (BOAL, 1967, p. 20).

O Arena impulsionou, enormemente, a música brasileira nos anos 1960, alimentando um mercado consumidor que chegou a âmbitos bem mais amplos que a sala de espetáculos na Rua Theodoro Baima, no centro de São Paulo. A chamada fase dos musicais trouxe para dentro do Arena músicos populares, que estavam, concomitantemente, no teatro e na TV, em uma dinâmica geradora de grandes sucessos comerciais. Herdeiros da bossa nova, nomes da música de origem popular, figuras ligadas ao CPC, ídolos dos festivais e ícones do tropicalismo, muitos foram os que passaram pelos palcos do Arena, criando produções em parceria, a partir de um processo coletivo voltado para as questões emergentes da realidade social. Isso explica as contribuições de músicos famosos com a *Feira*, figuras que já haviam trabalhado em parceria com o grupo.

Um exemplo de canção lançada no Arena e gravada por uma intérprete alheia ao contexto teatral é *Upa Neguinho*, letra de Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo composta para a montagem de *Arena conta Zumbi* (1965). A primeira gravação por Elis Regina ocorreu ao vivo no segundo LP da série *Dois na Bossa* (ela e Jair Rodrigues), em 1966. Mas é em janeiro de 1968 que Elis e Roberto Carlos “participam do Mercado Internacional de Discos e Edições Musicais, realizado em Cannes – França, por serem os artistas brasileiros recordistas

¹³ Em julho de 1968, o texto foi novamente publicado. Dessa vez, integrando a edição do Caderno Especial da *Revista Civilização Brasileira*, dedicada ao tema Teatro e Realidade Brasileira. A proposta da publicação era produzir um balanço da produção teatral e seus impactos na cultura contemporânea.

¹⁴ Essa divisão foi elaborada por nós, a partir de dados apresentados por Boal (1967). Ela pode variar minimamente, se confrontada com outros estudos dedicados ao assunto.

de vendas em suas gravadoras, a CBS e a Philips [Anexo C] respectivamente” (LOPES, 2014, p. 24). A *performance* de Elis Regina é aclamada pela crítica, e a circulação da composição, inicialmente, destinada ao contexto da peça, um contexto de luta e conscientização política, repercute internacionalmente como produto isolado e despido de sentidos críticos, funcionando bem para o mercado de entretenimento.

É relevante destacar que essa percepção crítica sobre o destino das canções, bem como sua análise ideológica, já ocorre em 1968. Na revista *aParte* (n. 2), do TUSP, a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão desenvolve um estudo criterioso sobre os sentidos comunicados pela Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), colocando em xeque a potência transformadora atribuída às produções desse gênero. Após avaliar canções de músicos prestigiados do período, Galvão (1968, p. 31) conclui que:

Não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar. Como essa canção não é folclórica, mas semi-erudita, vale o cotejo com exemplos da mesma linha. Por isso, nem é preciso apelar para as canções de Brecht e Kurt Weil. Basta pensar n’A Marselhesa. Enquanto nossos autores oferecem ao público um confortável dia que virá, A Marselhesa diz que o dia já chegou.

A crítica enérgica da estudiosa, em uma análise contemporânea à era dos festivais, mostra o quanto 1968 abriga uma concentração de tensões e reflexões sobre a função da arte em meio às urgências da sociedade. Galvão (1968) alerta para o fato de que as canções encantavam por serem marcadas “por uma intencionalidade informativa e participante”, com teor literário mais épico do que lírico, o que ia ao encontro da sofisticação intelectual do público-alvo formado por “universitários e seus adjacentes”. Contudo, ao longo de sua avaliação das letras das músicas e do caráter ideológico nelas contido, a autora argumenta que não há potência transformadora em tais composições, invocando referências como Kurt Weil e Bertolt Brecht, nomes fundamentais do teatro épico e de suas *songs*.

O homem das composições da MPB selecionadas por Galvão (1968) está condicionado a esperar pelo mundo que virá, a ser consolado pela canção, a cantar uma música que alivia enquanto ela dura, mas que não promove mudanças que ficam. Isso posto, torna-se evidente que o caráter épico das criações da MPB (por ela chamada de MMPB) analisadas por Galvão não mantém um dos princípios centrais da proposta do teatro épico, a noção de que: “se o homem é feito e pode ser modificado pelo mundo, o mundo também é feito pelo homem, deixando-nos a tarefa de concluir que o mundo, portanto, pode ser modificado pelo homem” (DORT, 1977, p. 292).

A teórica declara que as canções brechtianas são um horizonte desejado, ainda que distante, por isso, exemplifica, ironicamente, com algo mais alcançável: a Marselhesa e seu clamor para o combate. A referência a Brecht também se configura no texto teórico de Boal de 1967, o qual acompanha a publicação da peça *Arena conta Tiradentes*. Ao expor as transformações pelas quais a produção do Arena passou ao longo dos anos 1950-60, destaca que elas acompanharam o desenvolvimento social do Brasil, não sendo meros efeitos decorativos influenciados pela moda.

Em *Tiradentes: questões preliminares*, Boal (1967) explica as escolhas estéticas e a posição frente à História proposta pelo espetáculo e pelas produções recentes do Arena. A abordagem do uso da emoção, por exemplo, justifica-se com base em Brecht. Na proposta do teatro épico, a emoção está ligada à compreensão dos mecanismos que geram determinada condição de existência e não se restringe à empatia diante da força inelutável imposta ao homem.

A fase dos musicais pede um breve recuo. O *Show Opinião*, projeto dirigido por Augusto Boal, no Rio de Janeiro, para o recém-criado grupo Opinião, é um exemplo fundamental dessa abordagem – embora não seja uma encenação do Arena. Estreou em dezembro de 1964, com autoria coletiva reunindo Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes (nomes emblemáticos do CPC). Houve colaborações também de figuras diversas do campo das artes, de Cartola a Ferreira Gullar (COSTA, I., 1996). A peça contava, ainda, com contribuições dos atores/músicos Zé Keti, João do Vale e Nara Leão, que estavam em cena e narravam situações de suas próprias vidas, de seu lugar no mundo, de como se tornaram artistas.

Na avaliação de Damasceno (1994, p. 147), os *shows* dramáticos musicais foram inovações fundamentais para o palco nacional:

Logo depois do golpe, muitos membros do CPC [...] se transformaram no Grupo Opinião para dar continuidade ao trabalho de teatro político. Como resposta imediata ao golpe, o grupo elaborou um show constituído por relatos pessoais de três cantores populares – Zé Keti, João do Vale e Nara Leão –, que representam três orientações de classe na música popular brasileira: o samba, do marginal suburbano, o imigrante nordestino para os centros econômicos (formas populares nordestinas tais como o desafio e a incelença) e a classe média urbana (especialmente a bossa nova). As canções, todas de protesto, foram entremeadas por comentários dos cantores que mostravam a ligação entre a experiência pessoal e a consciência política.

Dadas as diferenças entre um nordestino, um homem do morro carioca e a garota da elite ícone da bossa nova cantando os mais diversos gêneros musicais brasileiros, criava-se um quadro em que ângulos e versões diferentes de um Brasil multifacetado e desigual eram

apresentados. Se, por um lado, isso poderia conduzir a uma visão harmônica entre as classes em torno de um conceito de cultura inclusiva no Brasil, a verdade é que a peça expunha, justamente, a desigualdade e o ridículo da formação de clichês como o nordestino, o sambista e a cantora dos festivais.

A luta para fugir dos estereótipos era decisiva para Nara Leão, atriz, cantora e personagem de si mesma. A peça não era um mosaico biográfico, muito menos autobiográfico, e, se quisermos alguma metáfora, estaria mais próxima das memórias, no sentido que o gênero tem de falar de um tempo histórico. Nessa direção, como logo depois será *Roda Viva*, a peça se articula, ambigualmente, como lugar de reprodução da indústria cultural e, ao mesmo tempo, crítica desse movimento. Não havendo meios de escapar do mercado, a luta é instaurada por dentro, percurso atravessado por contradições cujos resultados não se pode avaliar no calor da hora.

As metáforas, misturas sonoras (berimbau, baião, samba, bossa...) e colagens de narrativas permitem, gradualmente, a construção dramática com partes destacadas. Com isso, a aliança entre a música e o teatro se fortalece e abre caminhos para outros experimentos. Essa dinâmica pode ser lida de diversas formas. Costa (I., 1996) enfatiza que o *Show Opinião* abriu caminhos para o que se passará a denominar MPB, produto com expressivo potencial mercadológico revelado pela gravação do LP *Opinião*, de Nara Leão. Em coerência com as conclusões críticas de Walnice Galvão, na *aParte* (1968), Costa (I., 1996) discorda da noção do PCB de que o *Opinião* seria uma radicalização do teatro do CPC, uma vez que o fenômeno da mercantilização da luta política encontra ali uma de suas bases.

Em meio a essas contradições, em maio de 1965, teve início a série *Arena conta*. Segundo Boal (1967, p. 23), “a montagem de *Arena Conta Zumbi* foi, talvez, o maior sucesso artístico e de público logrado pelo Teatro de Arena”, e é a partir dela que se desenvolve o Sistema Coringa. A autoria da peça é de Boal e Guarnieri, com música de Edu Lobo – central, no caso de um musical. Contudo, a ruptura que a peça propõe se localiza, em grande medida, em como esse material é organizado. A montagem de *Arena conta Zumbi* desvinculou ator-personagem, a partir de um sistema em que:

O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos: “Nós somos o Teatro de Arena” e “nós, todos, juntos, vamos contar uma história naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela”. Conseguiu-se assim um nível de “interpretação coletiva” (BOAL, 1967, p. 25-26).

Essa assertiva de Boal nos coloca no centro da questão formal, que se desdobra em alguns níveis: 1) estamos diante de uma narração, constituída por vários níveis, várias instâncias narrativas, por assim dizer; 2) questiona-se qualquer perspectiva que aceite fatos crus como verdades absolutas; a verdade é construída e ganha força quando isso é feito coletivamente; 3) para deixar isso claro, e levar a discussão para outros níveis, em *Arena conta Tiradentes*, de 1967, o grupo coloca um Coringa em cena, que pode entrar no lugar de qualquer personagem e, com isso, dado que não o faz no mesmo registro dos demais atores, perspectiva-o, falando, antes, a partir dele do que de dentro dele. Essa perspectiva recebe aceitação do público do Arena que, embora não seja o mesmo que visitava o teatro até o golpe de 64, é formado por intelectuais e estudantes abertos a experiências como essa.

Em relação à peça *Zumbi*, Toledo (P., 2015b, p. 51) afirma que:

Zumbi era um musical em que atores do Teatro de Arena contavam, em 1965, a história de Palmares. Para isso, apoiavam-se na própria materialidade da cena, no jogo coral entre os atores, no teatro como circunstancial. Tal estrutura propunha uma relação direta e objetiva para com o público, que era, afinal, o objeto indireto implícito do verbo “contar” empregado no título: o Arena (sujeito) se apresentava para contar Zumbi ao público daquela apresentação. Transformava a particularidade histórica em comentário presente e transformava o teatro numa ágora de debate envolvendo o público e o grupo. Mais do que simples atualização temática, a presentificação do objeto histórico, neste caso, se realiza numa relação cênica épica e experimental, que fazia do momento da apresentação a sua força. Um grande achado para o teatro do período.

Há, como analisa Costa (I., 1996), muitos avanços na montagem de *Zumbi*: o uso de expedientes de *agitprop*, do teatro documentário e a pesquisa histórica que ancora o projeto. Por outro lado, a pesquisadora alerta para os riscos de se tratar de modo épico os colonizadores, enquanto os quilombolas recebem tanto um viés dramático quanto épico. Noutras palavras, os colonizadores são distanciados de seus próprios lugares dramáticos, recebendo comentários, enquanto os quilombolas, por vezes, beiram o sentimentalismo. Outro alerta está relacionado a uma possível diminuição da epopeia negra, por mais que houvesse ali um potencial de agitação ao tratar da necessidade circunstancial de luta. Afinal, a metáfora básica é a da luta contra a opressão e o esquecimento, aproximando a história do Quilombo dos Palmares da luta contra a ditadura, porém há uma diferença enorme entre os contextos e a duração da luta.

A colocação de Costa (I., 1998) é precisa; são contextos muito distintos. Isso não anula, contudo, a potência da tendência exortativa, classificação atribuída por Boal em 1968, no manifesto da *Feira Paulista*, para esse conjunto de produções do Arena pós-1964 (*Arena conta Zumbi*, *Tempo de Guerra* e *Arena conta Bahia*, em 1965, e *Arena conta Tiradentes*, em 1967).

Exortar, que tanto remete a encorajamento quanto à advertência, relaciona-se com a função formativa da arte, que, a partir do tratamento cênico de um estilhaço histórico específico, mobiliza o público. Boal tinha conhecimento do público que frequentava as sessões na Rua Teodoro Baima, “constituído por certa juventude universitária inconformada com os rumos da política, além de setores médios progressistas da sociedade” (TOLEDO, P., 2015a, p. 52). Toledo (P., 2015a, p. 52) defende, em concordância com Schwarz (1992), que essas obras ajudaram a “organizar em torno de si uma mentalidade que recusava a regressão ditatorial. Esses gestos de resistência no campo da arte tiveram participação na organização de um novo e significativo corpo social”, o qual atuou de forma contundente (passeatas de protesto, produção artística, engajamento na luta armada) em 1968, o que, nas palavras de Toledo (2015a, p. 52), ganhou “força real nos anos subsequentes a ponto de assustar os generais”.

Os embates teóricos acerca do modelo exortativo proposto pelo Arena não se encerram nas percepções desenvolvidas *a posteriori* por Costa, Schwarz, Toledo, dentre outros, pois elas eram intensas no seu contexto de produção. Para tratar de outra interlocução sobre o tema, é pertinente citar a introdução da peça *Arena conta Tiradentes* (1967), na qual Boal descreve o Sistema Coringa¹⁵, sintetiza as fases do Arena e teoriza sobre a proposta do herói nas peças musicais da série *Arena conta*.

Hoje costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser empequeneado; é a sua luta que deve ser magnificada/ Brecht cantou: Feliz o povo que não tem heróis. Concordo. Porém, nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de TIRADENTES (BOAL, 1967, p. 56).

Esse texto de Boal rendeu um rico debate para nossa dramaturgia, uma vez que envolveu o autor de *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld, intelectual essencial para o avanço da crítica teatral no Brasil. Na publicação do texto *O herói humilde*, na RCB, em 1968, Rosenfeld problematizou a presença do herói no teatro brasileiro de então e afirmou que: “o herói mítico evidentemente não serve para o teatro proposto, por mais que Boal se empenhe por ele (talvez na suposição de ter criado com Tiradentes um herói mítico)” (ROSENFELD, 1968, p. 88). De fato, Augusto Boal (1967, p. 51) defende ter construído um herói mítico e reconhece que “a visão que se tem dele tradicionalmente, ainda que seja esta talvez mistificada”, vai ao encontro dos objetivos da

¹⁵ “Elogio fúnebre do Teatro Brasileiro”, visto da perspectiva do Arena, publicado na introdução da edição de *Arena conta Tiradentes*, em 1967, também foi publicado na *Revista Civilização Brasileira*, de julho de 1968.

peça. A proposta do Arena foi apresentar o mito, já construído, como alguém que insurge contra o sistema, alguém que travou uma luta coletiva digna de ser lembrada.

Na percepção de Rosenfeld (1968, p. 88), esse não é o caminho mais indicado, sendo que “a mitização do herói implica a mitização da realidade em que se situa, visto ser impossível colocar um herói mítico dentro da realidade empírica”. A articulação dos argumentos do intelectual recupera a tradição do teatro popular, o qual tem momentos importantes da arte de reivindicação voltada para a transformação. Frente a tais análises, o autor reitera:

Um teatro deste tipo, capaz de analisar e criticar a realidade e de, ao mesmo tempo, exaltar a ação em prol do futuro, certamente se defronta com o problema proposto por Boal. Para empolgar o público parece necessária a presença do herói e talvez mesmo do mito. Mas será possível analisar a realidade atual criticamente através do herói mítico? E o entusiasmo, baseado numa análise falha, não será inócuo? (ROSENFELD, 1968, p. 81).

O debate criado entre Rosenfeld e Boal é produtivo e colabora para a reflexão sobre os caminhos trilhados pelo teatro nacional. Retomá-lo explicita que, no contexto de 1968, não há indulto, mesmo para o respeitado professor da EAD e diretor atuante do Teatro de Arena¹⁶. A emergência por um programa de ação que respondesse às contingências do presente gerava uma verdadeira sabatina para os artistas em ação no campo cultural. O camarada Vianinha, o teórico Rosenfeld, os jovens estudantes do TUSP, o então tropicalista José Celso, enfim, eram muitos os discursos que continuavam a colocar para o Arena o desafio de fazer um teatro que atendesse, de fato, às premências de seu tempo.

Diante disso, desde 1967, Boal e os integrantes do Arena são fortemente impelidos a dar respostas sobre os caminhos trilhados pelo projeto estético do grupo. A arte com foco na transformação das estruturas sociais estava em xeque. Escritores, diretores, atrizes, atores, bailarinas e bailarinos, equipes técnicas, pintores, músicos, escultores, arquitetos, dentre tantos outros agentes do arranjo cultural, eram chamados a refletir e agir.

Olhar pelo ângulo do teatro, em 1968, é enfrentar um espaço de confrontos. Já são quatro anos sem as mobilizações culturais do CPC em diferentes espaços de interlocução. São quatro anos de legitimação da censura e de cortes sistemáticos ao direito de questionar o sistema imposto. Se entre 1962 e 1964 ganhavam contornos os projetos de amadurecimento do teatro

¹⁶ Sobre essa questão, Flory (2013) contribui com uma interpretação em outra chave. No artigo *Apontamento sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld*, evidencia que o crítico, mesmo reprovando a construção mítica de Tiradentes, aponta que o herói mítico, em um palco pequeno em forma de Arena, em que se vê o suor do ator em cena, acaba perspectivado pelo espaço. Intencionalmente ou não, a cena de Boal coloca em questão o texto construído por ele e Guarnieri. O debate entre Rosenfeld e o dramaturgo mostra-se, portanto, muito produtivo, processo distinto daquele travado com José Celso, em que há um tom de reprovação agudo.

épico no Brasil e do teatro *agitprop*, em 1968, após o desmonte de organizações civis com representatividade popular e estudantil (SCHWARZ, 1992) e da manifestação voraz da mercantilização da luta política (COSTA, I., 1998), o que marca o processo da arte de esquerda é um retorno a questionamentos que geraram rupturas no início da década (ida de Vianinha do Arena para o CPC, por exemplo).

É nesse influxo que a atuação do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP) se consolida com dois destaques: a publicação da revista *aParte*, duas edições que avaliam e confrontam as formas existentes de arte/teatro de resistência; a montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht, com direção de Flávio Império, aliando Artaud e Brecht em uma combinação aclamada por Michalski (1985). Seguindo, portanto, o contorno explicitado, a participação efetiva dos estudantes como produtores e artistas em 1968 será abordada a seguir, considerando as evidências da atuação do TUSP.

2.2 A atuação mobilizadora do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP)

Tratar das principais produções do TUSP em 1968 pede uma breve abordagem da história desse grupo de teatro universitário. Já em meados dos anos 1950, há uma primeira movimentação em torno da proposta, o que resultou em uma tímida produção até 1957 (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009). É entre 1966 e 1969¹⁷, tempo de movimentada atuação estudantil, que o grupo mobiliza forças e ganha expressão:

por iniciativa de um grupo de alunos da Faculdade de Filosofia e da Faculdade de Arquitetura [FAU] da USP, o TUSP reaparece, desta vez como Teatro dos Universitários de São Paulo. Suas atividades, porém, não mantinham qualquer vínculo oficial com a universidade. Ainda em 1966, deu-se a estreia da primeira montagem do grupo, *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht, dirigida pelo ator e diretor Paulo José (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2020, *on-line*).

A atuação do TUSP ganha novas proporções quando os universitários das Humanidades e da FAU, sem subserviência institucional, passam a realizar um projeto de efetiva atuação cultural. No lugar do inicial Teatro da Universidade de São Paulo, de 1956, surge o ativista Teatro dos Universitários de São Paulo, em 1966. Como reconstitui Machado (2017), por meio de entrevistas com ex-integrantes do grupo, havia uma motivação política na formação do

¹⁷ O *site* do TUSP afirma 1967 e 1968, mas relatos e pesquisas apontam 1966 como período inicial (MACHADO, 2017), bem como a apresentação na França, em 1969, como evento marco da dissolução do grupo.

TUSP: “[a] queda de Goulart, sem resistência, deixou a todos frustrados e insatisfeitos, vários profissionais do teatro buscavam outras opções e foi nessa conjuntura que formamos o grupo de teatro” (VILLELA, 2014 apud MACHADO, 2017, p. 343).

Para cumprir seu propósito original, o TUSP promove, entre 1967 e 1968, um trabalho expressivo, o qual abarca:

- a) a realização de um Congresso de Teatro Universitário, com a presença de nomes de peso, como Anatol Rosenfeld, Augusto Boal, Roberto Schwartz, Paulo Mendonça, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Barbara Heliodora, Paulo José, Octavio Ianni, dentre outros (MICHALSKI, 1968 apud MACHADO, 2017);
- b) a pré-estreia do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, no Conjunto Nacional, localizado na av. Paulista (ENTREVISTA..., 2014; TUSP, 1967 apud MACHADO, 2017);
- c) as leituras e lançamentos de obras como *A cantora careca*, de Ionesco, *A instrução*, de Peter Weiss, *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, *10 teses sobre o teatro universitário*, de Martin Wiebel, *O teatro político*, de Piscator;
- d) o seminário *Século XXI, Civilização da Imagem* (MICHALSKI, 1968a apud MACHADO, 2017);
- e) a publicação da revista *aParte*¹⁸, com duas edições em 1968, cuja reunião de textos problematiza o teatro, o cinema, a política e a movimentação cultural dos primeiros seis meses do ano. A terceira edição foi proibida pela censura;
- f) a montagem de duas peças de Bertolt Brecht: uma com grande circulação em 1967 – *A exceção e a regra*, dirigida por Paulo José; a outra, *Os fuzis da senhora Tereza Carrar*, em 1968, com direção de Flávio Império, a qual se consagrou como um dos grandes momentos do teatro político do ano.

¹⁸ O título escolhido pelos jovens do TUSP para sua revista coaduna como o projeto do grupo: ser uma voz para além da cena, dialogar diretamente com o público, produzir uma reflexão combativa e uma crítica dos modelos em vigor, isto é, assumir o papel de voz de contraposição no cenário cultural do país. Segue o verbete para análise: “APARTE – Um dos mais antigos recursos da convenção teatral, o aparte, quanto dito por um personagem em cena, é ouvido apenas pelos espectadores e jamais pelos outros personagens. De um modo geral, o aparte popularizou-se como um dos instrumentos prediletos de autores cômicos, embora tenha sido usado nas tragédias clássicas francesas e nas tragédias de Shakespeare. Nas comédias, o aparte é um comentário, uma reflexão, uma observação que o personagem faz para si mesmo e que, indiretamente, informa à plateia o seu estado de espírito, o seu caráter, os seus sentimentos verdadeiros, as suas reais intenções em determinada situação. Por estabelecer contrastes gritantes entre aquilo que o personagem diz para os outros em cena e para si mesmo, a sua eficácia cômica é garantida. O aspecto lúdico da representação pode realizar-se também com outra modalidade do aparte: aquele que é diretamente dirigido à plateia. Uma tipologia desse recurso teatral poderia arrolar várias possibilidades: ‘autorreflexividade, convivência com o público, tomada de consciência, decisão, dirigir-se ao público, monólogo interior etc.’ [PAVIS, 1999, p. 21] (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 35).

A escolha reiterada de peças de Brecht pelo TUSP não é algo exclusivo. Há, nos tempos da ditadura civil-militar brasileira, muitas montagens de peças do dramaturgo alemão. Estamos falando de encenações de *Na selva das cidades*, *Galileu Galilei*, *Os fuzis da Senhora Tereza Carrar*, *A exceção e a regra*, *O círculo de giz caucasiano*, sem pretensão de esgotar a lista.

O projeto artístico de Brecht se faz presente nas montagens universitárias, no Teatro de Arena, no Oficina e nas críticas especializadas, sendo sua disseminação crítica e teórica mediada, muitas vezes, pela figura de Anatol Rosenfeld, autor dedicado a consolidar um arcabouço teórico sobre o teatro épico de Brecht, por meio de livros e de palestras, inclusive, no ambiente do TUSP. A compreensão do projeto épico brechtiano por Rosenfeld é salutar, uma vez que a recorrência ao projeto do dramaturgo alemão estava em processo no Brasil, gerando montagens com interpretações diversas.

Em 1967, no Suplemento Literário do jornal *Estado de São Paulo*, Rosenfeld (2012, p. 97) critica quem transforma a obra de Brecht em um clássico a ser repetido, enfatizando que grande parte dos bons diretores “costuma adaptar Brecht, de uma ou de outra forma, à respectiva situação de seu país, para, não respeitando a letra ao pé da letra, respeitarem o espírito de Brecht”. Essa consideração é relevante, pois salva aqueles que montam ou avaliam produções brechtianas do equívoco de apenas reproduzir um roteiro, sem colocá-lo em choque com o tempo/espço em que é realizado.

Tal discussão ocupa, como visto, o contexto dos jornais em 1967. O teatro fomentava debates estéticos, o que remete à efervescência de uma avaliação crítica das formas artísticas em circulação, algo presente no projeto do TUSP. Schwarz (CORO..., 2021) aponta uma radicalização do pensamento de grupos da esquerda, em meio aos rumos políticos descortinados no pós-1964, a qual teria como uma das consequências estéticas a insatisfação com os modelos teatrais existentes. Em suas palavras:

[...] esteticamente havia uma coisa muito curiosa que era o sentimento de que o Arena era ótimo, mas não era radical, não chegava onde tinha de chegar. E o Oficina também era muito interessante, mas ia para um lado muito discutível. Havia um vago sentimento de que era preciso dar um passo diferente do Arena e diferente do Oficina. Esse passo ficava vagamente sob o comando de Brecht, que era uma espécie de superego distante torcendo o nariz por tudo o que todo mundo fazia (CORO..., 2021, *on-line*).

Essa avaliação está localizada, justamente, no contexto de atuação do TUSP, ativo, sobretudo, entre 1967-68. Os jovens universitários da Universidade de São Paulo, ao idealizarem o grupo, fazem articulando teoria e prática; aprendem com intelectuais e artistas, mas pretendem dar um passo à frente. Nessas interações dialógicas, ocorre algo potente: os

estudantes fazem perguntas aos intelectuais e dramaturgos, pois buscam respostas. Ao terem de elaborar suas respostas, os questionados têm de pensar em suas práticas, um movimento que fomenta renovação.

A presença dessa pequena seção sobre o TUSP tem a intenção de lançar luzes sobre essa interação produtiva dos jovens universitários com a classe artística paulistana, pois se verifica, nessa interlocução, um explícito efeito produtivo. As materializações do legado do grupo estão tanto nas publicações da *aParte* quanto nos registros da montagem de *Os fuzis da senhora Tereza Carrar*, de Bertolt Brecht, os quais serão destacados a seguir.

2.2.1 As duas provocativas edições da revista *aParte* do TUSP

A publicação dos dois números da revista *aParte* são “documentos estético-políticos de posição revolucionária, numa atitude editorial na qual tendência (política) e qualidade (estética) exibiam um impulso ‘guerrilheiro’” (APARTE, 2017, *on-line*). O propósito era o debate cultural e artístico, o qual não poderia se desvencilhar da realidade política dos cenários nacional e internacional.

A primeira edição (março-abril de 1968) apresenta uma foto da Guerra do Vietnã como ilustração da capa; a segunda (maio-junho) contém fotos da montagem de Brecht pelo TUSP de *Os fuzis da senhora Tereza Carrar*, montagem que também explora cenas do Vietnã em guerra. O exercício teórico-prático está no cerne do trabalho do grupo, e há uma busca por referenciais de teatro interventivo, moldado para a conquista de uma transformação social. A produção intelectual mediada e desenvolvida pelo TUSP tinha uma marca importante dos anos 1960: uma postura coletivizante. Galvão (2014, *on-line*) aponta alguns dos colaboradores das publicações iniciais da *aParte* e afirma que a temática da militância política era uma constante nos textos da revista:

Cinema e teatro concentram as matérias, assinadas por Ângela Mendes de Almeida, Augusto Boal, B. Wanderley, Betty Milan, Flávio Império, Gabriel Cohn, Jean-Claude Bernardet, José Celso Martinez Correa, Luiz Carlos Pires Fernandes, O. C. Louzada Filho, Sérgio Ferro, Sérgio Muniz, Zulmira Ribeiro Tavares, Walnice Nogueira Galvão. Nas pequenas notas, repetem-se alguns desses e mais os de Albertina de Oliveira Costa, Cláudio Vouga, Octavio Ianni.

A aglutinação de intelectuais de esquerda na publicação da *aParte* mostra a capacidade de articulação do grupo e o trabalho de curadoria de textos críticos por ele empreendido. Engana-se, contudo, quem imagina que os textos publicados eram recebidos como escritos inquestionáveis. No sentido oposto, há uma postura extremamente combativa por parte dos estudantes. Bety Chachamovitz (ENTREVISTA..., 2014) e Sérgio Mindlin (CONVERSA..., 2014), ex-integrantes do TUSP, em entrevistas concedidas a Rogério Marcondes Machado (2017), explicam que o grupo era formado por universitários de diversos cursos da USP: da FAU (curso ao qual Império estava diretamente ligado), da Humanidades e da Politécnica. No excelente *site* destinado à conservação da memória de Flávio Império, há o nome dos estudantes que formaram o elenco de *Os fuzis*: André Gouveia, Bety Chachamovitz, Cida Previatti, Maria Alice Machado, Moacyr Vilella, Renata Souza Dantas, Rose La Creta e Sérgio Mindlin.

Chachamovitz (ENTREVISTA..., 2014) declara que os integrantes do TUSP transitavam entre o contexto universitário, em grupos de representação estudantil, bem como pelos órgãos de representação da classe teatral, que eram muito ousados e que não se sentiam submetidos a determinações. Isso fica evidente no manifesto “Proposta sobre a crítica e a produção artística”, inserido no segundo número da publicação em 1968. Trata-se de uma resposta enérgica às entrevistas de Boal e de José Celso, as quais integraram a primeira edição da revista. De acordo com Faria (2018b, *on-line*), “[o] debate teatral continua no segundo número da revista *aParte*. Os estudantes do Tusp, que estão em cena com *Os fuzis da senhora Tereza Carrar*, de Brecht, redigem um editorial para criticar tanto Boal quanto José Celso”.

Boal é apostrofado pelo TUSP como realizador de um “teatro que canta”, com isso, acaba fornecendo produtos artísticos para uma indústria cultural que ele mesmo criticava (APARTE, 1968b). Essa é uma acusação tão séria quanto limitada, por definir como meramente comercial e catártica a produção teatral do então diretor do Teatro de Arena. Os estudantes estão se referindo ao autor de *Revolução na América do Sul*, daquele que, em parceria com Guarnieri e demais integrantes do Arena, organiza seminários de dramaturgia que impulsionam a arte dramática nacional, sem falar da aliança com a MPB e da criação do teatro exortativo. Contudo, a barbárie de 1968 não incentiva concessões, na perspectiva dos estudantes universitários de São Paulo. O teatro, na visão destes, precisa retomar questões fundamentais ligadas ao público e à efetividade política de sua existência, pontos em que, na concepção deles, o Arena estaria falhando.

Como interpreta Machado (2017, p. 346):

O TUSP, como grupo teatral, desejava opor-se às produções do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. No número 2 da revista *aParte*, aparecem dois textos publicados pelo TUSP, ambos redigidos de modo afirmativo e contundente, característico de manifestos. No primeiro artigo, o TUSP estabelece uma polarização; de um lado estaria Augusto Boal, que, com seus musicais “estilo Zumbi Tiradentes”, teria se tornado o “papa da festividade e o renovador do teatro catártico” (PROPOSTA, 1968), representando, assim, estereotipadamente, a tradição naturalista e realista; do outro lado estaria José Celso, representando o teatro do escândalo, que, com o “estilo Rei da Vela-Roda Viva”, produziu uma “grande festa tropicalista”, desprovida porém de eficácia política: “[um] triste fim para um antropófago: ser devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar”.

Outro alvo das avaliações críticas dos jovens do TUSP, como visto, é a produção teatral de José Celso, a qual é considerada destituída de potência transformadora. Nessa senda, a celebração do diretor e da cena tropicalista não atingiriam o que apregoavam, transformando-se em festa de consumo. A virulência das afirmações tuspianas estão à altura do ataque desferido pelo próprio José Celso, em sua entrevista publicada no n. 1 da *aParte*. Nesta, como sintetiza Faria (2018b, *on-line*), “as respostas de José Celso caíram como uma bomba no meio teatral, pois ele afirma não mais acreditar na eficácia do teatro preocupado com o proselitismo político”. Diferente dele, ainda segundo Faria (2018b, *on-line*), “Boal [na entrevista concedida à *aParte*] fez a defesa do engajamento e dos artistas de esquerda, afirmando que, apesar de tudo, ‘o teatro mais esclarecido não se cansou de botar a boca no mundo durante os primeiros anos da ditadura’”.

Pela perspectiva das críticas editoriais do TUSP, publicadas no n. 2 da *aParte*, José Celso e Boal teriam sido cooptados pela arte-mercadoria. A inversão do projeto da antropofagia, “ser devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar”, reduz o teatro do Oficina a um produto para se consumir. A virulência das afirmações confirma que não havia anistia para ninguém nas avaliações teatrais da publicação do TUSP.

De certa forma, a crítica do grupo retoma elementos que já circulavam na crítica ao Arena e ao Oficina, mas, agora, procurando novos interlocutores e concentrando sua energia na resposta do TUSP. É importante ainda salientar que esse artigo-manifesto não faz, provavelmente, menção à *Feira*, uma vez que ela estreou em junho de 1968, quando a edição da revista já estava em produção. Portanto, a avaliação negativa sumária do editorial não contempla o espetáculo do Arena, que possui uma conformação estética mais radical, responsiva às emergências de seu tempo.

Por essa perspectiva, é possível avaliar os ataques do TUSP ao Arena e ao Oficina como provocações produtivas, uma vez que expõem contradições flagradas em seu tempo, o que permite um refluxo gerador. O debate argumentado sobre a ineficácia dos modelos consolidados se faz presente, também, no manifesto de Boal, redigido para o programa da *Feira Paulista*, uma vez que, entre 1967-1968, há uma concentração de correntes teatrais em tensão contínua, o que não elimina o campo comum, como afirma Carvalho (2021, informação verbal)¹⁹. Apesar das divergências expostas, fica patente também o diálogo, a interlocução. O período aqui resgatado mostra uma movimentação de ideias em torno de um desejo compartilhado de mudanças sociais efetivas, as quais encontram no teatro um universo de possibilidades. Os embates não dissolvem, na verdade, reúnem, pois há muitas discordâncias para serem esclarecidas.

A presença de Augusto Boal, no projeto do TUSP, é um bom exemplo. Apesar de criticado pelos jovens, posto que era o diretor do Arena de então, é convidado para colaborar com a revista, dando entrevista e sendo autor do texto-colagem publicado na primeira edição, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, peça que, em junho de 1968, estreia compondo o mosaico teatral da *Feira Paulista*.

Não é possível tratar os fatos de modo isolado. Os acontecimentos atrelam os grupos e as linhas de força do teatro de esquerda no Brasil. É preciso fazer o exercício de se sentir um jovem universitário no biênio aqui enfocado. Ele assistia, nos palcos, à violência de Plínio Marcos, aos musicais exortativos do Arena, à agressividade de montagens como *O rei da vela* pelo Oficina e, em seguida, *Roda viva*, com direção de José Celso. Isso em síntese. Esse é o solo no qual nasce o TUSP, grupo que faz parte de toda essa movimentação, mas que procura uma dicção própria.

Como o próprio título da revista escancara, *aParte*, a ideia é contrapor o que está em circulação, pois não tem a eficácia necessária. Assim, é preciso propor, o que faz nascer montagens próprias de peças de Brecht, dentre as quais escolhemos analisar, brevemente, *Os fuzis de Dona Tereza Carrar*, dada sua relevância no cenário teatral da época, ainda que haja poucos estudos dedicados a ela.

¹⁹ Informação fornecida por Sérgio de Carvalho no Curso de Extensão “Teatro e política, Brasil e Argentina”, promovido pelo Instituto Augusto Boal, em 07 de agosto de 2021.

2.2.2 Um imperioso convite à luta

Os fuzis de Dona Tereza Carrar, nome adaptado da peça *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, estreou no dia 3 de maio de 1968, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Depois da primeira temporada, apresentou-se, ainda, “no Teatro Maria Della Costa, no TUCA, no Teatro Oficina, circulou pelo interior, Curitiba, e fez breve temporada de grande repercussão no Rio de Janeiro, passando pelo Teatro Nacional de Comédia e pelo Teatro Miguel Lemos” (GOES; CARVALHO, 2018, p. 253). Em 1969, há uma apresentação derradeira em Paris, no VII Festival Mundial de Teatro Universitário²⁰, momento em que o grupo se dissolve, em virtude das perseguições políticas às quais seus integrantes estavam submetidos (GOES; CARVALHO, 2018).

Seguindo o pressuposto destacado por Rosenfeld (2012) de que a adaptação de uma obra de Brecht atende à configuração do tempo em que é realizada, o TUSP já começa ajustando o título, o qual é abasileirado para *Os fuzis de dona Tereza Carrar*. Apesar da mudança do título, segundo Chachamovitz (ENTREVISTA..., 2014), o texto de Brecht é mantido, em grande medida, no original. Esse é um dado importante, pois deixa explícito que o trabalho do grupo se concentra na cena, o que se liga, enormemente, ao diretor do espetáculo, Flávio Império.

Flávio Império carregava fortes conexões com o trabalho centrado em experiências coletivas com foco em transformação social. O início de sua trajetória já anuncia isso:

Os primeiros trabalhos de Flávio Império como diretor, cenógrafo e figurinista teatral foram realizados em 1956 junto ao Grupo de Arte Dramática da Vila Brasília Machado, abrigado pela Comunidade de Trabalho Cristo Operário, que viria a constituir a Comunidade de Trabalho Unilabor. Experiência inédita no Brasil, o núcleo de autogestão reuniu operários, intelectuais e artistas em atividades fabris, culturais e educacionais, sob a coordenação do frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, a partir de 1950, em São Paulo. O primeiro espetáculo realizado por Flávio Império na comunidade foi com as crianças da Biblioteca e Escolinha de Arte (FLÁVIO IMPÉRIO..., [201?b], *on-line*).

Da Escolinha de Arte até a USP, foram muitos trabalhos de cenografia e figurino, coexistindo em montagens de diferentes grupos teatrais. No Arena, o primeiro foi em 1961, *Pintado de alegre*, e, em 1962, sua atuação como cenógrafo ocorreu justamente em *Os fuzis da senhora Carrar* (1962), dirigido por Zé Renato. Depois dessas montagens, Império

²⁰ É o terceiro ano em que o teatro brasileiro se destaca na mostra acadêmica francesa. Em 1967, o TUCA apresentou com êxito *Morte e vida Severina*; em 1968, foi a vez de *O rei da vela*, do Oficina, ganhar destaque. Por fim, em 1969, o TUSP é escolhido para encerrar o festival.

desenvolveu muitas atividades dentro e fora do Arena. No Oficina, o diálogo também é extenso, tendo início com a premiada montagem de *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, de 1962 (KATZ; HAMBURGER, 1999).

Tanto Boal quanto José Celso aclamam as criações de Flávio Império. De acordo com o primeiro, não havia cenografia no Brasil antes de Império. Já o segundo declara:

Flávio foi o primeiro cenógrafo com quem trabalhei. Ele já trazia o conceito da inexistência de fronteiras entre o teatro, a arquitetura e o urbanismo. E assim, já revolucionara totalmente a ideia de espaço cênico (CORREA, [201?], *on-line*).

Em 1967, a parceria com José Celso rendeu a provocativa linguagem visual de *Roda viva*, peça contemporânea da montagem de *Os fuzis* com o TUSP. Além dessa faceta, os jovens tuspianos conheciam o Flávio Império arquiteto e professor da FAU-USP, o colega de projetos de Sérgio Ferro e de Rodrigo Lefèvre, com os quais estudou as determinações econômicas da arquitetura. São muitas atuações para uma única pessoa, uma concentração de projetos que, aqui, está bastante sintetizada.

Costa (I., 1998, p. 197-198) descreve o que chama de “currículo oculto” do maior cenógrafo do teatro paulista:

um arquiteto exigente do ponto de vista técnico, teórico e crítico; um profundo conhecimento crítico da realidade brasileira (capitalismo dependente, etc.), um sonho revolucionário abortado e uma experiência teatral iluminada pela teoria brechtiniana desde os primeiros passos. Some-se ainda a estes dados sua peculiar relação com os aspectos pobres da sociedade e das condições em que trabalhou: sem usá-los como pretexto para omitir-se, tomava-os como ponto de partida para obter os resultados possíveis, sempre tendo em vista o desafio de elaborar uma resposta crítica aos problemas de seu tempo.

As considerações de Iná Camargo Costa enfatizam os aspectos crítico, plural e criterioso da produção de Império. Além disso, a estudiosa destaca a capacidade que ele tinha de trabalhar com poucos recursos, sem fazer disso um empecilho, uma vez que tomava as condições materiais existentes como ponto de partida. Isso lhe permitiu atuar em projetos muito distintos, dialogando com as transformações de sua época, fosse com o Arena, o Oficina, o Cacilda Becker, o Maria Della Costa ou o Ruth Escobar.

Com o TUSP, teve a oportunidade de concentrar seus conhecimentos em um projeto que se desafiava ser mais do que aquilo que existia. Em depoimento sobre a direção de *Os fuzis*, Império declara que

foi o carro alegórico que puxou para fora o máximo de meu conhecimento. O “cordão” tinha decidido que o tema era aquele e eu seria o técnico que iria organizar a linguagem com a eficiência que, evidentemente, toda vez que um técnico se põe a trabalhar, exige (IMPÉRIO, [201?], *on-line*).

Seria ele o técnico responsável pela linguagem eficiente de uma abordagem da morte pela revolução: “é um tema que mais ou menos trabalha em cima do inexorável do destino humano e onde o social engole a vontade particular. Por melhores que sejam as suas intenções, a vida ou a morte não dependem de você. A discussão do fato é mais além” (IMPÉRIO, 1999, p. 107). A citação extraída do programa do espetáculo dá o tom da peça: há uma consciência social aguda que se pretende precipitar para o palco; há a noção de que a individualização não corresponde ao impacto das forças sociais.

Nessa trilha, o convite dos jovens do TUSP se direciona ao suicídio de classe²¹, algo que faria os artistas renascerem para a Revolução. Essa tomada de decisão envolveria renunciar ao *status* prestigioso de artista, para encampar efetivamente a batalha, que questionaria os limites entre palco e vida social, a partir de uma perspectiva revolucionária (TEATRO DA USP, 1968). Essa parece ser a bandeira mais importante do grupo, o que se anuncia já na primeira montagem de Brecht, em 1967, de *A exceção e a regra*, momento em que a peça é utilizada como canal de diálogo com a classe operária.

Em *Os fuzis*, segunda montagem de Brecht, o projeto do TUSP continua avançando, buscando, no respaldo das teorias estudadas, uma prática transformadora. Abordar essa montagem pede um olhar sobre três aspectos da encenação: a) a atualização histórica/épica; b) a projeção do coro; c) o apelo audiovisual que funde elementos que impactam o público.

Para tratar da atualização histórica, as imagens a seguir são um bom recurso. Elas pertencem ao programa do espetáculo e mostram o quanto a peça de Brecht, ambientada na Espanha da Guerra Civil de 1937, busca fazer pensar o momento contemporâneo do Brasil de

²¹ Para entender o convite do TUSP ao suicídio de classe, convém a leitura do excerto da pesquisa de Abreu e Padilha (2020, p. 37): “[o] fazemos como um alerta acerca da necessidade constante de emprendermos esse processo, para que as marcas autoritárias de nossas origens não se fortaleçam em nós e voltem a nos dominar. Posto que o opressor introjetado em todos nós, com suas marcas autoritárias e a histórica inexperiência democrática atingem a todos e a todas, pois ninguém está imune a elas. Esse suicídio, de algum modo, relaciona-se ao esforço intelectual que empreendemos cotidianamente para ‘repudiar as tentações naturais’ de certa ‘mentalidade’ de ‘classe’ que não é a nossa, mas a dominante, do opressor, a fim de renascer a cada dia ‘comprometidos com as classes trabalhadoras’ [CABRAL apud FREIRE; FAUNDEZ, 1998, p. 87]. Estamos falando de um processo coletivo, ou seja, é necessário que esse suicídio de classe provoque o renascimento comprometido com os/as oprimidos/as na busca coletiva para compreendermos e emprendermos a sua libertação [FREIRE; FAUNDEZ, 1998, p. 41]. Isso envolve processos continuados de reorientação ideológica e práticas. Assim, mesmo sendo algo metafórico, tal suicídio de classe deve ser empreendido, constantemente e concretamente, na forma de práticas libertadoras”.

1968. As fotos referenciam fatos políticos da época: morte do estudante Edson Luís, na cidade do Rio de Janeiro (imagem); cenas da Guerra do Vietnã; corpo de Che Guevara, morto em 1967.

Figura 2 – Imagens do estudante Edson Luís e de Che Guevara morto, que integram o programa da peça



Fonte: adaptada de Flávio Império (201-?a).

Essa atualização, segundo Schwarz (apud CORO..., 2021), contou com a colaboração de Flávio Império, o qual requisitou textos que atualizassem o texto de Brecht, inserindo na montagem dados que estavam em circulação no momento presente. Integrava o projeto o desejo de ressignificar a peça, advinda de outro contexto. A transcrição do depoimento de Schwarz para o documentário *Coro dos fuzis* torna clara a intenção:

eu escrevi uma introduçãozinha que era uma montagem de notícias de Jornal sobre o Vietnã, que era o começo da peça. Depois, eu introduzi um discurso incrível do General Franco (na época, eu estava lendo Histórias da Revolução Espanhola, do Hugh Thomas) [...]. Franco diz, com a maior modéstia, “Este é o momento culminante da história do mundo”, o momento em que ele massacrou os republicanos (SCHWARZ apud CORO..., 2021, 19 min 16 s).

O intelectual fornece outros exemplos de inserções históricas, cujo intuito era confrontar os discursos em circulação. Esse esforço coletivo na construção de *Os fuzis* gerou o que Costa (I., 1998, p. 203) considera um espetáculo “brechtiano propriamente dito, um dos poucos de que o mestre se orgulharia. Primeiro porque não faz alarde. Além disso, como o mestre, não era dogmático nem reverenciava ninguém”.

Essa potência que escapa ao dogmático, nas palavras de Iná Camargo Costa, também é aclamada por D’Aversa. O crítico nos leva para o segundo ponto de destaque da montagem em nosso percurso: o papel do coro.

Flávio Império se manifesta, de imediato e surpressivamente, como diretor lúcido e, intrinsecamente, revolucionário, não tanto pela série de invenções autônomas que enriquecem os valores lógicos e emotivos do texto, quanto pela fundamental impostação do espetáculo onde os termos propostos por Brecht são reformulados numa nova visão dramática que desloca o epicentro do drama da Mãe Carrar para o Coro, ampliando a dimensão dramática do texto que passa a significar Brecht mais através da participação coletiva que através da singularidade da emoção da protagonista. E tudo isso sem danificar, alterar ou mistificar as intenções do autor, mas, pelo contrário, dilatando-as para uma compreensão e uma comunicação mais atuais e atuantes (D’AVERSA, [201?], on-line).

A relevância projetada no coro, deslocando o protagonismo da mãe Carrar para uma voz coletiva épica, é vista com um toque de mestre. No original de Brecht, a narrativa, historicamente, localiza-se na Espanha da Guerra Civil, no fim dos anos 1930, e centra-se no dilema materno de permitir que o filho se integre à resistência contra as forças do General Franco. Na montagem dirigida por Flávio Império, o tempo presente e as tensões explícitas de 1968 se projetam em um trabalho que pretendia “não [ser] canto nem o escândalo [pretendia ser] mobilização” (APARTE, 1968, v. 2, p. 5). Como explica o diretor:

Focalizamos um determinado assunto, tratamos dele o melhor possível, mexendo no tema das mais variadas maneiras, desde o “bater da massa do pão” até a alegoria do grande bispo que traduz o discurso do generalíssimo Franco. As matracas substituíam as falas das mães e das mulheres porque em meio à guerra todo mundo matraqueia e a fala da mãe é sempre um terror, um lamento de mater dolorosa. E foi em cima desse lamento que fiz o material ficar passeando (IMPÉRIO, 1968 apud KATZ; HAMBÚRGUER, p. 107).

No documentário supracitado, assim como no depoimento de Império, o uso das matracas é mencionado. As atrizes relatam que as mães Carrar se multiplicavam, misturando-se com o público. O uso de composições musicais com forte apelo emotivo, como Carmina Burana, ganhava contornos ainda mais ruidosos com o uso de matracas, além da força visual das mães usando máscaras que referenciavam o uso de Napalm, no Vietnã. Como explicam Goes e Carvalho (2018, p. 256):

A montagem pelo TUSP [...] desdramatizou-o por inserções no estilo do teatro documental (documentos projetados, áudios, a interlocução direta com a plateia), mas foi especialmente o coro de Senhoras Carrar a principal estratégia de conexão entre vida ficcional e vida real.

Complementando a potência coletiva do coro, o terceiro elemento da nossa breve análise insurge pela voz de Michalski (1985, p. 36), o qual afirma que

Flávio Império mostra, através de uma calorosa generosidade de imagens, que os conceitos do teatro da crueldade de Artaud e do teatro dialético de Brecht talvez não sejam irremediavelmente irreconciliáveis como se costumava considerar.

A aliança entre fontes teatrais de linhagens diversas ocorre em *Os fuzis*, provocando uma combinação dissonante de forte impacto no público. Segundo Lima (1997 apud KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 33-34), na construção do TUSP, “a plateia deve ser alertada e contaminada pelo sentido de urgência e de perigo”. Não se trata de agredir o público, chocando-o, sem apontar um caminho produtivo. Essa atitude inócua é o que Lima (1997 apud KATZ; HAMBURGER, 1999) considera ocorrer em *Roda viva*, peça de Chico Buarque, dirigida por José Celso, no contexto de 1967-68, que explora a estética da crueldade artaudiana em uma forma mais primitiva. Esta é, inclusive, uma perspectiva crítica compartilhada com Rosenfeld e Schwarz, mas que está longe de ser uma unanimidade. Mostaço (2016), por exemplo, avalia positivamente a abordagem tropicalista e seu apelo antropofágico. Para este, o trabalho de José Celso “soube ler em Artaud o estímulo da prática. Revista, circo, chanchada, programa de auditório – o universo expressivo que lhe dá referência requisita o grotesco, a farsa, a paródia, bem como o horizonte político ideológico” (MOSTAÇO, 2016, p. 147).

Dada a dimensão do embate teórico, a intenção aqui não é esgotá-lo, mas mostrar que o choque entre as linhas de força do teatro nacional, presente no texto de apresentação da *Feira*, redigido por Augusto Boal (que será analisado no próximo capítulo), ocorre entre produções de artistas irmanados em um projeto maior de renovação da linguagem cênica interessada em gerar transformações sociais para além do palco.

O teatro agressivo das montagens dirigidas por José Celso, a peça do TUSP e a *Feira* têm pontos de contato, no que tange à intenção mobilizadora, cada uma com seus limites e suas divergências. Há, nas propostas de cada um, palavras-chave que se reiteram: mobilização, realidade brasileira, Brecht, resistência, violência e ditadura, listando apenas algumas. Napolitano (2017, p. 115) confirma que “o teatro experimentava um rico debate interno, com posições divididas entre o teatro nacional-popular de base realista, o teatro de inspiração brechtiana e o teatro de agressão, radical na crítica aos valores comportamentais”. Contudo, o estudo de uma peça como *Os fuzis*, do TUSP, compromete uma divisão rígida entre as linhas de força de nosso teatro, dada a coexistência de diversas vertentes que se aglutinam nesse projeto.

Cumprida a tarefa de delinear o papel relevante do Teatro dos Universitários de São Paulo como fomentador de mudanças no campo artístico no fim dos anos 1960, seguimos para o último tema gerador do capítulo: a resistência da classe artística à censura em cena.

2.3 O teatro é um campo de batalhas

O contexto adverso à liberdade exige parcerias, potência coletiva, para que a classe artística não ceda à completa desagregação. A imagem do artista centrado em suas individualidades não é coerente no plano histórico de 1968, tempo em que indivíduos eram silenciados, o que promoveu uma intensa agremiação dos trabalhadores da classe artística.

O quadro 1 tem a intenção de reunir informações que traduzem a configuração do contexto: uma conjuntura assinalada pela dúvida e pela resistência à imposição de uma arte alheia a seu papel formador. A resposta definitiva às indagações que aliam artistas no ano de 1968 ocorreu em dezembro, cujo desfecho premeditado ocorreu no dia 13, dia do AI-5, dia em que os Atos Institucionais precedentes atingiram o clímax, gerando o desfecho de um processo de marginalização (quando não, proibição pura e simples) da arte que discordasse do discurso dominante, imposto pela ditadura.

Quadro 1 – Teatro e censura em combate no Brasil

1968	Evento
Janeiro	<ul style="list-style-type: none"> O general Juvêncio Façanha declara: “[a] classe teatral só tem intelectuais, pês-sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”. <i>Roda viva</i>, de Chico Buarque, dirigida por José Celso, estreia no Rio de Janeiro.
Fevereiro	<ul style="list-style-type: none"> A censura tira de cartaz, em Brasília, <i>Um bonde chamado de desejo</i>, de Tennessee Williams, e suspende, por 30 dias, uma atriz e um produtor do espetáculo. Em reação, os teatros do Rio e de São Paulo se declaram em greve de protesto por três dias, havendo vigília de artistas famosos nas escadarias dos teatros municipais das duas cidades. O fato desencadeia anúncios de fim da censura pelo Ministro da Justiça, Gama e Silva, o que não se sustenta no decorrer do tempo. No Arena, o espetáculo <i>Sérgio Ricardo na Praça do Povo</i> coloca em cena o músico vilanizado pela mídia após quebrar o violão no Festival da Record de 1967 e atirá-lo no público.
Maio	<ul style="list-style-type: none"> O Presidente Costa e Silva (1968) declara, na TV, indignação diante do conteúdo da peça <i>Santidade</i>, de José Vicente, a qual é censurada²². Estreia de <i>Os fuzis</i>, do TUSP, no Teatro Ruth Escobar (SP).

(continua)

²² Nesse mês, ocorre a morte do estudante Edson Luís Lima Souto, em confronto com a polícia militar, no Rio de Janeiro. O enterro reúne uma multidão.

(conclusão)

1968	Evento
Junho ²³	<ul style="list-style-type: none"> • A <i>I Feira Paulista de Opinião</i> estreia em 7 de junho de 1968, no Teatro Ruth Escobar, em um ato de desobediência civil frente aos 84 cortes impostos ao texto. • A determinação da censura contra a peça provoca uma reação artística em São Paulo com proporções de movimento. Em resposta a um editorial de apoio à censura do jornal <i>O Estado de São Paulo</i>, grandes nomes do teatro nacional devolvem a estatueta do Saci (considerado o maior prêmio das artes cênicas nacional e fornecido pelo Estadão, desde 1951²⁴).
Julho	<ul style="list-style-type: none"> • O Comando de <i>Caça aos Comunistas</i> (CCC) invade o Teatro Ruth Escobar e agride o elenco da peça <i>Roda viva</i>, montagem polêmica do grupo Oficina do texto de Chico Buarque. • Atentado à bomba contra a sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, no Rio de Janeiro.
Agosto	<ul style="list-style-type: none"> • A peça <i>O poder negro</i>, de Le Roy Jones, traduzida por Francisco Martins e dirigida por Fernando Peixoto, foi censurada tanto pela Divisão Estadual (DDP) quanto pelo Serviço de Censura de Divisões Públicas (SCDP), vinculado à Polícia Federal” (VALENTINI, 2018).
Setembro	<ul style="list-style-type: none"> • Segunda temporada da <i>I Feira Paulista de Opinião</i>, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. • Elenco de <i>Roda viva</i> é agredido em Porto Alegre, e a peça é proibida pela censura.
Outubro	<ul style="list-style-type: none"> • Bomba do CCC no Teatro Opinião do Rio de Janeiro. • Confronto na Rua Maria Antonia, envolvendo estudantes da USP e do Mackenzie.
Dezembro	<ul style="list-style-type: none"> • Peça <i>Galileu, Galilei</i>, de Brecht, no Oficina – depoimento de Peixoto sobre censura. • O ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968 é assinado: “[s]ão mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; o Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências”.

Fonte: adaptado de Michalski (1985).

²³ Passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro, que provocou uma declaração polêmica de Nelson Rodrigues.

²⁴ “Os artistas de São Paulo que haviam recebido o Saci nos anos anteriores resolveram devolvê-los ao jornal ‘O Estado de S. Paulo’. Essa foi uma resposta a um editorial do ‘Estado’ defendendo a censura federal e atacando os dramaturgos e artistas da *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Na próxima quinta-feira, os artistas vão devolver seus prêmios numa manifestação pública, às quatro horas da tarde, em frente ao prédio do jornal ‘Estado de S. Paulo’. Os que vão devolver seus prêmios eram, até ontem, à noite, Maurice Vaneau, Maria Della Costa, Cacilda Becker (presidente da Comissão Estadual de Teatro), Fernanda Montenegro, Walmour Chagas, Sérgio Wanberti, Odete Lara, Jorge Andrade, Leila Abramo, Ety Fraser, Ademar Guerra, Fauzi Arap, Augusto Boal, Flavio Império, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Corrêa, Liana Duval, Dandro Polonio, Tonia Carrero, Flavio Rangel e Paulo Autran. O editorial do jornal ‘O Estado’ foi inspirado no discurso do deputado Aurélio Campos na Assembleia Legislativa, contra a inclusão de termos pornográficos nas peças teatrais” (VANEAU, 1968, *on-line*).

O quadro esboça um conjunto expressivo de acontecimentos, os quais exigem um mergulho analítico que não simplifique a dimensão cultural desses acontecimentos. Os discursos dos políticos, as notícias nos jornais, a atuação da censura, as movimentações nas ruas, as produções teatrais e das demais linguagens artísticas são um conjunto de dados que se correlacionam. Dentre eles, está o fato de que:

A partir de 1968, o Serviço de Censura de Diversões Públicas se torna federal e passa a ocupar o edifício da Polícia Federal, em Brasília. Os serviços estaduais que eram mantidos desde a década de 1940 são federalizados. E é quando também é interrompido o período coberto pelo Arquivo Miroel Silveira²⁵, que reúne os processos de liberação das peças teatrais em São Paulo (COSTA, M., 2006, p. 199).

A intensificação dos mecanismos de controle das manifestações, fenômeno diretamente ligado às relações entre arte e política, influencia, de forma profunda, a dinâmica cultural dos anos 1950 e 1960. Nesse período, ainda que intimidados pelo sistema, havia obras que apontavam para uma compreensão histórica e social das distintas realidades brasileiras, um conjunto que será fortemente desmontado e esvaziado em dezembro de 1968, com o supracitado AI-5.

Michalski (1985, p. 33) afirma que esse ano pode ser considerado o “mais trágico de toda a história do teatro brasileiro”, o que é condizente com a análise de Costa (M., 2006), no que tange ao cerceamento da liberdade artística. A pesquisadora do tema explicita que a censura às artes no Brasil não é um fenômeno dos tempos da ditadura civil-militar. Como declara Guarnieri (COSTA, M., 2006, p. 17), “ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser ‘apenas’ diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político”. Os mecanismos de censura se tornaram ainda mais agressivos quando a figura do censor já integrava o processo de produção das peças. Apresentar uma peça inteira para um ou dois censores era rotina. Negociar com eles, também (COSTA, M., 2006).

²⁵ “Miroel Silveira foi autor, poeta, ator, diretor, produtor, adaptador, tradutor, pesquisador e professor. Foi um homem de seu tempo, investigador interessado de nossas raízes: tanto daquelas que estão fincadas em nosso solo como daquelas que nos foram trazidas pelos imigrantes”, analisa Cristina Costa, socióloga empenhada no estudo dos materiais legados por Silveira. O arquivo de processos de censura prévia ao teatro, existente no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, foi entregue ao intelectual em 1968, quando era professor da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da USP. No arquivo, constam mais de “6 mil processos contendo a solicitação de censura da peça, requerimentos e comprovantes exigidos dos solicitantes, o original da peça com eventuais cortes de palavras, trechos e até personagens, além do certificado de censura com as indicações dos censores” (COSTA, M., 2008, p. 7), de um período que vai dos anos 1930 a 1968.

Toda essa pressão poderia cumprir seu fim, ou seja, promover uma completa desarticulação dos agentes do campo teatral. Na contramão, entretanto, muitos artistas se unem, defendendo-se e entendendo-se como classe. Há uma força coletiva que realiza greves, desobediência civil, proteção de colegas perseguidos, pronunciamentos em jornais, dentre outras manifestações documentadas.

Durante os anos de ditadura militar em que houve alguma manifestação de massa, os teatros sempre se abriram para enviados dos movimentos de oposição ao regime darem seus recados de convocação à plateia para participar de manifestações públicas contra a ordem vigente. A solidariedade do meio artístico aos perseguidos pelo regime se evidenciou, por exemplo, na doação aos grevistas operários de Osasco de metade da arrecadação obtida em todos os teatros de São Paulo [...]. Sabe-se também da ajuda financeira de artistas a organizações clandestinas ou a militantes individuais, além da proteção humanitária que alguns deles deram a perseguidos pela ditadura, como o fornecimento de esconderijo temporário. O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura, [...], quanto pela repressão física consubstanciada em prisões e torturas. Qualquer crítica ao regime era tomada após 68 como subversiva e comunista, logo, passível de punição (RIDENTI, 1991, p. 2-3).

Esse conjunto de fatores não impede, como já destacamos, a expressão de variadas vozes no decorrer de 1968. Tanto a revista *aParte* n. 2 quanto a *RCB* (dedicada ao tema Teatro e Realidade) apresentam um pequeno dossiê sobre o tema Censura. Tratar dessa temática não é uma escolha, é abordar o cotidiano dos produtores de arte. Não fugindo do tema e defendendo a potência do embate, a apresentação do Caderno especial 2 da *Revista Civilização Brasileira*²⁶ (1968, p. 5) afirma que “a polêmica é oxigênio indispensável à sobrevivência da liberdade, sem a qual qualquer verdade humana se esvazia do movimento dialético que a definia como tal e adquire a feição mortuária das estruturas dogmáticas”. Essa declaração se encontra no início de uma publicação que, assim como a *Feira*, reúne, em debate, vozes de diversos expoentes do teatro brasileiro. No palco e fora dele, há uma discussão instaurada acerca da função social da arte, o que se efetiva na ebulição de discursos em choque, mas que se unem contra a censura.

O advogado do Teatro de Arena no fim dos anos 1960, Luiz Izrael Febrot (2000, p. 76-77), em texto publicado no ano 2000, relembra que:

Em torno de 1968, a censura sistematicamente impedia as encenações, proibindo diretamente ou omitindo-se de despachar o pedido, ultrapassando assim o prazo legal. [...] Passei, então, a propor mandados de segurança na Justiça Federal contra a censura. Invocava o direito de pensamento e de livre expressão como direito humano universal, reproduzido parcialmente pela nossa Constituição Federal, além de fundamentações técnicas específicas. A

²⁶ Publicada em julho de 1968 e dedicada ao tema Teatro e Realidade Brasileira.

Justiça Federal tinha sido recém-instituída e os seus primeiros juízes foram nomeados pelo governo federal (não por concurso), o que vale dizer que eram pessoas com algum tipo de identificação com o governo federal. Não era, pois, fácil obter uma liminar. Dois ou três eram os juízes que, em alguns casos, concediam liminares – um deles era Jarbas dos Santos Nobre, logo promovido para superior instância, e outro o juiz substituto federal Américo Lacombe, que concedia a liminar sistematicamente, com bastante amplitude e fundamentação conceitual sólida. Criou-se, assim, a necessidade de ajudar a sorte para que o processo fosse distribuído a um desses juízes ou preferencialmente ao dr. Américo Lacombe. Organizei amplo e complexo sistema administrativo burocrático judicial, para o qual precisávamos de dezenas de impetrações e, portanto, de advogados e peças teatrais. No esquema de textos, todo o pessoal do teatro colaborou. E coordenei um grupo de advogados democráticos para propor as dezenas de mandados de segurança [...] até que, às vésperas do Natal de 1968 ou 69, soube-se que o juiz Américo Lacombe fora preso pela polícia política, acusado de ligações com o grupo de Mariguella. Foi aposentado em 1971 e reintegrado após a anistia.

Conhecer os percalços jurídicos ampliou as noções de exercício de resistência cultural naquele ano. É relevante saber, inclusive, que foi o juiz Américo Lacombe quem, depois de um alardeado trâmite de liberação, concedeu liminar para a *I Feira Paulista de Opinião* estrear legalmente em uma das salas do Teatro Ruth Escobar, em junho de 1968. Tal conquista se deu depois de a classe artística de São Paulo mostrar, na prática, uma reação coletiva.

O registro fotográfico e os créditos que identificam os indivíduos reunidos em assembleia, por ocasião da proibição da estreia do espetáculo, confirmam o quanto a peça atingiu a esfera pública:

Figura 3 – Elenco da *I Feira Paulista de Opinião* (1968)



Elenco identificado em fotografia de Derly Marques²⁷.
Fonte: Derly Marques (1968).

²⁷ Da esquerda para direita: 1. Chico Solano, 2. Clotilde, 3. Abel Bravo, 4. Célia Olga, 5. não identificado, 6. Lilita de Oliveira Lima, 7. Bri Fiocca, 8. não identificado, 9. Toni Penteado, 10. Fauzi Arap, 11. não identificado, 12. não identificado, 13. Luís Carlos Becker F. Martins, 14. Luís Carlos Arutin, 15. José Celso Martinez Corrêa, 16. não identificado, 17. não identificado, 18. Crayton Sarzi, 19. Sandro Poloni, 20. Paulo César Pereio, 21. Ruy Nogueira, 22. não identificado, 23. Jonas Mello, 24. Ruth Escobar, 25. José Carlos Lemes, 26. Sylvio Zilber, 27. Luís Nagib Amauri, 28. Jurandir Magalhães, 29. Walmor Chagas, 30. Norma Grecco, 31. Maria Yuma, 32. Perry Salles, 33. Bráulio Pedroso, 34. Moema Zeum, 35. Plínio Marcos, 36. Cacilda Becker, 37. Renato Borghi, 38. Paulo Hesse, 39. não identificado, 40. não identificado, 41. Ana Maria Barreto, 42. não identificado, 43. Martha Overbeck, 44. Maria Della Costa, 45. João José Pompeo, 46. Othon Bastos, 47. não identificado, 48. Chico Martins, 49. Gilberto Gil, 50. não identificado, 51. não identificado, 52. Zaroni Ferrite, 53. Ety Fraser, 54. Caetano Veloso, 55. Júlia Miranda, 56. Rolando Boldrim, 57. Cecília Thumim, 58. Otávio Augusto, 59. Aracy Balabanian, 60. Jorge Andrade, 61. Renato Consorte. A atriz Cacilda Becker, então presidente da Comissão Estadual de Teatro da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo (Conselho Estadual de Cultura), lê, ao lado de artistas, um protesto contra a proibição da peça.

A união da imagem e os nomes de representantes das diferentes linhas de teatro de São Paulo demonstra o impacto histórico da luta comum contra a censura, algo que a *Feira*, em 1968, consegue registrar e materializar cenicamente, nos dois sentidos: estético (como obra) e social (como participação ativa na vida pública). A questão é até mais complexa, porque uma das linhas de força da *Feira* passa por evidenciar que os dois campos, o artístico e o social, não são independentes, autônomos, mas constitutivamente imbricados um no outro.

A desobediência civil é também potência estética, e a obra, sem perder seu caráter de obra de arte, insinua-se na vida social para além de um divertimento sem compromisso. Há, na consolidação desse projeto, uma articulação entre o evento isolado *Feira* e a conjuntura artística, política e histórica em 1968, impulsionando um movimento tanto prático como conceitual/teórico de discutir o lugar e a função social da arte, questionada, de forma profunda, se for rebaixada apenas à sua dimensão de mercadoria.

A arte, na *Feira*, se quer formadora e ativa na vida social, o que é parte de sua concepção estética, e não alheia a ela. São discussões cuja atualidade salta aos olhos, porque, agora como antes, mas em um quadro inteiramente novo, a voragem do capital procura impedir que a arte seja algo além de um produto da indústria cultural. E uma das maneiras mais eficazes de conseguir esse intento, falando a partir de nosso agora, é, justamente, a falta de espaço público para que questões como a proposta pela *Feira* sejam discutidas. Há uma equivocada impressão de que esse assunto está resolvido, de que não há como resistir, uma vez que a arte estaria de modo irremediável subordinada aos mecanismos do mercado. Isso faz com que projetos de arte socialmente interessada sejam classificados como ultrapassados, pois não superaram os anos 1960, ou, ainda, rebaixados em termos estéticos, já que a função estaria acima da forma.

Outro dado constitutivo do evento é o público ser instado a participar criticamente, uma vez que as questões trazidas à baila não estão resolvidas ou, ainda, por ser a *Feira* marcada pelo processo de desobediência civil, uma ação no mundo para além do ir ao teatro. A configuração é contrária ao estatuto da obra de arte como mercadoria (questão teórica) e atinente à necessidade do momento (questão prática e pragmática).

Esses fatores tornam a *Feira Paulista* um referencial para se entender a mônada benjaminiana como metáfora do processo de aglutinação temporal que a tese evidencia. Concentra-se nela toda a década anterior, de 1958 a 68, bem como o momento de uma análise autocrítica de percurso, que considera tanto o campo político como o social, o econômico e o artístico. Ela permite a revisitação e a avaliação do que há em 1968, com vistas às lutas futuras, oferecendo uma dimensão performativa com a qual se pode aprender.

Ainda que o AI-5 interrompa esse momento crítico, a potência da colisão artística consegue alcançar o hoje, sob o pano de fundo contemporâneo. Como já foi apresentado, essa mobilização não é um fato isolado, mas estabelece um importante marco de luta, o qual extrapola São Paulo e 1968. Tal dimensão e o percurso para obtê-la são passíveis de ser observados tanto na notícia do Correio da Manhã do Rio de Janeiro, transcrita a seguir, quanto no quadro com a cronologia dos acontecimentos que levaram à liberação da peça.

Atôres do Rio querem ouvir Opinião de SP

Cerca de 40 artista do Rio assinaram um manifesto declarando-se solidários "aos colegas de São Paulo, na sua luta pela apresentação da Feira Paulista de Opinião, um conjunto de pequenas peças de autoria de Jorge Andrade, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Lauro César Muniz e Bráulio Pedroso".

Lembram que a peça permaneceu semanas nas mãos da censura e que esta só se manifestou no dia da estréia, exigindo setenta e um cortes do espetáculo. Terminam o documento pedindo ao ministro da Justiça "urgência urgentíssima na aprovação do projeto da nova legislação da censura".

Assinaram o documento Tônia Carrero, Cleyde Yáconis, Norma Bengel, Henriette Morineau, Bárbara Heliadora, Ferreira Gullar, Flávio Rangel, Oduvaldo Viana Filho, José Renato, Flávio Migliaccio, Célia Biar, Maria Pompeu, Jorge Dória, Nádia Maria, Magalhães Graça, Joel Barcellos, Mário Brasini, Cláudio Cavalcanti, João das Neves, Lúcia Alves, Carlo Mossy, Isolda Cresta, Karin Rodrigues, Cecília Carneiro, Emílio di Biasi, Ivan Freitas, Carlos Miranda, Léo Vitor, Maria Esmeralda, Denoy de Oliveira, Pichin Plá, Gracindo Jr., Isabel Ribeiro, Suzana de Moraes, Maria Regina e Maria Lúcia Dahl (ATORES..., 1968, n. p.).

Além do apoio dos artistas do Rio de Janeiro, o quadro a seguir, organizado a partir da cronologia de acontecimentos e documentos reunidos na publicação das peças, em 2016, permite acompanhar o percurso de alguns fatos-chave relativos à liberação e à estreia da *I Feira Paulista de Opinião*.

Quadro 2 – Cronologia de acontecimentos e documentos da *Feira Paulista*

Data	Movimentações em torno da estreia da <i>I Feira Paulista de Opinião</i>	Embates públicos e com a censura
05/06/1968 – quarta-feira	<ul style="list-style-type: none"> •Ensaio aberto da <i>Feira</i> para a categoria artística. 	<ul style="list-style-type: none"> •Ausência de parecer da censura, o que, normalmente, ocorria cinco dias antes da estreia.
06/06/1968 – quinta-feira	<ul style="list-style-type: none"> •Data marcada para estreia. •Muitos teatros de São Paulo param, e artistas assistem ao segundo ensaio aberto da <i>Feira</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> •Espera e ausência de parecer da censura.

(continua)

(conclusão)

Data	Movimentações em torno da estreia da <i>I Feira Paulista de Opinião</i>	Embates públicos e com a censura
07/06/1968 – sexta-feira	<ul style="list-style-type: none"> • Estreia em ato de desobediência civil, na íntegra, após pronunciamento de Cacilda Becker (Figura 3). 	<ul style="list-style-type: none"> • Texto com parecer da censura é emitido com 84 cortes à peça.
08/06/1968 – sábado	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentação de trechos da <i>Feira</i> no Teatro Maria Della Costa. Fernanda Montenegro e Fernando Torres acolhem a apresentação clandestina. 	<ul style="list-style-type: none"> • Interdição policial no Teatro Ruth Escobar.
11/06/1968 – terça-feira	<ul style="list-style-type: none"> • Em assembleia, o movimento contra a censura é mantido. Walmor Chagas sugere devolução de estatuetas do prêmio Saci, em reação à publicação do editorial do jornal <i>O Estado de São Paulo</i>. • Apresentação, na íntegra, no Teatro Alumínio de Santo André, da <i>Feira</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas dialogam com ministro Gama e Silva acerca da censura às artes. • Publicação de editorial no jornal <i>O Estado de São Paulo</i> legitimando a censura às artes.
12/06/1968 – quarta-feira	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentação da <i>Feira</i> no Ruth Escobar. 	<ul style="list-style-type: none"> • Liberação de apresentações; liminar da justiça, com cortes negociados.
19/06/1968 – quarta-feira	<ul style="list-style-type: none"> • Publicação do artigo “Censura teatral e o ‘Estado’”, de Décio de Almeida Prado, no jornal <i>O Estado de São Paulo</i>, no qual o crítico e idealizador do prêmio Saci se posiciona a favor da classe artística. 	<ul style="list-style-type: none"> • O crítico declara que, se o movimento contra a censura devolver as estatuetas, deixará de atuar como crítico, atividade que exercia desde 1946.
20/06/1968 – quinta-feira	<ul style="list-style-type: none"> • Devolução de estatuetas do prêmio Saci na sede de <i>O Estado de São Paulo</i>, como forma de protesto da classe teatral contra os excessos da censura federal. 	<ul style="list-style-type: none"> • Décio de Almeida Prado abandona a crítica teatral no referido jornal.

Fonte: adaptado de *1ª Feira...* (2016, p. 307-308).

Atingir a esfera pública, gerar publicações com posicionamentos controversos nos jornais, mobilizar a classe artística, refletir sobre o estado de coisas, reclamar direitos civis negligenciados, promover assembleias e mobilizações de protesto contra veículos da imprensa coniventes com a censura, eis um conjunto de reverberações ligadas à *Feira Paulista* em São Paulo.

O Teatro Ruth Escobar, nos meses de maio, junho, julho e agosto de 1968, foi um espaço marcante da história do teatro brasileiro. Lá, os jovens do TUSP encenaram, no mês de maio, a montagem de *Os fuzis de Dona Tereza Carrar*, de Bertolt Brecht, já apresentada neste capítulo. Em junho, as articulações já documentadas garantiram a estreia da *Feira Paulista* no mesmo teatro. Por fim, em julho, ameaças de violência do Comando de Caça Comunista (CCC) foram

dirigidas ao grupo do Arena, que atuava na Sala Gil Vicente, onde ocorria a *Feira Paulista*, e se concretizaram em agressão na Sala Galpão, espaço em que estava em cartaz *Roda viva*.

Além de ser palco para as peças, o Ruth Escobar abrigava assembleias para tomada de decisão acerca da atuação da classe artística:

No final da encenação da peça “Roda Viva”, o teatro Galpão – rua dos Ingleses, 209, foi invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ínglês sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e seviciadas./ Com a agressão, sofreu fratura na bacia o contra regra José Luís que foi levado ao Pronto-Socorro Iguatemi, além das atrizes Marília Pera (principal da peça), Jura Otero, assistente de coreografia, Margot Baird Eudisia Acunã, Walkiria Mamberti e outros atores com escoriações generalizadas, que foram levados ao Pateo do Colégio para exame do corpo de delito./ Os agressores, após a depredação e a violência, debandaram e fugiram numa perua Kombi e num sedan Volkswagen beje claro, mas alguns atores conseguiram deter três desses elementos. Um primeiramente, que foi entregue a policiais da Radio Patrulha, que o deixaram escapar. Outros dois que foram levados pessoalmente por atores e um de seus advogados ao DOPS. Um deles foi identificado como advogado formado no Mackenzie: Flavio Ercole. O outro como estudante de Economia do Mackenzie, que seria também sargento do Exército, segundo foi dito na Assembléia realizada logo após no teatro Ruth Escobar (INVADIDO..., 1968, *on-line*).

No acervo *on-line* da *Folha de São Paulo*, consta, no banco de dados, a notícia “Invadido e depredado o Teatro Galpão”, publicada na sexta-feira, dia 19 de julho de 1968 (INVADIDO..., 1968, *on-line*). A partir desse documento, é possível verificar mais um episódio da atuação política da classe teatral de São Paulo frente à violência perpetrada contra “a gente do teatro” e a importância de nomes já conhecidos no âmbito da resistência, como Boal e Plínio Marcos, somados à atuação de lideranças femininas como Ruth Escobar²⁸ e Cacilda Becker.

A manchete da Edição da Tarde, da *Folha de São Paulo*, registra, em 19 de julho de 1968, a notícia da agressão ao elenco da peça *Roda viva*, dando visibilidade aos ataques contra a classe artística:

²⁸ Em 1978, Ruth Escobar organizou uma *Feira Brasileira de Opinião*, a qual teve sua montagem censurada, o que não impediu a publicação do conjunto de peças no mesmo ano.

Figura 4 – Agressão de artistas e teatro depredado



Fonte: Artistas... (1968).

Menos de um mês depois, no domingo 11 de agosto de 1968, o Teatro Ruth Escobar volta a ser atacado. Dessa vez, ampolas de gás lacrimogêneo são lançadas na Sala Gil Vicente, onde ocorria a *Feira Paulista*, como ilustra a figura a seguir.

Figura 5 – Ataque ao Teatro Ruth Escobar



Fonte: 1968... (2018).

Documentar esse processo de ameaça constante ao teatro precede, na presente tese, a análise dos textos literários que compõem a *Feira*, o que não é gratuito. Esses fatos integram a forma e o conteúdo que se precipitará como espetáculo teatral, seja nos textos, seja na composição cênica. A reconstituição da trajetória da *Feira de Opinião*, obra do Teatro de Arena e de seus muitos parceiros, artistas abertos aos chamados de seu tempo histórico, continua a incomodar, visto que torna evidente que houve um tempo de resistência coletiva à política violenta de silenciamento. Hoje, mais de 50 anos depois, os ataques à liberdade de expressão continuam a nos rondar.

Ouvir a insólita narrativa de Antonio Fagundes (ALMADA, 2004, p. 140), ao relembrar suas vivências como ator da primeira temporada da *Feira*, em 1968, expressa o quanto a atuação interventiva da arte foi desarticulada no pós-68. A recordação da turbulência das apresentações da *Feira* surge como resposta ao pedido do também ator com passagem pelo Arena, Izaías Almada: “[c]onte histórias curiosas, Fagundes, de seu tempo de Arena”.

A *Feira* tem histórias muito engraçadas. A *Feira* a cada dia era uma loucura. Tinha isso de a gente entrar armado, teve espetáculo em que da plateia jogaram amoníaco. Isso, aliás, foi lindo, porque jogaram amoníaco e a gente recomendou ao público que molhasse o lenço e colocasse sobre a boca e o nariz, que dava para aguentar. As pessoas todas correram ao banheiro e fizeram isso, voltaram e assistiram ao resto do espetáculo com o lenço (FAGUNDES, 2004, p. 140).

Esses fatos também são lembrados por Boal (2014): a necessidade de se pegar em armas, o despreparo para utilizá-las, os ataques e a insegurança no fim do espetáculo.

No nosso teatro jogaram bombas de gás sulfuroso provocando correrias: porta estreita, multidão compactada. Estudantes vieram servir de segurança. Todos os dias, cinquenta ou mais: revistaram espectadores à entrada. Davam segurança [...] (BOAL, 2014, p. 296).

O tom da biografia de Boal é inquietante, o que é diferente da memória reconstituída por Fagundes. O ator conta os episódios em chave lúdica, como memórias divertidas: “[a] *Feira* tem histórias muito engraçadas” (FAGUNDES, 2004, p. 140), o que gera estranhamento, dada a configuração descrita: necessidade de entrar armado em cena e ter o elenco atingido por “amoníaco” ou “gás sulfuroso”. A encenação da *Feira*, de fato, estava inserida em um contexto no qual o campo estético não era alheio à vida social, algo inerente ao projeto da *Feira*, inclusive. A proximidade com a matéria social viva fez do teatro um espaço exposto à violência, o que, com o tempo, transforma-se em memórias com filtros distintos para traduzir os sentimentos advindos de tal experiência.

Frente ao registro variado das memórias em torno das encenações da *Feira*, o eco de Brecht ganha vida: é necessário não naturalizar a violência, não banalizar o que não é banal. A beleza da resistência não pode se sobrepor ao horror que leva à necessidade de união da classe artística e de aproximação com o público. Ainda que a tal colisão guarde sua beleza, é perigoso deixá-la se sobrepor à violência que a impulsiona.

Apesar de toda a perseguição, a peça persiste em cartaz dois meses depois da estreia (notícia de agosto, tendo a estreia ocorrido em junho), com duas sessões no mesmo dia, como

atesta a notícia reproduzida na Figura 6. Sob o efeito de ampola de gás ou de amoníaco, o público se faz presente e os atores continuam a colocar as opiniões em circulação.

Depois de São Paulo, em setembro do mesmo ano, a *Feira* chega ao Rio de Janeiro para curta temporada, de 12 a 22 de setembro, no Teatro João Caetano. O jornal *Correio da Manhã*, por meio dos textos de Van Jafa, divulga as propostas da *Feira*:

Figura 6 – Notícia sobre a *Feira Paulista de Opinião* no *Correio da Manhã* (1968)



Fonte: *Correio da Manhã* (1968).

Dentre as contribuições advindas da reprodução do texto de Jafa, as quais serão retomadas no âmbito do estudo das peças, está a afirmação final do diretor Augustus Boal (apud Jafa, 1968, p. 9):

Eu espero que, no Teatro João Caetano, aconteça o mesmo sucesso de São Paulo, onde acontece um fato inédito: a média de espectadores por sessão é superior à capacidade do teatro e isso se explica porque, na maioria das sessões, querem entrar de qualquer maneira e ficam sentados na escadaria.

As expectativas de Boal de atingir um grande público na temporada carioca, assim como havia ocorrido em São Paulo, evidencia o trabalho de continuidade do projeto em torno do modelo de *Feira de Opinião*, para o qual o alcance e a repercussão são essenciais. A intenção era fomentar muitas outras *Feiras*²⁹, em diferentes lugares, garantindo a expressão e a avaliação do Brasil, da América Latina e do mundo em momentos históricos mobilizados por tensões.

Figura 7 – Reportagem da *Folha da Tarde* sobre as feiras de opinião de Boal



Fonte: Rodrigues (1968).

²⁹ Ainda em 1968, em novembro, ocorre a *Feira Carioca de Opinião* (Anexos). Em 1972, Boal dirige a *Feira Latino-americana de Opinião*, na St Clement's Church, em Nova York, produzida pelo TOLA (Theatre of Latin America), sob influência da *Feira Paulista de Opinião* produzida pelo Teatro de Arena em 1968. Em 1977, Boal dirige a *Feira Portuguesa de Opinião* (ACERVO BOAL, 2017, on-line).

O movimento da *Feira* ia ao encontro da intensa agitação cultural instaurada no período, tempo em que figuras ligadas ao teatro redigiram e produziram peças, criaram projetos de encenação, deram entrevistas, elaboraram documentos de representação junto a órgãos do governo e teorizaram sobre a arte e sua função. Essas produções teóricas atuaram na divulgação de ideais estéticos em programas, jornais e revistas, veículos centrais na proliferação de discursos metalinguísticos, algo coerente com o desejo de encontrar um sentido para o que estava acontecendo e para o que se estava fazendo diante dos acontecimentos.

Um documento importante desse conjunto de debates teóricos é o texto de apresentação do programa da *Feira de Opinião*: “[o] que pensa você da arte de esquerda?”, redigido por Boal (2016a) e divulgado, segundo os estudos até aqui consolidados, na temporada do Rio de Janeiro (1ª FEIRA..., 2016). A abordagem do diretor da peça é bastante polêmica e funciona como um berro, usando suas próprias palavras. A arguição de Boal não é, como já foi dito, uma produção isolada, e ganha ainda mais sentido, se analisada a partir do diálogo com ensaios e entrevistas concedidas por outros nomes relevantes do período, como Dias Gomes, José Celso, Vianinha e Heleny Guariba, o que será o foco do próximo capítulo.

3 INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DO MANIFESTO *QUE PENSA VOCÊ DA ARTE DE ESQUERDA?*

Enquanto o teatro apenas se ocupa em distrair o público, dando a sensação de alívio das tensões diárias, funcionando como um acesso à potência criativa do artista e fornecendo ares de erudição ao seu público, é considerado defensável, útil, merecedor, inclusive, de apoio financeiro governamental. Isso porque a noção de bom gosto, atribuída à arte, percepção fortemente questionada desde a segunda metade do século XIX pelas diferentes correntes de vanguardas artísticas, encontra ainda aceitação expressiva. Tanto o caminho da fuga esteticista para uma torre de marfim idealizada, em que um homem demiurgo se compara aos deuses eternos, quanto o nivelamento da arte ao mercado via indústria cultural, quando se torna mera mercadoria de consumo imediato, são marcas da função social da arte no capitalismo.

A arte é, frequentemente, confundida com uma enfiada de clichês e de lugares-comuns da ideologia burguesa em formas padronizadas e de fácil consumo, em um mercado que produz muito dinheiro (uma justificativa por si só). Encarada dessa forma, a arte contribui com o controle do material simbólico, com a construção de discursos a partir de uma visão de mundo que corrobora o capitalismo e vê todo e qualquer problema mais agudo remetido à agência individual.

Pensando novamente com Williams (2005), a arte não apenas reproduz valores como enunciados formados, ela também os cria ao dar expressão supostamente desinteressada. Mesmo pautas progressistas se tornam reféns desse mecanismo de mercado e de limitação crítica à esfera do sujeito. Isso mostra a força das formas dominantes, que enquadram até o que pode ser “pensável”.

Romper, portanto, com as formas dominantes e extrapolar os limites por elas definidos é tarefa de difícil êxito, algo evidente no Brasil dos anos 1967-68, quando a Música Popular Brasileira criava ícones em seus Festivais de Música. A MPB e seus representantes experimentavam bem as contradições de criticar um mercado que os absorvia, gerando produtos de conteúdo social engajado, consumidos em larga escala. Tentativas de escapar das amarras do sistema, ou de, pelo menos, problematizá-las, estão presentes nas produções teatrais no biênio 1967-68. Há uma reflexão reiterada sobre as questões do público ao qual se destinava as peças, como atingi-lo, e sobre o modo de sua recepção, intimamente ligada à função social dessa interação.

O teatro épico brasileiro, a partir de 1958 e, sobretudo, dos anos 1960, buscava novos públicos, novos temas, novas formas, novos modos de produção e de interlocução com diversos

movimentos sociais, bem como se pautava em uma concepção de arte e de estética que não é alheia à conjuntura política e social, que faz parte da elaboração de um projeto estético. Esse processo vinha sendo questionado pela ditadura e confrontado, em várias frentes, a partir de 1967, de tal modo que o AI-5 é também uma resposta a esse enfrentamento que ganhava as ruas e o debate público no período considerado, processo que procuramos acompanhar, mesmo que de modo limitado, nesta tese.

No âmbito do teatro, era preciso, ao mesmo tempo, ser mercadoria e tentar se distanciar de uma completa assimilação a esse registro mercadológico. Isso envolve, evidentemente, a criação dramatúrgica, mas vai, necessariamente, além dela, porque exige novas relações de produção dentro dos grupos, uma interlocução que não fosse, unicamente, a do consumo conspícuo e uma perspectiva política que animasse todo o projeto.

Um dos caminhos para isso era a fragmentação da narrativa, a utilização de um enredo desmontável e feito por núcleos que olhavam por ângulos bem diversos a situação brasileira. Em vez de uma narrativa clara e com arestas bem limpas, entrava a exposição de fissuras, de divergências, por gêneros diversos, do realismo à alegoria embrutecida, justapostos em cena. Mais do que isso: havia a necessidade de uma articulação entre produtores artísticos, além da tentativa de se conseguir uma recepção pública que rompesse com o espaço mais ou menos esterilizado da arte; era preciso chegar às páginas políticas e policiais dos jornais. Tudo isso fazia parte da *Feira*.

Em 1968, como ficou evidente no capítulo anterior, o acirramento das censuras oficial e extraoficial, as quais tornam muito difícil o trabalho dos artistas, aguça tais debates. Questões que não eram novas, foco de longas discussões nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena (em especial, entre o fim dos anos 1950 e meados dos anos 1960) e que foram pauta constante do extinto Centro Popular de Cultura (CPC), passam novamente a gerar reflexos teóricos de grande monta.

As vozes dos artistas, nesse contexto, não se permitiam estar ativas apenas no âmbito da obra de arte. Havia uma metalinguagem pulsante no terreno das críticas literária, sociológica e artística. Essas teorizações nascem, dentre outros aspectos, da necessidade de defesa da Arte, a qual se encontra sob ataque. No caso do teatro, isso ganha projeção, pois a dificuldade de controle inerente à sua matéria artesanal, inimiga da massificação, exige maiores esforços dos sistemas repressivos à autonomia discursiva.

Exemplos disso são quatro publicações já citadas, mas que serão aqui avaliadas em uma aglutinação de vozes mais ampla: as edições 1 e 2 da revista *aParte* (1º semestre de 1968); a *Revista Civilização Brasileira – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade* (jul. 1968) e o artigo

Teatro e Comunicação, de Heleny Guariba³⁰ (1969). Tais obras serão evocadas a partir de um quinto material: o manifesto de abertura da *I Feira Paulista de Opinião*, de Augusto Boal (2016a), denominado *Que pensa você da arte de esquerda?*³¹.

Estudar a articulação dessas produções mostra um ponto comum: a insatisfação com o *modus operandi* e a premência por mudanças, o que passa por um papel ativo da classe artística. No programa da *Feira*, Boal (2016a) explicita a ação questionadora do evento, estabelecendo uma autocrítica à produção artística de esquerda no período e evidenciando seu balanço do teatro brasileiro em 1968. No manifesto, pergunta e oferece algumas respostas, provocando o leitor a pensar sobre o Brasil e a arte de resistência existente nele, argumenta que o entusiasmo frente às conquistas da arte não é compatível com a realidade e destaca que a maioria da população continua excluída do diálogo teatral, ainda que o público estudantil tenha sido conquistado (BOAL, 2016a).

Uma das grandes potências desse documento histórico é o fato de ele não interditar a discussão acerca do papel da arte naquele contexto por uma perspectiva normativa ou categórica. Estamos diante de um texto que provém de uma feira de opiniões em um tempo de censura federalizada. Nesse contexto, convidar artistas locais a participarem de uma construção coletiva ganha um caráter provocativo, além de se constituir, também, como um pedido de ajuda, um alerta para o papel da arte frente à situação política na qual o país se encontrava.

Boal se posiciona claramente a partir de seu texto, mas este tem uma ancoragem histórica que não se limita a ser o tempo em que tudo isso se deu, pelo contrário: é seu princípio organizador. Ou seja, há uma análise conjuntural e uma tentativa de crítica das tentativas de se insurgir contra as adversidades por algumas perspectivas artísticas. Mesmo a negação veemente de uma dada posição se pauta no princípio de que vale a pena tratar dela, ela é criticável, no bom sentido do termo. São antes processos de intervenção estética do que obras de arte estáticas. De um modo geral, esse era o espírito desse fértil diálogo que chegou a uma espécie de auge ao longo de 1968, com discussões teóricas acaloradas, críticas ácidas, uma cena viva e estimulante e um desejo enorme de construção coletiva, em um cenário social e político amplo, também afeito à abertura para o debate.

Boal não faz perguntas para as quais não tem resposta. Há um ponto de vista, um movimento por parte do Arena, dirigido pelo dramaturgo, um programa que não nega as

³⁰ Professora da EAD, membro do Arena e diretora da elogiada montagem de Jorge Dandin, de Molière, em maio de 1968, com cenário de Flávio Império e encenada no Teatro Alumínio de Santo André pelo embrionário Grupo Teatro da Cidade.

³¹ Cf. nota da publicação da *Feira*, de 2016, o texto-manifesto foi reproduzido a partir da versão da temporada realizada em setembro de 1968, no Rio de Janeiro.

divergências das produções teatrais de então, mas que, consciente delas, as explicita e as avalia a partir dos aspectos que as tornam, na perspectiva dele, superadas.

Como voz do teatro de Arena e diretor da *I Feira Paulista de Opinião*, Augusto Boal (2016a) salienta que os artistas engajados precisam se unir contra os artistas alienados do papel político da arte, tendo em vista que o governo “americanófilo”, “perseguidor” e com “instituições corrompidas” pede uma reação imediata. Para ele, tal união não tem como intuito negar as tendências artísticas divergentes, mas reconhecer que todas estão superadas, o que pede uma reavaliação do processo, além de uma nova perspectiva para o futuro.

Outra palavra-chave para o dramaturgo é “discussão”. Segundo ele, “toda discussão será válida sempre que sirva para apressar a derrota da reação” (BOAL, 2016a, p. 24). Ou ainda: “o primeiro passo para isso é a discussão aberta e ampla de nossos principais temas”. O embate de ideias não é um entrave, é um caminho.

A *Feira* é, nessa lógica, um momento de colisão artística e de reavaliação do *status quo*, sendo o texto de seu programa uma das vias para se avaliar o que há e o que se pretende fazer a partir de então. O percurso das reflexões se organiza em seis tópicos: 1) repertório e mercado; 2) O berro; 3) O Neorrealismo; 4) Sempre de pé; 5) Chacrinha e Dercy de sapato branco; 6) E agora?

Para organizar nossa apreciação, seguiremos os temas estabelecidos por Boal (2016a) e apresentaremos como outros reflexos teóricos, antes elencados, respondem às questões por ele desenvolvidas. Desse modo, será possível confrontar percepções e entender um pouco melhor o conjunto de ideias em ebulição em 1968.

3.1 Repertório e mercado

Segundo Boal (2016a), o repertório da arte se encontra deteriorado, pois é determinado pelo mercado consumidor, atendendo a padrões de tradição estrangeira e negando a realidade nacional. Chama de pulhas, legítimos ou comodistas, os integrantes dos elencos de teatro que, com tais imitações, divertem a alta classe média.

Estes são criminosos e não são artistas, porque arte é sempre a manifestação sensorial da verdade e não está dizendo a verdade o artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centro-Oeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperada que seja, fará esquecer (BOAL, 2016a, p. 25).

Boal (2016a) defende que a ação de unir um grande grupo de artistas no projeto da *Feira* é, dentre outras coisas, reagir contra parte da classe artística alienada de seu papel político da arte (conivente com o governo reacionário), contra criminosos dependentes das modas estrangeiras, movidos pela arte-mercadoria (sustentada pela alta classe média) e ignorantes da realidade nacional (BOAL, 2016a). Nesse momento, Boal demarca o campo em que trabalha: contra uma concepção de arte afeita à visão de mundo burguesa, propagandeada como universal, e que aceita e defende o *status quo* por essa suposta universalidade. A arte, nessa concepção, não deveria tratar de política ou de temas sociais ligados às contingências históricas, algo dado como inadmissível pelo diretor do Arena.

Diante disso, ele descarta a interlocução com essa posição e vai discutir com artistas que, cada um a seu modo, consideram uma relação entre arte e sociedade que vá além da medida do mercado. Em tese, esse ponto de partida não seria surpreendente nem controverso, porque, de fato, a questão era posta nesses termos fazia algum tempo, estando em pauta desde o fim dos anos 1950.

Porém, ninguém menos que Vianinha (VIANNA FILHO, 1968), um dos mais insuspeitados artistas do teatro brasileiro, do Arena, CPC e Grupo Opinião, nome decisivo para o percurso proposto, havia publicado o artigo “Um pouco de Pessedismo não faz mal a ninguém”, na *Revista Civilização Brasileira* (RCB), em 1968 também. Nesse texto, ele afirma que o teatro engajado e o “desengajado” enriquecem-se mutuamente, pois “a noção de luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro ‘esteticista’ e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje [1968], com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda” (VIANNA FILHO, 1968, p. 74).

Assim como Boal, Vianinha acreditava na união da classe artística, mas, diferente do diretor do Arena, o qual critica, veementemente, o teatro sem compromisso com a realidade social, o autor de *Chapetuba* alerta que “cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo” (VIANNA FILHO, 1968, p. 77). Segundo Vianinha (VIANNA FILHO, 1968, p. 74), a luta entre as tendências teatrais não estaria no centro do problema:

Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos. Não queremos dizer com isso que, de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas, aprofundadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que de uma ou outra maneira almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento.

A indulgência com o teatro de entretenimento se choca com as críticas agudas de Boal (2016a) em seu manifesto. Este, para fundamentar suas proposições de apelo à arte como interlocutora da realidade e para problematizar a relação arte-mercado, cita Schwarz (1960), aludindo às colocações do teórico sobre essa problemática, e recupera os escritos do intelectual na revista *Teoria e Prática 2*, no contexto de 1960, nos quais ele aponta que: “entre o artista e o consumidor, numa sociedade capitalista, insere-se o mediador-capital, o mediador-patrocinador. O dinheiro, este sim, é o verdadeiro demiurgo do gosto artístico posto em prática” (SCHWARZ, 1960 apud BOAL, 2016a, p. 25).

Essa referência explica, na percepção de Boal (2016a, p. 26), a exclusão do povo dos palcos, bem como evidencia o dever da arte de esquerda de incluir “aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas” e no campo ou aqueles que não têm emprego como interlocutores do diálogo teatral. Boal (2016a, p. 26) procura concretizar o que compreende como povo e as possibilidades de mudanças de “conteúdo e forma do teatro brasileiro” decorrentes da integração do povo como público.

A aproximação com o povo passa pela ocupação de outros espaços: o circo, a praça pública, os estádios, os adros e os descampados dos caminhões. Para ele, “[n]ão basta que o Teatro de Arena de SP e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, como têm sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente” (BOAL, 2016a, p. 26). Esse pedido reaviva o trabalho dos Centros Populares de Cultura, os quais, com grande dificuldade, buscaram mobilizar a criação de espetáculos, cursos, conferências, alfabetização, cinema e corais, explorando novas formas (BOAL, 2016a). Nessa senda, o diretor da *Feira* relembra a receptividade positiva do público popular ao teatro e à alfabetização nas experiências dos Centros, recepção que contraria o desinteresse esperado pelo senso comum elitista.

Resgatar o trabalho dos CPCs no programa da *Feira Paulista* demarca também a apropriação formal do teatro de *agitprop*, gênero muito utilizado em produções do CPC. É pertinente associar o empreendimento da *Feira* com estratégias de teatro de agitação e propaganda. O caráter fragmentário, coletivo e combativo da *Feira Paulista* é uma resposta artística à urgência de 1968, a qual entende o teatro como uma arma que vem perdendo sua potência desde 1964, ano em que, não por coincidência, os CPCs foram fechados.

3.2 O berro

Questionar não significa estar contra: o pensamento dialético que impulsiona o Arena acolhe o confronto, sem eliminar o elo: o “berro”, segundo Augusto Boal (2016a). A parceria

para a realização da *Feira* não elimina as contradições, mas as fazem aflorar, gerando um momento-chave para a arte de resistência – que é tanto o diálogo artístico quanto a base para um balanço do que a arte de esquerda tem feito em sua luta contra a ditadura.

Esse “berro” pode ser compreendido como um elemento de provocação, que também é um elemento estético difícil de ser enquadrado. Como avaliar uma provocação? Provocação pode ser a tentativa de obtenção de um efeito público que vá além do campo estético (FLORY, 2006), que pode, até mesmo, estar envolvido com a censura e os efeitos desta, dentre eles: organização da luta contra ela e, também, desobediência civil. Tirar o espectador de seu lugar cômodo, provocar a opinião pública e os censores, questionar a arte e os artistas fazem parte da urdidura da *Feira*; sem esses ingredientes, o evento perde muito de sua força, de seu poder performativo. Dá para dizer, fazendo analogia à análise de Brecht feita por Pasta Júnior (2010), que há, inclusive, um aspecto modelar para a *Feira*, que se vê nos projetos das demais *Feiras*.

Ao explicar o “berro”, Boal (2016a) avalia o comportamento do teatro, a partir de 1964, e afirma que houve uma reação violenta por meio de peças como o *Show Opinião* (1964 – Grupo Opinião – RJ), *Electra* (1965 – Grupo Decisão – RJ), *Andorra* (1964 – Oficina – SP), *Tartufo* (1964 – Arena – SP) e *Arena conta Zumbi* (1965 – Arena – SP). Distintos gêneros expressavam a mesma desaprovação, uma repulsa à tomada de poder por um governo militar apoiado por instâncias da sociedade civil. Importa anotar a diferença gritante entre as propostas dos grupos, bem como entre as encenações elencadas, que são colocadas lado a lado.

Sobre a relevância do papel engajado do teatro frente ao contexto, Dias Gomes (1968, p. 7), dramaturgo com tendências realistas e atuante nos anos 1960, declara:

Foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 64. Seria injusto esquecermos vozes isoladas que se ergueram de imediato na imprensa – Carlos Heitor Cony e alguns outros – mas foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista. No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos da Guanabara, se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no País. E foi, incontestavelmente, sob a liderança de homens de teatro que esses movimentos de protesto da intelectualidade ganharam corpo e se projetaram no cenário político nacional, chegando, em alguns momentos, a incomodar os usurpadores do poder.

Esse excerto é o parágrafo introdutório do primeiro artigo da *Revista Civilização Brasileira* – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade Brasileira: “O engajamento é uma Prática de Liberdade”, no qual o dramaturgo defende a produção de uma arte declaradamente política e reativa à ditadura. Ele mostra o caráter combativo do teatro desde os primeiros momentos de

instauração da ditadura após o golpe militar, exemplificando seu argumento com atos cívicos e montagens teatrais daquele momento histórico. Explora também a “Natureza da Arte Teatral” (GOMES, 1968, p. 10), em que propõe: “devemos levar em conta o caráter do ato político-social inerente a toda representação teatral. A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana é um ato social”.

Para Dias Gomes, com a censura, o teatro tem a sua integridade sob risco, tendo em vista que esta depende da liberdade. Isso embasa a argumentação de que “o teatro brasileiro (entendendo o termo em sua acepção mais ampla e indiscriminada) está umbilicalmente ligado ao problema da função política da arte” (GOMES, 1968, p. 13) e escancara a ingenuidade de se afirmar que o teatro é político apenas nos anos 1960, remontando ao teatro de José de Anchieta (e ao papel político que este desempenhou), para refutar tal acusação.

Boal (2016a) e Gomes (1968) partilham a percepção da necessidade de produção de um teatro novo e combativo, consciente de seu papel político. Contudo, na leitura de Boal (2016a), houve um esmorecimento, um enfraquecimento da resistência nos anos que se sucederam ao golpe e à reação contestatória inicial. Grupos com atuação crítica, em um primeiro momento, acabaram cedendo à produção de obras sem contundência alguma.

Com o propósito de compreender os limites e avanços conquistados pelo teatro brasileiro engajado, Boal divide em três as tendências representativas até 1968: neorrealismo, gênero exortativo e tropicalismo, descreve cada uma e as acusa de estarem superadas. Desse modo, na leitura dele, as tendências precisam se unir para terem êxito no combate ao teatro burguês.

3.3 Neorrealismo

O primeiro gênero avaliado por Augusto Boal (2016a) é o que ele chama de neorrealismo, e destaca Plínio Marcos como o principal dramaturgo do gênero, incluindo, ainda, Guarnieri, Jorge Andrade, Vianna Filho (o que pode ser questionado) e Roberto Freire. O nome de Dias Gomes não é citado, ainda que seja uma figura influente dessa tendência. Boal (2016a, p. 28) aponta o neorrealismo como a primeira linha do teatro de esquerda. Para ele, o papel documental, mesmo que pouco combativo na visão do diretor da *Feira*, denuncia a realidade, enfoca a vida das camadas populares e transmite mensagens de desespero. O dramaturgo menciona o perigo de gerar uma “empatia filantrópica”, citando Rosenfeld, diante de personagens que, muitas vezes, ignoram sua própria condição. São vinculadas a esse gênero as

obras de metade dos dramaturgos da *Feira*: Plínio, Guarnieri e Jorge Andrade, mas apenas o último dos três responde à pergunta “O que pensa você do Brasil de hoje?” com uma peça neorrealista.

A *receita* se encaixa, perfeitamente, nos pressupostos do gênero, o que será analisado na seção destinada ao estudo da peça. Já Plínio, apontado como grande expoente do gênero, e Guarnieri, um nome de peso do Arena, escapam desse padrão em suas respostas à questão-chave do evento multiartístico. Os dois criam cenas marcadas pela paródia: o primeiro, com uma provocativa ridicularização dos comportamentos dos censuradores com seus protocolos; o segundo, com a representação do caos urbano, formado por fragmentários e dissonantes apelos.

O descompasso entre a classificação das obras de Plínio e Guarnieri, realizada por Boal, e as respostas desses dramaturgos à *Feira* podem se relacionar à emergência por novas formas, algo defendido pelo próprio evento. O neorrealismo continua presente, seja por meio de Jorge Andrade, seja mediante a peça de Lauro César Muniz, herdeira também dessa tradição, o que não impede que novas estéticas irrompam, explicitando as tensões entre forma e conteúdo no contexto de 1968.

3.4 Sempre de pé

A segunda vertente classificada por Boal (2016a) é o gênero Zumbi ou tendência exortativa, a qual exalta o povo e precisa ir à praça. Seguindo o caminho do teatro popular, é uma linha que se estrutura em um modelo maniqueísta (lobo x cordeiros; grileiros x posseiros; negros x brancos etc.), que parte de uma fábula esquematizadora (muito usada no CPC) da realidade nacional, indicando meios de ação para instaurar uma nova justiça, livre da ditadura.

Já se vê que o próprio Boal responde, com isso, à crítica dessa matriz maniqueísta, que veria nessa simplificação algo grosseira dos tipos uma diminuição tanto estética quanto histórica. No entanto, o modelo não pode ser avaliado a partir de uma perspectiva realista, mas de uma reconfiguração estética que quer explicitar posições em jogo e seus lugares discursivos, bem como o caráter de construção da realidade artística e social – o que questiona qualquer estatuto factual da realidade. Noutras palavras, não se propõe a substituição de uma realidade por outra, mas evidenciar que elas são construídas, têm interesses ideológicos, que acabam por se radicar em elaborações formais específicas. Tudo isso deve assomar a primeiro plano, para o que atua desde o Coringa até as referências metateatrais, passando pela forma épica de teatro,

com visada histórica e dialética sobre os materiais. O maniqueísmo contribui para esse projeto, de modo substancial.

O gênero desenvolvido no âmbito do Arena destaca que o povo deve ser exaltado. Isso remete a uma questão crucial apontada por Boal, uma autocrítica de sua atuação: quem é o público do teatro de Arena? A resposta: um público surdo e opressor. Essa resposta conduz ao desafio por ele proposto, da retomada de um caminho trilhado pelo CPC, de ir à praça, visto que “o teatro só tem validade no convívio popular”.

A questão do público de teatro é um tema fundamental e, como avalia Peixoto (1968, p. 190), carece de dados concretos, pois não há, em 1968, uma pesquisa séria para “discutir o problema do público, sua composição e seu pensamento, sua presença e sua ausência”, algo por ele visto como essencial.

Esse é um dos temas que atravessa a maioria dos textos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, edição de julho de 1968. Dias Gomes, Vianinha, José Celso, o citado Fernando Peixoto e Boal, todos mencionaram tal problemática em seus textos publicados na revista. Dias Gomes (1968, p. 11), ao se referir à plateia do *Show Opinião* (1964), afirma:

A plateia que ia assistir o Show Opinião, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo. Melhor seria que ela saísse disposta a fazer algo para modificar a situação, não há dúvida. Mas esse é um outro problema, que não cabe nos limites deste trabalho.

Eis um ponto sensível para o teatro engajado, fato já mencionado nesta tese quando da abordagem das críticas dos estudantes do TUSP ao teatro paulista e seus representantes no contexto político de 1968 (ou, ainda, na retomada histórica da atuação do CPC). É preciso voltar ao tema, uma vez que também o texto de Boal para a *Feira* o aponta como uma questão que precisa ser corrigida, invocando a necessidade de se chegar ao povo.

Boal (2016a) chama o público do Arena de surdo e opressor. Nisso, vai ao encontro da polêmica entrevista de José Celso para a revista *aParte*³², na qual o dramaturgo desfere contundentes críticas ao público pequeno-burguês do teatro paulista. Os dois, entretanto, não apresentam propostas teatrais que se aproximem em termos estéticos. O que os aproxima é a percepção de que o público-padrão (guardadas as proporções) do teatro paulista precisa ser confrontado, o que passa por projetos bem distintos.

³² Essa entrevista foi publicada, inicialmente, na revista *aParte*, n. 1, de março e abril de 1968. Em julho, foi republicada na *RCB*, com o título *A guinada de José Celso*, quando aparece a identificação do entrevistador, Tite Lemos.

A proposta provocativa de Boal é perpassada pela conscientização e politização de pauta coletiva. Sua forma teatral é de uma perspectiva crítica que vai ao encontro de Brecht. Ele propõe um jogo com o público que não é um ataque frontal, violento. Há afastamento, mas também há sedução, argumentação. Por fim, para Boal, além da provocação do público, a medida é expandir esse universo, atingindo as camadas populares.

A provocação de José Celso tem base no teatro agressivo de Artaud. É desferida contra a burguesia e parte do pressuposto de que o choque pode conduzir esses burgueses a perceber seu lugar falso (moralista, passivo). A mudança tem uma via subjetiva, os ataques miram os indivíduos. A ressalva do diretor acerca do público está em: “[é] claro que se nos dirigíssemos a um outro público, e pudéssemos ter um circo para dois mil lugares, por exemplo, onde se pudesse abrigar outras camadas sociais, aí a coisa seria outra” (CORRÊA, 1968a, p. 21). O projeto central do Oficina é agredir o público, lançar sobre as cabeças deste o violão, tal qual Sérgio Ricardo, e “despertar a iniciativa individual” (CORRÊA, 1968a, p. 20), algo que se choca, frontalmente, com as perspectivas do Arena, depositário de concepções coletivizadas.

Quando convidado a responder qual é a eficácia política do teatro, no contexto do Brasil de 1968, José Celso afirma:

O que poderia atuar politicamente sobre a plateia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da “alta-burguesia” da classe estudantil? O que vai exatamente procurar este público que dentro de uma certa instabilidade de opções vai aos poucos se beneficiando das raras e magras possibilidades que o subdesenvolvimento brasileiro oferece? No teatro, e no caso de toda cultura, este público em geral tem procurado consumir uma justificativa da mediocridade de soluções que seu “status” oferece enquanto participação na vida nacional. / Esta justificativa ideológica [do público] tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima emocionada ou gozadora das pedras do caminho (CORRÊA, 1968a, p. 19).

A análise crítica do diretor do Oficina, como já afirmamos, aproxima-se e afasta-se da resposta de Boal: José Celso partirá para a proposta tropicalista, que será discutida após a caracterização da vertente exortativa, gênero desenvolvido pelo Arena e visto como boa trilha, na percepção de Boal (2016a), se direcionado para um novo público.

A peça precursora da série *Arena conta...* é *Arena conta Zumbi* (1965), espetáculo que alcançou um enorme sucesso de público. Dois anos depois, é a vez de *Arena conta Tiradentes* (1967), montagem que enfrentou muitos percalços com a censura e que, como já desenvolvemos, repercutiu em um embate crítico produtivo entre Boal (1967) e Rosenfeld (1968). Ao avaliar o gênero, Boal (2016a) não esconde, no programa da *Feira Paulista*, sua

defesa desse modelo, demarcando ali uma proposta de continuidade, o que, de fato, efetiva-se em *Arena conta Bolívar* (1970). A presença do modelo também pode ser percebida na última peça que integra a *Feira: A lua pequena e a caminhada perigosa* (1968). Nela, como será analisado posteriormente, encontramos, na figura de Che Guevara, a realidade e o mito consubstanciados. A peça é um convite à reação, à proposta exortativa, ao rompimento com o imobilismo, o que se dá em consonância com o uso do Sistema Coringa. É importante lembrar que o Sistema Coringa foi criado ao mesmo tempo que a vertente exortativa, tendo na *Feira* seu espaço novamente ocupado.

3.5 Chacrinha e Dercy de sapato branco

A terceira tendência descrita é o tropicalismo, o mais criticado dos três modelos. Boal (2016a, p. 30-31) é veemente, apostrofando o teatro da linha do Teatro Oficina de “chacriniano”, “dercinesco”, “neorromântico”, “modismo” e “sem metas”, o qual gera adesão inconsciente de um público burguês.

Segundo Boal (2016a, p. 31), o tropicalismo propõe um individualismo, no qual “o espectador reage como indivíduo, e não como classe”. Os principais retrocessos do gênero, na perspectiva de Boal, são: a elaboração para chocar, o que só se efetiva parcialmente, encantando grande parte da burguesia; o ataque às aparências, as quais são transitórias; o caráter homeopático, sujeito ao sistema e à barbárie da mídia; a importação de modelos inarticulados, sujeito a discursos vazios. Uma matéria do *Estadão*, de abril de 1968, é citada por Boal (2016a, p. 31): “[t]udo é tropicalismo: o corpo de Guevara morto ou uma barata voando para trás de uma geladeira suja”. Essa frase ilustra a tendência de que, para ele, ao pretender incluir tudo em sua dinâmica avassaladora e niveladora, o gênero em questão alcança o nada, redundando em ineficácia crítica e prática.

A crítica empreendida por Boal, no que se refere à produção artística de esquerda, é muito mais contundente contra o tropicalismo do que contra as demais linhas teatrais – e, na verdade, fala, antes, da perspectiva de José Celso, sobretudo, trazendo frases da polêmica entrevista deste à revista *aParte*, revelando o calor do debate estético-político em curso em 1968.

Boal (2016a, p. 31) rechaça afirmações que ele denuncia como ambíguas: “nada com mais eficácia política do que a arte pela arte”, afirmação que apela para um formalismo inaceitável para um defensor de uma arte interessada socialmente. Ou, ainda, “a arte solta e

livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo”, frase que exigiria uma argumentação que a corroborasse: qual a eficácia de uma arte livre? O que se entende por livre e de que eficácia se fala, política, libertária? O discurso de José Celso se alinha aos que consideram qualquer material ou questão que exija uma visada coletiva como sectário ou engajado em uma causa que seria maior do que a arte. É um discurso que se ouve, normalmente, à direita do espectro político, mas, aqui, está na boca de um artista de esquerda.

Como já “respondera” Boal (1986) (entre aspas, porque o texto de Boal é anterior) no prefácio de *Revolução na América do Sul*, o teatro tem que falar de alguma coisa, e política é uma delas; não pode ser o critério de desmerecimento estético e de eficácia, seja lá do que se esteja falando. Mas o que provoca críticas mais agudas do dramaturgo do Arena ao tropicalismo é a afirmação de que “o espectador reage como indivíduo, e não como classe” (CORRÊA, 1968 apud BOAL, 2016a, p. 31), pois ela promove a ideia de independência dos indivíduos em relação à noção de classes, tão cara ao pensamento de esquerda, e faz as decisões da vida social se reduzirem ao indivíduo, agência à qual tudo se ligaria. O conflito coletivo seria uma soma de pequenos conflitos individuais, e cada um buscaria seu caminho, livres.

O problema é que essa busca livre e individual é a liberdade dos agentes no capitalismo, o que coloca José Celso rendido à lógica do mercado, acusação já desferida pelos jovens do TUSP. A explicitação crítica desse processo seria um modo de instaurar uma dialética nesse processo de assimilação, mas o que predominava era a ritualização empática com a mercadoria, e não o distanciamento desta.

Uma possível inferência, a partir das críticas apresentadas, é de que o aspecto mais condenável desse tropicalismo apresentado por Boal (2016a) está em seu discurso sobre a arte, mais ainda do que nas obras produzidas em si. O próprio Boal (2016a) afirma que a renovação do Oficina, a partir de 1967, foi positiva, o que não minimiza as críticas assinaladas.

Por fim, é importante perceber que as discordâncias não apartam os representantes das diferentes vertentes teatrais. O músico Caetano Veloso, um dos nomes mais importantes do movimento tropicalista e figura elogiada por José Celso na entrevista incendiária, é também o compositor de uma das canções da *Feira* dirigida por Boal. O mesmo diretor do Oficina, provocador bem-sucedido em alvoroçar, inclusive, a esquerda, é um dos integrantes fotografados no momento da decisão da classe artística paulista, em assembleia, em favor à desobediência civil como protesto à censura imposta contra a *Feira Paulista*.

3.6 E agora?

“Sabe-se agora como é fácil para os opressores viverem na legalidade, defenderem a legalidade, já que são eles próprios os fabricantes da legalidade. Não foi o povo que fabricou atos institucionais e leis complementares”, afirma Boal (2016a, p. 34). Diante desse cenário, o autor aponta como caminhos infrutíferos a autoflagelação neorrealista, a exortação da plateia ausente do gênero Zumbi e a provocação agressiva da Tropicália – isto é, as propostas de resistência teatral mais difundidas no Brasil de então. Eis o território estético no qual nasce a *Feira de Opinião*, um tempo, segundo Boal (2016a), de diálogos ausentes, de classes compartimentadas, de leis arbitrárias e de violência contra estudantes ou operários.

Desta feita, o dramaturgo convida à produção de um teatro para o povo transformador, um teatro que diga a verdade por diversos ângulos, não incorrendo no risco do individualismo. Para isso, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, ou seja, testemunhas da realidade, unem-se para a composição de um mural de percepções, bem ao gosto de Brecht:

No campo da literatura (*latu sensu*), raro foi o gênero [refere-se à obra de Brecht] que não se reclamasse – o romance, o conto, o poema, a crônica, a anedota e o epigrama, o diário, a epistolografia; o diálogo, o ensaio crítico, político, filosófico; o aforismo, o discurso, o escrito de intervenção do militante, o texto didático e o artigo jornalístico. Das linguagens que no seu tempo surgiam ou se expandiam, de permeio com os avanços técnicos, não procurou isolar-se; ao contrário, trabalhou de modo pioneiro e exemplar com o rádio e o cinema [...] sem mencionar a música, que também compôs e à sua moda executou, e sobre a qual escreveu (PASTA JÚNIOR, 2010, p. 24).

Tamanha abertura se justifica, segundo Pasta Júnior (2010, p. 25, grifo do autor), pelo fato de que “o teatro é uma espécie de lugar de todos os lugares – *O Lugar*, por excelência, de trânsito da linguagem”. Esse encaminhamento da produção brechtiana foi estudado por Boal e pelo Arena, fosse para as montagens das peças do autor alemão, fosse via reflexões nos Seminários, na série *Arena conta*, nos shows *Arena canta Bahia*, de Ari Toledo e Sérgio Ricardo, este último em 1968, e, é claro, na *Feira de Opinião*.

A defesa do Arena enunciada por Boal passa pelo convite a se conhecer a realidade para se criar outra realidade, o que exige uma superação artística coletiva. Esse é um ponto central da *Feira*, seu material resulta de uma articulação entre artistas que rompem com o individualismo e apresentam-se como classe:

Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social. Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. Isto nós não conseguimos sozinhos, mas talvez possamos logrã-lo em conjunto (BOAL, 2016a, p. 35).

A citação de Boal exige que o subtítulo final da apresentação seja retomado: “E agora?” Para ele, só a força de um grupo pode ser capaz de surpreender o movimento social. Agora, segundo o dramaturgo, é o tempo da criação coletiva, o que questiona o sistema produtivo individualizador. Como método de composição artística, não é comum uma lista de nomes como figuras criadoras equiparadas. Por mais que muitas mãos tenham auxiliado de Michelangelo a Aleijadinho, a tradição pede que um nome batize o produto final, fruto de um gênio criador, especialmente a partir do momento em que a visão de mundo burguesa se tornou o discurso dominante.

Tal reflexão conduz a uma tensão com a voz do diretor Boal, a qual, por mais importante que seja para a concepção da *Feira*, não é a unívoca. Esse foi um evento que buscou dar expressão ao teor de verdade daquele momento histórico, que não pretendia agir em um sistema fechado e autorreferente, não aceitando estar restrito à criação de um indivíduo. A *Feira* questiona determinações normativas sobre o papel e a função social da própria arte – havia a necessidade de uma reconfiguração do campo cultural, e essa frente se abria a discussões.

Como estudaremos no próximo capítulo, as reflexões empreendidas por Boal e pelos integrantes do Arena se dão a partir de uma colisão, uma *I Feira Paulista de Opinião* (título que pressupõe, como já dissemos, uma sequência de outras feiras). Com esse evento manifesto, a classe artística foi inquirida a se unir e a responder a: “O que pensa você do Brasil de hoje?”. As intenções explícitas de coletar respostas, de não recuar para o individualismo, nem criar justificativas para o afastamento do embate social, estão presentes nas articulações que serão estudadas a seguir.

4 ATO I – FRAGMENTOS ESTÉTICOS DE UM GRITO COLETIVO

Organizados como força coletiva por Augusto Boal em torno da pergunta do teatro de Arena “O que pensa você do Brasil hoje?”, impulsionados pelo contexto de 1968, tolhidos pela censura, questionados sobre seu papel no mundo, artistas com vozes dissonantes compõem um mosaico, uma *Feira Paulista de Opinião*, o objeto central desta tese. Depois de realizarmos um percurso histórico, abordando, sinteticamente, os caminhos do teatro épico, e de problematizarmos dados de 1967-68 de ordem social, histórica e estética, os quais se materializam na *Feira*, analisaremos, neste capítulo, as obras que a compõem, à luz das aprendizagens materializadas. Em virtude do volume de encenações, canções e obras de artes plásticas que compõem o todo, seguimos a divisão do objeto em dois atos, trabalhando em dois capítulos as análises das partes que compõem a *Feira*.

Iniciamos relembrando a origem do ato artístico, cujo cenário é o jantar oferecido pelo Teatro Popular do Sesi para autores e diretores de teatro de São Paulo, os quais estavam experimentando a cotidiana manifestação da censura às artes. Nessa reunião, Lauro César Muniz propôs “reunir todos os autores numa ação de resistência, onde cada um escreveria uma pequena peça [...] Boal [Augusto] não hesitou e disse, na hora, que o Arena [Teatro de Arena] produziria” (MUNIZ, 2016a, p. 17). A ação de resistência sugerida por Muniz tem como liderança o diretor Augusto Boal, figura que enfatiza, durante todo o processo, a marca coletiva da produção. O relato de Muniz (2011, *on-line*) reconstitui sua memória da gênese do evento:

Como o cerco da polícia da ditadura crescia a cada momento, o contato entre os autores estava difícil. [...] O Sesi mantinha um grupo de teatro. [...] Alguém procurou o [...] diretor do grupo, que logo convidou os principais autores de São Paulo para um jantar. E em local reservado do restaurante pudemos abrir nossas bocas não apenas para comer, mas para desabafar, falar das dificuldades, da terrível censura que se abatia sobre o país. Logo estávamos irmanados em nossas angústias, quando, num *insight*, surgiu uma grande sacada: vamos fazer um espetáculo com peças dos autores de São Paulo mais em evidência! O Boal, com sua habitual argúcia, ampliou: “Uma feira! Com teatro, música, artes plásticas, enfim toda comunidade artística envolvida!” Assim nasceu a *Feira Paulista de Opinião*. Autores escreveram peças, Ruth Escobar ofereceu seu Teatro, compositores fizeram músicas, muitos artistas plásticos enviaram trabalhos! O espetáculo se armou.

I Feira Paulista de Opinião. O número ordinal do início do título permite inferir a pretensão de que outras edições ocorram, há um apelo sequencial expreso. *Feira*, ou seja, espaço aberto, de interação popular, de trocas, marcado pelo eco e pela diversidade. *Feira de Opinião*, momento privilegiado para que diferentes vozes se integrem, sem uma coesão

absoluta, mas unidas por um propósito: exprimir um ponto de vista próprio, resistir à opressão vigente, em coro, mas sem uníssono, com uma posição demarcada, a composição de um “inventário geral’ da arte politizada do momento”, segundo Rocha e Carvalho (2016, p. 10). A palavra “opinião”, desde o *Show Opinião*, de 1964, e o nascimento do grupo teatral Opinião, após o encerramento das atividades do CPC, têm uma potência semântica ampliada para o mundo teatral, ainda mais no ano em que emitir opiniões é criar choque com a censura. O nome da peça anuncia, com precisão, a aglutinação de sentidos latentes que ela encerra.

Para organizar a *Feira*, o Arena convida a classe artística a responder, esteticamente, à questão: “O que pensa você do Brasil de hoje?” As respostas deveriam ser apresentadas em forma de arte, sem delimitação de gênero: quadro, escultura, música, frase, cartaz, caricatura, fotografia, ensaio, peça, sem se esquecer da possibilidade de participação como espectador do evento (ROCHA; CARVALHO, 2016). O propósito comum de resistência e compreensão crítica do período é o ponto de convergência.

No caso em questão, não se tratava de uma criação coletiva em função de uma peça una, com estrutura definida, em virtude de consensos planificadores. Cada autor responde à questão com uma obra de arte, privilegiando a exposição das diferenças e das contradições em busca de um diálogo intenso e democrático. A justaposição e a tensão das linguagens das peças, das canções e das artes plásticas criam mais um painel complexo de nossa situação artística e mesmo política do que um todo coeso, além de ser um exercício de força pela união entre aqueles que se colocam contra a ditadura. As arestas não precisam ser aparadas, pelo contrário: elas ganham primeiro plano, têm estatuto formal. Não se pensa em um produto final bem-acabado, mas em expor o caráter processual de criação, produção e recepção ativa. Não há espaço para a ilusão cênica ou para um teatro culinário; há um mote, uma questão, que do alto de sua radical materialidade se impõe a todos. Como recorda Boal (2014, p. 293):

Devíamos responder: O que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Servíamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas [...]. Não queríamos dar lições: queríamos que soubessem que existíamos, inquietos... sem saber o que fazer. Fôssemos pintores de naturezas-mortas, seríamos sem culpa; teatro é natureza viva; quando se mostra, tem sentido, direção, destino – éramos responsáveis pelo que dizíamos.

Em nota, Boal continua: “[t]eatro não é reprodução da realidade, é a sua representação e, como tal, de algum ponto de vista é feita – ponto esse situado na sociedade, não no cosmos” (BOAL, 2014, p. 294). Nesse esclarecimento, o dramaturgo deixa patente uma compreensão da

função social da arte, que não se limita à subsunção à esfera da mercadoria, mas que deve ser medida a partir da mediação necessária entre arte e processo social que, de modo consciente ou não, mas necessariamente, ancora-se em uma posição no mundo material, posicionamento artístico adotado em um percurso profícuo no Teatro de Arena de São Paulo.

A arte, na *Feira*, recusa a divisão social do trabalho capitalista, colocando-se como produção coletiva –dos dramaturgos, do grupo teatral e dos sentidos no encontro físico de sua efetivação cênica. Daí a provocação de Boal (2016a): para que servem suaves artistas em tempos de guerra? A suavidade tem relação com a função que o mundo burguês prevê para a arte: a expressão da beleza, o divertimento pueril, a compensação simbólica, sempre distante das questões mais prementes e decisivas da vida social. Essa colisão de artistas, organizada pelo Arena, propõe rediscutir e reorganizar o campo da cultura, não apenas prover o mercado teatral com mais uma peça que coubesse no rótulo “teatro de resistência”.

Ainda assim, há uma aproximação com artistas, sobretudo músicos, enquadrados nesse mercado da arte engajada de grande circulação nos festivais, pois se trata de parte importante das tensões artísticas em jogo. Além disso, a presença de artistas com apelo midiático pode funcionar como um elemento dificultador da ação da polícia, uma vez que os envolvidos desfrutam de reconhecimento público, tornando os possíveis atos de controle à liberdade de expressão mais visíveis. A agremiação de artistas acaba por funcionar como blindagem nesse influxo para fora do campo artístico, para um embate no âmbito da vida social. Isso está evidente no apelo de Boal (2014, p. 293): “queríamos que soubessem que existimos, inquietos... sem saber o que fazer”. O fim dessa citação também é muito produtivo, porque clarifica o caráter de busca e de discussão que permeia o evento, uma superação do estatuto passivo que alguns atribuem ao teatro.

Das respostas enviadas para a *Feira*, destacam-se, como produção literária e material para análise: seis peças curtas de teatro de autores de linhas distintas da dramaturgia política e cinco produções musicais, as quais funcionam como *intermezzos*. A primeira música é instrumental e serviu de base para um *happening* introdutório à peça: a música era tocada concomitante à distribuição de saquinhos de sangue falso para a plateia, exigindo dela participação ativa. Já as demais canções são fonte para estudos literários que ampliam a compreensão do fenômeno *Feira*. Todas foram compostas por músicos que já haviam desenvolvido trabalhos anteriores em parceria com o Arena que, desde 1965, tinha a linguagem musical como decisiva para a construção de seus trabalhos.

Um mosaico artístico em meio à barbárie de 1968, eis uma possível imagem síntese da *Feira*. Estudá-la, portanto, exige reconhecer alguns de seus estilhaços: o senso de provocação

do público, o apelo ao coletivo, a emergência da denúncia e o projeto de tornar a arte combativa são alguns deles. Se a avaliamos como uma junção de produções de artistas de esquerda que pretendem construir uma peça de *agitprop* para um enfrentamento político, essa é uma dimensão importante que se fará presente ao longo do estudo a seguir.

Além dessa, há outra dimensão, aquela que considera que a obra de arte, para ser boa, não precisa ser um todo fechado, uma vez que pode incluir elementos do seu contexto de produção e de recepção, prevendo já, por exemplo, um escândalo público. A articulação do ato artístico coloca no mesmo palco canções tropicalistas, Ary Toledo e Sérgio Ricardo, materiais estéticos que, por formas distintas, criticam o sistema sociopolítico de então. É por esse fio contestador dissonante que se tece a teia que dá forma à *Feira*, o que gera uma sequência desconcertante.

Completando o mosaico musical, a dramaturgia também não é coesa; são colocados lado a lado, em sequência, uma espécie de teatro documentário de Muniz e o grotesco de Pedroso; o realismo dramático de Jorge Andrade e uma ousada alegoria de Guarnieri; a provocação radical de Plínio Marcos e o fragmento documental e lírico de Boal. Tal composição provoca uma perspectivação mútua, redimensionando os modelos de partida de cada obra. O público está exposto a um constante choque de formas, mais um traço epicizante da montagem que será tratado nas análises.

Antes delas, porém, é válido ainda levantar alguns tópicos que poderiam ser vistos como negativos na *I Feira Paulista de Opinião*, razões que justificariam o lapso temporal existente entre sua realização, em 1968, e sua publicação, em 2016:

- a) é um evento efêmero, ligado a questões específicas de seu tempo histórico;
- b) os integrantes são agitadores culturais e panfletários;
- c) as peças não têm unidade formal, não expressam sentido claro, resultando em um conjunto fragmentário e incoerente.

Todos esses pretensos defeitos podem ser lidos por uma perspectiva diversa, exercício que nos interessa e que é sintetizado a seguir:

- a) A noção de universalidade é ilusória e valorizada de forma arbitrária na história da arte. A encenação de uma tragédia grega ou de uma peça de Shakespeare como obra atemporal é uma omissão da latência histórica dessas produções. O valor do circunstancial é enfatizado por obras de arte combativas dos anos 1960, o que não é compreendido como pejorativamente se costuma classificar uma obra como datada. Compreendemos aqui que toda obra é datada, pois pertence a um tempo e carrega em si suas marcas e premências.

- b) Em um contexto de censura, qualquer artista que expresse sentidos não condizentes com os anseios oficiais é considerado subversivo, ou seja, agitador cultural, o que não diminui o valor da obra em si, muito ao contrário, a potencializa como expressão problematizadora. Quanto ao termo “panfletário”, na contramão do demérito atribuído ao adjetivo, consideramos valioso o desenvolvimento de obras de agitação e propaganda que anunciam de forma acessível e empenhada conteúdos e formas voltados a atingir o maior público possível, com sua mensagem, declaradamente, estética e política; como veremos, há elaboração estética rebuscada e dialeticamente orientada.
- c) A ausência de uma estrutura narrativa com partes integradas, compondo um todo coeso, não precisa ser avaliada como falha formal. As histórias são autônomas, a significação está na ativação crítica dos fragmentos, o que gera questões: como articular uma peça de registro realista, dramático, com marcas naturalistas, alicerçada em um cunho social, como *A receita*, de Jorge Andrade, com as alegorias de Boal? Só o fato de perguntar e de verificar que é muito difícil fazer essa construção já é um ponto positivo e exige que o leitor se questione: isso é uma obra de arte? É uma única ou são seis ou mais juntas? Assim, a matéria épica se apresenta, pela necessidade de remissão à história, exigindo uma revisão das normas de avaliação teatral. Afinal de contas, quando o núcleo dramático da peça é muito frágil e não a sustenta, reunindo imagens das fraturas sociais em meio a destroços, o que se evidencia é que a peça fala mais de nós e de nosso tempo do que de outras questões.

Por fim, a *Feira* não pretende, de modo algum, dar uma resposta acabada às perguntas que a introduzem: o que pensa você do Brasil de hoje? O que pensa você da arte de esquerda? Essas perguntas, lançadas pelo Teatro de Arena e por Boal, não se amparam em uma única resposta nem a projetam. O inacabamento essencial, o qual se afasta de um fechamento conclusivo, é base para a construção aberta e para se repensar o lugar do estético. Desse modo, a citação da realidade não digerida pede passagem em 1968, muitas vezes, de modo imediato – o que, em arte, é sempre mediado, mesmo ao forjar o imediato.

Na noite de estreia da *Feira*, segundo Boal (2014, p. 295), há uma recepção muito ativa por parte da classe artística e do público presente na encenação, o que se acentua pela condição de clandestinidade que lhe é imputada:

No dia da estreia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. [...] Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas

brasileiros, assumiu a responsabilidade pela desobediência civil que estávamos proclamando. A *Feira* seria representada desrespeitando a censura [...]. No dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – desobediência civil! Desobedecer era dever: obedecíamos o nosso desejo! Sussurramos que o espetáculo seria feito no Teatro Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de desobediência, cantamos canções proibidas.

Nas palavras de Boal (2014), ganha intensidade a relevância do evento artístico enquanto momento histórico de uma coletividade, o que completa o percurso desse projeto, que se desdobra também em páginas de outros setores do jornal, como o policial. Para além, e em complemento a esse aspecto, o que se efetiva é o caráter combativo de um teatro voltado para o rompimento com o imobilismo inerente ao que Adorno (2003) chamou de “atitude contemplativa” do espectador frente ao teatro dramático, postura muito enraizada no público teatral, o qual se vê ativado pelo teatro épico desenvolvido por Brecht, para se pensar em um contraponto.

A seguir, a análise do material literário e cênico da *Feira* expressa tanto marcas do teatro épico brechtiano, tão presente no Brasil e na produção do Arena nos anos 1960, quanto a tentativa de superá-lo. Tal atitude vai ao encontro dos pressupostos teóricos de Brecht, inclusive. A pretensão é criar um teatro fortalecido pelas lições do passado, ao mesmo tempo que se faz necessária uma resposta nova. Forma e conteúdo devem nascer da interação potente com a realidade histórica única daquele momento e espaço singulares, tendo como limite o questionamento da operação do campo artístico e teatral, como será apresentado. Vamos à *Feira*!

4.1 O público com sangue nas mãos: Tema de Edu Lobo e performance com obra de Marcello Nitsche

O ato I da *I Feira Paulista de Opinião* tem início com um tema orquestrado de Edu Lobo que faz referência a outras músicas usadas no espetáculo (ROCHA; CARVALHO, 2016), o que promove um encadeamento introdutório dos fragmentos musicais. O nome do compositor é relevante na história do Arena, pois foi ele o responsável pela música do primeiro grande musical do grupo: *Arena conta Zumbi*, em 1965. Sobre Edu Lobo e seu trabalho inicial no Arena, Guarnieri (apud SANTOS, V., 2005, *on-line*) recorda:

O “Arena Conta Tiradentes” tinha músicas de Caetano, de Gil, de Sidney Miller, Theo de Barros e daí por diante. Eram muitos. Enquanto “Arena Conta Zumbi” tinha um autor só. Sem querer desfazer dos outros, era um só com essa grande responsabilidade. O Edu Lobo era fantástico; mocíssimo, tinha acabado de ser premiado no Festival da Excelsior [1965, com “Arrastão”, parceria com Vinicius de Moraes e interpretação de Elis Regina]. O melhor mesmo é quando você tem um compositor com o qual se afina, conversa, vai junto, aí é muito legal. O Edu ficou com a gente. Éramos dois tímidos, uma coisa terrível. Eu perguntava: “Dá para tocar?”. Ele respondia: “É bom”. Ficamos nessa dois dias, até que chegamos a coisas que realmente nos entusiasmaram.

A parceria entre Edu Lobo e Guarnieri tem outros capítulos no teatro e na TV. Em 1968, além da *Feira*, eles participam do projeto da peça *Marta Saré*, escrita por Guarnieri, dirigida por Fernando Torres e com música de Edu Lobo. A canção título ganha repercussão por meio do IV Festival da Música Popular Brasileira (1968), o que faz parte de um fluxo já mencionado das canções que extrapolam o contexto de origem no teatro para ganhar vida própria no terreno da indústria da música.

A intenção de destacar essa atuação prévia e posterior de Edu Lobo no mundo das artes cênicas intenta, sobretudo, revelar que a *Feira* consegue congrega o grupo qualificado que reúne, em virtude de um trabalho continuado e coletivo. Músicos, artistas plásticos, atores... O Arena abriga diversos representantes do meio artístico nos anos 1960 e sedimenta uma trilha voltada para a colisão cultural. A introdução da *Feira*, segundo os registros cênicos apresentados em sua publicação, ocorre da seguinte forma:

De acordo com Mario Masetti, em depoimento a esta edição [FEIRA, 2016], durante esta entrada musical [tema de Edu Lobo], um ator (Paco Sanchez) vestido com uma espécie de *parangolé* de plástico, entregava para a plateia sacos com um líquido vermelho, imitação de sangue, com a letra X impressa, retirados de uma instalação (1ª FEIRA..., 2016, p. 44).

O início performático e interativo anuncia o caráter experimental do espetáculo e a proposta de levar o público a dialogar com os elementos visuais dispostos como cenário caótico da peça. Trata-se do gênero, no universo da arte contemporânea, chamado de *happening*, um desdobramento da *performance*. O tipo de gênero difícil de definir, pois integra linguagens artísticas que a tradição acadêmica separa. Gompertz (2013, p. 332) afirma que a arte performática “é a arma de guerrilha das belas-artes, tendo o hábito de brotar inesperadamente, fazendo sentir sua estranha presença e desaparecendo em seguida nos anais não confiáveis do boato e da lenda”.

O *happening* pressupõe a interação com o público, a participação ativa de quem está presente no acontecimento. Heleny Guariba (1969 apud MELLO E SOUZA, 2008, p. 247) manifesta entusiasmo frente ao potencial comunicativo do gênero:

No Happening e nas encenações mais recentes do Living, o teatro atinge o ponto extremo da sua possibilidade de comunicação: a proposta à plateia, de colaboração lado a lado, na produção de uma ação concreta de um acontecimento real. Esta renovação na concepção da prática teatral revela aspectos que a teoria da comunicação tem ressaltado. O espectador nunca é passivo, [...], ele passa a ser fisicamente ativo. Enfim, o espetáculo só se realiza a partir de sua convivência em entrar no jogo. Chega-se assim ao velho ideal de interação global.

Assim como Guariba se abre às novas possibilidades cênicas, Boal, como diretor da *Feira*, acolhe as artes plásticas e os reflexos da linguagem desses artistas experimentais. O *happening* se desenvolve a partir do uso de saquinhos de sangue retirados de uma instalação no ambiente do espetáculo, o que reforça a integração de linguagens, bem como a presença de respostas artísticas na forma de gêneros novos. No caso dos saquinhos com líquido vermelho, em entrevista a Van Jafa (1968, n. p.), Boal afirma: “outro artista, Marcello Nitsche, fez uma obra de arte comestível que é oferecida em saquinhos. O espectador para apreciar a obra de arte tem de comê-la”. Nesse sentido, Boal não objetiva que as artes plásticas funcionem como mera decoração; elas potencializam a cena, têm função geradora de sentidos. O “ideal de interação global”, referido por Guariba, tem espaço pleno na *Feira Paulista de Opinião*.

É pertinente salientar que os membros das artes plásticas, presentes na *Feira*, atuam de forma crítica com a realidade vigente para além do espaço do Arena. Representantes das artes plásticas organizaram, na época, muitas exposições coletivas para contestar o sistema ditatorial vigente, como explica Napolitano (2017, p. 99-100):

Claramente, nos anos de 1964 e 1965, há o surgimento de um conceito que permite a articulação de diversos atores socioculturais e artistas oriundos de diferentes linguagens artísticas, em torno da resistência ao regime. Esse conceito é o de “terrorismo cultural”. Ele possibilita que os artistas e intelectuais se reconheçam como vítimas do golpe, apesar de serem, paradoxalmente, os segmentos que tinham maior liberdade relativa para criticar o regime, se compararmos com políticos e lideranças sindicais, por exemplo. Ao menos, até que os militares no poder reconhecessem artistas e intelectuais como ameaças efetivas, conectadas à ação política de massa e à luta armada, o que ocorreu por volta de 1968.

Dentro desse projeto, em 1967, a obra *Mão*, de Nitsche, aludia ao sangue exposto em nossa realidade social, por meio de uma gota volumosa que avança de um dedo impositivo projetado na direção do espectador.

Figura 8 – *Mão*, de Marcelo Nitsche (1967)



Peça acrílica e espuma de borracha sobre PVC.
Fonte: Nitsche (2011).

A gota de sangue projetada explicita que são muitas as linguagens utilizadas pela classe artística para colocar em circulação obras que comuniquem os problemas do contexto histórico e, diante de tamanha emergência, não bastavam mudanças no campo do conteúdo, as formas irrompiam renovadas – até mesmo porque as formas são também enunciados que significam, são históricas e interessadas, motivo pelo qual precisam ser concebidas como um espaço de liberdade.

A linguagem pop (evidente na reprodução da obra *Mão*), a *performance*, o *happening* e a instalação fazem parte de um léxico recém-nascido nos anos 1960. São novas formas que respondem a novos modos de se comunicar com o público. Nas instalações, por exemplo, as ambientações artísticas

que pretendiam se relacionar com o espaço ao redor, constituíam uma rejeição flagrante às práticas da arte tradicional porque, ao incorporarem o espaço exterior, integravam ou absorviam também o próprio observador à obra. Expansivas e abrangentes, pretendiam figurar certas experiências ou conteúdos, desrespeitando toda concepção de arte como receptáculo de significados fixos (FABRIS, 2017, p. 155).

No Brasil, como já mencionamos, o nome de Hélio Oiticica (1986), criador da instalação que inspirou o nome do movimento tropicalista³³, é fundamental para a compreensão da dinâmica cultural no uso desses novos gêneros de Arte. Ele não está entre os artistas da *Feira*, mas participou de outras exposições, ao longo de 1968, com muitos desses artistas, e acaba referenciado, quando se trata do uso de uma instalação, da descrição do figurino do ator Paco Sanchez ser “uma espécie de parangolé”³⁴ e pelo fato de cantores tropicalistas fazerem parte do evento. Tais referenciais se ligam à figura dele e ao processo radical vivido pelos artistas nos anos 1960: o de aproximar, ao máximo, o público de uma experiência plástica interativa. Para tanto, “[p]lásticos, panos, esteiras, telas, cordas” (OITICICA, 1986, p. 65) passam a ser recursos que reúnem pessoas em uma experiência estética. Nas palavras de Oiticica (1986, p. 67), ao tratar dos Parangolés:

A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência. Trata-se da procura de “totalidades ambientais” que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc..

As palavras sobre a integração ambiental do espectador à arte vão ao encontro do modelo caleidoscópico da *Feira*, desde o primeiro momento da apresentação. Segundo Boal (2014), da entrada do teatro ao Camarim, havia obras de artes plásticas gerando uma experiência de estar circundado pelas respostas artísticas:

O Nelson Leirner fez uma escultura chamada *O Milagre*, que é um túnel de 5 metros verde-amarelo, uma cadeira de rodas também verde-amarela que entra dentro do túnel. Chegando lá dentro, se o espectador tiver muita fé, acende uma luz e ele tem uma visão milagrosa (BOAL, 1968 apud JAJA, 1968).

³³ “Oiticica vinha compondo uma série de obras, que não cabem ser comentadas aqui (parangolés, bólides, penetráveis), que davam forma a esse esquema. A mais famosa delas foi aquela que deu nome ao Tropicalismo, a Tropicália, de 1967. Tratava-se de um imenso penetrável, construído por uma estrutura sensorial, semelhante a um labirinto que conduz o participante por caminho surpreendente até chegar a um aparelho de televisão ligado (as semelhanças com a trajetória da Ópera dos vivos são inevitáveis). Sem entrar nos meandros da análise da obra, acredito que a TV representava um destino perigoso, que podia anular as experiências que a obra permitia. Ela era um imperativo (não se pode fugir da modernidade), mas também um objeto a ser criticado e não glorificado. Parece-me que o raciocínio tropicalista era exatamente o contrário disso. Apesar de ter simpatizado imediatamente com o grupo tropicalista baiano, Oiticica, em um texto escrito para explicar a sua Tropicália, fez dura crítica ao kitsch que o Tropicalismo exortava” (ALAMBERT, 2012, p. 144).

³⁴ Parangolés são vestimentas, criadas por Oiticica, formadas por panos de cor em camadas, os quais ganham vida com o movimento corporal. Segundo o artista plástico, o uso dessa vestimenta “implicava uma transmutação expressivo-corporal do espectador” (SILVA, 2018, p. 288).

É muito válido contrastar a descrição de Boal em 1968, anteriormente citada, no contexto de convite ao público para assistir ao espetáculo (já que a matéria falava da estreia da peça no Rio de Janeiro), com a realizada em momento muito posterior. A citação que segue pertence ao livro autobiográfico *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Além da referência ao nome do artista, presente na matéria de jornal, o que se perde na biografia, há uma ironia evidente no apelo à fé do espectador que porventura for à *Feira*. Já nos registrados *a posteriori*, aparece a tradução da metáfora e é revelado o estratagema para que a luz gere o falso milagre:

Um deles fez escultura chamada O milagre brasileiro, chavão publicitário da ditadura: o espectador entrava em túnel verde-amarelo, sentava-se em cadeira de rodas que deslizava, no escuro, até o fim do túnel, onde as rodas tocavam um interruptor que iluminava a imagem de Nossa Senhora Aparecida. O espectador se levantava, saía a pé: milagre no fim do túnel! (BOAL, 2014, p. 294).

A soma das percepções, em momentos diferentes da história de Boal, amplia as noções de como a *Feira* ocorre enquanto cena. Leva também ao reconhecimento de que a peça começa antes do espetáculo em si começar. Inicia-se com os estudantes de guarda em frente ao Ruth Escobar, a postos para garantir que a peça se realize com segurança. A presença dos estudantes, ainda que não faça parte da peça, estabelece conexão com a realidade social e a necessidade de proteção contra os ataques do CCC, levando o teatro para além do espaço demarcado para a encenação em si. Isso é muito relevante, porque mantém, por assim dizer, um caráter de desobediência civil, embora a peça estivesse, após a greve artística e a liberação do juiz, permitida para exibição.

No que toca à recepção da peça, a presença dessa segurança estudantil autônoma deixa claro que os espectadores que participam de uma apresentação da *Feira*, mais do que simplesmente ir assistir a uma peça de perspectiva crítica, correm risco ao fazê-lo. De alguma forma, essa condição objetiva faz as vezes da teoria brechtiana em relação ao ator, que deve mostrar o personagem ao público, mais do que incorporá-lo.

Desta feita, em meio à música de Edu Lobo, no início do primeiro ato, torna-se evidente que, na abordagem da *Feira*, o público é convidado a agir. Integrando artes plásticas, música e encenação, a peça pretende congrega os espectadores a conhecer o painel de expressões que se concentram na *I Feira Paulista de Opinião*.

4.2 As vias do medo em *Enquanto seu lobo não vem* de Caetano Veloso

Depois de *Tema* de Edu Lobo, é a vez de outra composição musical: *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso³⁵, canção que, no mesmo ano de 1968, integrará o álbum *Tropicália ou panis et circencis* (com gravações iniciadas em maio de 1968 e lançadas como álbum em julho), com pequenas diferenças na letra. Além dela, a canção *Miserere nobis*, de Gilberto Gil, coexiste no projeto musical tropicalista e na montagem do Arena.

Sobre a participação de Veloso, Boal declara, em entrevista a Van Jafa (1968), no contexto de estreia da temporada no Rio de Janeiro da *Feira*, em setembro de 1968: “[o] ecletismo do espetáculo da *Feira* vai a tal ponto que Caetano Veloso comparece como autor de uma canção e como personagem de uma das peças”. A peça referida, provavelmente, é *Animália*, de Guarnieri, e a personagem encenada com inspiração em Caetano é, por consequência, o Hippie, “verdadeiro achado que é a personagem que representa o mundo dos hippies”, nas palavras de Rosenfeld (2016, p. 364). Essas inferências são colocadas aqui para demonstrar algo que Boal expõe na mesma entrevista:

A realidade brasileira é analisada por todos estes artistas, mas nenhum deles oferece esta visão mais aprofundada desta realidade, isto é, o conjunto dos testemunhos diversos é que vai conter a análise mais correta da realidade, como por exemplo, num tribunal, um juiz não ouve apenas uma testemunha, ele ouve todas que pode, para chegar a uma conclusão. O juiz no caso da Feira é a platéia e nós os artistas as testemunhas (BOAL apud JAJA, 1968, n. p.).

Compreendendo o pressuposto de que a *Feira* não tem a intenção de mostrar uma resposta absoluta, mas dar voz aos artistas de diferentes tendências estéticas, inclusive, as que se chocavam com as perspectivas do diretor, torna-se pertinente que a canção e o discurso de Caetano tenham amplo espaço no mosaico montado pelo Arena. A plateia, como explica Boal, seria a responsável pelo veredito. Os artistas assumem a função de dar seu testemunho, um conjunto de respostas para a avaliação do público-juiz.

Na dinâmica da obra de Brecht, a construção das peças se forma pela junção de fragmentos destacáveis, somados a detalhes naturalistas do painel histórico, sem reduzir um ao outro: “cabe ao espectador determinar, deduzir do espetáculo este sentido global” (DORT, 1977, p. 289), o qual não se oferece em uma cena-chave de maneira explícita. O uso dessa forma-processo possibilita múltiplas interpretações e significações. No caso das peças didáticas, integra o processo a oposição entre diferentes versões de um mesmo fato, colocando

³⁵ O primeiro álbum solo de Caetano Veloso foi gravado em 1967 e lançado em janeiro de 1968.

o público como juiz (DORT, 1977). Há, portanto, na afirmação de Boal sobre um público-juiz, uma evidente aproximação com a proposta teatral do teatro épico de Brecht.

Há outros fatores que dão passagem ao músico baiano para participar do evento do Arena: em 1965, quando sua irmã Maria Bethânia substituiu Nara Leão, no *Show Opinião*, dirigido por Boal no Rio de Janeiro, ocorre ali uma primeira aproximação; ainda em 1965, o Arena produz o show *Arena canta Bahia*³⁶, com direção geral de Boal e direção musical de Caetano, Carlos Castilho e Gilberto Gil. Participaram do *Show*, além dos já citados, Gal Costa, Jards Macalé, Maria Bethânia, Piti, Roberto Molim e Tom Zé, que foi encenado no TBC. Outro fato marcante é a presença de Caetano e Gil na produção do musical *Arena conta Tiradentes*, em 1967. Essa breve retomada explica que não é aleatória a presença do músico tropicalista na *Feira* e que os artistas de esquerda, ainda que divergindo esteticamente, envolviam-se em projetos compartilhados.

Estudar a letra da canção de Veloso, transcrita nos fragmentos a seguir, nos coloca diante de uma característica muito forte das canções da *Feira*: o uso da paródia³⁷. Das quatro canções do espetáculo, três usam o expediente de estabelecer uma “tensão constitutiva entre o próprio e o estranho (em grau menor entre o fundo e a forma)”, um “prazer ao mesmo tempo intelectual e estético do reconhecimento (*anagnoresis*), que pressupõe a existência de convenções gravadas numa memória cultural” e a exploração da “vitalidade do modelo como uma das condições *sine qua non* da paródia e, conseqüentemente, na interdependência (*Aneinandergebundensein*) de modelo e paródia” (PÖHLMANN, 1972, p. 144-156 apud MOSER, 1992, p. 135).

Em outras palavras, a paródia se pauta em um movimento dialético que põe o parodiado para, em seguida, negá-lo, em um processo que resulta em uma superação que não aniquila o superado. Em *Enquanto seu lobo não vem*, há um resgate paródico do temor infantil, do medo primitivo frente à certeza de que o algoz está a caminho. A fábula dos *Três porquinhos*, quando aproveitam a ausência do lobo para usufruir da liberdade de brincar, é

³⁶ A partir da experiência do *Show Opinião*, Boal chamou o mecanismo de “*Show verdade*”, o qual se estruturava por uma coletânea de testemunhos: “o fundamento narrativo do espetáculo era a trajetória dos músicos que o protagonizavam” (TOLEDO, 2018, p. 18).

³⁷ “A palavra paródia se decompõe em para- e odia. Como a significação do primeiro elemento (odia = canto) não causava problema, o interesse dos historiadores e etimologistas se concentra no prefixo para-. Segundo Koller, devem-se distinguir três acepções desse prefixo: 1) cantar ao lado (deslocamento); 2) cantar a mais (adição); 3) cantar contra (oposição, questão agonística, “anti-”). Dentre essas três significações de para- retidas por Koller, pode-se desde já indicar que a significação 3) está no centro da concepção moderna da paródia e que a reativação das significações 1) e 2) permitirá articular uma versão pós-moderna da paródia” (MOSER, 1992, 134-135).

acionada, para que o eu lírico convide o seu amor a usar bem a oportunidade de passear livremente, enquanto a ameaça não surge:

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
 Vamos passear na avenida
 Vamos passear nas veredas do alto, meu amor
 Há uma cordilheira sob o asfalto (VELOSO, 2016, p. 45).

O lobo mau está explícito no título e implícito na imagem da floresta escondida, mas essa floresta também é de pedra, na avenida. No início da primeira estrofe, o convite ao passeio “na floresta escondida” potencializa muitos sentidos: seria a floresta de concreto relativa aos perigos e prazeres da cidade? Seria uma vegetação abundante de “folhas de sonhos no jardim do solar”³⁸? O fato é que há um convite ao lúdico, ao passeio na avenida, ao uso de atalhos (veredas), à liberdade de experimentar um caminho mais curto para o alto, ainda que haja “uma cordilheira sob o asfalto”.

A canção de Caetano recupera fatos históricos da modernização urbana brasileira e as violências que ela abarca; concentra, em seus fragmentos poéticos, dados da construção de uma avenida, de um atalho, de uma vereda que enterrou o *locus* berço do samba. Tal construção repercutiu, no início da década de 1940 (quando a construção se desenvolve), em música denunciadora do medo sentido pelos sambistas diante do projeto:

Com o anúncio da construção da Avenida Presidente Vargas, o mundo do samba sentiu um baque. “Vão acabar com a Praça Onze / Não vai haver mais escola de samba, não vai / Chora o tamborim / Chora o morro inteiro...”, lamentava a primeira música de sucesso de Herivelto Martins, Praça Onze, feita em parceria com o ator Grande Otelo, em 1942.



Carnaval na Praça Onze, c. 1937. Detalhe de foto de autor desconhecido. BN, domínio público.

³⁸ Em um diálogo com “Panis et Circencis”, também do disco *Tropicália*.

Na época da demolição, a Praça Onze não era apenas um mero logradouro da cidade, mas uma espécie de bairro, pois englobava todas as ruas das imediações. A comunidade – formada principalmente por imigrantes judeus pobres e negros baianos – era conhecida como berço do samba, pois foi ali que morou Tia Ciata (em cuja casa aconteceram as festas onde se encontravam os personagens que deram origem ao ritmo), Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Pisciliana (mãe de João da Baiana), Tia Mônica (mãe da grande iabá Carmem do Xibuca)...

Aquele trecho da Pequena África – nome dado por Heitor dos Prazeres à região portuária compreendida entre a Cidade Nova e a Pedra do Sal – também tinha virado passagem “obrigatória” dos ranchos carnavalescos e seus integrantes, que faziam questão de cumprimentar as tias baianas quando desfilavam (normalmente, o cortejo partia do Largo de São Domingos). E mais: ali nasceu o desfile das escolas de samba! A Praça Onze, enfim, tinha papel fundamental na constituição da identidade do carnaval carioca do século XX. E sua demolição, felizmente, não significou o fim do desfile das escolas, como temiam Herivelto Martins e Grande Otelo (PIMENTEL, 2017, *on-line*).

Os impactos da construção foram muito além dos limites do samba: apagamento histórico, destruição monumental – 525 imóveis, dentre os quais, “a lendária Praça Onze, o Largo de São Domingos e a Igreja de São Pedro dos Clérigos, uma joia barroca toda decorada por Mestre Valentim, o mais representativo artista do Rio colonial” (PIMENTEL, 2017, *on-line*). O passado e suas marcas culturais são substituídos por um referencial urbano que privilegia automóveis, e não pessoas.

A Avenida Presidente Vargas abandona muitos dos usos e significados que animaram os projetos das avenidas cariocas que a precederam como grande rua ou bulevar associados às avenidas mais próximas, como a Avenida do Mangue (1858), Rio Branco (1904-1905) e Beira-Mar (1906). O intenso fluxo de veículos, o lento processo de ocupação dos lotes esvaziados às suas margens e as dimensões da avenida reforçam o sentido de eixo viário e sua associação à imagem-síntese de grande vazio [LIMA, 1989]. Um significado que assinala o privilégio funcional conferido à circulação de veículos, mais do que à de pedestres, e uma imagem-síntese que remete à leitura lefebvriana dos bulevares haussmannianos: “Os vazios [espaços abertos] têm um sentido: proclamam alto e forte a glória e o poder do Estado que os arranja” [LEFEBVRE, 1991, p. 16]. Esta associação entre significado e imagem síntese contribui para enfatizar a cisão espacial agenciada na malha urbana, consolidada e continuada, da área central para a abertura da avenida. Um impacto que mesmo as políticas urbanas e a normativa urbanística, que poderiam amenizar os impactos morfológicos desta intervenção, só contribuem para perpetuá-la (BORDE, 2016, p. 121).

Os artistas consideravam importante trazer para a peça, logo de início, uma remissão a um embelezamento estratégico e político das grandes metrópoles, a partir de sua suposta revitalização urbanística. Esse processo está intimamente ligado ao apagamento da história pregressa, que vibrava em cada pedra e em cada espaço. Benjamin (1994) mostra essa posição

política na atuação de Hausmann (prefeito de Paris) para a criação da imagem de Paris como a cidade-luz, com seus boulevares e a glamourização de um templo do consumo. Faz parte do projeto aniquilar a história, contra o que Baudelaire se coloca em “Os olhos dos pobres”, da série *Pequenos poemas em prosa*, que Benjamin analisa com tanta pertinência. A idealização de um projeto e a visão de mundo burguesa ganham materialização nesse processo, algo que Caetano expressa de forma velada em sua canção. São receios de um lobo mau muito pior do que o que se esconde nos mitos e nas lendas, porque se trata da objetividade do sistema impondo seu ritmo e seu discurso à arquitetura. Vamos passear, portanto, enquanto esse lobo não vem – mas ele já veio, e o verso ganha a ironia de remeter a um futuro aterrorizante que já se tornou passado.

O que emblemiza a floresta de prédios altos? Vegetação do cerrado de concreto? Uma boa resposta vem, de fato, do arquiteto Lefebvre³⁹ (1991 apud BORDE, 2016, p. 121): “proclamam alto e forte a glória e o poder do Estado que os arranja”, poder de força que se sobrepõe aos interesses populares. A glória e o poder do Estado a que se refere Lefebvre são sustentados pelo capitalismo incipiente, e a ditadura, por outro lado, também defende os interesses do capital – como se lê no discurso sobre o milagre brasileiro, pautado em arrocho salarial, esvaziamento da força dos sindicatos, empréstimos externos e a divisa de que é preciso fazer crescer o bolo para, depois, dividi-lo – o que se espera até hoje. O poema de Caetano utiliza a avenida como metonímia de um projeto político ditatorial, o que se aproxima das vivências desse homem brasileiro de 1968.

Ainda na primeira estrofe, a imagem do carnaval popular é evocada pela referência à Estação Primeira de Mangueira desfilando pelas ruas largas e por debaixo das ruas da avenida Presidente Vargas. E por que por debaixo das ruas? Isso se deve ao fato de que as veias do samba, a casa da Tia Ciata e a pequena África de Heitor dos Prazeres estão embaixo daquele asfalto, uma vez que a transformação arquitetônica era superficial. Ao tratar das ideias fora do lugar, Schwarz (2000, p. 22) destaca que “[s]obre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização”. O povo na rua, a cultura popular passando na avenida, o trânsito de pessoas em festa no lugar de carros, essa é a imagem construída pela canção. Mas é sabido que esse espaço não foi feito para

³⁹ Rodrigo Lefèvre (1938-1984), Sérgio Ferro (1930) e Flávio Império (1935-1985) formavam um grupo questionador e criativo da arquitetura brasileira dos anos 1960, aliados em uma proposta que vinculava uma atividade política revolucionária com renovação estética.

o povo, que há uma cordilheira sob o asfalto, a divisão da cidade velha (do samba-raiz, dos populares?) e a cidade nova (de um modelo urbanístico excludente que privilegia a máquina).

A Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas
(VELOSO, 2016, p. 45).

O recorte do nome da avenida e sua insistente repetição referenciam o governante que marcou a história nacional e que assumiu o poder com uma revolução ou golpe, em 1930. Um presidente que estabeleceu um regime ditatorial a partir de 1937. “Presidente Vargas” do populismo, da censura, uma dentre tantas “caras de presidentes” como o próprio Caetano canta em “Alegria, Alegria”, de 1967.

O convite ao passeio, presente na estrofe inicial, tem início na floresta escondida, passa pela avenida, segue pelas veredas, por ruas largas e termina debaixo do asfalto. Já na segunda estrofe, o convite ao passeio continua:

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas
Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas
Debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da cama
Debaixo da cama
Debaixo da cama
Debaixo da cama
(VELOSO, 2016, p. 45).

Se, na forma, há simetria das estrofes e paralelismo dos versos e refrões, indicações de analogia entre a primeira e a segunda estrofes, no plano do conteúdo, ocorre uma alteração contundente. A possibilidade irônica de passear livremente pelos Estados Unidos do Brasil se esvai, pois, no segundo conjunto de versos, o passear se “clandestiniza”, as ações são “escondidas” por debaixo das ruas, das bombas, das bandeiras, das rosas, dos jardins e da cama. O cenário de violência (bomba), de apelo patriótico (bandeiras), de força policial coercitiva (botas), somado à necessidade de estar escondido também no ambiente doméstico (flores, jardim, cama) indicam que não há local livre do alcance do lobo.

Em uma composição harmônica, no sentido empregado por Mário de Andrade (1980) em seu *Prefácio Interessantíssimo*, a canção se constrói por meio de uma sequência de *frames* com apelo imagético. Veloso faz cinema com palavras: não é possível dissociar a linguagem

da tela considerando o modo como o compositor cria, quadro a quadro, uma transfiguração do real: das ruas, cisões e violências que são invocadas.

Em 1968, impera um clima de enorme tensão social, a qual é traduzida na canção por meio da necessidade de se caminhar pelas ruas da cidade de forma furtiva. O tempo em que a Mangueira desfilou naquele espaço é o passado: “Mangueira passou”. A marcha, no contexto da canção, ocorre por debaixo. Ao que parece, não é mais tempo de desfile popular. Quem segue nas ruas o faz: debaixo de bombas, bandeiras e botas, em uma aliteração potente do “b”, oclusiva bilabial, de bum, de explosão, de violência. Por fim, a expressão reiterada “debaixo da cama” sucede a outra enumeração: “debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da cama”.

Há refúgio, de acordo com a canção. Há a purificação das rosas, há resistência nos lares (jardins), e os quartos se convertem em esconderijos. A cama deixa de ser lugar de descanso ou de prazer e se torna guarida, pois há agentes do governo, com forças repressivas, rondando aqueles que anseiam por liberdade. Ou seja, há um lobo a espreitar quem ousa ocupar livremente a floresta urbana.

Essa é a resposta de Caetano Veloso à pergunta: “O que pensa você do Brasil de hoje?” Em síntese: que o espaço de trânsito popular e festivo está sufocado, dada a ameaça instaurada ao ato de ir e vir com liberdade. Sendo assim, o ambiente privado das casas passa a operar como abrigadouro de pessoas, uma vez que é preciso se esconder.

4.3 Muniz documenta *O líder à margem da história*

A canção de Caetano Veloso é seguida pela primeira peça curta, *O líder*, de autoria de Lauro César Muniz. Ele está na gênese do evento, como já aludido no início do capítulo. Foi dele a ideia de organizar um levante artístico contra o caótico cenário de censura às produções culturais em 1968, ideia prontamente acolhida por Boal, em nome do Arena, e por outros dramaturgos do contexto paulista.

Segundo Muniz (2000), o interesse pelo teatro o acompanha desde muito cedo. Depois de experiências amadoras, ao cursar engenharia na Mackenzie, percebe lacunas em sua formação humanística, levando-o a se envolver com o teatro universitário. Muniz recorda que sua peça *Os anjos censurados* (1960) foi encenada no Festival de Teatro Estudantil, em Brasília, organizado por Pascoal Carlos Magno, momento em que entrou em contato com muitos elementos do teatro, inclusive, com ideias de teatro político (MUNIZ, 2000).

Para aprimorar seus conhecimentos, busca a EAD, onde anseia ser aluno de Augusto Boal. Como estudante da primeira turma do curso de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática, conquista uma ampla formação. Tem aulas com grandes professores: além de Boal, estuda com Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Alfredo Mesquita e Alberto D'Aversa.

Lições aprendidas, passa a atuar como docente na instituição. Como documenta Ribeiro (P., 2018, p. 14): “[a] partir de 1965 a prática teatral intensa de Boal o impediu de continuar indo com frequência à EAD e Lauro César Muniz é chamado para substituí-lo. No entanto, Boal não se afasta totalmente da escola e continua a frequentá-la esporadicamente”. Esse breve percurso mostra as interações de Muniz com Boal e o Arena antes da *Feira*, reforçando a dinâmica formativa existente nos anos 1960, no que se refere à produção teatral.

Em 1968, em sua resposta à pergunta da *I Feira Paulista*, Muniz (2016a) explora algo já presente na canção de Caetano: o desencontro dos anseios das camadas populares frente às ações das instâncias governamentais autoritárias. A partir desse prisma, traz à baila temas centrais no Brasil de 1968: 1) o trabalho denunciador dos desmandos políticos realizado por alguns jornais; 2) a temática do abuso de autoridade; 3) o vazio comunicativo existente entre as personagens que representam o universo urbano e aquelas que vivem alheias às informações do mundo oficial; 4) as lacunas da proposta de reforma agrária do governo Jango, a qual previa a formação de representantes locais em cada comunidade, o que ocorre de forma burocrática, sem garantir aos líderes eleitos o conhecimento necessário para o exercício efetivo de seu papel. Todos esses temas e o tratamento dramatúrgico desenvolvido na montagem do Arena serão analisados a seguir.

No tocante ao primeiro tópico elencado, a aproximação da peça com a resistência no campo jornalístico se inicia por meio da utilização de uma notícia de jornal como fonte para a criação artística. A notícia referida foi publicada na *Folha de São Paulo*, em 28 de abril de 1964: “De como foi preso Joaquim Romão”, do jornalista Ewaldo Dantas Ferreira (1ª FEIRA..., 2016, p. 293). Ela foi a base para Muniz formalizar, da matéria bruta de tal ocorrência, uma peça teatral. Nesta, o autor reitera a visibilidade do pescador que foi preso por assumir funções de liderança junto a sua comunidade, uma vez que era o único indivíduo do seu grupo que sabia ler.

O efeito documental, gerado pela ligação estreita entre a realidade social e a formalização estética da peça, já realiza um efeito específico, como desenvolve a teoria do teatro documentário de Peter Weiss (2015). Este autor mostra que, diferentemente do que se poderia pensar, o teatro documentário não exige uma submissão aos dados concretos e

comprováveis por meio de documentação exaustiva, pelo contrário: nenhuma informação está isenta de uma posição social e de uma dada interpretação do material sobre o qual decide escrever, e essa perspectiva precisa estar explícita no teatro documentário, que se quer uma crítica ostensiva à possibilidade de neutralidade e objetividade do documento. Assim, o teatro documentário tem um caráter paródico (marca que perpassa toda a *Feira Paulista*), pois ele utiliza o documento para, em seguida, questionar seu estatuto absoluto, expondo os interesses subjacentes a ele, seus beneficiários e o modo de sua construção e operação. O que importa não é tanto o fato de ser presa uma pessoa que tinha sido indicada líder, porque era a única que sabia ler, mas conhecer os motivos pelos quais era preciso um líder e quão inócuo e sem sentido era isso, tendo em vista a falta de compreensão do que estava sendo feito.

Há algo análogo à crítica de Benjamin (1996) à suposta neutralidade da informação jornalística em seu ensaio *O narrador*, ao dizer que, ante a informação jornalística, resta quase nenhum espaço para o leitor contribuir com suas experiências para a construção do sentido. A peça de Lauro César Muniz pede uma perspectivação histórica análoga ao processo realizado pelo teatro documentário, e todo o projeto da *Feira* exige um espectador crítico e participativo que Benjamin almeja. Estamos diante de questões que estão longe de serem reduzidas à mera reprodução da realidade empírica: há muita discussão teórica e prática a se fazer diante dessas considerações. Essa abertura à linguagem não literária e à realidade corriqueira ganha visibilidade na obra dos autores comprometidos em gerar uma transfiguração do real para arte, explorando a intensa expressividade da comunicação teatral.

A exposição fragmentária é dividida em três planos espaciais e temporais: no plano central, ocorre a declamação e o presente; no plano da esquerda, são realizadas as cenas com os delegados; no plano da direita, acompanhamos as eleições da SUPRA. Seguindo essa organização, uma é a cena em que Romão leva os brigões para o delegado, antes da ditadura. No outro plano, está o momento em que é interrogado pela Autoridade, quando já está instituída a ditadura civil-militar. Os três planos, em tempos diferentes e intercalados, promovem uma perspectivação mútua, visto que descontinuam a encenação, acordando, permanentemente, a plateia para a condição do momento: trata-se de uma peça de teatro, que não quer naturalizar o que está posto, mas convidar à crítica.

Dentro dessa perspectiva, a notícia é também empregada como recurso cênico, uma vez que são feitas três projeções com dados extraídos do jornal, com o propósito de nortear o público acerca do contexto dos fatos de origem da encenação. As duas primeiras são apresentadas na abertura da peça:

PROJEÇÃO I

A história do líder Joaquim Romão é verdadeira. Romão vive na praia de Tabatinga, perto da divisa entre Ubatuba e Caraguatatuba, litoral norte do estado de São Paulo. É uma história simples, mas exemplifica, na sua pureza, o que pode acontecer quando há o abuso de autoridade. Abril 1964 (MUNIZ, 2016b, p. 47-48).

A síntese projetada localiza o público sobre a existência, no mundo concreto, do protagonista, delimitando a região do Brasil em que ele habita – praia de Tabatinga-SP – e o tempo preciso no qual a história ocorre – abril de 1964. O período final da projeção anuncia a intenção de se utilizar tal narrativa como um fato exemplar acerca da temática “abuso de autoridade”. Mas o conto faz mais do que isso, em o fazendo.

Tanto o uso dos quadros como a remissão a um artigo de jornal evidenciam um projeto alinhado ao teatro épico, em certa medida, influência de Brecht. Sobretudo, a notícia de jornal faz a matéria social irromper no palco e se colocar como referência obrigatória, como um molde a partir do qual a redução estrutural se organizará. Isso faz com que se perspetive o registro realista/naturalista que se verá em cena. Na proposta épica, é fundamental lembrar o espectador de que ele está diante de um espetáculo, e não da realidade mimetizada (DORT, 1977). O registro realista/naturalista tem, justamente, o problema de se organizar em torno de conflitos individualizados, em chave dramática, que é autorreferente. Muniz quer se proteger do perigo que esse registro, por si só, impõe, por isso, mostra a referência externa. Além disso, consegue evidenciar o modo como o jornal constrói seu discurso, ou seja, o questionamento do fato bruto, e traz para o primeiro plano da peça a questão do autoritarismo da ditadura. São, portanto, muitas coisas postas em jogo na peça.

Na sequência, com a entrada das personagens, a Projeção II fornece dados estatísticos e descrições das condições de vida da população da cena, informações que geram, dialeticamente, distanciamento dramático e aproximação com a realidade, recurso muito empregado em peças de *agitprop*. Fica demarcada, assim, a atividade econômica que sustenta a localidade – “a pesca e a lavoura rudimentar” –, além da caracterização do subdesenvolvimento latente da região.

PROJEÇÃO II

Na praia de Tabatinga, entre Ubatuba e Caraguatatuba, cem por cento da população produtiva vivia, na década de 1960, da pesca e da lavoura rudimentar. Moravam em palhoças miseráveis de pau a pique, configurando os índices mais chocantes de subdesenvolvimento (MUNIZ, 2016b, p. 48).

Essa projeção funciona como uma instância narrativa a indicar qual é o efetivo conflito a que se dá configuração estética. Ele não é individual, mas coletivo; está relacionado às

situações social e econômica em que vivem as pessoas daquela localidade. Isso nos faz ir além do artigo de jornal, buscando compreender a conjuntura em que tudo aquilo ocorreu. Estamos a apenas quatro anos do ocorrido, praticamente nada em termos históricos. A notícia de jornal, como de costume, centra-se no indivíduo, no líder, preso sem saber o motivo. Essa projeção vai além disso, pois, como dito, a questão central está radicada, antes, em uma formação social excludente e em uma elite política que desconhece a situação da vida material dos habitantes da região, o que inclui a miséria, a falta de saúde pública, a falta de atuação do poder público e o analfabetismo. Nesse nível o jornal não chega, daí, a ampliação semântica que essa segunda projeção propõe.

Depois das projeções iniciais, as quais situam o público acerca do contexto da narrativa, uma última projeção é responsável por finalizar a peça, mostrando o desdobramento dos fatos, uma vez que Joaquim Romão só terá sua liberdade restabelecida depois de sua história virar notícia e ganhar circulação na imprensa.

PROJEÇÃO III

Joaquim Romão foi posto em liberdade, dias depois, pela interferência de um jornalista que publicou os fatos ocorridos (MUNIZ, 2016b, p. 47-80).

O abuso e a intransigência de sua prisão, sem falar na falta de sentido racional, só serão resolvidos (com sua soltura) pela pressão não da imprensa diretamente, mas da opinião pública ante os fatos dados. A força coletiva contrária ao desmando e ao absurdo da situação é elemento decisivo para a solução do conflito dramático, para que o nó seja desfeito, e aponta, de algum modo, para a importância da luta coletiva. Essa resistência mantém uma relação metonímica com a matéria do jornal, cuja força advém de ativar o repúdio público.

O que torna a notícia acerca da prisão de Joaquim Romão potente é a matéria épica que ela guarda, a qual permite a construção de uma fábula nítida de um fato cotidiano da vida social que precisa ser exposto e discutido. Em um primeiro momento, há o modo como se definem lideranças no contexto dado. Romão é um líder na região em que reside, líder por ser aceito e respeitado pela comunidade. Recebe de Dr. Tomás o título informal de inspetor de quarteirão e opera, na prática, como alguém que resolve problemas de comportamento nas redondezas, com aval dos moradores. Em virtude dessa incumbência, levou dois arruaceiros para a delegacia, o que é narrado por ele ao delegado.

A outra experiência de liderança está ligada à Comissão Nacional de Sindicalização Rural (Consir), braço da SUPRA para a formação e a organização de Sindicatos Rurais. Na dinâmica do cadastro e do programa de Reforma Agrária, encenado na peça, é necessário eleger

um representante local, o que ocorre de forma arbitrária, sem que os eleitores compreendessem direito o que estava ocorrendo, e leva Romão a assumir mais um posto por saber ler e escrever, ainda que mal.

A representação aponta para um dirigismo, vindo de cima, de tal modo que o pescador não entende quando é levado para ser interrogado pela Autoridade por ser um líder sindical, já no período da ditadura. Romão está completamente alheado a esse processo e não o reconhece genuinamente. Há dois processos de liderança que envolvem o protagonista: no primeiro, ela é cedida a ele por sua ascendência na região, a qual é aceita pelos demais. Ela é efetivada sem qualquer delegação oficial, e os modos de realizá-la se pautam no senso de justiça de Romão. Já o outro lugar de autoridade que ocupa ele o faz apenas oficialmente, pois não sabe como nem quando atuar.

A questão da autoridade e do autoritarismo expressa marcas profundas na tradição histórica nacional. Em 2019, diante do avanço de discursos e práticas autoritárias no Brasil, há um amplo debate sobre as raízes do autoritarismo em nossa cultura política, uma vez que:

“República” significa “coisa pública” – bem comum – em oposição ao bem particular: a res privada. Pensada nesses termos, como bem ajuíza o historiador José Murilo de Carvalho, “nossa República nunca foi republicana”. Por mais tautológico que possa parecer, não pode haver república sem valores republicanos, e por aqui sempre fez falta o interesse pelo coletivo, a virtude cívica e os princípios próprios ao exercício da vida pública. Nos falta, ainda mais, o exercício dos direitos sociais, qual seja, a participação na riqueza coletiva: o direito, ou melhor, o pleno exercício do direito à saúde, à educação, ao emprego, à moradia, ao transporte e ao lazer. Diante desses impedimentos, ficam expostas a cidadania precarizada de certos grupos sociais brasileiros e as práticas de segregação a que continuam sujeitos. Sobretudo para os setores vulneráveis da sociedade, a regra democrática permanece muitas vezes suspensa no país, e nosso presente, ainda muito marcado pelo passado escravocrata, autoritário e controlado pelos mandonismos locais (SCHWARCZ, 2019, n. p.).

O conjunto de personagens da montagem problematiza bem essa carência de um exercício dos direitos sociais, relegando à população de baixa renda uma cidadania precarizada, submetida a um sistema autoritário, controlado por mandonismos locais. A afirmação de que “a regra democrática permanece muitas vezes suspensa no país” se conecta com a representação cênica das limitações de uma esquerda que até molda processos de reforma, mas inserindo populações, como a de pescadores pobres de Tabatinga, forçosamente, em projetos que não são construídos com a participação ativa deles, o que, de algum modo, também guarda um caráter autoritário, linha de força da peça – embora a proposta fosse positiva, se houvesse tempo, poderia ser muito produtiva.

São muitas as relações autoritárias encenadas em *O líder*. Há o inquisidor inicial, denominado Autoridade, o delegado de Ubatuba, o Doutor Tomás, bem como o cabo e os dois guardas. A truculência e a tentativa de silenciamento que perpassa a ação dos representantes da lei para com o homem do povo expõe, claramente, uma relação assimétrica e violenta. Do mesmo modo, os soldados, na ação de prender o líder, usam força, evidentemente, desproporcional à condição de periculosidade oferecida pelo lavrador: “[e]ntraram na minha casa disparando tiro, pincharam a janela, pularam por riba, fizeram uma avaria que até nem sei... Depois me agarraram em seis!” (MUNIZ, 2016b, p. 49). Seis homens contra um, tiros, ausência de explicações. Essa é a representação do *modus operandi* da ditadura no tratamento à população. A prisão é retratada como uma emboscada, uma prisão política, com direito à intimidação psicológica e à violência desmedida.

A personagem Autoridade é emblemática. Trata-se de um inquiridor: grita durante o interrogatório de Romão; está estressado, pois tem sobrecarga de trabalho – afirma haver mais 17 pessoas para interrogar no dia; utiliza uma variável linguística formal inalcançável para Romão, o que exige tradução de várias perguntas feitas ao pescador (exemplo, “Estado civil” tem de se tornar “Casado ou solteiro?”); cumpre a lei ainda que perceba a injustiça que está praticando. A última fala da Autoridade sucede a um breve diálogo com Joaquim Romão:

ROMÃO – O senhor é do governo, não é? (*Não há resposta.*) O senhor não trabalhava aqui antes de mudar o governo?

AUTORIDADE (*tentando se ordenar*) – Eu... Eu o que? Trabalhava onde?

ROMÃO – Aqui, antes de mudar o governo.

AUTORIDADE – Eu? Trabalhava... Por quê?

ROMÃO – Então o senhor também trabalhava pro outro governo, como eu.

AUTORIDADE (*embasbaca-se diante da lógica*) – Eu?...

ROMÃO – Antes o senhor prendia quem era contra o governo... Agora o senhor prende quem era a favor... (MUNIZ, 2016b, p. 79).

Nesse momento, há uma troca de papéis: Romão questiona e expõe, por meio das perguntas, a proximidade de sua condição com a da Autoridade e, com isso, também questiona a contradição sobre a qual esse último se assenta. Assim como o pescador, o oficial atuava no governo anterior, o que não comprometeu a continuidade de suas funções. A partir de tal raciocínio, surge a interrogação: por que, para um, a permanência no papel de autoridade é inviabilizada e, para o outro, não? Aqui, está em jogo a volubilidade da Autoridade, que segue o princípio único de estar alinhada às estruturas de poder vigentes, sejam elas quais forem. A argumentação questionadora de Romão é precisa em expor a contradição, gerando tensão naquele que, até ali, era a figura que fazia as perguntas.

As respostas da Autoridade a Romão são, quase todas, perguntas: “Eu?”. Há, no desconcerto da personagem, um breve momento de suscetibilidade, de exposição das contradições inerentes às circunstâncias sociais em foco, e que é sucedido pela retomada de seu papel e por sua fala de encerramento, a qual expõe uma síntese de seu viés de classe:

Eu não tenho que lhe dar satisfações! A minha função aqui é tomar o seu depoimento, nada mais! (*Apontando a papelada.*) A sua culpa está aqui! Materializada nessa assinatura! O senhor assinou um documento que é considerado subversivo! A minha função é analisar isso e... E... Não tenho que lhe dar satisfações! (*Aos guardas, violento.*) Podem levá-lo daqui! Levem logo! (*Senta-se cansado.*) E podem trazer o próximo denunciado... (MUNIZ, 2016b, p. 80).

“Não tenho que lhe dar satisfações”: a frase reiterada é a expressão do papel distinto de cada um no contexto social. Apesar de a argumentação de Romão ser pertinente, ela não se aplica para aqueles que ocupavam funções de liderança sindical (ainda que sem o saber). “O senhor assinou um documento que é considerado subversivo!”, ou seja, não é um documento subversivo, é um documento considerado subversivo. A declaração final da Autoridade escancara a forma como o seu trabalho é realizado, suas ações atendem à interpretação de quem ocupa o poder no contexto imediato.

Diante disso, há uma coerência na peça em não fazer da soltura de Joaquim Romão uma compensação simbólica falsa que mostrasse agentes da ditadura sendo humilhados, tendo que voltar atrás em suas decisões. O modo como o dado chega ao público é por uma projeção: “PROJEÇÃO III – Joaquim Romão foi posto em liberdade, dias depois, pela interferência de um jornalista que publicou os fatos ocorridos” (MUNIZ, 2016b, p. 47-80), como já indicamos.

Não existe, na informação disponibilizada, quem decidiu pela soltura, como repercutiu a notícia, se alguém foi repreendido por tê-lo prendido, nada disso chega ao público. Do modo como é feito, apesar de não faltar com a verdade histórica (Romão foi solto), a peça consegue fazer justiça formal ao deixar a libertação como algo menor, um comentário quase lateral, sem a ênfase da vitória da justiça contra a injustiça. A projeção funciona quase como um comentário irônico, mordaz, a dizer: “ah, é bom lembrar, nesse caso, houve, por assim dizer, um final feliz, pois a divulgação pública da história fez com que a ordem instituída o soltasse”.

Ao receber esse tratamento formal, promove-se um distanciamento, por meio da formalização estética. Mesmo sem qualquer menção, ecoa aqui uma passagem do fim da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht. Depois de MacNavalha ter sido salvo quando estava a caminho do enforcamento, por um arauto do Rei, sem motivo aparente e sem preparação na trama, diz o ator que faz o Sr. Peachum, já fora da pele deste:

Por isso, fiquem todos onde estão para cantar o coral dos mais pobres deste mundo, cuja vida vocês representaram hoje, pois, na realidade, justamente o fim deles é que é péssimo. Os reais arautos quase nunca aparecem, depois de os pisados desta vida terem se levantado (BRECHT, 1988, p. 107).

Ou seja, mesmo que o fim da obra seja bom, não se animem muito, pois o fim na vida, geralmente, é ruim.

Na arte, o fim feliz pode ser apenas resultado de um distanciamento irônico, no caso de Muniz, respaldado pela história, mas que não representa o teor de verdade histórica na ditadura. Consideramos que a forma utilizada para trazer essa informação comunica o distanciamento que tal informação requer, uma vez que, apesar da narrativa focar um caso em que a ação do jornal é positiva, generalizar uma exaltação deste seria algo desmedido, dado o papel de apoio recorrente que muitos desses veículos assumem em contextos de poder autoritário, inclusive, no Brasil dos anos 1960.

Nem os jornais nem as autoridades instituídas são romantizadas na peça de Muniz. No caso dos dois delegados, figuras fundamentais na trama, há uma interação reveladora entre o que cada um representa e como resolvem as questões: O Delegado Tomás, promovido por saber se adaptar e conhecer as relações de poder extraoficiais, ensina o novo Delegado como este deve resolver o conflito entre um pescador – Zé Maria – e um proprietário de canoa de pesca – Bastião. Os dois tinham acordo de divisão de lucros em partes iguais, mas o pescador, diante da necessidade de pagar a parteira, apropriou-se de um percentual superior ao acordado.

O Delegado jovem se sente perdido diante da situação, pois um roubou por necessidade e o outro utilizou força bruta, atacando violentamente o infrator. Ao receber o caso pelas mãos de Joaquim Romão, não entende também como lidar com essa figura, que ocupa a função de inspetor de praia, designado pelo seu antecessor, Dr. Tomás – função que não é, contudo, institucionalizada. Fica perplexo, ainda, com a ação do líder de trazer os dois brigões amarrados. O impasse diante da realidade, enfrentada pelo jovem advogado, lembra o médico de outra peça da *Feira (A receita)*, de Jorge Andrade, o qual também não consegue lidar com o estado de subdesenvolvimento em que é colocado para trabalhar.

Para expor a inaptidão do jovem Delegado, há várias passagens em que seu discurso oficial é colocado em chave paródica:

DELEGADO – Numa sociedade organizada, cada um tem a sua função bem estabelecida. A função do aparelho policial é administrar a ordem pública. A função dos cidadãos é obedecer ao comando. Quando todo mundo começa a mandar, é sintoma de que há uma crise séria de autoridade! Onde vamos parar, se cada cidadão resolver fazer justiça por conta própria? A causa de coisas como essa é o excesso de liberdade que há nesse país. Excesso de liberdade gera a anarquia! Precisamos de menos liberdade e mais disciplina! (MUNIZ, 2016b, p. 60).

Fica risível a defesa de uma sociedade organizada, com cidadãos cumpridores de suas funções sociais, na conjuntura existente no Brasil. A afirmação de que o papel do cidadão é ser obediente subverte o papel da cidadania, a qual pressupõe uma participação ativa na sociedade de direitos. Mais irônico ainda é, em um país dominado pela censura e pelo cerceamento à liberdade, o delegado defender que a culpa dos problemas existentes no país seja do excesso de liberdade.

Pior que o discurso patético do jovem Delegado é o discurso do Delegado antigo, figura que não manifesta hesitação em fazer prevalecer os direitos dos mandatários. Ele conhece o funcionamento das instituições e busca a solução que não acarretará consequências ruins para si. É sem disfarces que afirma:

TOMÁS – Outra coisa... É preciso saber prender. Não se prende só porque infringiu o Código Penal. Você tem aí, junto com o nosso líder, mais dois presos: um pescador que roubou, e um armador que espancou. Ora, o armador é um proprietário, deve pertencer a uma organização sindical qualquer dos armadores. Tem seus advogados, suas manhas todas. Vai sair daqui e transformar essa prisão de rotina em um processo complicado. Isso vai lhe dar dores de cabeça. O outro não, é um pescador, não está filiado à organização sindical nenhuma. Vai sair daqui quietinho, porque tem que arranjar outro emprego. Conclusão: solte o armador e deixe o pescador. Aliás, isso pode até ser uma regra geral: pense duas vezes antes de prender um proprietário (MUNIZ, 2016b, p. 63-64).

A regra é simples: não prender o proprietário ou quem tenha quem o defenda; não prenda quem tem poder ou quem pode pagar por ele. No caso de Romão, a exposição pública acaba oferecendo-lhe guarida, uma vez que o Dr. Tomás só intercede por ele no contexto da primeira prisão, quando havia uma relação de acomodação de interesses. No segundo momento, dadas as circunstâncias políticas que poderiam acarretar prejuízos, ele se exime.

A personagem do Delegado antigo vive um percurso em cena que ludibria o público. Inicialmente, Dr. Tomás parece gostar de Romão, pois consegue sua soltura. Tal configuração leva Romão a tratá-lo com deferência até a segunda prisão, quando se evidencia que a cordialidade era cálculo, adequação às circunstâncias, adesão ao mais favorável para si. Por trás de uma suposta relação amistosa, da esfera da subjetividade, estava já a objetificação, a manipulação e o controle. O Dr. Tomás, na ditadura, desmascara o primeiro e revela ao público sua verdadeira face. Como Romão, o espectador é seduzido pelo magistrado; como o pescador, o público é traído, surgindo o alerta para a dinâmica complexa dessa dialética que evidencia modos de operação da formação social brasileira.

Diferente de Tomás, no caso entre Bastião e Zé Maria, Joaquim Romão tentou mediar com senso de justiça, sem privilegiar interesses escusos. Ciente de sua empatia com o pescador infrator, julgou-se inapto para atuar: “[c]oisa de acordo de meia entre armador e pescador não é pro meu entendimento. Quando um pescador tem precisão e rouba o proprietário, ele tá errado?” (MUNIZ, 2016b, p. 57). A pergunta não é respondida, fica a cargo do público-juiz do teatro brechtiano. De fato, no caso, foi o pobre quem foi roubado, mas, nesse caso, a lei e a sua aplicação ficam do lado mais forte, que não é o da justiça.

Joaquim Romão, protagonista da peça, também era pescador e lavrador. Conhecia as dificuldades de seus pares, era líder graças a seu comprometimento com os interesses locais: alfabetizado, respeitado, pai de família, cumpridor de seus deveres, sentia-se honrado por ser o “inspetor da praia”, espécie de delegado informal para pequenas causas. Em virtude do acordo firmado com o delegado Tomás, e com o respeito e respaldo dos moradores locais (o que é o decisivo aqui), auxiliava a solução de conflitos locais. Quando necessário, levava, pessoalmente, os infratores “da lei” ao representante do Estado, uma autoridade local.

A compreensão do papel de autoridade, em uma sociedade com heranças escravocratas, legítima, muitas vezes, o uso da violência. Quando o pescador decide levar os colegas de profissão para a delegacia, uma vez que não conseguiu mediar o conflito, acaba sendo preso pelo novo delegado, que não reconhece a autoridade do líder comunitário e reprova o comportamento “medieval” de amarrar pessoas. É nessa circunstância que aparece, mais uma vez, o discurso do Dr. Tomás, em chave pragmática, justificando Romão:

DELEGADO – Doutor, nós temos que usar para eles o tratamento do nosso tempo!

TOMÁS – Não é justo... Eles não têm culpa se a lei escrita pelos nossos juristas não serve para o tempo deles. É preciso que a gente se molde às condições que tem. Você não pode manter um destacamento policial na praia de Tabatinga! Aceite a cooperação de um falso “inspetor de quarteirão”. Você é um rapaz idealista, recém-saído da faculdade, cheio de teorias... Eu tenho a experiência de uma carreira. Somente os países adiantados podem fazer da teoria uma prática... Nós aqui temos que “quebrar o galho”. (*Uma pausa rápida.*) Foi para lhe dizer isso que eu vim até aqui... (MUNIZ, 2016b, p. 63).

As leis da justiça burguesa não operam no Brasil de Romão, que se encontra entre os menos afortunados na periferia do capitalismo, como teoriza Schwarz (2000). Sem tocar na questão de que a lei defende, no capitalismo, a liberdade e autonomia... do capital, é inegável que o sistema jurídico brasileiro só pode ser manejado e transitado por quem tem como acessá-lo por bons e caros advogados, de tal modo que, para esses, dificilmente o final é ruim. Já para

os que não têm como pagar, a lei está longe, a justiça mais ainda. Tomás coloca às claras que, no contexto nacional, as ideias estão fora do lugar e que os longos anos que separam o século XIX de Machado de Assis de 1968 não foram capazes de suprimir tal realidade – estaríamos no contexto do *Juiz de paz da roça*, de Martins Pena, se houvesse, nesses pequenos e esquecidos logradouros, a figura do juiz de paz. Os pescadores, pequenos lavradores, homens como Zé Maria, Bastião, Romão vivem na lei do “quebra-galho”, visto que teoria e prática são matéria para países adiantados, nas palavras do experiente delegado. Ler a citação a seguir, que faz referência à escravidão como algo que coloca o Brasil fora do sistema da ciência, enuncia mais permanência do que superação:

Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato impolítico e abominável da escravidão.

Este argumento, resumo de um panfleto liberal, contemporâneo de Machado de Assis, põe fora o Brasil do sistema da ciência. Estávamos aquém da realidade a que esta se refere; éramos antes um fato moral, impolítico e abominável. Grande degradação, considerando-se que a ciência eram as Luzes, o Progresso, a Humanidade etc. (SCHWARZ, 2000, p. 11).

Na conjuntura de permanência de um processo social degradado, a personagem de Romão não consegue nem pode atuar de modo efetivo e eficaz. Seu papel de mediador entre os agentes externos letrados com a realidade de sua comunidade ocorre de modo falho, pois parece não haver comunicabilidade entre tais mundos. Um exemplo disso são as eleições para escolha de um agente local para desenvolver o projeto da SUPRA (Superintendência da Reforma Agrária). Como único alfabetizado da região, Romão assume o ônus de ser o líder sindical do seu grupo, o que se dá por um processo eleitoral ilegítimo, tendo em vista a falta de consciência dos eleitores e do representante eleito. Fato bem descrito pelo diálogo a seguir:

JOVEM – O senhor, então, está disposto a colaborar nessa campanha do governo?

ROMÃO – Se é pra colaborá...

JOVEM – Muito bem, seu Joaquim! O senhor é um homem patriota! (*Aos demais.*) Eu peço a todos que aclamem o companheiro aqui, como digno representante da praia de Tabatinga junto à Supra! (*Dá um papel e uma caneta a Romão.*) Por favor, seu Joaquim, assine aqui a nossa ata de fundação!

(*Romão toma a caneta num gesto lento e caprichado e assina, sem ler, o papel impresso que recebe. Em primeiro plano surge o cabo da delegacia de Ubatuba.*)

JOVEM (*fazendo sinais aos demais*) – Vamos! Todos de pé para aclamar o representante eleito!

(Levanta-se um homem, depois outro e, assim sucessivamente, todos. O Jovem os anima a aplaudir. Os demais, com certa timidez, obedecem. Palmas gerais sem grande empolgação, enquanto Joaquim Romão prossegue sua assinatura.) (MUNIZ, 2016b, p. 71-72).

Há uma aparente legitimidade no processo de votação: o jovem da SUPRA vai até a comunidade de pescadores; identifica um cidadão elegível; cumpre o trâmite de eleição pelos pares; coleta a assinatura do eleito. Contudo, como a fala do “candidato” enuncia – “[s]e é pra colaborá...” –, e como a própria rubrica indica – “[p]almas gerais sem grande empolgação” –, não se trata de um processo consciente, que nasce do diálogo e da compreensão mútua. Como pede a encenação do teatro épico, as contradições são identificáveis ao nível dos objetos, das coisas, dos gestos, e não apenas do texto. O desencontro entre atos e palavras problematiza a realidade em cena. No plano que trata dessa memória, o único indivíduo animado (ainda que artificialmente) é o jovem, todos os demais se mostram alheios.

Muniz evidencia a distância absoluta entre o homem urbano – atingido pelos meios de comunicação de massa e inserido na História oficial – e o camponês, o pescador, o homem que vive em comunidades isoladas. Lança luzes sobre a falta de articulação entre os agentes da esquerda e as comunidades marginalizadas pelo subdesenvolvimento. Quando preso pela ditadura, ao tentar explicar à Autoridade o seu papel como líder designado pelo “homem do governo”, Romão fica sabendo da queda do governo anterior:

ROMÃO – O moço do governo que mandou fazer reunião!

AUTORIDADE – O agente da Supra.

ROMÃO – Manda chamar ele! Manda chamar ele!

AUTORIDADE – Numa hora dessas, se ele não fugiu, está preso.

ROMÃO – Preso?

AUTORIDADE – Com toda certeza...

ROMÃO – Mas ele num é do governo?

AUTORIDADE – Do governo deposto.

ROMÃO – Deposto? *(dando mais um passo para trás. Pausa longa, Romão aturdido.)* O governo foi mudado?

AUTORIDADE – Não sabia?

ROMÃO – Não...

AUTORIDADE *(estupefato)* – Não é possível...

ROMÃO – Num sabia, não...

AUTORIDADE – O senhor não lê jornais?

ROMÃO – Na Tabatinga não chega jornal...

AUTORIDADE – Não ouve rádio?

ROMÃO – Na Tabatinga num tem força de luz...

AUTORIDADE – Mas... Ninguém comenta nada?

ROMÃO – Não...

AUTORIDADE – Na escola...

ROMÃO – Tá fechada...

AUTORIDADE (*refazendo o raciocínio*) – Só agora, então... Só agora o senhor soube que... (*Pasmo*). Isso é absurdo... (MUNIZ, 2016b, p. 78-79).

Assim como na letra da canção *Enquanto seu lobo não vem*, a temática da vulnerabilidade das pessoas frente ao poder da autoridade é novamente expressa, dessa vez, com linguagem direta e denunciadora, como na fala final do personagem Romão: “[e]u vou ser preso por que sei lê e escrever”.

O Romão e a Autoridade da peça não são, obviamente, de carne e osso, não são sequer cópias do mundo natural; são, sim, parte de um exercício poético de recriar o real, partindo de uma “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando se pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois ‘a mimese é sempre uma forma de *poiese*’”, como explica Candido (2006, p. 21).

4.4 O gozo político em Bráulio Pedroso e o gozo criativo em Nelson Leirner

A segunda peça é uma versão do polêmico conto *O negócio*⁴⁰, a qual se mantém muito fiel ao conto, guardadas as diferenças entre narrativa e teatro. A versão interrogativa do título, *É tua a história contada?*, vai ao encontro de duas marcas reiteradas da *Feira*: questionar e provocar o público. Perguntar ao público, majoritariamente burguês, a quem se destina a peça e se ele se identifica com o enredo e com as personagens expõe a intenção de incomodá-lo, levando-o a avaliar o quanto aquela excitação do Senhor Doutor frente a um negócio bem-sucedido guardaria semelhanças com as vivências dele ou de seus pares.

Trata-se, nas palavras de Boal (2014, p. 293), de uma “parábola sobre a parte podre da burguesia”, o que se evidencia já nos nomes das personagens, as quais são tipificadas por suas atuações sociais: Sr. Doutor, Esposa, Empregada, Secretária, Advogado, Namorado e Namorada.

⁴⁰ “Publicado em 12 de agosto de 1967, no Suplemento Literário do jornal Estado de São Paulo, onde o autor assinava uma coluna. A repercussão negativa gerou sua saída do jornal” (1ª FEIRA..., 2016, p. 81).

Toda a ação gira em torno do Sr. Doutor, um empresário da alta burguesia nacional que está na iminência de fechar um grande negócio com o governo brasileiro. A expectativa de conquistar um lucro astronômico o deixa extremamente excitado, termo que ele reitera, insistentemente, ao longo de toda a peça:

SENHOR DOUTOR (*canta*) –

Excitado, excitado,

Excitado como o quê

Lá, lá, lá, não aguento,

Ló, ló, ló, arrebento.

Excitado, excitado... (PEDROSO, 2016, p. 81-82).

Essa empolgação confunde a esposa, primeira personagem com a qual o protagonista contracenava. A mulher imagina que tamanha excitação seja de natureza sexual, o que promove um cômico diálogo no plano do quarto do casal. Quando compreende a motivação do entusiasmo do esposo, frustra-se e relembra sua lua de mel decepcionante por motivo análogo, uma vez que, para o marido, fechar uma negociata está acima de qualquer outro estímulo.

O mundo de relações do Sr. Doutor é um jogo no qual ele só aceita ganhar. As personagens que pertencem ao seu meio são passíveis de ser compradas: a frustração sexual da esposa é compensada com uma joia sem precedentes; para a mulher do presidente, ele providencia muitas trufas; para o presidente, cumpre a missão de ser candidato das forças nacionalistas. Desse modo, age de forma calculada e domina o vantajoso sistema de trocas que o mantém na posição social em que se encontra.

A dominação continua no âmbito dos funcionários, o outro grupo que integra a rotina do empresário. Nos momentos de interação com a empregada e a secretária, exibe uma permanente impaciência e um total desprezo pelas reações que nelas provoca. A empregada, enquanto serve um farto café da manhã ao patrão, tenta, em vão, alertá-lo sobre a espinha imensa que se encontra no rosto dele. Este não escuta ninguém. Após a indicação da rubrica de que a funcionária saiu aterrorizada, segue a fala: “SENHOR DOUTOR (*rindo*) – Ela se assustou com a minha cara. Que se assuste. Os empregados são para isso, para se assustar!” (PEDROSO, 2016, p. 89).

O discurso do Sr. Doutor concentra toda a arrogância do empregador que se sente superior àqueles que trabalham para si, um comportamento que guarda fortes relações com o legado escravista que ronda a realidade cotidiana do mundo do trabalho brasileiro. Por considerar a velocidade dos motoristas ao volante demasiado lenta, dispensa tanto o chofer

japonês quanto o alemão, optando por ir guiando o seu carro até o escritório da empresa. Não importa a nacionalidade do trabalhador que o serve, ele, o patrão, é quem dita o ritmo.

Em sua sala, verifica que o contrato para viabilizar o êxito do negócio está pronto, o que lhe permite dar andamento à sua rotina. Seu trabalho se resume a dar ordens à secretária, um rol de ações que vão de atividades do mundo profissional à costureira da esposa. Não há limites entre o doméstico e o profissional, a funcionária é responsável por todas as frentes:

SENHOR DOUTOR – Iiih, os contratos estão aqui! Mas antes vamos à rotina. (*Senta-se.*) A senhora confirmou o jantar com o general?

(*A Secretária responde afirmativamente com a cabeça. Nas perguntas seguintes ela procederá da mesma maneira, porém com um espanto crescente no rosto.*)

A senhora mandou a caixa de champanhe para o diretor da carteira de importação do Banco Central?

A senhora reclamou da agência de publicidade?

A senhora mandou o dinheiro dos desembargadores?

A senhora reservou hotel para os nossos clientes?

A senhora falou com o veterinário de Lady Bird?

A senhora providenciou a correspondência para a matriz em Nova Iorque?

A senhora pagou a conta do costureiro de minha mulher?

A senhora está me ouvindo? Me ouvindo? A senhora...

(*A Secretária sai correndo.*) O que? O que houve? Nunca vi tanta insubordinação! Onde é que estamos? Isso aqui virou Cuba por acaso? (*Falando no ditafone*) (PEDROSO, 2016, p. 90).

A sequência de perguntas também amplia a explicitação da rede de relações que alicerça a atuação do empresário. Ninguém escapa de seus domínios: general, diretor da carteira de importação do Banco Central, desembargadores, além dos já citados presidente e esposa. As conexões à base de suborno são extensas, vão do executivo ao judiciário.

Além de apresentar a corrupção que permeia os negócios entre empresas e governo, há outras críticas contundentes na peça de Pedroso: uma delas se configura quando o protagonista, diante da hesitação quanto ao cumprimento do presidente do acordo envolvendo o fechamento do negócio, afirma que o governante tem ciência de que o empresário está “com o pessoal lá de cima” (PEDROSO, 2016, p. 88). Lá de cima, do Norte, provavelmente, um representante de interesses estrangeiros. O Sr. Doutor está aliado a quem se coloca acima do Estado, usando-o como meio de enriquecimento escuso para quem tem sede de empresa em Nova Iorque, o que confirma os conchavos do governo brasileiro com o grande capital estadunidense.

O Sr. Doutor não tem pudor algum em manifestar tais alianças; trata-se de um comportamento estereotipado que não deixa dúvidas no espectador sobre a natureza dos interesses da personagem. Ao contrário, é esse o jogo que gera extrema excitação no

protagonista e que o faz jorrar secreções, algo insólito, que funciona muito bem para o efeito de parábola. A podridão do empresário se materializa em espinhas que vão dominando todo o seu corpo e causando asco em quem entra em contato com ele.

Rapidamente, o homem fica com o corpo todo purulento. À medida que o tempo passa, mais próximo o negócio se encontra da efetivação esperada, o que é proporcional ao volume de espinhas crescendo pelo corpo do empresário. Quando vai ao restaurante para almoçar, provoca pavor em um casal apaixonadamente alienado que se encontrava no recinto, o que acaba por levá-lo de volta ao escritório. Ao dialogar com o chefe dos advogados, é mais uma vez alertado sobre o quão impraticável está sua aparência, o que o leva, finalmente, a entrar em uma banheira. Nela, ele descobre que o líquido que jorra de seu corpo são vermes, os quais estão vivos e se mexendo no banho grosso de secreções. É um quadro escatológico. A excitação sexual produz possibilidades de novas vidas, a excitação tão anunciada pelo protagonista pelo lucro cria vermes. Carvalho (S., 2016, p. 209) denomina o estado do Sr. Doutor de loucura erótico-financeira e identifica, no vigor do exagero, marcas de uma farsa grotesca:

Quanto mais cresce sua loucura erótico-financeira, mais cresce uma grotesca espinha vermelha, um furúnculo seboso, que pouco a pouco tomará conta de sua cara e pele e gerará uma torrente de pus. A alegoria satírica de uma burguesia nacional entreguista e de pijamas surge com ares de farsa grotesca. O esquema se vitaliza pelo excesso.

De fato, a potência cômica e problematizadora está na obstinação disparatada do protagonista. O estado de saúde dele seria, não fosse o absurdo da cena, um quadro inviabilizador de qualquer continuidade de ação: um homem mergulhado no pus expelido por seu próprio corpo. Entretanto, não é o que ocorre. Nada pode parar o Sr. Doutor, nada o detém, pois há um negócio a ser fechado:

Ah, já sei. Vou tomar um banho. A água purifica, absolve-nos dos pecados. A água é santa! (*Despe-se completamente e entra na banheira.*) Ah, como é relaxante, como é bom! (*Brinca com o sabão.*) Ô ôpa! (*Bate os pés.*) Ah, ah! (*Espalma a água.*) Oh, oh! Que descanso, que alegria! (*Olha para o sexo.*) Épa! Com seis espinhas você tomou uma proporção dignificante! Meus parabéns... Ohohoh... Ahahah... Um negócio! Negócio! (*Vai se lavar, observa-se.*) Ô, diabo, as supurações estão aumentando muito depressa... (*Espremendo um furúnculo no mamilo.*) O que é isso? (*Pausa.*) É denso, move-se... são, são vermes! Reproduzem-se com rapidez. Estão inundando a banheira, deixando a água viscosa, difícil de escoar pelo ralo... (*Muda de tom.*) Mas eu não tenho tempo a perder. (*Sai da banheira.*) O importante é chegar na reunião na hora certa. (*Veste um robe de chambre.*) Há um negócio, um grande negócio pela frente. (*Olhando a banheira.*) Mais tarde mandarei um encanador desentupir a banheira. (*E parte saltitante como nos filmes de Chaplin, levado pela música que entra cantada por um coro.*) (PEDROSO, 2016, p. 95).

A saída saltitante da personagem à moda de Chaplin é um dos pontos cômicos que se aliam, ao longo da peça, à cena de absurdo horror. A entrada, no momento final da cena, de maquinistas com máscaras antissépticas para retirar a banheira é outro propulsor do riso, movimento permanente da peça: asco e riso, um humor amargo que mais faz rir do que enoja.

Na reconstituição pela memória de Muniz (2016a, p. 19), o desfecho é outro: “[a] peça do Bráulio, *O Senhor Doutor*, era sobre um empresário que começava a verter pus por todos os poros, entrava numa banheira, tentando se limpar, mas apodrecia ali”, o que pode ter sido alterado no contexto de encenação e, por conseguinte, no texto publicado que temos em mão. O fato é que tanto no final mencionado por Muniz quanto no publicado, a peça não aponta para mudanças. Ao contrário, ela orienta para a continuidade das estruturas arraigadas das nossas elites políticas e econômicas, com seu patrimonialismo e sua corrupção entranhados.

A encenação do Sr. Doutor saindo aos pulinhos ou apodrecendo na banheira não sinaliza uma interrupção dos esquemas de corrupção bem sedimentados. Nos dois casos, o fato de o negócio não ter sido fechado no fim da peça está longe de comunicar a descontinuidade das alianças corrompidas de poder. O protagonista não é tratado como indivíduo, o processo de alegoria e a falta de profundidade da personagem indicam que, na ausência dele (caso o protagonista, de fato, morra da doença que o acomete ao longo da peça), outro fará as vezes de seu papel social. Ele é apenas um elo da cadeia, o qual, assim como o Abelardo I, de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, será sucedido por um Abelardo II.

Seja como for, a veemência da crítica é expressa. A resposta de Pedroso à questão – “*O que pensa você do Brasil de hoje?*” – é clara: o Brasil é um país de uma elite patrimonialista, corrupta, tão voraz quanto podre, aliada a interesses externos de dominação e que despreza a classe trabalhadora. A classe empresarial, emblematizada pelo Sr. Doutor, é irrefreável quando o assunto é lucro, ignorando qualquer impulso humano de preservação, do sexo à saúde física, tamanha a pulsão que o volume de cifras gera. Rosenfeld (2014, p. 207) classifica esse apelo simbólico repugnante como moralista, uma vez que denuncia a ganância contemporânea:

A obra de Bráulio Pedroso critica, por meio de um estilo grotesco que se aproxima daquele do Teatro do Absurdo, o excessivo realce dado aos valores materiais no nosso mundo e a corrupção moral e vital que daí resulta. É uma sátira contundente à realidade contemporânea, inspirada por um moralismo que se manifesta no próprio teor asqueroso da peça (a repugnância provocada pela decomposição moral que se reflete na decomposição física).

É, de fato, a decomposição moral e vital que move o absurdo do retrato construído por Bráulio Pedroso. O desfecho, com a saída do pestilento empresário, forma um ciclo vicioso. A canção que inicia a peça na voz do protagonista, o qual a reitera, muitas vezes, ao longo das

cenas, é entoada pelo coro, ganhando a proporção de hino, pois, longe de ser o canto de um só homem, é uma balada da doentia sociedade capitalista:

CORO –
 Excitado, excitado
 Excitado como o quê.
 Lá, lá, lá, lá não aguento
 Ló, ló, ló, ló arrebento.
 Excitado, excitado
 Excitado como o quê.
 Lá, lá, lá, ...
 (PEDROSO, 2016, p. 96).

A quebra de qualquer expectativa sentimental para o estado doentio do empresário, provocada pela canção do coro, reitera a proposta alegórica da narrativa. Essa chave é fundamental na proposta do teatro épico de Brecht. Para o dramaturgo alemão, diferente da moral voltada para a conversão da parábola bíblica, a alegoria chega ao espectador pelo confronto entre os níveis narrativo, interpretativo e pragmático:

A alegoria brechtiana é de outra ordem, remete para o outro recalçado; o outro como relação de outros possíveis; remete para a história em suas relações, contratos, pactos humanos; história em processo. A lição que fica ao receptor é a de que, nesse processo, a realidade só será alterada pelo reconhecimento da necessidade de tal alteração; e ela se efetivará somente pela intervenção dos próprios homens. A concepção didática que enforma esta parábola brechtiana e se acha nela enformada é a da práxis dialética, o gestus que aponta todo o tempo para as contradições visa ao exercício do pensamento do espectador (GRUBISICH, 2007, p. 86).

Confronto de relações, esse é um ponto forte da peça de Pedroso, o qual perspectiva em suas interações com as demais personagens um empresário abjeto, que é emblema de tantos outros. O comportamento estereotipado projeta bem o comportamento social em uma sociedade capitalista: a ânsia pelo lucro que deteriora as relações afetivas e profissionais, corroendo as instituições por dentro, o que integra sua constituição íntima. Trata-se, de certa forma, da expressão da apropriação periférica do capitalismo no Brasil, do capitalismo relacionado à busca irrefreada pelo lucro e da materialização brasileira na penetração direta de interesses pessoais nas estruturas de poder. Há uma apropriação privada de recursos e instituições públicas ao ponto de desconfigurar a função do Estado, o qual se converte em instrumento de interesses dessa burguesia. Isso remete à dinâmica da mudança modernizadora do capitalismo girando sobre estruturas sociais organizadas de modo arcaico, movimento que Pasta (2011) estuda em profundidade, relacionando-o à nossa modernização conservadora.

Para garantir que esses embates ganhem a vida pública, há um trabalho dramaturgicamente quase vertiginoso de sucessão de contextos, diretamente relacionados com os espaços em que as cenas transcorrem: quarto do casal, mesa do café da manhã, carro, escritório, restaurante, escritório e banheiro. Na indicação de cenário, consta: “[e]lementos simples usados através de um palco giratório ou de outro sistema cênico que não interrompa a ação do espetáculo” (PEDROSO, 2016, p. 81). A rubrica esclarece a necessidade de agilidade no desdobramento das cenas, o que permite o constante choque entre o Sr. Doutor e o mundo que o cerca.

Além do palco giratório, integra o cenário a obra de um dos artistas plásticos que responde à questão proposta pelo Arena: Nelson Leirner. No registro fotográfico da cena do casal no quarto, a obra aparece à esquerda, reduzida às palavras “Aprenda colorir gozando gozar colorindo – Nelson Leiner”.

Figura 9 – Luiz Carlos Arutin e Cecilia Thumim encenam *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedroso



Fonte: Augusto Boal, [2010?].

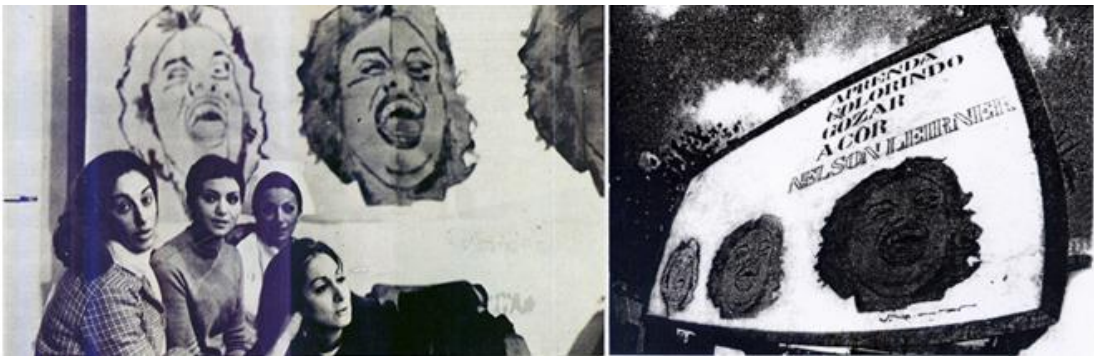
As três imagens a seguir contribuem para a compreensão do contexto dessa peça do cenário:

Figura 10 – *Aprenda colorir gozando gozar colorindo*, de Nelson Leirner



Outdoor. 288 x 436 cm. Coleção particular.
Fonte: Silva, 2012.

Figura 11 – *Aprenda colorindo gozar a cor* de Nelson Leirner (1968)



Outdoor de 16 folhas (300 x 450 cm), utilizado como cenário da *I Feira Paulista de Opinião* (1968).
Fonte: adaptada de Folha da Tarde (1968) e Silva (2012).

As três imagens são: 1) um cartaz colorido, *Aprenda colorir gozando gozar colorindo* (cópia de 2003 do original de 1968), de Nelson Leirner; 2) a imagem de um jornal, com o elenco feminino da *Feira* sentado no palco da peça, com o *outdoor* de Leirner transformado em cenário, ao fundo; 3) a imagem do *outdoor* de 1968, nas ruas de São Paulo. Esse conjunto contribui para reconstruir o contexto original desse elemento no cenário, o qual não se limita à mera decoração, antes, mostra a capacidade da *Feira* de articular respostas artísticas, integrando artes visuais e teatro.

A presença de Leirner na *Feira* traz à tona a atuação desse artista que, entre 1966 e 1967, participa da formação do grupo Rex, junto de Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. Apesar de atuar menos de um ano, o grupo concebe uma proposta de ruptura com o circuito comercial de arte de então. Integram o projeto “uma galeria (‘Rex Gallery & Sons’) e um jornal (‘Rex Time’) próprios, de certa maneira, criando um circuito paralelo que vinha desafiar aquele oficial” (ANDRADE, M. A., 1998, p. 80). Com tal objetivo, o grupo organiza cinco exposições e declara guerra ao sistema, denunciando o número reduzido de galerias, de espaços amplos para a circulação de obras de artes visuais, sobretudo, aquelas com caráter questionador e experimental⁴¹ (ANDRADE, M. A., 1998).

O caráter demolidor fica bem explícito na última exposição do grupo:

A última exposição da Rex foi a de Nelson Leirner, chamada de “Não Exposição”, em abril de 1967, na qual o público foi convidado e desafiado a retirar as obras das paredes gratuitamente, e levar seus prêmios para casa. O anúncio atraiu uma multidão que, em questão de minutos, esvaziou a galeria, constituindo-se como um típico happening dos anos 60. A proposição deveria ser devidamente documentada, mas um curto-circuito imprevisto impediu que esta acontecesse, restando algumas fotos que permitem imaginar o acontecido (ANDRADE, M. A., 1998, p. 81).

Comprometido com essa pauta problematizadora, Leirner desenvolve, em 1968, uma intervenção urbana na capital paulista com “200 cartazes utilizando métodos industriais [...] multiplicando-o como meio informativo de maneira idêntica a uma publicidade comercial” (ANDRADE, M. A., 1998, p. 82). O propósito de provocação se evidencia no conjunto: a expressão de prazer reiterada na multiplicação do rosto feminino; o convite a aprender pelo gozo, pela experiência com a cor, o convite à experiência, ao fazer; o uso de um veículo comercial sem fins de venda, uma subversão da finalidade daquele espaço.

O caráter conceitual de se apropriar de um canal comercial para colocar ideias artísticas em circulação vai ao encontro do caráter combativo da arte em 1968 no Brasil. A *Feira* não é um evento isolado, e o teatro não é a única linguagem com ações de resistência, pois há uma atuação artística que anseia encontrar outros públicos, que pretende dar à arte um papel que não se restrinja ao bel-prazer de uma elite consumidora de modas.

⁴¹ “A obra de arte experimental dos anos 60 tinha como um de seus objetivos o projeto para um novo espaço de constituição da vanguarda e sua atuação no campo estético-social. As pesquisas com o espaço real, e não mais o espaço projetivo da pintura, acompanharam muitas poéticas dos anos 60. Três exemplos dão a medida dos encaminhamentos das pesquisas com o conceito de espaço e suas novas operacionalizações: o ‘Projeto cães de caça’ (1961) de Hélio Oiticica, o projeto do ‘playground’ para o Clube Espéria (1963) de Waldemar Cordeiro e, por último, a proposição dos ‘Espaços imantados’ (1968) de Lygia Pape. Neles, o espaço real era ressignificado e transformado pela proposição artística, através de um olhar crítico-poético e acionado por um pensamento arquitetônico” (REIS, 2005, p. 166).

Para tanto, por que não inserir, no cotidiano da maior cidade do Brasil, *outdoors* que não vendam nada? São grandes cartazes que proclamam, por meio de letras com *design* de moldes populares vazados (comercializados em papelarias), um convite a aprender com prazer, um convite a sentir prazer, a experimentar livremente. E aprender o quê? A fazer arte. “Aprenda colorir gozando gozar colorindo” ou “Aprenda colorindo gozar a cor” são apelos à grande população, a que anda pelas ruas da cidade, a que não compra obras nas galerias. A proposta é que esse público não especializado receba o convite sedutor da experiência estética libertadora.

Completando a composição do *outdoor*, o nome Nelson Leirner aparece grafado logo após as frases, mas não há um contato comercial ou qualquer outro elemento que complete o sentido esperado de venda, tendo em vista que o convite não é comercial – embora se possa dizer que vende o nome mesmo, uma marca. A intenção, portanto, é provocar o público a pensar, algo análogo ao que pretende o teatro de resistência da época. Como explica Andrade:

Mais do que obra, é um manifesto do que seja arte. O público que vê a imagem, distraído, lê a mensagem e procura decodificá-la: o que está sendo vendido? Um curso de arte? [...] O texto é imperativo. Provocativo. Duvida-se da intenção do autor. Há uma diferenciação entre esta mensagem e as outras. Um ruído se instala. Depois, pode haver um compartilhamento da dúvida: pergunta-se a outras pessoas - “Você viu?”; “Você entendeu?”. É portanto, uma mensagem “fria”, que necessita que o espectador interprete, livremente, o que vê. [...]

Mas será que o artista foi bem sucedido? A pouca reação do público e a confusão estabelecida com um curso de arte não teriam atrapalhado as suas intenções? Ou a ambiguidade criada seria proposital?

Diz Leirner: “É difícil pôr arte na rua. O meu código, mesmo na rua, é para quem está a par. O passante na rua pode se inquietar, mas de duas uma: ou não tem resposta, ou não se incomoda.” (ANDRADE, M. A., 1998, p. 83-84).

A problemática do público é aspecto central na obra de Leirner, bem como na arte brasileira dos anos 1960 e de hoje. Como atingir públicos mais amplos? Como tornar a arte conceitual, de fato, um instrumento de problematização da realidade? Como fugir do elitismo que cerca o mercado da Arte? Tais respostas não foram respondidas a contento, contudo a persistência em buscar meios para respondê-las é dado irrefutável em 1968. Há debates teóricos e materializações artísticas de peso no Brasil, nas diferentes linguagens, que se encontram no palco da *Feira Paulista de Opinião*.

4.5 Cantiga de maldizer imperialista: *ME.E.U.U Brasil Brasileiro* de Ary Toledo

Quem não tem cão, caça com gato e
quem não tem gato, caça com ato
Ary Toledo (1968)

Ao introduzirmos a abordagem sobre a última canção do Ato I, é preciso frisar algo: os colaboradores da *Feira* não são figuras reunidas ao acaso, há uma história que os une. O Arena é um espaço de diálogo e de introdução à vida artística de muitos nomes conhecidos do campo cultural brasileiro. Dentre eles, está Ary Toledo, um dos comediantes mais populares da cena nacional entre os anos 1960 e 1990, e que só deixa os palcos com a pandemia da Covid-19, doença causada pelo coronavírus (Sars-Cov-2), em 2020. Como descreve a síntese biográfica, é “humorista, cantor, compositor, ator e dublador” (1ª FEIRA..., 2016, p. 372).

No ano de 1966, estreia *A criação do mundo segundo Ary Toledo*, com roteiro de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em produção do Teatro de Arena. Na cena “Auto retrato”, Toledo relata o caminho que o leva à vida de músico e ator:

Em 1959 o Teatro de Arena, de São Paulo passou por minha cidade, representando a peça *Eles não usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que é roteirista desta minha peça. Travei conhecimento com o pessoal do Arena e ficou a promessa de ajuda em São Paulo. Em 1960, ganhei a estrada e vim largando voo no vento até chegar naquela grande paragem. Não tive dúvida: fui direto para o Arena. Lá em Ourinhos já tinha feito Teatro Amador e, modéstia à parte, eu era o cobra do elenco. Foi o que eu falei ao Augusto Boal quando cheguei em São Paulo. Ele pegou e disse: - “É, mas não recomenda muito, tem que fazer teste”. Fiz. Passei, peguei e falei: “Quanto é que eu vou ganhá?” “Cr\$5.000”, me respondeu ele, bem no pé de minha santa orelha. Então, eu estreei na peça do então jovem autor e diretor Augusto Boal. Trabalhava no Teatro de Arena e fazia *Revolução na América do Sul* do Boal. Morávamos nos camarins do teatro: eu, o Flávio Migliaccio, o Henrique César e uns ratos que passavam de vez em quando para assustar a gente. Fiz várias peças no Arena: *Eles não usam Black-Tie*, *Os Fuzis da Sra Carrar*, *Mandragora* e com esta última fui morar no Rio de Janeiro (BOAL; GUARNIERI, G., 1967, n. p.).

O excerto da trajetória narrada pelo protagonista do espetáculo mostra um exemplo de um processo de aproximação entre um aspirante a artista e o grupo Arena. Além disso, revela como as peças circulavam pelo Brasil, atraindo jovens para as capitais. Outro ponto a destacar é o fato de o teatro ter sido mais do que um local de espetáculos, funcionando também como casa de artistas que não tinham condições de sobrevivência por meio de sua atuação profissional. Por fim, fica evidente o caminho dentro do Arena trilhado por Ary Toledo, o que endossa a afirmação de que os participantes da *Feira* não chegam ali sem coerência com um projeto de arte contestatória ao longo dos anos 1960.

Ainda em 1967, Boal declara que o show *A criação do mundo segundo Ary Toledo* é uma resposta à industrialização do iê-iê-iê, com seus ídolos e ritmos orgásticos. Afirma o dramaturgo: “[a]qui entra Ary Toledo. Aqui ele diz o que pensa. Não leva plateias a paroxismo ritualístico, mas, ao contrário, faz com que cada um pense sorrindo” (BOAL, 1967, n. p.).

O convite a pensar sorrindo foi muito bem recebido pelo público da época. É isso que atesta a matéria da revista *Visão* (1966 apud PROVOCAÇÕES..., 2012, 1 min 5 s):

Há três meses, um espetáculo consegue lotar diariamente o Teatro Santa Rosa no Rio de Janeiro, depois de ficado seis meses em cartaz no Teatro de Arena em São Paulo. O espetáculo, que desafia a crise teatral de público, constitui-se num fenômeno de duas horas de duração – sem chanchada, sem pastelão, num excelente nível intelectual e artístico – um artista sozinho numa cadeira com o violão mantém o público rindo num impressionante nível de comunicação.

Houve receptividade de público e crítica, o que se pode confirmar também na afirmação de Yan Michalski, em uma matéria de 1967 no *Jornal do Brasil*: “o mais irresistivelmente engraçado dos espetáculos em cartaz no Rio”, ou, ainda, com o parecer do criterioso Flávio Império:

Dentro das tendências épicas da música popular brasileira contemporânea, Ary Toledo situa-se num plano especial por fazer corresponder na composição e na interpretação, sua experiência de ator, formado num ambiente cuja preocupação fundamental é o rompimento com o universo fechado da poética burguesa. O seu mundo inclui o pequeno mundo da lírica sentimental e introspectiva só como contraponto ao enfoque social (IMPÉRIO, 1967, n. p.).

Engraçado e crítico, canções e atuação com enfoque social: esses elementos, dificilmente, escapariam do controle governamental de conteúdos artísticos. O livreto do espetáculo, publicado em 1967, com ilustração inconfundível de Ziraldo, apresenta, em forma de curiosidade provocativa, os cortes da censura:

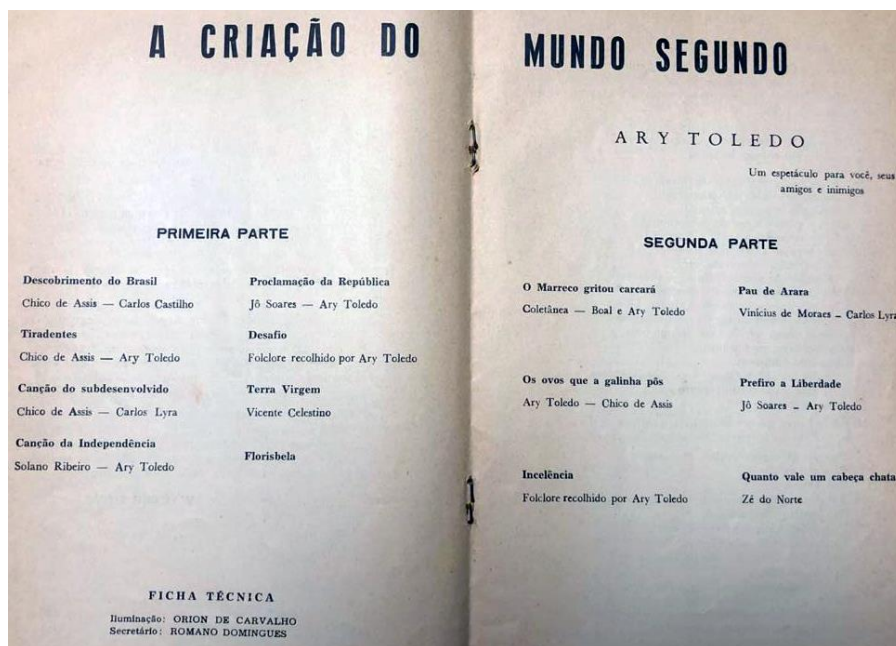
Figura 12 – *A criação do mundo* (1967)⁴²



Fonte: Boal e Guarniei (1967).

Aqui, há um registro importante para se entender como operava a censura na época. Além da necessidade de aprovação prévia dos espetáculos, as intervenções continuavam após a estreia. Esse é um caso exemplar: ao longo de seis meses, em São Paulo, o espetáculo teve 20 músicas, mas o sucesso no Rio de Janeiro chamou a atenção dos órgãos censores. Desse modo, a versão final do *show*, inclusive, a publicada no livreto, apresenta apenas 14 canções:

Figura 13 – Lista de canções do espetáculo *A criação do mundo*



Fonte: Boal e Guarniei (1967).

⁴² A foto de Ary Toledo traz o texto: “CURIOSIDADE: Este espetáculo estreou no Rio de Janeiro no dia 7 de setembro de 1966 com 20 músicas e terminou em 1º de janeiro deste 1967, com 14. Por que heim?” (BOAL; GUARNIERI, 1967, n. p.).

Vê-se que muitas produções do período acabaram se perdendo, ficando sem registro, o que justifica a atenção aqui dada à menção e à documentação das atividades artísticas dos colaboradores da *Feira Paulista*, para a qual retornamos agora, analisando a canção *ME.E.U.U Brasil Brasileiro*.

O título ME.E.U.U. BRAZIL BRAZILEIRO!... já se manifesta no livreto *A criação do Mundo segundo Ary Toledo* (1967), com a diferença de que tanto Brasil quanto brasileiro aparecem grafados com z. Na referida edição, o título surge em um anúncio do próximo espetáculo com direção de Boal e autoria de Millôr Fernandes:

Figura 14 – *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*



Fonte: Boal e Guarniei (1967).

Sobre o *show* anunciado, contudo, não conseguimos localizar outras informações. Não foi possível descobrir se subiu ao palco. Não foi possível descobrir se subiu ao palco. Apesar disso, podemos constatar a proximidade entre o humorista e dois – *Ziraldo e Millôr Fernandes* – do futuro *O Pasquim*, publicação que nasce em 1969, para desafiar os mecanismos de censura, por meio de sátiras políticas, sendo um marco na história da imprensa contestatória, do humor e do cartum brasileiro.

Da promessa de espetáculo, resta a letra da canção da *Feira*, *ME.E.U.U Brasil Brasileiro*, de Ary Toledo (2016, p. 97-98). O apelo cômico do título já anuncia a temática da canção, o imperialismo estadunidense. *E.E.U.U* é uma das formas de se abreviar Estados Unidos da América em língua espanhola, o que é aproveitado pelo humorista para gerar uma ambiguidade com o pronome possessivo na primeira pessoa do singular da Língua Portuguesa. O meu Brasil é redigido, M.E.E.U.U. Brasil, em uma explícita crítica à poderosa influência estrangeira no contexto nacional.

Esse apelo paródico e humorístico marca, de maneira muito expressiva, a *I Feira Paulista de Opinião*. Esse é, aliás, um atributo de valor do espetáculo, sobretudo, se considerarmos a reflexão de Rosenfeld sobre o teatro popular:

o teatro popular também entretém o seu público através da sátira, paródia, farsa, caricatura e de todos os recursos da ironia, do sarcasmo e da comicidade, sem dúvida eficazes na elucidação, através do desmascaramento e da desmitificação de tabus, convenções estereis e mitos nocivos. [...] O bobo costuma gozar de ampla liberdade e foi através da história do teatro, mesmo em épocas de opressão, um recurso excelente para criticar a realidade, com a características de se dirigir mais à inteligência do que à emoção. Mesmo supondo que a risada seja um desabafo catártico, uma libertação inócua e por isso em certa medida um meio de escapar e conformar o público através da descarga festiva, a comicidade, enquanto manipulada com lucidez, pode ser uma arma demolidora (ROSENFELD, 1968, p. 81).

Tal arma está ativa no conjunto do espetáculo, haja vista o papel relevante que o paródico tem nele. No fim do primeiro ato, a canção surge como “*intermezzo* musical: numa gravação, Ary Toledo canta e declama em estilo cepecista, parodiando o sotaque norte-americano, *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*.” (CARVALHO, S., 2016, p. 209).

Pelo depoimento de Mario Masetti (2016, p. 267), sabemos que a canção era entoada pela voz do elenco: “[m]ais música. Agora do Ary Toledo, *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*, um *rock* debochado, cantado pelo elenco *forçando* um sotaque americano, que falava da influência norte-americana no Brasil”. Fosse uma gravação, um coro de atores ou as duas coisas juntas, o fato é que a crítica à dominação estrangeira é o ponto central da canção.

Declaro com simpatia e entusiasmo a participação do capital americano no desenvolvimento do nosso país, acho que devemos contribuir para que esta aliança se fortaleça e o Brasil se integre de maneira cada vez mais sólida no bloco ocidental – assinado João Calmon.

Senhores, vejam que coisa bacana, o pensamento de João Calmon, precisa todos pensar como ele para o Brasil ser grande nación (bis)

Já se acabou a grande dúvida, que pairava sobre o céu de anil, será Brasil dos Estados Unidos ou Estados Unidos do Brasil (bis) (TOLEDO, A., 2016, n. p.).

Citar João Calmon explicitamente, como nas cantigas de maldizer medievais, é um mérito da debochada canção de Ary Toledo. Com essa citação, ele enfoca uma das maiores disputas de poder da década de 1960 no Brasil: os embates entre a elite detentora dos meios de comunicação e uma emissora em ascensão, a Rede Globo (HALPERIN, 2019). Essa disputa, rica em contradições, tem, na figura de João Calmon (advogado, jornalista, empresário e poderoso político brasileiro), uma das figuras mais emblemáticas. O político foi um dos mais importantes diretores da Rede Associada de Jornais e Emissoras de Rádio e Televisão do Brasil – as chamadas Emissoras Associadas, de propriedade de Assis Chateaubriand. No ano de 1966, Calmon “publicou os livros *Duas invasões* e *O livro negro da invasão branca*. O primeiro trata da infiltração comunista no governo do presidente João Goulart, e o segundo da luta contra o capital estrangeiro na área de comunicação de massa” (JOÃO..., 2009, *on-line*).

Além da questão política envolvendo os interesses comerciais e a infiltração de capital estrangeiro na imprensa nacional, em sua canção, Ary Toledo (2016, p. 98) expressa outras provocações. Declara, por exemplo, que a polícia é violenta com os estudantes: “[h]á uma coisa que eu não gostar mesmo, ouvir / dizer que o borracha é meu, não é meu não / é dos estudantes e foi pra eles que a polícia deu”. Os versos, com sotaque estadunidense estereotipado, ao mesmo tempo que indicam que a borracha brasileira está sob o controle estrangeiro, denunciam que cassetetes de borracha estão sendo utilizados para agredir estudantes: o jogo de palavras vai expondo o jogo de relações econômicas e sociais deterioradas.

Ao tratar da questão do trabalho, afirma que “se ele [o brasileiro] / não entra pro quartel, então tem que / trabalhar, suar”. Novamente, a letra da canção ataca os detentores do poder, dessa vez, os militares, os quais são apontados como pessoas inoperantes. Essa atitude de absoluta insubordinação do músico à ordem instituída pela censura vigente vai ao encontro da proposta incendiária da *Feira*; nas diferentes linguagens artísticas, o tom de denúncia se mantém.

O teor paródico, provocativo e denunciador compõe a resposta de Ary Toledo à questão “[o] que pensa você do Brasil hoje?”. Sua obra atesta que o país está sob o controle dos EUA, que a população está exposta à violência, que o trabalhador está exausto, que os militares vivem com privilégios e que ao artista resta denunciar.

Como consequência à sua atuação crítica no contexto de 1968, Ary Toledo vivencia sucessivas detenções. Na sequência do AI-5, ao término de uma apresentação no Teatro de Arena, afirma: “[m]eu show está chegando ao fim e não posso falar tudo o que tenho vontade, vocês sabem o porquê. Eu estou jogando com as armas que eu tenho. Como diz o ditado: Quem não tem cão, caça com gato e quem não tem gato, caça com ato” (TOLEDO, A., 2019, 10 min 15 s). O cômico desditado provoca a primeira ida à prisão do humorista, o que volta a acontecer mais duas vezes.

A sequência de encarceramentos interrompe a carreira de Toledo, o qual, mesmo com a abertura nos anos 1980, não volta a estabelecer como foco de suas criações a contestação política. Depois de permanecer silenciado por mais de uma década, retorna à cena nacional, com *shows* de humor envolvendo piadas sobre o cotidiano, fazendo trocadilhos sexuais e abordagens de situações engraçadas com personagens-tipo (amiga mentirosa, caipira, marido traído etc.). Quando critica políticos, o faz de maneira leve e genérica, o que mais entretém do que desperta o público. A sua veia combativa, definitivamente, não resistiu à longa década de silêncio e às dificuldades enfrentadas, cedendo a vez ao humorista popular do bem-recebido alívio cômico.

4.6 Tirando a mordada em meio a ruídos e slides: *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri

A terceira peça da *Feira* é a resposta de Gianfrancesco Guarnieri à pergunta de Boal e do Arena. Não é uma resposta qualquer, de um artista estreante, em um ano aleatório de sua trajetória artística. Em 1968, completam-se dez anos da estreia de *Eles não usam black-tie* (1958), montagem com papel histórico para a vida do jovem/premiado ator e dramaturgo, para o Arena e para o teatro brasileiro. Esse é também o ano em que, em maio, Gianfrancesco se despede de seu pai, o maestro Edoardo Guarnieri (1898-1968), que sofre um ataque cardíaco enquanto sobe as escadarias do Teatro Municipal, a caminho de seu ofício (SILVA, O., 1968). É um tempo de encruzilhadas para o militante do PCB, desde os anos 1950, e para o parceiro de criações de Augusto Boal, dentre outras, da série *Arena conta*.

No fim dos anos 1960, Guarnieri começa a despontar na TV, sentindo na pele os perigos da vida no teatro e as consequências do estrangulamento desse setor da vida cultural:

Fiquei dez anos no Arena. De 1955 a 1965. O Arena não resistiu à repressão gerada após o golpe militar de 1964. O regime não apenas torturava ou tirava as pessoas de circulação, ele fechava todas as possibilidades de trabalho para o teatro. Eles impediam que a gente tivesse qualquer patrocínio. Eles secaram o grupo, estrangularam o Arena. Fazer parte do Arena passou a representar um perigo à nossa integridade física. Não faltaram ameaças. O grupo não poderia sobreviver naquelas condições. Como o tempo se encarregou de provar, não sobreviveu mesmo (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p. 73).

Essa síntese reconstitui, brevemente, a percepção de Guarnieri acerca do processo de silenciamento do teatro no pós-1964 e, de certa forma, apresenta elementos da transição de carreira que tantos artistas fizeram nesse contexto, migrando para a TV, sem abandonar, em

definitivo, o teatro. É necessário reiterar as palavras do dramaturgo: “[f]azer parte do Arena passou a representar um perigo à nossa integridade física. Não faltaram ameaças” (GUARNIERI; ROVERI, 2004, p. 73.).

Foi sob tais condições que *Animália* foi criada, dentro do biênio 1967-68, momento já identificado nesta tese como de agremiação artística contra o reiterado “cale-se” do governo civil-militar. Tempo de levantes populares nas ruas, como a passeata dos 100 mil, aplaudida pela população, ou como a greve dos artistas nas escadarias dos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968.

As imagens a seguir pertencem às entrevistas concedidas à TV Tupi por Tonia Carrero (atriz amplamente conhecida pelo público brasileiro, por meio do cinema) e Cacilda Becker (presidente da Comissão Estadual de Teatro da Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo – Conselho Estadual de Cultura), e à TV Excelsior por Fernanda Montenegro. São registros do contexto das reivindicações por liberdade de expressão artística. Avaliamos pertinente focar essas manifestações no percurso da análise de *Animália*, pois os vídeos tornam audíveis os ruídos das manifestações públicas e nos colocam diante de três declarações de atrizes expressivas do período em ambiente aberto, junto à população.

Figura 15 – Cacilda Becker e Tônia Carrero contra a censura, conforme reportagem da TV Tupi (1968)



Fonte: Cacilda... (1968).

Figura 16 – Fernanda Montenegro comenta a greve dos artistas do teatro brasileiro (1968)



Fonte: Fernanda... (1968).

Carrero se declara em greve contra a censura e agradece o apoio da imprensa e das 10.000 assinaturas coletadas no abaixo-assinado enviado ao Ministro. Becker explica que a classe artística está aguardando as medidas, asseguradas pelo Ministro Costa e Silva, de total liberdade de expressão para a intelectualidade brasileira, tornando pública a promessa do governante, a qual, como já registrado no capítulo 2, não se cumpre. Por fim, Fernanda Montenegro contextualiza questões atinentes ao protesto: a suspensão de uma atriz, o dismantelamento de uma peça de Jorge Andrade (o que ajuda a explicar, de certa forma, a adesão do dramaturgo à *Feira*), enfim, a falta de razoabilidade dos órgãos oficiais. Tal qual Becker, a atriz cobra dos governantes em exercício uma resposta, levando a público o processo de negociação.

As vozes das atrizes, em meio à multidão, remetem à concepção dramática proposta por Guarnieri em *Animália*. O dramaturgo traz para a *Feira* a dinâmica ruidosa dos espaços públicos nacionais e reúne um conjunto de vozes que não representa indivíduos, são tipos sociais de um tempo histórico específico, o que mostra a relação entre esses seres humanos e o seu tempo. Esse é um aspecto primordial para a análise da peça, o que não se revela completamente na lista de personagens disposta no início do texto teatral. Lá, constam:

ANIMÁLIA

Soldado

Hippie

Senhora

Moço

Moça

Criado Mudo

Criado Muda

(PRIMEIRA FEIRA..., 1967, p. 41)

Entretanto, além das personagens listadas, há as personagens coletivas: Voz, Vozes, Todos, Grupo e Coro, as quais são fundamentais para a construção formal da peça. São elas que amplificam os ruídos, que trazem para o conjunto das cenas o volume discursivo de 1968, que ajudam a compor o palco das tensões públicas, evidenciando a negação do espaço privado burguês – e que acabam perspectivando a participação individual das personagens na peça. As vozes representam discursos de determinadas classes, de lugares sociais e ideológicos marcados no tabuleiro político brasileiro.

A fragmentação das falas dessas vozes, as quais irrompem em diferentes momentos da peça, somam sentidos que extrapolam aqueles expressos pelas personagens centrais. Funcionam como as vozes das ruas, como um coro. Isso fortalece a construção épica da peça, presente também nas falas dos personagens-tipo.

Como afirma Brecht (1978, p.46):

[a]o épico Döblin se deve uma excelente caracterização dos dois gêneros ao afirmar que, ao contrário do drama, a epopéia se pode, a bem dizer, retalhar em pedaços, pedaços que permanecem, apesar de tudo, com inteira vitalidade.

Tal inspiração garante que a peça se construa de forma multifacetada, o que não produz uma gradação de fatos para se atingir um ápice dramático. Diferente disso, a peça apresenta várias possibilidades de leitura, estilizando a situação em elementos particulares que precisam ser remontados pelo espectador.

As falas das personagens são, constantemente, atravessadas por vozes que se entrecortam, sustentando um volume de sons e tensões de discursos desencontrados. Palavras de ordem autoritárias, protestos e apelos ao místico misturam-se a propagandas, *slogans* e canções. A dinâmica das ruas, onde não se aplica uma comunicação linear, sem interrupções, com um pendor individualizante, ganha o palco em *Animália*. Há espaço para a Voz, para as Vozes, para Todos, para o Grupo e para o Coro. Isso se completa com os recursos acústicos

empreendidos por meio de um som estridente de acordes de guitarra elétrica combinado com um vozerio de multidão e com uma batucada proveniente do *background*.

O excerto a seguir, extraído do início da peça, ilustra o ritmo da sucessão discursiva combinada com os efeitos acústicos e visuais:

SLIDE

Multidão na praça.

SOM

Acordes de guitarra elétrica. Vozerio de multidão. Batucada em background.

[...]

SOLDADO – Cidadãos!... É no instante...

MOÇO (*interrompendo, aos berros*) – Fora!... Vendido! Testa de ferro! Leão de Chácara!... Viva a liberdade!... Abaixo a ditadura!

VOZ – Pipoca... Pipoca quentinha! Sorvetinho Dibon!

(*Murmúrio entre os assistentes.*)

VOZ – Cachorro quente!... Algodão

(*O soldado faz um gesto amplo. Mudança rápida de slide.*)

SLIDE: Soldados de armas apontadas.

SOM: Três acordes rápidos de guitarra.

(*Indecisão do Moço.*)

SOLDADO – Cidadãos! É no instante...

MOÇO (*num grito quase desesperado*) – Fora!... Abaixo a ditadura!... Viva a América livre!...

(*O grupo se fecha sobre o Moço. Moça tapa-lhe a boca com as mãos.*)

VOZES (*abafadas*) –

– Cala a boca! Cala a boca!

– Provocador!

– Não vê que está cheio de mulher e criança!

– Pensa nos outros, desgraçado!

– De que adianta bancar o herói?

– Em vez de estudar só querem saber de arruaça!

– Depois, quem paga são os outros!

– Eles ficam no bem-bom!

– Deixa ele! Deixa!... Vai pegá uma “cana” sentida!

(*O Moço que continuava a gritar com a voz abafada pelas mãos da Moça, agora não mais se manifesta. O grupo, satisfeito, deixa-o de joelhos no chão. Olham todos para o Soldado que sorri, visivelmente satisfeito. Gesto amplo de mudança de slide.*)

SLIDE: Novamente o povo na praça.

SOM: Acordes de guitarra ascendentes.

(GUARNIEIRI, 2016, p. 99-101).

Além da Voz que anuncia produtos que estão sendo vendidos na praça, as duas personagens que têm suas falas reconhecidas em meio à multidão (contexto social indicado pela rubrica) são representantes de lados opostos no contexto histórico nacional de 1968: o Soldado no palanque, emissor do discurso pró-ditadura civil-militar, o qual, no desdobramento da peça, revela-se pai do Moço; e este último, o filho jovem e resistente, que grita contra a imposição de silêncio e indigna-se com a passividade da população presente diante das manipulações dos governantes.

As Vozes criticam o estudante considerado desordeiro, inconveniente e perigoso. Já na cena inicial, conseguem calá-lo. A personagem da Moça lhe tapa a boca, tentando protegê-lo por meio do silenciamento. As falas das Vozes comunicam medo de uma reação violenta diante das manifestações contestatórias do rapaz: “– Não vê que está cheio de mulher e criança! – Pensa nos outros, desgraçado!”, isso indica a compreensão dos civis na praça de que não é seguro protestar. A afirmação “– Deixa ele! Deixa!... Vai pegá uma ‘cana’ sentida!” completa a certeza de que não há possibilidade de sair ileso à manifestação contrária ao regime.

A abertura da peça congrega, portanto, em espaço público, as divergências ideológicas que se intensificam no âmbito de muitas famílias brasileiras. Aqui, há uma evidente diferença, se comparamos essa peça com *Black-tie*, de 1958. Esta se inicia com um diálogo introdutório entre Maria e Tião, em um cenário que compõe a representação do Barraco da personagem Romana, ambiente privado. O cenário de *Animália* se reduz a um palanque em frente a uma grande tela em que, ao longo da peça, 15 *slides* contextualizam as cenas, que parecem estar, constantemente, expostas à apreciação pública.

O choque familiar ocorre na esfera coletiva, e as questões individuais tensionam a conjuntura política do país, promovendo um vaivém inquietante para o público, o qual precisa extrair dessa dinâmica sua resposta. Os embates entre pai e filho são também as divergências de um soldado diante de um jovem, figuras que se situam fora da proteção das paredes de uma residência e que têm seus posicionamentos observados pelas demais personagens. As testemunhas, o que inclui o público, são colocadas como juízes diante das questões que pedem um posicionamento de quem assiste.

Apesar de não haver no texto qualquer indicação de que os personagens Moço e Hippie sejam irmãos na trama, é assim que Masetti (2016), Magaldi (2016) e Jafa (1968) se referem a eles nas críticas publicadas sobre a peça. “*Animália* trazia um sopro diferente à dramaturgia de Guarnieri, numa análise espirituosa, embora às vezes um pouco hermética, dos dois filhos antagônicos de um general”, descreve Magaldi (2016, p. 347).

Os comportamentos antagônicos ou os “temperamentos dos dois filhos” (JAFA, 1968, n. p.) garantem um choque discursivo ao longo da peça. Enquanto o Moço se coloca contra o *status quo*, a figura do Hippie protesta, pede paz, expressa seus sentimentos, mas acaba cooptado pelo sistema, distribuindo chaves de veículos em uma espécie de *show* de auditório. Nas palavras de Masetti (2016, p. 267): “[u]m hippie, numa interpretação brilhante do Fagundes, mostrava o ‘cagando e andando’ para tudo”. Essa é uma visão, contudo, reduzida da personagem, uma avaliação que não corresponde aos movimentos contraditórios do Hippie ao longo da montagem.

Diferente do Moço, que é silenciado pelas personagens, o Hippie tem voz ativa para envolver todos em cena em um transe (exceto o Moço), como demonstra o excerto de sua primeira aparição na peça (transcrito a seguir). Mais à frente, também será dele a oração problematizadora à figura de Che Guevara, um misto de decepção e de vislumbre de como a imagem do combatente será apropriada pelo mercado. O que é importante observar, desde já, é a força da circulação de suas ideias que não assustam ao Soldado e seduzem o público:

HIPPIE (*interrompendo num grito, repetindo desafiador*) – Façamos amor, não a guerra!

GRUPO – Psssssssiu!

SOLDADO (*bonachão*) – Deixem-no falar!... Cidadãos!... Mais que nunca é necessário ouvir os protestos da juventude!

HIPPIE (*vitorioso*) – Façamos o amor, não a guerra!

TODOS – Façamos o amor, não a guerra. Amor sim! Guerra não!

SOLDADO (*proseguindo*) – Sua ânsia de amor... Seu desejo de paz! Sagradas reivindicações dos que querem o progresso, o desenvolvimento da nação!... E não é outro nosso dever. Nem outra nossa intenção, se não a de armas em punho, se preciso for, garantir-lhes precisamente a paz e o amor, o amor e a paz! Que se calem as Cassandras do Apocalipse, porque com a ajuda de Deus, tornaremos realidade os anseios juvenis. Mas para isso é urgente e inadiável o sacrifício de todos os tresmalhados, os arautos da desordem e do desassossego.

(*A música abranda, quase uma Ave-Maria.*)

MOÇA, SENHORA E HIPPIE (*lentamente caminhando ao palanque*) – Amor sim! Guerra não! Amor sim! Guerra não! Amor sim! Guerra não!

(*Mudo e Muda acompanham o grupo balançando o corpo no ritmo do coro.*)

HIPPIE (*como que tomado. Sobe ao palanque com gesto heroico.*) – Façamos o amor, não a guerra!

CORO – Não à guerra, sim ao amor!

(*Soldado num gesto histórico passa o braço sobre os ombros do Hippie num forte e emocionado abraço. Todos se abraçam e se beijam. Estoura a canção Amor sim, guerra não. Durante a canção, mudança de slide.*)

SLIDE

Flores, muitas flores multicoloridas.

Soldados com fuzis, cobertos de flores.

Flagrantes violentos de batalha.

Documentação da miséria.

Havaianos, soldados e flores.

Cemitério com muitas flores.

Defunto no caixão coberto de flores.

(Enquanto todos – menos o Moço – cantam a canção Amor sim, guerra não, o Mudo e a Muda – largo esparadrapo grudando os lábios – vão trazendo geladeira, vitrola, um enorme aparelho de televisão, demais eletrodomésticos, mesa, cadeira, poltronas, uma grande cesta repleta de chaves de Volkswagen, enorme pilha de discos compactos simples. O Hippie, durante a canção, vai atirando discos para a assistência. Aos poucos tudo vai ganhando jeito de programa de auditório. O Soldado é o animador, coadjuvado pelo Hippie. A Moça tira o vestido e aparece de saiotê e meias rendadas. A coisa chega ao paroxismo – coro e música em playback. Hippie começa a atirar chaves de Volkswagen. Termina a canção. Aplausos, burburinho.) (GUARNIERI, 2016, p. 102-103).

Na peça, o Soldado não impõe silêncio ao discurso do Hippie, na verdade promove-o e acaba por corrompê-lo: ao legitimar o discurso da paz, o Soldado justifica que, para que ela ocorra, “é urgente e inadiável o sacrifício de todos os tresmalhados, os arautos da desordem e do desassossego”. Ao que tudo indica, o Hippie não é um desses seres perigosos. Representa um discurso dos que, embora contrários à guerra, veem a paz como parte de uma agência individual, subjetiva, que tem mais relação com a descoberta do amor e da paz do que de qualquer luta. Nesse sentido, embora diverso da violência do Soldado, embora contra a ditadura, sua ação acaba servindo a ela, bem como aos interesses de grandes corporações capitalistas, exemplificadas na peça com a distribuição de chaves da Volkswagen.

Essa postura está relacionada ao tropicalismo, com sua ênfase em uma libertação do corpo e do comportamento rebelde. Além disso, é marca desse movimento uma adesão a certo irracionalismo, algo que Rosenfeld (2008) tão bem caracterizou em artigos como *Irracionalismo epidêmico*, no qual indica o caminho tropicalista de lançar mão de associações livres, partindo de uma matriz universalista, sem preocupação com a lógica de grandes narrativas. Com a busca desse “eu” potencializado, agência última e definitiva, qualquer luta coletiva perde força, bem como a crítica ao poder instituído.

Dito isso, é oportuno salientar que Boal (apud JAJA, 1968) afirma que Caetano Veloso, líder tropicalista, está na peça duas vezes: “comparece como autor de uma canção e como personagem de uma das peças”, fato já mencionado no contexto da análise da canção *Enquanto seu lobo não vem*. O Hippie, para Carvalho (S., 2016, p. 210), parece “ser um *alter ego* de Caetano Veloso”, alguém capaz de realizar articulações e reflexões culturais que podem até apontar fatos relevantes, mas que acabam se perdendo no apelo ao indivíduo:

diante da foto de Che Guevara no altar, ele, em posição de *yoga*, saúda a imagem com as seguintes frases:

Ave tua coragem; ave teu individualismo;
ave o romantismo perdido; ave teu sangue...

[...]

Então não vês o que fizeste?

Depois do teu sangue derramado,

O que resta? O que resta,

[...]

Acendeste o rubor da vergonha em cada face.

Deste esperança demais.

O *Animália*, do Guarnieri, é um dos textos mais contraditórios do conjunto, alternando abstrações fáceis com poesia crua, numa espécie de paisagem espectral, de pesadelo (CARVALHO, S., 2016, p. 210).

Na citação da peça, selecionada por Carvalho (S., 2016), os textos contraditórios incluem os discursos emitidos pelo Híppie, o qual vai da exaltação festiva a Guevara até a condenação do mártir por ter fornecido esperanças e acabar morrendo. “O alter ego de Caetano”, ao saudar a imagem de Che, não o faz por seu senso coletivo, e sim pelo individualismo. Ou seja, não por aquilo que a esquerda vê nele, mas pelo que foi feito dele. De fato, a leitura do Híppie é premonitória, já que, com o transcorrer dos anos, Guevara se torna camiseta, broche, anel, torna-se uma mercadoria bem aceita e inócua, a partir de sua leitura como mártir sonhador, individual, incorporado ao sistema. Quando Benjamin declara que nem os mortos estão a salvo se o inimigo vencer, orienta sobre lutas como a referente à memória de Guevara, pois seu perfil individualista convertido em produto de consumo é o inimigo vencendo, uma vez que seu discurso e suas lutas coletivas são destruídos.

A paisagem fantasmagórica, apontada por Carvalho (S., 2016), é a ambiência da resposta de Guarnieri à pergunta: “[o] que pensa você do Brasil de hoje?”. Sua peça é um pesadelo, um acúmulo fragmentado de discursos, de imagens e de ruídos. Como interpreta Alberto D’Aversa (1968):

Guarnieri teve a inteligência de renunciar aos benefícios de um estilo naturalista (que era o seu terreno mais sólido) para se lançar à aventura de uma linguagem dissociada, analógica, livre dos limites do imediatamente racional, generosa nas invenções e, ao mesmo tempo, claríssima nas referências. *Animália* nos promete um Guarnieri sismógrafo, cheio de surpresas e qualificadas esperanças. Só isso, para mim, vale o espetáculo, porque os erros são devidos ao afã de querer dizer tudo ao mesmo tempo, de querer ir até o fundo do experimento seguindo, quase, uma felicidade de descobrimento; uma peça excessiva, e aqui está a virtude e aqui o defeito, numa época de vacas e peças bíblicamente magras (D’AVERSA, [201?], *online*).

A criação de Guarnieri, livre do naturalismo mencionado por D’Aversa, não é um experimento fortuito, fruto de um impulso criativo isolado. Ela se viabiliza por uma série de produções de ruptura realizadas desde 1965. A série exortativa *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, construída com Boal, é prova disso. Foi dessa produção que o Sistema Coringa surgiu, para dar apenas um exemplo. É preciso destacar ainda que, para além dos limites do Arena, há um amplo esforço, empreendido por artistas de diferentes linguagens, para que a arte reaja de maneira criadora à censura e à violência. Toda essa experimentação artística, em circulação desde meados dos anos 1960, é combustível para a elaboração de *Animália*.

O uso de projeções como recurso cenográfico, em arranjo com as vozes tipificadas e coletivas, além dos sons (trilha sonora) dissonantes, que fortalecem a comunicação do momento representado, emulam a criação de uma forma capaz de responder/flagrar recortes da história viva. Imagens e sons se congregam com as interpretações e falas dos atores, muitas informações simultâneas colocam o público paulista diante dos estímulos recorrentes no tempo 1968, nas ruas de São Paulo.

O quadro-síntese a seguir tem a intenção de organizar a sequência de 15 imagens projetadas em *slides* ou vídeos ao longo da peça. São *frames* com intensa potência comunicativa, fragmentos reunidos para ampliar a visão do todo.

Quadro 3 – Projeções exibidas na peça *Animália* (1968), de Guarnieri

Sequência	Slides ou filmes	Sons
1	<ul style="list-style-type: none"> Multidão na praça. 	<ul style="list-style-type: none"> Acordes de guitarra elétrica. Vozerio de multidão. Batucada em <i>background</i>.
2	<ul style="list-style-type: none"> Soldados com armas apontadas. 	<ul style="list-style-type: none"> Três acordes rápidos de guitarra.
3	<ul style="list-style-type: none"> Novamente, o povo na praça. 	<ul style="list-style-type: none"> Acordes de guitarra ascendentes.
4	<ul style="list-style-type: none"> Flores, muitas flores multicoloridas. Soldados com fuzis, cobertos de flores. Flagrantes violentos de batalha. Documentação da miséria. Havaianos, soldados e flores. Cemitério com muitas flores. Defunto no caixão coberto de flores. 	<ul style="list-style-type: none"> Canção – “Amor sim, guerra não”.
		<ul style="list-style-type: none"> O Moço estoura o balão. Estrondo. Gritos. Pânico!
5	<ul style="list-style-type: none"> Jovens cabeludos, carrões, calhambeques. 	<ul style="list-style-type: none"> Hippie canta música tropicalista
6	<ul style="list-style-type: none"> Cenas de histeria nas concentrações para as curas de Josias. 	<ul style="list-style-type: none"> Interrupção da canção. Hippie sai gritando.

(continua)

(conclusão)

Sequência	Slides ou filmes	Sons
7	<ul style="list-style-type: none"> • Perfil de fábricas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Silêncio absoluto. Depois de alguns segundos, ouve-se, em <i>background</i>, a canção <i>Espanto que te espanta a gente</i>, que vai aumentando aos poucos. Quando a canção chega ao clímax, estanca de repente.
8	<ul style="list-style-type: none"> • Sobre põe-se ao perfil de fábricas rostos de gente do povo, operários e camponeses, homens, mulheres e crianças, moços e velhos. 	<ul style="list-style-type: none"> • O foco é a luz que hipnotiza, e não o som.
9	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Closes</i> de ídolos do cinema e TV: beijos famosos; ambientes luxuosíssimos; James Bond etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Explode música de trilha sonora de filme muito MGM.
10	<ul style="list-style-type: none"> • Aviões de combate. 	<ul style="list-style-type: none"> • Roncos de motores de avião.
11	<ul style="list-style-type: none"> • Propaganda de <i>whisky</i>. 	
12	<ul style="list-style-type: none"> • Foto de Guevara aumentada. • De acordo com Carvalho (2016, p. 210), “Em edições posteriores da peça, Guarnieri suprimiu o vínculo direto entre essa oração e a imagem de Che Guevara”. 	
13	<ul style="list-style-type: none"> • Capitão América – figura já famosa dos postos de gasolina. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ouve-se um disparo com eco.
14*	<ul style="list-style-type: none"> • Detalhes do corpo que cai. Olhos. Mão crispada. Boca aberta em um grito. 	
15	<ul style="list-style-type: none"> • Colagem de cenas de luta, problema racial, Vietnã etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aumenta a canção de protesto.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Diante dessa sequência de imagens e sons, é possível reconfigurar, parcialmente, a construção cênica da peça: multidão nas ruas, publicidade, cenas de ídolos pop nacionais e estrangeiros, Guevara morto entre uma propaganda de Whisky e a imagem do Capitão América. Havia uma confusão de símbolos banalizados pela repetição e pela exibição descontextualizada nos canais em circulação midiática da época e que fazem parte das cenas da peça.

Esse volume de informações se conecta, intensamente, com a vida cotidiana do brasileiro daquele contexto histórico, e, como nas bricolagens tropicalistas, há estilhaços da realidade. As projeções se tornam, assim, um dos princípios de organização dessa peça. Elas não aparecem apenas lateralmente, ou para criar ambientes, ou localizar historicamente, ou dar um perfil épico às passagens: elas fazem tudo isso também, mas mais importante do que isso, elas fazem com que as dimensões social, política e cultural da época, bem como suas contradições flagrantes, ganhem primeiro plano e sejam decisivas para qualquer sentido que se atribua à peça. De certo modo, para deixar claro o argumento, é como se as cenas com as personagens tipificadas e os coletivos estivessem subordinados às projeções, ou melhor, como

se a mediação entre esses elementos fosse central para a montagem. Diante desse quadro, Rosenfeld (2014, p. 207) considera que *Animália*

procura esquematizar, através de algumas personagens típicas e quase abstratas, a atual [1968] situação brasileira. Mesmo quem não concordar com o enfoque, terá de reconhecer a brilhante realização dramatúrgica, a excelente caricatura da TV.

O enquadramento do mosaico de imagens na peça não aponta para uma louvação do que está sendo exibido. Como analisa Carvalho (S., 2016, p. 210): “[o] sentimento geral é desolador, um mundo em que ninguém propõe nada, feito antes de despropósitos, animado pela projeção de manchetes sobre aumentos de preços e sobre a guerrilha”.

Há um conjunto de fatos desoladores de um tempo histórico representado de forma esquemática, com forte apelo à problematização dos símbolos cotidianos: a caricatura da televisão é, de fato, um aspecto a ser analisado. De acordo com Masetti (2016, p. 267), na encenação da peça, “um televisor piscando [...] tinha uma única imagem: um cérebro”. O elemento cênico funciona como um recurso didático na comunicação do efeito manipulador orquestrado pelo eletrodoméstico.

A televisão entra em cena, trazida pelos mudos, no momento da canção liderada pelo Hippie “Amor sim, guerra não”. Volta a ganhar destaque quando a dupla dos mudos fica sozinha em cena e deseja se beijar, o que lhes revela que conseguem tirar os esparadrapos dos lábios. Quando estão na iminência de retirá-los, o “*Soldado corre para ligar o aparelho de televisão. A luz brilhante do aparelho tem um efeito mágico sobre os mudos. Como que hipnotizados, eles param no movimento. Como autômatos, voltam-se para o aparelho [...]*” (GUARNIERI, 2016, p. 107).

Esse é um momento que representa, de forma muito didática, a ação da televisão como instrumento de dominação ideológica. Enquanto os mudos estão diante da TV, ficam imobilizados, suscetíveis à trilha sonora estilo MGM, como indica a rubrica, e à projeção por *slide* de closes de ídolos de cinema e de programas televisivos em meio a beijos e espaços luxuosos. Só deixam de assistir à TV quando toca a sirene da fábrica e começam a trabalhar.

Em *Roda viva*, encenada nos mesmos ano e teatro (embora em outra sala), a televisão também surge como lugar social da manipulação ideológica, mas o tom é cômico, em torno das ações do anjo e do diabo para fazer de Benedito Silva um ídolo, que tem no Ibope uma instância de idolatria. O coro das meninas no auditório faz as vezes das submetidas aos desígnios da TV. Já em Guarnieri, são apenas dois, Mudo e Muda, não diluídos na massa. Eles têm esparadrapos que, embora possam tirar, não sabem bem como nem o porquê. Tornam-se robotizados ante a

força dos raios catódicos e só saem de perto da TV quando vão trabalhar, ainda em estado de dormência ideológica.

Em Guarnieri, passa-se do limite do cômico e do farsesco, pois, embora o contexto remeta a esse tom, há um travo amargo no modo seco com que Mudo e Muda são tratados. Se, em *Roda viva*, a instância da dominação está, relativamente, ausente da cena, em Guarnieri, o Soldado está lá, fortalecido por sua esposa. Esta é, aliás, uma figura que se revela ao longo da trama. Inicialmente, ela entra em conflito com o esposo em defesa do filho. No fim, ignora o corpo inerte do rapaz e emite, em voz calma, no microfone, um discurso acerca das obras assistenciais que dirige, tratando a caridade como instrumento pacificador. Santos (P., 2016, p. 247) analisa assim essa escolha cênica de Guarnieri:

personagens tipificados e desprovidos de nomes próprios, um símbolo comum nos anos de chumbo: o amordaçamento. [...] É por esse silenciamento quase lírico que Guarnieri encontra brechas para expor a problemática populista associando-a aos mecanismos de opressão e alienação das massas.

A problemática populista, referida por Patrícia Freitas dos Santos, se consubstancia nas falas do Mudo e da Muda, quando respondem ao pedido insistente do Moço que está ansioso para escutar a voz do povo. Ao articularem suas falas, depois de emitirem sons estrangulados, colocam em circulação uma série de frases aparentemente aleatórias, sem marcas de pessoalidade. Parece uma reprodução caótica de discursos prontos, mal decorados, mal entoados. De fato, é o discurso da cooptação do consumo conspícuo, todo fragmentado, entrecortado, operando com enorme eficácia, pois dificulta que se veja que gira em falso:

MUDO (com dificuldade) – Sem... Entrada... Em suaves... Prestações...

MUDA – Quem dá... Aos pobres... Empresta... A Deus...

MUDO (com muita dificuldade) – Mais vale... Um pássaro na mão... Que o telhado do vizinho...

MUDA (com mais facilidade) – Com os protestos de mais elevada estima e consideração.

MUDO – O homem põe... Deus dispõe...

MUDA – Como vai passando? E os seus, como estão? As crianças vão bem?

MUDO (cantando) – Viva dá Mustang! Viva dá Mustang!

(GUARNIERI, 2016, p. 118).

Ganhar voz e passar a falar na peça não gera identidade. O que os Mudos conseguem exprimir mostra a ausência de uma voz própria, de um discurso crítico, de uma orientação de vida: eles falam bordões repetidos à exaustão pela religião, pela cortesia, das formas de pagamento, frases sem relação explícita. Elas remetem a um modelo social e político que

despreza o pensamento crítico. As personagens agem como títeres, aniquiladas enquanto consciência. As frases feitas, os ditados populares, os clichês e os *slogans* publicitários mostram uma rede discursiva destituída de uma síntese própria. Em chave paródica, as frases enunciadas ganham sentido contrário, em um movimento de desclassificar aquilo que é cotidianamente repetido por marionetes vivas.

A última aparição da TV ocorre quando o jovem, seguido pela Moça que decide lutar ao seu lado, corre com porretes na direção do aparelho de televisão e o destrói com violência. Isso gera uma reação imediata nos mudos, que arrancam instantaneamente os esparadrapos da boca e gritam de alegria, unindo-se ao Moço, do qual recebem porretes para lutar. Aqui, irrompe a esperança em chave simbólica, não realista: não se espera que a simples privação da TV tenha como efeito a imediata conscientização para a luta. Mas a perspectiva é outra e, se há etapas puladas no processo de luta, certamente, uma das agendas é o questionamento da força da TV e seu aparelhamento pela ditadura. Nesse sentido, *Roda viva* e *Animália* realizam um importante diálogo, pois podemos imaginar os Mudos assistindo aos programas estrelados por Ben Silver ou por Benedito Lampião. Em *Roda viva*, fala-se da cooptação para a construção do ídolo e, de modo secundário, alude-se à manipulação e ao controle ideológico pela ditadura, esta última em primeiro plano em Guarnieri.

A morte da televisão é sucedida pela morte do Moço pelo Soldado. O pai, decidido, atira no filho, a fim de cumprir o que considera seu dever de cidadão. A imagem do Capitão América no *slide* é o primeiro pano de fundo para a queda do rapaz, a qual é descrita pela rubrica como um movimento muito lento. Essa sequência, com grande potencial dramático, ganha contornos épicos com o uso de projeções de *slides* e com a declamação da mãe de uma receita culinária: “SENHORA – Meio quilo de farinha de trigo, uma dúzia de ovos, bater bem. Uma pitadinha de sal, duas xícaras de leite e açúcar à vontade. Bater bastante. Depois, levar ao forno... E então é simples, é só deixar esfriar” (GUARNIERI, 2016, p. 131).

A frase final da receita – “é só deixar esfriar” –, enunciada pela mãe diante do corpo da personagem do filho morto, é denunciadora do nível de frieza no uso tático do assassinato. A morte violenta por um Soldado é uma forma explícita de denúncia da opressão armada e do preço pago pelos insubordinados ao regime.

Diferente de *Black-tie*, em que o pai era um homem de luta, um líder engajado, politicamente ativo e filiado ao Partido Comunista, a figura paterna de 1968 é autoritária e violenta. A configuração do patriarca recua do ativista para o defensor do sistema, um dado que vai ao encontro do esfacelamento das atividades sindicais no período. Já a figura do filho projeta-se do fura greve Tião, personagem seduzida pelos discursos liberais e resistentes ao

engajamento político, para agente de resistência ao regime ditatorial, personagem capaz de morrer em nome de seus propósitos.

A morte do jovem não é apresentada como o ato final da peça, fornecendo-lhe um sentido trágico. Ela funciona como um fato mobilizador para a Moça e para os mudos, os quais despertam para a luta. Primeiro, ela busca denunciar a morte do namorado, o que resulta na encenação da repressão violenta pelo Soldado e na construção de uma nova imagem alegórica: a jovem se defende do ataque com livros, amparando os golpes com o instrumento que utiliza para dar aulas.

A Moça, ao longo da peça, vive um processo de aprendizagem na tomada de consciência política. No início, seduz-se pelo lema “amor sim, guerra não”, aderindo ao transe *hippie*. Em seguida, ao declarar seu amor ao namorado, é questionada por ele:

MOÇO – Tá bom, Mas independente disso, você não está cheia?

MOÇA – Sabe... Sabe que eu não sei? Nunca pensei nisso!

MOÇO – Você nunca pensou, isso sim...

MOÇA – Pode ser...

MOÇO – Ele fica aí, gastando. Comprando metralhadora. Não te mandou pra escola?

MOÇA – Mandou sim. Fiz o curso. Sou professora!

MOÇO – Não é isso que estou dizendo? Vê se entende. Generaliza, pô!

(GUARNIEIRI, 2016, p. 113).

Como a citação deixa entrever, todos os jovens da peça são apresentados como filhos do Soldado, pois se trata de uma representação simbólica da autoridade. Há, ainda, nesse excerto, uma frase citada por Roberto Schwarz no ensaio *Cultura e política:1964-1969*: “[q]uando numa peça teatral um namorado diz à namorada, insuficientemente marxista diante das complicações familiares: ‘Generaliza, pô!’ – são estes anos de Aufklärung (Esclarecimento) popular que têm a palavra”. De acordo com a nota de rodapé da peça, a frase era “corrente entre a juventude de esquerda da época, conclamando ao pensamento crítico e à procura de uma dimensão histórica” (1ª FEIRA..., 2016, p. 113). Na cena, a jovem professora não compreende a dimensão intelectual da pergunta do namorado, revelando-se incapaz de extrapolar a análise dos fatos desprendidos de sua conotação individualizante.

O Moço é a personagem que domina o vocabulário da juventude com pensamento à esquerda, como descrito por Schwarz (1992) no ensaio. Segundo o crítico:

Neste período [anos 1960] aclimatizou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e também o raciocínio político da esquerda. Daí uma certa abstração e velocidade específica do novo cinema e teatro, em

que as opções mundiais aparecem de dez em dez linhas e a propósito de tudo, às vezes de maneira desastrada, às vezes muito engraçadas, mas sempre erguendo as questões à sua consequência histórica, ou a uma caricatura dela (SCHWARZ, 1992, p. 64).

Essa visão historicizada, presente nas obras de arte contemporâneas à peça, não foi introjetada pela personagem da Moça. Em uma cena, ela busca apaziguar as tensões familiares convidando o Moço a ir ao cinema, usando como argumento que “[o] mal que se faz é o que sempre foi feito... Vamos ao cinema... É tudo uma questão de entendimento... É necessário desarmar o espírito!” (GUARNIERI, 2016, p. 125). Essas declarações sem base histórica reforçam o quanto ela estava alheia ao pensamento crítico emergente.

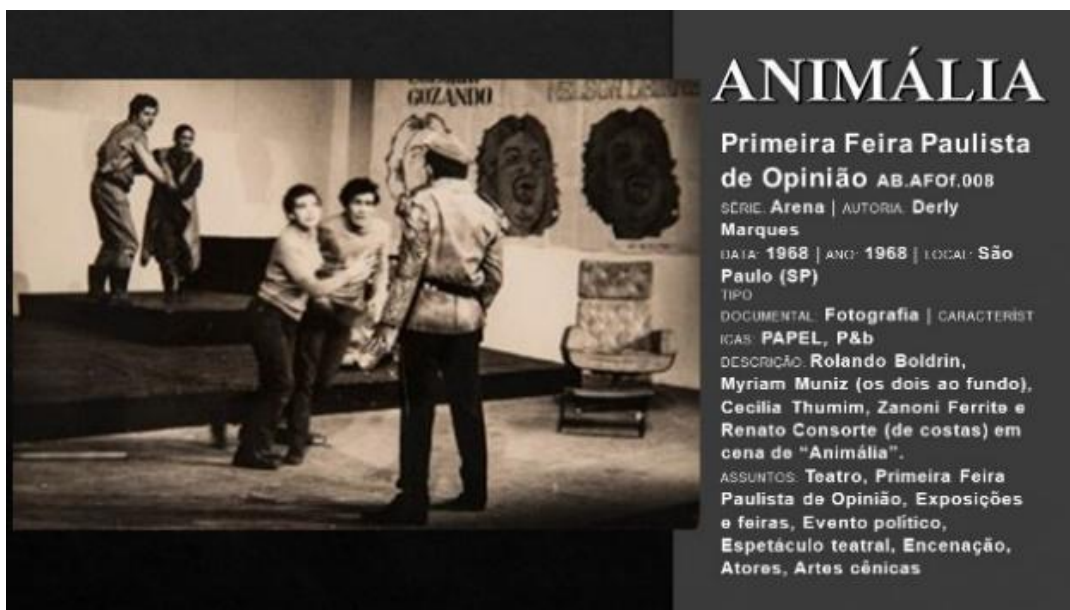
À medida que as tensões entre o Moço e o Soldado aumentam, a Moça é forçada a assumir um posicionamento crítico, o que se dá por definitivo quando o namorado é morto. Esse momento-chave faz com que ela entre em confronto com o Soldado, sendo, por isso, arrancada de cena de forma violenta. Nessa passagem, a rubrica indica a diminuição da luz geral do palco e a definição do foco de luz direcionado para o corpo imóvel do Moço.

A partir de então, ocorre, pela última vez, a sobreposição de imagens e falas que caracterizam a estrutura de *Animália*: a Senhora vai até o microfone e comunica a eficiência da caridade como instrumento de equilíbrio social; os mudos acendem velas para o Moço sem vida; o Híppie canta uma canção de protesto americana (com volume ascendente); o Soldado volta ao palco e inicia, com voz alta, um discurso. Retoma-se o estado inicial de disputa discursiva, de volume de ruídos, de acúmulo de imagens, o que não é, contudo, um enquadramento cíclico da história, uma vez que personagens-chave como a Moça e os mudos passam por uma transformação em sua ação social.

Além da ação de denúncia da Moça, o Mudo e a Muda, personagens que representam o povo na peça, não estão mais com os lábios cobertos por esparadrapos nem sentados diante da televisão hipnótica. A peça termina, justamente, com seus gritos de apelo ao espectador: “Ei!... Olá... oooooo! Ei!” (GUARNIERI, 2016, p. 132). Eles chamam a atenção do público para o rapaz morto, ao mesmo tempo que *slides* expõem colagens de cenas de luta, de protestos contra a segregação étnica e a guerra do Vietnã.

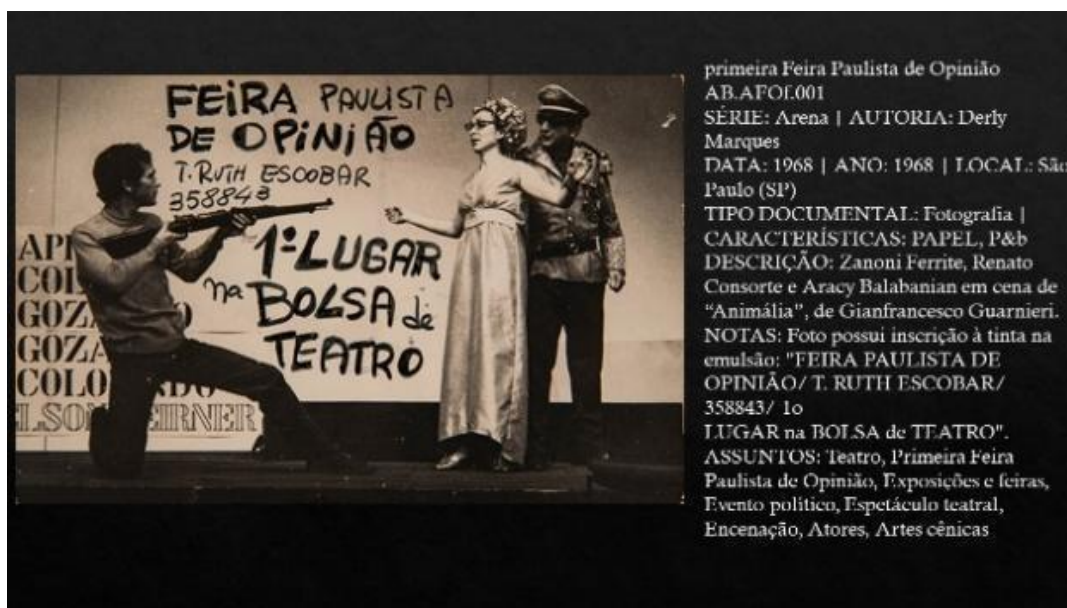
A realidade continua sendo representada de maneira estilhaçada, visto que sons, imagens e luz atordoam o público. O povo, todavia, não é mudo no desfecho de *Animália*, como ocorre no início da peça. Nesse sentido, a voz de quem era, inicialmente, Mudo ecoa do palco para acordar o público.

Figura 17 – Rolando Boldrin, Myriam Muniz e Renato Consorte em *Animália*



Fonte: Augusto Boal, [2010?].

Figura 18 – Zanoni Ferrite, Renato Consorte e Aracy Balabanian em *Animália*



Fonte: Augusto Boal, [2010?].

5. ATO II – RESPOSTAS PROVOCATIVAS DE UMA GUERRILHA TEATRAL

Depois de oferecer saquinhos de sangue ao público, de exibir uma canção tropicalista denunciadora da arquitetura violenta que suplanta a voz e a vontade popular, de reinventar a notícia de jornal, explorando o cotidiano de desmandos arbitrários das forças da lei, de focar o escatológico, expondo os vermes da ganância financeira, de tratar com humor musical o domínio imperialista e de experimentar um tratamento multimídia do contexto ruidoso de 1968, tirando a mordaza do povo, a *Feira* chega ao segundo ato. Se, na primeira parte, ecoa o grito coletivo, na segunda, os estilhaços da barbárie declaram guerra ainda mais contundente contra as ações censórias impostas à classe artística. *Espiral*, de Sérgio Ricardo, abre o percurso, seguida de uma *Receita* indigesta de Jorge Andrade. Canção e peça, música e cena em combinação harmônica, com o fim de dialogar com tensões que se encontram no trânsito entre o interior e a capital.

Depois disso, em corte abrupto, o retorno ao caos urbano traz a *Feira* à sala de despachos dos censores, em um *sketch* de Plínio Marcos, com construção provocativa deliberada. O circo se mistura ao *agitprop* em *Verde que te quero verde*, e a agilidade popular da farsa escancara a crítica que permeia toda a obra.

Posterior a esse clímax, a canção *Miserere*, de Gilberto Gil, entoa a oração de um eu lírico coletivo que se declara mudado. A reiteração em latim não aponta para a permanência, mas se liga ao movimento espiralado de transformação social que a canção de Sérgio Ricardo introduz. Acontece, então, o desfecho tão fragmentário quanto o todo da *Feira*. A colagem é a forma da contribuição de Boal em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Em sua resposta à pergunta “[o] que pensa você do Brasil hoje?”, questionamento que ele tanto lança, como diretor da peça e do Arena, quanto responde, não há a intenção de fechar o diálogo. Em seu projeto, essa é a primeira, e não última, *Feira*, como, de fato, se efetiva.

Isso não quer dizer que a *Feira* seja um emaranhado sem sentido algum. No todo e nas partes, há uma comunicação evidente da necessidade de resistência, convite reiterado ao longo de toda a montagem. Não há espaço para subserviência, como se verá nas análises que seguem.

5.1 O movimento resistente do canto popular: *Espiral*, de Sérgio Ricardo

Homem não chora / por fim de glória
 Dá seu recado / enquanto durar
 sua história
 “Beto bom de bola”
 Sérgio Ricardo

A música e o teatro mantêm uma relação íntima no Brasil dos anos 1960, algo já evidenciado ao longo desta tese. Sérgio Ricardo (1932-2020), ator, cineasta, pintor e músico com papel relevante no contexto em foco é o autor da composição que abre o segundo ato da *Feira Paulista*, mais uma canção de entremez que articula a cena e multiplica as vozes no palco.

O que a canção de Sérgio Ricardo traz à tona? Nessa canção, o compositor explora uma de suas marcas: o uso de elementos musicais que remetem a ritmos populares do Nordeste brasileiro, prática decorrente dos estudos empreendidos para projetos cinematográficos em parceria com Glauber Rocha. As trilhas sonoras produzidas para *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963-63), do diretor baiano, e para o filme *Esse mundo é meu* (1964), de autoria do próprio Sérgio Ricardo, alimentaram o diálogo com tais fontes sonoras.

O que ouvi ali me levou para outros cantos. Principalmente no tocante às letras: a literatura de cordel, o canto do povo, o sofrimento do Nordeste. E isso transformava os criadores nordestinos em verdadeiros cantores épicos, inventando fórmulas estéticas, uma diversidade de ritmos de contextos poéticos muito avançados para uma coisa da linguagem popular. Isso me transformou num aficionado da música do Nordeste. Todas as partes do Brasil me inspiravam com seus ritmos. E eu pude trabalhar uma diversidade de músicas independente da Bossa Nova (RICARDO, 2013, p. 179).

O estudo das formas musicais do Brasil, muitas delas marcadas pelo imaginário afro-brasileiro, incorporam-se à obra de Sérgio Ricardo. Mesmo tendo gravado os primeiros discos sob a égide da bossa nova, movimento com o qual manteve diálogo em diversas produções, emancipou-se já no início dos anos 1960, tanto no quesito temático quanto nas influências sonoras.

Em 1960, Ricardo gravou a faixa *Zelão*, um samba-canção com temática voltada para a questão social: “[t]odo morro entendeu quando o Zelão chorou / Ninguém riu, ninguém brincou, e era Carnaval / No fogo de um barracão / Só se cozinha ilusão / Restos que a feira deixou / E ainda é pouco só” (RICARDO, 2020, *on-line*). Nessa canção, percebe-se um enquadramento distinto do praticado, de forma preponderante, nas letras sobre o mar de Ipanema e a vida na Zona Sul carioca do estilo bossa nova.

A mudança de chave na produção de Sérgio Ricardo se relaciona, de forma significativa, pela via da participação ativa nas reuniões e produções culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a partir de 1961. Em diálogo com outros jovens artistas, Ricardo estabeleceu uma rede de contatos com músicos, cineastas, escritores e dramaturgos interessados em criar obras que gerassem transformação social, interagindo com o ideário do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ainda que nunca tenha se filiado ao partido,

e com as bases intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Sérgio Ricardo integrava o grupo de artistas do campo cultural nacionalista, conforme afirma Napolitano (2017), aqueles mobilizados sob a ideia-força do nacional-popular.

Vale destacar que integrar tal grupo está longe de fazer música dentro de padrões estabelecidos, sem embates. O próprio autor destaca, em entrevistas, que resistia a determinadas orientações propostas em reuniões com integrantes do CPC. Suas produções musicais aglutinavam traços populares em harmonia com heranças de Villa-Lobos, interações com o maestro Radamés Gnattali, arranjos com os amigos da bossa nova, dentre outras bases consideradas mais eruditas ou comerciais. O erudito e o popular, na percepção do artista, não seguem por vias excludentes, questão que, no contexto do CPC, gerava debates sem consenso (CONCAGH, 2017). O fato é que muita música, teatro e cinema foram criados em meio a tais contendas.

Ainda em 1963, Sérgio Ricardo tem seu filme “Esse mundo é meu” transposto para o Teatro de Arena por Chico de Assis. O grupo de Vianinha, Augusto Boal e Chico de Assis teria exercido papel preponderante entre 1960 e 1963 na articulação entre teatro e música. Tal relação criaria um modelo de peça teatral, resgatando o teatro de revista, que se manteria ao longo dos anos 1960 nas peças dos grupos teatrais Arena/Opinião, como espetáculos de oposição ao regime (CONCAGH, 2017, p. 47).

A música de Sérgio Ricardo se fez presente no musical histórico do ano do golpe, o *Show Opinião*. Integram-no as canções *Esse mundo é meu*, composta em parceria com Ruy Guerra, e *Perseguição*, criada com Glauber Rocha para a trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, faixa integrante do LP do filme, também de 1964. O cantor também é citado na peça, quando Nara Leão afirma: “[e]u queria fazer um disco com músicas de vocês, com música do Sérgio Ricardo, Tom, Vinícius, Lira, com folclore, com grandes sucessos da música popular brasileira. Um disco de todo mundo pra todo mundo”. Sérgio Ricardo é colocado entre os músicos que, como ela, não têm origem nem no morro carioca, como Zé Keti, nem no Nordeste do bumba meu boi maranhense da infância de João do Vale, personagens com os quais dialoga no espetáculo.

A fala de Nara é interpretada por Gouveia (2019) como uma reivindicação da cantora pelo direito de ir além da bossa nova, gravando um disco com todo mundo “para todo mundo”. É preciso destacar que essa reivindicação não é individual. Os músicos que ela cita também anseiam por esse projeto, o qual é problematizado na sequência da cena:

[...] interrompida pela voz off, que indaga: “Você vai fazer um disco cantando baião, Nara?”. Trata-se, pois, da explicitação da forma por meio da qual “o

povo” cobra, à classe média, uma explicação. “Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?”. Nara, por sua vez, dá a sua explicação: “Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele”. É por meio da TECITURA X [categoria de análise estabelecida pela autora] que as representatividades presentes sobre o palco se confrontam por meio da indagação em relação à finalidade da arte engajada, que responde à conjuntura então vivenciada com a sua reivindicação possível, manifestada no fato de que “a tristeza que a gente tem/ qualquer dia vai se acabar/ todos vão sorrir, voltou a esperança/ é o povo que dança/ feliz a cantar”, pois, apesar das mazelas, “no entanto é preciso cantar” (GOUVEIA, 2019, p. 68).

“É preciso cantar”, frase fundamental do *Opinião*, é um mote reiterado nos anos que sucedem ao *show*. A resistência da voz ativa, por meio da produção artística socialmente comprometida, desdobra-se em iniciativas diversas. A frase é replicada, inclusive, no filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

Glauber problematiza a necessidade do canto que mobiliza as massas. O “[é] preciso cantar”, que, no *Show Opinião*, é um convite à resistência diante do sistema recém-implantado, em *Terra em transe*, aparece como algo cooptado pelos interesses de quem ocupa cargos de poder. No diálogo entre os personagens professora Sara, político Vieira e escritor Paulo Martins, outro intertexto se faz presente: os versos de Castro Alves: “A praça! A praça é do povo/ Como o céu é do condor”. Em um momento mais avançado da narrativa, a voz de Sérgio Ricardo irrompe no filme, cantando os versos do poeta condoreiro, expressão romântica que não transforma a realidade, no enredo de Glauber.

O verso condoreiro será retomado, novamente, em fevereiro de 1968, na primeira peça do ano no Teatro de Arena. Com roteiro e direção de Augusto Boal, Sérgio Ricardo estrela o espetáculo denominado, inicialmente, *Sérgio Ricardo posto em questão*, mas que foi lançado com o título *Sérgio Ricardo na Praça do Povo*. A peça chega ao palco do Arena dez anos após seu primeiro disco, uma década de atuação ininterrupta no cenário artístico brasileiro. Ricardo fez papéis em novelas, dirigiu filmes, viajou pelo Brasil para entender seu ofício, fez parcerias, atuou no núcleo do CPC, trabalhou em trilhas sonoras para o cinema, cantou, participou de festivais e foi, ostensivamente, vaiado no festival de 1967, episódio em que interrompeu o canto e atirou um violão contra o público.

Esse último fato foi muito explorado pelos canais de mídia da época, repercutindo na memória do público, de modo impactante. Assim, Ricardo tornou-se, imediatamente, conhecido como vilão, em meio a tantos heróis, e ficou tão exposto pela reação intempestiva e pelo descontrole momentâneo no Festival que, na peça *Animália*, que a antecedia na *Feira* como acabamos de acompanhar, o nome “Sérgio Ricardo” foi utilizado como xingamento: “VOZES

– Assassino! Traidor! Comunista! Sérgio Ricardo! Bispo do Nordeste! Aventureiro! Dominicano!” (GUARNIERI, 2016, p. 105).

Esse é só um exemplo da dimensão que a questão toma, o que torna Sérgio Ricardo um colaborador ideal para o projeto da *I Feira*. Como vimos, a intenção da montagem do Arena é questionar os limites estreitos do campo cultural, seja por meio da desobediência civil, a qual estimula a participação no debate público em outras esferas, seja internamente, pela remissão direta à matéria social (o que ocorre em vários momentos). No caso da participação de Sérgio Ricardo, antes mesmo de sua canção ser executada, o debate já estava instaurado, tendo em vista a polêmica que estava atrelada a seu nome.

Em entrevista controversa, também no ano de 1968, o diretor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa, declarou seu desprezo à indignação social gerada por uma ação, na ótica dele, tão banal:

É incrível como um acontecimento de importância tão limitada de repente adquire as dimensões de um escândalo nacional! O violão quebrado de Sérgio Ricardo. Esse país precisa de mais violões quebrados. É incrível como um simples violão que não feriu ninguém aliás signifique tanto dentro do marasmo e do recalque da passividade do homem brasileiro pequeno burguês pra cima (CORRÊA, 1968b, p. 19).

À revelia da percepção de José Celso, a opinião pública reagiu de forma condenatória ao episódio ocorrido no III Festival da TV Record, em 1967. A atitude agressiva do público, que vaiou com tamanha intensidade a canção *Beto bom de bola*, impedindo o próprio músico de conseguir se ouvir, foi menos enfatizada do que o gesto do músico de quebrar o violão e atirá-lo na plateia. É válido lembrar que a letra da canção era inspirada na trajetória do jogador Mané Garrincha e denunciava o esquecimento ao qual o herói da nação era submetido, evidenciando uma crítica à atuação dos cartolas do futebol brasileiro e à nação (“E a nação se esqueceu/ do maior craque da história”).

O tema explorado na canção de Sérgio Ricardo reflete sobre a realidade de um jogador esquecido. A ingratidão do público está na letra e se materializa nas vaias, bem como no oportunismo da imprensa sedenta por manchetes de impacto, criando personagens fortes em seu enredo. Esses fatos são utilizados como material teatral por Sérgio Ricardo e Augusto Boal.

Sérgio Ricardo na Praça do Povo traz para o palco do Arena um artista que se encontra, desde o festival da vaia de 1967, posto em questão. O teatro se torna o espaço para sua resposta, a qual não podia se construir como monólogo, requeria a multiplicidade de vozes do contexto, pois o músico do escândalo midiático precisava colocar as vozes da mídia no palco, multiplicando-se em telas, projeções e *slides*.

De acordo com as informações reunidas em recortes de jornais preservados pelo Instituto Augusto Boal e pela cópia do roteiro mimeografado da peça disponível na Biblioteca Lasar Segal (ela ainda não foi publicada), é possível reconstituir um pouco a peça de Sérgio Ricardo. No *show*, ele respondia a questões e comentários gravados por personalidades ilustres no campo cultural brasileiro. Nas palavras de Boal (1968 apud BLIKSTEIN, 1988, p. 195), trata-se de “uma discussão ilustrada por todos os meios audiovisuais de comunicação”.

O artigo de Izidoro Blikstein (1988), professor que, na época, levava um grupo de estudantes da Universidade de São Paulo (USP) para assistir e discutir o *show*, fornece valorosa contribuição para a análise da peça. Sua avaliação, publicada 20 anos mais tarde, mas escrita no contexto do evento, reúne apontamentos sobre: a composição do cenário, as projeções ritmadas nas TVs, nos vídeos e *slides* que integram a cena, a experiência dele como público do espetáculo, a construção aberta do roteiro e os dados contemporâneos à montagem.

Na síntese do crítico, a peça aborda o “destino da música popular brasileira, a comunicação do artista com o público, a mensagem a enviar, a linguagem a ser utilizada etc.[...] Paineis de nosso tempo, S. R. na Praça do Povo nasce da crise e da perplexidade de um mundo que não se comunica” (BLIKSTEIN, 1988, p. 195). O viés de leitura do especialista em comunicação é pertinente, uma vez que essa é uma questão central para a arte do período, algo que irá ecoar na *Feira Paulista*, marcando também a dimensão da *Feira* de atuar como um lugar para onde as tensões dos anos anteriores conflui.

Outro ponto explorado por Blikstein (1988) é a desmistificação pretendida pelo espetáculo. Há uma cena polêmica com Che Guevara e a exploração midiática de seu corpo morto. Há, ainda, uma sequência em que o músico declara a condição do homem de seu tempo ser a de alguém que ignora o verdadeiro sentido das coisas, o que requer vigilância:

[...] diz S. R., é bom conhecer o verdadeiro sentido das coisas, seu significado. “É bom saber quem são os verdadeiros bichos da noite”. A partir daí, somos convocados a pensar num problema mais amplo: a mistificação e a massificação escondem-nos a guerra. O Cantor abre o jornal e começa a folheá-lo, sentado em confortável poltrona e entre um e outro gole de uísque, o projetor vai lançando “slides” em que se alternam canhões, soldados, bombas, aviões, cadáveres, destroços, napalm, canhões; e de novo, bombas e aviões. Esses signos visuais ilustram a música *Bichos da Noite* (letra de Joaquim Cardozo). A projeção começa com figuras folclóricas – que assustam crianças – e termina com canhões – que assustam os homens. É um momento de perplexidade. O ritmo da música é alucinante, os versos, cheios de aliterações em au (berimbau, pau, etc.) trazem conotações de medo. O ritmo da projeção e a ordem dos “slides” conotam o processo contínuo e inexorável da guerra. E a conotação maior significaria que nada existe isolado e cada fato encontra sua explicação quando colocado numa estrutura geral (BLIKSTEIN, 1988, p. 202).

Essa sequência vertiginosa dialoga, em grande medida, com *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e com a peça *Animália* (1968), de Guarnieri. Estamos diante de uma série de elementos importantes, como: uma profusão de imagens que ilustram e perspectivam a situação mostrada, discursos variados, um ritmo alucinante, a exposição crua da violência, o registro popular, a construção e a operação do medo e a necessidade de romper com o entorpecimento dos sentidos. Conhecer essa trilha de fatos é essencial para chegarmos à análise de *Espiral*, resposta de Sérgio Ricardo à questão da *Feira*: “[o] que pensa você do Brasil hoje?”.

Essa canção será gravada em LP apenas em 1973, com modificações, e renomeada como *Sina de Lampião*. A mudança do título não é pouco importante. A *Espiral* é uma figura geométrica que, por metáfora discursiva, deve-se apreender como um movimento que, embora circular, também é evolutivo, impulsionando para longe. Noutras palavras, embora repise em um eixo lugares já vistos, no outro eixo, afasta-se de si mesmo, em um retorno que nunca cria o mesmo. Essa é a marca semiótica da criação em 1968, formada pela dialética entre o mesmo e o outro, com as contradições que engendra. Já em 1973, torna-se *Sina*, um destino que não se pode evitar, com enorme carga a-histórica.

As mudanças entre a primeira e a segunda versão são muito produtivas, assim, vale a pena acompanhá-las. Elas se ligam a quatro pontos: a) o título (já mencionado); b) a extensão reduzida dos versos e a inclusão do refrão; c) o interlocutor; d) o conteúdo dos dois versos iniciais e finais. Tornar os versos mais curtos, empregando muitas redondilhas, mostra que a versão definitiva da canção ganhou marcas formais alicerçadas em uma estrutura rítmica da música popular. Isso também se conecta com o uso do refrão, conjunto reiterado que amplia a circularidade da composição. Acerca do ritmo, só temos o registro da versão definitiva, gravada em 1973, mas sabemos que, na *Feira*, quem cantava *Espiral* era Rolando Boldrin, segundo depoimento de Mario Masetti (2016, p. 267).

Em *Espiral*, a resposta de Sérgio Ricardo se inicia pela palavra Autoridade, a quem o poema se dirige. Não se trata, segundo o eu lírico, de uma expressão voluntária, ele atende a uma necessidade: “se é por força eu conto a história/ desafogo esta memória na mais seca falação”.

O que se segue é um relato acerca da necessidade de deixar o ambiente rural em virtude da escassez de recursos: “nem sequer sobrou semente”. Os sobreviventes, na letra da canção, chegam à cidade e lá, novamente, há a indicação de que muitos são eliminados: “poucos foram se salvando/ muitos se desintegrando em venérea poluição”. É válido destacar que, na versão de 1973, o verso se transforma em “em venérea e poluição”. Se, no primeiro caso, a palavra “venérea” qualifica poluição, uma poluição doentia e/ou sedutora; no segundo, os sobreviventes

são eliminados por doença venérea e pela poluição, pequenos ajustes de quem amadureceu a resposta elaborada para a *Feira*.

A canção se desdobra expondo os caminhos dos exilados da terra: os “afortunados” têm acesso à escola, chegando alguns à faculdade. Desses poucos, metade se “aburguesa” e a outra se revolta contra as desigualdades sociais. O poeta que protesta, o eu-lírico, é um dos revoltados, já o outro é denunciado como morto pelo regime repressor.

O desfecho da canção-relato volta-se para o papel do desaparecido. Em *Espiral*, ele se transforma em muitos: “Dos que sumiram muitas histórias são contadas”, já em *Sina de Lampião*, a figura é individualizada: “Do que sumiu muitas histórias são contas”. Fato é que, em ambas, o mártir é convertido em semente: “mas meu canto de poeta traz melhor explicação/ digo em meu canto que levou nova semente/ deu raiz em muita gente uns na terra outros a pé/ Voltou pra roça, paz e plantar com saudade”. Até esse ponto, as canções são semelhantes, visto que o canto reinventa a história, transformando a luta daquele que sucumbiu a uma força transformadora de um ciclo que tem de abrir novas possibilidades, como em uma espiral. Ou, assim como a *Sina do Caboclo*, do *Show Opinião*, era uma sina de resistência, a *Sina do Lampião* também é a de valorizar o que se tem: “Aperta o que tem na mão”.

Mas a *Espiral*, de Sérgio Ricardo, não termina nesse ponto. Assim como o início aludia ao interlocutor “Autoridade”, no fim, a figura ressurgue. Após indicar o retorno do desaparecido à roça, surgem os versos “lá te espera a autoridade, com um cravo branco na mão”. Essa é uma possível referência ao samba de 1967, *Cravo branco*, de Paulo Vanzolini:

Saiu de casa de terno tropical,
Camisa creme, lenço e gravata igual,
Jantou e saiu satisfeito,
Pra antes da meia-noite,
Morrer com um tiro no peito.

Ela lhe deu o cravo,
O outro se ofendeu,
Ele olhou no revólver,
Dava tempo e não correu,
Dobrou o joelho, desabou no chão,
Os olhos redondos,
E o cravo branco na mão,
Ai, o pobre, caído no chão,
De bruços no sangue,
Com o cravo branco na mão,
Com **o cravo branco na mão**. (ONZE... , 1967, *on-line*, grifos nossos).

A confirmação da morte é atestada pela presença da autoridade, pois é ela quem está com o cravo branco na mão, símbolo da morte. Em *Espiral*, ela é a figura de interlocução e é

quem define o desfecho. Está no princípio e no fim. Figura central não para cumprir o papel civil de proteger a população, mas para se colocar contra quem resiste à desigualdade e pretende alterar o curso da história.

Na *Sina de Lampião*, a Autoridade desaparece. O interlocutor passa a ser o ouvinte, a quem o canto apela, insistentemente, por meio do refrão “Oi diz lá o que é que ele tem na mão/ Se mulher papo amarelo/ Ou a Sina de Lampião”. São os ouvintes os responsáveis por identificar se o que estão vendo é uma figura do rifle papo-amarelo, com o qual Lampião ganhou o apelido por fazer luz na escuridão (ZANOTTI, 2012), ou se veem a sina do cangaceiro.

Figura 19 – Foto oficial da degola do bando de Lampião



Fonte: Zanotti (2012).

Ainda que *Sina de Lampião* seja posterior à *Feira*, é válido avaliar o apelo à figura controversa de Lampião. A *Sina* substitui a *Espiral*. A morte que lançava para a frente, em *Espiral*, sementeira de mudanças, perdeu ou ganhou potência? A *Sina* é resistir, ainda que isso termine em morte exemplar, à moda de Lampião? A *Sina* é deixar uma semente violenta de insubordinação? A resistência dos migrantes parece os colocar como marginais, tal qual a personagem que virou mito.

A canção de Sérgio Ricardo, como a *Feira* pretendia, não responde apenas, mas provoca reflexão. Uma tomada de consciência acerca de mais uma perspectiva histórica. Nesse sentido, falar do migrante nordestino é território que exige cuidado:

Norte, Nordeste, nordestino, como mostra o autor, são categorias genéricas que se referem a diferentes lugares, origens e experiências. No entanto, ao chegar à cidade de São Paulo, as diferenças eram esquecidas e todos se tornavam “baianos”. Ser “baiano” tinha uma implicação cultural e étnica, cuja função era, principalmente, marcar a sua diferença em relação aos moradores mais antigos: “[nordestinos] são essas pessoas morenas e de pele mais escura que não eram como nós” (DUARTE, 2010, p. 255).

Seres humanos com origens e histórias distintas são classificados de forma genérica e imprecisa. Como o autor explica, a migração nordestina era, comumente, descrita pela imprensa como associada à ignorância, à violência irracional e à pobreza. Os indivíduos eram caracterizados como grosseiros, em estágio civilizacional inferior.

[...] a imagem do “cabra-macho que não leva desaforo pra casa”, simbolizada pelo cangaceiro, foi largamente cultivada pelos migrantes como símbolo de coragem, força e determinação que os diferenciava dos sulistas. Porém, a reação mais comum diante das hostilidades que recebiam não implicava violência, mas a valorização da sua capacidade de trabalho – e, portanto, da sua identidade de operário – sob o argumento de que sem eles São Paulo não seria o que é (DUARTE, 2010, p. 256-257).

Hostilidade convertida em força de trabalho e resistência. Essa é a fonte histórica sobre a qual Sérgio Ricardo, um filho de imigrantes árabes, que cresceu no interior de São Paulo e se estabeleceu profissionalmente no Rio de Janeiro, se debruça. As vivências que ele apresenta na canção não têm como base suas experiências diretas, nascem das pesquisas apaixonadas sobre as músicas em circulação no Nordeste, produções mediadas por Glauber Rocha e por suas incursões em viagens: o Nordeste que ele mesmo pesquisou, de fora para dentro.

A obra de Sérgio Ricardo, como a arte pode ser, é tradução da realidade ou criação a partir da realidade, não cópia da realidade. Os limites, no que tange à criação, não aniquilam sua potência. O caleidoscópio da *Feira* começa, no segundo ato, com um ritmo de canto popular mediado por Sérgio Ricardo. Não há espaço, nesse espetáculo, para momentos pacíficos. As tensões que cercam a produção de sentidos em uma peça de ativismo político se sucedem em cada unidade do todo.

5.2 A incomunicabilidade sem receita de Jorge Andrade

A primeira peça do segundo ato⁴³, embalada pela canção com ritmo popular que remete ao contexto do homem do campo, foi escrita por Jorge Andrade, autor já referenciado nesta tese, dado seu papel na história do teatro brasileiro. O fato desse dramaturgo apresentar sua resposta para integrar a *Feira* é um explícito reforço da potência de colisão artística do evento.

A modernização, no séc. XX, de nossa dramaturgia passa pela representação do homem brasileiro nas peças de Jorge Andrade. A subjetividade de suas personagens se conecta, fortemente, com as condições histórico-sociais das quais elas provêm. Como declarou Rosenfeld:

Sua arte não tem o caráter de engajamento político radical, frequente na dramaturgia brasileira contemporânea [1970]. A análise social, embora decerto apoiada em estudos e provavelmente aguçada pela dramaturgia politicamente comprometida, baseia-se sobretudo na experiência pessoal e em dados de observação da realidade nacional, reunidos por um escritor sensível às condições e vicissitudes da sociedade que o cerca.

O uso de formas épico-narrativas, no caso de Jorge de Andrade [...], corresponde [...] às inovações da cena brechtiana, aliás amalgamadas com certo caráter lírico-épico de feição expressionista, aquelas bem adequadas às indagações sociais e históricas, e este, às sondagens psicológicas (ROSENFELD, 2012, p. 103).

Essa combinação está presente em *A receita*. O caráter épico-narrativo, com heranças brechtianas, já se evidencia na problemática da peça, o choque entre o jovem médico do mundo urbano, Marcelo, com os camponeses que ele tenta atender. A ação, a princípio rotineira para um profissional da saúde, de aviar uma receita não encontra condições para se efetivar, o que vai exasperando o médico, gerando ações exageradas que remetem ao expressionismo. As condições sociais são explicitadas ao longo das cenas: não há, por parte da família do enfermo, meios para compreender o documento com linguagem cifrada e custo que extrapola os limites de acesso existentes. A peça é um painel de travamentos e impossibilidades.

Também impedido de exercer o seu ofício está o jovem Devair, o filho doente da família camponesa. Em um acidente de trabalho aparentemente banal, seu pé foi perfurado por um estrepe, “garfo do demônio”, segundo a mãe Jovina, que acabou infeccionando a ponto de provocar um processo de gangrena na perna do rapaz. As causas do acidente e de suas

⁴³ Segundo Rocha e Carvalho (2016, p. 11), “[a]pós a primeira temporada, por razões pouco explicadas, a peça *A receita*, de Jorge Andrade, foi retirada do conjunto”. Isso não diminuiu sua importância. Vale destacar que o grande momento de circulação da *Feira* aconteceu entre junho e agosto de 1968, em São Paulo. No Rio de Janeiro, a temporada foi de apenas 10 dias.

consequências são aos poucos reveladas: não usava calçado nos pés, continuou percorrendo longos trajetos e trabalhando, depois de estar machucado, alimenta-se mal, com uma dieta pobre em proteína.

Há um forte e intenso apelo dramático na peça, ligado à impossibilidade de Devair voltar ao trabalho curado, dada sua condição de saúde, bem como o mergulho na caracterização das personagens, no entorno da família pobre, com seus conflitos materiais e morais, porém, por meio da incompreensão da situação complexa em que se encontram, somos levados a perceber as dimensões sociais existentes. A impossibilidade de um diálogo produtivo, marcado pela incompreensão entre o médico cientista e a mãe que busca a cura, não remete aos indivíduos, mas à situação social em que estão inseridos. A interação entre o médico e a mãe de Devair mais parece um combate, mas eles correm, de fato, em raias paralelas. Ela quer que o médico cure Devair, porque todos dependem dele, enquanto o médico imagina que todos deveriam entender suas palavras, seu diagnóstico e suas indicações – ele sequer supunha o abismo social e econômico dos seus interlocutores, para os quais sua ciência imaculada pouco ou nada serve.

A matriarca é apresentada pela rubrica como uma figura trágica, e é dela a voz ativa da família camponesa. Quando o médico afirma que eles deveriam trabalhar calçados, Jovina rebate que “[n]osso pé é mais grosso que couro de anta”; quando o doutor explica que Devair deveria ter feito repouso, a velha prematura retruca que não há quem o substitua, descrevendo a inoperância de cada um dos membros de sua miserável família:

- a) Iranildes tem onze anos, não mostra força de trabalho e ainda se nutre com leite materno;
- b) Carlinda é epilética e só se comunica com o irmão que agora se encontra doente;
- c) Chico Filisbino, o marido, além de bêbado e improdutivo, mantém relação incestuosa com a filha Jupira;
- d) Jupira é prostituta e, além de Devair, é a única que possui renda e colabora, financeiramente, para o tratamento do irmão, ainda que a mãe a despreze por seu ofício e pelo relacionamento com o pai.

Todos são maltratados pela mãe, que os acusa e maldiz. Ao mesmo tempo, todos orbitam em torno dela, pois é quem assume a responsabilidade de alimentá-los, lutando pela subsistência e pela unidade do grupo. Junto ao médico, implora por condições de tratamento para Devair, o único filho provedor:

MARCELO (*acuado e irritado*) – Já disse que vou ver o que posso fazer. Não depende de mim.

JOVINA (*angustiada*) – Depende de quem, doutor? Fala! Quem sabe a gente pode ir pedir. Eu vou de joelho. Fala, doutor!

MARCELO (*anda, agitado, pela sala*) – A Santa Casa está cheia. A de Ribeirão é a mesma coisa. As filas são grandes em toda parte. (*Algo descontrolado.*) Se dependesse de mim, não seria apenas o Devair que eu levaria...! (*Para, conscientizando, pela primeira vez, sua alienação.*) Parece mesmo que eu vivia em outro mundo. (*Olha a sua volta.*) A gente aprende a ser médico, mas de algumas doenças... E não das piores. Parece que estudamos... para tratar de um outro povo. (*Aproxima-se de Carlinda.*) Pode ficar calma! (*Tentando se convencer.*) Eu salvo o seu Devair.

[...]

(*Marcelo olha as receitas em sua mão. De repente, começa a distribuir a todos. As colonas pegam as receitas com certo receio.*)

MARCELO – Pode pegar. Não cobro nada. (*Impaciente.*) Pega! (*Irritado, Marcelo agarra a mão de uma colona e enfia a receita. Ela fica olhando a receita como se fosse uma coisa indecifrável. Acentuando sua irritação.*) Vocês também estão precisando. Todos! Será possível que não percebem o estado em que estão? (*Subitamente, faz menção de sair.*) Quem vai comigo para trazer os remédios?

JUPIRA (*decidida*) – Eu.

MARCELO – Tenho muitas amostras grátis. Posso ajudar também. (ANDRADE, J., 2016, p. 154-156).

A sequência apresenta o processo de tomada de consciência do médico, o que vai gerando ações desencontradas, levando-o a se perder em meio à realidade que o assombra. Marcelo afirma que salvará Devair, sabendo que não tem como isso ocorrer. Os limites de seu ofício e atuação gritam na cena. Os hospitais estão lotados e a população é analfabeta e subnutrida, painel social que Jorge Andrade, paulatinamente, vai traçando. A formação acadêmica mostra-se inútil diante do estado de coisas que é apresentado ao jovem doutor. Esse é um momento da peça em que o código realista é rompido, pois, em meio ao desespero, a personagem distribui várias receitas às colonas, ato sem nenhuma lógica ou eficiência, exagero com molde expressionista que, contraditoriamente, ganha contornos cômicos. É risível fornecer receitas médicas, código que tem validade fora daquele contexto, no universo em que Marcelo as distribui. O documento oficial, a prescrição médica, é teoria inócua, não se efetiva na prática; na verdade, assusta a população, que não a compreende nem tem recursos para segui-la.

A ação exagerada, deformadora da realidade, cumpre a função de se mostrar em cena, como o teatro épico propõe. Não há uma ilusão de realidade, o que ocorreria se Marcelo, por exemplo, entregasse uma receita ao enfermo e saísse de lá comovido com o destino triste daquela gente, fazendo dele um herói trágico que luta contra um destino que é maior que ele. A

chave é outra, o recurso é a hipérbole. As receitas são multiplicadas e distribuídas a todos, indiscriminadamente. Todos estão doentes, inclusive ele, e só a distorção expressiva pode se aproximar, mimeticamente, da situação terrível da vida social.

Isso se mostra no novo rompante emocional que Marcelo manifesta. Ao perceber que Jovina e as demais colonas o estão aclamando como santo, por atender em domicílio, por distribuir receitas e amostras grátis de remédios, fica descontrolado. Ele se torna bastante hostil no diálogo com a matriarca, indignado com o endeusamento que lhe é atribuído por tão pouco, o que culmina na declaração explícita da informação, até então, velada: a perna de Devair precisa ser amputada. A tensão, desde o início, instaurada entre o médico e a mãe atinge o estágio de agressão física, quando Jovina tenta arranhá-lo:

JOVINA (*escandalosa*) – Estão querendo matar meus filhos!

MARCELO – Há coisas que precisam ser amputadas também...

JOVINA – Não aleija meu filho...

MARCELO –... e eu nem tinha consciência.

JOVINA (*tentando arranhar o rosto de Marcelo*) – Maldito filho da puta!

MARCELO (*empurra Jovina com violência*) – Não vê, sua burra, a vida que seus filhos estão levando? Como porcos... Vermes! Não percebe que está tudo gangrenado? Até eu! Ser médico pra quê? Tenho vontade de mandar tudo à puta que o pariu também. (*Fremente.*) Condição excomungada, lazarenta! Não vê que estou com as mãos amarradas? (*Subitamente, olha as mãos, sentindo a inutilidade delas. Depois, relanceia os olhos à sua volta, observando a expressão ansiosa dos colonos. Leva as mãos ao rosto, quando dá com a expressão desesperançada de Carlinda.*) Meu Deus...!

(*Carlinda levanta-se, lentamente, tentando compreender, o que há de terrível no ar, não conseguindo perceber*).

(*Marcelo com os olhos marejados, fica olhando Carlinda. Subitamente não suportando a visão de Carlinda, volta-se e sai como se fugisse*). (ANDRADE, J., 2016, p. 158-159).

A desistência do médico interrompe o diálogo. Ele parte depois de encarar a figura de Carlinda, da qual, segundo a descrição da rubrica, ele foge com olhos marejados. A imagem da filha epilética de Jovina e seu olhar insistente por respostas parecem ser insuportáveis para ele. O abandono da cena pelo personagem representa a desistência de quem não consegue dar conta da complexidade do problema com o qual se depara. O médico realiza ações que, em tese, deveriam minimizar a dor da família. Todas, entretanto, mostram-se sem efetividade prática. Sua reação, frente à falência dos manuais de medicina, não aponta para a adaptação dos métodos, atendendo às demandas do contexto. Primeiro, torna-se agressivo e critica as condições em que vivem os colonos, em seguida, “*sai como se fugisse*”. Na resposta de Jorge Andrade, não há espaço para um herói da classe média. O que se esboça é a

incomunicabilidade, o assombro e a desistência, o abismo social, o abuso dos mais frágeis e o completo despreparo do médico.

Com a partida de Marcelo, a aglomeração de figuras vai se dissipando. Jovina, depois de gritar desesperada, segue com outras colonas em busca de forças pela fé, entoando a oração do terço. Se a medicina e seu representante não salvam, se não há espaço no hospital, a saída é retornar à fonte religiosa. De acordo com Leonardo (2020, p. 206), em um local abandonado e isolado como o dessa família, as pessoas buscam no misticismo fundamentos que ajudem a suportar a miséria, visto a inaplicabilidade dos métodos da medicina: “[o] indivíduo da ciência desaparece e cresce o corpo social baseado no misticismo”.

Nessa acepção, ecoa o lugar social construído em *Vereda da salvação*, de 1964, em que também entra o misticismo e a fé como possibilidades de salvação e, claramente, como crítica da operação ideológica que a religião produz. Em *Vereda da salvação*, se não para todos, para alguns, o mergulho no misticismo religioso se dá pela consciência da opressão secular que os aflige (Dolor e Manuel, cada um a seu modo).

Jupira, a filha prostituta, busca uma saída mais racional para o problema – por sinal, é a única capaz de compreender e aceitar a situação apresentada. Antes de partir, promete ao irmão doente que o levará à capital, uma vez que a Santa Casa de lá é maior. Explica que está em uma pensão com melhores condições, o que trará meios para que ela o ajude. A filha, considerada pária, é a única a apontar um caminho produtivo para a situação, ainda que inviável, pois a situação emergencial da saúde de Devair esbarra no tempo que ela levaria para ganhar o dinheiro com seu trabalho.

Essa riqueza de perspectivas é o que a peça de Jorge Andrade fornece. As personagens vão se ressignificando a cada novo fragmento, o que vai ao encontro de processos de construção brechtianos, para os quais há que se realizar a localização histórica da situação apresentada, expondo os pressupostos e a operação que a faz naturalizada. É isso que ocorre quando permanecem, na cena final, apenas os dois filhos opostos de Jovina. São eles os responsáveis por apresentar o desfecho da peça.

Nessa parte, as ações ganham força, uma vez que as palavras não se mostram eficientes para resolver o problema. As descrições nas rubricas se avolumam, mostrando que Carlinda está inquieta em busca de uma solução para a dor de Devair, os gestos são potencializados: “(Carlinda dá uma volta pela sala, meio desorientada, procurando se lembrar de alguma coisa. Olha em todas as direções, angustiada, tentando se lembrar.)” (ANDRADE, J., 2016, p. 162).

As ações de Carlinda contradizem o julgamento da mãe, que a considera inútil. A filha tem conhecimento de onde o pai oculta as garrafas “compradas com o dinheiro do feijão” e

também sabe que a aguardente tem o poder de minimizar a dor do irmão, o que a leva a embriagá-lo. Um tanto amortecido em sua dor, Devair consegue se expressar. Em suas poucas palavras, revela consciência da gravidade de seu quadro de saúde e da necessidade da amputação. Pela voz do acamado, ocorre o reforço de um dado material: a amputação não acontece por não haver nem espaço nem dinheiro para realizá-la. Seu discurso não se volta para o íntimo, para a expressão psicológica da dor, antes, retoma o dado material que o mantém na condição em que está.

Diante do abandono dos demais, Devair manifesta para a irmã, única que permanece ao seu lado, o desejo de solucionar o problema por si só:

CARLINDA (*vira a garrafa na boca de Devair*) – Dói muito, Deva?

DEVAIR – Não aguento nem o pano. Tira de cima de mim. Dói tanto... que tenho vontade de pegar o machado e cortar o pé.

CARLINDA (*hirta*) – Machado?

DEVAIR – Isto mesmo.

CARLINDA – Bebe que a dor passa. Mais, Deva! Bebe mais! Não quero que sente dor. Bebe!

DEVAIR (*tenta se erguer e cai num gemido*) – Ai! O doutor disse... Que se não cortar... Essa pretura aí sobe perna acima... e toma conta do corpo.

CARLINDA (*aflita*) – Então, por que ele não cortou, Deva?

DEVAIR – Diz que não tem lugar na Santa Casa... E a gente não pode pagar um quarto (ANDRADE, J., 2016, 161-162).

As explicações de Devair ampliam em Carlinda a consciência de que o irmão está sob ameaça e de que é preciso cortar a perna para evitar que o corpo todo adoça. Ela viu o médico partir sem solucionar o problema, a mãe se refugiar em orações, a irmã voltar para o trabalho, o pai e Iranides continuarem imprestáveis; um conjunto de fatos que comunica a necessidade de sua ação. A linguagem conotativa, utilizada por Devair, “vontade de pegar o machado e cortar o pé”, é recebida como missão literal por Carlinda.

É a filha imprestável de Jovina, aquela que, segundo a mãe, “[j]á nasceu boba. Não serve pra nada. Comer, ela sabe. E como come! Mas no cabo da enxada não refresca nada” (ANDRADE, J., 2016, p. 147), que fica ao lado de Devair. É ela que anestesia o irmão com o anestésico disponível: a cachaça. É ela que não vira as costas para sua dor.

O filho, inicialmente, descrito pela mãe como “Mais resistente que aroeira. Não existe mulher casada ou moderninha que não anda com o olho derretido em cima dele. Não tem uma que ele não deita no chão. (*Orgulhosa.*) E é mais bem servido que o jumento da fazenda. Mulher que encosta nele logo pega barriga” (ANDRADE, J., 2016, p. 145), não resistiu às condições precárias de sua realidade.

As descrições de Devair, feitas seja pela mãe, seja pela irmã Carlinda, são configurações de um herói. Carlinda, nos desdobramentos do desfecho, relembra a potência do trabalhador que alimentava a família:

Tudo! (*Carlinda senta-se, lentamente, e acaricia o rosto de Devair, numa mistura de loucura e sentimento maternal.*) Eu ia na roça... só pra ver você no eito. Ninguém varava primeiro... mesmo que fosse quiçaca espinhosa. Agachada embaixo da figueira, eu pensava: se o Deva não brotar primeiro no carreador... é porque Deus num tá olhando pra gente. E você despontava cantando, ensopado como se o corpo fosse mina d'água. A enxada brilhava no sol... e você parecia o anjo Gabriel matando o dragão. Os olho parecia duas estrela... quando sorria pra mim. O corpo tinha o prumo das árvore... desdenhando ventania. Assim também era nos baile. Era pra isto que eu ia. Só pra ver você passar rodando, rodando, rodando... (ANDRADE, J., 2016, p. 162).

Carlinda compara o irmão com uma mina d'água, com o anjo “Gabriel matando dragão” (imaginário do cristianismo popular), equipara os olhos dele com as estrelas e o corpo com o talhe de uma árvore que não cede aos ventos. Esse lirismo subjetivo reforça a impossibilidade de um salvador individual, uma vez que um homem portador de todos esses atributos se encontra desprotegido no leito em cena. Não há como um único filho trabalhar por todos, sua natureza prodigiosa sucumbe. Não há herói individual da classe média nem da classe camponesa que transponha o cenário histórico-social ali configurado, só por compensação simbólica.

A última fala de Devair, já embriagado, mostra suas perspectivas diante da inescapável amputação: “DEVAIR (*já com a voz pastosa*) – Vou ficar... Como o Bastião Cotó... Manquitolando pelas estrada. Melhor... peço esmola” (ANDRADE, J., 2016, p. 162). O filho preferido de Jovina manifesta a compreensão de que, caso sobreviva, ocupará outro lugar na cadeia produtiva. Na estrada, onde, antes, surgia como salvação, na descrição de Carlinda, passará a ocupar a margem, aceitando a perspectiva de esmolar.

Paulatinamente, vai se desenhando a resposta de Jorge Andrade à questão lançada pela *Feira*: “o que pensa você do Brasil hoje?”. Sem heróis individuais, sem respostas viáveis por parte dos considerados sãos, surge a ação desesperada da irmã epilética, que, assim como Devair, não recebeu o tratamento devido. Ela age de forma meticulosa: entorpece o irmão, verifica se está inconsciente, busca o machado e a luz se apaga quando Carlinda, com sua expressão de força animal, está com o machado erguido para executar a ação da qual todos fugiram: a amputação necessária do pé de Devair.

O exagero, próprio do registro expressionista, tensionando o quadro realista explorado por Jorge Andrade, não é lido aqui como uma saída fácil. Na verdade, há razão e loucura na cena do desfecho. A tensão entre a racionalidade que move os braços de Carlinda, executando o que está prescrito pelo manual médico, e a loucura de realizar a amputação sem as condições necessárias, configura-se como um ataque para o público. Agir é loucura e não agir também é, eis o quadro.

A *receita*, assim como as demais peças desse mosaico artístico, não fecha a questão que levanta, não a resolve, ou seja, deixa ao público a tarefa de digerir o formatado. O choque entre o mundo rural e o urbano, o abismo das condições materiais, assim como em *O líder*, de Muniz, é ilustrado pela coexistência forçada das condições materiais (ou da falta delas) existentes no Brasil da década de 1960. Concordando com Carvalho (S., 2016, p. 211):

A receita [...] é um exemplo do virtuosismo dramático de um autor cujo trabalho gerava resistências preconceituosas no Seminário de Dramaturgia e na própria esquerda. Na obra de Jorge Andrade só encontra paralelo em Vereda da salvação [...] A solução final, ao mesmo tempo alegórica e dramaticamente violenta, é dada pela irmã aparentemente abobalhada. Quando todos deixam o casebre, ela embebeda o irmão doente e ergue o machado para amputar a parte podre. O incômodo desta cena, que tanto irritou o “bom gosto” da crítica da época, surge como o vinho novo no velho barril dramático.

A resposta de Jorge Andrade, como as demais peças que compõem a *Feira*, é curta. Tal condicionante exigiu que o dramaturgo reduzisse, ao máximo, o discurso, forçando-o a explorar outras estratégias de comunicação. O uso do exagero e do simbólico, próprios da dramaturgia expressionista que não exclui o chão social, como já previu a análise de Rosenfeld (2012), é bem avaliada por Carvalho, na contramão da recepção crítica da época.

Ao dizer que o velho barril dramático foi capaz de verter vinho novo, Carvalho (S., 2016) reconhece a cena apelativa do desfecho como um incômodo positivo. E faz mais do que isso: identifica como a superação do dramático não se dá pela sua eliminação ou aniquilação, mas por uma volta dialética que precisa pôr o dramático para poder superá-lo. Por esse motivo, entrevê-se a forma dramática em primeiro plano na peça, mas não em plano profundo; o conflito que o dramático não consegue expor remete aos níveis social, político, econômico e cultural mobilizados pela peça.

Não se trata de saber se Devair sairá vivo dessa amputação caseira nem do futuro que se reserva a essa família em específico. Embora haja o nível do envolvimento pela cena final, em que se testemunha a necessidade de ação e a falta de condições para isso, o conflito central se dá entre o mundo do médico (da ciência, da razão instrumental, da cidade, do mérito, da

modernidade) e o mundo da mãe de Devair e dos seus (da credice popular, da falta de saúde acessível, da falta de educação formal para a cidadania, da miséria), embate sem solução à vista, sem sequer ser exposto como problema.

Não são, contudo, mundos independentes ou isolados; a falta de consciência e de preparo do médico indica o desprezo e o abandono em relação aos menos favorecidos, a violência social e a invisibilidade da situação. Esse apagamento não é fortuito, mas projetado pelo processo de modernização conservadora, que está à vontade com a política do arrocho salarial durante a ditadura militar, com o aumento da desigualdade. Nesse sentido, o mundo do médico alimenta e legitima esse fosso social, o que ganha materialidade em sua fuga, omissão que potencializa o problema.

Tudo isso ganha mais força quando a análise da peça se articula com o todo da *Feira*. O evento artístico não tinha o fim de acalmar o público, queria incitá-lo, provocá-lo. *A receita*, dentro dessa dinâmica, cumpre o seu fim. Provoca, incomoda e exige que o público se depare com a violência de refletir sobre uma realidade hiperbolicamente desigual.

A seguir, os registros fotográficos da peça mostram as personagens Jovina (Myriam Muniz) e Carlinda (Aracy Balabanian) junto a Devair (Antônio Fagundes), durante a encenação da *Feira* em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, em 1968. Uma vez que não há filmagens da peça, as fotografias contribuem para a tarefa de reconstituição histórica das cenas. O impacto visual das duas imagens de *A receita* corrobora os índices comunicados pelo texto verbal, lembrando que o épico não exclui a emoção dramática, mas a utiliza como material potente, estilizando-a e submetendo-a a rupturas bruscas.

Figura 20 – Antônio Fagundes, Myriam Muniz e Aracy Balabanian em *A receita*



Fonte: Augusto Boal, [2010?].

Por fim, é pertinente localizar *A receita* dentro da obra de Jorge Andrade. O decálogo *Marta, a árvore e o relógio*, formado por dez peças independentes e articuladas em diálogo, é um conjunto que se destaca. Isso se deve tanto à discussão formal como temática e histórica que o autor propõe, além de realizar a formalização estética de situações de crise ou transição da história brasileira. A derrocada do café, a decadência do ciclo do ouro, a chegada dos bandeirantes e o declínio da cidade de São Paulo são focalizados por sua obra. O lugar social de suas personagens também varia: da elite da cafeicultura que perde tudo, em *A moratória*, aos trabalhadores do campo desalojados e despossuídos, de *Vereda da salvação*, para mencionar dois polos. São momentos de grande tensão histórica e social, que ganham formalização estética.

Enquanto esse projeto (o decálogo) é de longa duração e formado por peças também dispostas em um extenso arco temporal, em *A receita*, temos a concisão e uma forte tensão social e cultural. Nas peças mencionadas, seja *A moratória*, seja *Vereda da salvação*, o outro do conflito social e coletivo que aponta para o épico está ausente nas peças – embora presente e eloquente por essa ausência. Em *A moratória*, acompanhamos os antigos donos de uma enorme fazenda de café, que perdem tudo com as crises econômicas mundial e brasileira, lutando, em vão, nesse momento de rupturas. Em *Veredas*, os trabalhadores do campo estão em terras alheias, e o fato de nada terem de seu é contrastado com a simples existência dos que têm, mas os antagonistas estão ausentes – de certa forma, eles não precisam aparecer para que seu discurso e a efetividade dele sejam sentidos.

Por outro lado, em *A receita*, em um caso pouco comum em Jorge Andrade, estão, frente a frente, o médico e a família de Devair, aproximados e tensionados ao máximo, em uma peça curta, a qual condensa o resultado sincrônico dos processos que o decálogo (e suas outras peças), de algum modo, formata artisticamente. Esse tensionamento com a própria obra de Andrade é correlato à sua participação no todo da *Feira*, também aqui como parte que faz girar o todo, atualizando-o.

Esse movimento se deixa ver na reverberação que há em peças como a de Muniz, que também formaliza o tema da incompreensão social, do abuso e do abandono em *O líder*; a de Pedroso, que tem algo da força expressiva da distorção explorada por Andrade em *É tua a história contada?*; e a de Guarnieri, pelo uso da alegoria como caminho de expressão em *Animália*. Esses são alguns exemplos da dinâmica interna da *Feira*, montagem na qual se verifica uma interação produtiva entre aqueles que se unem para realizá-la, ao mesmo tempo que requer a remissão para fora dela, para a urgência de se posicionar na vida social.

5.3 Insubordinação na tela de Jô Soares e na cena de Plínio

Dando continuidade às interações produtivas entre os participantes da *Feira* e suas formalizações estéticas, a penúltima peça, *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos, dialoga com a tela *Repouso do guerreiro*, de Jô Soares. Há duas respostas, de artistas com carreiras muito distintas, mas com representações cômicas semelhantes: a imagem de um militar fardado defecando.

Figura 21 – “O repouso do guerreiro”, de Jô Soares, na *I Feira Paulista de Opinião*



Fonte: 1ª Feira... (2016).

O título irônico da tela, o apelo pop das formas e cores, a expressão resignada do personagem em um momento vulnerável, a ousadia de mostrar um militar com “as calças abaixadas”, surpreendendo-o, mostrando-o sem defesa: eis um conjunto de elementos que reforçam a insubordinação do evento promovido pelo Arena.

A coincidência entre a tela e a peça, segundo relato de Jô Soares (2016), foi explorada no contexto da encenação, o que demonstra, mais uma vez, a integração de linguagens artísticas no mosaico que foi a *I Feira Paulista de Opinião*. Soares (2016, p. 275) relembra que:

Foi uma coincidência eu ter enviado aquele quadro, a semelhança foi aleatória, e só depois, quando vi o espetáculo, entendi o quanto o quadro se encaixava perfeitamente no todo. E se não me falha a memória, o *Repouso do guerreiro* era também mostrado em cena, retirado do saguão e levado para ser visto no palco, no entreato, antes do início da peça de Plínio Marcos.

Essa indicação do uso da tela no entreato não está registrada nas rubricas, o que não quer dizer que não tenha acontecido. Segundo relatos dos atores, as encenações da *Feira* passavam por transformações decorrentes de diferentes elementos condicionadores (ameaças de bomba, presença de censores, presença da polícia, dentre outros), o que permite considerar alterações em relação ao que está nas didascálias (1ª FEIRA..., 2016).

Na indicação da rubrica, consta: “[e]ntre a peça anterior e essa, os atores correm caoticamente pelo palco provocando o macaco que grita, grunhe e tenta se defender” (MARCOS, 2016, p. 165). Os espectadores, após o desfecho de alto teor dramático de *A receita*, deparam-se com uma linguagem bem distinta em *Verde que te quero verde*. Uma personagem vestida de gorila, depois de correr pelo palco grunhindo, defeca no capacete que, até então, vestia e joga os dejetos (na verdade, bombons de chocolate) no público.

Depois de Jorge Andrade apresentar a tensão de histórias brasileiras que se cruzam, expondo um panorama social fraturado e travado, é a vez de Plínio Marcos expor sua provocativa resposta teatral à pergunta tantas vezes reiterada nesta tese: “[o] que pensa você do Brasil hoje?”. Se Carvalho (S., 2016) descreveu *A receita*, de Andrade, com a imagem do vinho novo em um velho barril dramático, podemos chamar *Verde que te quero verde* de barril de pólvora da jovem dramaturgia brasileira. Plínio era a voz ativa do submundo metropolitano em choque permanente com a censura. A respeito de sua intensa produção entre 1967 e 1968:

Em depoimento [...] à revista *Visão* (26.10.67), disse que escrevia rapidamente “com raiva, com muita raiva do estado em que se encontrava o povo brasileiro, da omissão dos políticos diante dos problemas gerais”. Não se prendia a caprichos técnicos, não tinha “preocupações de ordem formal”. Interessava-lhe “causar impacto na plateia, obrigando-a a raciocinar” (CONTIERO, 2007, p. 236).

Uma explosão de palavras atingindo quem estivesse próximo, esse era o tom do teatro de Plínio, um autor que tinha contato direto com as mazelas da população de baixa renda de cidades como Santos e São Paulo. Essas mazelas ecoavam em suas obras e pediam urgência. O desejo explícito de impactar remonta à sua primeira peça, no fim dos anos 1950, contexto em que, por um convite de Pagu (Patrícia Galvão), migrou do circo para o teatro. Em *Barrela* (1957), peça que teve uma primeira apresentação liberada e que permaneceu, por 21 anos, sob censura, Plínio apresentou uma linguagem e uma realidade social que não circulavam nos palcos brasileiros. Não chocou para ganhar atenção da crítica ou porque tinha leituras sólidas sobre um teatro de contestação social: sua obra nasce do desejo de registrar, poeticamente, um fato da realidade que o assombrou, impedindo seu desaparecimento entre tantas outras histórias (VERSA, 2007).

A raiva que ele declara sentir, no depoimento citado, é dez anos posterior a sua estreia no teatro, uma década de resistência contra as limitações financeiras da vida de artista, constantemente agravadas pela censura. Plínio, desde o governo de Juscelino Kubitschek, tinha suas obras sistematicamente vetadas. A incompatibilidade entre sua produção e os meios de controle governamental de conteúdos obrigou-o a desempenhar várias funções profissionais: camelô, técnico da Tupi e administrador de grupos teatrais, tudo para continuar ativo no contexto cultural paulista, ainda que, constantemente, impedido de efetivar seus projetos (CARVALHO, J., 2017).

A resposta à *Feira* é posterior a embates duríssimos do dramaturgo com os mecanismos de censura. Por exemplo, *Dois perdidos numa noite suja* (1966) foi liberada graças à indicação de Coelho Neto como avaliador; por sorte, havia essa figura mais esclarecida na função. *Navalha na carne* (1967) contou com a intervenção de Tônia Carreiro, que utilizou seu prestígio para intervir junto aos órgãos governamentais e propôs atuar na montagem em troca da liberação. Enfim, os processos não aconteciam sem percalços (CONTIERO, 2007).

Em meio a muitos projetos, em um período de produção desenfreada, dado o sucesso de *Dois perdido e Navalha*, Plínio encontra na *Feira de Opinião* um espaço privilegiado para dar sua resposta virulenta aos censores. O caminho cênico escolhido parece remontar às experiências do palhaço Frajola, personagem encarnado pelo ator e dramaturgo nos tempos de trupe circense, nos anos 1950, em Santos (MARCOS; PÉCORA, 2017).

Por sua vez, *Verde que te quero verde* tem correria, fantasia, objetos atirados no público, contrassenha em forma de “*peido com a boca, levantando a perna*”, concisão e comunicação clara. Segundo Rosenfeld (2016, p. 364), trata-se mais de “um *sketch* burlesco dirigido contra a Censura do que propriamente uma peça, o que não chega a ser”. Ainda assim, o crítico afirma que a obra torna patente “a capacidade inventiva e a veia cômica”, funcionando “como contraponto no todo do programa” da *Feira*.

De fato, sua proposta é diferente das que a antecedem na montagem. Ela não segue a linha do neorealismo, característica de outras peças de Plínio e vertente na qual podemos enquadrar as contribuições de Muniz e Andrade. Também não escolhe o efeito de asco provocado pela cena absurda de *É tua a história contada?*, de Bráulio Pedroso, ou ainda a construção experimental multimídia de *Animália*, de Guarnieri. *Verde que te quero verde* elabora uma farsa, explora, por um viés cômico, os desmandos dos censores, potencializa o caráter crítico ao fazer o público rir de quem pretendia ser levado a sério. O público ri do sistema instaurado para salvar a família. A frase lema dos censores vira chacota. O discurso oficial é subvertido.

Verde que te quero verde tem como espaço o escritório central do Serviço de Censura e suas personagens são: o Chefe (Renato Consorte) – vestido de gorila; o Subchefe (Rolando Boldrin) – vestido de soldado; o Cozinheiro, apontado, em uma rubrica, da seguinte forma “*Entra o Cozinheiro bichérrimo, todo vestido de verde*” (MARCOS, 2016, p. 170) e o Soldado Raso (Paco Sanchez) – também pintado de verde.

O espaço é construído como pastiche, com mesa e cadeira de um escritório do mecanismo da burocracia estatal, mas há também elementos típicos de um campo de batalha: arame farpado, metralhadora, trincheira e sacos de areia. Nesse espaço, encontram-se personagens que não respeitam qualquer código de imitação em registro realista. Apenas o Subchefe está vestido como um militar do mundo oficial. As demais personagens, seja pela pintura verde da pele (estão em operação de guerra, como as marcas do espaço prenunciam?), seja pela fantasia de macaco, geram um apelo cômico da representação do trabalho no escritório da censura.

A marca é do exagero e da provocação imediata, remetendo tanto à atuação da censura como da ditadura. Ela pode ser entendida como uma provocação direta e imediata ao sistema governamental vigente, um ataque – embora seja construído pela mediação da sátira. Em outras palavras, embora haja construção estética, ela serve como invectiva que rompe com os limites entre o palco e a vida social de então.

Sendo assim, é a expressão plena de uma das linhas de força da *Feira*, que é a subversão da constituição e operação do campo cultural, questionando a falsa autonomia absoluta do drama e seu papel de mero reprodutor das questões sociais mais relevantes. Esse é o jogo proposto em *Verde que te quero verde*, algo bastante coerente com o contexto de produção da *Feira* e com as vivências do dramaturgo maldito.

A importância das palavras é algo que é destacado ao longo de toda a cena. É preciso dominar a senha “Deus, pátria e família!”: é assim que começa e termina o *sketch*. O Subchefe só entra no escritório depois de declará-la, gerando a troca de diálogos entre ele e o chefe, a qual representa o cotidiano do escritório de censura pelas lentes de Plínio Marcos. Já no desfecho, o Soldado Raso se esquece da senha e é assassinado por engano. A saída indicada pelos atiradores é declarar à família que o Soldado morreu em defesa da pátria, o que gera a imagem final da cena: Chefe e Subchefe enrolam-no na bandeira nacional, encerrando a peça.

São as palavras que definem quem vive e quem morre em cena. Há as que podem e devem ser ditas e há as proibidas, por isso, é necessário conhecer a senha. Dentre as inaceitáveis, estão os considerados palavrões, tema central do diálogo entre as personagens que têm voz em cena:

CHEFE – Os cambaus. Digo, não gosto de tomar droga. Você vê como temos razão de proibir peças com palavrão. Depois que comecei a censurar peça desse cara, vivo falando palavrão. Até eu, que sou um homem de formação religiosa, me deixo influenciar às vezes. Puta que o pariu!

SUBCHEFE – Ora, o senhor não fez mais do que citar um autor.

CHEFE – É verdade! A merda é que eu nunca cito Shakespeare.

SUBCHEFE – Também, esse aí está meio fora de moda, agora é só palavrão.

CHEFE – Aqui ó! Nós vamos moralizar isto.

SUBCHEFE – Proibindo! Proibindo! Proibindo! Passando a borracha em cada palavrão.

CHEFE – Ou no lombo do autor.

SUBCHEFE – A família será salva!

CHEFE – Família ou morte! (MARCOS, 2016, p. 168).

A agilidade do diálogo concentra muitos dados da realidade: o uso de palavrões em peças, o rompimento do teatro nacional com a reprodução de peças estrangeiras à moda de Shakespeare e a violência da polícia contra os autores censurados indiscriminadamente. Apesar de ser a peça mais curta da *Feira*, apresenta referências contextuais abundantes, remetendo à realidade que extrapola a peça.

A linguagem sem meias palavras, algo que Plínio sempre defendeu, continua presente com toda sua força na *Feira*. Mas, se nos outros textos teatrais do autor, o uso desenfreado de palavrões era recurso poético na construção de seres cujas palavras são tão violentas quanto suas ações, em *Verde que te quero verde* o palavrão é mote. De forma cômica, o diálogo entre os censores funciona como uma reflexão às avessas dos efeitos maléficos do uso de palavrões em peças teatrais. Mostra as contradições dos policiais que defendem o uso de palavras brandas, mas agem com violência para garantir o silenciamento da classe artística. Defendem Deus, a pátria e a Família, enquanto enunciam palavras consideradas de baixo calão. O discurso violento irrompe em suas falas, pois é esse o discurso que também traduz as ações que eles praticam.

Isso resulta em um efeito cômico potente, dada a contradição entre teoria e prática. É risível a acusação do censor de que começou a utilizar palavrões depois que passou a trabalhar na censura. Os argumentos beiram o infantil: “falo palavrões, porque leio peças com linguagem imprópria”: a culpa é sempre do outro, mais precisamente, dos autores teatrais. Essa retórica ironizada não é de difícil compreensão, não é cifrada, essa é uma grande qualidade da peça, algo que atende ao pedido de Boal (2016a) no texto *Que pensa você da arte de esquerda?*, manifesto em que a necessidade efetiva de comunicação é conclamada. A forma apelativa, assentada em um humor sem freios, revela um intenso potencial de comunicação junto a plateias de diferentes estratos sociais, algo que um ator de circo aprende na prática. esse é um domínio que Chaplin levou para o cinema, equilibrando o riso e a denúncia social.

Verde que te quero verde reúne qualidades que nos permitem aproximá-la, inclusive, das peças de *agitprop*, ainda que Plínio, provavelmente, não a tenha escrito inspirado em tal referencial. O caráter didático da peça explora um caminho distinto da tendência neorrealista de *Barrela* (1957), *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967). Nestas, os marginais são as personagens representadas em toda a crueza de suas existências ignoradas pela classe média. Na *Feira*, quem protagoniza são os censores tipificados, os homens da lei, figuras moldadas de forma provocativa, ridicularizadas em suas falas e ações.

A passagem em que a expressão “Viva a cultura” é reprovada por remeter ao pensamento comunista é um exemplo de concisão e efetividade comunicativa. Isso pode ser observado tanto pelo diálogo, transcrito a seguir, quanto pelo registro fotográfico da cena.

SUBCHEFE – Palavrão não é cultura.

CHEFE – Viva a cultura!

SUBCHEFE – Devagar com o andor, chefe!

(*Aponta a metralhadora.*)

CHEFE – Que é que há?

SUBCHEFE – “Viva a cultura” é chavão comuna. É o que aqueles agitadores que se dizem excelentes berram por aí.

CHEFE – É verdade. Então viva só. Viva... Viva... Viva o quê...

SUBCHEFE – Bem, mas vamos ao que interessa (MARCOS, 2016, p. 168).

O diálogo amistoso é rompido pelo uso de uma expressão imprópria: “Viva a cultura”, associada aos agitadores culturais – independentemente de sua linhagem estética e ideológica. Isso gera uma mudança abrupta do *gestus*, o que pode ser visualizado na imagem reproduzida na sequência e na indicação da rubrica: “aponta a metralhadora”. O Subchefe (Rolando Boldrin) aponta a arma para o Chefe (Renato Consorte). A ação é curta, mas mostra o Chefe sem saber o que falar em meio a tantas proibições.

Figura 22 – Renato Consorte e Rolando Boldrin em cena de *Verde que te quero verde*



Fonte: Augusto Boal [2010?].

A passagem é curtíssima e de uma clareza comunicativa evidente, seja pela fala das personagens-tipo, seja pela expressão corporal a elas associada, o que se comprova no registro fotográfico. Duas personagens, elementos de cenografia e figurino mínimos, agilidade e clareza nas falas, esses são outros pontos de contato com o *agitprop*, elementos facilitadores para exposições interventivas.

A estrutura aderente à peça de agitação e propaganda não nasce, contudo, de uma ação deliberada por estudos do autor desse tipo de manifestação teatral. A conexão é fruto da necessidade de ação, do domínio do código circense e das imensas limitações financeiras com as quais Plínio teve de lidar para produzir suas peças. Quando escreveu *Dois perdidos* (1966), não tinha condições mínimas para montar o projeto, o que não o impediu de fazê-lo, utilizando suas habilidades mambembes, recolocando-se na cena nacional.

As obras de Plínio nascem de sua indignação com a realidade desprezada do brasileiro que vive à margem. Ele produz seu teatro com foco na provocação e quer acordar o público, mesmo sem domínio de teorias. Defende a emergência da ação para além de requintes formais, o que o deixa livre para fazer uma arte deliberadamente voltada para o confronto com o sistema vigente.

Verde que te quero verde é escrita para a *Feira*, mas é também moldada para circular despreendida do todo, comunicando, com suas hilárias personagens, o recado da *Feira*: não vamos ficar calados, a censura não vai impedir nossa estreia. Temas nacionais serão levados ao palco, e a classe artística está unida, embora, na própria peça, haja também uma crítica velada a essa classe: no áudio que eles ouvem em cena, cogita-se fazer uma greve de fome dos artistas contra a censura e as condições a que estão submetidos. Mas, como há certa confusão e demora, pede-se agilidade na condução da assembleia, porque os artistas já estão indo para o restaurante Gigetto. Por sinal, a dificuldade em se chegar a um consenso na assembleia e de haver uma ação coesa e consistente, faz com que o chefe diga: ganhamos.

Essa é, portanto, a peça que circula em ato de desobediência civil pelos teatros paulistas em junho de 1968, quando as batalhas artística e jurídica ligadas à estreia da *Feira* estavam sendo travadas. O relato desses episódios de interrupção de outras peças para impor a exibição de um fragmento da *Feira*, à revelia das proibições, é fornecido pelo próprio Plínio. Suas palavras mostram a mobilização pública incitada pelo espetáculo mural, o caráter interventivo assumido pelo elenco e pelos demais membros da empreitada de resistência teatral:

Invadimos o Teatro Maria Della Costa, a Fernanda Montenegro fazendo uma peça do Millôr, *Homem do princípio ao fim*, e nós “xô, xô, fora, fora, fora...” tiramos ela do palco e fizemos a nossa. Foi um desespero, tava lotado o teatro,

puta merda, o teatro urrava, quando o Renato “hãh, hãh”, tirava o capacete, tava cheio de bombom, atirava, caía na plateia, parecia cocô caindo na plateia, era uma loucura. Aí fugíamos, era de quinze minutos a peça.

No dia seguinte eles cercaram São Paulo, nós fizemos em Santo André, num festival amador. Também loucura. Nós vínhamos voltando, eles iam indo. Aí no outro dia cercaram São Paulo, Santo André e esqueceram outra vez do Maria Della Costa. Aí nós fomos lá, pá, outra vez...
(PLÍNIO, 1997, p. 36-41 apud 1ª FEIRA..., 2016, p. 272).

As memórias narradas por Plínio complementam os fatos ligados à *Feira*, reforçando o caráter de agitação social por ela assumido, atingindo públicos de outros espaços e impondo a voz de resistência. A peregrinação descrita confirma a percepção de que, naquele junho de 1968, as mobilizações em torno da peça do Arena ultrapassaram os limites de apreciação estética para atingir proporções de ação política.

Parece pertinente afirmar que a inclusão de *Verde que te quero verde* na *Feira* significou prever um confronto com a polícia. A peça ataca a conduta dos censores, coloca na boca de personagens fardados os palavrões que eles proíbem, discute problemas políticos e sugere violência policial: “SUBCHEFE – Proibindo! Proibindo! Proibindo! Passando a borracha em cada palavrão. / CHEFE – Ou no lombo do autor”.

Segundo Contiero (2007, p. 163), escrever essa peça levou Plínio à prisão e deixou-o, depois de liberado, muito visado pela polícia da época:

[...] por ocasião de ter criado *Verde que te quero verde*, foi preso várias vezes. “Se alguém berrava contra a censura, eles achavam que era a mesma coisa que assaltar banco”. Passou três dias sob interrogatório, acusado de terrorismo. “Eles falavam: quem mandou você escrever esta peça? [...] Eles não perdoam até hoje” (1981, p. 261). Plínio conta que a *Feira de Opinião* seria um espetáculo de imediato liberado para apresentações, se não fosse o seu texto, que era, para alguns críticos, o cavalo de força do espetáculo.

A afirmação de Plínio pode ser um pouco exagerada, uma vez que as outras peças também apresentavam elementos que poderiam esbarrar na censura, como, de fato, ocorreu com os 84 cortes impostos ao texto. Ao mesmo tempo, a estrutura compositiva de *Verde que te quero verde* acentuava a previsibilidade do veto. Essa movimentação pública em torno da liberação da peça não era algo inesperado, pois vinha ao encontro da proposta da *Feira*.

A provocação pública, ocasionada pela censura à *Feira*, não se restringiu aos frequentadores do Teatro de Arena, pois alcançou outros públicos: os leitores de jornais, os espectadores do Maria Della Costa, do Festival de Santo André e os transeuntes na noite paulista, diante da carreata teatral para levar a apresentação ao palco. A reflexão sobre a

liberdade de expressão e os limites impostos pelo governo de então ganham repercussão, algo condizente com o projeto da *Feira*, com seus muitos colaboradores.

No caso de Plínio, a insubordinação com a autoria da peça gera repercussão fora e dentro de seu *sketch*. Na citação, quando o Chefe afirma “[d]epois que comecei a censurar peça desse cara, vivo falando palavrão”, há uma referência à sua própria obra, em ascensão. O Subchefe dá a entender que a moda teatral é falar palavrão, algo muito ligado à atuação do dramaturgo, mas o diálogo ficcional reverbera para muito além da referência autobiográfica. Como atesta Costa (M., 2006, p. 233), a partir dos estudos dos arquivos de Miroel Silveira, proibir palavras consideradas impróprias remonta a uma longa tradição no Brasil:

“Amante” é a palavra mais vetada entre as peças já catalogadas, seguida de perto por palavrões como “puta” e “merda”. Esses termos foram proibidos tanto nas peças de circo-teatro como *Chic, chic – tia por meia hora*, escrita por Otelo Queirolo para ser encenada na década de 1940, como na tragédia *Lisístrata*, de Aristófanes, traduzida por Millôr Fernandes, para ser levada ao palco na década de 1960. Isso revela que os critérios censórios atravessaram décadas e permaneceram os mesmos, independentemente da intencionalidade ou gênero da peça ou da sua importância para a história universal do teatro. Os censores se sentiam igualmente à vontade para vetar esses termos quaisquer que fossem o contexto e o público a que se destinasse o espetáculo (COSTA, M., 2006, p. 233).

Os estudos de Costa (M., 2006) são de extrema valia, uma vez que fornecem dados analíticos para a compreensão do nível interventivo da censura, bem como da ausência de uma análise contextual das peças vetadas. A pesquisadora aponta, por meio da análise de conteúdo dos cortes, as quatro categorias centrais da ação censória: censura moral, política, religiosa e social⁴⁴.

O autoritarismo impedia o uso de palavras, a abordagem de temas, a crítica ao sistema e a referência a países ditos inimigos. Um conjunto de desmandos arbitrários de controle dos textos dos autores e das ideias em circulação junto ao público.

Decorrente desse cenário, a prática de cortar palavrões era um tema tão atual quanto relevante para a classe teatral. Abordá-lo não era uma exclusividade de Plínio, ainda que este, pelas características de sua obra, fosse especialmente atingido por esse tipo de cerceamento.

Para tornar ainda mais complexo o cenário, o ator Humberto Magnani (2016) revela, por meio de seu depoimento, que a atuação do texto de *Verde que te quero verde* foi marcada

⁴⁴ Os critérios morais instituem vetos a palavrões, xingamentos e demais formas de expressão com referência a conteúdo sexual. Além das restrições morais, eram proibidas referências a países considerados inimigos, como a Rússia e a antiga União Soviética, no tocante ao aspecto político. Referências religiosas não eram aceitas, e questões sociais, como racismo, preconceito étnico e xenofobia, eram temas rejeitados (COSTA, M., 2006).

por uma grande liberdade. Isso significou, segundo ele, o uso ainda mais deliberado de palavrões. Ademais, afirma que “Plínio ficava puto porque a gente falava que ele escreveu só uma página, no começo a peça durava dois minutos, e com a temporada passou a 20. Ela era encenada na base do caco” (MAGNANI, 2016, p. 286). Essa afirmação mostra o desafio imposto aos censores pela forma artística do teatro, pois há uma abertura entre o que está no texto e o que é encenado, algo que dificultava o efetivo controle.

Ainda acerca do uso de palavrões, vale salientar que Boal (2016b, p. 327), nesse mesmo contexto⁴⁵, redigiu o manifesto *A classe teatral contra o palavrão*, no qual, em tom tão crítico quanto humorado, elenca os palavrões vetados pela Assembleia Geral dos trabalhadores do teatro paulista:

[...] a Assembleia determinou a elaboração da lista que se segue, contendo todos os palavrões contra os quais estão os artistas de São Paulo e deliberam lutar sem tréguas:

Ditadura

Censura

Analfabetismo

Acordo Mec-Usaid

Fome

Arrocho salarial

Napalm

Aposentadoria dos Deputados

Latifúndio

Contra estes palavrões a classe teatral promete lutar sempre e sem desfalecimentos.

A seleção de termos indecorosos, na avaliação do diretor, não coincide com as palavras consideradas obscenas pela censura de então. A revisão de sentido do termo “palavrão”, como o manifesto aponta, exige um olhar mais cuidadoso para o que efetivamente deveria chocar a sociedade civil. Essa é uma das defesas que une Boal e Plínio no projeto da *Feira Paulista*. União que, como buscamos demonstrar, provavelmente, previa a ação da censura, o que foi utilizado como estratégia para fazer ecoar mais longe o berro da classe artística paulista.

⁴⁵ Na nota 1, da p. 327 da *Feira*, consta a seguinte explicação: “[e]ste manifesto encontra-se após a peça *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal, na versão F2”. Não há indicação de data ou local.

Figura 23 – Atores em cena em *Verde que te quero verde*



Fonte: Augusto Boal, [2010?].

5.4 O corpo tem fome em *Miserere* de Gil

Miserere, de Gilberto Gil, é a última canção de entreato, operando na transição entre a chave cômica de Plínio e a exortativa de Boal. Com título ampliado para *Miserere Nobis*, e indicação de coautoria a Capinam, também é a faixa inicial do álbum *Tropicalia ou panis et circencis*, lançado em julho de 1968, contexto em que a *Feira* continuava em cartaz.

Assim como Caetano Veloso, Gilberto Gil tem sua produção musical atrelada à vertente tropicalista no fim dos anos 1960. Ter sua canção inserida no espetáculo mural do Arena confirma, novamente, o espaço de colisão que foi a *Feira Paulista*. Ainda que Boal critique, de forma explícita, como já foi apontado, a abordagem estético-política do movimento da tropicália, há espaço de destaque na peça para a música de Caetano e de Gil.

Miserere apresenta apropriações do discurso religioso cristão-católico, utilizando expressões de valor litúrgico descoladas do contexto original. Os dois primeiros versos do refrão “Misérereré nobis/ ora ora pronobis” significam “Tende misericórdia de nós/ rogai por nós”. O uso do latim, código memorizado por fiéis à base de repetições seculares, é carregado de elevado valor simbólico, sendo um verbo do passado que permanece na memória e nas orações de súplica.

Avaliar o significado da paródia ao discurso religioso na produção tropicalista possibilita diferentes e complementares interpretações:

A ritualização paródica operada nas obras e discursos dos eventos e personagens tropicalistas pôde assumir dois significados: por um lado, afasta-se da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos, provocando no espectador a estranheza diante de todos os discursos nacionalistas. Nesse sentido, afirma o Brasil como absurdo, como ente simbólico atemporal, estático e sem saída. Por outro lado, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, o Tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa operação desmistificadora, crítica e transformadora (NAPOLITANO, 2017, p. 142-143).

A colagem existente no refrão da canção *Miserere* tanto justapõe elementos fragmentados da cultura brasileira quanto reforça a potência das estruturas sociais arcaicas. O trabalho de catalogar as contradições se efetiva na leitura completa do refrão. O sentido de apelo religioso das frases em latim tem como complemento dois versos ricos em polissemia, nos quais a anáfora “é no sempre” exprime a força da permanência, ao mesmo tempo que o verbo “ser” aparece flexionado no futuro, em “será” e “serão”.

O último verso do refrão “é no sempre, sempre serão” permite a interpretação de uma indicação do futuro com caráter coletivo. Nesse caso, o termo “serão” é um verbo, flexão que orienta para um porvir que não é individual, mas que pertence a vários, e também pode ser lido como substantivo, fazendo referência ao trabalho excepcional, aquele que extrapola a jornada do dia, avançando no tempo, o “serão” do trabalhador.

Essa mistura, no refrão, da língua do passado, clamando por misericórdia, com termos polissêmicos anunciando um desejo de mudança gera uma contradição maior do que observamos nas canções do álbum *Louvação* (1967), de Gilberto Gil. Nele, tanto a canção título quanto “Procissão”, composições com explícita citação a heranças religiosas, têm o teor das letras menos crítico e reivindicador.

Já em *Miserere*, a progressão da letra pede por mudanças, a começar pelo posicionamento inicial: “Já não somos como na chegada calados e magros”. A chegada pode ser dos povos escravizados ao Brasil, pode se referir à chegada de imigrantes à capital, o importante é que, agora, não se satisfazem com pouco.

Nas duas estrofes seguintes, prevalece o desejo de uma vida utópica, igualitária, sempre iniciadas pela expressão “tomara”, indicando que os verbos no modo subjuntivo anunciem que esta comunhão hipotética se concretize na forma de mudanças que proporcionem estes momentos. Os desejos expressos nestas estrofes não só trazem os anseios por mudanças sociais e políticas, mas pressupõem também o papel que o artista desempenha ao posicionar-se, através de sua arte, apontando para visão – ainda que romantizada ou puramente utópica – de uma sociedade mais igualitária, menos submetida ao peso do poder político absolutista e das opressões e desigualdades resultantes (RIBEIRO, E., 2018, p. 4).

Imagens como a de todos bebendo a mesma cerveja, dividindo o pão e tendo na mesa banana e feijão, presentes nas estrofes de *Miserere*, configuram elementos concretos para a igualdade. O corpo tem fome para além do espírito, e a mesa da partilha precisa alimentar a todos.

Por fim, a informação de que “não somos como na chegada” é repetida. A frase indica o rompimento com a passividade, uma vez que o “o sol já é claro nas/ águas quietas no mangue”. Diante disso, a canção aponta para uma ação transgressora: “derramemos vinho no / linho da mesa molhada de vinho e manchada de sangue”.

Na canção de Gil, a necessidade de mudança se impõe, porque há uma realidade desigual, há fome e uma promessa de misericórdia que não se cumpre. Para além de louvar o trabalho e o direito à vida, como fizera em seu álbum de 1967, a canção *Miserere*, em 1968, indica um amadurecimento da consciência que aponta para a ação.

Com a imagem da mesa manchada de sangue, a mesa do sacrifício, “Gilberto Gil instalava, a partir daí, a atmosfera para a última peça do conjunto, o texto de Boal sobre a morte de Che Guevara, intitulado *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*” (CARVALHO, S., 2016, p. 212).

5.5 Fragmentos da resistência latino-americana em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal, e na colagem pop de Tozzi

Exortar a resistência: ao sistema capitalista, ao silenciamento da arte engajada e à narrativa dos fatos pelo viés da classe dominante. Essas são algumas das propostas da colagem de Augusto Boal, peça que marca o desfecho da *I Feira Paulista de Opinião*. O termo “colagem” foi empregado por ele mesmo na versão publicada, inicialmente, na Revista *aParte*, do TUSP (edição de março/abril de 1968). *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* é construída em coerência com o todo fragmentário da *Feira*: são os estilhaços finais completando o caleidoscópio maior.

Percebemos, ao longo de toda a análise da *Feira*, o esforço de cada dramaturgo em formalizar sua percepção de algum aspecto da realidade brasileira, em 1968, com uma desafiadora capacidade de síntese, garantindo a composição do espetáculo mural. Isso também se confirma na peça de Boal. A versão publicada na revista *aParte* divide-se em “Prólogo”, “Tonada de Manuel Rodrigues”, 1 – “A despedida”, 2 – “O local escolhido”, 3 – “O desertor”, 4 – “A velha das cabras”, 5 – “O combate e a prisão”, 6 – “Diálogos em busca da verdade”, 7

– “O transporte de helicóptero”, 8 – “A morte é dolorosamente certa”, 9 – “Três exortações”. Já o texto da *Feira* apresenta menos subdivisões; de nove, restam apenas quatro partes: “Prólogo”, “A despedida”, “O combate e a prisão” e “Diálogos em busca da verdade”. Há poucas reduções de texto, tendo em vista que o original já é curto, mas a simplificação reforça o processo de revisão ao qual os dramaturgos que participaram da *Feira* tiveram de submeter suas obras.

A necessidade de comunicar de forma ágil e mobilizadora exige uma precisão formal que impede a reprodução dos modelos já experimentados; é preciso apontar para algo novo. Concordando com Masetti (2016, p. 269), no espetáculo da *Feira Paulista*, Boal, com *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, seu texto sobre a morte do guerrilheiro, “apontava um novo caminho para a atividade teatral, prenúncios de seus desdobramentos com o Teatro Jornal, Teatro Foro, Invisível. Um teatro a serviço das mudanças que ali se apresentavam”.

No tocante ao tema, tratar da vida e da morte de Che Guevara não era algo inesperado. De forma reiterada, no fim dos anos 1960, a imagem do Comandante se fazia presente em diferentes obras de arte. Como mencionamos em partes anteriores da tese, isso se dá em *Os fuzis*, do TUSP, em *Sérgio Ricardo na praça do povo*, do Arena, e em *Animália*, no contexto da própria *Feira*. Para Sérgio de Carvalho (2016, p. 208): “Não é casual o fato de que a peça sobre o combatente-comandante morto Che Guevara teria que abrir ou fechar a *Feira Paulista de Opinião*: na clandestinidade Boal já atuava como colaborador da Ação Libertadora Nacional (ALN), fundada por Marighella em 1967”. Tal dado biográfico pode, de fato, reforçar a escolha de Boal, mas a potência didática da figura do revolucionário extrapola motivos individuais, uma vez que a ação guerrilheira é uma questão importante em 1968, a qual não havia sido abordada como tema central nas demais peças do conjunto da *Feira*, ainda que ela própria seja, como Boal declara em suas memórias imaginadas, uma ação de guerrilha teatral. Já em sua forma, a guerrilha estava expressa.

São diversas as fontes utilizadas por Augusto Boal na composição da peça, por exemplo: o diário de Che Guevara, as notícias veiculadas em jornais, as canções e poemas de amigos do comandante e a imaginação criadora do dramaturgo e diretor da peça. Trata-se da reunião de um conjunto de percepções para se contar uma história “mal conhecida”, segundo a rubrica inicial. A trajetória do Comandante fornece dados para a compreensão das escolhas narrativas de Boal, pois, como avalia Santos (P., 2016, p. 242), “a peça tem como principal mote o

assassinato do herói, não sua vitória. [...] Seriam os entraves na luta de Che Guevara⁴⁶ os principais responsáveis por humanizar o mártir latino-americano e por torná-lo mais próximo da concepção protagônica do Sistema Coringa.”

Confirmando tal análise, a primeira fala de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, enunciada pelo Coringa, comunica a confirmação da morte do Comandante. Essa constatação não se deve à imagem ou ao pronunciamento do exército boliviano, alerta o comentador, resulta da divulgação dos pensamentos registrados no diário de Che, material que não poderia ser forjado. Novamente, a palavra assume primeiro plano, como ocorrera na peça de Plínio, mas no polo oposto agora, porque a palavra expressa uma visão de mundo, carrega uma luta contra a opressão e as injustiças. Se a palavra, em Plínio, era cortante e agressiva, aqui, ela é debate, discursos em choque, exposição de contradições, ela é dialética.

O discurso do Coringa situa quem é o protagonista da peça e o fato histórico contemporâneo que será narrado: a morte de Che Guevara⁴⁷. O palco, em diálogo estreito com a vida social, focaliza um herói morto, na senda de *Zumbi* e *Tiradentes*, personagem com papel histórico que, desta vez, extrapola as fronteiras nacionais. Também de forma distinta das obras exortativas do Arena, a peça não é um *Arena conta Che Guevara*, é a resposta do diretor do grupo à pergunta lançada pelo Arena em parceria com a classe teatral paulista. A colagem é de autoria de Augusto Boal.

Depois de o Coringa fornecer o contexto, uma canção é entoada como “Dedicatória”: *A tonada de Manuel Rodríguez*, de Pablo Neruda. “*Uma atriz [Cecília Thumin] avança e a canta*” (p. 178), indica a rubrica. Os versos em espanhol do poeta tratam da memória do herói nacional do Chile, figura lendária, conhecida por atravessar o país lutando nas guerras de independência contra a Espanha (1810-1818). A peça de Boal trata da história de resistência por uma ótica

⁴⁶ “Ernesto Guevara de la Serna (Che, Mongo, Ramón, Fernando). Nasceu em Rosario, Argentina, no dia 14 de junho de 1928. Assim que terminou a licenciatura em medicina, foi até à Bolívia, em 1953, fazendo uma segunda viagem pela América Latina. Participou no processo revolucionário da Guatemala e, depois de esta ter sido esmagada, foi para o México, onde integrou a expedição do iate Granma, que chegou a Cuba a 2 de dezembro de 1956, para participar na luta de guerrilha contra a ditadura de Fulgêncio Batista. Desde os primeiros momentos da batalha na Sierra Maestra que se distinguiu como chefe militar e político, para depois assumir altas responsabilidades na revolução cubana, que se concretizou no dia 1 de janeiro de 1959. Em 1965, renunciou a todos os seus cargos e patentes militares e foi clandestinamente até ao Congo, à frente de um contingente cubano, para apoiar a luta anticolonialista. Posteriormente, em novembro de 1966, mudou-se para a Bolívia, onde dirigiu o movimento guerrilheiro até ao dia 8 de outubro de 1967, altura em que foi capturado – ferido – pelo Exército no Desfiladeiro de Yuro. Foi assassinado no dia seguinte, numa pequena escola da povoação de La Higuera, perto de Vallegrande” (GUEVARA, 2009, p. 295).

⁴⁷ “No dia 9 de outubro de 1967, aos 39 anos de idade, Ernesto Guevara de la Serna morreu assassinado pelo exército boliviano. Fora capturado dois dias antes, e com ele uma agenda verde, onde registrara os acontecimentos e as reflexões sobre a actividade diária da guerrilha, desde havia aproximadamente um ano. O diário foi confiscado pelos militares, mas logo em 1968 foi tornado público, por vias não inteiramente esclarecidas. Faltavam-lhe, no entanto, algumas páginas, que os serviços de informações bolivianos tinham conseguido manter inacessíveis” (GUEVARA, 2009, p. 7).

latino-americana, integrando figuras de diferentes países. A voz, entoando o castelhano falado em tantos países da América, amplia o campo de lutas. A canção termina com Manuel Rodríguez morto, espalhando pelo território chileno seu sangue guerreiro (MEMORIA CHILENA, 2021).

O apelo lírico se integra com o rompimento da narrativa. A música é um elemento importante na tendência exortativa proposta por Boal, algo que gera um movimento duplo de envolver e despertar. As canções têm efeito potente sobre o público, e tão importante quanto sensibilizar para o problema é a necessidade de despertar a consciência, algo que se encontra nas bases épico-brechtianas.

Encerrada a “Dedicatória”, dá-se início à “Despedida”. O Comandante declara que mantém seus posicionamentos e reafirma suas ideias:

creio na luta armada como única solução para os povos que lutam pela liberdade e sou conseqüente com minhas crenças. E se um dia eu morrer, saibam todos que medi o alcance dos meus atos, e que me considero apenas um soldado no grande exército do povo (BOAL, 2016b, p. 181).

O excerto selecionado das páginas do diário de Che localiza sua dimensão individual, “apenas um soldado”. É assim que ele se coloca, ainda que sua figura tenha se convertido em mito, sobretudo, após sua morte em batalha – transformando sua imagem em produto de consumo com repercussões até o presente.

Mas essa peça é anterior a tal processo de reificação, contra o qual se precisa lutar. Foi escrita no calor dos eventos. Nela, a tensão entre o indivíduo e a sociedade é uma questão central em meio ao processo de construção da imagem de Che no universo artístico. No jogo discursivo, a ênfase na vulnerabilidade do indivíduo histórico representado se manifesta em frases como “sou conseqüente com minhas crenças” e “medi o alcance de meus atos”. Na contramão dessas frases, está o impacto coletivo produzido pelas ações de resistência empreendidas por ele e outros 16 homens que não cederam à lógica social individualista. Essa é a ação de poucos fazendo ecoar a inação de muitos.

A prática guerrilheira é apresentada como uma tomada de posição consciente e conseqüente, segundo o texto enunciado pela personagem, e vai ao encontro da noção de que:

A compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de ‘hegemonias’ políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo, finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real. A consciência de fazer parte de uma determinada força hegemônica (isto é, consciência política) é a primeira fase de uma ulterior e progressiva autoconsciência, na qual a teoria e a prática finalmente se unificam (GRAMSCI, 1999, p. 103).

Mostrar um personagem ativo, consciente, atuando de forma concreta por transformações do mundo a sua volta, sem temer a morte, uma vez que se submete frontalmente a ela, é uma forma de integrar teoria e prática, como define Gramsci. Trazer para o âmbito do teatro a figura de Che é um meio encontrado por Boal de colocar seu projeto de mediação para a compreensão crítica e transformadora da sociedade. Segundo o dramaturgo: “[p]ara que os transformadores da realidade possam transformá-la, precisam conhecê-la através do estudo, da participação política e também através do teatro” (BOAL, 1988, p. 23).

O teatro de Boal, dentro da dinâmica da *Feira*, carrega a preocupação expressa por ele no manifesto *Que pensa você da arte de esquerda?*. É a produção de uma forma, de um texto, de um ato político, de uma colisão de artistas, de uma linguagem integradora que resulta de uma autoconsciência política e que, ao mesmo tempo, tenta exortá-la nos interlocutores. Vemos, nessa dinâmica, como a emergência de 1968 reaproxima o projeto do Arena do projeto do CPC, algo já pontuado nesta tese. Longe de ver isso como um demérito, vislumbramos, nessa retomada em outra chave, a compreensão aguda de que o teatro pode ser instrumento de mudança, tanto é que as forças hegemônicas se mobilizam para enfraquecê-lo, o que, de fato, ocorre de maneira mais determinante com o AI-5. Isso porque os anos de 1967 e 1968 já mostravam novas perspectivas no campo cultural, e o debate sobre arte (teatro) e engajamento era cada vez mais produtivo.

Retornando à análise da sequência narrativa da peça, após a declaração do Comandante, o Coringa e o Ator comentam as preocupações premonitórias acerca da morte de Che, dada sua exposição constante ao perigo. Enfatizam também as dificuldades de quem resiste ao sistema. Por meio dessas falas, a peça vai ao encontro do

problema básico do sistema “Coringa” [, que] consiste em “coisificar” as leis que regem os fenômenos. [...] toda peça deve mostrar os dois níveis. O nível concreto dos fenômenos particulares, porque essa é a matéria da arte, que trata de coisas reais, e o teatro trata de gente de carne e osso, trata de seres humanos, trata de vida social – é preciso mostrá-la. Mas deve mover-se também no nível das leis que regem esses fenômenos. Deve mostrar também porque são como são (BOAL, 1988, p. 23).

Isso se registra na passagem da voz individual do Comandante, seguida da voz coletiva e analítica do Coringa. Diante de fatos ricos em contradição, a voz plural do comentador contribui para extrapolar o nível de contemplação do que está sendo encenado. Ele localiza a ação segundo o ponto de vista de quem conta. Ao mesmo tempo, a história não é contada por um viés universalizante, uma vez que o enfoque é localizado. Há um objetivo expresso na utilização desse sistema: revelar as estruturas que sustentam os discursos.

As presenças do Coringa e do Ator, como personagens que avaliam as falas e os gestos, permitem agilidade na introdução de novos personagens. Ainda na “Despedida”, quando o antagonista Antonio Rodríguez Flores dialoga com o Comandante, antes da primeira fala do desertor, o Coringa destaca que “o desertor é sempre um traidor”, afirmação que será reiterada pelo Ator. Isso provoca a desconfiança imediata em relação ao discurso que Flores enuncia: não há surpresa em sua traição previamente declarada. Apesar da temática da morte, a forma épica vai equilibrando elementos de apelo à emoção e à razão.

Para ampliar as perspectivas, surge outro mediador importante de informações na peça: o Locutor. As falas dele fornecem notícias que acompanham os fatos em curso, o que provoca um retorno ao momento em que o Comandante estava fugindo e encontra uma Velha que reside no vale que ele e seus companheiros estão atravessando. Com esse retorno temporal, a linearidade da narração é rompida, o que é característico do teatro épico, que assimila partes destacáveis, independentemente de um encadeamento rigoroso.

O diálogo com a mulher mostra outro ângulo da narrativa. A declaração da senhora boliviana de que “[o] povo aqui não quer a guerra” e de que está satisfeita com o “pedaço de terra, a minha terra” (BOAL, 2016b, p. 186) gera um choque de expectativas. Boal não coloca a anciã agradecendo Che por sua luta, ao contrário, ele afirma que, ainda que a velha e sua filha vivam em condição de subnutrição, preferem continuar vivendo em sua paz miserável. Essa questão não é mediada ou resolvida na peça. A posição da Velha mostra a concordância com o estado de coisas; sua figura é iluminada e já é sucedida por uma nova situação. Cabe ao espectador avaliar a pertinência ou não desse ponto de vista, a partir da contradição entre as condições materiais vividas e a sustentação desse estado de coisas. A peça não entra no perigoso terreno da acusação ou de uma conversão instantânea da personagem, antes, deixa a questão em aberto.

Seguindo a dinâmica de sucessões rápidas de entradas e saídas de personagens, o Locutor anuncia que os soldados treinados para combater no Vietnã ocupam as extremidades do Vale; são dados concretos, denunciadores da assimetria entre os resistentes e o exército boliviano. As informações fornecidas pelo Locutor mostram que Che e seus companheiros estão encurralados. Na fala final da segunda parte da peça, o Comandante afirma:

Ao longe, podemos ver duas elevações no terreno e marchamos em direção a esse lugar. Nós somos dezessete e caminhamos sob uma lua muito pequena. A caminhada foi perigosa e nós deixamos muitos traços pelo caminho (BOAL, 2016b, p. 187).

A referência à “lua muito pequena” pode parecer um dado poético acerca da paisagem, porém quem caminha na mata, no período da noite, tem ciência do complicador imenso que é a escuridão em trilhas perigosas. A afirmação da personagem indica que eles, os resistentes, caminharam, praticamente, às cegas, sem uma luz orientadora. É o prenúncio do fim. Nesse sentido, o grupo deixou rastros e segue para “O combate e a prisão”.

Na terceira parte da peça, o Comandante não se manifesta verbalmente. As poucas falas, quatro ao todo, são do Locutor, que inicia e finaliza a unidade de sentido com suas duas falas, interagindo com o Ator e o Coringa. Os discursos do Locutor e do Ator são enunciados no tempo presente, combinando expressão com a ação das personagens em combate.

O fuzil-metralhadora nas mãos do Comandante atirava há duas horas já, sem parar. Estava quente e ele o segurava por cima do gatilho com um lenço esfarrapado. Como ele, seus dezesseis homens atiravam sem parar. O fim estava próximo (BOAL, 2016b, p. 187).

As descrições da ação são expedientes de distanciamento; a ausência de falas do protagonista também. O acontecimento apresentado na cena – a derrota em combate – era previsto e sabido desde o início da peça.

De maneira sucinta, o Ator descreve a resistência por três horas dos combatentes, as ações de ataque do Comandante e, por fim, o seu estremecer. A narração das ações enfatiza a persistência do protagonista depois de abatido, insistindo em se arrastar, por alguns metros, até desfalecer. O comentário do Coringa exalta o combatente: “e nós o sabemos, que não existia nenhuma maneira de capturá-lo vivo, a menos que ele estivesse inconsciente” (BOAL, 2016b, p. 188). Diferente das vozes no presente do Locutor e do Ator, o Coringa comenta os fatos com a distância de quem conhece o todo e não se limita a descrever os acontecimentos, reflete sobre eles.

É do Locutor a fala que coloca o espetáculo de volta para a ação no presente. Ele focaliza as atitudes dos camaradas ao perceberem que Che está imóvel no chão: “ao vê-lo caído, ao vê-lo em perigo, ofereceram um combate de tal maneira prolongado que vai além de qualquer limite nessas circunstâncias” (BOAL, 2016b, p.188). A luta, após a morte do Comandante, não deixa de ser travada, segundo o Locutor. A batalha continua ativa. Boal enfatiza a permanência do estado de combate, que não pode se encerrar com a morte de Che.

Depois da cena de captura do protagonista, a peça se encerra com os “Diálogos em busca da verdade”. Diferente da parte anterior, a voz do protagonista é ativa, o que se garante pela introdução de novos personagens, figuras representativas com as quais ele interage: o Capitão, o Repórter, o Tenente, o Soldado e a Professora.

O primeiro diálogo é uma troca de acusações entre o Capitão e o Comandante:

CAPITÃO – Eu combati contra o Comandante no último dia da sua vida. Eu o fiz prisioneiro. Desde março, você já matou mais de cinquenta soldados. Você é um criminoso.

COMANDANTE – Desde Março, os soldados mataram mais de 50 operários das minas. E desde sempre mais de 50 crianças morrem de fome a cada mês. (BOAL, 2016b, p. 189).

Denominamos diálogo, mas é preciso especificar quem são os interlocutores. Isso porque são falas dirigidas ora ao público, ora ao interlocutor. O tempo varia entre o passado e o presente do encontro, e a designação varia entre “O Comandante” (referência externa) e “você” (função conativa para o interlocutor). Isso faz os espectadores se tornarem, também, interlocutores desse diálogo, previstos pela estrutura. Como se vê, isso se dá desde o gesto linguístico mínimo até a estrutura da cena pelo Coringa. Com isso, o passado não resta cristalizado como fato, mas se presentifica como ação e discurso, como visão de mundo, como construção. Trata-se de uma dupla presentificação: remete tanto à narrativa (ao encontro do Capitão com o Comandante) quanto ao instante da narração (a cena viva, a leitura do texto publicado).

Há, portanto, um apelo ao outro que não se limita a revisitar e corrigir o passado, mas incita à luta presente. Esse é um aspecto fundamental para essa peça de Boal, e essa argumentação permite que vejamos uma relação produtiva com o teatro documentário de Peter Weiss, para quem o documento não poderia nunca pairar isolado das injunções humanas, do contexto em que operou, da ideologia que professa e do seu modo de enfrentar outras leituras.

Boal cria o seu modo de fazê-lo, e essas implicações dialogam com o projeto da *Feira* como um todo, com o interesse de criticar o campo cultural. Essa perspectiva refluí para a peça, que já fizera esse movimento por outros recursos, inclusive, a luta renhida contra a censura e a sua aspiração à guerrilha cultural. Da proteção dos estudantes à disposição das obras de arte no saguão, passando pelos saquinhos de “sangue” e pela provocação elevada à forma de algumas das cenas, chegamos a essa fina estrutura que faz do espectador interlocutor direto da cena e do debate, atualizando a situação a partir de suas contradições não resolvidas no Brasil de 1968: guerrilha teatral e questionamento da operação do campo cultural.

Depois de se apresentar, o Capitão justifica o enquadramento de Che como criminoso, uma vez que este matou “mais de cinquenta soldados” de março a outubro de 1967. A voz do discurso oficial é a primeira a ser ouvida, fornecendo uma perspectiva da narrativa. A resposta não nega as mortes dos soldados, mas os coloca também como assassinos, pois “mataram mais de 50 operários das minas”. Com apelo retórico e com a força dos números da desigualdade social latente no mundo, o discurso do Capitão lembra que mais de 50 crianças morrem de fome a cada mês. Sua declaração mistura os crimes dos soldados com as

consequências do sistema que eles sustentam. Em uma fala breve, Boal sintetiza a perspectiva que norteia a ação do Comandante.

Para compreender melhor a encenação desses discursos, o relato de Magnani (2016, p. 285) fornece dados importantes acerca do funcionamento da cena:

O Renato Consorte fazia o coronel que matou o Guevara na Bolívia e a última peça era *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, do Boal. E nós fazíamos vários papéis. Usávamos o Sistema Coringa: quem estava com boina atuava como o Guevara. Mas quem não estava de Guevara fazia vários papéis, ia trocando de personagem. Ah, o Coronel era fixo também! E na época os militares ditadores latino-americanos usavam óculos *Ray-Ban*, o Costa e Silva de *Ray-Ban*.

Articulando cena e texto, fica evidente que os experimentos, como o Sistema Coringa, têm continuidade na *Feira*, garantindo o descolamento dos atores do vínculo com as personagens. A estratégia distinta com o herói e, segundo Magnani, como o Coronel, responde ao interesse em promover, no que toca a essas personagens, um processo maior de identificação. Esse é o tecido de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, uma trama de relações que aproximam e afastam o espectador, o qual se pretende exortar à ação.

O diálogo entre o Comandante e o Capitão é entrecortado pelas perguntas do Repórter: “REPÓRTER – Qual foi a sua emoção quando descobriu ter capturado o combatente mais famoso do mundo? / CAPITÃO – Eu nem sabia quem era ele, nem tive tempo de pensar. Ele estava ferido e quase não podia se mexer. Mas podia falar.” (BOAL, 2016b, p. 189). Essas questões quebram a sequência do diálogo, mantendo a estrutura fragmentária.

Todas as questões do Repórter se dirigem ao Coronel e buscam esclarecimentos sobre a captura e os detalhes da morte de Che. Para responder ao jornalista, somam-se vozes: o Tenente declara que não havia ferimento a bala quando limpou os ferimentos do Comandante, mas informa que o Coronel, depois disso, discutiu com o ferido.

A construção da narrativa passa também pela voz do Soldado, o qual tem sua fala encenada, como aponta a rubrica:

SOLDADO – O Coronel ficou muito tempo com o Comandante. Discutiram mais de duas horas sobre o imperialismo. Depois o Comandante se levantou, e, sem levantar a voz, deu uma bofetada no rosto do coronel. Depois o Coronel se levantou e saiu. (*Mima-se a ação.*) (BOAL, 2016b, p. 190-91).

A ação interpretada é provocativa, visto que a atitude insubordinada do prisioneiro não condiz com sua situação de réu. Ocorre que a bofetada é desferida, segundo o relato do Soldado,

após uma discussão demorada sobre o Imperialismo. Trata-se de uma ferida latino-americana que Boal busca enfatizar.

A questão do Imperialismo, remetendo à influência estadunidense, aparece ainda em outra fala. Uma vez questionado sobre onde havia sido treinado para táticas de combate, o Coronel boliviano responde, em cômico ato falho, utilizando a língua inglesa: “CAPITÃO – *Of course... I... (Corta. Pausa.)*” (BOAL, 2016b, p. 189). Esse dado já havia aparecido na descrição dos soldados bolivianos pelo Locutor. No momento do cerco, este anunciou que “[m]uitos deles foram treinados por conselheiros estrangeiros, alguns dos quais serviram na Guerra do Vietnã” (BOAL, 2016b, p. 187).

A última referência aos EUA, ainda que velada, ocorre na penúltima fala do Comandante:

COMANDANTE – É preciso levantar em armas dois, três, muitos pequenos povos que lutam. O país inimigo do gênero humano consegue dominar a humanidade menos pela força enorme que possui do que pelo medo que sentimos. Se nós conseguirmos vencer o nosso próprio medo, conseguiremos vencer o inimigo (BOAL, 2016b, p. 193).

Chama de país inimigo do gênero humano a potência mundial que age menos pela força do que pelo medo que impele. A crítica da peça se dirige, frontalmente, aos EUA, como a canção de Ary Toledo, *ME.E.U.U Brasil brasileiro*, já havia feito. A política de interferência nos rumos da América Latina é explicitada na referência aos treinamentos militares por eles coordenados. A insistência de Boal em fazer a denúncia está ligada às condições históricas enfrentadas no Brasil⁴⁸, país em que as tendências de esquerda eram alvo de vilanização promovida por sofisticadas redes de informação financiadas por empresários e investimentos estrangeiros⁴⁹.

⁴⁸ Associada a tudo isso, também havia a questão do mundo polarizado pela Guerra Fria, representado por duas potências: Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Tal configuração internacional também teve ressonância no Brasil, cujo exemplo mais sintomático foi a tentativa de “interferência” política dos EUA, especialmente, em relação ao patrocínio de propagandas para campanhas políticas, com o apoio de empresários nacionais, atentos a enaltecerem “os costumes norte-americanos e defendendo o capitalismo contra o comunismo”. Esses empreendimentos políticos foram promovidos, principalmente, com o financiamento do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), ambos destinados a implantar o desenvolvimentismo no Brasil, com a ajuda de capital estrangeiro. Para tanto, foram realizadas campanhas publicitárias voltadas à disseminação dos “valores do capitalismo, do livre mercado e do anticomunismo na sociedade brasileira”, como estratégia para driblar as ideias de esquerda que afluíam e estavam associadas ao governo petebista (FERREIRA, 2017, p. 196-197).

⁴⁹ Para mais informações, consultar Paula (2020).

A crítica inserida no contexto da peça não é infundada. Segundo Ferreira (2017, p. 207), havia um alinhamento político do governo civil-militar com a potência econômica da América do Norte:

A respeito da política externa do primeiro ano do governo autoritário destacava-se o alinhamento político e econômico com os Estados Unidos, circunstância sobressalente na comemoração do primeiro aniversário da “Revolução”. Inicialmente, o governo Castello Branco manteve relações políticas e econômicas alinhadas com os EUA, em detrimento também do rompimento com as relações diplomáticas com Cuba. Nesse aspecto, o programa “Aliança para o Progresso” foi um dos principais responsáveis pelos investimentos dos Estados Unidos no Brasil, após a tomada de poder pelos militares. Em junho de 1964, “providenciaram US\$ 50 milhões, sob a forma de um ‘empréstimo eventual’ [...] em 12 de dezembro, um empréstimo, do mesmo programa de ajuda econômica, de US\$ 150 milhões”. O dinheiro estrangeiro injetado na economia brasileira também intencionava diminuir as desigualdades sociais, no sentido de evitar os movimentos de esquerda e afastar o perigo vermelho.

Os recursos estrangeiros citados e as redes de dependência advindas deles distanciava o projeto de Bolívar, citado na peça: “COMANDANTE – Bolívar disse que a nossa pátria é a América inteira”. Esse é um dos temas tratados na peça de Boal. Ao mostrar a dominação estadunidense em diferentes territórios, a peça denuncia a desagregação latino-americana coordenada pelo grande capital.

Na contramão de tal desarticulação, Boal integra, em sua peça, o projeto de Che, de Manuel Rodriguez e de Bolívar (este último é retomado, em 1970, na montagem *Arena conta Bolívar*). Com sua obra autoral e com a *Feira*, o dramaturgo evidencia as tentativas de resistir ao domínio imperialista e apresenta referências de projetos coletivos, guiados por homens que entenderam o seu papel social para além dos interesses privados. Os heróis mortos têm seus discursos retomados, ainda que de forma sucinta.

É isso que ocorre em meio ao diálogo curtíssimo com a personagem Professora, figura que surge em cena quando o Comandante, depois de rendido, é levado a uma escola para ser interrogado.

COMANDANTE – Você é a professora?

PROFESSORA – Eu tive medo de ir, tive medo de me encontrar com um sujeito bruto. Mas encontrei um homem de aspecto agradável, de olhar ao mesmo tempo doce e debochado. Eu não tive coragem de olhar diretamente nos seus olhos.

COMANDANTE – Na minha pátria não existem escolas como esta. Isto aqui parece uma prisão.

PROFESSORA – Nós somos um país pobre.

COMANDANTE – Vocês são um povo pobre. Mas os governantes e os chefes militares e os oligarcas possuem Mercedes e palacetes.

PROFESSORA – Você veio de tão longe lutar no meu país?

COMANDANTE – Bolívar disse que a nossa pátria é a América inteira.
(BOAL, 2016b, p. 192).

Nesse trecho, há o medo da professora, a condição de pobreza da população em contraste com a riqueza dos governantes, a escola em que Che será morto e a denúncia de sua arquitetura que mais lembra uma prisão, além da surpresa da educadora diante do estrangeiro que luta em seu país. Esse conjunto de informações é, rapidamente, comunicado ao público, por meio de uma interação que se contrapõe às perspectivas dos militares e dos jornalistas em cena.

A escolha de Boal pela interlocução com uma professora se deve ao fato de que o Comandante estava preso em uma escola. Ao descrever o espaço como semelhante a uma prisão, a metáfora da escola que aprisiona e pune quem ousa desobedecer aos modelos importados que ela reproduz é uma via de leitura da cena. Essa análise corrobora o fato de que Che será executado, na sequência da cena, em uma sala escolar.

A passagem com a professora é curta, muito curta, mas não deixa de ser fundamental para a peça, uma vez que não há em suas palavras acusações, há perguntas. Sua força está ligada também ao modo de sua entrada: a seção é “Diálogos em busca da verdade”, em que aparecem, além do Coronel e do Comandante, o Repórter, o Soldado, Soldados, o Coringa, Huasi, Cortázar e a Professora. A busca pela verdade vem do choque entre as falas, da necessidade de contrapor a voz oficial, instaurando-se o pensamento vivo.

Nessa dinâmica, as últimas falas entre o Comandante, os Soldados e o Coronel mostram a disputa pelo prestígio de testemunhar a morte de Che, a qual é encenada como um ato covarde do Coronel, presenciado por Soldados e omitido da Imprensa.

(O Comandante se levanta. Entra o Coronel seguido de soldados.)

CORONEL – Senta.

COMANDANTE – Por que, se você vai me matar?

CORONEL – Não, não vou.

(Silêncio. O Coronel olha para o chão. Os três soldados fitam o Comandante. O Coronel dá de costas e caminha alguns passos, distanciando-se do Comandante e dispara três vezes. O Comandante cai. Os Soldados paralisados. Depois de alguns segundos, os soldados dando gritos disparam suas armas.)

ATOR – A morte é dolorosamente certa (BOAL, 2016b, p. 194).

A morte anunciada se consuma, e o teor simbólico assenta-se em elementos como o número três bíblico e o sacrifício ao qual o protagonista se oferece. O apelo da cena, ainda que

não haja surpresa, ocorre pelo que acontece e como. A história “mal conhecida” vai chegando ao desfecho, revelada em suas múltiplas tensões.

Os registros fotográficos da peça mostram que os atores estão vestidos com roupas de combatentes. Em cena, muitos são guerreiros, uma vez que a peça é a narrativa de um grupo de resistência armada contra um grupo de militares armados. São homens e mulheres latino-americanos lutando entre si.

Figura 24 – Atores vestidos com roupas de combatentes em fotografia de Derly Marques



1. Luiz Serra no papel de Comandante; 2. Da esquerda para a direita: Luís Carlos Arutin, Zanoni Ferrite, Rolando Boldrin e Cecília Thumin; 3. Cecília Thumin.

Fonte: Augusto Boal, [2010?].

As quatro falas finais obedecem à sequência: Coringa, Huasi, Coringa e Cortázar. É a passagem mais apelativa da peça (sem conotação negativa), a qual termina com três exortações marcadas pelo tom emocionado dos textos do Coringa e de dois poetas argentinos. A colagem de Boal resgata as reações de conterrâneos de Che Guevara, de seus companheiros poetas, explorando a forte expressividade desses discursos redigidos por intelectuais latino-americanos sob o impacto da morte do combatente-comandante.

As falas do Coringa comunicam o reconhecimento da morte e a importância de utilizar o Comandante como modelo de ação. A anáfora “Se quisermos expressar como”, mostra a condição de luta imposta pela morte de Che, caso alguém queira manifestar seus sentimentos em reação ao fato. O último período da enunciação do Coringa é a idealização absoluta do combatente: “[s]e quisermos um modelo de homem, um modelo de homem que não pertence a este mundo, um modelo de homem que pertence ao futuro, de coração eu digo que este modelo sem nenhuma mancha em sua conduta, este modelo era ele” (BOAL, 2016b, p. 196).

O homem, uma vez morto, não pertence mais ao mundo concreto. Desse modo, sua imagem aponta para o futuro que Boal pretende construir, um modelo que, como tal, não precisa estar limitado ao registro realista; o exagero serve como contraponto ao processo de construção

negativa de sua imagem veiculado pelo discurso dominante. A idealização do mártir é o modelo de inspiração lançado pela peça do diretor do Arena, um expediente polêmico, como já alertamos acerca das análises de Rosenfeld e Boal sobre o tema. Nesse sentido, é válido citar a avaliação feita por Rosenfeld (2016, p. 364):

A peça de Augusto Boal, sobre a guerrilha e o “herói mítico”, é uma colagem de textos não fictícios que documentam a vida e a morte de Guevara, assim como as concepções desse líder revolucionário. A seleção dos textos não se afigura muito boa (há trechos fracos e de pouca substância, pelo menos em termos literários), mas a obra deve ser valorizada como uma espécie de “partitura aberta” que permite uma livre elaboração cênica e, particularmente, a experimentação do importante Sistema Coringa, resultado das pesquisas do dramaturgo, encenador e teórico Boal. Como estrutura teatral baseada na colagem, a peça de Boal talvez seja a mais “moderna” e interessante do programa, apesar de seus defeitos literários.

Como crítico, Rosenfeld combina, em sua análise, pontos fortes e fracos da peça de Boal. Ainda que aponte a fragilidade literária dos recortes selecionados pelo dramaturgo, não questiona a construção mítica do herói, elogia os avanços experimentais do “importante Sistema Coringa” e afirma que a composição por fragmentos é positiva à elaboração cênica mais aberta. Sua análise não permite que identifiquemos quais seleções literárias são objeto de suas restrições, mas fica a consideração de uma boa estrutura formal e da valorização das pesquisas empreendidas por Boal no Arena. Longe de polemizar a escolha do “dramaturgo, encenador e teórico Boal”, Rosenfeld valoriza a “partitura aberta” de sua composição.

Os textos poéticos que completam o arranjo da *Lua muito pequena...* pertencem a Julio Huasi (1935-1987), poeta militante de causas populares que exalta o poder emblemático de seu compatriota Ernesto Che Guevara para as mudanças necessárias na cultura latino-americana. Huasi chama Che de “El redentor”, aproximação explícita deste com Jesus na cultura cristã (EL ORTIBA, [201?]). As palavras de ordem do poeta pedem que o choro seja substituído pela luta, única forma de honrar o guerreiro abatido.

Por fim, o célebre poeta argentino Julio Cortázar (1914-1984) é representado em fala única, na qual o escritor oferece as próprias mãos para que a palavra do Comandante continue ativa.

CORTÁZAR – [...] Usa então minha mão uma vez mais, meu irmão;
De nada lhes valerá que te hajam cortado os dedos;
De nada lhes valerá que te hajam assassinado.
Toma a minha mão e escreve.

Tudo quanto ainda me falta dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo ao meu lado. Só assim tem sentido continuar vivendo (BOAL, 2016b, p. 197).

Na fala que encerra a peça, está o apelo ao sentido da existência ligado ao combate à dominação autoritária na América Latina; essa é a perspectiva defendida na colagem de Boal. Essa defesa literária ganha sentido prático no modelo *agitprop* da *I Feira Paulista de Opinião*. A classe artística paulista, no evento coletivo em que a peça é encenada, parece colocar em prática o chamado da cena. A separação entre o que está fora e o que está dentro do palco mantém um limite tênue. Prova disso é a aproximação possível entre Boal e um dos artistas plásticos que participaram do evento mural: Claudio Tozzi. Ambos têm produção ativa de arte engajada, exploraram a criação de colagens, atuaram na Ação Libertadora Nacional (ALN), contribuíram para a Revista *aParte* e representaram Che Guevara em obras logo após sua morte.

Nesse contexto, também podemos mencionar o paulistano Claudio Tozzi que, em 1967, aos 23 anos, era estudante do quarto ano do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Integrava, também, alguns grupos que, a partir do rompimento com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), começavam a defender a luta armada como forma de combate à ditadura militar (MEDEIROS, 2017). A obra enviada por Tozzi para a *Feira* não foi *Guevara, vivo ou morto* (1967), uma das pinturas de uma série que o artista desenvolveu em homenagem a Che. A menção a ela se deve ao fato de que, assim como ocorreu na *Feira*, a obra sofreu pressão da censura e foi atacada pelo Comando de Caça Comunista (CCC). As imagens a seguir são, respectivamente, a reprodução da obra antes e depois do ataque.

Figura 25 – *Guevara, vivo ou morto*, de Claudio Tozzi (1967)



Tinta em massa acrílica sobre aglomerado, 175 x 300 cm. Coleção Inácio Schiller Bittencourt Rebetez, São Paulo.
Fonte: adaptada de Medeiros (2017).

A obra foi exposta no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, aberto em dezembro de 1967, no Teatro Nacional, em Brasília. Segundo Medeiros (2017), essa foi a primeira exposição censurada de forma mais evidente pelo regime militar, o que gerou grande repercussão na mídia. “Agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) tentaram retirar quatro trabalhos considerados subversivos, pois apresentavam o guerrilheiro argentino, que tinha sido recentemente morto, Ernesto ‘Che’ Guevara” (MEDEIROS, 2017, p. 46), além de duas obras de Rubens Gerchman, uma de José Roberto Aguilar e a já referenciada produção de Cláudio Tozzi.

O contexto de criação e os materiais empregados em *Guevara: vivo ou morto* aproximam-se de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal. Ambos utilizam materiais preexistentes, dentre eles, os jornais, e os reutilizam em um novo contexto de criação:

No dia 11 de outubro de 1967, uma quarta-feira, os jornais brasileiros noticiaram a confirmação da morte de Guevara ocorrida dois dias antes. Logo no dia seguinte à notícia, Tozzi iniciava um painel em homenagem ao guerrilheiro e à revolução propagada por ele. Segundo o artista, era urgente fazer o painel, então o processo de confecção durou poucos dias, no qual ele utilizou dois trabalhos feitos previamente, *Luta e Fome*, e uma fotografia do “Che”. Em um suporte formado pela junção de três painéis de aglomerado com 175 × 100 cm de dimensão cada, um tríptico, o artista delimitou sete nichos usando ripas de madeira pintadas de amarelo, nos quais seriam pintados os elementos do trabalho. Seis desses são figuras que já haviam sido produzidas por Tozzi pelos processos de solarização e de alto contraste, tendo três fotografias como suas fontes (MEDEIROS, 2017, p. 48).

O arranjo de elementos do mundo externo com a potência de criação do artista, esse é o caminho da obra de impacto elaborada por Tozzi. Entre imagens de jornais, fragmentos de criações próprias anteriores, fotografias do rosto do combatente-inspiração vivo; da consciência de que Che está morto emerge o tríptico. Nele, há tanto o líder quanto os problemas sociais que este lutava para superar, combate ao qual Cláudio Tozzi procurava dar continuidade.

Tal enfrentamento continua em sua contribuição para a *I Feira Paulista de Opinião*, para a qual enviou a obra *Nós somos os guardiões-mór da Sagrada Democracia Nacional*, também produzida em 1967. Nesta, o presidente Castello Branco⁵⁰ é colocado em julgamento por seus atos.

⁵⁰ “Humberto de Alencar Castello Branco, que assumiu a Presidência em 1964, era tido como moderado no grupo militar ou, como destacam Velasco e Martins, um ‘legalista histórico’, que apoiou o conceito ‘sorbonnista’ de expansão econômica através de um estreito regime liberal-democrático legalmente constituído com os poderes políticos de decisão para proteger-se contra a subversão interna. Ele foi eleito presidente pelo voto do

Figura 26 – *Nós somos os guardiões-mór da Sagrada Democracia Nacional*, de Cláudio Tozzi (1967)



Técnica: tinta alquílica, gesso, fórmica e plástico sobre madeira; dimensões: 120 x 80 x 10 cm.
Fonte: Tozzi (1967).

De acordo com descrição de Claudio Tozzi (2019, n. p.):

O trabalho era composto por um painel e uma urna anexa. Ambos os elementos foram criados para que houvesse a interação do público com a obra. No canto superior direito do painel havia uma medalha dourada em madeira com uma imagem em gesso e letras em plástico coladas; no canto inferior direito havia uma placa de dupla face com as palavras CULPADO de um lado e ABSOLVIDO do outro, o público podia retirá-la e recolocá-la com a palavra que desejasse. A urna com cédulas possibilitava outra forma de participação – o ato de votar que naquele momento já não fazia mais parte de nossa realidade política.

Congresso Nacional e tentou manter um difícil equilíbrio entre a observância de procedimentos constitucionais e a promulgação de atos jurídicos de linha dura destinados a fortalecer a permanência dos militares no poder. No começo de seu mandato, agindo de acordo com os limites dos poderes intervencionistas estipulados na Constituição de 1964, ele assinou cassações de mandatos, a suspensão de direitos políticos de civis, mas insistindo na observância da legalidade estabelecida na data de referência, que é junho de 1964, para o exercício dessas medidas ‘excepcionais’, e também recusando-se a instituir um estado de sítio” (DAMASCENO, 1994, p. 142-143).

A reprodução da obra e a descrição do artista mostram aspectos que a tornam muito aderentes à proposta da *Feira*:

- a) a ironia do título e do uso da medalha, apropriações de elementos discursos e visuais do mundo militar, subvertendo o sentido literal;
- b) a elaboração incitando a interação, pois o público pode votar se o presidente da imagem (Castelo Branco) é culpado ou absolvido;
- c) a provocação, uma vez que um líder militar é colocado como foco de julgamento;
- d) a denúncia, pois, ao votar, o interlocutor é alertado para o fato de que não há liberdade de escolha política no Brasil de então.

Ironia, interação, provocação e denúncia são elementos essenciais da obra de Tozzi e também da *Feira*. Se, por um lado, as partes do mosaico manifestam as marcas pessoais de cada um de seus integrantes, artistas plásticos, dramaturgos, músicos ou atores, por outro, percebe-se a consciência compartilhada da premência de algumas questões que precisam ser abordadas de forma contundente e colaborativa.

O parentesco entre a criação de Boal e de Tozzi não resulta de um cerceamento da liberdade artística. A questão proposta pela *Feira*, “O que pensa você do Brasil hoje?”, é aberta, não se estabelecem limitações impeditivas. As memórias de Magnani (2016), como membro do elenco, destacam o tratamento democrático do diretor da montagem, algo distante de um padrão fechado, como alguns atribuem ser próprio das manifestações de arte engajada.

O conjunto de obras da *Feira* demonstra que a arte socialmente comprometida não se efetiva pela aniquilação das potencialidades estilísticas de quem a produz. A consciência de que, em sua forma, há sedimentadas estruturas, as quais precisam ser tensionadas, é utilizada como um convite à experimentação. Isso se aplica à problematização da neutralidade discursiva, dado potente e impulsionador de subversões no trabalho de criação.

Há um desejo de acordar o ser humano para a capacidade de ir além do nível de encantamento provocado pelo espetáculo, pela canção, pela atuação e pelas formas na tela ou na escultura. Há o anseio de fazer do público parte da obra e de chegar a outros públicos, levando o Arena e seus parceiros para além dos limites do teatro. A *Feira* é um movimento que também julga relevante levar os envolvidos (artistas e público) a questionar a realidade, a partir das sementes de pensamento oferecidas pela experiência com o objeto artístico. Se isso acontece, a espiral do pensamento dá seu giro, podendo repercutir em ações de resistência que descontinuem um comportamento automatizado. Esse efeito problematizador intenta descontinuar o *status quo*, criando condições, pela tomada de consciência, de transformações sociais que impeçam uma lei desigual do eterno retorno.

5.6 O grito mobilizador que ecoa da *Feira*

A consolidação das análises de cada uma das peças e canções, bem como de algumas obras de artes visuais, intermediadas pelas contribuições de depoimentos, documentos históricos e estudos críticos, permite a sistematização de algumas avaliações. A primeira é a de que a *Feira* é mobilização, em sentido amplo, desde sua origem. A *Feira* nasce quando um grupo de dramaturgos, reunido e motivado por Muniz, encontra, no Teatro de Arena e em Augusto Boal, disposição para encampar um projeto de colisão. Nesse movimento, há um espírito de agremiação que se dispõe ao choque, ainda que o sistema instaurado aponte para a individuação. O primeiro ponto de caráter provocativo da *I Feira Paulista de Opinião* é, justamente, a ousadia de ser fruto de um coletivo de artistas.

Entenda-se que esse coletivo é bem distinto da integração dos trabalhadores do campo das artes instaurado por obra de um festival de música, por exemplo, no qual artistas são reunidos para competir entre si em uma arena de vaidades, com fins prioritariamente de ordem mercantil. O festival atende ao modelo de atuação capitalista, é aprovado pelo sistema e não coincide com o projeto do Arena.

A *Feira* coloca artistas de uma esquerda fragmentada para cooperar e exprimir suas opiniões, acolhendo posições estéticas divergentes. A proposta não é, como nos festivais, escolher dentre um grupo selecionado de músicos aquele que é o melhor, tendo como base o julgamento de um corpo de jurados, o gosto do público e os interesses das gravadoras. No movimento do Arena, o propósito é outro: uma vez reunidos, os artistas ganhariam força para vencer os entraves da censura, podendo manifestar a indignação compartilhada contra os desmandos ditatoriais, produzindo um grito artístico coletivo dissonante.

De fato, a *Feira* se configura como um ato de mobilização no campo da cultura, antes mesmo de estrear. O caráter provocativo se explicita:

- a) na estrutura de voz coletiva;
- b) na abordagem temática do todo, que propõe uma avaliação crítica da realidade brasileira;
- c) na articulação da classe teatral, para garantir a exibição do evento;
- d) no poder de colisão e articulação, ao reunir figuras representativas da cena nacional de diferentes linguagens artísticas;
- e) na disposição ao enfrentamento judicial, para levar a peça ao palco;

- f) no ato de desobediência civil, decorrente da proibição considerada inadmissível pela classe teatral paulista, ainda que fosse óbvia, dada a matéria que compunha a *Feira*.

Como fica patente ao longo da tese, o projeto do Arena junto à classe artística paulista consegue colocar em pauta os limites estreitos do campo cultural, quando limitado a determinado mercado consumidor, encorajando a participação no debate público em outras esferas. Ao demonstrar que há meios para contornar o taxativo bloqueio à expressão, o projeto estabelece uma conexão direta com a matéria social, reposicionando o papel da arte naquele contexto. Ainda que o ponto de partida para a aliança artística seja a luta contra a censura, o que se desdobra é um conjunto de ações, dentre as quais, um evento plural, que problematiza todo o sistema social e político instaurado.

Uma das contribuições da *Feira* é evidenciar que o campo estético/artístico e o social são indissociáveis, ainda que haja um insistente desejo de separá-los, enfraquecendo o diálogo que a consciência dessa interação essencial promove. Uma desobediência civil carrega em si potência estética, bem como a obra artística fomenta de forma comprometida a vida social, escapando dos limites impostos pela dimensão de mercadoria. Conforme afirma Garcia (2016, p. 336):

No domínio do espetáculo I Feira Paulista de Opinião, não é possível subjugar os interesses estéticos às demandas políticas nem tampouco afirmar que as questões ideológicas nortearam as escolhas artísticas. Não há como separar referências estéticas, como o sistema coringa e o teatro jornal de questões políticas como a resistência cultural e a censura teatral. Ambas se influenciaram mutuamente e nenhuma se apresentou como mais importante que a outra. Era preciso fazer teatro, mas era igualmente necessário lutar contra a ditadura.

É constituinte da concepção estética da *Feira* ser formadora na vida social, o que se depreende da convocação à classe artística paulista a responder uma questão difícil: “[o] que pensa você do Brasil hoje?”, lançada como desafio para se pensar o tempo presente. É uma pergunta assentada na emergência das problemáticas contemporâneas, estabelecendo o fundo épico da peça desde o argumento. O evento trata da história, da aliança entre teatro e sociedade, abordando o quadro social disposto no país, a partir de uma perspectiva questionadora que irmana a todos.

Está claro que só esse convite já coloca a *Feira* como um evento inadequado no contexto de práticas censórias ao direito de expressão em 1968. Os elementos iniciais da análise revelam

o caráter de provocação inerente ao espetáculo: um coletivo que exprime opiniões acerca da situação social do país por uma ótica de esquerda. O pilar já expõe o confronto que se seguirá.

Os desdobramentos vão ampliando as *nuances* do choque: o conjunto de peças, de músicas e de obras de artes plásticas enviado ao Arena como contribuição para o mosaico da *Feira* é combativo. São obras originadas de tensões sociais latentes, possuindo, por isso, um caráter impactante. A título de ilustração, basta elencar, sinteticamente, alguns dos temas tratados:

- a) violência nas ruas e nas famílias;
- b) abuso de poder policial;
- c) desigualdade social;
- d) propinas e negociatas;
- e) imperialismo;
- f) tomada de consciência política;
- g) ditadura;
- h) manipulação da mídia;
- i) migração;
- j) miséria;
- k) censura;
- l) guerrilha.

Identificados os temas, torna-se fácil prever o bloqueio da censura. Os artistas, ao longo dos anos 1960, conviviam com os processos de aprovação de textos e sabiam bem os limites estabelecidos pelos escritórios burocráticos de controle de conteúdo. Assim, é difícil imaginar que Boal e seu grupo ficassem completamente surpresos diante das proibições.

O fato é que a proibição, ao demorar para ser expedida, ocorre quando o espaço do Ruth Escobar estava pronto para a estreia. Como já explicitado, não se tratava de proibir a exibição de uma peça de um grupo, pois o veto da censura atingiu uma comunidade de artistas, o que gerou um impacto público muito maior. Como lembra a integrante do elenco, Cecília Thumin Boal (2016, p. 280), a proibição e as primeiras apresentações em ato de desobediência, em outros teatros de Santo André e São Paulo, acabaram promovendo o espetáculo:

[...] todos queriam ver, o teatro estava sempre lotado. [...] o fato da peça ter sido proibida e de os atores estarem apresentando nessa situação, indo de um lugar para o outro. Virou o evento do ano. [...] Todos queriam saber o quê teria criado tanto escândalo. [...] Se tivessem deixado a gente quieto, teria chamado muito menos atenção. Pouquíssimas pessoas teriam assistido e se interessado pelos nossos pensamentos.

A resistência à censura é, de fato, algo que garante a visibilidade da *Feira* naquele contexto e nas pesquisas que, até hoje, concentram-se mais nos departamentos de História do que nos de Artes Cênicas e Letras. Contudo, além do escopo temático de resistência, há o âmbito formal da *Feira*, o qual também requer abordagens críticas mais extensas. No campo das formas artísticas, o nível de provocação se escancara, considerando a jornada da plateia. Ao adentrar no Arena para assistir ao espetáculo, o público se deparava, no saguão, com obras de artes visuais, interativas e insubordinadas, que iam da possibilidade de votar se um ex-presidente era culpado ou inocente por seus atos até a representação de um general condecorado acorçado na privada. Havia o pop e o político em aliança estreita.

No âmbito formal, gostaríamos de tecer uma consideração final importante. Nas análises das peças são propostas articulações com a obra de Brecht, com o seu teatro épico. Isso não deve ser entendido como a busca de uma ferramenta teórica pronta para medir a força da obra. Pelo contrário: Brecht é utilizado porque é interlocutor direto de um processo de modernização teatral brasileira, que tem questões e dinâmicas próprias, bem como abordagens específicas. Brecht contribui, nesse sentido, a partir de uma apropriação muito produtiva de seu pensamento teatral, que tem como ponto de partida nossas condições. Assim, não se trata de uma análise exaustiva, a partir do épico brechtiano, mas de diálogos possíveis e efetivados.

A *Feira* traz para o palco do Ruth Escobar, na São Paulo de 1968, uma peça de teatro composta por fragmentos da realidade, a qual não ignora, como propunha a obra de Brecht, a relação que se estabelece entre o particular e o geral. O rompimento com o encadeamento clássico não se dá por esteticismo; nessa composição, há uma integração de vozes, uma dialogia decorrente da significação de cada cena e do entrechoque desta com o todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado nesta tese confirma, por meio da revisitação histórica, das articulações analíticas de materiais selecionados e das interpretações artísticas desenvolvidas, que a *I Feira Paulista de Opinião* foi um evento aglutinador das tensões sociais e estéticas em ebulição nos anos de 1967-68 no campo cultural brasileiro. Marcada pela abertura ao diálogo e pela disposição à luta, a *Feira* integra respostas de linhas distintas da produção cênica paulista, as quais edificam um mosaico que tanto precisa ganhar mais estudos quanto pode ser base para outras ações de resistência.

Tratar do passado aqui não é um exercício de evasão no tempo, buscando nele um abrigo. A revisitação empreendida se mostra relevante, uma vez que traz para a discussão questões latentes do presente. Apagamento histórico, *fake news*, censura, ataque à universidade e rebaixamento da arte ao nível do entretenimento são temas que rondam o dia a dia da proliferação de discursos totalitários, pautados na deturpação histórica a partir de uma visão planejada para interpretar os fatos que a constituem. A questão “O que pensa você do Brasil hoje?” é atual e necessária: a problematização do público ao qual a arte engajada precisa chegar, central para *Feira Paulista*, continua sendo um desafio a ser vencido. Longe de serem questões resolvidas, há matéria viva a ser explorada em objetos de estudos como o da presente tese.

Para tanto, a recuperação parcial das produções dos artistas presentes na *Feira* está calcada na intenção de explicitar uma rede que atua fortemente no campo cultural, sobretudo, nos anos 1960, antes do AI-5. O conhecimento acerca das trajetórias que levaram músicos, atores, dramaturgos e artistas plásticos a integrar um evento que se desdobra em desobediência civil conecta-se às atividades que esboçam uma constelação, uma articulação de trabalhos que comunicam uma rota, oferecendo um modo de operação cultural de resistência, com uma dimensão performativa portadora de lições.

O perigo da operação de apagamento histórico a que a arte socialmente interessada foi relegada pede uma atuação resistente da área de Estudos Literários e Teatrais, diante dos muitos exemplos da invisibilidade do trabalho relevante como o do CPC, o do Arena, o do TUSP e o da própria *Feira*, publicada como tal apenas em 2016. Esse dado não é nada aleatório ou casual, é estrutural: são experiências consideradas fortuitas, acidentais, união de artistas baderneiros, o que resulta em uma desqualificação dessas produções e dos artistas envolvidos.

Na contramão dessa operação, evidencia-se na *Feira* a intersecção formal entre linguagens artísticas, em um profícuo exercício de criação. Depois das experiências no saguão, o espectador da peça se depara com uma *performance* cuja dinâmica envolve saquinhos de

sangue comestíveis distribuídos para o público, fato sucedido por uma canção de Caetano que expõe o medo da violência que aterra a história e o povo sob botas. Pinturas, *performance*, canção... A introdução do espetáculo já esboça a forma fragmentária.

A primeira peça lança luzes de documentário a uma notícia de jornal publicada logo após a instauração do regime civil-militar. As contradições, encenadas com o apoio de *slides*, mostram um recorte da realidade, contrastando os focos em planos, expondo a realidade desigual a partir dos fatos ligados a pescadores pobres submetidos às arbitrariedades da justiça burguesa e suas autoridades.

Do jogo de perspectivas acerca das desventuras de um líder comunitário para os ambientes da classe empresarial, a *Feira* promove um salto de um plano social para outro, contraste oportuno com os objetivos de confronto da montagem e compatível com a realidade nacional. A segunda peça se passa no ambiente privado dos homens de negócios, mostrando que todos os espaços que o Sr. Doutor habita são destinados ao seu gozo pelo acúmulo de mais e mais dinheiro. A abordagem da peça apela ao escatológico, ao absurdo. A ganância é tratada como patologia, e as interlocuções do protagonista vão desenhando uma rede de interesses escusos da iniciativa privada em conchavo com o capital estrangeiro, para atuar em empreendimentos públicos estatais. A construção caricata do protagonista, o exagero das feridas e o cômico grotesco contribuem com o projeto de perturbar o público.

Nessa dinâmica, mais uma canção sucede a cena. A *Feira* é constituída assim: um movimento de quebras do fluxo da narrativa, impedindo um mergulho demorado no transe dramático. Como disse Benjamin (1996), a interrupção do fluxo dramático é momento decisivo para a irrupção de uma perspectiva crítica, em chave épica, justamente pelo refluxo que instaura. Nesse sentido, o fato de haver muitos materiais funciona também como um comentário em chave de revista. Mas, inversamente a uma Revista de Ano do século XIX, que articulava fragmentos relativos ao ano que passou, aqui, remete-se a períodos históricos mais longos, de maturação demorada; e, se a Revista de Ano remetia a situações específicas, eventos históricos reconhecíveis, na *Feira*, utiliza-se a metáfora, a alegoria, a ironia, a condensação e o choque para ativar e revisitar uma história que se quer esquecer.

A segunda canção, em complemento e em choque com a peça de Pedroso, traz os versos do humorista Ary Toledo. Esses versos eram declamados com sotaque estrangeiro farsesco e, nesse contexto, o imperialismo e os acordos do governo civil-militar, acobertando o investimento estadunidense na mídia nacional, assim como o acordo MEC-USAID, vêm à tona. A citação da realidade material, realizada por meio da estrutura de retalhos, provoca um trânsito reiterado da cena para o mundo, do mundo para a cena.

A última peça do primeiro ato explora evidências de que essa montagem foi marcada por um escândalo previsto pelo Arena e seus colaboradores. O ataque de *Animália* é frontal, um experimento multimídia com imagens de impacto e personagens tipificadas que trazem as ruas e as relações familiares conflitantes para o palco, sem culminar em drama existencial individualizado. O militar mata o próprio filho em nome da pátria, a mãe é benevolente com a violência, o *hippie* é contraditório, expressando amor a militares e a revoltosos, o povo emudecido tem dificuldades para usar a própria voz e só se torna ativo depois que a televisão é destruída e, junto a Moça-professora, testemunha a violência explícita contra o Moço resistente, fato que mobiliza a ação.

No cenário, além das projeções e das obras de arte na parede, dispostas à moda de *outdoors*, a televisão (antes de ser destruída) é onipresente. A cena é organizada em um ritmo ágil, permeado por ruídos das ruas movimentadas entre protestos e comícios. A escrita desagregada da peça vai ao encontro do caráter mural da *Feira*. A imagem das personagens tipificadas do povo despertando no desfecho da peça e chamando o público para a ação, depois que o Moço e a Moça resistentes ao sistema são silenciados pela violência, finaliza o primeiro ato. O grito coletivo por uma ação diante da realidade citada é encenado.

Esse percurso sintético mostra que a *Feira* não é uma trilha fechada para a revolução; ela possibilita, na verdade, que as pessoas pensem diferente e que comuniquem sua perspectiva, ao participarem de um evento que busca romper com o campo da cultura como estava configurado, tendo a ação como ponto de partida e de fuga – pois ir à *Feira* já consistia, previamente, em um perigo calculado dos espectadores, e o percurso da peça propunha mais do que assistir a um bom espetáculo. Desse modo, a arte atua, de forma produtiva, na construção de sentidos e de possibilidades para uma ação – ou para uma inação. O convite das personagens que tiram suas mordanças em cena e ganham voz resistente não implica em uma reprodução linear de tal comportamento pelo público, o que não quer dizer que a alegoria certa de Guarnieri seja vã. Ela guarda a potência de tornar o interlocutor consciente de seu silêncio, ou seja, alerta para o perigo de permanecer calado, quando o quadro social é alarmante.

Este é o *modus operandi*: a cada novo quadro ocorre a perspectivação do que foi apresentado e do que será representado a seguir. Há a montagem de estilhaços cênicos de uma peça aberta, fragmentada, com arestas e estilos diversos, os quais comunicam uma abertura dos dramaturgos envolvidos em realizar experimentações. Por exemplo, *Animália* não segue o fluxo das peças anteriores de Guarnieri. Há, nas respostas cênicas elaboradas para a *Feira*, tanto uma ousadia provocativa, algo que se torna ainda mais claro no segundo ato, quanto uma busca por

novas formas, visto que as existentes não parecem, como o manifesto de Boal denuncia, dar conta das necessidades históricas, sociais e estéticas que o presente requer.

No caso da *Feira*, a renovação também é impulsionada pela emergência da concisão, dada a composição do espetáculo pela soma de criações de diferentes autores. Isso influencia a constituição das peças dos seis dramaturgos, nas quais as formas e os pressupostos dos trabalhos de cada um estão presentes, mas são diferentes, por fazerem parte de um projeto específico.

As análises das peças do segundo ato confirmam alterações nas abordagens estéticas dos dramaturgos. Jorge Andrade exhibe, em sua *A receita*, um embate explícito, raro em suas obras, entre os agentes dos mundos opostos da trama social, em uma concisão que potencializa o embate e a exposição clara das tensões em jogo. Por sua vez, Plínio Marcos se distancia do gênero neorrealista, com o qual ganhava presença efetiva nos palcos, oferecendo à *Feira* uma farsa curtíssima, repleta de citações à realidade, atravessada por palavrões censuráveis – e censurados – que mostram o ridículo e a hipocrisia da própria censura e dos militares que, na ditadura, a operam, em uma metralhadora oratória que mira até a esquerda. Por fim, Boal foge de seu lugar, não utilizando o Sistema Coringa combinado a uma chave farsesca, como ocorre em *Arena conta Tiradentes*. Em vez disso, emprega a colagem sem apelo ao humor (vanguarda e teatro documentário), na qual as falas não são, necessariamente, um diálogo entre as personagens. Por vezes, essas falas se dirigem ao público, outras, à história e há, ainda, momentos de diálogo, de fato, envolvendo os interlocutores em cena. São novas, também, as experiências com a presentificação que funde o passado no presente na abordagem da sua peça.

Esse conjunto de mudanças pode ser visto como responsivo à necessidade de elaborar uma obra curta, o que é uma verdade parcial, uma vez que essa forma transformada é uma proposta de abordagem para ações futuras. Existe um rompimento com um modelo de produção, até então, vivenciado pelos dramaturgos que participam da *Feira* tanto nessa exigência quanto no desdobramento de ter sua criação emparelhada a outras. A composição de uma peça conjunta desloca os autores, de imediato, de seu lugar habitual, fazendo com que a chave realista, ainda que utilizada (no caso de Muniz e Andrade), descaracterize-se na estrutura fragmentária da montagem do todo, o qual promove um desenvolvimento de permanente perspectivação do que está em cena. O caráter de concisão contribui para que as peças tenham menos a característica de início, meio e fim, o que coloca os dramaturgos, mais uma vez, em circunstâncias convidativas à mudança.

Importa frisar que a concisão nessa montagem do *Arena* não é uma redução com propósitos relacionados às possibilidades de sentido lírico, algo ligado à condensação de um poema. Aqui, as proporções abreviadas fazem cada dramaturgo atender à necessária análise de

conjuntura, em uma configuração que apresente, com agilidade, os pressupostos das situações abordadas, evidenciando quem se beneficia com os acordos sociais levados ao palco, sejam os empresários na peça *É tua a história contada?*, sejam os militares de *A lua muito pequena...* Assim, a abordagem histórica associa-se à transformação formal.

Percebe-se, nessas construções enxutas, potentes esteticamente e socialmente, a dinâmica marcada por avanços e recuos estabelecidos entre 1958 e 1968, algo delineado no decorrer da tese. Há um legado de ampliação temática, de estudos teórico/práticos dos seminários de dramaturgia, de atuação da EAD, da peculiaridade do trabalho de grupos teatrais/coletivos artísticos, de abordagens do CPC, de interações com projetos de educação popular, de apropriações do épico de Brecht e de interações com públicos de estudantes, que também passam a produzir suas peças. Isso gera um acúmulo crítico capaz de construir uma nova dramaturgia e novas formas de interação teatral, aberta a experimentar outros métodos e temas.

O refluxo crítico da década anterior culmina em 1967-68, período que se precipita na *Feira* e na discussão teórica que aparece com maturidade, tanto no evento mural quanto no provocativo manifesto *Que pensa você da arte de esquerda?*, redigido por Boal. A contundência da análise do diretor do Arena, como já foi salientado, integra a dinâmica que lembra a imagem da mônada benjaminiana – um tempo recheado de tensões, que aponta para um futuro que não é abordado cronologicamente, mas por meio de saltos dialéticos que ressignificam esse passado. Não se trata de uma peça autônoma ou autossuficiente: as questões expressas se articulam com discussões presentes nas revistas *aParte* (1 e 2), do TUSP, e com as vozes de nomes fundamentais da cena e da crítica teatral presentes na *RCB* (Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade Brasileira). Ocorre uma espécie de balanço da arte que importa discutir, aquela que se nega a aceitar o sistema operante, apontando as contradições estéticas e sociais evidentes, sem deixar de exortar as reações transformadoras. Assim, a *Feira* é tanto autocrítica (embora menos aguda) quanto crítica ao teatro que foge da consciência social que deve movê-lo.

É possível afirmar que os experimentos do Oficina, aliados às entrevistas do diretor José Celso, tão agressivas quanto as peças que dirige, estimulam o Arena a repensar seu teatro. Isso também ocorre nas interações com os estudantes do TUSP, que questionam a atuação efetiva do grupo dirigido por Boal de ter se estagnado no papel de teatro consolidador de um percurso de renovações estética e social na cena paulista e de interlocuções.

A movimentação de parte dos trabalhadores do teatro para a TV também ajuda a problematizar o alcance e a potência que as artes cênicas têm. Há um emaranhado de questões, e há uma resposta do Arena com ampla possibilidade de desdobramentos. Todas elas confluem,

de alguma maneira, para o evento social que se tornou a *Feira*, para onde correm as linhas de força históricas, teóricas e críticas de 1958 a 1968, e, dentro desse espectro, outro menor, 1967 e 1968, ambos se precipitando nela. Demonstrar esse percurso é uma das questões mais importantes a nortear esta tese e é algo necessário para se entender o lugar da *Feira* no contexto do Brasil de então, tanto estética quanto socialmente.

Outro aspecto importante para a tese, e que é análogo a esse último tópico, diz respeito à necessidade da revisitação da história – no caso, teatral. Isso não se deve, unicamente, ao fato, já relevante por si só, de ser possível conhecer melhor essa história, preencher lacunas e descobrir materiais dispersos. Além disso, a tese mostra como havia, de fato, projetos estético e social sendo gestados, com acúmulo crítico, maturidade cênica e engajamento social, e não como um mero amontoado de obras orientadas politicamente (como se isso fosse negativo!), sem profundidade estética.

Revisitar essa história e contribuir para dar novo sentido, escrevendo-a a contrapelo das vozes oficiais, é decisivo em um país que não realizou ainda o enfrentamento do passado e o impacto no presente da ditadura 1964-1968. Nesse sentido, este trabalho apresenta e comenta alguns momentos-chave desse processo, evidenciando sua riqueza e sua profundidade estética, que é corolário de seu interesse social. Isso significa ir contra o apagamento e o silenciamento impostos a esse capítulo de nossa história, como também contra leituras superficiais que diminuem essas experiências.

O formato da *I Feira Paulista de Opinião* é replicável, dialético e moldado para uma contínua mobilização, pois oferece um espaço para o conflito de linguagens, garantindo a explosão de estilhaços estéticos que atiram cacos em direção a âmbitos distintos da vida social.

Os fragmentos podem nascer de um conto, de colagens de discursos e imagens, de notícias de jornal, de situações históricas, de ruídos, de xingamentos, da MPB, de piadas e da matéria social viva que ganha tratamento estético. Nenhuma das partes é peça isolada: é pela composição dos pedaços que se compõe o espetáculo, envolvendo uma perspectivação que não pretende acalmar quem trava conhecimento com sua substância.

O estudo deixa claro que havia um sistema vivo, não autocentrado nem autorreferente, mas socialmente ativo. Por isso, não se buscou falar dos autores, de sua obra pregressa, elencando listas de obras de modo vazio; fomos a momentos específicos de grande potência em suas obras, que dialogavam e traziam uma carga de sentido à *Feira*. A história dos eventos sociais, das revistas, dos processos de formação desses autores acaba incrustada na obra, é parte dela e aponta para fora dela, para a atuação no mundo pela *Feira*. São questões que a tese quer iluminar, processos que precisam ser revisitados e ressignificados.

A *Feira* traduz todo esse macrocosmo, ela é um momento raro de concentração, de ponto de fuga para onde essa discussão toda flui. Pela diversidade de olhares, pela proposta de ação, pela cena, pela urgência do momento e pelo acúmulo crítico, tanto estético quanto social e político, identificamos a precipitação formal madura e consequente – embora não una e fechada, porque isso seria ir contra seus princípios.

O projeto é alicerçado na provocação, na alegorização, que agita e propaga para o público imediato (e para aquele que é alcançado por outras vias, pelos jornais, por exemplo) a noção de que a arte não se limita a acalantar, mas pode ser instrumento de resistência qualificada e ativa contra as opressões instauradas.

REFERÊNCIAS

- 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (Org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- 1968: Teatro Ruth Escobar volta a sofrer ataques em SP, e público sai às pressas. **Folha de São Paulo**, 12 ago. 2018. Banco de Dados. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2018/08/1968-teatro-ruth-escobar-voltar-a-sofrer-ataque-em-sp-e-publico-sai-as-pressas.shtml>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- A AVENTURA do Teatro Paulista. Produção, texto e direção: Júlio Lerner. Publicado pelo canal Câmera Livre. São Paulo: TV Cultura, 1981. 2 vídeos (122 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=srJ-l546U2Q> e <https://www.youtube.com/watch?v=FHnbOvYfGT0>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- ABREU, J. M.; PADILHA, P. R. (Orgs.). **Como alfabetizar com Paulo Freire**. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2020.
- ACERVO BOAL. **Acervo Augusto Boal**. Ao qu'isto chegou: Feira Portuguesa de Opinião. [S. l.], 2017. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/ao-quisto-chegou-feira-portuguesa-de-opinao-2>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ALAMBERT, F. A realidade tropical. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 54, p. 139-150, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i54p139-150. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49116>. Acesso em: 14 ago. 2021.
- ALBUQUERQUE, J. Yan Michalski (ficha curricular). *In*: ALBUQUERQUE, J. **Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo**: material elaborado em projeto de pesquisa para Fundação Vitae. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7000/yan-michalski>. Acesso em: 29 ago. 2021.
- ALMADA, I. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. v. 1.
- ANDRADE, M. A. P. de. **Projeto, Proposição, Programa**: imagem técnica e multimeios nas artes visuais. São Paulo – Anos 60 e 70. 1998. 132 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: https://www.academia.edu/32829872/PROJETO_PROPOSI%C3%87%C3%83O_PROGRAMA_IMAGEM_T%C3%89CNICA_E_MULTIMEIOS_NAS_ARTES_VISUAIS_S%C3%A3o_Paulo_Anos_60_e_70?auto=download. Acesso em: 29 ago. 2021.

ANDRADE, J. A receita. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-163.

aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 1, mar./abr. 1968a.

aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 2, mai./jun. 1968b.

aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, v. 21, dez. 2017.
Disponível em: https://issuu.com/tusp/docs/apartexxi_7_2017. Acesso em: 24 nov. 2020.

ARDILA, S. N. **Educação em museus e contextos não escolares**. São Paulo: Editora Senac S.P., 2017. (Série Universitária).

ARENA Canta Bahia. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento400111/arena-canta-bahia>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ARTISTAS agredidos e teatro depredado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 14.278, 19 de jul. 1968.

ATORES do Rio querem ouvir Opinião de SP. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 23062, 16 jun. 1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/92902. Acesso em: 29 ago. 2021.

AUGUSTO BOAL. Vida e obra. [S. l.], [2010?]. Disponível em:
<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>. Acesso em: 8 jan. 2020.

BASBAUM, H. **José Renato**: energia eterna. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1. p. 222-232.

BETTI, M. S. A politização do teatro: do Arena ao CPC. *In*: FARIA, J. R. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. v. 2. p. 173-193.

BLIKSTEIN, I. Sérgio Ricardo na Praça do Povo: uma obra aberta e consequente. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n.15, p. 193-203, set. 1987/fev. 1988.

BOAL, A.; GUARNIERI, G. **A criação do mundo segundo Ary Toledo**: um espetáculo para você, seus amigos e inimigos. Direção: Augusto Boal. São Paulo: [s. n.] 1967.

BOAL, A. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. *In*: BOAL, A.; GUARNIERI, G. **Arena conta Tiradentes**. Rio de Janeiro: Sagarana, 1967. p. 11-56.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE. **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016a. p. 23-35.

BOAL, A. A lua muito pequena e a caminhada perigosa. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016b. p. 177-197.

BOAL, C. T. Zero melancolia. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE. **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 280-282.

BOAL, J. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.

BORDE, A. de L. P. **Vazios urbanos**: perspectivas contemporâneas. 2006. 165 f. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, B. A ópera dos três vinténs. *In*: BRECHT, B. **Teatro completo, em 12 volumes**. Tradução: Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v. 3. p. 9-107.

BRECHT, B. A resistível ascensão de Arturo Ui. *In*: **Teatro completo, em 12 volumes**. Tradução: Angelika E. Köhnke. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 8).

CACILDA Becker e Tônia Carrero manifestam-se contra a censura em fala à TV Tupi. São Paulo: TV Tupi, 1968. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B6RbIlxjHD8>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, S. Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 201-214.

CARVALHO, J. E. de. “**Eu sou apenas um repórter de um tempo mau**”: história, censura e recepção da obra de Plínio Marcos. 2017. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21418/1/EuSouApenas.pdf>.

Acesso em: 20 jun. 2021.

CONCAGH, T. B. **Pois é, pra quê**: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974). 2017. 204 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-18072017-165654/pt-br.php>.

Acesso em: 29 ago. 2021.

CONTIERO, L. **Plínio Marcos**: uma biografia. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Literatura e Sociedade) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103669>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CONVERSA com Sergio Mindlin. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado.

Entrevistado: Sergio Mindlin. São Paulo, 17 fev. 2014. 1 arquivo de áudio (48 min). Acervo particular.

CORO dos Fuzis. [*S. l.: s. n.*], 2021. Direção: Natalia Belasalma e Sérgio de Carvalho.

Publicado pelo canal Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP. 1 vídeo (46 min).

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g13Y_Ow9V3Q&t=301s. Acesso em: 11 ago. 2021.

CORRÊA, J. C. M. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje: José Celso Martinez Corrêa.

aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, p. 19-26, mar./abr. 1968a.

CORRÊA, J. C. M. A guinada de José Celso: entrevista a Tite de Lemos. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, Caderno Especial, n. 2, p. 115-129, jul. 1968b.

CORRÊA, J. C. M. Um bonde chamado desejo (1962): depoimento de José Celso Martinez Correa na exposição Rever Espaços, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1983. **Flávio Império**, [201?]. Artes Cênicas. Teatro. Disponível em:

<http://flavioimperio.com.br/projeto/507153>. Acesso em: 29 ago. 2021.

COSTA E SILVA lê texto de “Santidade” e proíbe a peça. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1968.

COSTA, I. C. A crise do drama em “Eles não usam Black-tie”: uma questão de classe.

Discurso, São Paulo, n. 20, p. 147-155, 1993. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37961/40688>. Acesso em: 20 maio 2018.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, I. C. Teatro político no Brasil. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 24, p. 113-120, 2001. Disponível em: <http://www.bjis.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/828/722>. Acesso em: 13 jun. 2017.

COSTA, M. C. C. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP/FAPESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, M. C. C. O fundo do poço e as motivações da censura. **Comunicação & Educação**, [on-line], v. 16, n. 1, p. 33-43, 2011. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v16i1p33-43. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/comueduc/article/view/44863>. Acesso em: 8 nov. 2020.

D'AVERSA, A. Uma direção chamada Flávio Império – I. Diário de S. Paulo, 1º de jun. 1968. In: **Acervo Flávio Império**. Galeria, [201?]. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507975>. Acesso em: 20 jun. 2020.

DAMASCENO, L. H. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Tradução: Iná Camargo Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, L. A. Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1945/1966. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 30, n. 60, p. 255-258, dez. 2010. DOI: 10.1590/S0102-01882010000200014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/sPvKfsnVKhbYqDjYtRkXCjv/?lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2020.

EL ORTIBA. Julio Huasi. **El ortiba**: Colectivo de Cultura Popular, [201?]. Disponível em: <http://www.elortiba.org/old/huasi.html>. Acesso em: 12 jul. 2021.

ENTREVISTA com Bety Chachamovitz. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado. Entrevistada: Bety Chachamovitz. São Paulo, 7 mar. 2014. 1 arquivo de áudio (24 min). Acervo pessoal.

ESCARPIT, R. Lo literario y lo social. In: ESCARPIT, R. **Hacia una sociología del hecho literario**. Madrid: Editora Edicusa, 1974. p. 13-43.

FABRIS, M. Instalação e site specific works: como oposição. **Revista USP**, São Paulo, n. 113, p. 152-168, Dossiê Amazônia Azul, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i113p152-168. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/139389>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FAGUNDES, A. Entrevista com Antonio Fagundes. In: ALMADA, I. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 136-145.

FARIA, J. R. Antonio Candido e seus escritos sobre teatro brasileiro. **Revista USP**, São Paulo, n. 118, p. 69-88, set. 2018a. DOI 10.11606/issn.2316-9036.v0i118p69-88. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/revusp/article/view/150029>. Acesso em: 20 out. 2019.

FARIA, J. R. Impasses no teatro brasileiro em 1968. **Jornal da USP**, 30 out. 2018b. Artigos. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/impasses-no-teatro-brasileiro-em-1968/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

FEBROT, L. I. Eu vi Decio chorar: recordações pessoais e políticas de Almeida Prado. **Revista USP**, São Paulo, n. 45, p. 75-79, 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i45p75-79. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/30115>. Acesso em: 28 dez. 2020.

FERNANDA Montenegro comenta a greve dos artistas do teatro brasileiro contra a censura. São Paulo: TV Tupi, 1968. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VL7n2LUz7A>. Acesso em: 29 ago. 2021.

FERNANDES, N. Primeiras tentativas de modernização. *In*: FARIA, J. R. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013. v. 2. p. 43-56.

FERREIRA, C. Cinquenta anos do Golpe Civil-Militar: ordem cívica e ilegalidade no início do governo ditatorial no Brasil (1964-1965). **Passagens**: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, v. 9, n. 2, p. 191-213, 31 maio 2017. DOI: 10.15175/1984-2503-20179202. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistapassagens/article/view/45961>. Acesso em: 20 dez. 2020.

FLÁVIO IMPÉRIO. Programa do espetáculo “Os fuzis da Dona Tereza Carrar”. **Flávio Império**, [S. l.], [201-?a]. Galeria de imagens. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507960>. Acesso em: 24 nov. 2020.

FLÁVIO IMPÉRIO. Teatro da comunidade Cristo Operário (1957). **Flávio Império**, [S. l.], [201-?b]. Artes Cênicas. Teatro. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/projeto/507038>. Acesso em: 13 ago. 2021.

FLORY, A. V. **Sopa de letras nazista**: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. DOI: 10.11606/T.8.2006.tde-08112007-141402. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-08112007-141402/pt-br.php>. Acesso em: 18 dez. 2019.

FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium ger.**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, dez. 2013. DOI: 10.1590/S1982-88372013000200004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1982-88372013000200004>. Acesso em: 3 jan. 2021.

FREIRE, P.; FAUNDEZ, A. **Por uma pedagogia da pergunta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica. **aPARTE**: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 2, mai./jun. 1968.

GALVÃO, W. N. Tusp: teatro estudantil e resistência. **Teoria e Debate**, n. 129, 20 ago. 2014. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2014/10/20/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GARCIA, M. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 357-398, ago. 2016. DOI: 10.1590/0104-87752016000200005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200357&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 nov. 2020.

GERTEL, V. **Um gosto amargo de bala**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GOES, M. L. N.; CARVALHO, S. de. O coro de mulheres do espetáculo Os fuzis da Dona Tereza Carrar em 1968. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 249-262, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018249. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573103332018249>. Acesso em: 24 nov. 2020.

GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira (RCB)**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial. p. 69-78.

GOMPERTZ, W. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do Impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GOUVEIA, S. C. T. **Opinião (1964):** poéticas da voz, poéticas que dão voz. 2019. 205 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37422>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999. v. 1.

GRUBISICH, T. M. **A parábola teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese?** 2007. 188 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102390>. Acesso em: 25 nov. 2020.

GUARNIERI, G.; ROVERI, S. (Orgs.). **Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura/Fundação Padre Anchieta, 2004. (Coleção Aplauso. Série Perfil). Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.812.950/12.0.812.950.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GUARNIERI, G. **Eles não usam Black-tie**. 31. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GUARNIERI, G. Animália. In: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião:** peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 99-138.

GUEVARA, C. **Che Guerrilha:** diário da Bolívia. Tradução: João Pedro George. Lisboa: Tinta-da-China, 2009.

GUIMARÃES, C. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 64-82, out. 1978.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Coords.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2009.

HALPERIN, P. Entre a invasão dos “capitais alienígenas” e a consolidação da televisão: imprensa e debates públicos em torno ao acordo Rede Globo/Time-Life, 1964-1967.

Antíteses, Londrina, v. 12, n. 23, p. 579-601, jan./jul. 2019. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36498>. Acesso em: 2 fev. 2021.

HAMON, C. Formas dramáticas e cênicas do teatro de Agitprop. *In*: ESTEVAM, D.; COSTA, I. C.; VILLAS BOAS, R. (Orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 83-97.

IMPÉRIO, F. Uma experiência importante. *In*: BOAL, A.; GUARNIERI, G. **A criação do mundo segundo Ary Toledo: um espetáculo para você, seus amigos e inimigos**. Direção: Augusto Boal. São Paulo: [s. n.] 1967.

IMPÉRIO, F. Trecho de entrevista de Flávio Império a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima na exposição Rever Espaços, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1983. **Flávio Império**, [201?]. Depoimentos. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/galeria/507949/507952>. Acesso em: 29 ago. 2021.

INVADIDO e depredado o Teatro Galpão. **Folha de São Paulo**, 19 jul. 1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm. Acesso em: 29 ago. 2021.

JAJA, V. Boal: feira paulista de opinião. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, 4 set. 1968. Segundo Caderno. Teatro.

JOÃO de Medeiros Calmon. *In*: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**, 2009. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joao-de-medeiros-calmon>. Acesso em: 16 jan. 2021.

KATZ, R.; HAMBURGER, A. I. (Orgs.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999. (Coleção Artistas Brasileiros).

LEONARDO, D. **Mediações entre teatro e sociedade e debate sobre o realismo a partir de Jorge Andrade**: capítulos da modernidade teatral brasileira. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

LOPES, A. M. V. Do Arena para o Olympia: “Upa, neguinho” e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina. **Dia-Logos**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 19-30, out. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dia-logos/article/view/23304>. Acesso em: 29 ago. 2021.

MACHADO, R. M. **Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977**: as relações interdisciplinares. 2017. 559 f. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/T.16.2018.tde-22062017-154110. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-22062017-154110/pt-br.php>. Acesso em: 23 nov. 2020.

- MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MAGALDI, S. Uma Feira de Opinião. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 345-348.
- MAGNANI, H. A munição verdadeira *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 283-287.
- MARCOS, P. Verde que te quero verde. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 165-174.
- MARCOS, P.; PÉCORÁ, A. (Orgs.). **Plínio Marcos**: obras teatrais: no reino da banalidade. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017. (Obras teatrais, v. 5). Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/edicoes-online/plinio-marcos-obras-teatrais-volume-5-no-reino-da-banalidade/>. Acesso em: 29 ago. 2021.
- MARQUES, D. **Primeira Feira Paulista de Opinião**. 1968. 1 fotografia em preto-e-branco. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/idart30anos/gabinete/teatro.htm>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- MASETTI, M. Um movimento se esfacelando. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 265-274.
- MEDEIROS, A. P. de. As censuras contra “Guevara, vivo ou morto...” de Claudio Tozzi. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 9, n. 19, p. 43-66, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/11045>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- MELLO E SOUZA, G. de. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.
- MELLO, K. B. de. **Boal em três tempos no Arena**: texto, cena, crítica e teoria. 2016. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) –Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/kbmello.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2017.
- MEMORIA CHILENA. Manuel Rodríguez Erdoíza (1785-1818): el guerrillero de la libertad. **memoria chilena**: Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-740.html>. Acesso em: 2 maio 2021.
- MICHALSKI, Y. Os fuzis de dona Thereza (1968). **Flávio Império**, [S. l.], [201-?]. Artes Cênicas. Teatro. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507949>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MICHALSKI, Y. Criação do mundo... *In*: BOAL, A.; GUARNIERI, G. **A criação do mundo segundo Ary Toledo**: um espetáculo para você, seus amigos e inimigos. Direção: Augusto Boal. São Paulo: [s. n.], 1966.

MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MOSER, W. A paródia: moderno, pós-moderno. Tradução: Maria José Coracini. **Remate de Males**, Campinas, v. 13, p. 133-145, 1992.

MOSTAÇO, E. **Teatro e política**: arena, oficina e opinião. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

MUNIZ, L. C. Uma nova linguagem para a telenovela. [Entrevista cedida a] Roseli Fígaro. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 17, p. 78-90, jan./abr. 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i17p37-42. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36895>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MUNIZ, L. C. Boal, 80 anos. **Blog da Companhia do Latão**. 21 jul. 2011. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/blog/?p=546>. Acesso em: 2 maio 2016.

MUNIZ, L. C. Prefácio. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016a. p. 15-21.

MUNIZ, L. C. O Líder. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016b. p. 47-80.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 103-124. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>. Acesso em: 22 dez. 2017.

NAPOLITANO, M. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i58p35-50. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 jan. 2020.

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

NITSCHKE, M. Aliança para o progresso. **Museu de Arte Contemporânea**, 2011. Exposição Entre Atos. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C3%87OES/2010/entreatos/galeria.htm>. Acesso em: 24 nov. 2020.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, A. M. de. A arte pop brasileira – “... que gostava de política em 1968”. **Jornal da USP**, 24 out. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/a-arte-pop-brasileira-que-gostava-de-politica-em-1968/>. Acesso em: 13 jul. 2010.

OTTE, G.; VOLPE, M. L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 18, jan. 2000. DOI: 10.5007/fragmentos.v18i0.6415. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415>. Acesso em: 22 set. 2019.

PASTA JÚNIOR, J. A. Literatura e modernização no Brasil. In: PASTA JÚNIOR, J. A. Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro. 2011. 282 f. Tese (Livre docência na área de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p. 57-66.

PASTA, J. A. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2010.

PAULA, C. J. de. O Instituto Brasileiro de Ação Democrática – IBAD. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Fundação Getúlio Vargas)**, 2020. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_Instituto_Brasileiro_de_Acao_Democratica. Acesso em: 31 ago. 2021.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSO, B. É tua a história contada? In: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 81-96.

PEIXOTO, Fernando. O público de teatro, esse desconhecido: sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial.

PEIXOTO, F. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Série Tudo é história, v. 60).

PEIXOTO, F. (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PEIXOTO, F. (Org.). **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PIMENTEL, M. Avenida Presidente Vargas: gigantismo entre memórias vivas e apagadas. **Multirio**, 21 set. 2017. Série Ruas do Rio. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/12869-avenida-presidente-vargas-gigantismo-entre-mem%C3%B3rias-vivas-e-apagadas>. Acesso em: 20 jan. 2021.

PONTE PRETA, S. **Febeapá**: festival de besteira que assola o país. Apresentação: Sérgio Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PROTAZIO, B. Y. **Teatro épico no Brasil 1961-1964**: a questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura (CPC). 2019. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/byprotazio.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

PROVOCAÇÕES: Ary Toledo. Antonio Abujamra entrevista Ary Toledo. Publicado pelo Canal Provoca. São Paulo: Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, 2012. 1 vídeo (24 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WK5UwTFvbq8>. Acesso em: 20 jan. 2021.

REIS, P. R. de O. **Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965-1970**. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/2397/tese.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 jan. 2021.

RENATO, J. **Energia eterna**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso).

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA (RCB). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial.

RIBEIRO, E. D. Eu quis cantar: um recorte das canções tropicalistas e suas relações com o gênero manifesto. **Memento**, v. 9, n. 2, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/5046>. Acesso em: 29 ago. 2021.

RIBEIRO, P. C. A. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena**. 2012. 164 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI: 10.11606/D.27.2012.tde-31082015-152343. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-31082015-152343/pt-br.php>. Acesso em: 14 jul. 2020.

RIBEIRO, P. C. A. **O pensamento dramático de Augusto Boal: as lições da Escola de Arte Dramática (EAD)**. São Paulo, 2018.

RICARDO, S. Entrevista concedida por Sérgio Ricardo. In: TERRA, R.; CALIL, R. **Uma noite em 67: entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais**. São Paulo: Planeta, 2013. p. 177-188.

RICARDO, S. Espiral. In: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião: peças de Augusto Boal et al.** São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-138.

RICARDO, S. **Zelão**. Rio de Janeiro: Todamérica, 2020. 1 partitura digital. Disponível em: <https://sergioricardo.com/ficha/5709/zelao?busca=&tipos%5B%5D=56>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RIDENTI, M. S. A canção do homem enquanto seu lobo não vem: a agitação cultural e a opção pela revolução brasileira, 1964-69. **Perspectivas**, São Paulo, v. 14, p. 1-10, 1991.

RIDENTI, M. S. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005. DOI: 10.1590/S0103-20702005000100004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 nov. 2020.

ROCHA, E.; CARVALHO, S. Trabalho de Cultura Política. In: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª**

Feira Paulista de Opinião: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 9-13.

RODRIGUES, T. C. Mundo todo dirá o que pensa. **Folha da Tarde**, São Paulo, p. 11, 16 jul. 1968.

ROSENFELD, A. O herói humilde. **Revista Civilização Brasileira (RCB)**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial. p. 79-92.

ROSENFELD, A. **Prismas de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROSENFELD, A. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, A. **Teatro em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, A. Primeira Feira Paulista de Opinião. In: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião:** peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 363-365.

SANDER, R. **1968:** o ano que a terra tremeu. São Paulo: Vestígio, 2018.

SANTOS, J. P. dos. **Miroel Silveira:** um homem de teatro no espírito de seu tempo. 2010. 208 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17022011-122649/publico/4970132.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2019.

SANTOS, P. F. dos. E quem dá o pitaco? In: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião:** peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 227-253.

SANTOS, V. Guarniere relembra Zumbi e Tiradentes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 2005. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200515.htm>. Acesso em: 19 jan. 2021.

SCHWARCZ, L. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Disponível em: http://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Sobre_o_autoritarismo_brasileiro.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1968. In: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

SILVA, O. P. da. Fala do vereador Odon Pereira da Silva sobre o falecimento do maestro Eduardo Guarnieri. **Diário Oficial do Estado de São Paulo:** Seção do Poder Executivo, p.

49-50, 31 maio 1968. Disponível em:

https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1968%2fexecutivo%2fmaio%2f31%2fpag_0049_FJP44BR7B7I7AeDNJKKIDVJ02P9.pdf&pagina=49&data=31/05/1968&caderno=Executivo&paginaordenacao=100049. Acesso em: 21 jan. 2021.

SILVA, V. M. **Desvios de linguagem**: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil. 2012. 232 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em:

<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12300/1/d.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2020.

SILVA, R. R. da. O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 19, v. 1, n. 32, p. 181-195, ago. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/36517>. Acesso em: 29 ago. 2021.

SOARES, J. O repouso do domador. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 275-277.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEATRO DA USP (TUSP). Os fuzis de dona Thereza (1968). **aPARTE**: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 1, mar./abr. 1968.

TOLEDO, A. ME.E.U.U Brasil Brasileiro. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 97-98.

TOLEDO, A. Depoimento. *In*: TÁ RINDO do quê? Humor e ditadura. Produção: Alê Braga, Álvaro Campos, Cláudio Manoel. São Paulo: 02 Filmes, 2019. 1 vídeo (84 min).

TOLEDO, P. V. B. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 180-190, jul. 2015a. DOI 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p180-190. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96014/98321>. Acesso em: 15 out. 2015.

TOLEDO, P. V. B. Arte de esquerda no pós-1964. *In*: **Augusto Boal**: exposição, teatro, show, leituras, oficina. Rio de Janeiro: CCBB, 2015b.

TOLEDO, P. V. B. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964**: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. 191 f. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI 10.11606/T.27.2018.tde-17072018-170648. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-170648/pt-br.php/>. Acesso em: 18 dez. 2019.

TOZZI, C. **Fotografia da obra “Nós somos os Guardiões-mór da Sagrada Democracia Nacional”, de 1967**: tinta alquídica, gesso, fórmica e plástico sobre madeira dimensões. 1 fotografia. Acervo particular.

TOZZI, C. [*E-mail*]. Sobre a obra Nós somos os Guardiões-mór da Sagrada Democracia Nacional, de 1967. Destinatário: Cláudia Bellanda Pegini. [*on-line*], 3 jan. 2019.

TROPICALIA ou Panis et Circencis. [Compositores e intérpretes]: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto e Rogério Duprat. São Paulo: Phillips Records, 1968. 1 disco de vinil.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Teatro da USP**. História do teatro da USP, [S. l.] [2020]. Disponível em: https://www.usp.br/tusp/?page_id=9. Acesso em: 24 nov. 2020.

VALENTINI, D. M. Aspectos da censura ao Teatro Oficina. **Temporis[ação]**, [*on-line*], v. 1, n. 1, jan./jun. 2018, p. 217-236. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/download/5638/5504/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

VANEAU, M. Todos devolvem “Saci”: a decisão é geral, um protesto da classe teatral contra os excessos da censura federal. **Folha da Tarde**, São Paulo, 14 jun. 1968. Disponível em: http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/LT/MV_1968.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

ONZE sambas e uma capoeira. [Compositor]: Paulo Vanzolini. [Intérpretes]: BUARQUE, C. et al. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1967. 1 disco de vinil.

VARGAS, M. T.; FERRARA, J. A.; SANCHES, J. M. (Orgs.). **EAD – Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968**: Alfredo Mesquita. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

VELOSO, C. Enquanto seu lobo não vem. *In*: 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (org.). **1ª Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal *et al.* São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 45-46.

VENTURA, Z. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VERSA, C. R. **O teatro de Plínio Marcos**: linguagem e mascaramento social. 2007. 199 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Cascavel, 2007. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/2498?mode=full>. Acesso em: 29 ago. 2021.

VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira (RCB)**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 69-78, jul. 1968. Caderno Especial.

VILLAS BÔAS, R. L. **Teatro político e questão agrária, 1955 - 1965**: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Curso de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4435>. Acesso em: 29 ago. 2021.

WEISS, P. Notas sobre o teatro documentário. **Contrapelo**, ano 3, n. 2, p. 8-13, 2015.
Disponível em: https://issuu.com/revistacontrapelo/docs/revistacompleta_isuu/. Acesso em: 27 dez. 2017.

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, n. 66, p. 209-224, ago. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448/15266/>. Acesso em: 27 dez. 2017.

ZANOTTI, L. R. **A longa travessia de lampião**: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgolino e Maria: auto de Angicos. 2012. 203 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/32881>. Acesso em: 20 dez. 2020.

**APÊNDICE A – Trilhas e conexões do Teatro Político
no eixo Rio de Janeiro-São Paulo – de 1958 a 1968**

Ano	DESTAQUES DA CENA PAULISTA E CONEXÕES CARIOCAS				
	Arena	Oficina	TDMC	Teatro universitário	RJ – CPC e opinião
1958	<p><i>A mulher do outro</i>, de Sidney Howard.</p> <p><i>Eles não usam Black-tie</i>, de Gianfrancesco Guarnieri.</p>	<p>Estudantes de Faculdade de Direito da USP fundam, no Teatro Espírita Novos Comediantes, a Cia. Teatro Oficina, como grupo de teatro amador.</p> <p><i>A ponte</i>, Carlos Queiroz Telles.</p> <p><i>Vento forte para um papagaio subir</i>, José Celso.</p>	<p><i>A Alma Boa de Set-Suan</i>, de Bertolt Brecht.</p> <p><i>Society em Baby Doll</i>, de Henrique Pongetti.</p> <p><i>A lição</i>, de Eugene Ionesco.</p> <p><i>O canto da cotovia</i>, de Jean Anouilh.</p> <p><i>O diário de Anne Frank</i>, Anne Frank – direção de Antunes Filho.</p>		
1959	<p><i>Chapetuba Futebol Clube</i>, de Oduvaldo Vianna Filho.</p> <p><i>Quarto de empregada</i>, de Roberto Freire.</p> <p><i>Bilbao, via Copacabana</i>, de Oduvaldo Vianna Filho.</p> <p><i>Gente como a gente</i>, de Roberto Freire – 1º cenário de Flávio Império.</p> <p><i>A farsa da esposa</i></p>	<p><i>A incubadeira</i>, de José Celso – no espaço do Teatro de Arena.</p>	<p><i>Gimba</i>, o segundo texto de Gianfrancesco Guarnieri.</p> <p><i>Desejo</i>, de Eugene O’Neill.</p> <p><i>Plantão 21</i>, de Sidney Kingsley.</p>		

(continua)

Ano	DESTAQUES DA CENA PAULISTA E CONEXÕES CARIOCAS				
	Arena	Oficina	TDMC	Teatro universitário	RJ – CPC e opinião
	<i>perfeita</i> , de Edy Lima.				
1960					CPC
	<i>Fogo frio</i> , de Benedito Ruy Barbosa. <i>Revolução na América do Sul</i> , de Augusto Boal.	<i>A engrenagem</i> , de Jean-Paul Sartre ganha tradução e adaptação de José Celso e Boal.	<i>O anjo de pedra</i> , de Tennessee Williams. <i>As feiticeiras de Salém</i> , de Arthur Miller. <i>Na festa de São Lourenço</i> , de Padre José de Anchieta – adaptação de Guilherme de Almeida.		<i>A mais-valia vai acabar, Seu Edgar</i> , de Oduvaldo Vianna Filho – direção de Chico de Assis.
1961	<i>Pintado de alegre</i> , de Flávio Migliaccio. <i>O testamento do cangaceiro</i> , de Chico de Assis.	1º espetáculo profissional do Teatro Oficina. <i>A vida impressa em dólar</i> , de Clifford Oddets – direção de José Celso.	<i>Sem estrada e sem mais nada</i> , de Roberto Freire.		<i>Brasil, versão brasileira</i> , de Oduvaldo Vianna Filho. <i>A vez da recusa</i> , de Carlos Estevam Martins. <i>O balanço</i> , autoria coletiva do CPC.
1962	<i>Os fuzis da senhora Carrar</i> , de Bertolt Brecht. <i>A mandrágora</i> , de Maquiavel.	<i>Um bonde chamado Desejo</i> , de Tennessee Williams, com direção de Augusto Boal e cenografia de Flavio Império. <i>Todo anjo é terrível</i> , do poeta anunciador da Beat	<i>Os ciúmes de um pedestre</i> , de Martins Pena. <i>O velho ciumento</i> , de Millôr Fernandes. <i>O marido vai à caça</i> , de		Filia-se à UNE na categoria de órgão cultural. <i>Auto dos 99 por cento</i> , de Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho.

(continua)

Ano	DESTAQUES DA CENA PAULISTA E CONEXÕES CARIOCAS				
	Arena	Oficina	TDMC	Teatro universitário	RJ – CPC e opinião
		<p>Generation Thomas Wolf, com Madame Morineau.</p> <p><i>Quatro num quarto</i>, de Valentin Kataev, dirigido por Maurice Vaneau.</p>	<p>Georges Feydeau.</p> <p><i>Cidade assassinada</i>, de Antonio Callado.</p>		<p><i>Auto do relatório</i>, de Armando Costa.</p> <p><i>Auto do não</i>, de Armando Costa.</p> <p><i>Miséria ao alcance de todos</i>, de Armando Costa.</p> <p><i>Auto do cassetete</i>, de Armando Costa.</p>
1963	<p><i>O noviço</i>, de Martins Pena.</p> <p><i>O melhor juiz, o rei</i>, de Lope de Veja.</p>	<p><i>Pequenos burgueses</i>, de Máximo Gorki.</p>	<p><i>Armadilha para um homem só</i>, de Robert Thomas.</p> <p><i>Pindura saia</i>, de Graça Mello.</p>		<p><i>Revolução na América do Sul</i>, de Augusto Boal.</p> <p><i>Quatro quadras de terra</i>, de Oduvaldo Vianna Filho.</p> <p><i>Filho da Besta Torta do Pajeú</i>, de Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho.</p>
1964	<p><i>O filho do cão</i>, de Gianfrancesco Guarnieri.</p> <p><i>Tartufo</i>, de Molière.</p>	<p><i>Pequenos burgueses</i>. Em 1º de abril, é dado o golpe militar no Brasil. A peça é retirada de cartaz e volta somente meses depois sem o Hino</p>	<p><i>Depois da queda</i>, de Arthur Miller.</p> <p><i>Noites brancas</i>, de Fiodor Dostoïevski.</p> <p><i>Depois da queda</i>, de</p>		<p><i>Os Azeredo mais os Benevides</i>, de Oduvaldo Vianna Filho – direção de Nelson Xavier.</p> <p>Não chegou a estrear.</p>

(continua)

Ano	DESTAQUES DA CENA PAULISTA E CONEXÕES CARIOCAS				
	Arena	Oficina	TDMC	Teatro universitário	RJ – CPC e opinião
		<p>que a encerrava: <i>A internacional</i>.</p> <p><i>Andorra</i>, de Max Frisch, direção de José Celso, cenário de Flávio Império, fotos e projeções de Wesley Duke Lee.</p>	<p>Arthur Miller⁵¹.</p> <p><i>Caprichos de amor e do acados</i>, de Marivaux.</p>		<p>Fundação do grupo Opinião</p> <hr/> <p><i>Show Opinião</i>, de Armando Costa, Paulo Pontes Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, diretor da peça.</p>
1965	<p><i>Arena conta Zumbi</i>, de Guarnieri e Boal.</p> <p><i>Esse mundo é meu</i>, de Sérgio Ricardo.</p> <p><i>Arena canta Bahia</i>, de Augusto Boal.</p> <p><i>Tempo de guerra</i>, de Guarnieri e Boal – alugam o Oficina e a censura interdita a apresentação (PEIXOTO, 1982, p. 51).</p>	<p><i>Toda donzela tem um pai que é uma fera</i>, de Glaucio Gil.</p>	<p><i>A sapateira prodigiosa</i>, de Federico García Lorca.</p>	<p>TUCA – Teatro Universitário da PUC São Paulo.</p> <hr/> <p><i>Morte e vida Severina</i>, de João Cabral de Mello Neto.</p> <p>Direção: Silnei Siqueira.</p> <p>Música: Chico Buarque.</p>	

(continua)

⁵¹ Flávio Império (1935-1985) compõe uma cenografia estruturada em planos, sem móveis e adereços, possibilitando um uso moderno do espaço cênico, valorizado pelos efeitos de iluminação.

Ano	DESTAQUES DA CENA PAULISTA E CONEXÕES CARIOCAS				
	Arena	Oficina	TDMC	Teatro universitário	RJ – CPC e opinião
1966	<i>Inspetor geral</i> , de Nicolai Gogol.	<i>Os inimigos</i> , de Máximo Gorki, realizada no TBC, com atores, na maioria, de TV e com o elenco do Oficina, como réplica aos inquéritos militares que buscavam a caça aos comunistas. Incêndio no Oficina.	<i>O avaro</i> , de Molière. <i>Os inocentes do Leblon</i> , de J. P. Grédy e Pierre Barillet. <i>A alma boa de Set-Tsuan</i> , de Bertolt Brecht.		<i>Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i> , de?
1967	<i>Arena conta Tiradentes</i> , de Guarnieri e Boal. <i>O círculo de giz caucasiano</i> , de Bertolt Brecht. <i>A criação do mundo segundo Ary Toledo</i> , de Ary Toledo. <i>La Moschetta</i> , de Ângelo Beolco.	<i>O rei da vela</i> , de Oswald Andrade. Direção de José Celso, com cenários e figurinos de Helio Eichbauer; <i>O rei da vela</i> , de Oswald de Andrade. O Oficina alcança grande notoriedade, lançando o tropicalismo.	<i>Homens de papel</i> , de Plínio Marcos. <i>Maria entre os Leões</i> , de Aldo De Benedetti. <i>A próxima vítima</i> , de Marcos Rey. <i>Navalha na carne</i> , de Plínio Marcos.	T USP – 1967 <i>A exceção e a regra</i> , de Bertolt Brecht.	O&A, mimodrama criado por Roberto Freire. Música: Chico Buarque. Cenografia: José Antônio Ferrara.
1968	<i>Sérgio Ricardo na Praça do Povo</i> , de Augusto Boal. <i>Primeira Feira Paulista de Opinião</i> – Lauro César	Roda viva, de Chico Buarque, foi dirigida por José Celso, em produção no Rio de Janeiro, depois, em São Paulo, mas não é um projeto do Oficina (mesmo	<i>Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã</i> , de Antônio Bivar (1939), com direção de Fauzi Arap (1938-2013).	T USP	<i>Os fuzis da Senhora Carrar</i> , de Brecht. Direção: Flávio Império.

(continua)

(conclusão)

Ano	DESTAQUES DA CENA PAULISTA E CONEXÕES CARIOCAS				
	Arena	Oficina	TDMC	Teatro universitário	RJ – CPC e opinião
	<p>Muniz, Bráulio Pedroso, Guanieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal.</p> <p><i>Mac Bird</i>, de Barbara Garson.</p>	<p>que reivindicado por ele).</p> <p><i>O poder negro</i>, de LeRoy Jones, dirigido por Fernando Peixoto.</p> <p><i>Galileu Galilei</i>, 1968, de Bertolt Brecht.</p>	<p><i>Volta ao lar</i>, de Harold Pinter.</p>	<p>Formação do GRUPO TEATRO DA CIDADE (GTC) de Santo André.</p> <hr/> <p>Estreia com <i>Jorge Dandin</i>, de Molière.</p> <p>Direção: Heleny Guariba.</p> <p>Cenário de Flávio Império e encenado no Teatro de Alumínio.</p>	

Fonte: adaptado de Almada (2004) e Peixoto (1982).

ANEXO A – Documento expedido um dia antes da estreia da 1ª Feira de Opinião
Paulista⁵²

M. J. - D. P. F.
CERTIFICADO DO S. C. D. P.

Certifico constar do livro nº 01 fôlha nº 07, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada 1ª FEIRA DE OPINIÃO PAULISTA

Original de AUGUSTO PINTO BOAL E OUTROS
 Tradução de _____
 Adaptação de _____
 Produção de _____

Tendo sido censurada em 06 de JUNHO de 19 68 e recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES ATÉ 18 (DEZOITO) ANOS E COM CORTES NAS SEGUINTE FOLHAS ASSINALADAS E RUBRICADAS PELO CENSOR MANOEL F. DE SOUZA LEÃO NETO:

Brasília, 06 de JUNHO de 19 68
 BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE :0616, P 87

M. F. DE SOUZA LEÃO NETO
 Chefe da Turma de Censores de Teatro e Congêneres

DPF, SA v. 7034-PFS

⁵² As notícias de 1968, o discurso de Cacilda Becker e o *site* do Instituto Augusto Boal afirmam que foram 71 cortes. Por sua vez, as pesquisas de Miliandre Garcia e o artigo de Sérgio Carvalho, além dos demais textos publicados com base nas publicações desses autores, afirmam que foram 84 cortes.

ANEXO B – Angelus Novus (1920)

Paul Klee (1879-1940). Pintura em tinta nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel. 31,8 cm x 24,2 cm.
Fonte: Museu de Israel, 2020.

ANEXO C – Capa do disco – Elis Regina – música da peça *Arena Conta Zumbi* (1965)

Capa do disco, lançado em 1968, na França, após o sucesso de Elis Regina no II Festival "Midem" em Cannes. "Upa Neguinho", com Elis e o Bossa Jazz Trio, foi gravada ao vivo durante a apresentação.