UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAULO VINICIUS BIO TOLEDO

**Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964:
reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**

São Paulo

2018

PAULO VINICIUS BIO TOLEDO

**Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964:
reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro,

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

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

Toledo, Paulo Vinicius Bio

Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal / Paulo Vinicius Bio Toledo. -- São Paulo: P. V. B. Toledo, 2018.

191 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

Bibliografia

1. Augusto Boal 2. José Celso 3. Teatro Oficina 4. Teatro de Arena 5. Teatro do Oprimido I. Santos, Sérgio Ricardo de Carvalho II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964:** reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para meus pais, Flávio e Silvia

Para Sara

Para meu filho Antônio.

AGRADECIMENTOS

Não é nada fácil escrever uma tese de doutorado. Ao menos para mim não foi e, na verdade, teria sido uma tarefa impossível não fosse a solidariedade, o carinho, a amizade e a confiança de tantas pessoas que, no fim das contas, são o que ampara um trabalho tão desgastante como este. Apesar da assinatura ser individual, os agradecimentos são a chance de dizer que o trabalho é fruto de um esforço coletivo, de uma rede de sustentação que alicerça o pensamento.

Agradeço então meus pais e meus irmãos, pelo inacreditável apoio em todos os momentos imagináveis. Minhas avós, Dona Cida e Dona Teresinha, mulheres de aço que carregaram gerações. E toda minha grande família que faz o peso do mundo ser mais suportável.

Também agradeço à nova família na qual fui aceito, a Nena, Augusto, Julia, Tânia, Lucas, Marcelo, Valério, e os sobrinhos que formam com meu filho uma espécie de gangue terrorista, célula de guerrilha, navio pirata e fazem qualquer almoço de domingo se transformar num caos cheio de vida.

Agradeço às parceiras de Canoa, a Júlia, a Alpha e a Sara. Também à todos os parceiros e parceiras de pensamento no LITS e a Nina Hotimsky, que ajudou especialmente enviando documentos e pesquisas próprias.

Agradeço aos companheiros do Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC), um belo projeto que foi descontinuado com a mudança de gestão na prefeitura de São Bernardo do Campo, mas que foi marcante para mim nos dois anos em que dei aulas ali.

E muito especialmente agradeço a todas e todos os alunos e alunas que encontrei durante estes quatro anos, no departamento de Artes Cênicas da USP e em São Bernardo. Foram momentos inesquecíveis que abriram um horizonte novo na minha vida e que me mostraram na prática que dar aulas é (ou deveria ser) um momento de aprendizagem mútua, de dinamização do conhecimento e de trocas fantásticas.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida nos três últimos anos da pesquisa, e pela bolsa no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), que possibilitou período de estudos e pesquisa em Portugal junto à Universidade Nova de Lisboa.

Foram quatro meses de grandes descobertas no pequeno país ibérico. Descobertas multiplicadas pela ajuda e amizade da Amarílis Felizes, do Jorge Louraço, do José Soeiro e de todo o pessoal do Óprima, uma rede fascinante de ativismo, pensamento e trabalho com

Teatro do Oprimido. Também agradeço muito ao Julián Boal e a Cecília, com quem vivi dias felizes em terras portuguesas.

E muito especialmente agradeço à Professora Raquel Varela, coorientadora no exterior, e intelectual de incrível obstinação crítica e convicção apaixonante. Agradeço pela forma tão carinhosa com que me recebeu, por toda a ajuda, confiança e amizade.

Também agradeço a disposição e ajuda das funcionárias, bibliotecárias e arquivistas do Museu Nacional do Teatro e da Dança em Lisboa (principalmente a Sofia Patrão, que tanto me ajudou lá), da Escola Superior de Teatro e Cinema, da Fundação Calouste Gulbenkian, da Hemeroteca Municipal de Benfica e, no Brasil, do Arquivo Edgar Leuenroth na Unicamp.

Agradeço muito ao Prof. Walter Garcia e ao Prof. Alexandre Flory por aceitarem participar da banca de defesa. E especialmente à Professora Sílvia Fernandes e ao Professor José Antônio Pasta, que acompanham o trabalho desde a primeira banca de qualificação no mestrado, passando pela defesa da dissertação e o exame de qualificação desta tese, sempre com considerações fundamentais e decisivas para o decorrer dos estudos, uma leitura generosa do trabalho e um sentido rigoroso e construtivo de avaliação crítica. É um grande honra e alegria contar com ambos nestas várias bancas deste penoso processo de pós-graduação.

Com o fim deste processo de doutoramento, fecha-se um ciclo de 10 anos nos quais fui orientado de forma ininterrupta pelo Professor Sérgio de Carvalho. Começou em 2008 com um projeto de iniciação científica e se estendeu até este doutorado. Para mim, que tenho 33 anos, esta década significa quase a terça parte da minha vida. Digo isso para tentar assinalar a extensão da importância que este encontro possui para mim. Algo que vai desde o aprendizado de como organizar e expor os fluxos de pensamento, perceber os vários ângulos de olhar para as coisas, até a atenção para o que importa. Perspectivas que parecem simples, mas que transcendem o campo do pensamento intelectual e se encontram com o da ética e o da amizade. Agradeço pela confiança em todos esses anos e pelo companheirismo no enfrentamento do mundo.

Por fim, agradeço a Sara, companheira de viagem, alicerce desta jornada e o amor de minha vida. Sem ela nada seria possível. As derrotas seriam terríveis e as vitórias insignificantes. E agradeço ao nosso filho Antônio, que é a razão, a força e a inspiração de tudo, a felicidade de cada dia.

RESUMO

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964:** reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018

Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa foram artistas que protagonizaram momentos de singular importância na história do teatro brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Apesar da significativa diferença no trabalho artístico entre os dois, eles transitam por categorias semelhantes e decisivas para aquela geração que deu novos rumos para a modernização do teatro no Brasil. Com este trabalho, buscou-se acompanhar as formulações estéticas e políticas dos dois diretores após o golpe civil-militar de 1964. Tomou-se como base a discussão sobre a fratura histórica ocasionada pela ditadura no campo da arte engajada e os impasses decorridos dela. A partir daí, a tese analisa alguns espetáculos, o tipo de trabalho criativo e principalmente o material teórico e reflexivo produzido por Boal e Zé Celso a partir de 1967, quando ambos iniciam um processo de reavaliação sobre as tentativas de resistência no campo de teatro político. A proposta foi de tentar compreender a linha de pensamento que leva-os até as formulações vanguardistas do começo da década de 1970, os caminhos de resistência e enfrentamento sugeridos por eles e, fundamentalmente, o tipo de travamento histórico que suas posições sofreram no Brasil. Por fim, o trabalho apresenta uma pesquisa sobre os anos de exílio de ambos, quando tiveram a chance de trabalhar em ambientes marcados por forte agitação social fora do país. Foi no exílio que as formulações de Boal e de Zé Celso ganharam novos sentidos críticos que, por sua vez, proporcionaram um ângulo diverso para compreender o trabalho realizado no Brasil entre 1964 e o começo da década de 1970.

Palavras-chave: Augusto Boal; José Celso; Teatro Oficina; Teatro de Arena; Teatro do Oprimido

ABSTRACT

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Debates on theater and society after the 1964 coup**: reflection and theatrical work of José Celso Martinez Corrêa and Augusto Boal. 2018. Thesis (Doctorate in Theater Theory and Practice) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

Augusto Boal and José Celso Martinez Corrêa were artists who performed moments of singular importance in the history of Brazilian theater in the 1960s and 1970s. In spite of the significant difference between their artistic work, they moved through similar and decisive categories for that generation that gave new directions for the modernization of theater in Brazil. With this work, we sought to follow the aesthetic and political formulations of the two directors after the civil-military coup of 1964. The discussion was based on the historical fracture caused by the dictatorship in the field of the engaged art and the impasses that followed. From that point on, the thesis analyses some of the shows, the kind of creative work and, mainly, the theoretical and reflexive material produced by Boal and Zé Celso from 1967, when both began a revaluation process on attempts at resistance in the field of political theater. The proposal was to try to understand the line of thought that leads them to the avant-garde formulations of the early 1970s, the ways of resistance and confrontation suggested by them and, fundamentally, the type of historical locking that their positions suffered in Brazil. Finally, the paper presents a survey of the years of exile of both, when they had the chance to work in an environment marked by strong social unrest abroad. It was in exile that the formulations of Boal and Zé Celso gained new critical senses that, in turn, provided a diverse angle to understand the work done in Brazil between 1964 and the early 1970s.

Keywords: Augusto Boal; José Celso; Teatro Oficina; Teatro de Arena; Theater of the Oppressed

Sumário

APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - A FRATURA:	
<i>Opinião, Zumbi e a ambivalência do protesto após 1964</i>	15
CAPÍTULO 2 - TRANSE CONTRA TRANSE:	
Formulações estéticas e políticas de José Celso Martinez Corrêa a partir de 1967	50
CAPÍTULO 3 - AS ARMAS DO TEATRO:	
Formulações estéticas e políticas de Augusto Boal a partir de 1967	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179

Apresentação

De certo modo, este trabalho continua o debate sobre a cultura no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 que foi aberto durante a pesquisa de mestrado¹. Na dissertação finalizada em 2013 a proposta foi analisar alguns textos teóricos de Oduvaldo Vianna Filho escritos entre 1958 e 1974, ou seja, antes e depois do golpe de 1964. A reflexão tinha como ponto de fuga, portanto, a mudança brusca pela qual passaram as posições do autor logo após a inflexão ditatorial nos rumos do país.

A proposta deste trabalho foi tentar ampliar o debate sobre o assunto, agora incluindo o material reflexivo produzido também por José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal depois de 1964². Zé Celso é diretor do Teatro Oficina, o grupo que provavelmente tenha suscitado mais polêmicas, escândalos e debates nos anos 60 e 70 e que representou no teatro as tendências da contracultura, do desbunde e daquilo que ficou conhecido como *tropicalismo*. Boal foi diretor do Teatro de Arena, a referência de politização em arte desde o final da década de 1950 e um dos grupos que encampou mais sistematicamente o enfrentamento cultural à ditadura após 1964. Já no começo da década de 1970, Boal passou também a idealizar o Teatro do Oprimido, um conjunto de procedimentos e técnicas de teatro popular que hoje têm inacreditável alcance mundial.

¹ TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Impasses de um teatro periférico: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-29012014-110838/pt-br.php>. Acesso em: 2018-02-24.

² O projeto original previa também a retomada dos estudos sobre o material reflexivo de Oduvaldo Vianna Filho. Contudo, no último ano da pesquisa optou-se por ampliar o recorte temporal no estudo de Augusto Boal e Zé Celso, abarcando a trajetória e trabalho que ambos realizaram no exílio e, assim, deixar de lado a revisão crítica da dissertação de mestrado.

A partir da reflexão destes que são talvez os principais nomes ligados ao teatro político do período, o objetivo foi tentar captar um movimento de época. Por diversos que tenham sido os caminhos percorridos pelos três, há no conjunto um espírito crítico similar nas proposições estéticas que eles formulam e nas categorias pelas quais eles transitam. Todos ainda possuem raízes em uma prática de sentido vanguardista, laboratorial, socialmente engajada e inconformista que apareceu no final da década de 1950 e criou um caminho alternativo de modernização para o teatro brasileiro.

Por conseguinte, existe um tipo análogo de travamento histórico em seu trabalho teatral após o golpe de 1964. Assim como Vianna, também Boal e Zé Celso viveram a cisão ocorrida no Brasil com o golpe civil-militar e tiveram de encontrar maneiras de posicionar o teatro neste contexto hostil. Os três seguem buscando caminhos de reverberação social de suas formulações estéticas, mas esbarram nos desdobramentos da fratura histórica ocorrida em 1964. Apesar disto, eles lutam e se debatem contra a regressão forçada estabelecida pela ditadura. O resultado são tentativas ambivalentes, que ora enfrentam o impasse, ora homologam o conjunto ideológico ativado com o golpe. Mas, de todo modo, lidam com as questões decisivas daquele momento e, principalmente, revelam o tipo de impedimento e atmosfera ideológica que passava a imperar no país.

Para enfrentar o assunto, a tese foi dividida em três partes. No primeiro capítulo buscamos retomar um tema clássico sobre o trauma causado em 1964. Tomando como ponto de partida o ensaio de Roberto Schwarz, *Cultura e política 1964-1969* e o livro de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, materiais incontornáveis para esta reflexão, tentou-se entrar no debate sobre a interrupção causada pelo golpe na arte popular de esquerda e sobre os desdobramentos desta inflexão nas primeiras formas de resistência artística.

É, afinal, em diálogo direto com esta produção que tanto Boal como Zé Celso se posicionaram esteticamente a partir de 1967. Ambos inauguraram ali um ciclo de reavaliação sobre o que vinha se fazendo no teatro de protesto e, em contrapartida, propõem caminhos para tentar superar o impasse. Assim, o segundo e o terceiro capítulo discutem a trajetória reflexiva e as formulações estéticas dos dois diretores a partir daquele ano que teve a estreia de *Arena conta Tiradentes*, no Arena, e *O rei da vela*, no Teatro Oficina.

São posições que se destacam pela ênfase argumentativa com que intervêm no debate e no ambiente do teatro de esquerda, ao mesmo tempo em que mergulham em novos impasses, mistificações e idealismos no que parece um ciclo eterno, um enigma indecifrável de como lidar com o tempo regressivo inaugurado com o golpe. Mas, apesar de tudo, Boal e Zé Celso lutam para manter viva uma chama teatral insubmissa, interessada pela matéria do

país e altamente crítica. A partir de 1967, o trabalho dos dois diretores transitou pela mudança de perspectivas temáticas, passando por novas proposições estruturais da encenação e da dramaturgia até chegar, no começo da década de 1970, em práticas que queriam ser uma espécie de ruptura produtiva com a instituição teatral e com a forma *espetáculo*.

Tais passagens sempre foram acompanhadas pela tentativa de sistematização reflexiva. São vários os ensaios, artigos, entrevistas, manifestos, manuais que buscam organizar e disseminar as formulações estéticas que eles propõem ao longo daqueles anos e que constituem, enfim, o principal material de análise e debate desta tese.

Na virada de década, Boal organiza ainda no Brasil sua primeira incursão pelas técnicas que seriam mais tardes agrupadas no Teatro do Oprimido e Zé Celso defende a ideia do te-ato, um tipo de trabalho artístico fora da instituição arte e galvanizado pela vida em comunidade do grupo. É um momento ambivalente na história dos dois diretores. Na mesma medida em que queriam construir caminhos para resistir e manter vivo o teatro, queriam também destruí-lo e trabalhar fora de sua estrutura ideológica.

Curiosamente, quão mais acossados pelo ambiente regressivo e obscuro, mais Zé Celso e Boal radicalizaram suas proposições de sentido vanguardista. Isto até a corda romper e eles serem presos, torturados e obrigados a deixar o Brasil. Boal foi em 1971 e José Celso em 1974.

De acordo com o projeto inicial de pesquisa, o recorte temporal do trabalho iria até aí. Como se o exílio de ambos (e a morte de Vianinha em 1974) simbolizasse o fim de um ciclo do teatro brasileiro. Mas, paradoxalmente, será no exílio que tanto Boal como Zé Celso irão encontrar uma nova chance de conexão entre suas ideias e uma história viva e em luta. Assim, em certa altura da pesquisa, optamos por estender o campo de estudos e refletir também sobre o tipo de variação e dinamização pela qual suas formulações passam quando aplicadas lá fora.

O segundo e o terceiro capítulo, portanto, tentam também reconstituir alguns dos caminhos percorridos por eles depois que deixam o Brasil e debater o novo sentido que o trabalho de ambos ganha neste processo. Zé Celso passou por Portugal em meio à Revolução dos Cravos e por Moçambique durante o processo de independência. Já Boal esteve na América Latina, num momento de grande efervescência social, depois em Portugal e, por fim, na França. Será nestes países que tanto Boal como Zé Celso verão suas propostas alcançarem um novo tipo de desenvolvimento que, bem ou mal, como um espelho, fazem pensar sobre as práticas desenvolvidas no Brasil antes e depois do exílio.

A trajetória e o trabalho reflexivo destes dois homens do século XX revelam a irreverência crítica de suas posições, a coragem incansável pelo enfrentamento e o trabalho

contraditório de tentar implicar o teatro na sociedade que percorre toda a vida deles. Ao mesmo tempo, sua trajetória e trabalho ao longo daqueles anos revelam também como eles às vezes navegaram ao sabor de uma história regressiva e, assim, reproduziram ideologia, mentiram sobre si mesmos e muitas vezes combateram a força deflagrada pelo seu trabalho mais avançado.

De todo modo, os debates sobre teatro e sociedade derivados da vida teatral de José Celso e Augusto Boal são (ou deveriam ser) decisivos para um pensamento crítico sobre o lugar da arte nos dias atuais. Ao mesmo tempo, também os impasses e as mistificações culturais que envolvem seu trabalho e sua retórica reflexiva se transformaram numa espécie de norma social. Parafraseando Roberto Schwarz, quando ele enfim publicou em livro seu ensaio *Cultura e política*, “o leitor verá que o tempo passou e não passou”.

Capítulo 1

A FRATURA

Opinião, Zumbi e a ambivalência do protesto após 1964

O golpe de Estado consumado no dia 1º de abril de 1964 colocou fim a um momento de inconformismo e luta social poucas vezes visto no Brasil. A ruptura foi profunda em vários níveis e no campo da cultura alterou as principais coordenadas da produção mais socialmente comprometida. Apesar disso, a resistência organizada pelos artistas não percebeu exatamente a extensão da fratura e iniciou um ciclo contraditório de resistência.

No teatro, uma das primeiras respostas ao golpe acontece ainda em dezembro daquele ano com a estreia no Rio de Janeiro do *Show Opinião*. Escrito por Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa e dirigido por Augusto Boal, foi uma espécie de show de música popular organizado teatralmente. Pouco meses depois, agora em São Paulo, Boal dirige outro espetáculo de característica também musical. *Arena conta Zumbi* estreou dia 1º de maio de 1965 no Teatro de Arena com dramaturgia do próprio Boal junto a Gianfrancesco Guarnieri e com canções de Edu Lobo, “cujas composições têm, para o espetáculo, quase a mesma importância que o texto” (CAMPOS, 1988, p. 71). As duas estreias obtiveram um surpreendente sucesso. *Zumbi* ficou em cartaz e em circulação ininterrupta até 1967, quase dois anos (p. 13). Boal afirmou em 1967 que: “a montagem de *Arena conta Zumbi* foi, talvez, o maior sucesso artístico e de público logrado pelo Teatro de Arena até hoje” (BOAL, A., 1967, p. 23). Já *Opinião*, “só nas primeiras semanas, [teve] mais de 25 mil espectadores no Rio de Janeiro, depois mais de 100 mil em São Paulo e Porto Alegre”³ (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 71).

³ Ambos os espetáculos circularam com sucesso no eixo Rio-São Paulo. Em abril de 1965, *Opinião* estreia na capital paulista no Teatro Ruth Escobar. Já *Zumbi* será remontado no Rio de Janeiro, com direção de Paulo José, em setembro daquele mesmo ano.

Ao juntarem teatro e canção, os dois espetáculos desbravaram todo um caminho para a resistência cultural à ditadura. Em torno deles, por exemplo, ganhou corpo a ideia de *protesto*, que, a despeito de ser um termo ligado à luta político-social, se tornou rapidamente uma categoria estética naqueles anos – especialmente no teatro e na canção.

Em todos os estudos sobre o período, *Opinião* e *Arena conta Zumbi* aparecem como símbolos da primeira resposta artística à inflexão militar e conservadora. Contudo, ao mesmo tempo em que avivaram o inconformismo, ambos os espetáculos foram também frutos da fratura perpetrada pelo golpe. Se eles reagiram a esta nova realidade, também decorreram dela. Formam, portanto, uma imagem da significativa alteração de coordenadas que a produção artística brasileira viveu logo após o golpe de 1964.

O tempo presente do protesto

Opinião tinha em cena somente três músicos, que eram os protagonistas do show e do espetáculo: Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, pouco depois substituída por Maria Bethânia. Zé Ketí já tinha alguma fama principalmente devido à canção *Eu sou o samba* de 1955, que fez parte da trilha do filme *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos⁴. No espetáculo ele era, de fato, a personificação do samba popular dos morros cariocas. João do Vale vinha do Maranhão e representava na peça a cultura popular sertaneja. Ambos, Zé Ketí e João do Vale, eram figuras conhecidas no Zicartola, um misto de restaurante e pequena casa de shows conduzida por Cartola e sua esposa dona Zica que fez história no Rio de Janeiro da década de 1960⁵. Além de seu público popular, o Zicartola era frequentado pela intelectualidade de esquerda. Foi lá que João do Vale e Zé Ketí foram “descobertos” por Carlos Lyra e por Nara Leão. Nara completava o time de intérpretes do *Show opinião* e, no espetáculo, era a imagem da Bossa Nova carioca, a classe média de esquerda disposta a realizar a conexão com a força criativa do povo.

Nara Leão tinha gravado pouco antes, em novembro de 1964, o disco *Opinião de Nara* pela gravadora Philips⁶. A primeira faixa era a canção de Zé Ketí que também daria nome ao *Show*. O termo referia-se, afinal, à primeira posição de protesto contra a ditadura. A “liberdade de opinião” foi uma bandeira que uniu um campo social heterogêneo: liberais, a

⁴ Zé Ketí também participou do filme como ator e como assistente de câmera.

⁵ Sobre o Zicartola ver o livro de Maurício Barros de Castro (2013).

⁶ O disco também continha uma canção de João do Vale (*Sina de Caboclo*) e a faixa *Chegança*, música de Edu Lobo a partir da letra escrita por Vianinha para a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, cuja montagem inauguraria o teatro do Centro Popular de Cultura da UNE naquele ano, mas foi inviabilizada pelo golpe.

imprensa progressista e, de modo geral, todos os envolvidos com o trabalho da cultura. Protestava-se contra o “terrorismo cultural”⁷ dos militares. Isto é, a “guerra às ideias”, o “domar pela força o poder das convicções” (ATHAYDE, 1964), o terror empregado contra a cultura e contra esta ideia ainda cara aos setores médios e à burguesia humanista, a liberdade de opinião. Não é acaso que os dois primeiros espetáculos do grupo chamaram-se *Opinião e Liberdade, liberdade*. Trata-se do campo de luta no qual o grupo (e boa parte do teatro de esquerda) cerrou fileiras no primeiro momento de resistência à ditadura – o que seguia, em partes, as diretrizes de recuo orientadas pelo núcleo dirigente do Partido Comunista Brasileiro (PCB) para o momento pós-golpe⁸.

A urgência do tema e da luta engendrou uma forma própria, cuja força em boa medida estava na *estética circunstancial* do evento. O *Show opinião* colocou no palco os próprios artistas em diálogo direto com o público e alternava testemunhos sobre a vida pessoal de cada músico com canções interpretadas pelos próprios. Segundo João das Neves: “Não era exatamente um show. Era show, era teatro, era teatro, era show. Ninguém sabia definir exatamente o que era aquilo”. E conclui: “Era um show em cima da vida das pessoas, teatralizava essa vida” (Apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 48). Apresentava, enfim, uma oscilação característica dessa forma nova que queria preservar “a verdade” do show mas de maneira conjugada à elaboração cênica e dramática do teatro.

O fundamento narrativo do espetáculo era, sobretudo, a trajetória de vida dos músicos que o protagonizavam. Cada um deles contava sua própria história: “Meu nome é João Batista Vale [...] minha terra tem muita dificuldade pra viver” (COSTA, A., 1965, p. 19) e assim por diante. Quando Maria Bethânia substituiu Nara Leão em fevereiro de 1965, seu texto reafirmava o procedimento abrangendo inclusive a narrativa de sua entrada no show: “Uma amiga minha na Bahia me procurou: - Berré, querem que você vá pro Rio correndo substituir a Nara Leão” (p. 85). Boal chamou o mecanismo de “show verdade” (BOAL, A., 2000, p. 231). E era, de fato, uma coleção de *testemunhos* bastante conectados com a ideia de

⁷ A expressão se disseminou no período a partir de texto de Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), intelectual ligado à igreja católica e membro da Academia Brasileira de Letras, no *Jornal do Brasil* do dia 7 de maio de 1964.

⁸ Até 1967 o Partido viveu uma disputa entre várias tendências com programas diversos para enfrentar a nascente ditadura. Mas a maioria da direção, sob liderança do secretário-geral Luís Carlos Prestes, fez dura autocrítica ao excessivo “esquerdismo” anterior ao golpe – caracterizado pela crença de que “a revolução nacional e democrática estava próxima durante o governo Goulart, sem avaliar corretamente a correlação de forças” (RIDENTI, 2007, p. 107). E, portanto, defendeu o caminho de reagrupamento do campo de oposição, apoiando o Movimento Democrático Nacional (MDB) em 1966 e defendendo a criação de uma frente pela retomada democrática (Cf. RIDENTI, 2007). Tais posições foram referendadas no VI Congresso do PCB em dezembro de 1967.

documentário e assumidamente próximos das experiências do cinema-verdade – filmes produzidos principalmente a partir de 1963 que valeram-se do Nagra III, um equipamento inovador usado para captação direta do som, e fizeram pequenos documentários sobre a realidade popular⁹, com entrevistas e sons do ambiente, sem, supostamente, sobrepor o gesto artístico à matéria social (GUIMARÃES, 2008). Formalmente ligados ao jornalismo e a TV, buscavam fazer o discurso emanar da objeto, ou, ao menos, criar essa sensação.

Da mesma maneira, os personagens da peça eram os próprios músicos ali presentes. O que criava uma sensação de grande autenticidade e protagonismo popular do discurso. Além disso, reafirmava o mecanismo dos artistas estarem no palco eles mesmos sublinhando sua *opinião* e o direito de afirmá-la. O refrão de todo o espetáculo dizia: “podem me prender/podem me bater/ que eu não mudo de opinião” e apesar de na canção de Zé Ketí a letra se referir à recusa de um morador em deixar o morro onde vive, na peça soava como o grito de resistência diante da repressão às artes e às ideias, uma afirmação pública diante do “terrorismo cultural”. Era, afinal, um protesto.

Como tal, o espetáculo se organizava em torno de uma ênfase entusiasmada pelo presente da cena, que aparecia, por exemplo, no diálogo direto com o público. De modo que a forma estética referia-se à atitude social de *estar presente*, uma posição ligada à urgência de se posicionar diante do golpe. Como comenta o crítico Mário Pedrosa (1995) em texto de 1966: “Este calor de contemporaneidade é o que marcava para todos nós a significação profunda da *Opinião*” (p. 205).

No programa do espetáculo, Boal reafirma o procedimento estético e político: “Na nossa opinião, teatro é fenômeno de diálogo presente com a plateia do momento”. E segue dizendo:

De todas as direções a mais atraente é a da inclusão do objetivo mais determinado, do real mais acontecido, do presente mais vivido, na obra de arte. [...] O fato real está invadindo o teatro e empurrando a ficção¹⁰

⁹ O primeiro Nagra III chegou ao Brasil em 1962 doado pela Fundação Rockefeller ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) após pedido de Joaquim Pedro de Andrade. No mesmo ano foi organizado um histórico curso de documentário com o sueco Arne Sucksdorff que trabalhou com as técnicas de captação direta de som. O primeiro filme que usou a captação direta foi *Maioria absoluta* de Leon Hirszman produzido entre 1963 e 1964 de forma próxima ao CPC. Logo em seguida, Paulo César Saraceni filmou *Integração racial* produzido já nos primeiros meses de ditadura. Também ficaram famosos os filmes produzidos por Thomas Farkas na década de 1960, como *Viramundo* e *Memória do cangaço* entre outros. Sobre o assunto da introdução do som direto no cinema nacional ver a tese de Clotilde Guimarães (2008).

¹⁰ Programa do espetáculo *Show Opinião*, em texto para a edição que contava com Maria Bethânia no elenco.

Foi a mesma atitude que esteve em torno do outro espetáculo decisivo naquele momento: *Arena conta Zumbi*, dirigido também por Boal, estreou pouco depois, no dia 1º de maio de 1965, exatos um ano e um mês depois do Golpe de Estado de 1964. A história da luta do Quilombo de Palmares foi matéria-prima¹¹ para uma tomada de posição ainda mais enfática diante da inflexão ditatorial nos rumos do país. Com uma cena dinâmica e surpreendente, *Arena conta Zumbi* inaugurou mais uma série de novidades estéticas no campo do teatro engajado do período. A história era narrada e cantada por um coro, sem protagonismos. As figuras históricas representadas na peça eram interpretadas por vários atores diferentes, que, portanto, interpretavam “a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos” (BOAL, A., 1967, p. 25). Era um primeiro esboço daquilo que o diretor teorizaria, em 1967, como o *Sistema Coringa*, um método de representação em que não eram as particularidades históricas do fato que ficavam em primeiro plano, mas a *ação de contar* este fato em cena. Nas palavras de Boal (1967), em *Arena conta Zumbi*: “Todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores” (p. 25), e isso, “de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena, e de seus integrantes” (p. 20).

Zumbi não era uma peça histórica sobre o quilombo e suas particularidades, era, antes, um musical do tempo presente, em que atores do Teatro de Arena vestidos com camisetas e calça jeans contavam, em 1965, a história de Palmares. O jogo coral entre os atores, a característica épica do texto e do espetáculo, a narrativa, o comentário, a relação de cumplicidade com o público, as constantes referências satíricas à política do momento criavam uma cena de grande força circunstancial. A nova estrutura propunha uma relação direta e objetiva para com o público, que era, afinal, o objeto indireto implícito do verbo “contar” empregado no título.

Desde o início ficava deflagrada a operação de transformar a particularidade histórica em comentário presente e transformar o teatro numa *ágora* de debate envolvendo o público e o grupo. Com efeito, 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. Para o diretor, não bastava “refletir, ainda que corretamente” sobre a realidade. Era preciso “influir” sobre ela, “surpreender o movimento”

¹¹ O espetáculo, na verdade, usou como principal material de referência uma elaboração ficcional sobre o fato histórico, o livro de João Felício dos Santos, *Ganga zumba* que, aliás, já fora adaptado com título homônimo para o cinema em 1964 com direção de Cacá Diegues.

(BOAL, A., 1967, p. 23). E continua: “queríamos surpreendê-lo quase no dia a dia – teatro jornalístico” (p. 23).

Arena conta Zumbi apresentava a história do maior quilombo que já se viu no país como parte de uma “luta que vence os tempos” (BOAL; GUARNIERI, 1970). Durante a trama via-se o companheirismo e a consciência dos quilombolas como tradição de luta a se conectar – “a luta negra como exemplo de outra que se deve instaurar em nosso tempo” (BOAL, A., 1967, p. 23). O entusiasmo da peça estava nessa organização em coro que olhava para os negros revoltosos de outrora e dizia: nós somos eles, eles são nós. Enquanto que, de outro lado, brancos exploradores, violentos, autoritários e comensais do capital, em tudo se assemelhavam aos militares que tomavam o poder. O discurso de Dom Ayres na peça – governador que organizou a repressão à Palmares – era, por exemplo, uma variação paródica de discursos do recém-empossado Marechal Castello Branco¹².

A posição política, portanto, desaguava na estrutura de composição estética nestes espetáculos. Esta ênfase no circunstancial logo passou a ocupar papel de destaque nas reflexões dos artistas no período. Em texto de 1965 intitulado *A liberdade de Liberdade, liberdade*, Oduvaldo Vianna Filho (1983) comenta as duas primeiras montagens do Grupo Opinião e diz: “Para nós, ser artista significa ser contemporâneo [...] ser contemporâneo significa formar sempre um novo presente [...] um teatro saído da prática e voltado para a prática” (pp. 106-7). Sobre a montagem seguinte do grupo ele ainda afirma: “Muitos acharão que *Liberdade, liberdade* é excessivamente circunstancial. Para nós, essa é a sua principal qualidade” (p. 107).

Tal ênfase no presente é o primeiro fundamento da ideia de protesto como categoria cultural. É como se, diante da vitória acachapante da reação em 1964, fosse preciso demonstrar que estavam ali. O presente se impunha; era preciso estar presente.

A atitude contemporânea, na intenção e na invenção estética, do Grupo Opinião e do Teatro de Arena influenciou todo o ambiente cultural daqueles primeiros anos após o golpe. Ainda em 1965, estreia, por exemplo, a exposição *Opinião 65* no MAM do Rio de Janeiro,

¹² O referido discurso de Dom Ayres usava parodicamente passagens contidas no discurso de posse do Marechal e em declarações subsequentes. Por exemplo, frases de Dom Ayres como: “[Sejamos] Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. [...] Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer” (BOAL; GUARNIERI, 1970, p. 12) se referiam à afirmações do presidente no período sobre a necessidade de medidas duras. Como, por exemplo, uma declaração feita pouco antes da estreia da peça que dizia: “Não viemos para capitular diante da desordem, de que muitos se serviam, mas para instaurar a ordem, de que todos se beneficiarão. Aceitamos, por essa razão, o desafio temporário da impopularidade” (“Na instalação do Conselho Nacional de Planejamento”. Rio de Janeiro, 9 de março de 1965. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/castello-branco/discursos/1965/09.pdf/view>).

cujo título assinalava a influência direta do espetáculo. Para Mário Pedrosa (1995): “A ideia foi uma achado naquele instante [...] porque se inspirava no teatro, no teatro popular tão próximo ao clima social, à atmosfera política da época” (p. 203)¹³.

No mesmo ano de 1965, Paulo César Saraceni finaliza um dos marcos do Cinema Novo, o filme *O desafio*. Ali, o *Show opinião* aparece como acontecimento decisivo na trajetória do protagonista. Em um dos planos centrais do filme, Marcelo, jornalista de esquerda assolado por uma angústia paralisante logo após o golpe de 1964, assiste a interpretação de *Carcará* por Maria Bethânia na plateia do *Show*. A partir daí ele caminhará rumo a uma posição de ruptura com o impasse. O que significa, em *O desafio*, superação do trauma da derrota e adesão à ação presente¹⁴.

No fim do filme, Marcelo parece tomar uma decisão: desce com ímpeto as escadarias da Glória no Rio de Janeiro cruzando com o cartaz de *Liberdade, liberdade* e ao som da canção *Tempo de guerra*, que Edu Lobo compôs para *Arena conta Zumbi*¹⁵. Para o diretor, o plano final com a canção *Tempo de guerra* tornava a película: “subversão pura” (SARACENI, 1993, p. 194). De fato, parece ser a imagem poética da resistência presente¹⁶. *Carcará* e *Tempo de guerra*, centrais tanto em *Opinião* quanto em *Arena conta Zumbi*, aparecem no filme como representação simbólica da decisão tomada por Marcelo em recusar permanecer na letargia da derrota. As canções soavam no período como superação da perplexidade diante do golpe. Eram a senha da primeira resistência.

¹³ Poucos meses depois, exposição correlata estreia em São Paulo na FAAP, a *Propostas 65*, com curadoria do arquiteto Sérgio Ferro, que dizia no catálogo: “A pintura nova, no Brasil, é fundamentalmente, o restabelecimento de relações mais próximas com a realidade”. O radical arquiteto também coloca a questão nos debates da arquitetura moderna em artigo de 1965 na Revista Acrópole: “A fisionomia geral é heterogênea - não há como encontrar linguagem harmônica em tempo essencialmente desarmônico. Mas, e é o essencial, procura participar, dentro de um pensamento eminentemente crítico no momento presente” (FERRO, 2006, p. 39).

¹⁴ Os esboços iniciais do roteiro incluíam inclusive sequências sobre a preparação de guerrilha, retiradas porque inviabilizariam o filme com a censura (SARACENI, 1993, p. 177).

¹⁵ A gravação era a do disco com as canções de *Arena conta Zumbi*. A canção começa a tocar nesta última sequência ainda com a parte falada de Guarnieri no espetáculo que aparecia na faixa do disco.

¹⁶ Ismail Xavier (2012) propõe interpretação diversa para o filme: “A música final, extraída da peça *Arena conta Zumbi* compõe, com a imagem do intelectual ladeira abaixo a se afastar da criança pobre, o momento de síntese no qual o filme dirige, à plateia, o grito de quem vive a impotência e o afã da militância, o sentimento da urgência da ação e o descrédito em sua eficácia. Ou seja, a dor do heroísmo imaginário, dado central retomado por *Terra em transe* em outra chave” (p. 43). O crítico parece estar com a cabeça no filmes seguintes do Cinema Novo, objeto central do livro no qual figura tal análise passageira de *O desafio*. Parece querer ver ali já um movimento incipiente do que seria, por exemplo, *Terra em transe*. As ligações entre ambos são evidentes, mas parece uma leitura demasiadamente marcada pela inspiração do objeto posterior. Em seu livro de memórias, Saraceni (1993) diz o seguinte sobre o filme: “O desafio era um filme temerário. Eu tinha consciência disso. Um filme político, contra o regime, contra a ditadura. Um filme-guerrilha [...] Radical na base. Ou vai ou racha! Vou cumprir as palavras proféticas de Langlois, fazer filme revolucionário durante o regime da contra-revolução” (p. 187).

A última cena do filme prenunciava a radicalização da luta no presente, que aconteceria numa cena seguinte aos letreiros finais da projeção. Ou seja, no próprio presente de quem assiste. Assim como no romance *Quarup* de Antônio Callado, escrito entre 1965 e 1966 e que termina com a adesão do protagonista Nando à resistência armada no “capítulo posterior ao último do livro” (SCHWARZ, 2008, p. 111). A imagem final do romance descreve a decisão pela guerrilha como marcada justamente pela simbologia reiterativa sobre o tempo presente:

Estava descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto. Só tinha como sensação de continuidade o fio de ouro de Francisca, assim mesmo porque era um fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir. Não vinha propriamente do passado. Bateu alegre no peito com a mão direita, sustentando as rédeas na esquerda (CALLADO, 1973, p. 468)

Da derrota ao revide

Tanto o *Show opinião* como *Arena conta Zumbi* apresentaram canções que se autonomizaram com relação aos espetáculos e foram alçadas à categoria de hinos de uma época. O crítico Mário Pedrosa (1995), por exemplo, em texto de 1966 assinala – com algum exagero, decorrente do entusiasmo do período – a intensidade da reverberação que *Carcará* alcançou¹⁷: “*Carcará* é um hino da revolução social camponesa nordestina como a *Carmagnole* o foi da plebe urbana e dos sans-culottes da Revolução Francesa” (p. 205).

Na peça do Grupo Opinião, o refrão da música de Zé Ketí que dava nome ao espetáculo foi a primeira exclamação de resistência de todo um período: “Podem me prender/ podem me bater/ que eu não mudo de opinião”. Em paralelo, *Carcará* de João do Vale era a expectativa do revide. O espetáculo terminava com o grito: “Pega, mata e come!”.

As canções de *Opinião* seguiam, de modo geral, esta ideia de protesto que conjugava resiliência e contra-ataque. Várias delas retratavam o sertão em meio à penúria e à seca, porém as intenções da peça não eram denunciar a extrema pobreza e o abandono do povo nordestino. Os retirantes, ao contrário disso, apareciam como aqueles que se recusam a morrer de fome, que se levantam para deixar a terra e desbravar novas condições de sobrevivência. O

¹⁷ Em documentário de 1966 sobre Maria Bethânia, em meio a reuniões sobre turnês internacionais, ela reclama da excessiva cobrança por cantar *Carcará* em todos seus shows: “Um dia fui cantar *Anda Luzia*, que é linda, e nem viram, nem aplaudiram, nem nada, como se simplesmente não tivesse cantado. Aí toquei *Carcará* e maior aplauso. Levei mais de um ano tocando só *Carcará*. [...] Toda noite pedem *Carcará*” (Transcrito do filme *Bethânia Bem de Perto – a propósito de um show*, de Eduardo Escorel e Julio Bressane, de 1966).

êxodo decorrente da estiagem não era visto no espetáculo como tragédia, mas sim como atitude positiva de luta pela vida.

Borandá, por exemplo, composta por Edu Lobo e cantada com destaque no espetáculo, começa por estabelecer a tristeza da seca acompanhada por um violão melancólico em andamento lento¹⁸: “Deve ser que eu rezo baixo/ pois meu Deus não houve não”. Mas, de repente, a canção se transforma: entra a percussão, o andamento acelera e a voz de Nara Leão¹⁹ se preenche de otimismo. A reviravolta na estrutura musical também se manifesta na letra, que do lamento transforma-se em palavra de ordem: “Mas, vam’borandá, que a terra já secou, borandá!”. O gesto positivo diante da tragédia fica ainda expresso no verso: “Quanto mais eu vou pra longe/ Mais eu penso sem parar/ Que é melhor partir lembrando/ Que ver tudo piorar”²⁰.

As massas de miseráveis deixando sua terra eram apresentadas como um povo que prefere *morrer de pé, do que viver de joelho* – na clássica formulação ligada às lutas sociais ao redor do mundo. Antes do final da performance de *Carcará*, Nara Leão/Maria Bethânia tinham um texto que se colava à canção. Elas diziam: “Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas”²¹ (COSTA, A., 1965, p. 41). Os dados sobre retirantes nordestinos eram logo secundados pela repetição coral, gritada e enfática do refrão: “Carcará, não vai morrer de fome/ Carcará, mais coragem do que homem/ Carcará, pega, mata e come!”. O movimento de deixar a terra seca era o revide social, a recusa em ficar parado e aceitar a morte, um contra-ataque mesmo em tempo de penúria. Como se dissessem:

¹⁸ Boa parte das reflexões apresentadas aqui sobre as canções partiram de debates e considerações levantadas na disciplina *Formas da canção popular no Brasil* de Pós-Graduação no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) ministrada pelo Professor Walter Garcia.

¹⁹ O disco com as canções do espetáculo foi gravado antes da entrada de Maria Bethânia. Desta só há o registro de *Carcará* para o filme *O desafio*.

²⁰ As gravações subsequentes da canção reafirmam o procedimento. No disco *Edu Lobo por Edu Lobo*, gravado com o Tamba Trio em 1965 pela RCA, a divisão da canção entre tristeza e superação é menos explícita, mas as contradições são mais estranhas, com um arranjo bastante sofisticado para diversos instrumentos e um coro que fecha junto a versão: “Vam’borandá!”. Na gravação de 1966 no disco *Edu & Bethânia* de 1966, o expediente é bem o mesmo do espetáculo, início melancólico de Bethânia acompanhada pelo violão de Edu, até uma explosão crescente e entusiasmada em torno da aglutinação *borandá*.

²¹ O *Show opinião* sofreu intervenção da censura em maio de 1975. O referido fragmento com os dados foi proibido. “A censura permitiu a substituição desses dados por outros como o peso das águas marinhas oferecidas pelo governo brasileiro à rainha Elizabeth II da Inglaterra, por ocasião da sua coroação, e o valor em dinheiro do prêmio que o costureiro Denner obteve em Nova York” (CAMPOS, 1988, p. 15). A citação de pouco sentido buscava evidenciar justamente que naquele ponto houvera intervenção dos censores. Em matéria da Folha de S. Paulo diz-se o seguinte: “Os cortes surgiram no fim de semana; de lá para cá a procura dos ingressos (já grande anteriormente) aumentou mais ainda. E os assistentes aplaudem em cena aberta exatamente quando os artistas cantam ou declamam os textos modificados” (apud. CAMPOS, 1988, p. 16). Compreensivelmente, a sensação de enfrentamento era mais importante do que a plenitude da construção estética.

vamos adiante, vam'borandá, apesar da seca, da miséria e, no mecanismo metafórico do espetáculo, apesar da derrota²².

A canção *Opinião*, além do refrão já citado, possui um curioso verso que diz: “Se não tem água/ Eu furo um poço/ Se não tem carne/ Eu compro um osso/ E ponho na sopa/ E deixa andar”. Apesar do contraste entre este “deixa andar”, que na peça era o único verso da estrofe que ecoava em coro, com o “Vam'borandá”, o sentido de firmeza em resistir é o mesmo. A obstinação em fincar o pé no chão e permanecer, a despeito das porradas e prisões que se possa enfrentar.

A mesma variação (derrota-resistência-revide) é a tônica do espetáculo *Arena conta Zumbi*. As canções de Edu Lobo para o primeiro musical do Arena também tiveram consequências e reverberações para além da peça e, como em *Opinião*, contêm em si uma espécie de sintetização do discurso do espetáculo. *Vivo num tempo de guerra* foi uma das mais emblemáticas do espetáculo e do período – e não por acaso ilustrava o gesto final do jornalista Marcelo em *O desafio*.

Com letra inspirada no poema de Bertolt Brecht *Aos que vão nascer (An die Nachgeborenen)*, a canção era desempenhada nos momentos finais de *Arena conta Zumbi*, pouco antes de Zumbi, rei de Palmares, trespassar um punhal em seu próprio peito. Na cena, antes de tirar a vida, Zumbi outorga a liderança do quilombo ao seu bisneto Ganga Zumba, que comandaria a última resistência de Palmares. A canção compunha um rito de passagem na peça, que, como tal, é ao mesmo tempo morte e (re)nascimento: morte de Zumbi e coroação/nascimento de Ganga Zumba. A simbologia da cena ultrapassava a narrativa histórica e funcionava como uma espécie de afirmação política naquele momento imediatamente posterior ao golpe militar no Brasil. A canção, por sua vez, fazia a ponte entre os tempos. Com andamento acelerado, densidade sonora crescente e entrada de coros no refrão que mais parecem réplicas de guerreiros respondendo ao chamado de luta, a composição de Edu Lobo ao mesmo tempo em que figurava o derradeiro grito de guerra em Palmares era também um hino de resistência aos militares no poder. O famoso refrão, “é um tempo de guerra/é um tempo sem sol”, cantado em coro, era prontamente interpretado como diagnóstico da ascensão reacionária pós-1964, em um gesto que soava ao mesmo tempo como o lamento pela derrota, a resistência ao tempo sombrio e a conclamação rumo à vitória.

²² O mecanismo tem paralelo em diversas canções do espetáculo, como em *Sina de Caboclo* do João do Vale, cuja letra diz o seguinte: “Eu sou um pobre caboclo/ Ganho a vida na enxada/ O que eu colho é dividido/ Com quem não planta nada/ Se assim continuar/ vou deixar o meu sertão [...] /Plantar pra dividir/ Não faço mais isso não”.

Apesar das muitas semelhanças e citações diretas²³, na última parte do poema de Brecht que inspirou a composição há uma diferença significativa. No texto do autor alemão há um diálogo com um tempo futuro que aparece, por exemplo, no aposto melancólico que abre a terceira e última parte do poema: “Vocês, que emergirão do dilúvio/ Em que afundamos/ Pensem/ Quando falarem de nossas fraquezas/ Também nos tempos negros/ De que escaparam” (BRECHT, 2000, p. 213). Em *Vivo num tempo de guerra*, ao contrário, a interlocução era presente e exortativa.

Na trama de *Arena conta Zumbi*, a canção compunha uma fala de Zumbi a Ganga Zumba, o impávido guerreiro que faz da luta “razão de ser”. Mas no contexto circunstancial do espetáculo, o grupo falava com aqueles que os assistiam, setores médios e estudantis de esquerda unidos pelo inconformismo e pelas ganas de resistir e protestar mesmo diante das botas militares e dos fuzis na política. Era então um convite à guerra de combate às *sombras* do tempo. Havia otimismo e engajamento, apesar do golpe civil-militar. Assim, o tempo da canção era o agora, era um tempo de luta e de resistência. Conclamava-se para a batalha iminente: “Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar” (BOAL; GUARNIERI, 1970). A guerra anunciada como símbolo daquele tempo era uma luta em marcha. Quando Brecht (2000) lamenta:

[...] Ah, e nós
Que queríamos preparar o chão para o amor
não pudemos nós mesmos ser amigos (p. 214)

A canção afirma:

Veja bem que preparando
o caminho da amizade.
Não podemos ser amigos
Ao mal, ao mal vamos dar maldade!
(BOAL; GUARNIERI, 1970)

Enquanto o autor alemão lastima a bruteza da luta que ficara para trás, os artistas do *Arena* conjuravam entusiasmo da obscuridade. O raciocínio reflexivo do poema ganha um

²³ Como o início da canção: “Eu vivo num tempo sem sol/ Só quem não sabe das coisas/ É um homem capaz de rir./ Ai triste tempo presente/ em que falar de amor e flor/ é esquecer que tanta gente/ Está sofrendo tanta dor. (BOAL; GUARNIERI, 1970), que fez eco às primeiras estrofes do poema: “É verdade, eu vivo em tempos negros./ Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas/ Indica insensibilidade. Aquele que ainda ri/ Apenas não recebeu ainda/A terrível notícia.// Que tempos são esses, em que/ Falar sobre árvores é quase um crime./ Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?” (BRECHT, 2000, p. 212).

verso de conclusão na canção – “Ao mal, ao mal vamos dar maldade!” –, que funcionava como uma palavra de ordem. O que Brecht mostra como tragédia, a canção apresenta como plano de luta. Brecht conjuga o verbo modal no pretérito (*konnten nicht sein* – não pudemos ser²⁴), como marca de um tempo paralisado pela nuvens negras do fascismo. Já a canção reelabora o sentido da passagem e conjuga o verbo “poder” no presente, quase como uma ordem pelo fim de relutâncias e falaciosos pactos de classe pré-64 – “não *podemos* ser amigos” – antes do ataque final.

Diante da canção, a sensação de reviravolta iminente enchia de esperança aqueles que se erguiam contra a ditadura recém-instituída. O desencanto, a tristeza diante da derrota, o tempo digno de dó, os tanques nas ruas do país ou mesmo Palmares e seus negros aniquilados desapareciam dos cálculos ou se transformavam apenas em combustível para exaltação da luta, que se projetava em explosões cada vez mais enfáticas do coro bradando o refrão. A composição de Edu Lobo colocava os espectadores/ouvintes às vésperas da batalha final, na qual se conjugaria de vez o futuro no presente. Apesar do “sem sol” caracterizando os tempos, a estrutura da canção é solar.

Este gesto ambivalente marca o espetáculo como um todo, que terminava, por exemplo, com os atores de joelhos no palco, representando os negros derrotados em Palmares, mas com os punhos erguidos, prontos pra luta²⁵.

Cristalização do protesto

No teatro, portanto, a ideia de protesto esteve ligada à conexão com o tempo presente por meio de uma cena aberta que sublinhava o momento da representação, buscando realçar no tema as conexões mais diretas possíveis com a atualidade. Para isso, transitou por expedientes épicos que buscavam desfazer a distância entre a peça e o público e criar um ambiente “de exortação e combate” (BOAL, A., 1967, p. 24).

²⁴ A passagem literal do poema é a seguinte: “Ach, wir/ Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit/ Konnten selber nicht freundlich sein”. (BRECHT, B. An die Nachgeborenen. In: _____. *Gesammelte Gedichte*. Band 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p. 723).

²⁵ E as canções do musical reafirmavam, uma por uma, o procedimento paradoxal. Em *Zambi morreu*, que é cantada em seguida, o par derrota/resistência é a força do refrão: “Zambi morreu/ mas vai voltar/ em cada negrinho que chorar”, bem como na canção *O açoite bateu*, cantada logo após o assassinato de Ganga Zona, cujo refrão reaparece no último momento do espetáculo: “O açoite bateu, o açoite ensinou/ bateu tantas vezes que a gente cansou”. A canção *Zambi*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, que foi um dos mote para criação do espetáculo, também tem algo dessa potência nascida da tragédia: “É Zambi morrendo, ei, ei é Zambi [...] Ganga Zumba, ei, ei, vem aí/ Ganga Zumba, tui, tui, tui, é Zumbi”. Morte, derrota e, também, esperança, revide, contra-ataque.

As canções dos dois espetáculos mais representativos da posição de resistência ao golpe de 1964, *Opinião* e *Arena conta Zumbi*, 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.

Maria Bethânia, que viera da Bahia ainda bastante jovem para substituir Nara Leão no *Opinião* foi quem primeiro encarnou a intérprete ideal deste novo tipo de canção. Sua entrada no espetáculo alçou-a a uma espécie de diva sertaneja da luta social. Era como se o *povo* em pessoa de repente estivesse ali, naquele teatro-verdade, pronto para a batalha, entoando os hinos da resistência.

Mas a mesma força que animava o *protesto* alimentava a chama fascinante de sua forma-mercadoria. Ainda em 1965, ou seja, poucos meses depois de sua chegada ao Rio de Janeiro e retumbante estreia no *Opinião*, a jovem intérprete baiana gravou dois compactos pela grande gravadora de capital internacional RCA-Victor²⁶. O primeiro com *Carcará* e *De manhã* e o segundo com *Eu vivo num tempo de guerra* e *Viramundo*. As primeiras incursões de Bethânia no mercado fonográfico decorreram diretamente do sucesso em *Opinião* e estavam ligadas aos espetáculos de esquerda do período. Logo depois do fim da temporada do *Show Opinião*, Bethânia ainda participa em São Paulo dos espetáculos *Arena canta Bahia* e *Tempo de guerra*²⁷ ambos com direção de Augusto Boal e tendo a cantora como o grande destaque em todos os anúncios.

A versão dela para a canção *Vivo num tempo de guerra*, em seu compacto de 1965, apresentava uma organização diversa da letra com relação àquela gravada em *Arena conta Zumbi*, o que já anuncia um tipo específico de incorporação na indústria. Na versão de Bethânia desaparece toda referência a Zumbi, Ganga Zumba ou à luta do grande quilombo e fica apenas o comentário geral sobre a época. O fato desta versão estar desligada do mundo de Palmares faz com que a letra ganhe uma forte associação com a própria intérprete. Quando canta, ela enuncia o texto com tal ênfase emocional que sobressai a impressão dela estar discorrendo sobre si, rememorando sua própria trajetória pregressa. Os versos que abrem a canção são falados, sem nenhum acompanhamento musical, sendo uma narrativa pretérita em

²⁶ A Victor Records dominou o mercado de discos nos EUA desde o início do Século XX. Em 1929 passa a ser controlada pela Radio Corporation of America, a RCA, e cria-se então a RCA-Victor (DIAS, 2000, p. 43).

²⁷ *Tempo de guerra* estreou no Teatro Oficina em outubro de 1965 e foi inspirado na marcante canção de Edu Lobo para *Arena conta Zumbi*.

primeira pessoa. É como se, de cara, ela se personificasse no que diz: “Eu vivi na cidade no tempo da desordem./ Vivi no meio da gente minha no tempo da revolta./ Comi minha comida no meio da batalha/ Amei,/ Sem ter cuidado”.

O recurso associativo funciona exatamente como na interpretação histórica de *Carcará*. Na cena do *Show Opinião*, Bethânia personificava o pássaro e se animalizava na medida em que cantava mimetizando, com movimentos ríspidos de pescoço, o Carcará e sua caçada²⁸. Enquanto Nara Leão interpretava a canção com algum distanciamento²⁹, Bethânia se transformava no próprio Carcará, o pássaro/sertanejo que vive em meio à tragédia da seca e que extrai vida da aridez da vida.

Em *Vivo em um tempo de guerra* aparece então, novamente, a nordestina marcada pela fome, pela seca e pela luta diária para a sobrevivência, que, no entanto, faz desta tragédia sua grande força, como o próprio Carcará. Nos anúncios do espetáculo *Tempo de guerra* apareciam em letras grandes os nomes: “BRECHT – CARCARÁ – JOÃO DO VALE”. Bethânia, a grande estrela da peça, era o Carcará³⁰.

Quando ela fecha a primeira parte de *Vivo num tempo de guerra* com os versos “Minha voz não pode muito/ Mas gritar eu bem gritei!”, renasce a diva sertaneja do *Show Opinião*, famélica e de aço – a ambivalência que tanto animou os jovens engajados de classe média que resistiam no campo da cultura pós-golpe. Bethânia literalmente grita na passagem citada, ampliando a coincidência entre a intérprete e a personagem dos versos.

Na segunda parte de *Vivo num tempo de guerra*, ainda de andamento acelerado e crescente densidade sonora, o já famoso refrão entra também em coro, mas um coro diverso da gravação original, pois a voz de Bethânia soa totalmente sobreposta às outras que o compõe, a ponto delas parecerem apenas apoio vocal. Novamente, é ela mesma que está em questão no desenvolvimento da canção – ou melhor, uma figuração dela: a sertaneja, a retirante, a mulher nascida do povo. Bethânia interpreta essa força mítica a ponto de confundir-se com ela. Como se tivesse assumido para sua vida a personagem construída no *Show opinião*. É um misto de representação e estética da autenticidade.

²⁸ O registro do desempenho de Bethânia interpretando a canção no espetáculo encontra-se no filme *O Desafio*, de Paulo César Saraceni. Imago, 1965.

²⁹ Há gravação do desempenho de Nara em cena do filme *Tropicália* dirigido por Marcelo Machado em 2012.

³⁰ Caetano Veloso conta uma engraçada história em seu livro *Verdade tropical* que revela um pouco da coincidência entre a intérprete e o pássaro interpretado na canção. Ele narra uma brincadeira que Chico Buarque fez com amigos em comum. Em certa ocasião, Chico contou “com grave discrição, que eu tinha enlouquecido. Manteve a mentira até que eu aparecesse por lá. A notícia se espalhou entre os conhecidos, naturalmente, e Chico chegou ao requinte de detalhar para Toquinho, que ficara consternado, uma visita que Bethânia me teria feito ao sanatório: quase chorando, ele repetia o que eu teria dito ao vê-la na porta do quarto: ‘Sai, carcará! Sai, carcará!’” (VELOSO, 1999, p. 140).

Cinema, teatro e canção. Cena do filme *O desafio*, quando o jornalista Marcelo escuta a canção *Carcará* no espetáculo *Opinião*.

A conexão imediata entre canção e intérprete, além de ter sido, em *Opinião*, um lance teatral que amplificava o efeito almejado, foi também o grande mecanismo para o sucesso comercial de Bethânia. No período, eram os discos compactos que movimentavam o mercado³¹ (DIAS, 2000 p. 57). O compacto vendia a música, não o artista³². Não por acaso, os primeiros discos de Bethânia neste formato foram em torno de duas canções decisivas para aquele momento. Contudo, as gravações que a cantora faz sublinham todo o tempo a própria intérprete e realçam a assinatura musical da jovem baiana que veio ao Sudeste em uma trajetória de ascensão, resistência e superação. Para se destacar no mercado fonográfico do período, a intérprete precisava se sobrepôr à canção ou ficar tão implicada nela que tornasse difícil imaginar uma sem a outra. É o que acontece com Maria Bethânia. No mesmo ano de 1965 ela gravou seu primeiro LP, *Maria Bethânia* também pela RCA.

A retomada do recurso e da personagem cantora-sertaneja em *Vivo num tempo de guerra* parece então ser caso-pensado, formulação estratégica que já leva em conta, agora, os desejos do segmento que se quer alcançar – no teatro e na canção. Bem ou mal, ela submete-se “à fórmula que substitui a obra” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118) justamente no momento em que a indústria fonográfica de capital transnacional entrava com força no país.

Como mostra Márcia Tosta Dias (2000): “O baixo preço unitário do disco [...] aliado à grande fertilidade musical de muitos países, facilitou a expansão das filiais sucursais” (p. 37). Diferentemente do que se podia esperar, e da retórica que animava a posição anti-imperialista, as gravadoras internacionais não entraram no mercado com produção hegemonicamente estrangeira. Ao contrário: “a exploração do repertório doméstico foi [...] o caminho adotado por todas elas para a sua efetiva consolidação no país” (VICENTE, 2014, p. 57). Todas realizaram “considerável investimento na produção e nos mercados locais” (DIAS, 2000, p. 37). O colonialismo cultural não estava propriamente no produto, na mercadoria importada, mas no próprio sistema produtivo. Um sistema que se alimentou naqueles anos, paradoxalmente, da canção popular de protesto. Nesta deglutição de aço, a arte de tendência contestatória já não se descola mais de sua forma-mercadoria.

A indústria fonográfica internacional chega e se desenvolve no país em conjunto justamente com os aspectos *modernizantes* da ditadura que se aninhava no poder. Foi no período, sob a palavra de ordem da integração nacional, que se expandem os meios de

³¹ Em 1969, por exemplo, representavam cerca de 57% dos discos vendidos.

³² “Enquanto os compactos são vendidos a partir de uma música de sucesso, que não assegura necessariamente a longevidade da carreira de seu intérprete, o LP se vincula mais diretamente ao artista, à sua personalidade, ideias e concepções” (VICENTE, 2014, p. 27)

comunicação de massa. O regime no poder é um grande incentivador da entrada de capital internacional na indústria fonográfica e, especificamente, na ênfase da mesma em promover artistas locais. Apesar da busca pela resistência e pelo revide que movia a maior parte desses artistas, a circulação via indústria cultural do *protesto* na verdade mais “consolidava a atmosfera ideológica” do período do que a criticava. Afinal, como escreveu Roberto Schwarz (2008), apesar do conservadorismo arcaico que o governo que instaurou o golpe mobilizava, ele próprio: “não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo [...] a concentração e a racionalização do capital” (p. 84).

Em 1967, por exemplo, foi aprovada importante lei de incentivos fiscais para o setor. Ela facultava às empresas “abater do montante do ICM os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (VICENTE, 2014, p. 56), o que além de fomentar os artistas nacionais também favoreceu as grandes gravadoras internacionais que podiam reinvestir o ICM advindo da venda de discos estrangeiros. Apesar da influência que a música estadunidense exerceu no período (com discos que, de fato, chegavam com facilidade, com as matrizes já prontas, diminuindo os custos), os carros chefes das gravadoras transnacionais eram mesmo os artistas brasileiros (ao menos na década de 1960)³³.

Em pouco tempo, as grandes empresas da indústria fonográfica além de possuírem seus próprios estúdios de gravação também tinham fábricas no país. Controlavam, assim, grande parte do sistema produtivo (DIAS, 2000, pp. 73-4). A indústria de venda de discos viveu um momento áureo no período. Entre 1965 e 1972 houve um crescimento médio de 400% na venda de discos (DIAS, 2000, p. 54)³⁴. No Brasil, a maior parte de suas cifras foi conquistada com artistas nacionais. E, dentre estes, na década de 1960 o carro-chefe foram os artistas ligados a esta categoria política, que se torna estética, e, em seguida, gênero de consumo, o *protesto*.

A indústria fonográfica centralizava o mercado de entretenimento. Não foi por acaso, portanto, que a televisão abriu caminho para sua própria massificação pela via musical. A TV Record entre 1964 e 1968 tinha como carro-chefe de sua grade os programas sobre a música brasileira como o *No fino da bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. A fórmula dos Festivas foi a ponte entre a indústria da música e a da televisão. Em 1967, por exemplo, a Philips fechou contrato com praticamente todos os finalistas do III Festival da Record. No dia

³³ Em 1968 somente 9 dos 50 discos mais vendidos (em São Paulo e no Rio de Janeiro) eram de artistas internacionais, e em 1969 somente 6. (VICENTE, 2014, p. 55).

³⁴ Só em 1968, o crescimento na venda de discos foi de 48,4%, e a partir daí a curva ascendente é ininterrupta até a década de 1980. (VICENTE, 2014, p.51). Entre 1967 e 1980 a venda de toca-discos cresce 813% e os lucros das gravadoras crescem quase sete vezes entre as décadas de 1960 e 1970.

seguinte ao da exibição do certame, o LP com as canções estava à venda nas principais lojas (MELLO, 2003, p. 190).

Algumas das canções de maior destaque nestes eventos foram justamente obras ligadas a categoria do protesto, como, por exemplo *Ponteio* de Edu Lobo (vencedora do II Festival da Record em 1966) e *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues (vencedora do III Festival da Record junto com *A banda* de Chico Buarque).

Mas elas não eram apenas canções politizadas que conquistavam espaço na indústria de entretenimento. O ambiente de circulação também passou a determinar parte substancial de sua estrutura. As canções eram compostas já imaginando o momento de interpretação nos Festivais. A força circunstancial era um elemento fundamental do apelo para com o público. Guardadas as enormes diferenças entre as canções, os arranjos buscavam sempre soluções de impacto e finalizações apoteóticas, e a performance da execução era rigorosamente ensaiada e contava muitas vezes com direção teatral. Afinal, o momento presente de execução era um dos trunfos para o sucesso e a conquista do jovem público. Segundo Zuza Homem de Mello (2003, p. 216), foi Augusto Boal quem dirigiu Edu Lobo e a cantora Marília Medalha, também atriz de *Arena conta Zumbi*, na vitoriosa performance de *Ponteio* em 1966. O *estar presente* foi também o principal dinamizador daquele tipo específico de forma-mercadoria³⁵.

O entrelaçamento entre indústria cultural e protesto encontrou, de fato, maior intensidade no campo da música. É por essa via afinal que os espetáculos *Opinião* e *Arena conta Zumbi* firmaram contratos com grandes gravadoras para lançamento do disco com as canções da peça. *Opinião* fechou com a transnacional Philips uma parceria que ia além do disco com as canções do espetáculo. No programa de *Liberdade, liberdade* constava o seguinte anúncio: “O grupo Opinião e a Philips promovem um concurso de sambas (inéditos) com tema Liberdade. As quatro composições vencedoras serão gravadas por Nara Leão, com selo da Philips”³⁶. A mesma gravadora lançaria ainda *Teleco Teco Opus nº 1* e *Samba pede*

³⁵ Não foi um fenômeno de curta duração, como se vê pela famosa propaganda de aparelho do som Gradiente que apareceu em revistas em 1978 e ironizava: “Para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 meses”. No texto do anúncio ainda diziam: “A melhor maneira de combater o sistema é estar por dentro dele. Comece a sua luta comprando um conjunto de som gradiente. [...] Compre um conjunto de som gradiente financiado em 12 ou 24 meses para ouvir com perfeição as denúncias graves, médias ou agudas dos seus cantores de protesto preferidos. Quem sabe até você acaba chegando à conclusão de que a sociedade de consumo não é tão ruim assim”.

³⁶ A Philips ficaria conhecida por entrar de cabeça no seguimento da música de protesto, principalmente a partir de 1968 quando passou a ser presidida por André Midani e produzir os principais nomes da MPB. A política agressiva da empresa que desafiou mesmo a mais dura censura pós-AI-5 lhe rendeu grandes ganhos financeiros. Em sua autobiografia, Midani (2008) fala sobre o enfrentamento: “o fato de sermos filiais de importantes conglomerados estrangeiros certamente nos ajudou enormemente a seguir com essa postura” (p. 68). Mas não

passagem ambos espetáculos musicais do Opinião. Já *Zumbi* saiu pela Som Maior em parceria de produção com a RCA. O disco de *Zumbi* foi gravado e lançado em junho³⁷, ou seja, apenas um mês depois da estreia, e teve vendas esgotadas (CAMPOS, 1988, p. 13). A proximidade entre estreia e lançamento sugere que o contrato já estivesse assinado antes mesmo da peça estar pronta. Assim como no caso do espetáculo *Arena canta Bahia* que estreou em setembro de 65 e saiu no mesmo ano em compacto duplo pela RCA-Victor. Junto com o disco da peça, a gravadora lançou ainda em 1965 outros quatro compactos de quatro dos intérpretes que protagonizaram o espetáculo, Tom Zé, Gilberto Gil, Piti e Maria Bethânia. O teatro de protesto parecia ser um trampolim para dinamizar novos sucessos dentro da mesma fórmula.

O caso de Bethânia, portanto, não é específico, mas sim representativo da entrada da indústria cultural com força no sistema produtivo das artes no Brasil. Não deixa de ser espantosa a quantidade enorme de anúncios publicitários nos programas destes espetáculos. Só no programa de *Opinião* são 35 anúncios, com nove deles de página inteira, e, em sua maioria, referentes a produtos nada populares, como voos para Nova Iorque (Varig) e Berlin (Lufthansa), talheres de prata, móveis coloniais, arquitetura de interiores, hotéis, joalherias (H-Stern) e até mesmo uma boate de nome Alcatraz cujo sugestivo slogan era: “Cinco presidiários para bem servi-lo”. Deixa de ser mero detalhe o fato de que o espetáculo estreou em um teatro dentro de um Shopping Center em Copacabana³⁸.

Mas a sensação no período entre os artistas de esquerda era a de *conquista do mercado* e não de capitulação ou aceitação de seus mecanismos. Como se a indústria é que tivesse se rendido ao vigor progressista e à demanda popular por uma produção crítica e de perspectiva

era apenas a posição esclarecida de um executivo desafiando a obscuridade da censura, afinal a resistência cultural seguiu sendo um produto de grande valor comercial e o embate com o poder decerto rendia significativos dividendos para sua empresa. Em 1973, por exemplo, Midani aceita financiar o espetáculo *Calabar: o elogio da traição*, que estrearia junto com o lançamento do disco da peça: “Chico Buarque e Ruy Guerra me apresentaram a ambiciosa ideia, que consistia em lançar um disco, um livro e produzir uma peça. Concordei em financiar parte da peça [...] e gravar a trilha sonora do espetáculo” (pp. 68-9). O espetáculo acabou censurado, mas o aporte financeiro concedido pela indústria fonográfica neste projeto de protesto que envolvia teatro e canção dá ideia de quão lucrativo o segmento ainda era. A encenação de *Calabar* vem sendo estudada à nível de mestrado pela colega do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), Nina Hotimsky, que é quem vem evidenciando a relação da gravadora com a montagem.

³⁷ Em 1968 o LP foi relançado pela Premier com os direitos cedidos pela Som Maior. É comum encontrar citações equivocadas ao LP como se tivesse sido lançado somente nesta data.

³⁸ O Teatro de Arena tinha feito importante temporada ali naquele teatro em 1960, que desde então estava desativado e carente de manutenção. O grupo consegue autorização do proprietário e faz por conta própria toda reforma. O fato curioso é que tanto o Shopping quanto o teatro pertenciam ao senador Arnon de Mello, pai do futuro presidente Fernando Collor de Mello, ex-governador do Alagoas, um dos grandes entusiastas políticos do golpe (seria um importante membro da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), desde sua fundação em 1966) e conhecido por ter assassinado um colega senador no plenário em 1963 quando tentou acertar um tiro em outro senador, desafeto seu. O empreendimento em Copacabana foi o primeiro do gênero no Brasil e foi realizado em parceria com outro notável, o jornalista Roberto Marinho que na época dirigia o jornal O Globo.

nacional. Para muitos artistas de esquerda daquele momento, o sucesso atingido era atribuído a um desenvolvimento da consciência social, e os veículos de massificação eram vistos como possibilidade de alcance inimaginável. O controle precário dos meios de produção ensaiado pelo CPC entre 1961 e 1964, como, por exemplo, a gravação independente de discos, editoração própria de livros e produção teatral e cinematográfica autônoma³⁹, era visto agora apenas como um passo incerto e arcaico diante do potencial incrível que se abria.

Apesar do desconforto em se associar às grandes corporações, via-se ali a abertura de uma possibilidade enorme de contato com frações populares distantes dos centros irradiadores de cultura. O músico Capinan, com trajetória ligada ao trabalho no CPCs e na canção engajada, reclama em um debate ocorrido em 1966 do “comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira”. Afinal: “Preservar a música dos riscos do mercado é uma posição negativa de acanhamento que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora” (BARROS, et. al., 1966). Se a frase mostra, por um lado, que havia desconfiança e resistência ao processo, por outro lado, expõe uma retórica comum que enfeixava o período.

Há uma mistura, portanto, de ingenuidade, estratégia pragmática de sobrevivência e também entusiasmo com o aparente sucesso nos desígnios de massificação. Seja o que for, a verdade é que as forças empregadas ali ajudaram a fixar o aparelho mercadológico como única mediação possível entre arte e sociedade, completando assim uma das fraturas significativas deflagradas pelo golpe.

Deslocamento da ideia de *popular*

Apesar de tudo, quando estreia o *Show opinião* em 1964 a impressão primeira era a de uma tentativa de reorganizar os trabalhos interrompidos dos Centros Populares de Cultura (CPCs). O grupo que produzia o show fora criado afinal por aqueles que mais se envolveram

³⁹ Entre 1961 e 1962, o CPC, com recursos exíguos decorrentes de poucos auxílios estatais como o auxílio do Serviço Nacional de Teatro para a construção de seu teatro, produziu e distribuiu o filme *Cinco vezes favela*, adaptou uma carreta para apresentação de espetáculos nas periferias do Rio de Janeiro e gravou de forma independente o LP *O povo canta*. No campo da editoração, o movimento publicou os Cadernos do Povo Brasileiro, em parceria com a Editora Civilização Brasileira, além de literatura de cordel e a série *Violão na rua* de poesia engajada. Para circular tais volumes, como também o LP e o filme, o movimento criou uma distribuidora própria com uma rede de correspondentes em cerca de 50 cidades do Brasil, normalmente ligada ao meio estudantil e que articulava os vários CPCs ao redor do país. Já em 1962, após a I UNE-Volante, dezenas de CPCs foram fundados nas principais capitais do país. Também pequenas células eram criadas em centros estudantis ou sindicatos mostrando um grande poder de multiplicação do movimento. (Cf. BERLINCK, 1984).

no setor de teatro do CPC, como Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre outros.

Além disso, a especificidade social dos protagonistas originais do espetáculo – Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão – lembrava os desígnios de encontro produtivo entre trabalhadores e intelectualidade de esquerda que foram decisivos nos grandes movimentos de democratização cultural entre 1961 e 1964, como o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Movimento de Cultura Popular (MCP). No *Show opinião*, Nara Leão, intérprete da bossa nova, conectava sua música “sofisticada” às manifestações populares como o samba de Zé Kéti e o baião de João do Vale. Estes, por sua vez, podiam desbravar sentidos mais amplos e socialmente implicados para sua produção musical.

Em determinada cena do espetáculo, falando das *protest Songs* recolhidas por Pete Seeger nos EUA, Zé Kéti diz: “Eu ouvi esse disco na casa de Nara” (COSTA, A., 1965, p. 54), em seguida cantam juntos *Guantanamera* ressaltando a possibilidade de uma canção popular abertamente envolvida na luta social. No final da música, Nara canta e depois traduz o seu último verso, assumindo-se como o sujeito das sentenças: “Com os homens pobres da terra/ Quero minha vida arriscar/ O veio d’água da serra/ Me comove mais que o mar”⁴⁰. Era a imagem dos desejos de conexão. Em outra cena, ela ensaia um baião e é interrompida por uma voz em *off*: “Baião, Nara? [...] Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai te ouvir que não tem rádio, o morro não vai entender” (pp. 74-78). Ela responde com *A marcha da quarta-feira de cinzas* de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra: “Quem me dera viver pra ver/ E brincar outros carnavais [...] O povo na rua dançando e cantando/ Seu canto de paz”.

Não por acaso, portanto, o *Show Opinião* aparece ainda em 1964 como uma tentativa de manter vivo o trabalho interrompido pelo golpe. Todavia, o horizonte já era bastante diverso e as perspectivas tinham mudado radicalmente.

Entre 1958 e 1964 o teatro político vivera diversas experiências em torno da expectativa de engajamento popular. Foram idas e vindas que buscaram, de modo geral, formas de contato produtivo com trabalhadores, estudantes e camponeses e que reorientaram sua ideia de arte a partir destas novas coordenadas sociais. Sérgio de Carvalho (2011) aproxima a atitude experimental daquele momento a certo espírito modernista que fora descartado nos processos aristocratas de modernização do teatro: “foi essa geração que mais

⁴⁰ “Con los pobres de la tierra/ Quiero yo mi suerte echar/ El arroyo de la sierra/ Me complace mas que el mar” A cena da tradução aparece no disco gravado do espetáculo e não está anotada na dramaturgia publicada em 1965.

se aproximou da possibilidade de construir uma nova relação produtiva em artes. E, por meio de sua politização, grande parte do projeto crítico do modernismo brasileiro tornou-se realidade” (p. 102). De fato, experiências como o Teatro de Arena, o CPC e o MCP aproximaram a prática artística da luta de classes e a partir daí desenvolveram uma série de procedimentos experimentais que, no limite, colocaram em crise a própria ideia institucionalizada de arte.

Quando estreia *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958 no Teatro de Arena, já no título fica clara a ênfase na fração social que passa a orientar os programas estéticos de fundo modernista praticados no período. O Teatro de Arena inaugura um novo sentido para a criação no teatro: coletivo, laboratorial e ligado à tentativa de proximidade com uma fração social até então excluída do campo das artes. Um impulso que engendra uma nova forma de trabalho moderno no teatro (CARVALHO, 2011) e mergulha com entusiasmo na crise inevitável de enfrentar artisticamente a matéria do país.

No texto *Do Arena ao CPC*⁴¹ escrito em 1962 por Vianinha (1983), ele afirmava: “não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista” (p. 94). Dirigir-se “à praça pública” significou então buscar formas de conexão direta entre a classe média engajada e os trabalhadores do país. Este foi, de fato, a essência do gesto que fundamentou as atividades daqueles grandes movimentos de democratização cultural como o CPC e o MCP. E como bem afirma o crítico Roberto Schwarz (2008): “com o público, mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e a própria estrutura da produção cultural” (p. 81)⁴².

Em outro ensaio escrito no período – *Didatismo e literatura*, de 1968 – Roberto Schwarz (2008) desenvolve a questão e afirma: “nem o nível dos trabalhadores nem o que seja prosa excelente estão fixados previamente. O nível dos trabalhadores é transformável, e sua transformação afeta os critérios da boa escrita” (p. 60). Afinal: “o contato entre a teoria e a classe operária produz ou pode produzir organização, atitudes, raciocínios, falas e conhecimentos novos”. (p. 62)⁴³. E, de fato, foram momentos que mudaram radicalmente a

⁴¹ O texto foi longamente debatido na primeira parte da dissertação de mestrado sobre os textos reflexivos de Vianinha, ver TOLEDO, 2013.

⁴² Afinal: “democratização, em arte, não passa por barateamento algum, [...] passa por transformações sociais e de critério, que não deixam intocados os termos iniciais do problema.” (Ibid., p. 97).

⁴³ A republicação deste ensaio, em 1977, vem acompanhada de nota que o renega como “um descaminho” marcado pela “utilização escolástica da teoria marxista”. Schwarz diz que o texto é “um pequeno sistema ‘teórico’ [...] perfeitamente alheado da história efetiva”. Contudo, o confronto de sua reflexão com momentos nos quais se ensaiou “na prática” o gesto do didatismo no melhor estilo do que foi imaginado ali, fazem ele brilhar para além dos limites apontados pelo próprio autor.

relação da arte com a sociedade e desenvolveram um vivo experimentalismo em torno da ideia de cultura popular⁴⁴.

No entanto, pouco antes da estreia do *Show opinião* em dezembro de 1964 movimentos como o CPC e o MCP foram interrompidos. Antes mesmo da ditadura completar uma semana, todo e qualquer movimento que trabalhava próximo aos trabalhadores foi interditado. O prédio da UNE no Rio de Janeiro, onde funcionava o CPC carioca e seria inaugurado um grande teatro do movimento, foi metralhado e incendiado no dia 1º de abril por grupos paramilitares – transformou-se em uma espécie de troféu da reação. A equipe de cinema do CPC que filmava *Cabra marcado para morrer* em uma fazenda na Paraíba teve de fugir pelo mato logo que soube do golpe. A fazenda em que faziam as filmagens foi cercada e, no dia seguinte, as espingardas cenográficas usadas no filme foram exibidas pelos jornais como prova do arsenal da esquerda revolucionária⁴⁵. Diversos envolvidos com os movimentos de alfabetização e popularização cultural junto ao MCP em Pernambuco foram presos ou tiveram de fugir às pressas.

O golpe civil-militar de 1964 reagiu a um momento de forte contestação social no país que desde o início da década de 1960 ameaçava desfazer, “na lei ou na marra”⁴⁶, os

⁴⁴ Eventos como as três montagens da peça *Mutirão em Novo Sol* entre 1961 e 1963 (Cf. XAVIER, N., 2015), ou o processo de filmagem de *Cabra marcado para morrer* entre 1962 e 1964, para dar dois exemplos, mostram o radicalismo e o alcance das proposições daqueles movimentos. *Mutirão* foi uma peça escrita de forma coletiva em 1961 no Teatro de Arena a partir de uma conversa que integrantes do grupo tiveram com Jôfre Correa Neto, líder de um grande levante de trabalhadores rurais ocorrido em 1959 no interior de São Paulo. Foi, em seguida, montada pelo CPC Paulista para se apresentar no histórico I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil. Depois no MCP em Recife com um enorme elenco em grandes movimentações corais sob direção de Nelson Xavier. E ainda no CPC da Bahia com direção de Chico de Assis que desenvolveu um espetáculo híbrido unindo setores de teatro, cinema e música do movimento para inventarem uma cena recortada com projeções documentais de vídeo *a la* Piscator. Sobre o assunto ver o artigo *Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960* (TOLEDO; NEIVA, 2015), bem como a edição crítica da peça organizada pelo LITS (XAVIER, N., 2015). Também naquele período, entre 1962 e 1964, no Engenho da Galileia em Pernambuco, o jovem cineasta Eduardo Coutinho ligado ao setor de cinema do CPC organizava as filmagens – jamais finalizadas – de *Cabra marcado para morrer*, sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, que fora assassinado em 1962. A proposta é desenvolver um roteiro colaborativo junto aos próprios lavradores participantes de revolta ocorrida pouco antes na Paraíba e, em seguida, com lavradores do Engenho Galiléia em Pernambuco. O processo de trabalho idealizado na produção do filme inauguraria uma experiência nova de controle dos meios produtivos e criação popular. Por meio de improvisações livres, os próprios lavradores iam compondo as falas do filme e, em contato com a equipe técnica, iam aprendendo a manusear ao seu modo os equipamentos modernos.

⁴⁵ O Exército cercou o engenho e na fuga desordenada pelo mato os participantes conseguiram resguardar fragmentos da película, as quais se tornaram matéria para a retomada do filme em 1984, com o mesmo título, mas agora um documentário sobre o processo original de filmagem e com um viés reflexivo de mirada ao passado engajado.

⁴⁶ “Reforma agrária na lei ou na marra” foi o lema das Ligas Camponesas a partir de 1961 quando deflagraram um programa radical sob liderança de Francisco Julião que rejeitou a negociação com o Estado e as políticas conciliatórias do período. Em boa medida, tais posições das Ligas aparecem no livro *O que são as Ligas Camponesas* escrito por Julião e publicado em 1962 como o primeiro número dos “Cadernos do Povo

contraditórios pactos de classe do período (OLIVEIRA, 2003)⁴⁷. Ao mesmo tempo, a nascente ditadura encampou agressivo programa de expansão econômica do capital. Boa parte de seu sucesso dependia de interromper a pressão dos trabalhadores e blindar o capital da tensão social. Assim, a partir de 1964, repressão e expansão econômica foram faces de um mesmo programa. Era preciso interditar rapidamente e com violência o poder de negociação dos trabalhadores, submetendo-os ao arrocho e ao controle salarial do Estado.

Para isso, cerca de 5 mil pessoas foram presas nas primeiras semanas depois do golpe (GASPARI, 2002, p. 130); “sete em cada dez confederações de trabalhadores e sindicatos com mais de 5 mil associados tiveram suas diretorias depostas” (p. 131) – o que atingiu cerca de 10 mil dirigentes sindicais. No campo, as Ligas Camponesas foram postas imediatamente na ilegalidade. Quase todos os seus dirigentes foram presos, torturados ou mortos⁴⁸ (KOURY, 2010, p. 205). O Exército ocupou e entrevistou na maioria dos sindicatos de trabalhadores rurais do país. Em Pernambuco, para se ter um exemplo, “dos 40 sindicatos rurais existentes na época na zona da mata, 38 sofreram processos de intervenção imediatamente após o golpe”⁴⁹. (p. 214).

A verdade é que não sobrou nada daquele momento pré-1964 em que, segundo o crítico Roberto Schwarz (2008), “a produção intelectual começava a reorientar sua relação com as massas” (p. 81), experiências que tentaram desenvolver, no limite dos projetos, o direito de que todos – sobretudo os mais pobres – tivessem direito de produzir cultura, não apenas de consumi-la. A repressão agiu violentamente contra todas as formas de organização popular e rompeu os movimentos de conexão entre intelectualidade de esquerda e

Brasileiro”, a famosa coleção editada em conjunto pela editora Civilização Brasileira, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o CPC.

⁴⁷ “Tal situação alinha em polos opostos, pela primeira vez desde muito tempo, os contendores até então mesclados num pacto de classes. A luta que se desencadeia e que passa ao primeiro plano político se dá no coração das relações de produção” (OLIVEIRA, 2003, p. 92).

⁴⁸ Como, por exemplo, Albertino de Oliveira, da Liga de Vitória de Santo Antão e Pedro Inácio de Araújo do Sapê na Bahia, queimado vivo por latifundiários (CARNEIRO; CIOCCARI, 2010).

⁴⁹ 20 anos depois, o General Golbery de Couto e Silva valeria da patética imagem para se referir a 1964: “não se faz uma omelete sem quebrar ovos” (apud GASPARI, 2002, p. 133). Se houve algum comedimento nos primeiros lances do regime militar foi somente no sentido expressado pelo Coronel Ibiapina em reprimenda a Dom Hélder Câmara: “Caso tivessem os oficiais jovens empolgado o poder os senhores estariam hoje reclamando, não de torturas, mas de fuzilamentos. Nós torturamos para não fuzilar” - A fala é descrita por Márcio Moreira Alves (1966, p. 25) em seu livro de 1966, *Torturas e torturados* e teria sido proferida em Encontro dos bispos da província eclesiástica de Pernambuco ocorrido em meados de junho de 1964 e no qual o coronel compareceu como visitante. Como deixa antever a declaração do Coronel, a tortura foi empregada de forma indiscriminada como instrumento de humilhação e revanche. O caso mais emblemático foi o de Gregório Bezerra, liderança do PCB que atuava diretamente nos sindicatos rurais do Partido e que no dia 2 de abril de 1964 foi amarrado e arrastado por um jipe do Exército em Recife, seminu e depois de ter sido barbaramente torturado sob comando do coronel Darci Villocq. Diante do povo estarrecido, ele foi conduzido como um troféu de caça, exemplo amedrontador de que a ordem mudara.

trabalhadores. Entretanto, e apesar disso, os artistas engajados nos círculos do inconformismo de classe média puderam seguir produzindo espetáculos nos quais “davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura” mas que “não comparecia a sombra de um operário” (SCHWARZ, 2008, p. 94).

Sendo assim, apesar das semelhanças iniciais do *Show opinião* com alguns dos desígnios de conexão anteriores, a verdade é que o espetáculo já apresenta uma mudança considerável de coordenadas. A começar por fazer parte de um outro tempo marcado pela brutal fratura de 1964. Um reexame das semelhanças entre o programa cepecista e o *Show opinião* revela que há na verdade uma espécie de alteração de vetor. Com os caminhos em direção aos trabalhadores interditados, não é mais a cultura de esquerda que se desloca em direção ao mundo do trabalho (passando, assim, por transformações “sociais e de critério”), agora trata-se de representantes exemplares do povo escolhidos a dedo para compor algo como uma estética popular de protesto.

Além disso, mal passados dois meses da estreia do espetáculo, Nara Leão foi substituída por Maria Bethânia. A cantora baiana nem de longe representava a bossa nova carioca. Seu papel no espetáculo estava muito mais ligado àquela ideia de força popular descoberta nas margens do país, como também Zé Keti e João do Vale. Apesar disso, a significativa mudança é sempre referida como uma simples alteração de elenco. No entanto, com a saída de Nara Leão foram suprimidas todas as cenas e relações que remetiam à conexão de classes no show. Em contrapartida, foram inseridos momentos em que Bethânia interpretava sambas de roda nordestinos. O fato desta mudança não ter sido sequer percebida indica que a substituição não desestabilizou a estrutura do show, pelo contrário, removeu um resquício já estranho aos novos desígnios. Desde a estreia, o sucesso do evento esteve muito mais ligado ao mecanismo de inserção popular na produção politizada de esquerda do que às sugestões de conexão. Não por acaso, Bethânia se transforma na grande estrela do show.

Apesar da desconexão com os trabalhadores que o golpe impôs à arte engajada no país, a primeira produção pós-1964, paradoxalmente, acreditou que propunha uma aproximação mais legítima com o povo. No *Show Opinião*, por exemplo, o fato de estarem em cena artistas ligados a estratos populares, como João do Vale e Zé Keti criava uma

sensação de maior autenticidade, ou seja, um povo que falava sobre sua própria realidade, sem mediações e que aparecia como sujeito de si⁵⁰.

Além de *Opinião*, o expediente é a tônica de espetáculos como *Tempo de guerra* e *Arena canta Bahia*, ambos protagonizados por Maria Bethânia depois do sucesso que conquistou em *Opinião*; e da série de eventos musicais organizados pelo Grupo Opinião no Rio de Janeiro como *O samba pede passagem* e *A fina flor do samba*. Faz parte também desse espírito de época o sucesso enorme que teve o show *Rosa de ouro* ao apresentar sambistas do morro como Clementina de Jesus e Nelson Sargento e ficar um ano inteiro em cartaz⁵¹. Era como se as frações mais pobres da população tivessem uma voz profunda que começava só agora a ser ouvida. Por conseguinte, apesar da repressão violenta que caiu sobre os trabalhadores com o golpe, era como se o campo cultural tivesse encontrado uma via mais verdadeira de arte popular.

No espetáculo *Arena canta Bahia* dirigido por Boal no final de 1965, e que buscava reativar a mesma fórmula de sucesso de *Opinião*, uma das canções centrais era *A roda* composta e interpretada por Gilberto Gil. A canção foi uma das quatro gravadas no disco do espetáculo que saiu pela transnacional fonográfica RCA, além de figurar em compacto do ainda desconhecido cantor baiano e em seu primeiro LP, *Louvação* (pela Philips). Gil cantava: “Meu povo, preste atenção/ Na roda que eu te fiz/ Quero mostrar a quem vem/ Aquilo que o povo diz”. São dois “povos” em poucos versos: o “meu povo” é um chamado aos ouvintes que o escutam, estudantes e intelectuais de classe média; já o “povo” de “aquilo que o povo diz” é o ente de força primordial, o pobre explorado que seria portador de uma consciência mais avançada do que qualquer elaboração cultural de elite.

Acompanhando o mecanismo que animava aquela primeira resistência, Gil não simplesmente falava *sobre o* povo, ele personificava o povo: “Posso falar, pois eu sei/ Eu tiro os outros por mim/ Quando almoço, não janto/ E quando canto é assim”. Mesmo Gilberto Gil não sendo de origem propriamente pobre, em torno de si paira a imagem do negro nordestino oprimido. Assim como Bethânia na versão de *Vivo num tempo de guerra*, ele canta em primeira pessoa. O mecanismo evidencia-se na mudança brusca de referencial que aparece nos versos seguintes: “Se morre o rico e o pobre/ Enterre o rico e eu/ Quero ver quem que separa/ O pó do rico do meu”. Em um piscar de olhos, o “pobre” passa de objeto a sujeito. É

⁵⁰ Aqui discorda-se da análise de Roberto Schwarz (2008) para quem no *Show Opinião*: “nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido” (p. 95).

⁵¹ O show estreou em março de 1965 e seguia a estrutura teatral de *Opinião* com depoimentos dos músicos intercalados com as canções. Foi dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, frequentador assíduo do Zicartola, que encontrara ali novos talentos populares e aproveitara o momento para produzir o show.

aquele de quem se fala (“se morrer o rico e o pobre”) e é ele mesmo o povo (“enterre o rico e eu”). O Teatro de Arena e Gilberto Gil embarcavam na onda de sucesso que o procedimento conquistava. Era algo que soava, afinal, como um momento mais avançado e genuíno no trato com a ideia de popular.

Foi este tipo de expediente que entusiasmou diversos críticos diante do fenômeno *Show Opinião*. Yan Michalski (1964) escreveu no Jornal do Brasil: “o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil do que a música do povo, quando saída de fontes autênticas?” (p. 3). E segue:

que ator brasileiro [...] pode ter a mesma vibração, a mesma força de comunicação de um cantor popular que nasceu, cresceu e formou a sua personalidade dentro e através da música que interpreta? [...] Que texto romancado pode ter a vibração, a ingênua mas intensa sinceridade do relato de um ajudante de chofer de caminhão que conta e canta as suas experiências de ajudante de chofer de caminhão? (MICHALSKI, 1964, p. 3)

Em argumentos como o de Michalski fica implícita a crítica subjacente àquela breve atitude anterior que tentou formas de conexão entre a intelectualidade de esquerda e os trabalhadores nos primeiros anos da década de 1960. Embora a desqualificação mais dura só venha a ser realizada anos mais tarde, já começam ali os ensaios de associação crítica, ou autocrítica, entre movimentos como CPC e MCP e a ideia de *populismo*.

Os esforços de conexão produtiva passaram então a ser equivocadamente lidos como parte indissociável das obtusas estratégias do PCB a partir de 1958, em especial, a ideia da “frente nacional”⁵², a aliança momentânea entre trabalhadores, intelectuais de esquerda, profissionais liberais e a burguesia nacionalista para enfrentar o imperialismo americano. Quando, na verdade, o trabalho em torno dos movimentos de democratização cultural muito mais tensionou tais pactos do que os referendou.

De todo modo, uma constante na produção engajada pós-1964 é a crítica a toda atmosfera de esquerda anterior ao golpe. Com *Zumbi*, o Arena já atacava duramente as posições *frentistas* encampadas pelo Partido Comunista. De acordo com o musical do Arena, os negros do maior quilombo de que já se teve notícias no Brasil abriram eles mesmos as portas para o massacre que sofreram ao acreditarem na aliança com os brancos comerciantes:

⁵² O Partido apostou nas reformas de base do período e em uma aliança ideológica (momentânea) com a burguesia nacional. A proposta central que fica evidenciada com a Declaração de março de 1958 era constituir uma *frente nacional* que fizesse frente ao imperialismo e trabalhasse pelo desenvolvimento econômico e industrial do Brasil. Esta seria a primeira e indispensável etapa para se sonhar com um horizonte socialista.

CORO DOS NEGROS

Trabalha, trabalha, trabalha irmão
que o branco vai nos defender,
contra o branco que nos quer perder,
mas armas não é preciso não
por isso chega de comprar,
agora vamos só vender
(BOAL; GUARNIERI, 1970, p. 8)

O musical ecoava assim significativos setores da esquerda, inclusive frações internas do Partido, que acusaram tal estratégia como uma das causas senão da derrota, ao menos da fragilidade de uma base social que pudesse resistir à reação. Não se tratava mais propriamente de resistir ao desmonte ou retomar os projetos interrompidos em 1964, era preciso propor outro caminho de luta. A ideia de protesto se movia com o motor da autocritica e, assim, formulava novos pressupostos para a cultura de esquerda.

Em dado momento do filme *O desafio*, o casal formado pelo jornalista Marcelo e sua amante Ada, caminha por uma pensão incendiada. A ruína de um prédio consumido pelo fogo faz lembrar imediatamente do incêndio criminoso ocorrido dia 1º de abril de 1964, dia do golpe, na sede da UNE no Rio de Janeiro, onde funcionava o CPC⁵³. O fato de Marcelo ser interpretado por Vianinha⁵⁴, um dos últimos a deixar o prédio naquele dia, reafirma tal paralelismo. Os dois amantes, e a câmera de Dib Lufti, passeiam livremente pelas ruínas⁵⁵. No quarto do poeta causador do incêndio que vivia naquela pensão, Marcelo e Ada encontram fragmentos de poemas. Marcelo lê alto então um dos textos:

Também há as naus que não chegam mesmo sem ter naufragado
Não porque nunca tivessem quem as guiasse no mar
Ou não tivessem velame, ou leme, ou âncora ou vento
ou porque se embebedassem ou rotas se despregassem
Mas simplesmente porque já estavam podres no tronco da árvore de que as tiraram.⁵⁶

⁵³ Sobre a cena, Saraceni (1993) diz o seguinte: “essa sequência era fundamental ao filme. Não era mais preciso falar do incêndio da UNE, dos Grupos dos Cinco...” (p. 177).

⁵⁴ Saraceni (1993) conta que a sugestão foi de Glauber Rocha: “Glauber está chorando, emocionado. Não me diz o que achou, já vai falando que o ator tem que ser o Vianinha” (p. 183). Aliás, *Terra em transe* filmado por Glauber em 1967, mergulhará fundo no tipo de reflexão estabelecida em *O desafio*, como veremos mais adiante.

⁵⁵ Jean Claude Bernardet (2007) mostra como o movimento da câmera no filme comunica a situação. A película foi filmada na mão por Guido Cosulich e, principalmente, Dib Lufti, irmão do músico Sérgio Ricardo e uma das figuras chave e antológicas do Cinema Novo (responsável também pela câmera de *Terra em transe*). Bernardet vê a câmera de Lufti como “uma das personagens do drama”. Afinal, “desassossegada, inquieta, nervosa, também está à procura de uma saída, e vai e vem e bate no vidro como peixe no aquário” (p. 150): “Ou a câmera para, extática, a contemplar uma personagem imobilizada, que não consegue viver, ou, mais frequentemente, fica em planos longos, perscrutando as personagens, girando em torno, aproximando-se ou afastando-se delas, como a investigar os motivos da passividade” (Ip. 149).

⁵⁶ O poema é de Jorge de Lima e compõe a obra *A invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

Se a analogia tiver algum sentido, a dura autocrítica tributava ao próprio campo da esquerda, apodrecido na origem, a culpa pelo desastre. Toda a trama do filme de Saraceni está, enfim, ligada aos impasses da relação entre o jornalista de esquerda e sua amante, mulher progressista e intelectualizada, esposa de um grande industrial brasileiro. É, mais uma vez, a metáfora da fracassada expectativa de frente nacionalista contra o imperialismo que irmanaria setores populares, classe média de esquerda e burguesia nacional esclarecida. Em 1964 esta burguesia supostamente anti-imperialista não só apoiou como também sustentou financeira e materialmente o golpe.

No filme de Saraceni, a força que Marcelo conjura para conseguir se livrar da viscosa perplexidade que o paralisava estava ligada ao momento de consciência autocrítica. Ele se prepara para a resistência na mesma medida em que consegue se livrar dos conluios anteriores. O quadro imediatamente posterior ao da cena com Bethânia cantando Carcará é de Ada olhando para Marcelo. A cena então será a da separação. A embarcação progressista na qual navegara a esquerda brasileira teria sido moldada em tronco apodrecido. Assim, Marcelo se conecta com aquele poeta incendiário que fez arder as mistificações anteriores. Nesse sentido, a ruptura com Ada é a metáfora do gesto de reviravolta que o filme indica sem filmar. Enquanto ela assume seu lado: “como boa burguesa resolvo pensar como minha gente”, Marcelo parece ter encontrado um caminho de resistência. Um caminho diretamente associado aos espetáculos e canções de protesto, bem como à autenticidade que parecia exalar deles.

Em arte, *populismo* passa a ser uma categoria depreciativa do que se entendia por popular. Como se popular mesmo fosse o que estavam começando a fazer ali e como se antes só tivesse existido demagogia, instrumentalização da arte e a arrogância daqueles que achavam que o povo precisava ser educado ou só fosse capaz de formulações toscas e primitivas⁵⁷. Ou seja, trata-se agora de toda uma nova formulação estética supostamente mais avançada e sensível do que as experiências anteriores.

⁵⁷ É interessante notar que o termo *populismo* oscilava entre a direita e a esquerda no jogo político. A reação julgava ter livrado o país desta forma de manipulação popular demagógica “Com a radicalização das lutas sociais, entre 1961 e 1964, as palavras *populismo* e *populista* passaram a designar, sobretudo para as forças conservadoras, tudo o que de pior podia existir na cultura política existente: demagogia, corrupção, paternalismo, clientelismo, fisiologismo, irresponsabilidade, irrealismo, peleguismo. Devidamente demonizadas, estas tradições deveriam ser negadas, vencidas e varridas da história do país” (aarão reis, p. 347). Após 1964 boa parte da autocrítica que a esquerda realizou em busca de explicações sobre a derrota esteve ligada ao *populismo* como forma própria dos pactos de classe que povoaram o período desde a década de 1930. Um filme como *Terra em transe*, por exemplo, retratava de forma altamente crítica o populismo anterior a 1964. Um dos censores emitiu parecer que dizia: “O filme mostra exatamente – ou por aí o que era este país antes de 31 de março [de

Só que tal autenticidade no trato popular não é de todo autêntica. É verdade que, por exemplo e como discutido, no *Show Opinião* intérpretes ligados ao povo agora protagonizavam o evento de resistência cultural. Contudo, não é bem verdade que este “povo” torna-se sujeito da criação artística em um gesto popular mais genuíno. Antes do golpe, os grandes movimentos culturais organizados pela intelectualidade de classe média buscaram, no limite, romper a fronteira técnico-produtiva que separava os “artistas” do “povo”, que separava aquele que detém a primazia da criação e o receptor inculto. Após 1964, o que parece acontecer em *Opinião* e em diversas manifestações culturais do período que se reivindicam populares é uma ideia abstrata de povo ser carregada para dentro das formulações estéticas da categoria artística letrada.

No programa do *Show Opinião*, Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa falam sobre o procedimento dramaturgico do espetáculo: “Primeiro foram entrevistas [...] Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. [...] O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito” (COSTA, A., 1965, p. 8). Mesmo que presentes fisicamente em cena, a fração popular do país está ali como elemento de composição de uma estética organizada pela classe média ilustrada e dirigida aos seus pares. Os textos do programa deixam claro que há *nós* e há *eles* apesar da estética sugerir máxima proximidade. O discurso *de protesto* do espetáculo é costurado com as falas e canções interpretadas pelos músicos. Ou seja, as imagens metafóricas de resistência à ditadura não fazem parte propriamente das narrativas, mas são inseridas pelos dramaturgos a partir da manipulação deste “material bruto”. A cena “performática” do povo criava uma espécie de validação social de um discurso que, na verdade, não era bem do povo. Também ampliava a sensação de verdade popular por trás do gesto de resistência e levava ao delírio os setores intelectualizados de esquerda dispostos à resistir à regressão ditatorial. Na década de 1990, Caetano Veloso (1997) em seu livro *Verdade tropical* relembra a chegada ao Rio de Janeiro com Maria Bethânia que substituiria Nara Leão no *Show Opinião* e narra o espanto com a imagem criada sobre sua irmã:

O cabelo preso atrás num penteado que neutralizava as questões racial, etária e de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto

1964]; prometia-se muito ao povo e depois o abandonava. Depois dessa data ocorreu exatamente o contrário: não se fez mais promessas mirabolantes ao povo, mas sim, e somente, aquilo que é exequível. Por isso, as críticas do filme nesse ângulo: injustiças no campo, corrupção administrativa, populismo falso e enganador são fatos que só foram combatidos pelo governo revolucionário. Aí o filme é construtivo e poderia ser mostrado inclusive para avivar a memória de muitas pessoas sobre situações vergonhosas que realmente existiram neste país” (citado em ESCOREL, Eduardo. O massacre de maio. *Revista Piauí*, n. 128, ano 11, mai. 2017, p. 26). Obviamente o censor nada entendeu do filme, mas seu parecer é revelador de como o *populismo* foi alvo de vários espectros políticos.

dessexualizada, foi uma criação da equipe do show, mas passou a ser visto como algo que tinha vindo da Bahia com ela. Durante muito tempo, Bethânia teve dificuldades de se desvencilhar publicamente desse penteado (e da imagem de cantora de protesto nordestina) (p. 76)

A imagem de Bethânia no show corrobora o argumento de Caetano. É, afinal, só parcialmente verdade que se reconheça no povo uma espécie de farol ou guia da luta social. Ao mesmo tempo, a espetacularização da primazia popular é que fazia a estética do período entusiasmar tanto aquela geração.

Em mais de uma das canções interpretadas no *Show Opinião* aparecia um revelador vocativo nas letras: “*Seu moço*, quer saber, eu vou cantar num baião...”⁵⁸; “Se eu morrer amanhã, *seu doutor*...”⁵⁹. A presença quase desapercibida deste interlocutor invisível na letra das canções evidencia o tipo de trânsito que agora se propunha. A força do povo, apresentada de forma meio mítica e portadora de uma verdade mais profunda, estava dentro de um mecanismo cultural que a apresentava aos esclarecidos jovens e intelectuais de classe média. Embora soasse como maior autenticidade do discurso, o vocativo revela que por trás disso, este povo *pedia passagem*, com respeito, para entrar no campo da cultura burguesa⁶⁰. Curiosamente este foi na época o caminho visto como superação do paternalismo anterior.

Desde aquela época (até hoje) esse tipo de gesto soa como um assalto popular às estruturas burguesas da cultura. De fato, muitas manifestações genuinamente populares influenciaram sobremaneira e orientaram as mais diversas composições artísticas. Contudo, o sentido parece ser muito mais o de incorporação pela cultura da manifestação popular do que a transformação desta pela “invasão” do povo nos meios ilustrados da sociedade. O processo é controlado, produzido e organizado pela classe média esclarecida, bem como consumido por ela. A fratura do golpe de 1964 interditou a conexão crítica com os setores populares e regenerou as categorias modernas do mundo burguês, como arte e cultura, que tinham sido abaladas naquele momento de inconformismo e luta social antes de 1964.

O termo “popular” passa a designar não mais uma atitude política, mas uma *formulação estética*. Popular é então a matéria bruta garimpada em meio ao povo para ser

⁵⁸ *Minha história* de João do Vale: “Seu moço, quer saber, eu vou cantar num baião/Minha história pra o senhor, seu moço, preste atenção”.

⁵⁹ *Opinião* de Zé Kéti: “Fale de minha quem quiser falar/ Aqui eu não pago aluguel/ Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu”

⁶⁰ Com o mesmo vocativo, mas agora em tom de ameaça, Gil canta em *A Roda*: “Seu moço, tenha cuidado/ Com sua exploração/ Se não lhe dou de presente/ A sua cova no chão”. Curiosamente, contudo, a ênfase da letra dilui-se na estrutura alegre e gingada da música.

lapidada pelos artistas-especialistas⁶¹. A ideia de “povo/popular” vai para dentro da ideia novamente solidificada de arte. As canções que venceram os grandes Festivais da Record foram, em 1966, *Disparada* e *A banda* e em 1967 *Ponteio*. As três são belas elaborações sofisticadas de ritmos populares, respectivamente, a moda de viola, a marcha e o baião. Trocando em miúdos, o povo é subsumido pela arte. Assim, mesmo que a força popular seja o motor de boa parte da produção cultural no período, o que fica em evidência é, na verdade, sua elaboração artística, e esta é privilégio do gênio criador, do especialista.

É justamente neste período que ganha destaque e proeminência uma nova sigla no cenário cultural brasileiro, a MPB (Música *Popular* Brasileira), que só começou mesmo a ser escrita com letras maiúsculas a partir de 1965⁶² (NAPOLITANO, 2011, p. 125), quando também é transformada em “sinônimo de bom gosto e reconhecimento cultural” (p. 128). A sigla MPB é formulada também em torno do oscilante termo *popular*, que aqui já não significa mais a mesma coisa. Não deixa de ser curiosa a quase simultaneidade com que as siglas CPC e MCP são eliminadas da história e aparece a MPB, com sua força hegemônica que até hoje opera no imaginário da canção brasileira⁶³.

O conceito de MPB lida justamente com a acepção de popular que tomou conta do campo cultural após 1964. O povo como uma categoria idealizada e abstrata, dono de uma verdade mítica e primordial em forma bruta que demandaria o trabalho de lapidação de especialistas para “revelar” toda sua potência latente. A forma pendular de distância e proximidade, que coloca num só tempo o povo como objeto e falso sujeito da composição artística, passa a ser uma constante a partir daquele período.

⁶¹ Um exemplo marcante no período é a busca de cânticos religiosos de matriz africana retrabalhados com a sofisticação da bossa nova em um disco de grande beleza como os *Afrosambas* de Vinícius de Moraes e Baden Powell lançado em 1966.

⁶² O termo ganha destaque no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1965. Também naquele ano a TV Record percebe o filão do conceito e estreia o programa *No fino da bossa* apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. O programa de estreia, em maio de 1965, contou com Nara Leão e Edu Lobo, figuras centrais para os espetáculos *Opinião* e *Arena conta Zumbi* (MELLO, 2003, p. 112).

⁶³ Tal mecanismo organiza o conceito até a atualidade. Recentemente, em 2011, Chico Buarque e João Bosco gravaram a canção *Sinhá* (“uma espécie de afrosamba milongueiro” nas palavras de João Bosco) que, apesar do título, é sobre um escravizado que será castigado pois teria visto sua sinhá banhar-se no rio. Toda a canção é em primeira pessoa na voz do negro implorando perdão ao senhor (“Se a dona se banhou/ Eu não estava lá/ Por Deus Nosso Senhor/ Eu não olhei Sinhá”). De repente, o sujeito da canção se desloca e aparece uma espécie de narrador que canta: “E assim vai se encerrar/ O conto de um cantor/ Com voz do pelourinho/ E ares de senhor”⁶³. Mas o distanciamento é só retórico, afinal a estrutura melódica da canção não se altera. É exatamente o mesmo *lamento* de todo o resto. A confissão da distância de classe, a despeito da trágica beleza da imagem, não critica o procedimento, antes o reforça. Afinal, apesar dos “ares de senhor”, o cantor crê que possui ou emprega a “voz do pelourinho”. E soa como uma atitude mais autêntica. É, enfim, uma forte imagem da acepção de *popular* contida na sigla MPB.

Assim, “Popular” desde 1964 não significa mais uma produção artística que quer se conectar com as camadas populares da sociedade e, no limite, desenvolver um novo sentido para a atividade criativa junto com os trabalhadores do país. As tentativas de transformação da ideia de arte são suplantadas pelos ilusórios planos de conquista da cultura pela arte de matriz popular. Se antes o conteúdo ensaiou ir além da frase, após a derrota as formas históricas e ideológicas do mundo burguês voltam a ser o único horizonte possível.

São inúmeras as interpretações e os ângulos para se ver o golpe de Estado de abril de 1964 no Brasil e a sua terrível herança. A oscilação dessa memória traumática parece refletir a dificuldade de elaborá-la. Não só o que se passou depois que as precipitadas colunas do General Olympio Mourão marcharam de Juiz de Fora em direção ao Rio de Janeiro, mas o que foi interditado naqueles dias, o que ficou pra trás. Como afirma o filósofo Paulo Arantes (2010): “ainda não acusamos suficientemente o golpe [...] a presença continuada de uma ruptura irreversível de época” (p. 206).

Não é diferente quando se pensa na cultura. O golpe de 1964 causa uma profunda fratura na reflexão e na produção artística do país ao interromper subitamente práticas avançadas no campo da arte de esquerda. Todavia, a fratura nunca foi de fato ou “suficientemente” elaborada. Apesar disso, toda nossa produção artística, ao menos nas décadas de 60 e 70, responderá, bem ou mal, consciente ou inconscientemente, a este corte violento.

Em linhas gerais, as ambivalências que se formaram após o golpe passaram a organizar a cultura no país desde então. O protesto contra a ditadura logo se transforma em uma categoria estética de implicações contraditórias. Seu mecanismo bem específico de ênfase no tempo presente, autocrítica do engajamento anterior e expectativa de revide histórico tiveram importância política, mas, desde o início, já revelam em seu avesso um processo de estabilização cultural da arte engajada. Não houve luto com a derrota. A formamercadoria logo se assentou como o elemento mediador natural do protesto e o fim daquelas tentativas de conexão entre a arte engajada e os trabalhadores não foi sentida como uma supressão significativa. A sensação, por vezes, era de avanço artístico, apesar da regressão histórica na chance de transformação social. Uma estranha combinação “entre o canteiro de

obras e a ruína”⁶⁴. O conceito “popular” muda então de sentido e é incorporado na elaboração estética, na mesma medida em que as categorias ideológicas de arte e cultura são regeneradas em sua acepção burguesa.

Roberto Schwarz (2008) em uma formulação já clássica sobre o período entre 1964 e 1969 apontou uma dissonância pela qual: “apesar da ditadura da direita, há hegemonia cultural de esquerda” (p. 71), ou seja, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (p. 71). Mas como o próprio autor deixa também antever em um belo exercício dialético: em termos formais, a contradição não é totalmente exata. Afinal, se é verdade que o imaginário de esquerda se manteve vivo apesar da reação, o fato é que não era mais o mesmo imaginário. Não só tinha se modificado, como também passou a contribuir para a estabilização ideológica do capital durante a ditadura. “Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui”⁶⁵, o “tom” de esquerda não abala o “santuário”, antes disso passa a fazer parte dele e reproduzir seus cânticos.

No entanto, não é um percurso retilíneo e natural. Passado o otimismo dos primeiros anos após 1964, os próprios artistas passam a desconfiar dos rumos da arte de protesto. O período seguinte, entre 1967 e o primeiros anos da década de 1970, foi altamente reflexivo, repleto de volteios nas posições assumidas e marcado por uma constante tentativa de reavaliação. As posições de Zé Celso e Augusto Boal são marcantes quanto a isso, tanto no que diz respeito ao primeiro entusiasmo com a cultura de protesto quanto também no espanto reflexivo diante das contradições sentidas e observadas.

Além disso, fora do país, nos anos de exílio, Boal e Zé Celso viveram condições totalmente diferentes para a práticas de suas ideias, as quais, portanto, vão se manifestar com sentido bastante alterado. O contraste entre os impasses da cultura por aqui e as dinâmicas mais produtivas que ambos encontraram no exílio ajuda a perceber a profundidade que a fratura de 1964 alcançou na produção cultural do Brasil.

⁶⁴ A frase de Claude Lévi-Strauss (1996) se refere a Praça da Sé em São Paulo: “Muito longe, rumo ao Norte, o Tiête prolongava seus meandros prateados pelas ‘várzeas’ – pântanos transformando-se pouco a pouco em vilas – cercadas por um rosário irregular de subúrbios e loteamentos. Logo atrás ficava o centro de negócios, fiel ao estilo e às aspirações da Exposição de 1889: a praça da Sé, a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína” (p. 93). A frase tem passado e tem futuro no Brasil. Oswald de Andrade (1990) cita uma formulação anterior de Jean Cocteau para criar uma imagem da desajustada cultura no país: “‘nada se parece mais com uma casa em ruínas do que uma casa em construção’ afirmou Jean Cocteau. Assim, a velha economia, a política e a moral estão em crise de morte. A literatura, a filosofia e a arte em crise de ascensão, daí o seu aspecto eufórico e espantoso. Nada tem a ver um quadro de Picasso com um deputado brasileiro que se fotografa de cuecas. Mas a confusão se estabelece e passa a ser tudo ‘futurismo’. Os aventureiros aproveitam-se e prosperam” (p. 125). Mais tarde, a frase ficou famosa ao ser citada por Caetano Veloso na canção *Fora da Ordem* de 1991. Na voz do cantor tropicalista era virou: “Aqui tudo parece que é ainda construção/ Mas já é ruína”.

⁶⁵ A frase é de Brecht citada por Walter Benjamin no ensaio *O autor como produtor* (1995, p. 132).

CAPÍTULO 2

TRANSE CONTRA TRANSE

Formulações estéticas e políticas de José Celso Martinez Corrêa a partir de 1967

Protesto tropicalista

Em setembro de 1967 o Teatro Oficina reabre as portas depois de um ano em reformas após um incêndio que consumiu sua sede na Rua Jaceguai em março de 1966. Este renascimento das cinzas marca também uma nova posição estética do grupo, a qual invade a cena teatral daquele momento. Diante da primeira resistência cultural à ditadura, o diretor do Oficina, José Celso Martinez Corrêa é talvez o primeiro dos artistas ligados ao teatro a desconfiar das contradições que envolviam aquele ambiente.

A reinauguração do teatro foi com a estreia de *O rei da vela*, um dos mais emblemáticos acontecimentos teatrais do período. A peça de três atos começa no escritório de agiotagem Abelardo & Abelardo, avança então para uma ilha no Rio de Janeiro onde o usurário Abelardo I interage com a família de aristocratas decadentes da qual pretende fazer parte e termina com um golpe interno na empresa perpetrado pelo “socialista” Abelardo II, que assume o comando e tudo permanece igual. No programa do espetáculo vinha um texto de Zé Celso intitulado *Manifesto do Oficina*. Ali ele afirma que desde 1964 o grupo não tinha conseguido encontrar sua posição estética diante do golpe e que montava peças “defasadas”, afinal: “o problema era o do aqui-agora”. Até aí a frase parece alinhada à expectativa de contemporaneidade que a arte de protesto continha naqueles anos. Mas Zé Celso (1998) continua a sentença: “o aqui-agora foi encontrado em 1933” (p. 85). Ele se referia à peça de Oswald de Andrade, escrita mais de 30 anos antes. Via ali espantosa atualidade e se perguntava: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou, pior, estagnação da realidade nacional?” (p. 85).

Ao longo do texto, Zé Celso defende a “modernidade” de Oswald justamente por captar a “estagnação da realidade nacional”. Aquela peça nunca antes encenada revelaria um “país sem história, preso a determinados coágulos que não permitem que essa história possa

fluir” (CORRÊA, 1998, p. 89). Estaríamos presos, portanto, a um “substitutivo de história” (p. 86) e tal permanência, que avança mantendo-se igual, resultaria na imagem emprestada de Oswald de Andrade, um “um quase cadáver gangrenando” (p. 86), mas que insiste em durar.

Ali em 1967 o diretor do Teatro Oficina pretendeu trabalhar com uma crítica que abarcasse toda a realidade de um país periférico como o Brasil. O golpe, a ditadura, bem como o momento de efervescência política pré-64 e a posterior resistência cultural passavam a ser vistos como partes de um mesmo problema bem mais profundo, referente aos alicerces deste nosso arremedo de nação. Era preciso, por isso, reformular a expectativa de transformação. *O rei da vela* seria a porta de entrada de uma nova atitude defendida para arte e para a luta política, a de “reinventar” as formas de enfrentamento a um país sem história.

No final deste “manifesto”, o diretor ainda afirma: “Espero passar a bola para frente com o mesmo impulso que a recebi” (p. 92). Aqui ele se refere a Oswald de Andrade, mas não só. No cartaz da estreia de *O rei da vela*, logo abaixo de espalhafatosas frases de efeito, como, por exemplo: “A peça mais ousada da dramaturgia brasileira!” etc., constava uma pequena e significativa frase: “espetáculo dedicado a Glauber Rocha”.

Em maio daquele mesmo ano estreara *Terra em transe*, um filme que também abalou o campo cultural no período e entusiasmou as posições de Zé Celso. Em entrevista no período, ele demarca com ênfase o fato: “Fui violentamente influenciado por *Terra em transe*” (CORRÊA, 1998, p. 114). O filme de Glauber Rocha foi a primeira e talvez a mais forte inflexão na ideia de protesto no campo da cultura. Não porque atacasse as premissas da resistência cultural, mas porque reorganizava a leitura histórica sobre a derrota. A tragédia de 1964 passa a ser vista como parte de uma permanente realidade periférica. Para Ismail Xavier (2012), *Terra em transe* é um filme que marca a passagem da “‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno” (p. 32).

Todo o filme é um longo flashback. No momento de sua morte, o poeta engajado Paulo Martins rememora os eventos que culminaram no golpe de Estado no fictício país de nome Eldorado⁶⁶. O assunto, inscrito na forma de *Terra em transe*, é o passado, não mais o presente, como nas principais peças pós-64 em torno da categoria do *protesto*. Não importa muito mais aquele *estar presente* de peças como *Opinião* ou *Arena conta Zumbi*. É

⁶⁶ Como mostra José Antônio Pasta (2011), este “ponto de vista da morte” que tem na “morte da consciência narrativa o seu ponto de partida” (p. 84) é uma constante na produção artística brasileira. Trata-se de uma “forma-limite” que se impõe diante do “mergulho radical nos impasses fundamentais da realidade brasileira” (p. 81) e vêm à superfície “em momentos chave quando abalos históricos decisivos entreabrem os subsolos dessa história e deixam entrever suas estruturas profundas” (p. 87). São momentos históricos nos quais sente-se com espanto a coincidência entre moderno e arcaico; reiteração vertiginosa do passado no presente.

imprescindível organizar uma análise ampla sobre a estrutura que teria nos levado para aquela situação. É isto que parece fascinar Zé Celso no Teatro Oficina e é o que ele reivindica para *O rei da vela* e para o teatro de modo geral que se encontrava, em suas palavras: “tão distante do arrojo estético do cinema novo” (CORRÊA, 1998, p. 90).

Na peça do Teatro Oficina, como em *Terra em transe*, não era apenas aquele passado imediato que explicaria o malogro do presente, mas uma espécie de passado circular, sem fim, que vive em eterno retorno, em *transe*. Ismail Xavier (2012) afirma que “a galeria de tipos” que povoa o filme: “quer se referir a algo a mais do que as personagens da vida política dos anos 60” (p. 112). Isso porque, segundo o crítico, o filme de Glauber Rocha representa o golpe de Estado como parte de uma permanente repetição: “é o mesmo ato de dominação/domesticação/repressão que definiu a ordem colonial” (p. 121). Na coroação final do conservador e golpista Diaz aparecem ternos, vestimentas reais e referências ao descobrimento; espadas e metralhadoras. A primeira imagem do poder de Diaz se dá na praia, com uma enorme cruz referindo-se à primeira missa, ou seja, os signos do descobrimento. Trata-se de um país formado nesta reposição infundável da barbárie e do arbítrio.

Na peça de Oswald de Andrade há a mesma imagem de repetição interminável, a começar pelas figuras dos dois Abelardos que protagonizam o texto. A peça culmina na substituição de Abelardo I por Abelardo II na direção do escritório de usura, mas, como afirma Zé Celso (1998) é: “uma sucessão de ‘Abelardos’ que não modifica em nada as regras do jogo” (p. 92). “Um cai, outro o substitui”, diz o autor (ANDRADE, 2002, p. 84).

Os atos de *O rei da vela* percorrem o sentido de permanência que subjaz às mudanças históricas no país: “A casa antiga, colonial, um mundo que resiste” (p. 83). São inúmeras imagens que refletem a ideia de que aqui progresso e atraso são figurações do mesmo: “Abelardo I – Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano” (p. 54). Afinal: “só se pode prosperar à custa de muita desgraça” (p. 44). No último ato, Abelardo I faz o inventário de seu legado: “Somos uma história de vanguarda. Um caso de burguesia avançada...”, quando o seu duplo Abelardo II interrompe: “Num país medieval” (p. 85).

Tal aspecto da dramaturgia é sublinhado na montagem do Teatro Oficina. Diz o diretor: “N’*O rei da vela* todo o esforço do homem brasileiro é gasto para manter através da autóctone e única ideologia nacional – o oportunismo – seu *status quo*” (CORRÊA, 1998, p. 86). E Fernando Peixoto, que na primeira montagem fez o papel de Abelardo II, afirma que *O rei da vela* “foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua

podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava” (PEIXOTO, 1982, p. 61).

São obras que apresentaram uma imagem ambivalente sobre o Brasil. Apontavam para o fato de que, por aqui, modernidade capitalista e arcaísmo mais brutal se retroalimentam. Neste ponto tais obras se alinham à interpretação materialista sobre o Brasil que acusou justamente a conexão entre o atraso das economias periféricas e a modernidade dos países centrais⁶⁷. Viveríamos em um país no qual, segundo o sociólogo Francisco de Oliveira (2003), “o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’” (p. 32). Um Brasil que avança por “elaboração de periferias” (p. 43), outro modo de se referir ao mecanismo da *modernização conservadora* reativado com o golpe de 1964 após breve período de impasse. Neste sentido, portanto, *O rei da vela* e *Terra em transe* assinalam uma atitude nova e criticamente avançada que quer ir além do dualismo sobre o qual navegava a esquerda progressista brasileira naqueles anos sombrios.

O duplo do socialismo brasileiro

O filme de Glauber Rocha e a peça do Teatro Oficina são bastante diferentes. Mas se encontram tanto nesta forma de organizar o olhar sobre o país como também na maneira bastante dura com que lidaram com os setores da esquerda brasileira. As lutas anteriores ao golpe e as formas de resistência logo depois de 1964 são vistas como parte de todo esse impasse histórico que definiria o Brasil.

Em *O rei da vela* Zé Celso enfatizava o conluio conservador entre burguesia nacional, aristocracia agrária, imperialismo estadunidense e... socialismo intelectual. O segundo ato do espetáculo, quando Abelardo I se reúne com a família aristocrata decadente de sua noiva Heloísa de Lesbos numa ilha tropical na Baía de Guanabara, é nomeado na montagem do Oficina como o ato da Frente Única Sexual – uma expressão tirada de outra peça de Oswald, *A morta*⁶⁸ e que aqui simbolizava, segundo Zé Celso: “o conchavo com tudo e com todos [...]

⁶⁷ Para Roberto Schwarz (2000), alinhado às formulações de Chico de Oliveira em sua *Crítica a razão dualista*, “as marcas clássicas do atraso brasileiro” são o “indicativo de uma forma perversa de progresso” (p. 13), afinal, a ligação do Brasil com o mercado avançado: “se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir” (SCHWARZ, 2008, p. 91). Se tais formulações estiverem corretas, temos que a forma específica de reprodução do capitalismo nos países de sua periferia é marcada por uma contradição formativa assimilada na percorrida expressão *modernização conservadora*.

⁶⁸ “O POETA – Não haverá progresso humano, enquanto houver a frente única sexual” (ANDRADE, 1973, p. 20).

com a burguesia rural, com o imperialismo, com o operariado etc.” (CORRÊA, 1998, p. 89). A ideia de *frente* remetia diretamente ao frentismo do PCB, as alianças com a burguesia nacionalista que fundamentou a estratégia política do partido antes de 1964 e também em seguida ao golpe com a tentativa de se aliar aos setores liberais e democráticos.

Além disso, o fato de Abelardo II, sócio na empresa de agiotagem Abelardo & Abelardo, se apresentar como “o primeiro socialista que aparece no teatro brasileiro” (ANDRADE, 2002, p. 47) era um contrassenso sublinhado na montagem de *O rei da vela*. A resposta de Abelardo I à declaração de princípios de seu sócio caía como uma luva para as posições que Zé Celso passava a defender. Vale a pena acompanhar o diálogo:

Abelardo I – Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...
 Abelardo II – De fato... Estamos num país semicolonial...
 Abelardo I – Onde a gente pode ter ideias, mas não é de ferro.
 (ANDRADE, 2012, p. 47)

Abelardo II é o duplo sucessório do grande capitalista.

Em *Terra em transe* o populismo na política é apresentado como “um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis” (XAVIER, I., 2012, p. 97). O séquito em torno do populista Vieira, formado de militares, sindicalistas, religiosos e burgueses, além do poeta Paulo Martins e da militante comunista Sara, cria uma imagem sobre esta criticável posição como um: “grande teatro de aparente inclusão do povo na esfera da política” (p. 99), que, na verdade seria a “sua real exclusão” (p. 99).

Mas aquilo que soa como só mais um ataque autocrítico às posições da esquerda antes de 1964 vai bem além da crítica à estratégia obtusa do PC. *Terra em transe* é organizado a partir da lembrança de Paulo Martins, o artista e intelectual de esquerda. Mas como argumenta Ismail Xavier (2012), não só os fatos lembrados são criticados como também fica evidente a má consciência que envolve os fluxos de memória que constitui o filme. *Terra em transe* cria “uma dialética de atração e repulsão, de identificação e estranhamento, adesão e crítica à eloquência de Paulo” (p. 87). A burguesia não aparece bem como um aliado equivocado do processo. Isto porque, no filme, o populismo não é um erro de avaliação, mas uma espécie de duplo da dominação. José Antônio Pasta (2011) faz acurada observação sobre o ponto:

A constatação mais central do filme é talvez a da identidade fundamental das partes em confronto: Paulo, o poeta, o portador das esperanças da revolução, em sua retórica, suas ideias fixas, sua volubilidade, sua demanda de absoluto, revela-se o duplo de seu adversário por excelência, Diaz, que será o ditador. Aí, demoro, o outro é o mesmo, e nenhuma transformação verdadeira pode produzir-se a partir de tal interversão. Esta não pode dar lugar senão à oscilação interminável e hipnótica entre os dois polos, ou a essa passagem perturbadora do mesmo ao outro que é o *transe*, forma aparentada à morte. (p. 93)

Segundo Gilda de Mello e Souza (2008), Paulo Martins é: “um exemplo de ser dividido, dilacerado entre duas mulheres, dois líderes, duas sensibilidades” (p. 232). Mas a sensação é a de que ele conjuga em si os campos supostamente incongruentes. Vive então a dolorosa consciência de que parte da luta que tem que travar é com o que ele mesmo representa. Uma espécie de Hamlet tropical. Glauber diz: “só pela morte Paulo Martins poderá se salvar” (ROCHA, 2004, p. 120). Para se realizar ele precisa deixar de ser – o que explicaria a “forma-limite” do “ponto de vista da morte” teorizado por José Antônio Pasta (2011). E para o diretor ele não é somente um personagem, é toda uma consciência de esquerda sobre o país.

Nesse sentido, *Terra em transe* descola-se de um filme como *O desafio* que, alinhado às posições da primeira resistência cultural ao golpe, parecia sugerir possibilidades de ação, um revide, apesar da dura autocrítica. Paulo Martins é a crítica também de Marcelo, o jornalista interpretado por Vianinha. Não se trata mais de um desafio, mas sim um transe que persiste.

Em matéria no Jornal do Brasil do dia 20 de outubro de 1967 há um depoimento de Zé Celso que diz: “o espetáculo é dedicado a Glauber Rocha porque *Terra em Transe* é a primeira experiência brasileira que mostra a posição de um intelectual situado num país estático.”⁶⁹. A ideia da tenacidade do transe fascinará Zé Celso como também um artista como Caetano Veloso, que tributava ao impacto causado nele pelo filme a inflexão decisiva em suas ideias musicais (VELOSO, 1999, p. 99). Ele via ali “aspectos inconscientes de nossa realidade [...] à beira de se revelar” (p. 99) assim como “a ostentação barroquizante de nossas falências, de nossas torpezas e de nossos ridículos” (VELOSO, 2005, p. 52). A consonância não-premeditada desses artistas naquele ano de 1967 fundamentará o que ficou conhecido como *tropicalismo*. Todavia, o movimento não será definido somente pela formulação negativa sobre o país. Muito pelo contrário.

⁶⁹ Reportagem de Teresa Cristina Rodrigues (1967).

Superação pelo atraso

A imagem negativa de todo um padrão periférico do Brasil faz parte, paradoxalmente, de um programa estético que quer ser, ele mesmo, uma superação deste impasse. As manifestações ligadas ao que se convencionou chamar de tropicalismo navegaram em torno de uma premissa em comum e atualizada do primeiro modernismo, a chance de “tirar partido de nosso atraso”⁷⁰. Para Glauber Rocha (2004) no texto *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* escrito em 1969, o Cinema Novo queria: “superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento” (p. 150). No mesmo texto ele define: “tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento” (p. 151). Haveria no atraso, na realidade periférica, um impulso para a transformação. A pesada imagem negativa do país, de repente ganhava um brilho de força, uma chance de redenção. Caetano diz, anos mais tarde que o tropicalismo “teve todas as características de uma descida aos infernos” (VELOSO, 2005, p. 46), mas “a nossa descida aos infernos se efetuou como estratégia de iniciação ao grande otimismo” (p. 51). Em síntese: “É de volta de tais infernos que pretendo trazer visões utópicas” (p. 52). Como já sugeriam os modernistas que passavam a ser lidos novamente com interesse, talvez essa nossa estranha especificidade fosse nosso trunfo defronte à civilização. Aquilo que soava como atraso poderia ser uma via para um novo futuro.

No caso do cinema, o tratamento negativo dado a realidade nacional estava associado a uma forma cinematográfica sofisticada que coroava o enorme interesse europeu pelo cinema brasileiro do período. A circulação internacional do Cinema Novo foi, afinal, uma forma de interlocução mundial de proporções enormes. Seus diretores circulavam com honras em todos os maiores festivais de cinema internacional e levavam seus principais prêmios. Para Glauber Rocha, a força estética do Cinema Novo se explicaria pelo que chamou de *estética da fome* no manifesto de mesmo nome escrito em 1965⁷¹. Sobre o texto, Ismail Xavier (2007) diz o seguinte: “A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras”⁷² (p. 13).

⁷⁰ A expressão é de Pedro Arantes (2002) referindo-se às formulações de Sérgio Ferro em torno da ideia de Pintura Nova (p. 58)

⁷¹ A tese foi escrita para ser apresentada na Itália e estava ligada a um fato circunstancial, isto é, a vontade de criticar a apreensão paternalista que o cinema europeu tinha para com a produção brasileira: “Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo” (ROCHA, 2004, p. 63).

⁷² O que também deveria organizar as questões técnicas da produção: “A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força

Em um verso como: “Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração balança a um samba de tamborim” da canção *Tropicália* de Caetano Veloso, fica expressa novamente a imagem do atraso e a chance de futuro que ele contêm. Sobre a canção, ele diz anos mais tarde: “imaginei colocar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro” (VELOSO, 1999, p. 184)⁷³, seria uma forma de vislumbrar, afinal, o “país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós” (VELOSO, 2005, p. 61)⁷⁴. A perspectiva de superação se dá pela via da elaboração artística do arcaico. Com alegres entradas percussivas, o jovem baiano acelerava o andamento e rimava “viva a bossa” com “viva a palhoça”.

O fundamento do tropicalismo tinha lá sua semelhança com a estética do protesto que animou a cultura de resistência após 1964. Também garimpava nas manifestações populares o combustível para o revide histórico. E apesar do obscurantismo que a ditadura impunha ao país, ambos viam ali certa oportunidade para uma espécie de nova poética brasileira.

Em 1997, no livro *Verdade tropical* Caetano afirma: “tínhamos assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora [...] deveríamos transformar em suprema violência regeneradora” (p. 51). Para o músico, assim como para os principais artistas associados ao tropicalismo, o golpe civil-militar de 1964 desvelava aquela lógica opressiva que se repete historicamente e caracteriza o país. Portanto, era também um momento de consciência que abriria a possibilidade de transformação e “devoração” deste impasse. A isso Caetano chama de “suprema violência regeneradora”, reverberando o *Manifesto* de Zé Celso (1998) que diz: “só a fecundidade da violência poderá parir uma história” (p. 89). A categoria da *violência* buscava metaforizar a irreverência sem freios e sensação de um radicalismo jamais visto no país que além de ser uma crítica estrutural seria, ao mesmo tempo, a construção da saída.

É nesse sentido que Zé Celso afirma em entrevista publicada no início de 1968: “Sem o golpe [...] e, principalmente, sem o enfado absoluto de tudo o que fizemos até então [...] *O rei da vela* talvez não tivesse existido” (p. 100). Para o diretor do Teatro Oficina, a tragédia de

da expressão [...] A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico” (XAVIER, I., 2007, p. 13).

⁷³ Sobre *Tropicália*, Caetano (1997) diz que a canção “justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*” (p. 187).

⁷⁴ Em 1992 ele diz: “tudo que faz nossa possível glória faz também nossa miséria cotidiana. É o nosso modo de ser. A gente percebe que pode ser maravilhoso. A gente percebe que é assim miserável, mas pode ser maravilhoso” (DVD do show ao vivo *Circuladô* de 1992).

1964 foi também a chance de uma nova consciência, a descoberta de um novo e revolucionário caminho.

Naquele texto de 1967, Zé Celso (1998) mostra em uma frase o paradoxo da posição: “*O rei da vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (p. 86). O plano de luta era ultrapassar nosso impasse histórico mergulhando no veio de verdade que correria no subterrâneo deste amontoado de tragédia.

Em *O rei da vela* há uma imagem desse movimento na tentativa de se conectar a formulações pré-modernas do teatro popular, como se ali, apesar de tudo, brilhasse uma vida esquecida cuja forma latente poderia superar o *transe* que envolvia o país. Em entrevista de 1968, o diretor afirma:

Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo o que recalamos, na violência do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É desse material que é feito o país: plumas e recalques. (CORRÊA, 1998, p. 105).

Seria preciso retomar todo esse caos popular, o mau-gosto, as “plumas e recalques”, o baixo comercialismo etc., mas sem a neutralização realizada pela cultura “ufanista, filha do Estado Novo [...] exótica, folclorista, apologética, mentirosa, romântica e pseudo-revolucionária” (CORRÊA, 1998, p. 101). Era preciso romper com essa ideia de cultura que busca criar um “Brasil fictício para o consumo da boa consciência da burguesia e da classe média oportunista” (p. 101). Em síntese, era preciso revelar o Brasil verdadeiro, violento e... maravilhoso. A potência disso tudo é indissociável de sua miséria.

Da elaboração antropofágica destas formas preteridas pela modernização do teatro é que emergiria a possibilidade de ultrapassar o impasse. Seria, assim, o avesso de toda a tradição moderna do teatro brasileiro: “compensados do TBC [...] a frescura da *commedia dell’arte* [...] o russismo piegas do operariado [...] joanadarquismo dos shows festivos de protesto” (p. 105)

O rei da vela era descrito por Zé Celso como a luz “que iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa *síntese* quase inimaginável” (p. 85). Por isso o texto do programa é um manifesto. A saída, para Zé Celso, estaria na convicção de que: “a história real somente se fará com a devoração total da estrutura” (p. 89). O termo *devoração* revela, por sua vez, a proximidade do argumento com o conceito de antropofagia empregado por Oswald de Andrade e defendido pelo velho modernista como a possibilidade de uma saída

revolucionária mundial deflagrada aqui na periferia do planeta, “a idade de ouro anunciada pela América” (ANDRADE, 2017, p. 49).

Ao mesmo tempo em que obras como *Terra em transe*, *O rei da vela* e o disco *Tropicália* revelam um impasse sobre o Brasil, seus criadores acreditam em uma forma de superação ligada a própria especificidade marginal do país, como se o nosso atraso fosse simultaneamente fiador do capital e chance de sua superação. Segundo o crítico Roberto Schwarz (2008), o resultado cênico de espetáculos como *O rei da vela* ou *Roda viva* era que a plateia “choca-se três, quatro, cinco vezes com a operação, e em seguida fica deslumbrada, pois não esperava tanto virtuosismo onde supusera uma crise” (p. 104). Neste sentido, em texto de 1968, Augusto Boal (2016) ataca as posições de Zé Celso e afirma que sua estética “pretende ‘épater’, mas consegue apenas ‘*enchanter les bourgeois*’” (p. 32)⁷⁵. Parece ser essa a dinâmica do movimento tropicalista, transformar em arte “revolucionária” nossa tragédia.

Tal posição foi defendida como uma espécie de respiradouro criativo para a arte crítica no país. Teria sido o momento em que enfim a luta política ganhou dimensão estética real. A isso o crítico Edélcio Mostaço, em livro de 1982, chama de “o começo da retomada da linha evolutiva” (p. 104)⁷⁶. É curioso, pois o crítico não deixa de ter razão. Afinal, no Brasil, a expectativa de evolução está intimamente ligada à reposição sem fim de relações conservadoras e de mistificação ideológica. Foi o golpe de 1964 que recolou o país nesta linha evolutiva, na marcha da modernização conservadora. A fratura ocorrida ali serviu de fato para realinhar o Brasil com a ordem do capital e tais posições tropicalistas ao mesmo tempo em que percebem a profundidade e a recorrência deste tipo de regressão também são frutos dela e a subscrevem.

Teatro Oficina como campo de batalha

No caso específico do teatro, contudo, há uma significativa confusão entre as posições teóricas de Zé Celso e o espetáculo montado pelo Teatro Oficina. A despeito das enfáticas

⁷⁵ Diz ainda que “o tropicalismo é homeopático – pretende destruir a cafonice endossando a cafonice, pretende criticar Chacrinha participando de seus programas de auditório.” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 32)

⁷⁶ A frase reproduz, sem citar, uma afirmação famosa de Caetano Veloso proferida em debate de 1966 publicado na edição nº 7 da Revista Civilização Brasileira (que, além de Caetano, contou com Nara Leão, Capinan, Gustavo Dahl, Ferreira Gullar, Nelson Lins e Barros e Flávio Macedo Soares). Ali o músico diz: “Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a *retomada da linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” (BARROS et. al., 1966, p. 376). Com isso ele defendia, fundamentalmente, uma conexão mais interessada com o trabalho de João Gilberto e com a “retomada da tradição da música brasileira [...] na medida em que João Gilberto fez” (p. 376).

posições defendidas por ele em seu *Manifesto*, quando estreia *O rei da vela* o seu nome não era ainda sinônimo de Teatro Oficina, Zé Celso não era o ideólogo do grupo que tampouco estava fechado em torno do caminho estético que ele começa a defender. Ao contrário disso, a gradativa imposição de suas ideias como norteadoras da poética do Oficina teve antes de passar por um longo processo de disputas e batalhas. Dito de outro modo, *O rei da vela* não foi o “espetáculo-manifesto” (CORRÊA, 1998, p. 92) das posições tropicalistas, como gostaria seu diretor. Embora a montagem reverbere, obviamente, algumas das suas posições, ela não é um espelho da ruptura planejada pelo diretor. Apesar disso, o espetáculo passou a ser historicamente interpretado a partir daquilo que José Celso disse (e diz) sobre ele.

Todavia, em torno do espetáculo também gravitavam uma série de outras influências centrais para o trabalho do grupo até ali. Influências ligadas à tradição moderna do teatro brasileiro e que tentavam resistir ao desmonte das condições sociais que lhe deram origem.

Por exemplo, era ainda decisiva a importância do estudo sistemático que os integrantes do Teatro Oficina fizeram das técnicas modernas de atuação de Constantin Stanislavski sob orientação do russo Eugênio Kusnet⁷⁷ e em consonância com o trabalho realizado por Augusto Boal no Teatro de Arena desde 1957⁷⁸. O primeiro ato de *O rei da vela* foi organizado em torno da ideia de realismo crítico, mas mesmo os atos seguintes tinham seu lastro no que haviam aprendido nos trabalhos com Kusnet, e que nortearam as históricas montagens de *Pequenos burgueses* (1963) e *Os inimigos* (1966)⁷⁹. O interesse pela materialidade da cena, pela construção da personagem em bases concretas, pelo estudo prático e objetivo sobre cada situação da peça era o que provavelmente fundamentava o vigor crítico

⁷⁷ Kusnet se aproximou do Oficina em 1960, quando trabalhou como ator em *A engrenagem*. A partir da montagem de *A vida impressa em dólar* em 1961 Kusnet já começa a colaborar na preparação do elenco, além de organizar uma espécie de laboratório permanente de atuação no Oficina frequentado por atores também de outras companhias. Em 1963, durante o processo de montagem de *Pequenos burgueses* ele já atua mais decisivamente na preparação dos atores que, por sua vez, passa a envolver também um atitude diversa com relação ao texto de Górkí. Kusnet fica no Oficina justamente até 1967. Sobre o assunto ver a dissertação de Ney Piacentini (2011).

⁷⁸ Boal já se interessa por Stanislavski desde o começo da década de 1950 quando fez um curso organizado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e ministrado por Luiz Barreto Leite e Sadi Cabral sobre o diretor russo. Pouco depois viaja aos EUA para estudar química, lá faz um curso do John Gassner que, por sua vez, convida o jovem estudante a acompanhar algumas aulas no *Actors' Studio*. Na sua volta ao Brasil logo começa a trabalhar no Teatro de Arena e propõe práticas materialistas ligadas ao aprendizado de sentido stanislavskiano que tivera nos EUA. No Arena também conhece Eugênio Kusnet, que fez parte do elenco de *Eles não usam black-tie*. A entrada de Kusnet no Oficina se dá, aliás, em *A engrenagem* peça que foi dirigida por Augusto Boal no momento em que o Arena e o Oficina desenvolveram várias parcerias.

⁷⁹ Na remontagem atual da peça, em 2017, Renato Borghi interpreta Abelardo I e é evidente a diferença no referencial de interpretação utilizado com relação aos jovens atores que integram o grupo atualmente. A base materialista de criação do velho ator do Oficina ainda é reconhecível e revela a história de um processo no qual tal base sustentava a montagem.

da encenação de *O rei da vela*, além de contribuir para superar a paralisia que a conversação e o paródico drama de tese impõe à dramaturgia de Oswald de Andrade.

O nome do grupo bem como o seu símbolo, uma bigorna, apontavam justamente para a posição materialista e laboratorial. Era um projeto de companhia que se organizaria pelo trabalho sistemático de estudos e criação. O símbolo da bigorna foi adotado pelo grupo logo após a montagem de *A engrenagem* em 1960, adaptação de um roteiro cinematográfico de Sartre dirigida em conjunto por Boal e Zé Celso, pouco antes da profissionalização de 1961. Nas palavras do próprio Zé Celso, em 1969, o símbolo e o nome do grupo estavam ligados a uma atitude de “desmistificar uma certa ideia, que infelizmente ainda persiste, de que o teatro é uma coisa mítica, dependendo do dom, vocação e até mesmo de um apelo religioso” (CORRÊA, 1998, p. 147)

O Oficina era um conjunto composto por figuras fortes que não necessariamente tinham acordo sobre a linha estética que deveriam percorrer. Isto fez do grupo um ambiente bastante vivo, dinâmico e experimental desde sua fundação em 1958, realizando tentativas diversas como a encenação de comédias críticas, parcerias com o Teatro de Arena, interesse pelo teatro de Sartre ou a montagem de grandes temas naturalistas como as peças de Górkí.

No programa de *O rei da vela*, por exemplo, além do já referido *Manifesto* de Zé Celso figurava com igual espaço também um texto de Fernando Peixoto. O ator gaúcho entrara no Oficina ainda em 1962, pouco após a profissionalização do grupo, e em 1967 já era sócio da companhia e um de seus diretores artísticos⁸⁰. Ou seja, ocupava papel central no núcleo do Teatro Oficina. O texto que escreve para o programa tinha como título, *De como se alimenta e se apresenta um cadáver gangrenado*. A linha argumentativa de Peixoto percorre a mesma análise crítica sobre o Brasil que faz Zé Celso: “país estagnado”; “desenvolvimento ilusório”; “estagnação alimentada e preservada”⁸¹ etc., mas sem corroborar em nada com aquele programa de *superação* posteriormente identificado com o tropicalismo. Ao contrário disso. Depois de alertar que: “A redescoberta de Oswald corre o perigo de ser transformada pelos formalistas, que farão dele um cultor da forma do vazio pelo vazio”, sua leitura sustenta a ideia de que o fundamento da peça sempre foi a crítica ao capitalismo. Para Peixoto, o texto

⁸⁰ Os outros dois eram Zé Celso e Renato Borghi. Fernando entrou no Oficina em 1962 junto com Ítala Nandi ambos vindos de Porto Alegre. Logo ocupou papel central no grupo assinando, por exemplo, a tradução de *Pequenos burgueses*, e, depois, *Os inimigos*, junto com Zé Celso. Já em 1963 tornou-se responsável pela Administração do grupo (que na época tinha três sócios, Zé Celso, Renato Borghi e Ronaldo Daniel) para, em seguida, assumir a Direção Artística e tornar-se sócio em 1967 (junto com Zé Celso, Borghi, Ítala Nandi e Etty Fraser). Antes disso foi assistente de direção nas montagens de *Pequenos burgueses*, *Andorra* e *Os inimigos*.

⁸¹ As citações a seguir referem-se ao texto *De como se alimenta e se apresenta um cadáver gangrenado* escrito por Fernando Peixoto para o programa de *O rei da vela* em 1967.

de Oswald é a “exposição impiedosa de uma realidade econômica, de classes em luta”. O autor buscava: “explicitar o capitalismo ‘caboclo’ [...] através de cenas propositadamente esquemáticas e sempre objetivas”. E termina afirmando que a peça coloca “a revolução” como “única forma de acabar com o cadáver gangrenado”. Sublinha que “a cidadela precisa ser tomada por fora” e conclui dizendo que “a mensagem fundamental da peça é que a estagnação pode e deve cessar”.

Embora tenha pontos de confluência com o texto do diretor, Fernando Peixoto aponta para um outro campo interpretativo da peça e também do teatro. Enquanto Zé Celso vê em Oswald o prenúncio do tropicalismo, Peixoto sustenta os aspectos materialistas de seus escritos: “o significado estético central da obra de Oswald reside justamente na exatidão com que cada conceito é formalmente exposto”.

Não por acaso, foi em torno principalmente de Fernando Peixoto que mantinha-se vivo o interesse por Bertolt Brecht no Teatro Oficina, um autor estudado com muita atenção pelo grupo desde 1962. Segundo o ator, logo após o golpe de 1964, o Oficina buscou encampar todo um programa inspirado no autor alemão:

[em 1965] Com Renato Borghi e Elizabeth Kander comecei a traduzir *Na Selva das Cidades*. E também a pensar em *Tambores na Noite*. Encomendamos a Roberto Schwarz a tradução de *Galileu Galilei*. José Celso e eu começamos a discutir a estrutura de *Poemas & Canções* (PEIXOTO, 1982, pp. 52-3)⁸²

Como parte ainda deste projeto e interesse, o palco projetado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre em 1967, após o incêndio que consumiu o prédio no ano anterior, foi diretamente inspirado pelo pensamento de Bertolt Brecht e pela arquitetura do Berliner Ensemble⁸³. Em 1965, dois anos antes da estreia de *O rei da vela*, Zé Celso esteve em Berlim

⁸² Luiz Carlos Maciel (1996) conta que desde 1962 o grupo tentava montar um texto do dramaturgo alemão e que, inclusive, fora convidado para dirigir a montagem: “Em princípio, havíamos pensado que podíamos montar Brecht [...] só que não conseguimos os direitos autorais das peças dele. Tentamos primeiro *Terror e miséria no Terceiro Reich*, mas ela estava com o Antonio Abujamra, que não quis nos ceder. Em seguida, fizemos a tradução de *Homem por homem* (eu e Renato Borghi), mas também esta ficou difícil. Aí então José Celso desistiu [...] Então pegou a peça que ele já havia programado antes [*Pequenos burgueses*] – e que eu não quisera dirigir por ser um clássico do teatro realista”. (p. 150). Fernando Peixoto também conta do desejo do grupo em montar *Um homem é homem* (PEXOTO, 1982, p. 36). Em entrevista de 1969, Zé Celso afirma que o Oficina comprara os direitos das peças *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades* já em 1964 (CORRÊA, 1998, p. 147).

⁸³ Em depoimento reproduzido no site com o acervo de Flávio Império, Zé Celso afirma que contribuiu para que o projeto tivesse a influência do palco alemão: “pedi a ele que reconstruísse um teatro brechtiano, com um palco giratório à maneira do Berliner Ensemble em que assistira uma série de espetáculos em visitas à Europa”. O diretor segue o depoimento sugerindo que Flávio não compactuava com a ideia, o que é difícil de acreditar. De todo modo, ele diz o seguinte: “O Flávio não queria fazer aquilo, eu insisti. E então ele e o Rodrigo Lefèvre fizeram um projeto já pra montar *Galileu Galilei*, que a gente achava uma peça difícil de encenar, com a porta

seguido pouco depois por Borghi e Fernando Peixoto, de onde trouxeram significativo material sobre o teatro fundado por Brecht da Alemanha Oriental. No dia da estreia da peça e inauguração do novo teatro, houve, aliás, uma exposição de fotos do Berliner.

Os dois arquitetos construíram um teatro desencantado, em concreto, palco giratório, com os urdimentos e maquinaria à mostra, idealizado para fomentar a reflexão ativa do público. E foi ali que estreou *O rei da vela*. O interesse de Flávio Império pelo autor alemão também era enorme. No ano seguinte, ele dirige com o TUSP⁸⁴, por exemplo, a histórica montagem da peça de Brecht *Os fuzis da Sra. Carrar*. A adaptação estreou com o nome *Os fuzis de dona Tereza* no dia 3 de maio de 1968 no Teatro Ruth Escobar⁸⁵ e ficou marcada pelo radicalismo de suas posições⁸⁶. Flávio ainda organizaria a montagem de *Um homem é um homem* para o ano seguinte, também com o TUSP, em um projeto que foi abortado devido ao endurecimento do regime.

Apesar de no *Manifesto Zé Celso* (1998) dizer querer superar o “racionalismo brechtiano” (p. 89), o interesse pelo Brecht desmistificador e anti-idealista rondava o grupo no período da montagem. A imprensa da época dizia, por exemplo, que: “*O rei da vela* foi ensaiada em condições excepcionais, com um método de trabalho pouco ortodoxo, procurando um meio termo entre o teatro de Stanislavski [...] e o teatro de Brecht”⁸⁷. Fernando Peixoto dedica seu livro sobre o autor alemão escrito em 1968 “aos meus companheiros do Teatro Oficina” e afirma que “este estudo/reportagem pertence ao Oficina” (PEIXOTO, 1982, p. 74). E o crítico francês marxista Bernard Dort após apresentação do Oficina em Paris associa o espetáculo diretamente à *Ópera de três vinténs*, texto no qual: “Brecht também tentava fazer saltar aos olhos do público de 1928 a imagem que este público tinha de si mesmo em seus divertimentos ‘culinários’” (DORT apud PEIXOTO, 1982, p. 71).

por onde entraria o boneco da cena do carnaval e o palco giratório, sem nenhuma rotunda. Os arquitetos radicalizaram ainda mais a proposta de um teatro nu, com escadarias em concreto, em que encenamos a peça o ‘Rei da Vela’, com cenografia de Helio Eichbauer, que é outro gênio”. Em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/510622>, acesso em 26 fev. 2018.

⁸⁴ O TUSP não era o teatro institucional que é hoje. Era um grupo de estudantes sem relação direta com a Universidade.

⁸⁵ Também teve temporadas no Rio de Janeiro onde foi eleita a melhor montagem de 1968 pelo Jornal do Brasil. Em seguida foi convidada para o Festival de Nancy na França onde foi aclamada – sendo inclusive convidada para uma apresentação de fechamento do evento (MACHADO, 2014, pp. 117-8).

⁸⁶ Terminava, por exemplo, com um coro de senhoras Carrar retirando fuzis de debaixo das cadeiras do público e indo para guerra, sublinhando, assim, a ideia que fundamenta o texto de Brecht, a de neutralidade como forma de transigência com o fascismo. Depois do emblemático assassinato do estudante Edson Luis pela polícia em 1968, Flávio Império queria usar sua camisa suja de sangue como parte do cenário, presa a um dos fuzis que compunha a cenografia. A referência foi proibida pela censura, mas o diretor incorporou referências ao assassinato na montagem (MACHADO, 2014, p. 118).

⁸⁷ Matéria de imprensa não especificada, reprodução do texto aparece em MARTINS, Mariano Mattos (Org.). *Oficina 50+: labirinto da criação*. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013. p. 190.

Plantas do projeto de reforma do Teatro Oficina de 1967 e fotos do palco finalizado. Fonte: Acervo Flávio Império. © Fotografia Benedito Lima de Toledo

Zé Celso atribui a uma oficina com Luiz Carlos Maciel no Rio de Janeiro⁸⁸ uma espécie de guinada do grupo para outro campo de influências, teria sido, em suas palavras: “uma ‘psicoterapia de grupo’” (CORRÊA, 1998, p. 100) parte principal da “revolução cultural” pela qual os integrantes do Oficina teriam passado e, assim, levado eles à inflexão que resultaria em *O rei da vela*. Mas a oficina com aquele que ficaria conhecido a partir de 1969 como o “guru da contracultura”⁸⁹, não foi bem uma novidade no sentido que descreve Zé Celso.

Segundo o próprio Luiz Carlos Maciel (1996), a oficina foi inspirada “nos ensinamentos de Brecht” (p. 163) – naquele mesmo ano de 1967, Maciel fizera a seleção dos textos e a introdução para a primeira edição de *Teatro dialético* do autor alemão que saiu pela editora Civilização Brasileira. O trabalho com o Oficina se deu em torno de “improvisações coletivas [...]. Eu sugeria uma situação concreta bem simples, um ambiente em que aquela absurda variedade de personagens pudessem se encontrar” (p. 163):

Na oportunidade propaguei um termo de Brecht: *gestus* [...] A tarefa era a de determinar o *Gestus* social de cada personagem. Por exemplo, Renato Borghi, em *O rei da vela*, compôs o seguinte *Gestus* social: o cacoete de levantar o saco escrotal, num gesto desenhado com muita nitidez e bastante ênfase. Com isso, ele ressaltava o caráter fálico e vulgar de um personagem emblemático da cultura capitalista (MACIEL, 1996, p. 165)⁹⁰.

Foi Maciel, aliás, quem sugeriu a peça *O rei da vela* para o grupo, mas não como uma sugestão ligada aos sua proximidade com a contracultura. O texto fora indicado ao jovem interessado por teatro pelo mais materialista dos diretores italianos que aportaram por aqui na década de 1950, Ruggero Jacobbi: “As peças do escritor modernista estavam totalmente

⁸⁸ Maciel (1996) reserva um bom espaço de seu livro *Geração em transe* para se referir ao trabalho com o Oficina: “Em 1967, fui convidado por José Celso Martinez Corrêa para fazer um laboratório com os atores do Teatro Oficina. Ele queria revolucionar a forma de interpretação, após ter visto *Terra em transe*” (p. 19).

⁸⁹ O apelido foi dado por Jaguar em 1969 quando passa a escrever regularmente para *O pasquim* onde assinava a coluna *Underground*.

⁹⁰ Renato Borghi (2008) fala sobre o aspecto brechtiano da oficina além de assinalar que o Oficina também organizou e participou de um curso de teoria marxista com Leandro Konder: “Criamos seminários: um de filosofia e marxismo com Leandro Konder e outro sobre o gesto social com o Luiz Carlos Maciel. O grupo foi tomado de uma febre, pesquisamos o comportamento físico de várias classes sociais e profissionais: o operário, o bancário, o empresário, o político, a dona-de-casa, a feminista, a empregada doméstica, etc.” (p. 125). Fernando Peixoto (1982) também se refere ao ciclo de aulas teóricas e debates sobre dialética e materialismo histórico com Leandro Konder, que provocaram “um necessário acirramento de certas discussões internas” (p. 58).

esquecidas. Não havia reedições [...] Eu conhecia *O rei da vela* graças ao Ruggero Jacobbi”⁹¹ (Ibid., p. 157). Natural de Porto Alegre, Luiz Carlos Maciel tivera aulas com Ruggero lá onde o crítico e diretor vivera os últimos anos antes de retornar à Itália. Fernando Peixoto também fora aluno do italiano a quem tributava a parte mais fundamental de sua formação. Fora Ruggero, enfim, quem primeiro se atentou pela força da dramaturgia de Oswald de Andrade, até então completamente esquecida. Vira ali, ao que tudo indica, espírito crítico sobre o país e inventividade cênica⁹².

Em linhas gerais, a montagem de *O rei da vela* congrega uma série de expedientes modernos que conviviam no interior do Teatro Oficina, como o interesse pelo trabalho materialista ligado às posições de Constantin Stanislavski ou pela obra e pela teoria sobre a cena de Bertolt Brecht. Zé Celso, por sua vez, se entusiasmava cada vez mais pelas posições que chamaria antropofágicas e pelo que foi conceituado como tropicalismo pouco após a estreia do espetáculo. Seus objetivos eram que o espetáculo fosse o signo desta ruptura, e desse novos movimentos. Pouco após a estreia é esta linha de interpretação que o diretor impõe sobre os significados daquela montagem. Em entrevista de 1968 ele afirma: “com *O rei da vela* a ruptura foi total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira” (CORRÊA, 1998, p. 100). De fato, houve ruptura. Mas dentro de um grupo volátil, no qual figuras chave como Fernando Peixoto, Renato Borghi ou Ítala Nandi, apesar da obstinação em que participavam da companhia não necessariamente referendavam os manifestos que Zé Celso defendia serem materializados naquele espetáculo.

Com o decorrer dos anos, o diretor foi centralizando em torno de si o Oficina a ponto de hoje seu nome ter se tornado uma espécie de sinônimo do grupo. Neste processo, *O rei da vela* passa a ser visto como o prenúncio de uma grande atitude antropofágica radicalizada nos trabalhos seguintes. Mas a verdade é que em 1967 o Oficina era um campo de batalhas com

⁹¹ Segundo Luiz Carlos Maciel (1996), Zé Celso queria um texto para “um espetáculo de teatro realmente inovador [...] Lembrei de Ruggero Jacobbi, na noite de Porto Alegre, e sugeri *O rei da vela* [...] Estava com o livro em casa e podia emprestar. E assim foi feito” (pp. 165-6).

⁹² Já de volta à Itália, Jacobbi foi o único crítico italiano a defender a montagem contra o “conservadorismo italiano” (BORGHI, 2008, p. 151) que a rejeitara efusivamente na apresentação no Teatro Stabile em Florença no começo de 1968 durante a famosa turnê do Oficina na Europa. O grupo viajara sem apoio financeiro. Todos os pedidos por recursos para a viagem foram negados. A resposta do Ministério de Relações Exteriores foi: “o espetáculo é indigno de representar nosso país, pela pornografia e exagero em pintar a realidade brasileira” (apud SILVA, A., 1977, p. 52). Mas foram. Ainda na Europa, participam do Festival de Nancy em abril, onde, diferentemente de Florença, conquistam enorme sucesso que rendeu um convite de Bernard Dort e Emile Copferman para uma pequena temporada em Paris no Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. As apresentações combinadas não se completam pois eclode o maio francês na capital. Zé Celso e os integrantes do Oficina participam dos confrontos de rua. Mas o diretor volta no dia 13 de maio, antes da fase mais aguda dos protestos, para acompanhar a estreia de *Roda viva* em São Paulo no Teatro Ruth Escobar.

várias posições convivendo em disputa produtiva. *O rei da vela* expõe tanto as posições defendidas pelo diretor como também evidencia aquela posição materialista que remonta ao nome e símbolo de um grupo fundado em torno de expedientes modernos para o teatro.

Nos anos seguintes, esta batalha interna foi agravada e se transformou em impasses decisivos na história do grupo. O fato é que para realizar plenamente a posição que começa a manifestar durante a montagem, Zé Celso precisa se livrar destes “resquícios” da tradição moderna. E o faz. A história do Oficina até o exílio de Zé Celso em 1974 é a história da luta de seu diretor pelo controle do grupo e também a história desta conquista que, conseqüentemente, veio junto com o apagamento destes outros caminhos que conviveram até então.

Mas a vitória do diretor advém tanto de seu magnetismo e da brilhante obstinação com que defendeu os caminhos de ruptura cultural, como também do ambiente “propício” para desabrochar este tipo de posição. Naquele tempo fraturado, cada vez menos tolerante à crítica moderna e já sem qualquer possibilidade de experimentação artística fora dos limites da arte burguesa, as posições tropicalistas soavam, paradoxalmente, como um arejamento revolucionário do enfrentamento ao sistema. Era como se tivessem descoberto a verdadeira frente de batalha. Reavivavam, assim, a sensação de luta e, por isso, agremiaram um bom número de jovens entusiasmados com este tipo de programa que, além disso, estava alinhando às experiências internacionais da contracultura. Este fenômeno mundial por alguns anos soou mesmo como o enfrentamento mais eficaz e radical às amarras e opressões do capitalismo.

A invasão do coro

Pouco após a estreia de *O rei da vela* em São Paulo, Zé Celso concede a Tite Lemos⁹³ aquela que se tornou uma de suas mais famosas entrevistas e que o crítico Anatol Rosenfeld (1996b) chamou de “entrevista-manifesto”. Ali Zé Celso projeta um esboço de um programa de ação estética que embora tenha semelhanças com o traçado no *Manifesto do Oficina* já se distingue por uma retórica mais contundente e por conceitos-chaves ainda não expressos antes, como o de *violência e agressividade* do teatro.

Embora o espetáculo não seja citado uma única vez no texto, o diretor já estava às voltas com a estreia de *Roda viva* no Rio de Janeiro, um projeto que dirigiu fora do Teatro Oficina, mas que influenciará decisivamente a trajetória do grupo⁹⁴.

O texto começa com um duro ataque a toda atmosfera cultural de esquerda no pós-1964. Para Zé Celso, tratava-se de um ambiente cujo público era formado: “majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da ‘alta burguesia’ da classe estudantil” (CORRÊA, 1998, p. 95). A ideia de *protesto* que alimentou a primeira resistência ao golpe no campo cultural seria um tipo de “festiva” ilusão compensatória para consumo deste público burguês progressista. No teatro, eram espetáculos realizados “por sua própria classe se comunicando em circuito fechado” (p. 98) e sempre em torno de “mistificações” que

⁹³ Tite Lemos era poeta, jornalista e bastante próximo do teatro. Pouco depois será um dos nomes ligados ao mundo da contracultura no Brasil. Era amigo e parceiro de trabalho de Luiz Carlos Maciel no grupo carioca Teatro de Repertório. Em 1968 fará parte do núcleo criativo do grupo Comunidade fundado junto com Paulo Affonso Grisolli e Amir Haddad (o primeiro diretor do Teatro Oficina).

⁹⁴ A entrevista foi publicada na Revista aParte nº 1 do TUSP referente aos meses de março e abril de 1968. O carioca Tite Lemos deve ter realizado a entrevista entre o final de 1967 e o início de 1968. Ou seja, no período em que Zé Celso iniciava o processo de trabalho de *Roda viva*. É difícil crer que Zé Celso não citasse o espetáculo caso ele já tivesse estreado ou em vias de. Como *Roda viva* estreia em janeiro no Rio de Janeiro – concomitante à temporada do Teatro Oficina com *O rei da vela* na cidade – tudo indica que a entrevista deve ter sido realizada, na verdade, ainda em 1967.

mentiam sobre o quadro social do período. Para o diretor, “o importante não é somente denunciar os generais e os americanos” (CORRÊA, 1998, p. 98). Afinal, “somos beneficiários do estado de coisas que eles criaram. E não adianta chorarmos ou rirmos no teatro em que isso é mostrado. Estamos colaborando” (p. 98).

É uma leitura atenta aos paradoxos do cenário cultural regressivo que tomou conta do país após o golpe de 1964 ter interditado as experiências de contato produtivo entre intelectualidade e classes trabalhadoras. Zé Celso (como Glauber Rocha, em *Terra em transe*) rompe com o entusiasmo que animava a primeira resistência e aponta para o disparate do protesto ecoar somente naquele espaço restrito de circulação.

É a partir desta avaliação sobre as circunstâncias do teatro pós-64 (o que envolvia também o público que frequentou *O rei da vela*) que Zé Celso (1998) delimita o seu programa: “a única possibilidade de eficácia política que [este público] pode sofrer será a da desmistificação, a da destruição de suas defesas, de suas justificativas maniqueístas e historicistas” (p. 96). E, para isso: “somente a violência e principalmente a violência da arte [...] poderá captar os pontos sensíveis dessa plateia morta e adormecida” (p. 98). Seria esta uma definição possível para a ideia de *teatro agressivo*⁹⁵, uma espécie de atuação estratégica pensada a partir do limite imposto pela história. Deveria ser, portanto, um acontecimento estético que buscaria: “provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, [...] seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente o levam à ineficácia” (p. 97). Ou seja, um anticlímax negativo que, no limite, desvelaria a mentira do entusiasmo reinante entre a classe média progressista.

Mas a agressividade deveria ser mais do que um fundamento simbólico deste confronto inevitável. Era preciso formular toda uma poética que fosse mais longe no ato de “colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio” (CORRÊA, 1998, p. 96). Na entrevista, Zé Celso defendia um teatro que fosse além da representação “racionalista”⁹⁶ (p. 96), que investisse em todos os níveis contra o público e, assim, criasse um ambiente de purgação coletiva de classe. Esta seria a realização do “teatro da crueldade brasileiro”⁹⁷ [...] teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da

⁹⁵ A expressão é de Anatol Rosenfeld (1996b).

⁹⁶ “Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista” (CORRÊA, 1998, p. 98)

⁹⁷ Apesar da especificação local – “teatro da crueldade brasileiro” – as posições defendidas por Zé Celso remeteriam diretamente às posições de Antonin Artaud que, nas palavras de Anatol, imagina um teatro: “capaz de libertar os recalques a ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos” (ROSENFELD, 1996b, p. 48).

apatia em que vivemos” (p. 96)⁹⁸. Ou seja, ele não se refere mais a *O rei da vela*, já projeta um outro passo.

A ideia de violência seria portanto a chance de criticar a apatia do público, chacoalhar a redoma civilizatória que envolve a arte e resgatar uma energia perdida do teatro capaz de transformar as pessoas, ou, ao menos, “despertar” alguma “iniciativa” nelas (CORRÊA, 1998, p. 96). Era preciso deflagrar “uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil” (p. 98), e a “eficácia política” do teatro deveria ser medida “pelo seu nível de agressividade” (p. 98).

Por várias vezes, Zé Celso se refere ao incidente envolvendo Sérgio Ricardo no III Festival da Record ocorrido poucos dias depois da estreia de *O rei da vela* em setembro de 1967. O músico irritou-se com as vaías da audiência e lançou seu violão em direção à plateia em um gesto que gerou uma enorme repercussão. Zé Celso (1998) se refere ao violão de Sérgio Ricardo como a ruptura da festa, do conluio, da neutralização e diz: “Este país precisa de mais violões quebrados” (p. 98). Isto porque “A eficácia política é devorar toda a mitologia deste país e jogar o seu violão para o alto” (p. 100)

Mas o raciocínio central em torno da entrevista é ambivalente. Por um lado, Zé Celso expõe um limite, o público restrito à classe média e a comunicação em “circuito fechado” da arte de esquerda. Ao mesmo tempo, ele projeta uma transformação radical nunca imaginada por aqui que nasceria justamente da consciência desta limitação: “todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país” (CORRÊA, 1998, p. 99)

Embora o autor afirme que: “se nos dirigíssemos a um outro público e tivéssemos um circo com dois mil lugares, por exemplo, onde pudéssemos abrigar outras camadas sociais, a coisa seria diferente” (CORRÊA, 1998, p. 98), a verdade é que, paradoxalmente, o diretor sonhava com uma possibilidade de superação revolucionária partindo daqueles setores médios criticados. Por meio de uma estética agressiva e catártica, seria possível: “incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até agora estabelecidos” (p. 96). Ou seja, embora critique o “circuito fechado” da cultura pós-1964, também vê tal fração social como o melhor agente da revolução com que sonha. A partir da consciência de uma circunstância histórica regressiva haveria a possibilidade de um salto crítico e estético mais avançado do que tudo o que já se fizera antes. O que torna tais posições

⁹⁸ Antes da estreia de *O rei da vela* Renato Borghi formulou em entrevista a Martim Gonçalves uma ideia que Zé Celso considerava premonitória: “Seria necessário criar o que chamaríamos talvez de teatro dialético brasileiro da crueldade [...] a crueldade do cotidiano brasileiro que deve ser revelado em toda sua pequenez ridícula” (entrevista apresentada no programa da peça)

mais um capítulo do contraditório ambiente cultural pós-1964, apesar de crença de Zé Celso de que defendia uma radical superação.

É o que percebem Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz em textos escritos exatamente naquele momento. Ainda em 1968 Anatol fez um duro ataque criticando as posições expressas por Zé Celso nesta entrevista a Tite Lemos⁹⁹. No início, o crítico coloca em perspectiva histórica a ideia de agressividade, que “leva a violência além do palco” (ROSENFELD, 1996b, p. 46). O procedimento remontaria a expedientes milenares como as parábases de Aristófanes e encontraria um dos mais impactantes momentos nas vanguardas do começo do século XX, quando seu ataque ao próprio estatuto da arte foi um “protesto veemente contra toda a civilização ocidental e burguesa” (p. 47). E, de fato, a reflexão manifesta naquela entrevista guarda parte do brilho crítico e antiburguês das vanguardas.

Contudo, Anatol (1996b) aponta um fundamento contraditório no programa específico de Zé Celso: “[...] a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos” (p. 56). Em outras palavras, torna-se uma peculiar forma de estética da antiestética: “O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado” (p. 57). Na entrevista de 1968, falando sobre *O rei da vela*, que prenunciaria tal estética agressiva, Zé Celso (1998) afirma que a peça “não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido” (p. 112), o que ecoava o cartaz do espetáculo, no qual se lia em letras grandes: “Atenção: quadrados, festivos, pudicos: NÃO VENHAM”.

Ou seja, a expectativa maior do programa não era bem o *choque* ou o enfrentamento com a “civilização ocidental e burguesa”, mas uma espécie de exortação purgatória interna ao mundo burguês. Já de início, o projeto radical de teatro traçado por Zé Celso (1998) defende o sentido de “subversão” que a atividade artística possuiria intrinsecamente – “nada com mais eficácia política do que a arte pela arte” (p. 99). Apesar de mobilizar o espírito violento da primeira vanguarda, que atacou a própria ideia de arte, a estética antropofágica e agressiva de Zé Celso seria, na verdade, a realização plena do conceito. Uma espécie de regeneração da verdade profunda da arte.

Em síntese, o programa defendido pelo diretor tinha um fundamento modernista, de inserir a arte na sociedade, na *práxis vital* de seu tempo. Mas o que Anatol parece assinalar é que apesar da retórica apontar para a superação da ideia burguesa de arte, ela na verdade

⁹⁹ O artigo de Anatol foi escrito para o anuário de teatro da Comissão Estadual de Teatro (CET) de São Paulo referente ao ano de 1968. Ou seja foi escrito após *Roda viva*. Apesar disso, o seu debate se dá diretamente com a “entrevista-manifesto” de Zé Celso.

intensifica o que ameaça criticar. É uma revolta que já nasce encapsulada neste “teatro neoculinário” para consumo de “*gourmets* em busca de pratos requintados [...] que adoram engolir sapos e jiboias, quando não há necessidade de esforço intelectual” (ROSENFELD, 1996b, pp. 56-7).

Roberto Schwarz (2008) é ainda mais incisivo. No já citado texto de 1970, *Cultura e política 1964-1969*, ele vê a posição de Zé Celso como o “cinismo da cultura burguesa diante de si mesma” (p. 105). Para o crítico, que já tinha em vista o espetáculo *Roda viva*, os espectadores que aplaudiam com entusiasmo o espetáculo dirigido por Zé Celso: “não se identificavam com a plateia, mas com o agressor” (p. 102). Como se o sucesso dos eventos estivesse ligado a uma agressão *ao outro* que, na verdade, estava ausente. Seria um simulacro da agressão. Ou, valendo-se da expressão do próprio Zé Celso, um “circuito fechado”. Passado o primeiro momento de choque e espanto diante da novidade que o diretor realizava no Oficina e fora dele, o circuito se fechava cada vez mais e era consumido apenas pelos iniciados naquele estranho rito. Justamente aqueles que se identificam com o palco, “o agressor”, e não por aqueles que estariam “dispostos a se transformar”: “Se alguém, depois de agarrado, sai da sala, a satisfação dos que ficam é enorme”, diz Schwarz (p. 104). Numa fração de segundo, o programa vanguardista de Zé Celso percorre o caminho que o leva a estabilização cultural: “Sua base formal, aqui, é a sistematização do choque, o qual de recurso passou a princípio constitutivo” (p. 105).

Ambas as críticas tocam em pontos chave da retórica que José Celso desenvolve na entrevista de 1968 e revelam como o argumento mais celebrava do que superava as forças regressivas e os limites da arte de protesto. Os críticos fazem ver como as posições enfáticas do diretor ecoavam os mesmos impasses do período e os agravavam. De todo modo, elas significaram para o diretor o desenvolvimento natural dos caminhos revolucionários abertos, segundo ele, com *O rei da vela*. A montagem de *Roda viva*, dissociada do Teatro Oficina, aparece como a chance de Zé Celso experimentar uma prática mais ligada aos seus novos desígnios que vinha elaborando de forma cada vez mais enfática.

O coro de *Roda viva*

No final de 1967, José Celso é convidado para dirigir *Roda viva* no Rio de Janeiro, peça de Chico Buarque, o intérprete da MPB que vivia estrondoso sucesso após suas participações nos festivais de canções no período – a banda ganhara o primeiro prêmio do II

Festival da Record¹⁰⁰ e a canção que dá título à peça, *Roda viva*, fora finalista e um dos destaques do III Festival da emissora. Chico já trabalhara com Zé Celso em *Os inimigos*, quando foi o responsável pela direção musical pouco depois do enorme sucesso da montagem de *Morte e vida severina* pelo TUCA com a trilha idealizada pelo jovem compositor. Zé Celso não reluta em aceitar e o espetáculo estreia dia 16 de janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel no Rio de Janeiro¹⁰¹.

A peça de Chico Buarque é uma espécie de paródia da indústria fonográfica e dos processos de mercantilização das canções no período. Em entrevista para o programa do espetáculo, o autor se queixa: “Um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo”¹⁰². Na peça, a personagem “Anjo” personifica o mercado cultural e é o agente do músico Benedito Silva. O Anjo é quem possibilita ao artista o significativo alcance social de suas canções e, ao mesmo tempo, é o momento de mercantilização plena de sua música. Diante do dilema, Benedito diz à Mané, seu antigo camarada: “Mas o que é? Que é que você queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira feito você? Era só o que faltava! Continuar, por solidariedade eternamente bêbado, inútil, anônimo?” (HOLLANDA, 1968, p. 26). Era preciso aceitar pra ter alguma relevância. Mas quando aceita perde qualquer autonomia, a partir daí sua vida torna-se totalmente manipulável, ele entra na roda viva e não tem mais qualquer chance de “ter voz ativa” e mandar em seu próprio destino – como dizem os versos da canção que dá título à peça. A roda vida apresentada ali torna tudo descartável. Benedito Silva logo transforma-se em Ben Silver e, por fim, em Benedito Lampião, parodiando justamente a primeira imagem da MPB pós-1964 (bem como os musicais de protesto), e, em específico, a canção *Disparada* composta por Geraldo Vandré e Théo de Barros. Benedito Lampião cantava: “Fui vaqueiro e andarilho/ Sofri muito no sertão/ [...] Numa outra encarnação/ Já fui vaca sim senhor/ Hoje sou touro brigão/ Sou guerreiro de valor” (HOLLANDA, 1968, p. 63) ecoando os famosos versos de *Disparada*: “Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei...” ou “Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo/ E já que um dia montei agora sou cavaleiro” etc.

Interpretada no II Festival da Record, em 1966, por Jair Rodrigues e contando com uma queixada de burro como instrumento, *Disparada* era uma sofisticada moda de viola e encarnava justamente a variação da ideia de popular que povoou as manifestações de protesto

¹⁰⁰ O primeiro lugar ficou com *A banda* e com *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros.

¹⁰¹ No momento da estreia, o Teatro Oficina também estava no Rio de Janeiro para a temporada carioca de *O rei da vela* pouco antes da viagem internacional com o espetáculo.

¹⁰² Entrevista de Chico Buarque apresentada no programa do espetáculo *Roda viva*.

após 1964. Por isso contava com o apoio entusiasmado do setor mais politizado do público estudantil na disputa com a marchinha *A banda* de Chico Buarque – ao fim, ambos dividiram o primeiro prêmio¹⁰³. Mas o certame foi um dos maiores acontecimentos culturais do ano. Zuza Homem de Mello (2003), que na época era técnico de som da emissora, conta que:

A expectativa era tão grande que alguns cinemas e teatros chegaram a suspender suas sessões acreditando que não haveria viva alma para assisti-las naquela segunda-feira. Quem não conseguisse lugar no Teatro Record, certamente estaria em casa torcendo diante da televisão (p. 134)

Tamanha reverberação do Festival redundou em um enorme sucesso mercantil. A Philips gravou as duas canções finalistas. *A banda* foi gravada por Nara Leão e estava nas prateleiras no dia seguinte ao da final, quando vendeu 10 mil cópias em apenas 24h¹⁰⁴ (MELLO, 2003, p. 139). Pouco depois, Chico e Nara foram convidados a comandar um programa televisivo na Record com o nome de *Para ver a banda passar* (MELLO, 2003, p. 142). Ou seja, a violenta assimilação da indústria retratada na peça *Roda viva* tocava diretamente no trabalho de Chico Buarque durante aqueles anos estranhos. E, de uma forma ou de outra, ele buscava elaborar este paradoxo.

Zé Celso via nessa paródia um eco para suas posições críticas à cultura “festiva” de esquerda. Ao mesmo tempo, enxergou na peça um caminho para colocar em prática seu programa tropicalista de superação. De modo que a própria estética posta em marcha na montagem de *Roda viva* era defendida como a possibilidade de subverter a mercantilização total descrita na peça¹⁰⁵.

Zé Celso via no teatro uma espécie de campo de resistência: “único lugar fora da comunicação de massa, sem os entraves dos produtores e sem a necessidade de encarar o espectador como simples cifra de consumo” (CORRÊA, 1998, p. 96). Portanto, o teatro teria força para resistir ou até mesmo para transformar esta lógica capitalista no mundo da cultura. Em documentário recente sobre Zé Celso, ele afirma: “o tropicalismo não cabe na linha de

¹⁰³ Segundo Zuza Homem de Mello (2003), *A banda* iria ganhar, mas Chico Buarque fez chegar aos jurados que se recusava a receber o prêmio sozinho e forçou a direção e os jurados a decretarem um empate. (pp. 136-8)

¹⁰⁴ Em um mês venderia mais de 100 mil cópias e foi gravada por diversos artistas nacionais e internacionais “e até na trilha da propaganda dos cigarros Peter Stuyvesand” (MELLO, 2003, p. 141)

¹⁰⁵ Iná Camargo Costa (1996), contudo, vê na montagem uma grande jogada de marketing dos produtores: “A alquimia de Orlando Miranda [produtor da montagem carioca] deve ser reconhecida no mínimo como ousada: lançamento de um dramaturgo já conhecido como compositor de sucesso na área da MPB, seção ‘protesto’, com a assinatura do festejado diretor de maior sucesso em São Paulo no ano de 1967 e, por extensão, com a griffe ‘Oficina’. Agências de publicidade teriam no episódio *Roda-viva* um dos *cases* mais instrutivos em matéria de *marketing cultural*” (p. 176).

montagem de consumo. O tropicalismo é uma coisa que come a linha de montagem de consumo”¹⁰⁶. E, de fato, o diretor acreditava que poderia devorar aquela indústria devoradora. É nesse sentido que comemora a chance de encenar peça de Chico Buarque: “meu estímulo para o espetáculo foi poder como diretor de teatro da minha geração lidar com um material mais consumido da minha mesma geração”¹⁰⁷.

No programa do espetáculo estreado em 1968, há uma entrevista com o diretor. Ali ele defende que a força estética do espetáculo poderia desalienar o “universo de conformismo” que seria fomentado pela TV, um instrumento que funcionaria naquele momento como “um ópio do povo” por neutralizar “todas as revoltas latentes” que existiam no Brasil. A montagem seria então um imediato contraponto ao que a peça expressa tematicamente ao tornar visível tal revolta latente.

Zé Celso teve bastante autonomia criativa no processo de trabalho. A começar por uma mudança radical na estrutura da peça. Durante o teste para formar o coro de quatro atores, o diretor optou, com anuência do autor, por integrar todos os jovens estudantes que tinham aparecido. Formou então um coro com 13 pessoas que assumiu o protagonismo na montagem. Este coro, para Zé Celso, representava a realização de todo um pensamento sobre teatro que ele começava a desenvolver ali. Na entrevista publicada no programa do espetáculo, o diretor descreve o coro como um grupo de jovens “sem qualquer ranço teatral, trazendo para a cena uma vitalidade nova e uma verdade humana mais recente para os palcos”. Ele destaca a juventude dos integrantes, que estaria mais atenta aos grandes movimentos mundiais de contestação e da contracultura, como também sua formação ainda não totalmente ligada à instituição teatral, característica determinante para criar um novo caminho estético. Era também um grupo sobre o qual o diretor tinha muito maior poder de atração e influência, sem as divergências conceituais que existiam entre as figuras fortes do Teatro Oficina.

O espetáculo *Roda viva* foi totalmente balizado por este coro que transferia a peça do palco para plateia. Em entrevista recente, Zé Celso (2012) rememora a montagem e diz: “o que aconteceu de significativo em *Roda viva* foi a dimensão que tomou o coro. A grande estrela da peça era o Samuca¹⁰⁸, que fazia o líder do coro” (p. 6). E em depoimento de 1983, o

¹⁰⁶ Depoimento transcrito do filme *Evoé*, documentário sobre Zé Celso dirigido por Tadeu Jungle e Elaine César.

¹⁰⁷ Entrevista com Zé Celso apresentada no programa do espetáculo *Roda viva*.

¹⁰⁸ Sabe-se pouco sobre a trajetória da maioria dos jovens que integraram o referido coro do Oficina. Sobre Samuel Costa Júnior, o Samuca, sabe-se que foi o jovem de *Roda viva* que seguiu mais longe com o grupo. Participou das montagens de *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. Em 1971, perdeu a razão durante a viagem do Oficina pelo país e abandonou o grupo. Mesmo destino de outro jovem, Henrique Nurmberger, que entrou

diretor diz: “*Roda viva* não foi feito nem pelo Chico, nem pelo Flávio, nem por mim, foi feito por aquela multidão do coro. Os protagonistas não tinham a importância que tinha o coro”¹⁰⁹.

A pesquisadora Nina Hotimsky em trabalho ainda inédito¹¹⁰ sobre a montagem ressalta o fato de que a versão publicada da peça de Chico Buarque pela Editora Sabiá em 1968 incorporou as rubricas decorrentes da encenação dirigida por Zé Celso naquele mesmo ano. São indicações significativamente diferentes das rubricas originais, verificadas pela pesquisadora na versão do texto que foi submetida à censura no ano anterior¹¹¹. Na dramaturgia original de Chico Buarque, há uma referência a bonecos representando o povo e o público do volátil ídolo que protagoniza a peça (Benedito Silva; Ben Silver; Benedito Lampião): “Bonecos, montados sobre uma mesma base, representando o público que entra eventualmente em cena para aplaudir ou vaiar (som de fita)” (HOLLANDA, 1967, p. 1).

Tal indicação da rubrica sublinhava o caráter passivo e manipulável destes “figurantes” desumanizados, reverberando, por sua vez, o lugar atribuído ao “espectador” no texto de Chico Buarque, que oscila ao sabor dos boatos da mídia ou das tendências artificialmente construídas pelo mercado cultural. Na montagem de Zé Celso, ao contrário, este público/povo torna-se o coro, o qual pelos desígnios do diretor seria o elemento central e mais determinante de todo o espetáculo. O coro em *Roda viva* tornou-se um elemento de cena que ultrapassava a trama e a comentava. Mesmo que na peça representasse a massa manipulável, no presente do espetáculo ele extrapolava esta função interna à trama e era uma espécie de contraponto à representação. O coro que fora inventado pela encenação, torna-se enfim o coração do espetáculo. Tinha ares, portanto, de coro grego que é ao mesmo tempo personagem da tragédia e a abertura da representação em contato direto com o público, ora comentando, ora criticando, ora desdobrando o que aparecia em cena.

para a comunidade do Oficina durante a viagem do grupo ao Nordeste e depois participou das montagens de *Gracias, senôr* e *As três irmãs*. Henrique foi diagnosticado com esquizofrenia. É curioso notar que a maior parte dos jovens que compuseram os inúmeros coros do Oficina participavam por um breve período e depois desapareciam dos registros. Um trabalho mais minucioso de busca destas pessoas decerto iluminaria aspectos importantes sobre o convívio e os processos de trabalho do grupo. Os únicos dois jovens que participaram mais ativamente do grupo em momentos distintos, Samuca e Henrique Nurmberger, tiveram de se afastar devido a diagnósticos psiquiátricos.

¹⁰⁹ Depoimento de José Celso Martinez Corrêa Exposição REVER ESPAÇOS Centro Cultural São Paulo, 1983 Acervo Flávio Império.

¹¹⁰ Os artigos resultantes de pesquisa de iniciação científica *Estudo da peça Roda viva de Chico Buarque de Hollanda* concluídos em 2011 pela pesquisadora Nina Hotimsky ainda não foram publicados.

¹¹¹ HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Roda viva*. Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA / USP. São Paulo, 1967.

Durante boa parte da função, este coro de jovens “geniais e porraloucas”¹¹² ocupava a plateia. Todo o teatro tornava-se então espaço cênico. O cenógrafo Flávio Império fez o palco propriamente transformar-se em um grande monitor de televisão, “a grande boca de cena de televisão”¹¹³. Ali ficavam os protagonistas (interpretados por atores e atrizes profissionais como Marieta Severo e Paulo César Pereio). Já o coro circulava por todo o espaço e se misturava ao público. O palco era o espaço restrito dos protagonistas, encapsulados pela indústria cultural, ou seja, era apenas uma parte do espetáculo. Tudo acontecia no espaço total do teatro e o coro era o elemento de ligação crítica entre estes dois mundos.

Ao contrário de *O rei da vela* quando somente em uma cena da peça a atriz Liana Duval, interpretando João dos Divãs no 2º ato, interagiu diretamente com o público ao sentar no colo de um espectador, *Roda viva* buscava desfazer a separação entre espaço de atuação e plateia. Zé Celso coloca nesta tentativa de criar “uma cena em que o teatro e a vida se misturavam” (CORRÊA, 2012, p. 7) a energia transformadora que se insurgiria contra a estrutura da indústria cultural que aparecia representada na peça. Em outras palavras, é como se o a organização do espetáculo superasse o recorte temático exposto por Chico Buarque.

Na peça de Chico aparece a imagem de um feroz consumo mercadológico que terminava, de fato, por consumir a vida do artista levando-o à morte. A montagem acompanha este desenvolvimento trágico exposto na peça e mostra o cantor como uma espécie de Prometeu, que tinha o fígado devorado pela audiência. Mas no espetáculo dirigido por Zé Celso, por trás dessa devoração haveria também uma saída ligada à pulsão juvenil em torno do coro. A própria devoração ganhava duplo sentido, significava tanto a padronização imposta pelo aparelho cultural como também a devoração antropofágica que transformaria tudo aquilo. O coro que devorava em cena um fígado cru, ao mesmo tempo em que representava o público-zumbi consumindo vorazmente o que lhe botam na frente, era também o coro revolucionário penetrando e devorando a própria indústria¹¹⁴.

¹¹² Entrevista de Zé Celso apresentada no programa do espetáculo.

¹¹³ Trecho de entrevista de Flávio Império a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima para Exposição REVER ESPAÇOS Centro Cultural São Paulo, 1983.

¹¹⁴ Era uma posição bastante associada ao ambiente do tropicalismo. Caetano Veloso conta que Gilberto Gil em 1967, quando começou a organizar as reuniões que dariam na gravação de *Tropicália*, dizia que eles não podiam ignorar “o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos” (VELOSO, 1997, p. 131).

O palco em forma de monitor de TV e o coro em meio ao público em *Roda viva*.
Fotografias do Acervo Flávio Império © Fotografias de Autoria Desconhecida

Os jovens irreverentes sob comando de Zé Celso encarnavam o radicalismo anticonciliatório que soava como uma luta armada sem balas. Ou seja, possuíam o apelo romântico que a guerrilha suscitava sem os seus riscos e sacrifícios. No ingresso para *Roda viva* vinha escrito: “Tire a bunda da cadeira e faça uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, porra”¹¹⁵.

Apesar do paradoxo de a frase soar meio autobiográfica, ela continha também os ecos da *agressividade* da estética que sugeria o seguinte: ou se está do lado desta juventude revolucionária ou se está morto, parte anestesiada da máquina desumanizadora. A última música do espetáculo terminava com o verso: “Quem não gostou dessa peça, saia daqui diga horrores. Nos divertimos à beça, e tomem flores, flores, flores, flores para los muertos!”. No final da canção, os atores atiravam flores sobre “a plateia *defunta*” (BORGHI, 2008, p. 143).

Conquista do Oficina

É, enfim, com a montagem de *Roda viva* que Zé Celso radicaliza os conceitos estéticos que começara a esboçar no *Manifesto do Oficina*, em 1967, e que deflagra na entrevista a Tite Lemos no início de 1968. Entretanto, a tentativa de colocar em prática o programa acontece fora do Teatro Oficina. A montagem com atores cariocas do texto de Chico Buarque não contou com nenhum ator ligado ao grupo de São Paulo; a temporada paulistana de *Roda viva*, iniciada em maio de 1968, nem sequer se apresentou no teatro da Rua Jaceguai, sede do Oficina¹¹⁶. Fernando Peixoto (1982), que na época era sócio do companhia e membro da direção de arte do grupo, é categórico em dizer que naquele momento: “*Roda viva* não teria sido produzido dentro do Oficina” (p. 67)¹¹⁷. Ele se refere tanto a peça de Chico Buarque, que segundo Peixoto teria sido lida pelo grupo, como também ao tipo de montagem realizada por Zé Celso.

¹¹⁵ Imagem de filipeta do espetáculo disponível no Acervo Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508075/508085>, acesso em 26 fev. 2018.

¹¹⁶ A temporada ocorreu no Teatro Ruth Escobar. A própria Ruth junto com Joe Kantor foram os produtores da temporada paulista da peça. Foi ali naquela teatro que ocorreu a invasão de um grupo paramilitar do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que resultou em espancamento de atores e atrizes, ameaças de estupro, destruição de cenários.

¹¹⁷ No mesmo livro, Fernando Peixoto sugere ainda que o roteiro de Chico Buarque teria sido lido pelo grupo antes de Zé Celso aceitar dirigir no Rio de Janeiro.

Apesar disso, Zé Celso afirma em entrevista de 2012 que considera “*Roda viva* o segundo ato de *O rei da vela*”¹¹⁸ (p. 6). Já a partir da metade da década de 1970 *Roda viva* passa a ser interpretada como a continuidade natural de *O rei da vela* na trajetória do grupo¹¹⁹. O que se explica pelo fato de neste momento as posições de Zé Celso terem se amalgamando à trajetória da companhia até ambos se tornarem sinônimos. Quando o diretor conquista definitivamente a primazia sobre os rumos do grupo, é a sua perspectiva sobre o desenrolar da trajetória do Teatro Oficina que vai se cristalizar na história, apesar das perspectivas enviesadas e das supressões que a narrativa contém.

Em suas análises e entrevistas retrospectivas, Zé Celso quase nunca cita, por exemplo, a montagem de *Poder negro* (*The Dutchman*) peça de LeRoi Jones dirigida por Fernando Peixoto e que estreou no Oficina em agosto de 1968¹²⁰. A montagem refletia diretamente sobre os distúrbios raciais que estouraram naquele mesmo ano nos EUA, deflagrando: “um quase Vietnã dentro do próprio país”¹²¹. No tempo da contracultura, *Poder negro* se conecta aos radicais movimentos que nasceram ligados às lutas por direitos civis, mas injetaram luta de classes nessas posições. Fernando Peixoto afirma: “a luta interna nos EE.UU deixou de ser uma luta de raças, para ser uma luta de classes”, e ressaltava a admiração por Stokely Carmichael um dos mais importantes líderes dos Black Panthers¹²². A despeito da má recepção crítica e de público que o espetáculo teve, a escolha da peça e da abordagem radical como montagem oficial do Teatro Oficina mereceria maior atenção.

Mas a história oficial do grupo confunde-o com a trajetória de Zé Celso, como se o passado só merecesse real atenção quando comprova o festejado presente. Esta angulação personalista da história do Teatro Oficina foi promovida muitas vezes pelo próprio diretor e aceita como verdade na medida mesmo em que as suas posições venceram e passaram a orientar o desenvolvimento truncado do grupo na década de 1970. Entretanto, a conquista e

¹¹⁸ Ele defende a afirmação dizendo que: “[...] Em *O rei da vela* pela primeira vez uma atriz, a Liana Duval [...] desce até a plateia e vai mexer com as mulheres [...] naquele coro [de *Roda viva*] emergiu uma força humana que dançava, cantava, que tocava nas pessoas, sem barreiras” (CORRÊA, 2012, p. 6)

¹¹⁹ Neste ano de 2017 o SESC produziu uma remontagem histórica do espetáculo *O rei da vela*. Após o sucesso da empreitada, Chico Buarque autorizou a remontagem de *Roda viva* que provavelmente acontecerá no ano de 2018. Os eventos em conjunto reiteram a versão da história que iguala o percurso artístico de Zé Celso com o do Teatro Oficina.

¹²⁰ Estreou pouco após a censura de *O rei da vela* que inviabilizou outra temporada em São Paulo, depois da passagem do espetáculo pelo Rio de Janeiro e da viagem pela Itália e França. Ou seja, oficialmente, foi a primeira peça do Oficina montada depois da inflexão que foi *O rei da vela*.

¹²¹ As citações a seguir referem-se a texto de Fernando Peixoto apresentado no programa de *Poder negro*.

¹²² Posteriormente, sobre a montagem, Peixoto afirma: “procurei encenar traduzindo a situação do negro norte-americano em relação à sociedade branca como sendo o Terceiro Mundo em relação aos países capitalistas” (PEIXOTO, 1982, p. 73).

subsequente centralização do Oficina pelas posições que Zé Celso propagandeava já em 1968 não foi imediata e envolveu uma dura batalha interna.

No segundo semestre daquele ano, depois do período envolvido com *Roda viva*, Zé Celso retorna ao grupo e o choque de posições entre ele e os outros sócios instaura uma crise permanente ali. A montagem de *Galileu Galilei* ainda naquele ano ficou marcada por uma ferrenha disputa, não só nos bastidores como também no resultado final do espetáculo. Nos fragmentos filmados da peça pelo fotógrafo Carlos Ebert¹²³, é possível perceber dois espetáculos justapostos. De um lado, a peça de Brecht é enfrentada como um exercício de razão crítica sobre a ciência, o intelectual e a luta social. Valendo-se de todo o histórico acumulado do grupo em torno dos laboratórios de interpretação stanislavskiana e do interesse e estudo dos pressupostos épico-dialéticos na dramaturgia e na encenação de Bertolt Brecht, a montagem organizou um instigante exercício crítico. No programa do espetáculo constava apenas um texto de Fernando Peixoto que faz um não disfarçado apelo à razão: “a dramaturgia de Brecht é destinada a fazer com que o espectador reflita sem ser envolvido pela enganadora mistificação das emoções”¹²⁴.

Na esteira de *Poder negro*, a montagem de *Galileu* aprofundaria o interesse por observar o mecanismo dialético da luta de classes no seio do capitalismo, criticando mistificações irracionalistas e expectativas regressivas como a ideia de herói. Alguns anos mais tarde, na reflexão sobre o histórico do grupo, Fernando Peixoto (1982) afirma:

Para mim a encenação de Galileu recolocaria o Oficina nos trilhos justos: o teatro como reflexão crítica da sociedade, um confronto decisivo e consequente com a realidade objetiva, uma pedra em cima de um equivocado surto de irracionalismo e anárquico radicalismo político-cultural (pp.74-5).

Ao mesmo tempo, porém, a décima cena da peça – quando o “ensinamento de Galileu se difunde entre o povo” numa terça-feira de carnaval em 1632 (BRECHT, 1977, p. 165) – não era interpretada pelo elenco do Teatro Oficina, mas sim pelo grupo de jovens atores recrutados do coro que montara *Roda viva*, sob direção de Zé Celso naquele mesmo ano e que o diretor carregara consigo para o Oficina. Era uma espécie de exército particular. Apesar da forte resistência dos antigos atores profissionais que integravam o elenco, aqueles jovens

¹²³ Cópia digitalizada do material filmado encontra-se no Arquivo Edgar Leuenroth, na UNICAMP.

¹²⁴ Texto do programa de *Galileu Galilei*. Ele segue o texto com uma posição radical sobre o lugar do intelectual na luta de classes: “Os intelectuais não têm o direito de se colocarem à serviço dos opressores. A cultura só tem sentido quando pertence ao povo. A peça coloca o intelectual em questão”

irreverentes que, com o apoio total de Zé Celso, se auto-definiam como o coro do Oficina, foram ocupando papel cada vez mais central na montagem. Para Fernando Peixoto (1982), foram os “primeiros vestígios da ideia de transformar o grupo numa ‘comunidade’ e [a] introdução lenta de um certo misticismo ainda indefinido e frágil” (p. 77).

No espetáculo, este coro interpretava aquela que para o diretor era a cena chave da peça de Brecht, o momento em que as descobertas de Galileu reverberavam entre a população oprimida pelo poder episcopal da igreja. Simbolizaria, então, a chance de transformar o conhecimento científico em revolução social. O fato da cena ser um carnaval referendava as posições contraculturais das quais o diretor ia cada vez mais se aproximando, isto é, a ideia de uma revolução social que envolveria também revolução dos costumes, da moral sexual, dos recalques íntimos e subjetivos. Em um fragmento de seu diário datado daquele ano de 1968, Zé Celso (1998) fala sobre a necessidade da revolução como: “radicalização da luta por uma sociedade de prazer. Por Eros. Pelo direito de trepar. De comer. De dizer o que quiser. Pela libertação absoluta. Pela explosão do Superego” (p. 137).

Mas a cena do carnaval era totalmente dissonante com relação ao restante da montagem, revelando a divergência existente no grupo. Os jovens atores propunham uma vivência sensorial com a plateia e frequentemente entravam em cena após utilizarem substâncias alucinógenas. Era um momento que às vezes se estendia por longo tempo e se descolava totalmente do restante do espetáculo – tal como descreve um comentador entusiasmado, o coro rompia “drasticamente o fio lógico da peça para realizar os apelos sensoriais de sua pulsão performativa” (PECORELLI, 2014, p. 42). A primeira montagem¹²⁵ de *Galileu* ficou marcada por esta deliberada incongruência interna. E inaugurou “uma crise no interior do grupo” (SILVA, A. 1981, p. 64) que se estenderia por vários anos. Nesta luta, Zé Celso, cada vez mais, se colocava ao lado do coro, fortalecendo sua posição. Via ali uma “luta de classes” interna e cerrava fileira ao lado daqueles que eram chamados de “a ralé”.

¹²⁵ O espetáculo será ainda remontado ao menos mais duas vezes. Na viagem que o Oficina faz pelo Nordeste em 1971 (quando Zé Celso, pela primeira vez, resolve atuar) e depois, em 1975, no exílio do grupo em Portugal.

A relação com a plateia, tão marcante em *Roda viva*, era mais limitada em *Galileu* e fazia parte da luta interna. No final do espetáculo uma enorme grade era fixada na boca de cena, separando o público do coro. A imagem indicava tanto uma crítica à censura que castraria a *pulsão* revolucionária daquele coro, como também ao restante do grupo, que trabalharia contra este momento catártico¹²⁶. A grade era o recurso de encenação para demarcar o que o espetáculo estava sendo impedido de ser.

Foto da cena final de *Galileu Galilei*. Fundo Oficina do Arquivo Edgar Leuenroth.

Impasses da ruptura

O espetáculo seguinte, *Na selva das cidades* aprofunda a questão. Vários dos jovens atores foram incorporados ao elenco regular e Zé Celso inseriu no trabalho “a própria crise do grupo” (PEIXOTO, 1982, p. 78). A montagem que estreou em setembro de 1969 buscava justamente enfatizar a leitura de um Brecht anárquico e incandescente, mais próximo portanto da interpretação que o diretor fazia da cena do carnaval em *Galileu Galilei*. *Na selva das cidades* foi uma espécie de vitória da linha defendida por Zé Celso e talvez tenha sido o

¹²⁶ Renato Borghi (2008) fala ainda de outra utilidade do recurso: “a grade tinha dupla utilidade: servia ao mesmo tempo para nos separar do público e, quem sabe, para nos defender num caso de ataque do CCC” (p. 161).

primeiro espetáculo do Oficina todo organizado a partir de suas convicções (ou em diálogo aberto com elas).

Em entrevista publicada em outubro de 1969, Zé Celso (1998) conta que adquiriu os direitos das duas peças de Brecht em 1964 e que já ali: “*Galileu* correspondia exatamente à ideologia e às expectativas do grupo na época; a *Selva* refletia mais um desejo individual” (p. 147). O diretor via no primeiro Brecht uma pulsão anárquica e enfurecida, uma espécie de poder devastador diante de um mundo prestes a se desfazer, na Alemanha da década de 1920, e, portanto, aberto a um futuro cheio de possibilidades inimagináveis. A peça escrita entre 1921 e 1923 projetaria, assim, uma insurreição contra o mundo burguês e, por extensão, contra o teatro burguês institucionalizado: “É a conclamação para a luta maior [...] a preparação para o *round* final, para o tempo de guerra” (CORRÊA, 1998, p. 141).

A estrutura da encenação refletia este impulso. Com concepção cenográfica de Lina Bo Bardi, foi montado um ringue de boxe no palco com entulho encontrado na rua. As dez cenas da peça eram chamadas de *rounds* nesta luta/espetáculo, os quais, segundo descrição de Edécio Mostaço (1982): “terminavam invariavelmente sob a ordem de ‘quebra!’, a que se seguia a literal destruição dos objetos presentes” (p. 131). Em uma das cenas: “ao revolver o fundo do palco, entre ossos e dejetos minavam objetos do passado: o samovar de *Pequenos Burgueses*, roupas de *Os Inimigos*, referências ao *Rei da Vela*” (p. 131). Esta destruição do passado rejeitado pelo encenador era também o início de um projeto de reescrita da história do grupo. A montagem, para o diretor, significava então: “quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir 10 anos de Oficina que ameaça se transformar em instituição” (CORRÊA, 1998, p. 142). Era uma espécie de rito catártico de destruição, um espetáculo contra si mesmo.

Na selva das cidades estreou no mesmo ano que estreava por aqui a versão brasileira do musical da Broadway *Hair* (em outubro, com direção de Adhemar Guerra), o que já era uma espécie de espetacularização da contracultura. Além disso, em dezembro estreia *O balcão*, montagem histórica do diretor argentino Victor Garcia no teatro Ruth Escobar. Foram espetáculos que refletiam uma tendência no país em direção da desconstrução formalista, da ideia de experiência sobrepondo-se à razão, a ênfase no fragmento, na ruptura da fábula e da representação etc. Os anos seguintes de 1970 e 1971, por exemplo, veriam uma explosão de

montagens sob influência direta destes expedientes¹²⁷ e alinhados à ideia mundial da contracultura, que já se tornara artigo de consumo.

Parte decisiva deste movimento, Zé Celso, contudo, percebe que este tipo de tentativa experimental transformava-se rapidamente em mercadoria e desconfia daquilo tudo. O ambiente cultural mediado pelo mercado e pelas variações do lucrativo segmento de protesto, já reverberava com entusiasmo a polêmica e o escândalo de suas posições. *Roda viva*, por exemplo, foi um tremendo sucesso nacional e decerto ficaria longo tempo em cartaz pelo país não fossem as duas agressões sofridas por grupos do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) em São Paulo e em Porto Alegre que, em seguida, acarretaram num ordem de censura sob o argumento de que suas apresentações causavam desordem pública. Assim, por maior que fosse a gritaria, a estética do choque, da ruptura etc. não se livrava do paradoxo da arte de *protesto* e logo começou a se reproduzir como tal. O paradoxo foi sentido pelo diretor.

No programa da peça figura um novo manifesto de Zé Celso, o qual, como o do programa de *Rei da vela* é um texto produzido na reta final dos ensaios do espetáculo, espécie de diário retrabalhado. Mas o texto aqui, curiosamente, não defende a montagem, antes ataca o “limite” de uma proposição que quer romper com a ideia institucionalizada de teatro mas é realizada dentro dos padrões produtivos da arte burguesa. Este *anti-manifesto* é uma forma de lamento autocrítico: “E aqui estou eu, me reprimindo e ajudando a reprimir” (CORRÊA, 1998, p.145).

No texto, Zé Celso (1998) contrapõe a forma regressiva da obra pronta à pulsão livre e anárquica da sala de ensaio: “A peça não cabe nos horários que a estrutura do teatro concedeu para o que se chama uma ‘peça de teatro’” (p. 139). A energia contida no texto de Brecht seria como a de um “touro furioso” e indomável, cuja persistência dentro do teatro institucionalizado obrigava o diretor a “domar” este fluxo de energia transformadora: “ainda preciso do público que suporta somente três horas do que chamam cultura. Vou ter que castrar o touro” (p. 139). A transformação disso em espetáculo significava para o diretor: “transformar este Caos Fantástico que é a peça, num produto vendável, subvencionável e não

¹²⁷ Em 1969, estrearam espetáculos como *A construção* do grupo do grupo A Comunidade (junho) e *Rito do amor selvagem* do Grupo Sonda (novembro). No ano seguinte, montagens como *Terceiro demônio* do TUCA (agosto) 1970; *Arquiteto e o imperador da Assíria* no Teatro Ipanema em maio; *Alice no país divino maravilhoso* de Paulo Afonso Grisolli (julho) e vários outros exemplos. Um panorama sobre esta produção pode ser encontrado na tese de Johana de Albuquerque (2012). De alguma maneira, a profusão deste tipo de peça repunha os velhos sonhos de internacionalização da produção nacional buscando se alinhar às tendências europeias desde os anos 1960. Na segunda metade da década de 1970, a tendência já se agrupa por aqui sob o rótulo de “alternativo”.

censurável [...] Todos os dias vinha o touro no ensaio, depois ele tinha que ser guardado à força no cercado” (p. 139).

O texto do programa era um ataque à própria ideia de espetáculo que o documento anunciava: “a *Selva* vai se civilizar, na marra, na base do meu artesanato de diretor e de um pouco de traição” (CORRÊA, 1998, p. 141). Nesse sentido, *Na selva das cidades* simbolizava também a luta contra um teatro intrinsecamente repressivo, o que desdobrava-se nos ataques à ideia de representação, considerada burguesa e castradora dos impulsos individuais. No embate entre os velhos atores e os jovens do coro, os primeiros foram apelidados de forma altamente pejorativa como os “representativos”.

Em entrevista publicada em outubro de 1969, Zé Celso (1998) diz: “O local determinado para se ‘fazer teatro’ é outro erro que precisa terminar.” (p. 148) e ainda: “o próprio tipo de representação que estamos fazendo agora, em que repetimos todas as marcações, todas as falas, está ultrapassado. Melhor seria que a representação se modificasse cada vez que fosse levada” (p. 150). Em 1972, Zé Celso retoma o assunto:

era uma contradição evidente: denunciávamos um tipo de teatro dentro de uma companhia teatral inapta para realizar as mudanças que a própria força criadora dessa companhia tinha gerado [...] tudo o que nós criamos durante um ano inteiro de trabalho violento nós mesmos teríamos que destruir em função dos ‘interesses da empresa Oficina’ [...] considerada a maior companhia teatral do Brasil (CORRÊA, 1998, p. 169).

Na selva é um espetáculo cujo paradoxo (ou a esquizofrenia, no termo recorrentemente usado por Zé Celso) sinaliza a posição que o diretor defenderá arduamente na década de 1970 para o Teatro Oficina, a de um grupo que transcendesse a ideia de empresa e companhia profissional e fosse, de fato, uma comunidade em laboratório permanente. Ou seja, realizar em si os desígnios de uma arte que não tivesse fronteiras para com a vida. A peça de juventude de Brecht serviu como um manifesto desta posição que, de fato, após a “destruição do passado” que envolvia a montagem, passou a orientar os passos de Zé Celso no Oficina, bem como a organização de uma espécie de poética radical de fundo vanguardista. Para isso era preciso destruir o passado mais imediato do grupo. Em um regime insano de trabalho, o grupo ensaiava *Na selva das cidades* e fazia treinamentos inspirados no trabalho do polonês Jerzy Grotowski durante todo o dia e à noite apresentava *Galileu*. Zé Celso (1998) via assim o processo: “Vinha um banho recuperador e mais tarde voltavam os atores ao teatro contar a história do velho oportunista que acreditava na razão (Galileu)” (p. 139).

Mas ao fim deste processo, o impulso destruidor de *Na selva* também implode o grupo. O espetáculo fica alguns meses em cartaz e apesar de ser festejado pela crítica tem sua temporada interrompida. A situação interna tornara-se insustentável. A partir daí o núcleo de sócios do Oficina começa a se romper. O ano de 1970 foi um período de crise generalizada que praticamente inviabiliza as atividades do grupo. Em meados daquele ano Ítala Nandi e um isolado Fernando Peixoto deixam a companhia depois de quase 10 anos de parceria¹²⁸. Sem saber como continuar, Zé Celso e Renato Borghi viajam para a Europa. Foi também um tempo que se fechava entre os artistas de teatro, muitos começavam a deixar o país após prisões, torturas brutais e assassinatos. Em 1971, por exemplo, Augusto Boal é preso e exilado enquanto a diretora Heleny Guariba não tem a mesma sorte, é assassinada depois de ser presa e levada para a “casa da morte” em Petrópolis.

¹²⁸ Antes disso, ainda em 1970 a parte do grupo mais ligada a Zé Celso vai a Florianópolis participar de um projeto cinematográfico do diretor André Farias, *Prata palomares*. Enquanto isso, Fernando Peixoto monta no Oficina *Don Juan* de Molière com Gianfrancesco Guarnieri.

O te-ato – realização e ruína de um projeto

Na Europa, Zé Celso e Renato Borghi encontram Julian Beck e Judith Malina, fundadores do Living Theatre. Logo convidam eles para virem ao Brasil¹²⁹. O diretor intuía ali uma energia para reerguer o Oficina. De fato, apesar do encontro ter sido, na prática, desastroso e frustrante para ambos os grupos¹³⁰, o Oficina inicia o ano de 1971 com um

¹²⁹ O Living vinha ocupando lugar de destaque no teatro mundial após participar da linha de frente nos protestos de rua em maio de 1968 em Paris. No período de maior radicalização dos protestos, o grupo lidera a ocupação do Odeon-Théâtre em uma ação “contra a cultura burguesa e sua representação teatral” (Cf. VANNUCCI, 2015, p. 205). Em uma das enormes passeatas, os integrantes do Living saqueiam o guarda-roupa do teatro e enfrentam a polícia paramentados como piratas, lordes shakesperianos, princesas e o que mais encontrassem. Pouco depois, causam grande alvoroço no Festival de Avignon com seu *Paradise now*, um grande *happening* proibido de seguir apresentando-se na cidade (Cf. SOUZA; VANNUCCI, 2015). Viviam de forma nômade e em 1970 dividiram-se em quatro células com atuações em diversos países do mundo. “A quarta célula [que se resumia a Julian Beck, Judith Malina e a filha de seis anos] ‘desejando seguir na ação política direta e pôr o teatro a serviço da revolução não violenta’ encarou o Brasil mergulhado nas trevas do regime militar.” (VANNUCCI, 2015, p. 209). O convite para vir ao Brasil se conectava aos interesses do grupo pelos países periféricos – pouco antes passaram uma temporada no Marrocos, até serem expulsos do país, e liam com interesse um autor que também passou a ser uma referência para Zé Celso, Frantz Fanon e o seu *Os condenados da terra* escrito em 1961. Ao jornal *Le Monde*, o Living declarou que a viagem ao Brasil teve como horizonte: “ajudar na luta pela libertação, porque está na hora de os artistas levarem o conhecimento e o poder de suas artes aos condenados da terra” (apud VANNUCCI, 2015, p. 210); ao mesmo tempo, na chegada ao país, Julian Beck dizia que o trabalho com o Oficina: “será a tarefa mais importante de nossa vida. Não trouxemos um roteiro e não partimos de uma ideia preconcebida, porque isso seria colonialismo cultural” (Apud CAVALCANTI, 2012, p. 136). No Brasil, depois de se separarem do Oficina, Julian Beck e Judith Malina fazem um trabalho com estudantes universitários na Favela Buraco Quente na Zona Sul de São Paulo e apresentam o espetáculo/happening *O legado de Caim* em Embu na Grande São Paulo. Logo depois vão para Ouro Preto, onde são presos por uso de drogas causando comoção mundial pela libertação. Após cerca de 1 mês na cadeia são liberados e expulsos do Brasil por decreto presidencial em agosto de 1971.

¹³⁰ Segundo Zé Celso (1998): “Eles vinham com uma consciência imperialista muito forte [...] Eles colocavam a coisa assim: ou o Oficina entra na deles ou nada feito [...] O nosso acordo seria, no máximo, a seita deles ‘admitindo’ os ‘convertidos’ nossos, mas nunca o grupo Living trabalhando com o grupo Oficina” (p. 170-1) resultando na “nossa dificuldade de criarmos algo juntos” (p. 175).

ousado projeto de vida em comunidade (inegavelmente inspirado nas posições do Living¹³¹) no meio da qual Zé Celso vai traçar as linhas da nova posição do grupo.

Em 1971 o Oficina inicia uma viagem por boa parte do país na qual, sob liderança cada vez mais centralizada de Zé Celso, pretende desenvolver aquilo que chamaram de *trabalho novo*. O ímpeto destrutivo daquele anti-manifesto divulgado no programa de *Na selva nas cidades* transforma-se em um novo projeto de vida para o Teatro Oficina. Por um lado, foi a forma mais radical que o diretor encontrou para colocar em prática aquelas suas convicções desenvolvidas desde 1967. Ao mesmo tempo, foi o caminho encontrado para tentar ao menos desviar dos impasses daquele tempo fraturado.

Em texto publicado no jornal Correio da Manhã, no Rio de Janeiro, primeira parada deste percurso, em fevereiro de 1971, o diretor expôs alguns pressupostos deste novo caminho: “tivemos de constatar que estávamos pagando um preço muito alto pela manutenção de um esquema de produção com o qual não tínhamos nada a ver” (CORRÊA, 1998, p. 154).

As novas posições que o grupo irá assumir resolvem, portanto, radicalizar o fundamento que movia o trabalho em torno do coro e dar início a um processo de ruptura com a ideia de teatro institucionalizado:

Percebemos, quando éramos dois, que o teatro estava morto e que o teatro estava vivo. Nós estamos mortos e vivos, em guerra dentro e fora de nós. E passamos a ver que o nosso objetivo era trazer como possível e real o mundo que estava vivo (CORRÊA, 1998, p. 154).

Ou seja, seria chegado o momento de romper com a “esquizofrenia” e realizar plenamente esta “vida” que ficava contida em um ambiente “morto”. As bases para essa nova prática envolviam fazer terra arrasada de tudo o que veio antes: “Temos de novo zero anos” (CORRÊA, 1998, p. 155).

Zé Celso e o Oficina mergulharam na vida em comunidade, que compreendia, por sua vez, o uso sistemático de psicotrópicos, alimentação macrobiótica, vida sexual livre, ou seja, uma série de experiências coletivas que deveriam apontar para uma nova sociabilidade, ao mesmo tempo em que queriam realizar, em si mesmos, a conjugação definitiva entre arte e vida.

Para levantarem os recursos necessários – “‘comprar o tempo’ do nosso trabalho utópico” (CORRÊA, 1998, p. 176) – faziam turnês nas cidades por onde passavam com os

¹³¹ “Este *Trabalho Novo* consistia num roteiro muito interessante muito inspirado por nossa convivência com o *Living*” (BORGHI, 2008, p. 196). A leitura de Frantz Fanon, também decorrente do encontro com o *Living*, torna-se importante para organizar a ideia de *Trabalho Novo*, o próximo passo do grupo.

espetáculos de sucesso da companhia (*Pequenos burgueses*, *O rei da vela* e *Galileu Galilei*). No referido artigo para o Correio da Manhã, Zé Celso descreve o plano: “fomos obrigados a reenfrentar a realidade usando a ficção dos nossos velhos espetáculos” (p. 154).

No mesmo texto ele demarca a contradição da estratégia “As relações que criaram *Pequenos burgueses*, *O rei da vela*, *Galileu Galilei* ainda permanecem como as vigas podres sustentando o teto da nossa enorme prisão” (CORRÊA, 1998, p. 154). A prisão era a própria história do Teatro Oficina bem como a ideia de teatro que precisava ser superada. Os espetáculos eram frutos dessas relações “podres”. Renato Borghi conta que as peças eram chamadas de “tralhas” e as apresentações vistas como “um *mal necessário* para a construção do *Trabalho Novo*” (BORGHI, 2008, p. 209).

A trajetória de sucesso do grupo até ali é deliberadamente desprezada. Partiam em busca de uma atividade que pudesse superar a tendência de neutralização que a instituição arte impunha à ruptura imaginada pela contracultura, tropicalismo, desbunde. O impasse declarado no texto do programa de *Na selva das cidades* só poderia ser resolvido com uma recusa mais radical da lógica do teatro no mundo burguês.

O deslocamento dos maiores centros de consumo era também uma forma de negar a tendência à mercantilização do gesto explosivo. No mesmo texto de 1971, Zé Celso afirma: “O prato de vanguarda da agressão ou do barato total não será servido este ano” (CORRÊA, 1998, p. 153). Com relativa rapidez, ele desconfia da mediação totalizante que o mercado cultural fazia de toda e qualquer formulação dentro do campo cultural após 1964. Romper com o teatro era também uma tentativa de fugir deste imperativo do mercado e tentar produzir algo mais livremente.

De todo modo, a crítica à ideia do teatro como instituição paralisante se aprofunda e torna-se a base de um novo projeto de atuação. O *trabalho novo* seria então a busca por uma superação deste “teatro morto”. No artigo de 1971, diz que o teatro é “a parede de silêncio erguida em nossa volta para impedir a expansão da energia transformadora” (CORRÊA, 1998, p. 155).

Durante a viagem, em depoimento para o jornal Tribuna da Bahia, Zé Celso (1998) define teatro como “tudo o que é artificial, repetido, de repetição, representado” (p. 159). Ou seja, um meio de representação ficcional, que, por sua vez, seria o oposto da pulsão de vida presente que o grupo almejava com seu te-ato. O novo termo enfatiza e coloca em evidência o substantivo *ato* como imagem de uma prática voltada à ação “real” em contraposição à imitação, à representação. A prática do te-ato almejava: “tirar o maior proveito possível da irrepitabilidade e do potencial de transformação de cada acontecimento” (p. 159). Nesse

mesmo depoimento, Zé Celso coleciona fracionamentos de palavras destacando a componente interna de ação, como “inform-ação”, “vi-agem”, “mut-ação”¹³². Ele sugere que dentro de todos os conceitos subsiste uma matriz de movimento, a qual, entretanto, era neutralizada pela redução em conceito estático de tudo que é fluído: “as palavras comunicação, participação, informação são palavras que existem para destruir a comunicação, a participação e a informação [...] para abstrair a informação do real” (CORRÊA, 1998, p. 160). Nesse sentido, o teatro como “meio de representação” seria o oposto da ação presente e viva. No palco tradicional, “o meio traía a mensagem” (p. 160), ou ainda, “o meio impõe a mensagem” (p. 161) e, assim, solapava o fato de que “nosso meio principal e primeiro é o nosso corpo, onde age tudo” (p. 160). Te-ato queria ser, sobretudo, a conjugação decisiva entre vida e arte.

O exercício disso que chamaram *trabalho novo* pressupunha o decreto de morte do teatro e a expectativa de ressurreição de outra coisa. Esta revolução da linguagem teatral seria na verdade uma “re-volição”, outro conceito cunhado por Zé Celso. Algo como um retorno à vontade de escolher, ou “voltar a querer”, como definia diretor, um reencontro com a energia represada¹³³. A ideia de superação do teatro, portanto, envolvia também uma ideia de retorno, “volta à raiz das coisas” (CORRÊA, 1998, p. 155), de conexão com uma verdade anterior e supra-histórica, com algo que foi deformado pela civilização burguesa. O novo nasceria de uma *regeneração*, um reencontro com as formas primordiais da natureza, do povo e da existência. Mas, de todo modo, também está contida aí uma expectativa de reconexão da arte com a *práxis vital*¹³⁴.

Não é por acaso que, posteriormente, em entrevista de 1980, Zé Celso caracterizará o espírito da viagem como análogo ao que movimentou o CPC antes de 1964:

O que eu defendo no CPC é que, na sua posição de mudar as coisas, ele tentou romper o gueto em que se encontrava o teatro. O teatro, para mudar, tem que sair do seu gueto, para ter outra dimensão [...] tomando contato com um outro Brasil, com as classes oprimidas [...] Nesse sentido, nosso trabalho, a partir de 1970, no Oficina, começa a sentir e a mostrar uma necessidade de sair do gueto teatral [...] e aí a gente se sente identificado com um certo sentido do cepecismo. (CORRÊA, 1998, p. 297)¹³⁵

¹³² “estamos na nossa vi-agem (é obsessivo, toda a palavra traz essa palavra ‘ação’, mutação num mundo cada vez mais estático e aparentemente seguro)” (CORRÊA, 1998, p. 160).

¹³³ “nesse momento todo nosso projeto é um só: re-volição. Voltar a querer, voltar a acreditar” (apud PEIXOTO, 1982, p. 93).

¹³⁴ A expressão é utilizada por Peter Bürger (2008) em seu *Teoria da vanguarda* para expor um dos principais desígnios do primeiro vanguardismo.

¹³⁵ A entrevista coincide com a volta de Zé Celso do exílio um tempo que, como veremos, trabalhou muito próximo dos eventos revolucionários em Portugal e em Moçambique. Decerto a terminologia mais escancaradamente engajada decorre deste outro momento do diretor, que, logo em seguida diz o seguinte:

Ou seja, aparece algo semelhante à expectativa de refazer conexões proibidas pela ditadura desde 1964. Contudo, nas palavras de Zé Celso (1998): “Levamos adiante as propostas do CPC, sem o cepecismo” (p. 319). A ressalva buscava deixar claro que não havia qualquer semelhança política, que a questão da luta da classes passava longe das formulações do Oficina e que o horizonte, no fundo, era bem diferente. Principalmente devido ao caráter metafísico daquela viagem.

O grupo não buscava uma conexão produtiva com os trabalhadores, “nossa relação com o público é diferente do cepecismo” (CORRÊA, 1998, p. 297), reconhece o diretor. Um conceito como “re-volição”, cunhado para fundamentar a viagem do grupo, conjuga transformação e retorno e coincide com os fundamentos messiânicos da ideia de religiosidade, ou seja, uma reconexão com as formas maiores, místicas, metafísicas. Em 1972, numa entrevista com Hamilton Almeida Filho, Zé Celso fala do momento de impasse que ocorreu em 1970 pouco antes de iniciarem a viagem e o *trabalho novo*:

Eu tinha tomado consciência, muito fortemente, da morte do teatro-instituição, da morte da empresa, da morte de você mesmo como prolongamento daquelas entidades todas. Quando você chega nessa fase, mais ou menos religiosa (que é muito importante), você começa realmente a destruir tudo até chegar num plano metafísico; na luta metafísica, no jogo das energias (CORRÊA, 1998, p. 176).

E, de fato, o grupo/comunidade viveu em torno de posições cada vez mais místicas ao longo daquela viagem. A ruptura com as formas opressivas do mundo burguês passou a ser vista como um momento de ascese mágico-religioso, de encontro com outros planos existenciais – “como solução: mergulho no astral” (CORRÊA, 1998, p. 153).

Sobre um dos momentos de maior intensidade da viagem, um grande *happening* que realizaram com milhares de estudantes na Universidade de Brasília, Zé Celso (1998) diz que: “Era um estado de transe, uma viagem com uma força fora do comum, uma coisa africana” (p. 183). E sobre o trabalho realizado em pequenas cidades do sertão pernambucano, ele diz: “nós encontramos alguns pontos de contato assim, através do terreno místico, do humano mais profundo; afora isso, tudo nos separava” (p. 190). O sucesso do *trabalho novo* estava sempre ligado a uma avaliação metafísica do acontecimento.

“estamos tentando ir nessa direção hoje. Romper, sair do gueto em que o teatro se vê metido pela burguesia” (CORRÊA, 1998, p. 297). Nem por isso, contudo, o raciocínio deixa de evidenciar um dado fundamental sobre a viagem.

A viagem também era uma forma de exercitar uma experiência de vida comunitária: “Nos lançamos na viagem com a ideia de que, para mudar, o melhor é estar viajando mesmo. [...] O objetivo da viagem era a própria viagem” (CORRÊA, 1998, p. 177). Mas, de todo modo, apesar da tendência mística dos trabalhos e da ênfase nos processos de autotransformação persistia ainda no Oficina o interesse pelo Brasil. Outro termo inventado para descrever o percurso era “Utopia”, aglutinação entre utopia e trópico, que revela algo da busca por um encontro mais autêntico com o país.

O grupo enveredava pelo Brasil mais profundo buscando um contato com as raízes do país periférico, como se ali estivesse a energia para aquilo que defendem como re-volição. Percorrem então os pontos simbólicos do desamparo no Brasil, vão de Brasília, esta capital alienígena, símbolo do fracasso de um projeto idealista, no meio do cerrado, para o Nordeste, viajando por povoados no sertão de Pernambuco. Por fim, adentram a floresta via Belém do Pará chegando até Manaus¹³⁶. Teoricamente, ou metafisicamente, a proposta era se conectar a este Brasil apagado e onde estaria, na verdade, a energia para a transformação.

O caminho pode, enfim, ser visto como uma forma de enfrentamento ao contexto fraturado pelo qual passava o país. A recusa às formas de institucionalização do teatro reage, ao seu modo, a imposição da forma-mercadoria como mediação incontornável no mundo da cultura. Ao mesmo tempo, a crítica à ideia de representação se insurgia também contra os procedimentos regressivos de introjeção do povo nas formulações estéticas posteriores a 1964. Por fim, a busca por formas de reconexão da arte com a sociedade, apesar do sentido metafísico, resgata algo das experiências que antes do golpe tentaram repensar o lugar social da arte e foram reprimidas pelos militares. Apesar disso, todas essas saídas encontradas derivavam em formas de mistificação e práticas metafisicantes. A razão era descartada em prol do desvelamento das forças primordiais da vida. Era a defesa do *transe* como saída para o *transe* do país. Numa entrevista posterior, da década de 1980, Zé Celso reclama que o teatro brasileiro era um teatro “sem possessão” e segue dizendo: “‘Possessão’ é a possibilidade de você entrar em transe, em ‘posse’ de você mesmo e dos elementos humanos que te rodeiam” (CORRÊA, 1998, p. 235).

Em seu livro de memórias, Renato Borghi expressa o desconforto que sentiu durante a viagem. Para ele, o grupo não via nada dos lugares por onde passava, fechado que estava em torno de si mesmo. De fato, a ideia de mistificação extrema que se impõe como única

¹³⁶ A viagem começou no Rio de Janeiro, depois foram, nessa ordem, para Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife, cidades do sertão pernambucano como Nova Jerusalém, Santa Cruz e Mandassaia, Natal, Fortaleza, São Luiz, Belém e, por fim, Manaus e algumas aldeias da floresta amazônica.

perspectiva existencial possível acaba por transformar o grupo em uma espécie de *seita*, isto é, suas posições radicais estreitavam o próprio horizonte de visão, causando uma reiteração absoluta da mesma perspectiva sobre tudo. Ao que parece, o grupo só via a si mesmo, pouco importando por onde andasse. O espetáculo *Gracias, señor*, por exemplo, montado em 1972 como resultante do *trabalho novo* e da longa viagem, não tem uma referência sequer ao Brasil visitado. Todo o “roteiro” está ligado ao espetáculo da superação do teatro em te-ato; da tentativa generalista de realizar um grande rito coletivo entre público e atores.

É curioso confrontar, por exemplo, dois relatos sobre o mesmo acontecimento no povoado de Mandassaia no sertão de Pernambuco. Zé Celso (1998) conta assim o ocorrido:

A parte mais importante da viagem foi no sertão [...] Nós partíamos em grupo para o reconhecimento de toda a região, parávamos o jipe perto da cidade e entrávamos a pé, em silêncio, íamos para o centro, para praça da igreja e nos colocávamos ali numa confrontação silenciosa com a população [...] A cidade [de Mandassaia] era isolada por um rio e estava óbvio que se as pessoas se comunicassem entre si poderiam construir uma ponte e superar aquele problema enorme de descontentamento total [...] Então fomos fazer um espetáculo lá [...] No momento da ponte foi uma ligação total, a cidade inteira foi construir a ponte [...] Eu me sentia muito bem, sentia uma comunicação realmente humana, um calor, um contato real com os outros, coisa que não se conseguia por outros meios. Quando você chega por outros meios e cai nesse mundo mais místico não adianta nada, porque você é de outra cidade, de outra classe social... [...] Eles entendiam que aquilo era uma ponte entre nós e eles... Foi um acontecimento, não foi ‘teatro’ (pp. 186-193)

Em outra entrevista também de 1972 ao jornalista Macksen Luiz, Zé Celso relembra o acontecimento e diz: “foi o espetáculo mais sofisticado que o Oficina jamais apresentou. Usava uma linguagem concretista, de pedra, tal qual a linguagem das pessoas simples”.

Já Renato Borghi (2008) relata a experiência do modo bem diferente:

E aí, partimos para a construção da ponte! O rio era largo pra burro, era profuuundo! E ninguém mediu nada. Ninguém sacou que cidade era aquela, como é que aquelas pessoas viviam. [...] Logo surgiu o problema crucial. De que vamos fazer a ponte? *Ah, já sei! Vamos cortar dois coqueiros, a gente emenda um no outro e, pronto, a ponte está feita!* Na hora que a gente levantou o facão, chegou um cara meio cangaceiro e disse: *Se cortar, vai morrer. Porque a gente precisa desses coco pro mó de beber a água quando tem seca.* Uma coisa violenta! Paramos imediatamente. *Vamos fazer de quê? De pedra! Onde é que estão as pedras? No chão! Aí, todo mundo começou a arrancar com as unhas as pedras do chão* (pp. 210-212).

Oriundo de família de posses, Borghi logo se enfada com o trabalho braçal e em busca de uma solução se depara com um caminhão: “Mas como um caminhão? A cidade não é

cercada de rio por todos os lados?” (p. 212), pois então ele descobre que, na verdade, a cidade já tinha uma ponte:

Nossa, eu fiquei pirado! Corri até a beira do rio, falei: *Gente, está furado o trabalho. Gente, pelo amor de Deus, vamos parar com isso*. Ninguém me ouviu, estavam todos em transe com aquele hino messiânico: *Uma ponte, uma ponte de peeedra...* Mesmo gemendo nas águas frias do rio, as pessoas não despertavam para a lucidez. Aí, me enchi o saco, fui na casa do Seu Romualdo, peguei o caminhão [...] enchemos o caminhão de pedras, trouxemos o caminhão para a beira do rio [...] Eles disseram: *Graças a Deus!* Porque, afinal de contas, arrancar pedra do chão com as unhas estava uma barra, era noite e todo mundo gelado. O pessoal avançou no caminhão, pegaram as pedras e *clá, clá, clá, clá, clá, clá...* Num minuto, apareceram as pontas de umas pedrinhas na superfície. Então, todo mundo disse: *Ah, o trabalho está completo. Uma ponte, uma ponte de peeedra, uma ponte entre nós e vocês*. Foi quando apareceu uma mulher bebum, dessas que ficam no bar a noite inteira; no que apareceu, disse: *Tá tudo muito bem, tá tudo muito bom, mas como é que nós vai fazê quando chovê? Vocês fizeram uma barragem, um dique, vai inundar a cidade toda*. Foi muito louco aquilo! (BORGHI, 2008, p. 212-13).

Não é possível saber o quanto os relatos se aproximam e se afastam do que foi de fato aquela experiência, mas é interessante notar como a leitura de Zé Celso sobressai os aspectos metafísicos do encontro enquanto na narrativa mais atual de Borghi o materialismo do fato desmancha e torna patética qualquer mistificação em torno daquela cena. A despeito do que houve, a mudança do tipo de discurso narrativo sobre o fato revela a ênfase em torno do encontro mistificado na descrição de Zé Celso. Importava pouco a objetividade das relações, mesmo a opressão renitente sofrida por aquela gente era vista como fruto de uma paralisia própria deles, de um messianismo vulgar: “eles sentem que deve acontecer algum fenômeno misterioso de fora para tirar eles daquilo” (CORRÊA, 1998, p. 193).

As relações que determinam o atraso e a miséria passam ao largo do relato de Zé Celso, mais interessado na descrição das transformações internas pelas quais passava o grupo imerso nesse mar de tragédia que é o Brasil. Os caminhos percorridos pelo Brasil profundo aparecem então simplesmente como uma trajetória de provação, um rito antropológico, a clássica aventura do ser ilustrado pela selva desigual, da qual sairá renovado e existencialmente fortalecido. Se, por um lado, recusem o que chamam de “paternalismo” na relação com o povo, tratam-no como uma massa indistinta, meros coadjuvantes do processo da transformação profunda pela qual passava o grupo.

Durante passagem por Recife, eles apresentaram algumas cenas desenvolvidas nas práticas do *trabalho novo* para um grupo de operários no pátio de uma fábrica. Há um

conjunto de fotografias das cenas apresentadas que são bastante instigantes. Chama logo a atenção a tentativa de romper o espaço de representação: os atores andam no meio dos trabalhadores e falam diretamente para eles buscando efetivar a ideia do te-ato como um momento de vida presente. Mas o que mais espanta é a atitude de confrontação que, a julgar pelas fotos, os atores assumem com relação ao público popular. Aquela retórica das posições de Zé Celso em 1967 e 1968 de que era preciso confrontar e chocar o público *burguês* parece ter se estendido e dilatado justamente seu recorte exclusivo. A especificidade de classe que engendraria aquela poética de ocasião parece ter se diluído – lembrando que em 1968 Zé Celso (1998) dizia: “se nos dirigíssemos a um outro público [...] outras camadas sociais, a coisa seria diferente” (p. 98). A ênfase no discurso metafísico do grupo apagava diferenciações sociais e pensava agora em termos do *humano*. O homem brasileiro, em geral, que deveria ser acordado para novas formas de sociabilidade. Por outro lado, a postura do grupo também anuncia a tendência de cristalização formalista do confronto, do choque, da crítica à representação, da ideia de experiência. Práticas que deixam de estar associadas às circunstâncias e se tornam um tipo de poética do confronto.

Gracias, señor

Finda a viagem e a experiência de comunidade, o grupo toma uma decisão estranha. Decidem estreiar um espetáculo que conteria todo o impulso anti-teatral vivenciando pela comunidade durante a viagem pelo país. *Gracias, señor* estreia em fevereiro de 1972 no Teatro Teresa Raquel no Rio de Janeiro¹³⁷ e é alardeado como uma “criação coletiva”, um conceito que, na época, era vendido como uma novidade criativa, mas que, na verdade, é apenas a categorização cultural de uma prática ligada desde o início da década de 1960 às experiências mais politizadas no teatro, como por exemplo o trabalho de criação no CPC¹³⁸.

De todo modo, Zé Celso supostamente abdica do trono que conquistara e afirma que é apenas um integrante daquela comunidade. Fato que causa estranhamento no jornalista Macksen Luiz (1972) em reportagem sobre a estreia do espetáculo: “Como o novo Oficina é justificado através de uma criação coletiva, é de se estranhar que somente José Celso fale à

¹³⁷ Em seguida faz curta temporada no Teatro Mesbla e, em março, vai a São Paulo onde fica em cartaz no Teatro Ruth Escobar.

¹³⁸ Uma tese atual ratifica tal inverdade: “era a primeira vez que esse procedimento era adotado por um grupo de grande projeção nacional” (CAVALCANTI, 2012, p. 151)

imprensa, em nome de todo o grupo”. Embora o diretor atribua isso à própria imprensa: “Sempre existiu por parte da imprensa a necessidade de concentrar o Oficina em torno do meu nome. [...] Tudo o que estou dizendo, qualquer um dos nossos poderia dizer, tão bem ou melhor do que eu mesmo” (apud LUIZ, 1972), não há registros de outros integrantes falando sobre o trabalho. Mais estranho do que isso é que na relação dos 20 nomes que participaram da viagem, excetuando José Celso, Renato Borghi e Esther Góes, que eram o núcleo de artistas oriundos da fase anterior do Teatro Oficina, somente outros dois nomes, Roberto Duarte e Henrique Nurmberger, constam das fichas técnicas de *Gracias, señor*, que, por sua vez, listava 14 nomes, além de dois músicos. Ou seja, ao que tudo indica, a maior parte do elenco de *Gracias* não participou da viagem.

Apesar disso, o espetáculo propunha uma espécie de *happening* em torno do roteiro apresentado na UnB no início da viagem. Era um roteiro que atravessava as fases todas que levaram o grupo a chegar naquela forma supostamente mais livre do exercício teatral. Sendo assim, *Gracias, señor* iniciava com a exposição da morte do teatro e exercitava imagens de sua ressurreição como te-ato. Não por acaso, a semelhança com a famosa intervenção chamada *Paradise now* do Living Theatre foi logo apontada. Assim como no “espetáculo” do grupo americano, já de início o público brasileiro era convidado a rasgar seus documentos de identidade, a fim de que se abrissem a uma renovação individual e rompessem com a determinação impositiva do sistema sobre a vida. De modo que, ao mesmo tempo em que queria ser a exposição da falência do teatro tradicional, o próprio espetáculo seria uma imagem do que o teatro poderia ser.

A primeira parte do espetáculo do Oficina, chamada de “confrontação” – com cenas nomeadas como “réquiem do teatro morto”; “atestado de óbito do teatro” etc. – buscava apontar a morte do teatro, que incluía, por sua vez, a morte da estrutura toda onde estava inserida tal declaração. Dizia Zé Celso: “Mesmo sendo um meio morto, estamos usando-o agora para denunciar sua própria morte”¹³⁹.

ATOR – Vocês estão mortos. vocês estão presos em cadeiras mortas [...] nós não construímos os teatros assim. nós não prendemos o teatro num lugar fixo [...] eu não escolhi esse encontro confinado aqui. Entre nós e vocês e no meio, esse grande cadáver (GRUPO OFICINA BRASIL, 1972, p. 9).

Da exposição deste paradoxo, “fogo nos teatros onde existir teatro, construir teatros onde não houver teatro. Mas sempre sair gritando: fogo, fogo, fogo!” (GRUPO OFICINA

¹³⁹ Depoimento citado em reportagem de Macksen Luiz para o Jornal do Brasil do dia 1 de fevereiro de 1972.

BRASIL, 1972, p. 15), conjuravam o manifesto de uma nova arte: “Teatro canhoto, sem regras, sem padrão, teatro impulso, teatro energia pura, [...] o único papel do teatro é levar a plateia para fora, invadir todas as casas e quebrar todos os vídeos de televisão com a mão fechada” (p. 15).

Bem ou mal, era a representação da não-representação, o espetáculo do anti-espetáculo: “mostraremos a impossibilidade de fazermos um espetáculo [...] Esta a razão pela qual consideramos *Gracias, señor* um espetáculo muito vivo”¹⁴⁰.

O segundo momento do evento era, portanto, a apresentação da “Esquizofrenia”, visto como a contenção dos “impulsos de pulsão”. O teatro seria o agente desta contenção. Seria o nascedouro e também o castrador desta energia. O confinamento da pulsão de liberdade. Por isso inevitavelmente esquizofrênico. Assim, era preciso defender o teatro e destruí-lo, e vice-versa: “Na morte do teatro sonha-se com sua ressurreição” (GRUPO OFICINA BRASIL, 1972, p. 67). A conclusão era a de que: “de minha camisa de força faço uma vela” (p. 69), isto é, da repressão que a forma institucionalizada do teatro impõe pode-se encontrar o impulso para uma navegação revolucionária, uma nova vela para esse barco que singrará novos mares. Assim justificavam o retorno ao Teatro Oficina, era preciso fazer da contenção energia de transformação. Do limite um impulso. Para isso era preciso resgatar formas antigas e suprimidas do teatro, a forma da festa dionisiaca, do transe.

Seria um Apocalipse cujo caos, no fundo, busca uma purificação e reencontro com a ordem primordial. A descrição de uma das cenas finais do roteiro dizia: “Juízo Final: os Anjos do Apocalipse agora descem à Terra para o extermínio das Formas impuras do teatro” (GRUPO OFICINA BRASIL, 1972, p. 99). Logo em seguida, vem uma rubrica: “Despejados de todo o lixo, os atores voltam a sua identidade real, o bastão de Molière e começam a procurar o teatro na sua origem” (p. 99). A última marca do roteiro diz o seguinte: “O teatro como vida que continua fora do teatro. O bastão do teatro é entregue ao público. Te-ato – nós e nossos meios mais simples de expressão, nós e o público. Te-Ato = vida” (p. 99).

Apesar de buscar ser a imagem do impasse e o horizonte de sua superação, no campo da recepção, ao que tudo indica, a esquizofrenia do projeto falava mais alto. O *happening* não acontecia, fundamentalmente num cenário teatral no qual a ruptura e a contracultura já haviam se tornado a regra estética. O crítico Macksen Luiz descreve uma apresentação: “O que se vê, no entanto, é a intocabilidade da classe média a qualquer apelo à ação” (LUIZ, 1972b). Os passos do roteiro eram interpretados como uma estética meio maluca e que,

¹⁴⁰ Depoimento citado em reportagem de Macksen Luiz para o Jornal do Brasil do dia 1 de fevereiro de 1972.

segundo o crítico, apesar de querer ser um convite à ação era totalmente fechado em si mesmo:

Tudo está ensaiado, os atores entram e saem segundo marcações rígidas [...] sua maior falha parece ser a dificuldade que tem em absorver os dados novos que a plateia – ainda que com timidez – lhe oferece. (LUIZ, 1972b).

Pouco após o início da temporada em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, a peça foi censurada em todo o território nacional. O que foi mais um duro golpe naquele grupo que vivia um acúmulo inacreditável de crises. A escolha por Tchekhov como próxima montagem do Oficina, ainda no final de 1972, é, no mínimo surpreendente. Montam *As três irmãs*, e não deixa de chamar a atenção a auto-identificação do grupo com as personagens isoladas e mal-compreendidas do autor russo. Zé Celso se reconhece, por exemplo na figura de uma personagem como Treplev, de *A gaivota* de Tchekhov. Treplev é um jovem simbolista às voltas com sua mãe Arkadina, que ri das pretensões artísticas de seu filho – “a diferença é que Treplev se mata por causa disso e eu, até agora, não me matei...”. Zé Celso vê a si e o Oficina como um Treplev brasileiro buscando espaço para realizar seu teatro mágico de religião, mas obrigado ou a viver a esquizofrenia ou ficar à margem do debate cultural.

Após a montagem de *As três irmãs* o grupo se perde no impasse. Renato Borghi abandona o grupo no meio de um espetáculo¹⁴¹. Cheio de dívidas e sem saber o que fazer artisticamente, o Teatro Oficina na Rua Jaceguai transforma-se na “Casa das Transas” e vira um espaço experimental sem trabalho continuado, com shows, ocupações de grupos (como o grupo Pão e Circo, uma espécie de braço experimental do Oficina, dirigido pelo irmão de Zé Celso, Luís Antônio Martinez Corrêa), e espaço para uso coletivo de drogas¹⁴². Ali persiste a ideia de vida em comunidade e laboratório existencial, mas, ao mesmo tempo, a “Casa das Transas” buscava ser um espaço para prática livre da criação artística. Havia uma espécie de lema do local que dizia “Qualquer pessoa é capaz de fazer qualquer coisa e a Casa de Transas está aí para isso.” (PEIXOTO, 1982, p. 103). É curioso notar como a crítica da especialização da arte burguesa conjuga-se aqui à mistificação irracionalista do transe como resposta ao

¹⁴¹ “Cheguei lá no meio do palco e falei: Olha Zé Celso, por aquela porta que eu entrei há treze anos, estou indo embora. Estou indo embora porque a nossa parceria acabou. Eu não acredito nesse tipo de pesquisa que vocês estão fazendo, eu acho que você vai voltar à dramaturgia mas, nesse momento, você não pode admitir isso. Para mim é impossível continuar. Então, eu vou procurar o meu caminho, vou te dizer adeus e desejar boa sorte.” (BORGHI, 2008, p. 236)

¹⁴² A invasão do espaço pela polícia em 1974 foi oficialmente justificada pelo fato do espaço ter se tornado um local de consumo e tráfico de drogas. Não é difícil acreditar que isso fosse mero pretexto para encerrar de vez com aquele grupo provocativo e incômodo. O próprio Zé Celso admite, contudo, posteriormente que a crise que viviam era tamanha que eles eram obrigados a vender drogas como forma de se manterem e de manter o espaço.

“mundo careta” que os cercava. Neste momento o grupo também muda de nome e passa a se chamar Oficina Samba (Sociedade Amigos Brasil Animações).

Os registros reflexivos de Zé Celso entre 1973 e 1974 são textos que vão perdendo ordenação lógica, ficam repletos de marcas de isolamento, melancolia e de alguém que vai se perdendo sem horizonte para trabalhar. Em seu diário, o diretor escreve: “Inquietação. Angústia. Nervosismo. Solidão. Vontade de chorar [...] As linhas tortas, a impaciência, a falência, as coisas estourando. Pois é.” (CORRÊA, 1998, p. 267). Em abril de 1974, pouco antes de sua prisão, e após a sede do Oficina ter sido invadida pela polícia, Zé Celso escreve o texto *S.O.S.*, ali ele literalmente pede ajuda a todos para conseguir seguir trabalhando. Pede apoio inclusive ao então presidente, General Ernesto Geisel – “pelo amor que demonstrou à Petrobrás e que deve ter também certamente pelo Brasil [...] Dez anos depois da Revolução de Março de 1964 em que muitos também entraram por amor e marcharam pela liberdade” (CORRÊA, 1998, pp. 279-82). Seu último manifesto é uma súplica.

E apesar de ali ainda tentar demarcar sua posição sobre um teatro “profético e messiânico”, que cantará “o novo alfabeto dos novos tempos” (CORRÊA, 1998, p. 284), a verdade é que é uma espécie de réquiem para o caminho que defendia como resposta aos entraves do país. Zé Celso foi o que mais resistiu, entre seus pares tropicalista, em manter acessa uma ambivalente chama contestatória. Ele se debatia contra os paradoxos que suas posições construía e recusou a incorporação delas no mercado do “alternativo”, da contracultura e do desbunde que na década de 1970 deslancharam como segmentos de consumo. Apesar de ser uma batalha destinada ao fracasso, ele inegavelmente lutou nela, sempre buscando os lampejos de verdade dentro de suas formulações cada vez mais metafísicas.

Assim como os melhores artistas do período, Zé Celso se debate com a vontade de deflagrar processos revolucionários dentro de uma sociedade vivendo em circunstâncias cada vez mais regressivas. Vive o desespero de imaginar outro mundo diante de um mundo que só sedimenta mais e mais os seus próprios alicerces conservadores. Os últimos anos do Oficina no Brasil são melancólicos. Zé Celso conquistara a primazia sobre o Teatro Oficina, ao mesmo tempo em que fica isolado e perdido. A guerra terminou com a terra arrasada e ele como um general sem saber muito bem o que fazer com seus domínios conquistados. O autoexílio coletivo decidido pelo grupo após a prisão de Zé Celso aparece então como nova chance de recomeço.

Magnetismo da revolução nos anos de exílio

José Celso Martinez Corrêa viveu momentos decisivos de sua trajetória artística durante seus anos de exílio entre 1974 e 1978. O diretor e diversos integrantes do Oficina chegam em Portugal logo após o golpe militar do dia 25 de abril de 1974 que colocou fim a 48 anos de ditadura fascista no país e ensejou momentos de insurreição popular e luta social revolucionária.

Zé Celso chegou dia 28 de setembro de 1974 no calor da Revolução dos Cravos, depois de ser preso e torturado por quase um mês pela ditadura no Brasil. Ao deixar a prisão, ele deixou também o país seguido por todo o grupo, ou o que restava dele.

O Oficina chega então em um país às voltas com o que, segundo a historiadora portuguesa Raquel Varela (2014), foi: “a última Revolução do século XX a questionar a propriedade privada dos meios de produção” (p. 110). Pouco após a derrubada da ditadura fascista do Estado Novo pelos capitães sublevados do Movimento das Forças Armadas¹⁴³ (MFA) deflagra-se um processo de revolução social jamais sequer imaginado no pequeno país ibérico. O povo sai às ruas em massa e, desde aí, torna-se o protagonista do processo

¹⁴³ Portugal era presidido desde 1968 por Marcelo Caetano, o sucessor de Antônio de Oliveira Salazar que havia instituído uma ditadura de caráter fascista no país em 1933 e a liderado até se afastar por doença em 1968 (por isso o Estado Novo é também conhecido como salazarismo). O MFA foi uma organização clandestina fundada por capitães que serviam na colônias. O Movimento tinha ideias democráticas e reunia os militares insatisfeitos com a política das guerras coloniais. No dia 25 de abril, em um movimento coordenado de múltiplas guarnições e destacamentos, eles entram em Lisboa, chefiados pelo capitão Salgueiro Maia, e após um breve e emocionante impasse, que contou com a recusa de vários soldados em reprimirem os capitães, eles depõem o presidente Marcelo Caetano colocando fim ao período de 41 anos de ditadura no país. A senha para o início das operações foi a canção *Grândola, vila morena* de Zeca Afonso, executada na Rádio Renascença ocupada por um destacamento de capitães. Em seus versos, escuta-se: “Dentro de ti, ó cidade/ O povo é quem mais ordena/ Terra da fraternidade/ Grândola, vila morena”, versos que antecipam o período de revolução popular que se segue ao fim da ditadura.

revolucionário. Segundo Raquel Varela (2014): “O golpe abriu as portas a uma situação social que ultrapassou imediatamente o MFA” (p. 41).

Entre abril de 1974 e novembro de 1975 contabilizaram-se ondas de greves em todos os setores da economia, além de sucessivas ocupações de terras, fábricas e empresas que, muitas vezes, evoluíram para experiências de controle operário da produção (inclusive em rádios e jornais) (PÉREZ, 2008; FERREIRA et al., 1977). Foi um processo, enfim, que “fez tremer a estrutura da forma de acumulação capitalista” (VARELA, 2014, p. 159). De fato, os 19 meses da revolução proporcionaram talvez a mais maciça transferência de rendimentos do capital para o trabalho no século XX: “no valor de uns impressionantes 18%” (p. 318).

Logo nos primeiros dias após o 25 de abril tornaram-se comuns cartazes e palavras de ordem que conclamavam a uma nova atitude da arte – o mote “A poesia está rua”, cunhado pela poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, era visto em muros, quadros, cartazes e canções. No campo do teatro, o amadorismo ganhou especial força. Dezenas de grupos surgem dissociados do mundo artístico especializado. Faz-se teatro livremente em fábricas, quartéis, cooperativas agrícolas¹⁴⁴; grupos de teatro amador se juntam em encontros nos quais defendem posições radicais como a “ruptura estética e ideológica com a arte burguesa” e a “reformulação dos meios de produção” (GIL, 1974)¹⁴⁵. O amadorismo em teatro deixa de ser visto como campo precário da estética ou estágio anterior ao profissionalismo, para ser defendido como “espaço exemplar [...] livre das estruturas de produção capitalistas” em busca de uma verdadeira “ligação às massas trabalhadoras” (GIL, 1974).

O teatro também é peça chave das Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica promovidas pelo MFA a partir de setembro de 1974 (ALMEIDA, 2009; CORREA, [197?]) . São campanhas que percorrem regiões ermas do país realizando sessões de esclarecimento, intervenções teatrais e tentando montar estruturas de saúde e de educação popular. Grupos de teatro independente fazem apresentações nas praças das aldeias para centenas de camponeses, mudando a lógica de circulação das companhias e obrigando-as a repensar a ideia e as técnicas de teatro popular que empregavam. O modelo das campanhas foi constituído de

¹⁴⁴ O crítico Carlos Porto tem especial atenção para o movimento amador em seus textos no Diário de Lisboa entre 1975 e 1976. Escreve sobre os encontros e festivais amadores organizados pelo Grupo Lídia, pela APTA e pelo Grupo Veto (“Teatro de mãos dadas”, 18/02/76); sobre apresentações de Grupo de Teatro dos Trabalhadores da Caixa-Geral de Depósitos; sobre apresentação de *O urso* de Tchekhov numa cavalaria da Guarda Nacional Republicana pelo Grupo de Teatro da Manutenção Militar (“Tchekhov entre cavalos” 28/06/1975); sobre o Teatro Amador dos Bombeiros (“O povo informado jamais será levado” 24/05/1975); sobre o teatro popular do Grupo Amador de Mem Martins (“A ‘Mãe Carrar’ de Mem Martins” 07/02/1975), entre outros.

¹⁴⁵ As citações referem-se a reportagem da Revista Cinéfilo sobre Encontro de Grupos de Teatro Amador promovido pelo Grupo Lídia em Algés um mês após o 25 de abril de 1974.

referências diversas, principalmente os Comitês de Defesa da Revolução (CDRs) em Cuba, mas também os programas de democratização cultural e alfabetização promovidos pelo CPC e MCP no Brasil entre 1960 e 1964 (ALMEIDA, 2009, pp. 94-5)¹⁴⁶.

Zé Celso e o Oficina participaram vivamente deste processo revolucionário português e o magnetismo exercido pela revolução fez todo o trabalho do grupo ganhar outros sentidos. Se, por um lado, os frutos deste vórtice parecem marcar até hoje a herança teatral da companhia, ao mesmo tempo remontam a uma conexão perdida e esquecida entre teatro e sociedade. Foi talvez o único momento em que alguns dos pressupostos vanguardistas do grupo ganharam reverberação sociais mais intensas e, assim, também se transformavam muito rapidamente em novas formulações.

Quando Zé Celso chega em Lisboa, seguido por 15 integrantes do que já era a Comunidade Oficina Samba, as primeiras intervenções artísticas do grupo naquele turbilhão revolucionário foram criações justamente a partir da polêmica cena do Carnaval em *Galileu*. A principal peça de intervenção criada pelo grupo ganhou o nome de *Ensaio geral do carnaval do povo*. Era uma ação teatral apresentada em fábricas, festas populares, bairros operários e terras ocupadas. A proposta da ação era que o público fosse se integrando ao coro do Oficina em um grande momento de carnaval coletivo.

Em março de 1975, a Comunidade Oficina Samba é o assunto de duas longas reportagens a partir de entrevistas realizadas pelo jornal O Século, um tradicional periódico português fundado em 1880 que tivera toda a antiga administração expulsa por seus trabalhadores logo após o 25 de abril de 1974. Na primeira das reportagens, publicada dia 5 de março de 1975, a posição do grupo é elaborada coletivamente, refletindo uma forte atitude em torno da ideia de comunidade¹⁴⁷, mais radical do que em todo o período brasileiro, quando foi sempre Zé Celso o porta-voz da comunidade e seu ideólogo. Mas o que chama logo a atenção é o radicalismo das posições políticas que o grupo assume naquele momento da revolução.

Às vésperas da primeira eleição legislativa após o fim do fascismo, a Comunidade Oficina Samba se posiciona contra a farsa da democracia burguesa, vista como “despressurização” e “contensão” do processo revolucionário (RODRIGUES, U. 1975, n.p.).

¹⁴⁶ As Campanhas tinham setores de alfabetização que fizeram cursos sobre o método Paulo Freire (ALMEIDA, 2009, p. 63). Em outubro de 1974 o educador brasileiro esteve em contato com o MFA, especificamente com a 5ª divisão/EMGFA. Naquele ano, o Movimento divulgou manual intitulado: “Resumo do método Paulo Freire e a sua aplicação prática em Portugal” (p. 63).

¹⁴⁷ Logo ao chegar no país, habitam juntos um antigo casarão em Lisboa que era usado antes do 25 de abril como centro de inteligência e tortura da temida PIDE-DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que em 1969 passa a ser Direção-Geral de Segurança).

Afirma-se como “a favor do movimento que vem de baixo para cima” (apud RODRIGUES, U., 1975) ao mesmo tempo em que revela o alinhamento com um grupo de extrema-esquerda de tendência maoísta no cenário revolucionário Português: “Há um marco de mudança do teatro político português. É o congresso da L.U.A.R. [Liga de Unidade e Ação Revolucionária]” (apud RODRIGUES, U., 1975)

O referido congresso aconteceu entre os dias 22 e 24 de fevereiro de 1975. A LUAR, que surgira em 1967 como grupo de resistência à ditadura, recusava a política partidária, defendia uma ação de base junto aos trabalhadores, camponeses, estudantes e soldados do país e tinha por lema a ideia de “poder popular”. Suas posições ultrapassavam a retórica política e, no espírito do maio francês de 1968, buscavam projetar também novas possibilidades de vida social e cultural. Não por acaso, contava com a simpatia de muitos artistas, como por exemplo, o músico Zeca Afonso, autor de *Grândola, Vila Morena*, canção que foi a senha para os capitães do MFA iniciarem a tomada do poder no 25 de abril. Uma das principais posições da LUAR é exposta em reportagem na Revista FLAMA sobre o congresso: a revolução socialista deveria ir além da socialização dos meios de produção e “alargar-se a toda a sociedade, transformando-a radicalmente e transformando-se ela própria numa verdadeira revolução cultural” (LOURO, 1975, p. 51). Mas apesar do rótulo de extremismo, naquele momento grupos como a LUAR não eram coletivos insignificantes ou folclóricos de posições ortodoxas. Segundo o historiador Fernando Rosas (2014): “a extrema-esquerda, mesmo pulverizada e em guerra interna, teve a força social e política suficiente para impedir a hegemonia político-ideológica do PCP no processo” (p. 12)¹⁴⁸

A comunidade do Oficina via na LUAR: “uma ruptura com a postura política careta”, e afirmam que: “o programa de teatro da L.U.A.R. é sair das quatro paredes e invadir o cotidiano” (apud RODRIGUES, U. 1975, n.p.). Era, afinal, o encontro entre os pressupostos de vanguarda que perpassam as atividades do grupo na década de 1970 com a luta político-social daquele país em marcha revolucionária. Não era mais uma ideia abstrata de cotidiano, de real, mas uma realidade concreta que vivia em convulsão social desde o início da revolução. Por meio da organização de esquerda, o Oficina estabelece contato com trabalhadores em luta pelo país e se aproxima de experiências radicais da Revolução Portuguesa. Atua diretamente, por exemplo, na enorme ocupação de terra na Herdade Torre Bela na região do Ribatejo organizada por uma cooperativa agrícola de lavradores¹⁴⁹; ou

¹⁴⁸ “sem, todavia, lograr impor um caminho alternativo” (ROSAS, 2014, p. 12).

¹⁴⁹ Sobre a ocupação ver o documentário *Torre bela*. Direção: Thomas Harlan. Portugal, Itália, RFA: Cooperativa Era Nova, Societá Cinematográfica Italiana (SCI), Albatroz, 1977.

ainda com os grupos radicais de soldados que pouco depois desafiariam os capitães de abril e formariam os SUVs (Soldados Unidos Vencerão) – “iam nos buscar de tanque pra gente fazer nosso trabalho nos quartéis” (CORRÊA, 2006, p. 24). Assim, no início de 1975, atuando nesses ambientes de luta de classes escancarada, o Oficina realiza ações que aproximavam intimamente sua atividade teatral da luta popular. Em entrevista de 2006, Zé Celso relembra: “o povo tomou conta de divisão, dos jornais, das fábricas! A gente participava de tudo isso [...] As fábricas eram dos operários... A gente criava espetáculo com eles” (p. 23). O “com eles” aqui contrasta decisivamente com todo o trabalho novo desenvolvido pelo grupo durante viagem pelo Nordeste brasileiro.

Sessão de animação cultural na Quinta da Torre de Bela. Foto Fundo Oficina do Arquivo Edgar Leuenroth

Na melhor tradição de teatro de agitprop, em outubro de 1975 organizavam uma pequena peça sobre os eventos da revolução, sobre o burocratismo do PC, a exploração do capitalismo etc. Em viagem por aldeias no sul do país, a peça era apresentada seguida de discussão com os camponeses e operários (COMUNIDADE OFICINA SAMBA, 1979, pp. 60-1).

No diário de uma das atrizes que acompanhava o grupo, ela conta, por exemplo, de uma apresentação em uma aldeia chamada Olhão na região do Algarve que foi seguida de debate. Depois de um tempo, as mulheres, até então mudas, começaram a falar e ali mesmo: “sugeriu-se a ideia de uma comissão de mulheres para discutir e praticar o que elas gostariam de fazer. Uma a uma, elas se levantaram e foram para a frente do público, até formarem um semicírculo de mais ou menos 12 mulheres. A comissão foi discutida e votada sem objeções” (COMUNIDADE OFICINA SAMBA, 1979, p. 62)¹⁵⁰. Em outra aldeia chamada Paragil, após a apresentação ajudam os camponeses a formar uma cooperativa. O trabalho continuado ali ocasiona reação de grupos conservadores, com confronto físico e armado e resistência camponesa. Ou seja, formas simples e dinâmicas de intervenção teatral que se conectavam diretamente aos imperativos da organização política e da luta social. No mesmo diário, a atriz do grupo escreve belo depoimento sobre o percurso:

De noite, fomos cantar para o mar, na praia de areia branca. Nosso amor e o movimento dos nossos espíritos se encontraram na beleza daquele povo. A gente aprendia mais do que ensinava. Eles se abriam para nós, recusando as diferenças que poderiam ser apontadas: somos jovens, alguns educados, outros porra-loucas, outros negros, somos da cidade etc. ... Uma espécie de circo ambulante. As mulheres eram orgulhosas e os homens gentis. De muitas maneiras nós somos diferentes e em tempos normais eles teriam olhado para nós com suspeita. Mas não estamos em tempos normais. Estão ávidos de nós, de todas as diferenças. Eles querem se aproximar de onde acontece alguma coisa, eles querem participar (COMUNIDADE OFICINA SAMBA, 1979, p. 69)

Esta posição radical do Oficina deflagrou também um processo de constante tensão entre o grupo e as forças hegemônicas na política pós-25 de abril, como o Partido Socialista, o Partido Comunista Português e o MFA. Após apresentações para camponeses em São João do Campo são convocados a prestar esclarecimentos e, em seguida, perdem os subsídios que recebiam do Estado. Alguns meses depois, em julho, são desalojados da casa que lhes fora

¹⁵⁰ O depoimento encontra-se em um documento que é uma espécie de prova para publicação localizada no Arquivo Edgar Leuenroth de uma edição sobre a trajetória do grupo em Portugal e sobre a filmagem do filme *O parto*. Não há indícios de que o livro tenha sido de fato impresso, apesar de na primeira folha constar: “tiragem: 2 mil exemplares”.

cedida pelo governo para viverem em comunidade¹⁵¹. Decerto pesou na decisão o alinhamento do grupo a organizações de extrema-esquerda como a LUAR que tinham se descolado dos impasses políticos e burocráticos da Revolução e se associado à luta popular de base e à exercícios de democracia direta. Eram grupos frequentemente acusados de radicalismo pequeno-burguês, que atrapalhavam as tarefas pragmáticas de fazer funcionar o país após a derrubada do fascismo.

Ainda no primeiro semestre de 1975, Zé Celso dirige uma remontagem de *Galileu Galilei* para ser apresentada no Teatro São Luiz em Lisboa. A descrição do fracasso do evento é interessante. Em Julho, em correspondência encaminhada para os trabalhadores da Rádio Renascença (ocupada e autogerida), a Comunidade escreve: o espetáculo foi “erradamente lançado no ‘Mausoléo’ do Teatro São Luiz por pressão das cúpulas. Tentamos destruir o mausoléo e entregar o espaço ao Povo mas foi impossível”¹⁵².

Apesar do impasse em meio ao turbilhão revolucionário português, e do corte de subsídios e apoio estatal, a Comunidade Oficina Samba segue trabalhando em torno da ideia de poder popular e de uma vida social mais livre, organizada de baixo para cima. Os ideais de vida em comunidade, expansão das relações íntimas, busca por novos campos de percepção entram em conexão com o tempo da revolução. Ali tudo aquilo ganhava sentido especial, um momento de verdade. E, assim, também deixava de ser o que era.

A ideia de coro continua central e constitutiva para todo o trabalho teatral do grupo em Portugal. Além da intervenção *Ensaio geral do carnaval do povo*, também o espetáculo *Galileu Galilei* foi inteiramente remontado a partir da cena em coro do carnaval. O que era um momento dissonante no espetáculo original passou a ser o motor da remontagem. Consolidando a vitória da via defendida por Zé Celso desde 1968.

Valendo-se de fatos como esse, Luiz Fernando Ramos em ensaio sobre o assunto defende que os anos de exílio do Oficina teriam, então, dado continuidade decisiva ao caminho apontado pelo grupo desde 1968 (e radicalizado nos primeiros anos da década de

¹⁵¹ Isso acontece quando Zé Celso e Celso Luccas estavam em Moçambique filmando o filme 25 sobre a independência da antiga colônia portuguesa. Ou seja, o grupo seguiu em Lisboa trabalhando com a comunidade, a despeito da ausência de Zé Celso, algo impensável no Brasil. Em carta do grupo destinada a associações de trabalhadores buscando apoio para resistir ao despejo eles escrevem: “dois elementos do Grupo seguiram para Moçambique para a realização do segundo filme da comunidade [...] outra parte do grupo iniciou uma campanha junto às Comissões de moradores dos bairros de Lisboa [...] com ações de criação coletiva com o povo” (correspondência/comunicado 5 jul. 1975, Acervo Oficina do Arquivo Edgar Leuenroth). Naquele mês organizaram ainda uma Festa Popular com a comissão de moradores de Areeiro e nas correspondências do período indica-se que eram bastante próximos de um centro cultural popular no bairro de Alcântara.

¹⁵² Correspondência aos trabalhadores da Rádio Renascença, 5 de julho de 1975. O crítico comunista Carlos Porto atacou a apresentação de *Galileu* no Teatro São Luiz: “espetáculo caótico, infantilmente provocante, pseudo-revolucionário” (PORTO, 1975, n.p.).

1970). Para Luiz Fernando (2005), a viagem do Oficina pelo Brasil em 1971 e o espetáculo *Gracias, señor* são “o início de uma fase que tem o seu ápice na revolução portuguesa” (p. 274). Trata-se, para o crítico, de uma fase na qual o coro é pensado como elemento fundante da prática teatral. Este seria um dos alicerces do grupo desde então: “Mesmo com o esgotamento daquela fase, Zé Celso nunca mais deixou de priorizar o trabalho com o coro”. (p. 277)¹⁵³.

Os anos em Portugal teriam sido, portanto, o momento de organização do princípio coral que estaria presente em todo o desenvolvimento subsequente na história do Teatro Oficina até a atualidade. Com efeito, aquele parece mesmo ter sido um momento decisivo na trajetória artística do grupo e, de fato, marcou de forma indelével o seu teatro.

Porém, desde o início dos trabalhos em Portugal, o próprio grupo sustenta uma diferença significativa com relação ao trabalho que vinham realizando no Brasil desde 1968. Na referida reportagem do jornal O Século, a Comunidade Oficina Samba afirma: “Os movimentos todos de 68 ocorreram isoladamente: a revolução cultural, a revolução política, aconteceram no Brasil dentro de uma faixa isolada” (apud RODRIGUES, U. 1975, n.p.). Para eles, as experiências do teatro de contracultura no Brasil da década de 1970 padeciam do “mesmo problema de Galileu: a falta de aliança com o povo” (apud RODRIGUES, U. 1975). O coro aqui era outro.

Chama logo a atenção a escolha do grupo por trabalhar com *Galileu* e não com *Na selva das cidades* ou com *Gracias, señor*. Como vimos, no início da década de 1970, Zé Celso via muito mais interesse na “fase anárquica” do primeiro Brecht, que a montagem de *Na selva das cidades* buscava sublinhar. Em 1969 no já citado programa de *Na selva...*, ele diz: “Eu fico com o touro selvagem que o jovem Brecht soltou, mas que depois ele mesmo [...] teve que amansar, estruturalizar e institucionalizar” (CORRÊA, 1998, p. 142). Para o diretor: “*Galileu* foi ficando a velha resistência pacifista e coexistente da Segunda Guerra Mundial, a conquista da Lua, o bom-mocismo racionalista e portanto a esposa velha que acaba por chatear” (p. 141). E, em 1972, às voltas com o espetáculo *Gracias, señor* e no momento em que ataca ferozmente a ideia de representação Zé Celso afirma sobre *Galileu*: “foi muito interessante para a época, mas sem a menor importância do ponto de vista teatral. *Galileu* denunciava uma coisa e conversava ‘sobre’ ela” (p. 168). E confessa: “Em *Galileu* nós recuamos totalmente. Na época, eu achava uma merda fazer aquilo” (p. 168). No entanto,

¹⁵³ Em entrevista atual, o diretor corrobora a afirmação: “Atualmente, tudo que cai na minha mão eu transformo em peça coral [...] eu mudei radicalmente. Eu tomei, totalmente, o partido do coro. Todo o meu trabalho posterior busca isso” (CORRÊA, 2012, p. 7).

assim que chegam em Portugal em 1974, naquele ambiente em revolução, ou seja, muito mais afeito às transformações sociais imaginadas pelo grupo, é *Galileu*, e somente *Galileu*, que vai perpassar por quase todas as ações teatrais que realizam ali¹⁵⁴.

Não deixa de ser significativa a escolha do grupo pela retomada deste texto em Portugal, uma escolha marcada ainda pela disposição crítica de “acentuar na peça o aspecto de luta de classes” (apud RODRIGUES, U., 1975, n.p.). Este tipo de escolha nos anos de exílio parece indicar um corte na trajetória do grupo.

Em 1971, no momento em que o Oficina busca romper com a ideia de teatro no Brasil, ele negam também os vestígios de materialismo presente em suas origens. Desde 1969, Zé Celso manifesta desconforto com, por exemplo, o símbolo do grupo, a bigorna, que faria parte “de uma visão de mundo de dez anos atrás, onde a visão trabalhista e operária era moralmente mais correta” (CORRÊA, 1998, p. 147). Em 1971 a bigorna como símbolo é rejeitada e substituída por uma foto estilizada da ação teatral que realizaram com milhares de estudantes na UnB naquele ano (Ibid., p. 192). E em depoimento de 1973, Zé Celso refere-se a esse imaginário operário como algo perdido no passado e afirma com ironia: “na época tinha uma bigorna como símbolo, indicava trabalho de equipe, trabalho braçal, quase uma fábrica” (Ibid., p. 17). Já em 1975, em Portugal, nos créditos do filme *O Parto*, filme sobre a Revolução montado por Zé Celso e Celso Luccas, mas assinado por toda a Comunidade Oficina Samba como obra coletiva, a bigorna volta a figurar com destaque como símbolo do grupo (SILVA, I., 2006, p. 62).

Tal associação produtiva da arte com a ideia do trabalho faz todo um novo sentido naquele momento de conexão viva com trabalhadores em meio à Revolução Portuguesa. Em outra entrevista para o jornal *O Século* em 1975, o grupo reafirma e sublinha o imaginário negado anos antes: “O Oficina nasceu em função da desmistificação de um conceito de trabalho de teatro [...] para eleitos superinspirados gênios. Para provar que o trabalho de teatro é [...] árduo, trabalho operário, de oficina” (DINAMITAÇÃO, 1975, n.p.)

O Parto é um documentário sobre a Revolução montado a partir de material de arquivo da RTP (Rádio Televisão Portuguesa), principal emissora do país nacionalizada após o 25 de abril. Foi uma experiência de montagem abertamente inspirada na vanguarda cinematográfica soviética como Dziga Vertov e Serguei Eisenstein (SILVA, I., 2006, p. 55).

¹⁵⁴ Muito embora o espetáculo tenha sido bastante representado pelo grupo na viagem pelo Nordeste, na proposta do “saldo para um saldo”. Inclusive foi na carreira deste espetáculo que Zé Celso começou a participar como ator. Além disso, a montagem portuguesa já era outro *Galileu*, como já dito, organizado a partir da cena do coro, do carnaval e com diversas inserções novas como, por exemplo, cenas sobre a prisão e a tortura do diretor no Brasil que passa, inclusive, a representar o próprio Galileu.

A partir da filmagem de um parto ocorrido no dia 25 de janeiro de 1975, exatos nove meses do 25 de abril de 1974, o filme busca construir uma narrativa sobre o movimento que “pondo abaixo uma ditadura de meio século, engravida a sociedade portuguesa de uma revolução social” (COMUNIDADE OFICINA SAMBA, 1979). Apresenta então imagens de Portugal salazarista e da guerra colonial secundadas pela festa da revolução. Em trabalho sobre o cinema do Oficina, a pesquisadora Isabela Oliveira da Silva (2006) percebe que o parto que dá nome ao filme “é, em termos simbólicos, um parto duplo” (p. 62). Numa das cenas finais, um plano com o montador é intercalado à imagem do médico realizando o procedimento: “o corte na película cinematográfica é feito simultaneamente ao corte do cordão umbilical” (Ibid., p. 62). De modo que: “o nascimento da criança simboliza a revolução e o nascimento do próprio filme” (Ibid., p. 62). O corte do cordão é um corte na vida social e na ideia de arte, apresentados como partes de um mesmo movimento histórico.

O filme termina com o letreiro: “A Revolução é uma CRIAÇÃO COLECTIVA de um Trabalho novo, diário, para a transformação de toda a vida”. O termo Trabalho novo logo remete ao trabalho realizado pelo grupo em 1971 no Brasil, mas, ao mesmo tempo, ganha nova acepção. Nos anos de exílio, Trabalho novo está associado ao processo de um mundo em transformação. A construção momentânea de um novo mundo demandaria uma nova ideia de arte. No filme *Vinte e cinco*, realizado pouco depois em Moçambique com apoio da RTP e da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)¹⁵⁵ entre 1975 e 1976 por Zé Celso e Celso Luccas sobre o processo de independência da antiga colônia, um dos planos mostra uma criança africana aprendendo a operar uma câmera. A singela sequência, que contém em si as ideias de revolução e de independência, projeta também uma nova relação produtiva em arte, que, no limite, recusa a ideia de autonomia burguesa da atividade e sonha com uma espécie de diluição social do conceito. Em um tempo revolucionário todos seriam artistas. Este parece ser o ideal do conceito de Trabalho novo para Zé Celso e o Oficina durante estes anos.

¹⁵⁵ Zé Celso e Celso Luccas chegaram em Moçambique 15 dias antes da independência da antiga colônia para fazer um documentário pela RTP sobre o processo. Segundo Celso Luccas em depoimento para reportagem da Revista Veja de 18 de maio de 1977: “ficamos arrebatados demais com o movimento da vitória do fraco sobre o forte e, quando os operadores regressaram a Lisboa com o equipamento, decidimos permanecer para fazer um filme mais extenso”. O nome do filme refere-se diretamente ao 25 de junho de 1975, data da independência de Moçambique, e ao 25 de junho de 1962 data da fundação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), mas também ao 25 de abril de 1974, quando tem início a Revolução dos Cravos em Portugal. No cartaz de estreia do filme, estampava-se a frase do presidente Samora Machel: “A existência de classes e da luta de classes é um combate permanente. Nunca nos devemos esquecer disto. Não devemos confundir a vitória militar com a vitória política e dizer, porque a guerra terminou a luta de classes cessou. A luta de classes existiu antes e existe ainda no nosso seio. Como é que consolidamos o Poder Popular? Por isso dizemos, TRAVAR UM COMBATE para criar uma mentalidade nova, um homem novo que, por sua vez, edificará a nova sociedade”. Mais uma marca do forte engajamento que teve o trabalho de Zé Celso no exílio.

O impulso vanguardista de “reconduzir a arte à práxis vital” (BÜRGER, 2008, p. 58) brilha no trabalho do grupo desde 1968. Mas a partir do exílio este impulso muda de sentido ao associar-se a uma posição radical na luta de classes. Toda a mística de fundamento mágico-religioso que gravitava em torno das práticas realizadas pelo grupo em 1971 é suplantada por uma prática fortemente ligada às lutas dos trabalhadores, camponeses e soldados em Portugal revolucionário.

Em 1974, pouco antes de deixar o Brasil, Zé Celso (1998) via o teatro como “profético e messiânico”, “Prometeu” detentor do fogo divino (p. 284). O teatro seria como um “*segredo* de amor revelado para todos os homens e nesse segredo está o segredo da mudança da vida” (p. 286). Mas em 1975, imbuídos pelo espírito de Galileu, a Comunidade Oficina afirma: “Os *segredos* das ciências e das artes descobertos por pequenos burgueses [...] somente terão eficácia quando forem usados pelo povo” (DINAMITAÇÃO, 1975, n. p.).

Quando Zé Celso retorna ao Brasil no final de 1978 é a este sentido altamente politizado do coro que ele busca dar prosseguimento com o Oficina. Um coro que se quer sempre maior, que busca romper com a ideia de especialização em arte. Em plena ditadura, no 1º de maio de 1979 o grupo apresenta *Ensaio para um carnaval do povo* na Praça da Sé, no contexto das grandes greves de trabalhadores do ABC. O espetáculo terminava com a faixa “Criar, Criar, Poder Popular”. E em entrevista para reportagem da Folha de S. Paulo, Zé Celso afirma ser preciso lutar: “lado à lado com as reivindicações dos trabalhadores, porque também pertencemos a essa classe” (NATALE, 1979, p. 12).

De fato, como já sugere Luiz Fernando Ramos (2005), a experiência do exílio em tempos revolucionários parece ter sido decisiva para todo o trabalho subsequente do grupo. No entanto, distante de um momento de intensidade revolucionária, a formatação coral do trabalho em busca de conexão produtiva com os trabalhadores em luta vai perdendo espaço. A terminologia de engajamento dá lugar a uma reposição gradual de mistificação. E, com isso, pouco a pouco, a pulsão criativa do grupo se estabiliza em forma cultural.

A produção contemporânea do Oficina seria assunto para outro debate. Afinal é repleta de ambivalências e idas e vindas. Contudo, de modo geral, chama a atenção que a nova mudança de sentido a partir da década de 1980 é também defendida como uma espécie de triunfo do projeto vanguardista iniciado em 1968. A inflexão dos tempos revolucionários em Portugal é vista então como apenas mais um capítulo deste bem-sucedido processo que

culmina no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e na coroação de Zé Celso como espécie de guru prometeico, ou cacique dionisíaco.

Em filme recente sobre sua vida, Zé Celso conta sobre uma significativa mudança de divindade pelo qual passou:

Eu, durante muito tempo eu fui um chato, eu fui um Prometeu. Eu ficava brigando. Eu era oprimido. Ficava reclamando, [...] Até que na passagem do ano já depois da volta do exílio, me veio às mãos Dioniso. E eu percebi que não tava com nada ficar ali reclamando. Bom, meu deus é Dioniso, eu quero um deus que te ofereça vinho, que te faça dançar, tomar banho de cachoeira... Aí minha vida mudou radicalmente, o teatro oficina mudou radicalmente¹⁵⁶.

Em entrevista realizada em 2012 ele diz ainda:

Eu quis fazer *Prometeu acorrentado*. Mas logo depois [...] o mito mudou pra mim inteiramente. Eu reneguei Prometeu e assumi Dioniso [...] essa relação de oprimido e opressor, de teatro do oprimido, eu despacho. Eu despachei com Prometeu e encontrei Dioniso (CORRÊA, 2012, p. 9).

A confissão de Zé Celso revela a vontade de seguir trabalhando com formas corais e coletivas do teatro, mas sem lidar com o potencial de luta política que tais recursos possuem. Ou seja, manter algo do trabalho realizado em Portugal mas livre do engajamento – “essa relação de oprimido e opressor” – que o organizava. Neste momento, a ritualização suplanta a encontro coletivo; a metafísica existencial novamente toma o espaço da luta de classes.

Apesar disto, a proposição vanguardista de integração arte e vida se mantém como fundamento do trabalho do Oficina e talvez a mais reluzente marca de sua prática artística. Mas como afirma Peter Bürger (2008) em sua reflexão sobre as primeiras vanguardas históricas do início do século XX: “na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos” (p. 113):

Os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tinham adquirido o status de obra de arte [...] a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas (BÜRGER, 2008, p. 123).

¹⁵⁶ Transcrito do filme *Evoé*, 2011, dirigido por Tadeu Jungle.

A forma, que um dia teve consequências e reverberações revolucionárias, vira mais um produto no velho escaninho da cultura¹⁵⁷ e mal resiste à formatação como mercadoria, embora creia que ainda tenha poder de tensão. Isso na mesma medida em que esfumaça o momento de verdade que o projeto um dia teve.

¹⁵⁷ Na década de 1990, com a reforma do teatro no projeto atual de Lina Bo Bardi e estreias como *Ham-let* em 1993, o Oficina é alçado novamente a paradigma do teatro brasileiro. Mas embora Zé Celso reivindique a tradição iniciada em 1967 e construa sua própria história sobre o grupo que culmina sempre no presente e nele mesmo, há outra reviravolta. Ainda em 1984, para uma reportagem da Folha de São Paulo, Zé Celso diz: “Acabou o Oficina, finalmente. Nesse momento nasce um novo espaço – uma usina de arte” (apud ELEUTÉRIO, 1984).

Capítulo 3

AS ARMAS DO TEATRO

Formulações estéticas e políticas de Augusto Boal a partir de 1967

Impasses do coringa

No dia 21 de abril de 1967, o Teatro de Arena estreou *Arena conta Tiradentes*, mais uma parceria dramatúrgica entre Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Tudo indicava que seria um prosseguimento da linha percorrida desde o golpe de 1964 pelo grupo, que depois de *Arena conta Zumbi* ainda apresentou musicais como *Arena canta Bahia* e *Tempo de guerra*. Com canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Tiradentes* supostamente era mais um capítulo desta etapa que começou com *Zumbi* em 1965. Ou seja, era outra analogia histórica para refletir sobre o presente, também tinha estrutura musical e queria participar da resistência cultural de protesto.

Contudo, já no programa do espetáculo percebe-se uma inflexão no desenvolvimento do grupo e nas posições de Boal. Junto com as corriqueiras informações técnicas, também aparecem ali dois textos do diretor, *Tiradentes: questões preliminares* e *Quixotes e heróis*. São textos que, além de apresentarem alguns dos debates importantes em torno do tema, também falam, em linhas ainda bem gerais, sobre uma proposta nova para o campo teatral de resistência. O “Sistema Coringa” aparece ali como o esboço de uma mudança de atitude diante daquele tempo fechado.

Pouco depois da estreia, a peça escrita por Boal e Guarnieri foi publicada pela Editora Sagarana, ainda no mesmo ano de 1967. A edição reproduz os mesmos textos do programa, mas integra-os em um longo ensaio sobre o Sistema Coringa e sua relação com a trajetória do Teatro de Arena até então¹⁵⁸. Trata-se de uma espécie de poética-manifesto para enfrentar o momento histórico do após-golpe, um período que já começava a ser percebido de forma mais

¹⁵⁸ O ensaio é dividido assim: I. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; II. A necessidade do Coringa; III. As metas do Coringa; IV. As estruturas do Coringa; V. Tiradentes: Questões preliminares; VI. Quixotes e heróis. As duas últimas seções eram os textos que estavam já no programa do espetáculo.

negativa e crítica por Boal em comparação com o entusiasmo que marcara os primeiros anos de resistência.

Não por acaso, o primeiro segmento do ensaio tem o sugestivo título de *Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena*. É, de fato, uma reflexão que revela, já no nome, um forte indicativo de reavaliação crítica do teatro brasileiro até ali. Uma pausa reflexiva sobre uma trajetória importante mas que já vinha perdendo as condições de existir.

A sugestão pessimista do título ganha corpo na exposição de uma cena teatral que, de modo geral, viveria dificuldades terminais. Sem subsídios ou apoio econômico e com a diminuição do público que animou as primeiras produções de resistência cultural entre 1964 e 1966, “o teatro, no Brasil, vive seus momentos agônicos” (BOAL, A., 1967, p. 11). O público estaria sumindo do teatro, segundo Boal, devido à recessão econômica pelo qual passava o país: “falta dinheiro no bolso da plateia” (Ibid., p. 12). Em paralelo, o teatro perdia “o apoio econômico que poderia promover o barateamento dos ingressos” (Ibid., p. 12).

Realmente estava em marcha a política de modernização capitalista organizada pelo Estado ditatorial que após debelar o poder de negociação dos trabalhadores, reprimiu os salários e ampliou os ganhos do capital a partir de 1964.

Asfixiado por este tempo obscuro, Boal começava a expressar as contradições da cultura do período e desconfiar do ambiente produtivo em que ela estava inserida:

O único caminho que parece agora aberto é o da elitização do teatro. E este deve ser recusado, sob pena de transformarem-se os artistas em bobos da corte burguesa, ao invés de encontrarem no povo a sua inspiração e o seu destino (BOAL, A., 1967, p. 21)

O impasse aparece da seguinte forma: ao mesmo tempo em que ele vê o povo como “inspiração” e “destino” do teatro de esquerda, também se dá conta que a conexão com os trabalhadores estava interditada, tanto do ponto de vista político quanto da perspectiva econômica. É, portanto, taxativo ao dizer: “o beco não parece ter saída” (BOAL, A., 1967, p. 21).

Mas apesar deste dilema paralisante, e do réquiem do teatro nacional que o título da primeira parte anuncia, na segunda parte, chamada de “A necessidade do Coringa”, o ensaio segue com uma apresentação pormenorizada de um *plano de luta*. O Sistema Coringa era exposto e teorizado como uma proposta de solução para o quadro exposto, ou, pelo menos, uma estratégia objetiva para enfrentar a situação. A expectativa é alta em torno da novidade.

Boal apresenta esta nova *poética* como a síntese de todas as fases pelas quais o grupo já passara até então e, ao mesmo tempo, a superação de tudo aquilo: o sistema reuniria em si “todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas” (BOAL, A., 1967, p. 28).

Apesar do diretor deixar claro que não considerava que a crise tivesse “raízes estéticas” (BOAL, A., 1967, p. 13) – ou seja “não foram os elencos que subitamente passaram a apresentar espetáculos inadequados às suas plateias” (Ibid., p. 11) –, o sistema coringa é apresentado como uma resposta *estética* ao impasse. Diante do tempo repressivo em que viviam, o sistema buscava apontar caminhos para um tipo de estrutura de criação que respondesse mais diretamente a este contexto específico. Afinal, “não se pode ficar esperando que ocorram modificações fundamentais na política econômica” (Ibid., p. 35). Ou seja, era preciso encontrar maneiras de superar os entraves sociais por meio de novas formas de produção e criação estética – “O ‘Sistema do Coringa’ [...] foi determinado pelas características atuais da nossa sociedade e, mais especificamente da nossa plateia. Suas metas são de caráter estético e econômico” (Ibid., p. 30).

O coringa foi uma tentativa de *sistematização* de procedimentos estéticos que já começaram a aparecer, ainda que de forma “desordenada”, em *Arena conta Zumbi*: “Para nós, a principal missão [de *Zumbi*] foi criar o necessário caos, antes de iniciarmos, com *Tiradentes*, a etapa da proposição de um novo sistema” (BOAL, A., 1967, p. 24). Entre os expedientes praticados em *Zumbi*, que seriam a base para o Sistema Coringa, Boal destaca: a) a “desvinculação ator-personagem”, que demandava a definição de “máscaras” sociais para as personagens retratadas – “independentemente dos atores que representavam cada papel procurava-se manter em todos a interpretação da ‘máscara’ permanente de cada personagem interpretado” (Ibid., p. 24); b) a “perspectiva de narradores” (Ibid., p. 25) que deveria envolver todos os atores do espetáculo, buscando um nível de “interpretação coletiva” (Ibid., p. 26); c) o “ecletismo de gênero e estilo”, que justificava-se pela confiança de que “em teatro, qualquer quebra desentorpece” (Ibid., p. 26); d) por fim, a música, utilizada para criar uma “experiência simultânea razão-música” (Ibid., p. 26). Como exemplo ele diz: “ninguém acreditaria que este ‘é um tempo de guerra’ se não fosse a melodia de Edu Lobo” (Ibid., p. 26).

Zumbi teria assim colocado em crise as formas clássicas de teatro e aberto caminho para algo inovador e altamente crítico. O Sistema Coringa seria a formalização de um novo princípio criativo para o teatro a partir daquela experiência caótica, que desbravara caminhos,

mas não os percorrera com método. Assim, ao mesmo tempo em que se festejava aquela montagem decisiva e tão representativa do teatro de protesto também esboçava-se um veio crítico ao que se fizera até então. Além disso, tentava-se adequar a força inaugurada com *Zumbi* ao tempo obscuro que era sentido com mais peso em 1967.

O fundamento do sistema era o de fortalecer a conjugação entre o desenvolvimento da fábula da peça com a “conferência”, isto é, “apresentar dentro do próprio espetáculo, a peça e a sua análise” (BOAL, A., 1967, p. 31)¹⁵⁹.

Para lidar com estes dois universos justapostos, o sistema se divide em duas funções: “a função *protagônica* que é a realidade mais concreta e a função *coringa* que é a abstração mais conceitual” (BOAL, A., 1967, p. 33). A primeira função é um retorno aos expedientes naturalistas da interpretação: “O ‘ator protagônico’ deve ter a consciência do personagem e não a dos autores” (Ibid., p. 37). Enquanto que a função coringa é o oposto, sua consciência está “acima e além, no espaço e no tempo, da dos personagens [...] é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo” (Ibid., p. 39). O Coringa é, bem ou mal, um elemento de mediação crítica entre passado e presente; entre o tempo da representação e o tempo do espetáculo. Ou seja, ele busca ativar a reflexão a partir do que é mostrado. É, enfim, um tipo de mestre de cerimônias organizando o espetáculo e abrindo fissuras no desenvolvimento da trama para colocá-la sempre em perspectiva crítica.

Além das duas funções, há também o Coro. O recurso que fora o fundamento da montagem de *Arena conta Zumbi* divide-se agora em dois coros¹⁶⁰, que deveriam, assim, ecoar o conflito de vontades entre as personagens da peça. Isto é, cada coro seria uma espécie de apoio e reverberação dos desejos e intenções das personagens que se chocam no desenvolvimento da trama¹⁶¹. Ou seja, a forma coral, que estruturalmente aponta para fora do conflito intersubjetivo, aqui ajudaria a ecoá-lo.

A organização sistemática da cena buscava, enfim, não apenas estabelecer toda uma possibilidade nova deflagrada com *Arena conta Zumbi*, mas também corrigir o que Boal considerou equivocado e excessivo no musical anterior. O que não significa, portanto, avanço

¹⁵⁹ *Tiradentes* já não enfatiza tanto, por exemplo, a ideia do presente da cena. Como afirma o autor: “objetiva-se aumentar a velocidade de refletir o espetáculo o seu momento, dia e hora, sem reduzir-se à hora, ao dia e ao momento” (BOAL, A., 1967, p. 41).

¹⁶⁰ “Todos os demais atores estão divididos em dois Coros: Deuteragonista e Antagonista, tendo cada um seu Corifeu” (BOAL, A. 1967, p. 39)

¹⁶¹ “Os atores do primeiro Coro podem desempenhar qualquer papel de apoio ao Protagonista: isto é, papéis que representem a mesma ideia central deste. Assim, no caso de ‘Hamlet’, por exemplo: Horácio, Marcelo, os comediantes, o Fantasma etc. É o Coro-Mocinho. O outro, o Coro-Bandido, é integrado por todos os atores que representem papéis de desapoio. No mesmo exemplo: o Rei Cláudio, a Rainha Gertrudes, Laertes, Polônio etc.” (BOAL, A., 1967, p. 39)

ou radicalização. Apesar da retórica de superação, o sistema propõe, na verdade, alguns recuos diante daquela ruptura que considerou demasiada.

A nova poética queria “resolver a opção entre personagem-sujeito e personagem-objeto”, isto é, queria romper com o suposto dualismo pelo qual ou “o pensamento determina a ação, ou ao contrário, a ação determina o pensamento” (BOAL, A., 1967, p. 34). Em *Zumbi*, para Boal, a análise social se sobrepunha ao desenvolvimento individual das personagens. Buscava-se agora uma forma que levasse também em consideração este campo subjetivo que parecia ter sido equivocadamente negligenciado. Neste sentido, um dos objetivos do Sistema Coringa era o de “*restaurar* a liberdade plena do personagem sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social” (Ibid., p. 35). A escolha do verbo (*restaurar*) não deixa mentir sobre o recuo planejado, embora o autor afirme que a busca seja por uma espécie de síntese. A retomada dos sujeitos autodeterminados, “hegelianamente livres” (Ibid., p. 35), buscava impedir “a apresentação do mundo como perplexidade, como destino inelutável” (Ibid., p. 35), como também buscava fugir de “interpretações mecanicistas que reduzam a experiência humana à mera ilustração de compêndios” (Ibid., p. 35).

Esta retomada tinha um sentido estrutural para a poética do coringa. Isto porque junto com ela vinha o estranho objetivo de “reconquistar a ‘empatia’” (BOAL, A., 1967, p. 38), este procedimento de identificação que desapareceria quando “a plateia perde o contato emocional imediato com o personagem e sua experiência tende a reduzir-se ao conhecimento puramente racional” (Ibid., p. 38). Assim, para reativar uma ligação emocional e mais intensa do público com a cena, a função protagônica, regida pelos expedientes naturalistas, era uma tentativa de injetar empatia no projeto crítico do grupo:

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pode. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados¹⁶². E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. (BOAL, A., 1967, p. 21)

Assim, neste momento “fúnebre” do teatro brasileiro, em uma realidade sem condições políticas e financeiras de se dirigir ao povo, a empatia deveria contribuir para criar

¹⁶² Brecht responde a isso em texto que saiu no livro *Teatro dialético* publicado no Brasil justamente naquele ano de 1967 pela editora Civilização Brasileira: “O abandono da empatia não se origina de um abandono das emoções e não leva a isto. A tese da estética vulgar de que somente podem ser criadas emoções através da empatia é uma tese errada. Em todo o caso, uma dramática não-aristotélica tem que se submeter a uma crítica cuidadosa quanto às emoções que pretende criar e que estão contidas nela” (p. 175).

um tipo de atrativo para que a massa popular, a plateia que mais importa, se interessasse em frequentar o teatro de resistência. Isto, contudo, sem perder o espírito crítico das etapas não-naturalistas do Arena e das novidades de *Arena conta Zumbi*, “esta *empatia* exterior será trabalhada lado a lado com a exegese” (BOAL, A., 1967, p. 38), ou seja, estaria contida “dentro de um novo sistema que a enquadre”¹⁶³.

Há, enfim, certa expectativa em defender alguma possibilidade de conexão social, por mais contraditória que seja, mesmo em um momento histórico em que tudo parece estar desmoronando. Boal finaliza as partes do ensaio que explicam o funcionamento do sistema coringa dizendo que com ele “pretende-se apenas tornar o teatro outra vez exequível em nosso país. E pretende-se continuar a pensá-lo útil” (BOAL, A., 1967, p. 43).

O paradoxal sistema coringa decorre, portanto, do impasse histórico engendrado pelo golpe de 1964. Bem ou mal, buscava-se enfrentar a fratura e seus desdobramentos, como a desconexão com os trabalhadores e a mudança de sentido da ideia de popular.

O interessante em *Arena conta Tiradentes* é que, tematicamente, a peça busca dar vazão ao debate teórico. A Inconfidência Mineira aparece na peça como imagem metafórica de um movimento revolucionário fracassado devido às más alianças e à distância entre intenção revolucionária e o povo. Na peça escrita por Boal e Guarnieri, a tragédia de Tiradentes é perceber tarde que buscava aliados entre aqueles que, no fundo, eram inimigos. Já no final da peça, o Coringa afirma: “[Tiradentes] queria estar junto – mas escolheu mal com quem” (BOAL, GUARNIERI, 1967, p. 126). Eram setores nacionalistas da sociedade, mas grandes proprietários, cuja bandeira hasteada mais alto seria sempre a de seus negócios; além de artistas e intelectuais idealistas segundo os quais, “as revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem”¹⁶⁴ (Ibid., p. 113). A peça mostra, enfim, uma tragédia evitável, ou seja, os *erros* que levaram a revolta ao fracasso. Segundo Boal (1967),

¹⁶³ A posição de Boal parece mais ou menos alinhada a do Grupo Opinião naquele período. O espetáculo *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estreou em abril de 1966 e, como é visível no título, também lidava com o impasse daquele tempo. A peça escrita por Vianinha e Ferreira Gullar foi publicada pela Editora Civilização Brasileira em setembro de 1966. Como prefácio vinha o texto escrito para o programa do espetáculo assinado coletivamente e com o título *O teatro, que bicho deve dar?*. Ali defendia-se uma formulação *leve* e *cômica*, próxima das manifestações populares e que, deste modo, reconquistasse o “encantamento” do teatro. Embora viesse com a ressalva de que “quando falamos em encantamento, não estamos querendo dizer envolvimento passional” (GULLAR; VIANNA, 1966, p. 15).

¹⁶⁴ Quem o diz é Alvarenga Peixoto, na cena em que os poetas discutem o lema da nova bandeira do país após sua libertação: “BARBARA – Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a independência” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 112), ao que Alvarenga Peixoto responde: “Não te preocupes, meu anjo. A coisa já está adiantada. As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem” (Ibid., p. 113).

“o principal objetivo de *Arena conta Tiradentes* é a análise de um movimento libertário que, teoricamente poderia ter sido bem sucedido” (p. 46).

A angulação e o tratamento do fato histórico apontavam diretamente para a crítica das posições frentistas que o PCB defendeu entre 1958 e 1964 em torno da luta anti-imperialista, bem como para a ideia de populismo. Mas, além disso, também colocava em questão um desconforto com a posição da arte engajada naqueles anos sombrios de ditadura que não tinham mais nenhuma possibilidade de conexão real com os trabalhadores e parecia não ver isto como um problema substancial. Neste sentido, a crítica também recaía sobre as posições de “frente democrática” que o PCB passou a defender depois de 1964 como estratégia de enfrentamento à ditadura. Foi uma linha que ganhou mais substância justamente naquele ano de 1967 até culminar em sua homologação no VI Congresso do Partido em dezembro daquele ano.

O erro que impedira o sucesso da Inconfidência é em boa parte atribuído à elitização do pensamento revolucionário identificada tanto na postura política anterior a 1964 como também nos impasses que o país vivia desde então¹⁶⁵. O Sistema Coringa seria a possibilidade de ao menos enfrentar este abismo. É como se a trama negativa da peça provasse a necessidade de formulações estruturais positivas do tipo do Coringa.

Apesar disso, a nova formulação ainda faz parte deste momento e reproduz os seus impasses. Pouco após a estreia da peça e o lançamento do livro, o crítico Anatol Rosenfeld escreveu dois textos em diálogo aberto com as posições de Boal¹⁶⁶. Anatol mostra como os procedimentos mais avançados empregados na montagem de *Arena conta Zumbi* estavam ligados às reflexões sobre teatro épico e dialético de Bertolt Brecht. De modo que a tentativa de síntese e correção defendida na teoria do Sistema Coringa seria, na verdade, regressiva. Destaca, por exemplo, o equívoco da associação direta entre *empatia* e *naturalismo* sugerida por Boal ao teorizar sobre a função protagônica do sistema. Para Anatol (1996): “nada nos força a supor que a ilusão, identificação e empatia possam ser alcançadas somente através do naturalismo”. (p. 24).

Curiosamente, em texto de 1962 sobre a montagem de *A mandrágora* de Maquiavel no Teatro de Arena, Boal (1975) argumenta que a conexão do público com o espetáculo

¹⁶⁵ Boal (1967) diz: “sendo o mundo como está, esta e outras inconfidências menos remotas ou em curso, vitoriosas ou derrotadas, tendem a interpretar o povo sem ouvi-lo, traduzindo em sua própria linguagem de elite palavras que em nenhuma parte foram pronunciadas. Ao povo, depois, informam sua tradução” (p. 48)

¹⁶⁶ O primeiro texto, *Heróis e coringas*, foi publicado na Revista Teoria e Prática em 1967 e o segundo, *O herói humilde*, no Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira) da Revista Civilização Brasileira de 1968. Ambos os ensaios foram reunidos mais tarde no volume *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*.

acontecia pela via da razão, da inteligência: “A *Mandrágora* atinge o espectador inteligentemente e, quando consegue emocioná-lo, ela o consegue através do raciocínio, do pensamento e nunca através da ligação empática, abstratamente emocional” (p. 81). Aí residiria toda a sua “qualidade popular” (Ibid., p. 81)¹⁶⁷. Ou seja, a retórica em defesa da reconquista da empatia em 1967 já tivera sua fragilidade exposta pelo próprio Augusto Boal.

Também nesse sentido, Anatol (1996a) argumenta que a ideia de reconquista da empatia não pode ser vista como uma correção do materialismo brechtiano. Afinal, Brecht “nunca eliminou a empatia, mas apenas a atenuou e a pôs a serviço do raciocínio” (p. 16). Portanto, a ideia de que expedientes naturalistas serviriam para reconquistar a emoção e o enlace entre palco e plateia, além de soar como uma expectativa irracionalista – como se a razão crítica fosse sempre fria e distante – significaria também um esforço inútil. Pior que isso, o projeto deflagraria uma problemática contradição no interior do sistema.

A tentativa de buscar a síntese entre uma ideia falsa de contrários (razão x emoção), continua Anatol, criaria um impasse formal. De um lado, os expedientes naturalistas não se sustentam “diante da eventual presença do Coringa dirigindo-se à plateia, derrubando, portanto, as paredes enquanto o ator protagonista e o público se esforçam ao mesmo tempo por construí-las imaginariamente”¹⁶⁸ (ROSENFELD, 1996a, p. 21).

Por outro lado, a inteligência que organiza a forma épica é subtraída justamente daquele que deveria ser o herói da peça e da posição que pretende-se defender. Segundo o crítico: “O estilo teatral épico abre aos personagens não protagonistas [...] horizontes mais amplos que aos protagonistas” (ROSENFELD, 1996a, p. 27). Anatol mostra como o tratamento naturalista de Tiradentes cria uma aura de ingenuidade em torno daquele que deveria apontar caminhos de superação:

Este processo certamente não torna os inconfidentes muito simpáticos, mas dá à maioria deles uma visão que, embora cínica, é a ampla de uma posteridade que não tem muitas ilusões [...] Todavia o protagonista Tiradentes que tem, naturalisticamente, apenas a consciência do personagem (e não a dos autores, estudiosos da sociologia), vive ingenuamente e com

¹⁶⁷ O texto foi publicado no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* de 1974. Não encontramos a versão do escrito original, mas como há a indicação da data junto ao texto muito provavelmente ele não tenha sido editado. Boal (1975) ainda diz: “Acreditamos, ao contrário, que a característica mais importante do teatro que se dirige ao povo deve ser a sua clareza permanente, a sua capacidade de, sem rodeios ou mistificações, atingir diretamente o espectador, quer na sua inteligência, quer na sua sensibilidade.” (pp. 80-1). É curioso pensar que o texto sobre o Sistema Coringa também foi republicado neste mesmo livro. E, com relação a este ponto, se contradizem frontalmente.

¹⁶⁸ Aqui Anatol dialoga diretamente com a seguinte passagem de Boal sobre o protagonista: “Ao vê-lo, deve a plateia ter sempre a impressão de quarta parede, ainda que estejam ausentes também as outras três” (BOAL, A., 1967, p. 38).

sinceridade total e ideal o liberalismo revolucionário. Torna-se por isso mais simpático e mais empático, mas, face aos outros, um tanto limitado. Comparado com eles, é o menos inteligente (ROSENFELD, 1996a, p. 27).

Joaquim Silvério dos Reis, por exemplo, o notório traidor da Inconfidência, aparece como uma das personagens de consciência mais avançada em toda a peça. Em determinado momento, o Coringa interrompe a ação para realizar uma entrevista com Silvério. Numa das perguntas, o Coringa sugere que a traição do inconfidente está ligada à covardia dele. Silvério responde: “Medo coisa nenhuma [...] vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais [...] a maioria está trepada no muro: conforme o balanço, eles pulam pra um lado” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 125). A despeito do cinismo, o recurso épico coloca a personagem posicionada entre os tempos, com a possibilidade de comentar distanciada da ação as implicações práticas e históricas da revolta, capaz inclusive de perceber a relutância de classe dos envolvidos (como a sua), o que é um excelente motivo para ele desistir e salvar-se com a delação. Segundo Anatol (1996a), tal especificidade do tratamento formal “deixa, um pouco, a impressão de que a grandeza da inteligência cresce em proporção inversa à grandeza da estatura humana” (p. 27).

Na peça, Tiradentes é retratado como o mais corajoso e radical entre os inconfidentes. Ele é o único que deseja realmente a transformação da ordem social a partir da ruptura com a metrópole. O tratamento realista dado ao protagonista busca construir a imagem de um *herói*, uma espécie de modelo de comportamento insubmisso, um mito cuja “luta deve ser magnificada” (BOAL, 1967, p. 56). Para Anatol (1996a), o desígnio era um paradoxo, afinal: “O naturalismo se destina a dar ao personagem (no caso, ao mito) a máxima realidade empírica possível, ao passo que o mito se destina a dar-lhe a menor realidade empírica possível” (p. 25)¹⁶⁹. Realmente, “A pureza ingênua do herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quase quixotesco” (p. 26).

A categorização de Tiradentes como herói apagaria a própria força que se quer associar a sua figura, isto é, a força coletiva do povo, um poder que ultrapassaria o capricho individual e a necessidade de um herói. O herói que percebe a primazia do povo para o bom termo da revolta não é um herói no sentido clássico. Afinal, como argumenta Anatol, o herói

¹⁶⁹ O crítico diz ainda: “Mitizar o herói com naturalismo é despsicologizá-lo através de um estilo psicologista, é libertá-lo dos detalhes e das contingências empíricas através de um estilo que resalta os detalhes e as contingências empíricas” (ROSENFELD, 1996a, p. 23) Na argumentação de Boal (1967), ele cita o poema de Brecht *Perguntas de um trabalhador que lê* para afirmar que ele “amplia o número de heróis sem destruir nenhum” (p. 54). No entanto, diz Anatol (1996a): “o sentido do poema é a crítica ao conceito de herói. Este é, necessariamente, um ente singular. A ampliação do número de heróis aniquilaria a sua condição excepcional de herói” (p. 49).

é insubstituível, “o herói se distingue pela sua singularidade” (ROSENFELD, 1996a, p. 33). A proposta de ação revolucionária, por outro lado, não pode prescindir de organizar um trabalho coletivo e substituível¹⁷⁰. Para que Tiradentes permaneça herói seria preciso esquecer aquilo que, na peça, o tornaria herói, isto é, a percepção de que é somente o povo que pode transformar a ordem das coisas.

Mas não é só um impasse, afinal, segundo Anatol (1996a), o procedimento produz também a ideia do “salvador festivo, insubstituível” (p. 34). O que era um grave problema, afinal, “A oferta do mito às ‘massas’ é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular”¹⁷¹ (p. 35).

Curiosamente, portanto, temos o seguinte paradoxo: a peça, que queria acusar a impostura de um projeto revolucionário que pensa no povo apenas como massa de seus desígnios elevados, reproduz em sua forma um procedimento populista e demagógico ao tentar criar mecanismos míticos de empatia, convencimento e exortação.

De fato, apesar da dura autocrítica que o musical contém, ele não apontava para uma resolução daquilo que acusava. Ora, apesar da defesa da primazia popular e da crítica da mediação de classe nas tarefas revolucionárias, o espetáculo não se esforça especialmente para superar isso. O ângulo do desenvolvimento do tema parece ter sido escolhido mais para constituir a autocrítica do que para criar possibilidades de diálogos mais profícuos e envolventes com os trabalhadores. Boal (1967) diz, por exemplo: “escolhemos o palácio e isso nos forçou a exclusão quantitativa do povo [...] Nosso tema nos parece, assim, melhor servido” (p. 47). A própria expectativa de heroísmo que há em torno de Tiradentes é o heroísmo da classe média que trairia sua classe. Se o Sistema Coringa pode mesmo ser lido como a tentativa de construir pontes entre os grupos de classe média e um público popular que estaria longe dos palcos, em *Arena conta Tiradentes* isso não ocorre. O que acontece é uma espécie de exposição do método através de uma fábula temática que comprovaria a urgência de sua aplicação.

¹⁷⁰ Diz o crítico: “Particularmente a indispensável capacidade de organização – que implica quase que por definição a manipulação de engrenagens alienadas – afigura-se pouco heroico e, sobretudo, extremamente antiteatral. É este trabalho no cotidiano e anônimo, sem carisma e sem grandeza visível, trabalho que implica o planejamento da própria *substituição* por outros em caso de impedimento prolongado ou permanente, que é decisivo.” (ROSENFELD, 1996a, p. 34)

¹⁷¹ O crítico aprofunda a questão: “Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos de que só se necessita da vida do homem providencial para satisfazer todas as aspirações” (ROSENFELD, 1996a, p.36)

O Sistema como modelo de trabalho

A despeito dos paradoxos, a organização e divulgação do Sistema Coringa tinha um desígnio novo naqueles anos e que já aponta para o caminho que será percorrido por Boal até o fim de sua vida com o trabalho em torno do Teatro do Oprimido. A formulação da teoria do Coringa busca criar um “*sistema permanente*” (BOAL, A., 1967, p. 32), o que significa desenvolver um método no qual uma “mesma estrutura” possa ser usada para múltiplos tipos de espetáculos e montagens de peças. Mais do que isso, o sistema é também um modelo de trabalho, ou uma espécie de manual para um teatro em tempos de crise. O funcionamento do sistema era descrito em pormenores nos textos que abrem a publicação da peça. O objetivo era replicar o modelo e o seu uso por outros grupos e artistas. Além disso, tanto a dramaturgia como a montagem do espetáculo buscavam não apenas aplicar o sistema, mas também evidenciar a lógica do seu mecanismo. Boal afirma que nas estéticas tradicionais “o funcionamento da técnica é escondido, envergonhadamente” (Ibid., p. 31), como um truque do especialista que devesse ser preservado. Em contrapartida, “preferimos o despudor de mostrá-la como é e para que serve” (Ibid., p. 31). O Coringa também teria esta função de desvelar o funcionamento da estrutura.

Este tipo de atitude defendida por Boal revela uma nova expectativa com a produção cultural dentro do Teatro de Arena. É como se não bastasse mais apenas produzir obras de esquerda, sendo preciso também trabalhar para modificar o ambiente cultural e, principalmente, encontrar formas para multiplicar produções de um teatro crítico e socialmente comprometido. Boal diz: “pretende-se do fato sucedido extrair um esquema analógico aplicável a situações semelhantes” (BOAL, A., 1967, p. 46).

Na teoria do sistema, Boal evidencia também a vontade de desenvolver um ambiente de recepção cultural menos especializado e mais objetivo, como num jogo de futebol em que todos têm consciência plena das regras e da estrutura. Ao longo da vida, Boal repetirá tal comparação com relativa frequência, sempre com o sentido de criticar a especialização excessiva da arte e defender formas mais livres e democráticas da prática teatral. Na teoria do Sistema Coringa, a aproximação entre a poética e o esporte não é fortuita. De acordo com sua estrutura, as peças deveriam ser divididas em primeiro e segundo tempo; as cenas podem ser chamadas também de “lances”; e há todo um funcionamento estrutural que divide o espetáculo em segmentos específicos: “sete partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação” (BOAL, A., 1967, p. 41). Para explicar o funcionamento das Entrevistas, Boal compara: “Durante as disputas esportivas, [...] nos

intervalos entre um tempo e outro [...] os cronistas entrevistam atletas e técnicos que diretamente informam a plateia sobre o sucedido em campo” (Ibid., pp. 42-3). O Coringa faria este mesmo tipo de mediação.

A comparação vivifica o espírito brechtiano da teoria. Falando sobre a crise do teatro na Alemanha, Brecht afirma: “Nossa esperança está no público do esporte”. Segundo Gerd Bornheim (1992): “o ideal brechtiano é que o público de teatro se aproxime desse público de esportes: todo mundo deve ser um especialista” (p. 74). Essa era também a expectativa de Boal ao propor um sistema de fundamento épico e de mediação crítica que não fosse uma solução estética para determinado espetáculo, mas um modelo fixo e reproduzível para construção e montagem de peças. Ou seja, um sistema que fosse utilizável.

Além do Sistema propor uma mudança no ambiente produtivo e na relação com o público, a proposta também ajudaria a resolver o problema da escassez de recursos para o teatro:

Nesse panorama hostil, a montagem obediente ao sistema do ‘Coringa’ torna-se capaz de apresentar qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens, já que cada ator de cada coro multiplica suas possibilidades de interpretação. Reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis. (BOAL, A., 1967, p. 35)

Em síntese, a teoria do coringa propõe uma sistematização da técnica de tal forma que ela possa se reproduzir livremente como modelo de trabalho. Não é por acaso que o sistema conste da seção “Poéticas do Oprimido” e feche o livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* publicado por Boal em 1974 durante seu exílio na Argentina¹⁷². Com efeito, a função Coringa será o mecanismo chave de uma das técnicas mais disseminadas do Teatro do Oprimido, o Teatro-Fórum. O Coringa, no Fórum, é quem organiza o desmonte da cena como representação controlada e quem faz a mediação com o “público” e organiza as intervenções deste na cena. Ou seja, tanto no Sistema Coringa como no Fórum, o Coringa deve ser o elemento que *desfaz a distância* entre palco e plateia, estabelece pontes e conexões e ajuda a criar um ambiente no qual o público se integre e participe ao invés de somente contemplar. Ao mesmo tempo em que cria *distanciamento*, no sentido brechtiano, do que é representado, organiza as rupturas de cena, cinde o enlevo e comenta o que se mostra.

¹⁷² O livro é composto de cinco partes. As quatro primeiras são estudos de Boal sobre a tragédia grega, a obra dramática de Maquiavel, Hegel e Brecht e “o conceito de épico”. A última parte é a chamada “Poética do Oprimido” que se divide em duas seções: a) “Uma experiência de teatro popular no Peru”; b) “O sistema coringa” (BOAL, A., 2010).

Pois então, ao pensar o Sistema Coringa como um modelo para ser reproduzido, Boal já começa a esboçar relações novas do teatro em sociedade. De alguma maneira, a tentativa é aproximar o teatro do “fenômeno social presente [...] idêntico ou semelhante a outros fenômenos sociais de natureza não estética: políticos, comícios, assembleias, partidas de futebol...” (BOAL, A., 1967, p. 45). Com a radicalização política de Boal já a partir de 1967 tal ideia vai ganhar uma significação ainda mais produtiva e radical no Brasil até sua prisão e exílio em 1971.

Teatro de guerrilha e a guerrilha no teatro

Em abril de 1968 Boal publica na Revista aParte nº 1 do TUSP¹⁷³ a peça *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, sobre o guerrilheiro Che Guevara¹⁷⁴, morto poucos meses antes, em outubro de 1967. A peça foi inspirada nos diários de Che durante a luta que travou na Bolívia até ser capturado e assassinado pelo Exército. Logo na primeira rubrica da peça vê-se que Boal segue a determinação de empregar o Sistema Coringa como modelo para composição dramática:

(Os atores estarão todos em cena durante o transcurso da peça, são narradores de uma história conhecida [...] O ator que desempenha o Comandante deve ser sempre o mesmo; os demais atores revezam-se em todos os papéis, quando necessário) (BOAL, A. et. al., 2016, p. 177)

Che Guevara ocuparia a função protagonista do espetáculo, tal qual Tiradentes na peça anterior. Além disso, o texto segue a estrutura de composição proposta na teoria: começa com

¹⁷³ Trata-se da mesma edição da revista aParte em que saiu publicada a entrevista que Tite Lemos fez com Zé Celso com o nome de *O poder de subversão da forma*.

¹⁷⁴ Che foi um mito para aquela geração, e animou especialmente os artistas brasileiros do período. No programa da peça *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* de Vianinha, que estreou também em 1968, ele manifesta o desejo de montar uma peça sobre o guerrilheiro. Além disso, era notória a admiração de Glauber Rocha pelo revolucionário. O cineasta brasileiro esteve em contato com Cuba em 1967 negociando apoio para filme *América Nuestra* em homenagem ao guerrilheiro. Em entrevista de 1967, pouco após a estreia de *Terra em transe*, ele diz: “No momento eu gostaria de mudar, pois acho que há uma saída política que é realmente atual e válida, e que responde a todas as insuficiências teóricas dos Partidos Comunistas tradicionais latino-americanos [...] Acho que as respostas às dúvidas de um personagem como Paulo – dúvidas que aliás caracterizam toda minha geração e eu mesmo, é a figura de Guevara” (ROCHA, 2004, p. 118). Caetano Veloso gravou *Soy loco por ti América* ainda em 1967, fazendo referência direta à morte de Guevara. Além disso, a famosa frase “crear dos, tres... muchos Vietnam” que pronunciou Che Guevara pouco antes de iniciar um foco guerrilheiro na Bolívia era comumente repetida no campo cultural. Na entrevista de Zé Celso (1998) que saiu na mesma edição da revista aParte, ele cita-a por meio da formulação de Godard: “a eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura” (p. 98).

o poema de Pablo Neruda *Tonada de Manuel Rodríguez*¹⁷⁵, que cumpre as vezes de Dedicatória e “aquecimento ideológico” do espetáculo¹⁷⁶; o Coringa ao longo da peça faz a mediação entre passado e presente, comenta o desenrolar dos fatos e ainda entrevista o Coronel que teria matado o Comandante Guevara; e, por fim, a peça termina com três Exortações. Ou seja, os principais segmentos que compõem a estrutura dramática do Sistema Coringa também organizam a nova peça de Augusto Boal.

Apesar disso, o texto apresenta uma especificidade temática que revelava uma nova posição política do autor, a qual, por sua vez, irá influenciar fortemente suas formulações estéticas daqui em diante.

O herói da peça é mais do que apenas uma metáfora sobre a necessidade de lutar contra a opressão, Che Guevara é a figura que encarnava um singular programa da luta revolucionária e que entusiasmava setores de esquerda ao redor do mundo todo. Neste sentido, a peça torna-se uma espécie de apresentação estética de um programa político. O desenrolar da dramaturgia pouco se preocupa com a exposição histórica dos acontecimentos narrados, afinal o que é importa ali é mostrar os tópicos decisivos do *guevarismo* a partir de encontros que o combatente vai tendo em seus últimos dias de guerrilha.

Em linhas gerais, Che defendia a urgência em abrir focos revolucionários de enfrentamento armado, recusar a política de gabinete e o burocratismo dos PCs e enfrentar as tarefas imediatas da revolução, a despeito da impressão de letargia e pouco apoio popular.

Trata-se de um programa que entusiasmou boa parte da juventude de esquerda ao redor do mundo, em meio a um ambiente de crescente desconfiança com relação ao comunismo partidário. A guerrilha e o terrorismo de esquerda soavam como um arejamento e uma saída para aquilo que Perry Anderson (2004) definiu como *marxismo ocidental*, isto é, o isolamento que intelectuais se submeteram após romperem com a burocracia regressiva dos PCs, os quais, bem ou mal, ainda mantinham a primazia de influência e inserção entre os trabalhadores na Europa após o fim da Segunda Guerra¹⁷⁷. A guerrilha era a chance de

¹⁷⁵ Manuel Rodríguez Erdoíza lutou pela independência do Chile no começo do século XIX com ações de guerrilha e foi assassinado pouco após a conquista.

¹⁷⁶ No livro *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade dizer algo através do teatro*, publicado em 1975 na Argentina, Boal (1982) fala sobre o procedimento: “Em muitos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo era costume dedicar as sessões a alguém ou a algum fato. Os atores em cena, perante os espectadores, ofereciam o espetáculo. A pessoa ou o fato eram muitas vezes suficientes para aquecer ideologicamente o ator pelo que significavam: um companheiro morto, um dirigente sindical que até na prisão arengava os presos denunciando a ditadura, etc.” (p. 92)

¹⁷⁷ Ele diz o seguinte: “Nenhum intelectual (ou trabalhador) membro de um partido comunista de massas desse período que não fizesse parte de sua liderança podia fazer qualquer pronunciamento independente [...] A alternativa contrária era permanecer fora de qualquer organização partidária, como intelectual independente.

deflagrar uma revolução contornando o imobilismo premeditado de diversos Partidos Comunistas ao redor do globo.

Em 1968, no mesmo ano da peça de Boal, o francês Régis Debray, que estivera lutando com Guevara na Bolívia, escreve seu *A revolução na revolução*. É um livro marcante para o período que sintetiza este novo espírito de luta em torno da guerrilha armada e torna-se um estrondoso sucesso entre a juventude revolucionária mundial.

No Brasil, é justamente o momento em que começavam a se organizar os grupos de enfrentamento armado à ditadura. O próprio Boal escreve a peça no período em que inicia sua aproximação com as posições de Carlos Marighella, o líder comunista que fora expulso do PCB no início de 1967 por discordar da linha política que o Partido tentava referendar¹⁷⁸. Marighella fundou no mesmo ano a Aliança Libertadora Nacional, a ALN, talvez o mais importante grupo armado a enfrentar a ditadura no período¹⁷⁹. Segundo Mário Magalhães (2012), Boal foi mais do que colaborador esporádico da ALN¹⁸⁰. Ele e o guerrilheiro teriam ficado amigos e Magalhães (2012) afirma que “Para Boal, Marighella abriu o mapa do Brasil e explanou sobre a guerrilha no campo” (p. 366). Boal fez parte da rede de apoio da organização e chegou inclusive a realizar missões para o grupo, como levar mensagem pessoal de Marighella para militantes da ALN que estavam em Cuba em 1969 (Ibid., p. 509)¹⁸¹. Nesta altura, o revolucionário já era dos mais procurados pelo aparato repressivo da ditadura e vivia sob rigoroso esquema de segurança. A tarefa outorgada a Boal revela a proximidade e a confiança entre ambos.

Neste caso, não havia controle institucional sobre as formas políticas de expressão, mas, em compensação, também não havia contatos com a classe social, cujo benefício, afinal de contas, confere significado ao trabalho teórico marxista” (ANDERSON, 2004, p.64)

¹⁷⁸ Marighella recusa a linha defendida nas Teses lançadas em junho de 1967 pelo núcleo dirigente do PCB. Elas já anunciavam a posição majoritária que, em linhas gerais, defenderia a criação de uma frente democrática para enfrentar a ditadura e que recusaria toda e qualquer tentativa de luta armada. Sem autorização do Partido, em julho de 1967 ele participa de encontro da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS) criada naquele ano em Cuba e que, de modo geral, defendia o caminho da guerrilha para o continente. Ficará em Cuba até dezembro, quando retorna ao Brasil já tinha sido expulso do Partido, em setembro de 1967, depois de 33 anos como militante.

¹⁷⁹ Antes de fundar a ALN, ainda em 1967 Marighella liderou o Agrupamento Comunista, que logo mudará de nome para ALN. A primeira ação armada da organização ocorrerá em dezembro de 1967 (GORENDER, 1999, p. 110). A linha defendida era guevarista, ou, melhor dizendo, foquista. Isto apesar de defenderem a via da guerrilha urbana como foco inicial de ação revolucionária, ao contrário das posições de Che.

¹⁸⁰ O historiador Luís Mir (1999) afirma que Boal mergulhou “para valer na aventura revolucionária” (p. 286) e que junto a atriz Norma Bengell abriu “para o movimento revolucionário brasileiro, o circuito cultural europeu de esquerda” (p. 378).

¹⁸¹ Em sua autobiografia, Boal (2000) passa vagamente pelo episódio: “Fui convidado, por uma organização clandestina, a visitar Cuba. Sonho. Embarque: 14 de dezembro de 1968 [...] Viajei para Havana na noite seguinte ao quinto ato [AI-5]” (p. 264). Relata em seguida o périplo pela Europa, passando por França, Itália e Áustria para então embarcar para Cuba provavelmente já no início de 1969.

Assim, a peça sobre Che Guevara representava na vida de Boal sua própria radicalização política que, veremos, reflete-se nas formulações estéticas sobre as quais se debruçou nos anos seguintes.

Mas apesar da peça ter este significado de manifesto político, logo chama a atenção que o fato mais evidente que dá origem ao texto é o assassinato daquele que inspiraria tal posição. Mais que isso, a trágica derrota que culminou na morte de Guevara é apresentada logo no início e, a partir dela, seguem-se as cenas sobre a melancólica trajetória final que envolvia o guerrilheiro encurralado na Bolívia, sem apoio popular e às vésperas de ser capturado e morto.

A morte do herói na peça, contudo, não significava a derrota de seus desígnios. O Coringa é quem expõe o cerne da questão: “O Comandante foi eliminado fisicamente, mas ninguém poderá eliminar o terrível impacto de seu exemplo, da sua conduta, da sua luta revolucionária e heroica.” (BOAL et. al., 2016, p. 195). O texto escrito por Boal queria mostrar justamente como o guerrilheiro multiplicava seu próprio espírito revolucionário, apesar de morto.

A lua muito pequena e a caminhada perigosa começa com um “Prólogo”, que cumpre às vezes da Explicação, no qual o Coringa expõe o assunto e a “prova” de que Che de fato morreu: “Tudo podia ter sido forjado tudo podia ser mentira. Menos a última prova: o seu diário e, nele, o seu pensamento” (BOAL et. al., 2016, p. 178). Ou seja, apesar da morte física, a peça busca reverberar aquilo que ultrapassaria a vida material do homem, ao mesmo tempo em que é a parte mais constitutiva daquela personagem histórica, a saber, as suas ideias. Já no final da peça, o Coringa exorta a: “reconhecer o que há de efêmero na vida física dos homens e de durável nas ideias, na conduta e no exemplo dos homens, pois este é o exemplo que inspira e guia os povos através de toda a história” (Ibid., p. 195). Na revista *aParte*, onde a peça foi publicada pela primeira vez, antes de iniciar o texto figurava a foto de Che Guevara morto entre soldados do exército boliviano. No final da peça, a revista estampava a foto dele altivo, muito vivo, pronto para a luta. É a defesa, enfim, de um espírito revolucionário que transcenderia o indivíduo e, apesar da derrota, sobreviveria na disposição para a luta de milhares de homens e mulheres. A morte de Che, portanto, não deveria ser vista como índice da derrota e sim como um caso exemplar de uma postura que se multiplica.

Com efeito, a contradição apontada por Anatol com relação à Tiradentes se manteria a mesma. Che é apresentado como herói por aquilo que dissolveria o conceito clássico de herói, ou seja, o protagonista se agiganta justamente por abrir mão do reconhecimento e do heroísmo pessoal. Ao fazer isso, ele deixaria de ser o herói clássico, criando um imagem

ambígua, meio mítica, meio quixotesca. Há isso em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, porém, ao contrário de *Arena conta Tiradentes*, aqui os recursos naturalistas em torno do protagonista são escassos, a peça é praticamente toda ela uma exposição de quadros didáticos que vão exemplificando as posições de Che, posições que, para usar expressão de Anatol são um “planejamento da própria substituição” (ROSENFELD, 1996a).

No prefácio da *Primeira feira paulista de opinião*, Boal escreve que “Che Guevara significa, a um só tempo, um exemplo de luta e um método de conduzir essa luta” (BOAL et. al., 2016, p. 33). O guerrilheiro aparece na peça como a imagem daquele que abre mão de si para fazer parte de uma luta maior. O que não significa apenas um espírito voluntarista de auto-sacrifício, mas um programa político que se fundamenta na ideia de traição de classe, ou seja, um método de condução da luta que tinha por alicerce se colocar horizontalmente na relação com o povo¹⁸².

O projeto político e revolucionário que Che Guevara representava para Augusto Boal era um tipo de reconexão com o povo oprimido, a despeito da situação aparentemente pouco propícia para isso. Ao longo de toda a sua vida, Boal citava sempre uma frase de Che que aparece pela primeira vez na peça: o Comandante fala com um de seus soldados e diz: “Nós todos precisamos entender isto: não se trata de desejar êxitos ao agredido – trata-se de correr a mesma sorte, e acompanhá-lo na morte ou na vitória.” (BOAL et. al., 2016, p. 192). Anos mais tarde, Boal criou uma sintetização para a passagem que era: “ser solidário significa correr o mesmo risco”¹⁸³, e tal máxima foi utilizada para justificar o fundamento de horizontalidade estética que existira no Teatro do Oprimido.

Naquele momento, entre os anos de 1967 e 1968, a parte dessas ideias que mais interessou Boal foi, portanto, a defesa da luta armada como caminho incontornável para tal conexão popular e a consequente deflagração da revolução, o que torna a peça um documento radical e corajoso às vésperas do AI-5. Da perspectiva guevarista, a luta deveria significar ainda aquilo que aparece na clássica passagem de Che citada na peça: “É preciso levantar em armas dois, três, muitos pequenos povos que lutem” (BOAL et. al., 2016, p. 193). A proposta do sistema coringa de organizar um método que pudesse ser livremente replicado passa a

¹⁸² Na peça, Che diz: “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, A., 2016, p. 181).

¹⁸³ Boal citará a frase em diversos momentos ao longo da vida, ela aparece, por exemplo, em ao menos três dos seus livros: *Arco-íris do desejo* (p. 19); a autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro* (p. 242); e em *A estética do oprimido* (p. 214). Mas, principalmente do final da década de 1970 em diante, o argumento contido ali muda de sentido, e passa a querer provar a ideia de superação contida no Teatro do Oprimido com relação à suposta impostura do teatro político de esquerda.

conter também este sentido guerrilheiro de abrir diversos focos, de multiplicar o enfrentamento.

A despeito da radicalização política pessoal pela qual passava o diretor, ele não abdicou do teatro para entrar de vez na luta política de guerrilha. Ao contrário disso. Era preciso transpor a força da luta armada para a estética, ou seja, desenvolver uma estética de enfrentamento, um *teatro de guerrilha*. Assim como movimentos armados significaram no período a ruptura com os impasses da luta política institucionalizada, tal espírito em arte também poderia ajudar a enfrentar os similares impasses pelos quais passava a cultura de esquerda. Na cena final da peça, o poeta Júlio Cortázar faz uma elegia/exortação diante do corpo alvejado do combatente revolucionário. O poeta diz:

Peço o impossível, o mais imerecido: peço que seja a sua voz a que aqui se ouça; que seja a sua mão a que escreva estas linhas. [...] 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 (BOAL et. al., 2016, p. 197)

A peça que começa dizendo que o pensamento de Che é seu grande legado, termina com a sugestão de que ele se multiplicará pelas mãos do poeta. Por um lado, uma frase como essa, pronunciada em um espetáculo teatral, soava logo como a defesa de uma arte militante, que participasse ativamente das lutas sociais que incendiavam o mundo. Ao mesmo tempo, da frase já emana também certa desconfiança com relação à própria categoria institucionalizada de arte. A “voz” e a “mão” do artista passam a ser instrumentos de outro, ou de outros. O que, no limite, coloca em crise o próprio conceito do gênio criador, do artista-especialista e seus privilégios. Ou seja, do ponto de vista do artista, assumir os pressupostos revolucionários da guerrilha envolveria tanto buscar formas de conexão horizontal com os trabalhadores, como também diminuir a distância entre o leigo e o especialista e desenvolver técnicas capazes de multiplicar modelos de produção, assim como os focos guerrilheiros de enfrentamento armado.

Diante de tais tarefas, recusava-se, ou, pelo menos, colocava-se em questão a ideia de autonomia da arte, assim como aconteceu durante as experiências de democratização cultural anteriores a 1964 no Brasil. E é a partir deste impasse entre ação política e criação estética que Augusto Boal organizará suas mais conhecidas formulações teóricas nos anos seguintes, que nascem, com efeito, de reflexões ligadas à posições políticas radicais.

Primeiro enfrentamento estético

Não por acaso, a peça sobre Che Guevara fez parte daquele que talvez tenha sido o mais incisivo e explícito evento de resistência à ditadura brasileira, a *Primeira feira paulista de opinião* de junho de 1968. Diversos artistas foram convidados pelo Teatro de Arena a manifestar-se sobre o momento pelo qual passava o país. A proposta era que escrevessem pequenas peças a partir da pergunta: “que pensa você do Brasil de hoje?”¹⁸⁴.

O gesto de enfrentamento ocasionou rápida reação da ditadura. Um dia antes da estreia a censura ainda não havia emitido parecer sobre a *Feira*. A categoria teatral se mobiliza, portanto, em apoio ao evento. Finalmente, no dia 7 de junho, chega o parecer com mais de 70 cortes, os quais totalizavam cerca de 32 páginas de um total de 80. Ou seja, a censura praticamente inviabiliza a apresentação no dia de sua estreia. Centenas de artistas se reúnem no Teatro Ruth Escobar, sob liderança da atriz Cacilda Becker e ali o grupo decide realizar um ato de desobediência civil e apresentar a peça na íntegra¹⁸⁵. No dia seguinte o teatro estava cercado pelo Exército. Em passeata, os artistas vão ao Teatro Maria Della Costa, onde ocorria o espetáculo *O homem do princípio ao fim*, estrelado por Fernanda Montenegro. Ela aceita interromper a sessão e o grupo apresenta algumas cenas da *Feira* naquele palco. Com a persistência da censura, os artistas seguem no enfrentamento. Após impasse na porta do teatro Ruth Escobar no dia 11 de julho, artistas e público vão em carreata para Santo André onde

¹⁸⁴ Em prefácio para a edição atual da peça, Lauro César Muniz narra a origem da ideia: “Osmar Rodrigues Cruz, diretor do Teatro Popular do Sesi ofereceu um jantar aos dramaturgos e diretores mais em evidência no momento. Nessa reunião lancei uma ideia: reunir todos os autores numa ação de resistência, onde cada um escreveria uma pequena peça. A minha proposta era que escrevêssemos uma peça chamada Os Sete Pecados Capitalistas, onde cada autor trabalhasse um pecado. Boal não hesitou e disse, na hora, que o Arena produziria a peça. A partir desse jantar passamos a nos reunir e o projeto começou a crescer” (apud BOAL, et. al., 2016, p. 17). Um fato que foi ratificado por Boal. Curiosamente, há algumas referências sobre uma ideia similar (para não dizer idêntica) gestada no Teatro Oficina ainda em 1967. Em entrevista de 1969, para defender a atualidade da peça *O rei da vela* Zé Celso (1998) conta: “quando eu fui montar *O rei da vela*, eu pedi, antes, a vários autores novos que fizessem pequenas peças refletindo a realidade do Brasil de 1967” (p. 151). Em entrevista de 1972 ele retoma o assunto: “Pedimos para todo mundo que escrevesse peças de teatro, filmes, coisas curtas [...] porque a gente sabia que ia pintar qualquer coisa debaixo daquela morte. Artistas plásticos, tudo. Ia ser uma fusão de tudo, de todos os artistas que trabalhavam em informação” (p. 163). Fernando Peixoto (1982), por sua vez, ratifica o fato e expõe a conexão entre as duas ideias: “Outro plano começava ser sondado [no Teatro Oficina]: um espetáculo sobre o Brasil, formado por pequenos textos-depoimentos de Dias Gomes, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Francisco Pereira da Silva, Guarnieri, etc. O título seria: *O que você pensa do Brasil de hoje?* Lançamos a questão para diversos dramaturgos e algumas peças curtas começaram a chegar. O projeto seria depois abandonado. Mas, baseado nele, Augusto Boal realizaria, com o Teatro de Arena, a *Feira Paulista de Opinião*” (p. 59).

¹⁸⁵ Boal (2000) relembra os fatos em sua autobiografia: “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. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém” (p. 257).

apresentam a *Feira* na íntegra no Teatro de Alumínio com apoio de Heleny Guariba, diretora do Grupo Teatro da Cidade¹⁸⁶. A pressão dos artistas resulta e no dia 12 conseguem uma liminar de um juiz federal autorizando a estreia após a negociação de alguns cortes¹⁸⁷.

Obviamente, o evento enfureceu o governo militar e os setores reacionários. Após inúmeras ameaças e depois do ataque do CCC sofrido pelo elenco de *Roda viva* no mesmo teatro Ruth Escobar, Boal (2000) conta que “o elenco do *Feira* passou a acrescentar um *aquecimento* a mais, antes de entrar em cena [...] tiro ao alvo. Já que estávamos armados, melhor aprender a usar nossas armas. Em cena, atores trabalhavam com o dedo no gatilho” (p. 258). O depoimento é referendado por Lauro César Muniz, um dos autores da *Feira* no prefácio que escreveu para a recente edição das peças: “Tínhamos que preparar uma estratégia de defesa: sempre colocávamos nas laterais do palco, ostensivamente, dois seguranças. Alguns atores se armaram, levando mesmo armas de fogo, facas” (MUNIZ apud BOAL, A. et. al., 2016, p. 18).

O ambiente de guerrilha era mais do que retórica estética. A própria disposição pela desobediência civil revelava uma atitude nova da resistência cultural que pela primeira vez enfrentou a repressão. As formas escolhidas lembravam, por sua vez, alguns pressupostos da luta de guerrilha, como a apresentação de cenas da peça em outros teatros, o que criava breves focos de desobediência. A própria estrutura estética da *Feira*, formada de canções e pequenas peças de temas circunstanciais que, na maioria das vezes, foram escritas exclusivamente para o evento, ecoava esta nova proposta num só tempo estética, produtiva e política. Além disso, a forma “feira” buscava também ser um modelo de atuação passível de ser replicado. Era um tipo de intervenção coletiva, rápida e circunstancial, que envolveria um grande número de artistas para colocar em evidência temas decisivos para o debate político no país. Já no programa da *Primeira feira paulista de opinião* o grupo anuncia a realização em breve de outras três feiras, a carioca, a brasileira e a mundial¹⁸⁸. Como se sabe, antes de qualquer chance delas ocorrerem Boal foi preso e exilado. Apesar disso, ele viabilizaria outras duas

¹⁸⁶ Heleny havia estudado com o encenador francês Roger Planchon e buscava colocar em práticas procedimentos de teatro popular no Grupo Teatro da Cidade (GTC), companhia amadora de Santo André que ocupava o Teatro de Alumínio e que tinha por objetivo levar as peças que criassem para escolas, fábricas e sindicatos.

¹⁸⁷ O juiz era Américo Lourenço Lacombe que segundo Mário Magalhães (2012) colaborava com o aparato clandestino da ALN (p. 367).

¹⁸⁸ Programa da *Primeira feira paulista de opinião*.

feiras na década de 1970, a latino-americana que aconteceu em Nova Iorque e a portuguesa em 1977, durante o período de exílio que viveu ali¹⁸⁹.

Esta disposição ao enfrentamento aberto ocorreu em um momento explosivo em meio à ditadura. Foi um período em que a luta capital vs. trabalho ganhava uma dimensão surpreendente¹⁹⁰: as manifestações contra a ditadura cresciam – como o 1º de Maio na Praça da Sé em 1968 quando trabalhadores expulsaram a pedradas o governador Abreu Sodré do palanque – e estouravam grandes greves como, por exemplo, em Contagem/MG, com conquistas significativas, em São Bernardo do Campo/SP e em Osasco/SP. Eram greves que radicalizaram as formas de organização da luta e se dispunham ao conflito com o regime. Segundo Daniel Aarão Reis (1988), foram movimentos com uma característica nova: “organizações por locais de trabalho, coordenação clandestina, combinação entre o trabalho sindical e a organização nas bases das empresas, lideranças jovens, nenhum vínculo com o Estado e com os partidos políticos tradicionais” (p. 25).

A *Feira paulista de opinião* ecoava também este hiato de radicalização da luta político-social no período, que deslocava o debate ideológico sobre opressão cultural e falta de liberdade para o chão da fábrica, além de ter sido o ano que viu nascer e se multiplicar diversos focos e organizações que optavam pela luta armada contra a ditadura.

Não por acaso, portanto, o fundamento criativo do evento, que partia de uma pergunta reflexiva sobre o momento do país, continha um impulso crítico de reavaliação sobre a luta até ali e, ao mesmo tempo, um canto de enfrentamento.

Reconexão popular

Para Boal, esta reavaliação significou colocar em questão todo o ambiente histórico fraturado depois do golpe de 1964 e, por conseguinte, a produção cultural ligada a ele. No texto que ocupava praticamente todo o programa do evento, intitulado *Que pensa você da arte de esquerda?*, Boal ataca os limites do teatro de protesto que se fazia desde 1964 e, pela primeira vez, interpreta o golpe como uma fratura profunda no desenvolvimento do teatro político no Brasil: “No dia 1º de abril de 1964, o teatro brasileiro foi violentado” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 27).

¹⁸⁹ Seguindo este modelo, em 1978, Ruth Escobar organizou a *Feira brasileira de opinião*.

¹⁹⁰ Segundo Jacob Gorender (2014): “[em 1968] Apenas iniciado, o ascenso econômico ainda era insuficiente para anestesiar os efeitos do período depressivo: retração de empregos, rebaixa de salários, vertical elevação de impostos, alugueis e tarifas dos serviços públicos” (p. 162).

O texto é dividido em seis partes, durante as quais Boal identifica e discute três tendências da cultura de esquerda no país: a linha naturalista do teatro; as tendências exortativas do protesto; e o desbunde tropicalista¹⁹¹. Mas antes disso ele aponta o que deveria ser o principal pressuposto de uma produção cultural que ocupa este campo: “o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral.” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 26).

Tal interlocução, contudo, estava interdita e para conseguir atuar neste sentido era preciso uma nova atitude dos grupos de esquerda. Boal constata que tal povo¹⁹² que se deseja como público não “frequenta os teatros das cinelândias e, portanto, é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas, os estádios, os adros, os descampados em cima de caminhões” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 26).

Pela primeira vez no período, o imperativo de um teatro que vá em direção ao povo é novamente pautado como fundamental para um projeto de engajamento. Em alguma medida, a afirmação do diretor do Teatro de Arena coloca em questão todo o teatro de protesto produzido até ali, que além de não ter acusado a interdição ocorrida em 1964 dos movimentos de democratização, muitas vezes atacou-os como se tivessem sido práticas *populistas* da cultura engajada.

Em síntese, ali em 1968, Boal aponta a fratura causada pelo golpe de 1964 no campo cultural bem como o seu efeito mais imediato, a desconexão entre intelectualidade de esquerda e o campo do trabalho. Mais do que isso, ele identifica e acusa a violenta interdição de movimentos como o CPC e o MCP:

¹⁹¹ Antes de debater tais tendências, ele ataca a ideia de teatro comercial, e, em especial, os que “acreditam na conquista do mercado, ainda que para isso seja necessário produzir ‘sob medida’ para o rápido consumo” (BOAL et. al., 2016, p. 25). Mesmo que falando apenas do ponto de vista restrito do teatro comercial, Boal já começa com uma dura crítica a mediação do mercado na produção cultural. Diz ele que: “entre o artista e o consumidor [...] insere-se o mediador-capital, o mediador-patrocinador” (Ibid., p. 25). Os artistas que aceitam isso, portanto, submetem-se “aos desejos mais imediatos da ‘corte burguesa’ da qual se tornam servís palhaços” (Ibid., p.26), porque o “mercado consumidor de teatro [...] é formado pela alta classe média, e daí pra cima” (Ibid., p. 26). Curiosamente, ele não faz a passagem desta reflexão materialista para a análise de mercados muito maiores e determinantes, como o fonográfico e o da televisão, que apesar de a rigor dizerem respeito a outras linguagens, estiveram intimamente associados ao mundo do teatro principalmente a partir de 1964. Assim, fica de fora a face mais contraditória do debate que era o alcance, via mercado, de frações populares da sociedade que o teatro jamais imaginou alcançar. Dias Gomes, quadro histórico do PCB dizia sem constrangimento numa entrevista de 1971: “No teatro, eu vivia uma contradição, buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite [...] o que faço na televisão [...] segundo o Ibope, é visto até por marginais. Isso, sim, é uma plateia popular” (entrevista Veja 08/12/1971)

¹⁹² “quando falo povo, mais uma vez falo concretamente: ‘povo’ é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos, e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram emprego”. (BOAL, A. et. al., 2016, p. 26)

Antigamente os Centros Populares de Cultura realizavam tarefas admiráveis no setor artístico e cultural [...] Os reacionários, porém, escandalizaram-se com o fato de que também o povo gostava de teatro, gostava de aprender a ler etc. Os CPCs foram liquidados e os responsáveis por esse crime continuam no bem bom (BOAL, A. et. al., 2016, p. 26).

Salvo engano, é a primeira vez no período (quatro anos depois do golpe) que uma afirmação como esta é feita publicamente. Ou seja, que acusa-se a ruptura com aquele projeto avançado de produção artística popular. E ainda diz: “Rouba-se ao povo até mesmo o uso da palavra ‘popular’” (Ibid. p. 27). É surpreendente e bastante significativa a menção que faz Boal ao CPC e à violência de sua interrupção. Parece brilhar ali um desejo de retomada de ações como as desenvolvidas antes de 1964.

Para além da linha argumentativa do texto, o próprio formato da *Feira* retomava algumas das práticas importantes desenvolvidas no CPC. Fundamentalmente a ideia de Mural, que naquele movimento foi uma proposta muito parecida com a ideia da *Feira*¹⁹³. Um tema era definido e vários autores ligados ao setor de teatro do movimento escreviam pequenas peças sobre ele. A ideia era justamente apresentar múltiplas perspectivas engajadas sobre o assunto para então desenvolver um debate coletivo com o público¹⁹⁴. A proposta buscava uma forma circunstancial e rápida de dramaturgia que comentasse e intervisse sobre o presente e que pudesse ser apresentada em vários locais mesmo sem muita estrutura, como em sindicatos, comunidades populares ou mesmo na rua, em cima de caminhões-palco.

A *Feira* não tentou realizar este caráter volante do evento, mas a julgar pelo texto de Boal o grupo já projetava experiências de contato direto com as frações exploradas da sociedade. Ele afirma que: “a inclusão sistemática dessas plateias fará mudar o conteúdo e a forma do teatro brasileiro” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 26)¹⁹⁵, desfazendo e combatendo assim a crítica ao suposto populismo demagógico que as experiências do CPC e do MCP teriam. Com efeito, mais do que apontar a fratura perpetrada pelo golpe de 1964, Boal tentava desenvolver formas que eram tentativas de reconexão com aqueles movimentos democratizantes.

¹⁹³ Inclusive em sua autobiografia Boal (2000) escreve o seguinte: “A ideia veio de Lauro César Muniz. Por que não *espetáculo mural*, *Feira paulista de opinião*” (p. 255)

¹⁹⁴ O Mural mais famoso foi o chamado *Imperialismo e petróleo* realizado em 1963 no Rio de Janeiro. Contava com três peças: *Mundo enterrado*, de Oduvaldo Vianna Filho, *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, e *Petróleo e guerra na Argélia*, de Carlos Estevam Martins. Cf. VIANNA, 2016

¹⁹⁵ A frase ecoa o pensamento de Roberto Schwarz expresso no já citado ensaio *Didatismo e literatura* que saiu publicado na Revista Teoria e Prática n° 3 daquele mesmo ano de 1968. O ensaio apresenta um folheto de Bertha Dunkel, uma figura inventada por Roberto que apareceu em uma peça de Augusto Boal escrita naquele ano e chamada de *As aventuras do Tio Patinhas*. No texto do programa Boal faz referência direta a outro ensaio de Schwarz, *Nota sobre vanguarda e conformismo* que saiu publicado no segundo número da Teoria e Prática.

Ao mesmo tempo que projetava essa possibilidade de reconexão, Boal deflagrava o limite de todas as vertentes do teatro de esquerda após 1964. Diz ele: “o máximo que se tem conseguido fazer é incluir estudantes nas plateias”. Era um setor importante, mas “se um teatro propõe a transformação da sociedade deve propô-la a quem possa transformá-la” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 27). Afinal, e aqui Boal se alinha à avaliação que Zé Celso desenvolve na entrevista a Tite Lemos, naquele mesmo ano de 1968 “insta-se a plateia a derrubar a opressão e até aí nada mal; o pior, no entanto, é que via de regra essas mesmas plateias são os verdadeiros esteios dessa mesma opressão” (Ibid., p. 29). De modo que, “espetáculos desses tipo, ao enfrentarem plateias desse tipo, defrontam-se com a surdez” (Ibid., p. 29).

Embora a avaliação de Boal e de Zé Celso sejam semelhantes, a resposta diante dela é oposta. O diretor do Teatro Oficina, como vimos, opta por uma estética agressiva que desvende e ataque tal paradoxo, mas com o sentido de despertar alguma energia transformada neste público de classe média. Para Boal, ao contrário, era preciso recusar tal limitação produtiva e avançar a luta por condições diferentes de trabalho teatral, partir para o enfrentamento em busca de retomar o contato com o povo. A posição de Zé Celso era duramente criticada por Boal. O alvo final de seu texto é justamente o “tropicalismo chacriniano-dercinesco-neorromântico” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 30) que no teatro Boal associa às posições de Zé Celso, inclusive com diversas citações diretas¹⁹⁶ da referida entrevista que saíra publicada pouco antes na mesma edição da Revista aParte que Boal publicara a peça *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Segundo o diretor do Arena, são posições que “só pode partir de quem nunca fez teatro para o povo, na rua, e portanto, prisioneiro de sua plateia burguesa” (Ibid., p. 31).

Para Boal, a despeito da correta avaliação de “circuito fechado” que Zé Celso identifica na produção cultural pós-golpe, as posições que defende para lidar com isso são reacionárias, na medida em que “pede ao teatro burguês que incite a plateia burguesa a tomar iniciativas individuais”. Ora, continua o diretor: “isto é precisamente o que a burguesia tem feito desde o aparecimento da *virtú* até Hitler, Mr. Napalm e LBJ¹⁹⁷” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 31). Em contrapartida, para o autor, a questão do período passa a ser enfrentar a ditadura buscando *reabrir* este circuito produtivo e, assim, reconectar o teatro de esquerda com os

¹⁹⁶ “afirmações dúbias do gênero: ‘nada com mais eficácia política do que a arte pela arte’, ou ‘a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo’, passando por afirmações grosseiras do tipo: ‘o espectador reage como indivíduo e não como classe’” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 31). As aspas são passagens da entrevista a Tite Lemos (CORRÊA, 1998, pp. 95-117)

¹⁹⁷ Lyndon Baines Johnson, presidente dos EUA entre 1963 e 1969.

trabalhadores: “não se deve nunca esquecer que o verdadeiro interlocutor deste tipo de teatro é o povo, e o local escolhido para o diálogo deve ser a praça” (Ibid., p. 30).

Para o diretor, as peças ligadas à resistência nos primeiros anos após abril de 1964 eram esteticamente avançadas, mas eram proposições que “só tem validade no convívio popular.” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 29). Apesar disso, ele reconhece que “esta era a única arma de que dispunha o teatro.” (Ibid., p. 27). No entanto, o momento agora era outro e Boal acreditou que abria-se a chance de uma reviravolta revolucionária nos rumos do país. Termina o texto dizendo:

É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado – deve-se agora buscar o povo” (BOAL, A. et. al., 2016, p. 34).

Para além de radical exortação política em meio à ditadura, o que chama a atenção na passagem é como o diretor conecta a necessidade de transformação social com uma prática artística que apresente os “meios” de se alcançá-la. Ou seja, o trabalho mais avançado e alinhado com a perspectiva revolucionária era aquele que além de carregar um aspecto insubmisso e popular deveria também ser capaz de apresentar um modelo de trabalho possível de ser multiplicado.

Teatro-jornal

O diretor não se furtou à tarefa que anunciava e, desde aquele momento, buscou formas de colocar em prática suas proposições. Pouco depois, em 1970, um núcleo paralelo ao Teatro de Arena de São Paulo, formado por jovens participantes de uma oficina ministrada por Heleny Guariba e Cecília Thumim, passa a ser orientado por Boal, que inicia com eles um trabalho em torno da ideia de Teatro-jornal¹⁹⁸.

A forma do “jornal-vivo” surgiu no período revolucionário soviético da década de 1920 ligada às enormes experiências em torno da ideia de teatro de agitação e propaganda (*agitprop*). O grupo Blusa Azul (*Sinjaja Bluza*) foi seu maior expoente na URSS. Entre 1920 e 1930 o grupo rodou toda a Rússia e a Europa em quase vinte mil apresentações de suas peças de “jornal-vivo”. Seu trabalho didático e multiplicador ajudou a criar outros cerca de

¹⁹⁸ Eram eles: Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio e Edson Santana.

sete mil grupos de *agitprop* só na URSS (entre operários, camponeses, estudantes etc.) além de ter sido influência decisiva para centenas de grupos de *agitprop* na Europa (principalmente na Alemanha) e EUA. A *Blusa Azul* contava ainda com a colaboração direta de nomes ligados a vanguarda soviética, como Sergei Tretiakov e Vladimir Maiakovski. Com a ascensão do stalinismo, a prática experimental que desfazia as fronteiras da especialização em arte foi alvo da crítica oficial (e de perseguição extraoficial) até ser suprimida¹⁹⁹. A característica atacada era justamente sua atitude extra-estética: a falta de acabamento artístico, o esquematismo, o rebaixamento da linguagem e outros tantos lugares comuns tirados da retórica idealista burguesa (Cf. LIMA, 2014, pp. 28-39)²⁰⁰.

Eduardo Campos Lima (2014), que estudou o assunto, mostra que Boal conhecera a forma mais de 10 anos antes. O diretor estudou e teve contato tangencial com as técnicas nos anos em que viveu nos EUA na década de 1950 e teria encontrado ali “exemplo de que era possível fazer peças não lineares, compostas por fragmentos de origens diversas, e referindo-se diretamente a uma realidade exterior a elas” (LIMA, 2014, p. 17).

O forte movimento operário estadunidense nos anos 20 e 30 organizou avançadas práticas experimentais de teatro militante a partir de técnicas do *agitprop* soviético, principalmente após a crise de 1929. As práticas resultariam no movimento *Living Newspaper* desenvolvido a partir de 1935 no âmbito do Federal Theatre Project (FTP), programa de Estado para o teatro que integrava o *New Deal* do presidente Roosevelt. Hallie Flanagan, diretora do projeto, tinha estado na URSS, onde entrara em contato com a *Blusa Azul* e se entusiasmaria com o “jornal-vivo”. Se a institucionalização das práticas pelo FTP e pelo *New Deal* foi uma das faces de contenção reformista da luta de classe no período, a equipe responsável pelos *Living Newspaper* no projeto – formada por integrantes do movimento operário e por autores fortemente ligados à esquerda, como Elmer Rice – teve atuação radical com peças e intervenções e uma grande força multiplicadora²⁰¹. Não por acaso foi um dos principais alvos dos ataques dirigidos ao projeto no congresso federal em 1939. Ataques que

¹⁹⁹ Segundo Eduardo Campos Lima (2014): “As deformações políticas impostas pela impossibilidade de dar continuidade ao processo revolucionário e pela ascensão progressiva de Stálin e seus aliados impediram que o jornal vivo seguisse seu caminho natural de desenvolvimento na União Soviética [...] Todas as iniciativas inspiradas no modelo da URSS seriam encerradas até 1934, com a instituição do realismo-socialista” (p. 35)

²⁰⁰ Além do trabalho de Eduardo Campos Lima, ver sobre o assunto os artigos de Claudine Amiard-Chevrel, *La Blouse Bleue* (1977) e *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930* (1968).

²⁰¹ “entre os artistas incorporados pelo projeto havia numerosos militantes do movimento de teatro operário que florescera nos EUA após 1929. A entrada desses coletivos no FTP, por um lado, potencializou avanços estéticos e políticos no seio do projeto; por outro, significou o fim de uma fase do teatro operário e a degradação de formas e procedimentos teatrais desenvolvidos até aquele momento” (LIMA, 2014, p. 40)

culminariam com a extinção do Federal Theatre Project naquele ano sob acusação de comunismo e atividades subversivas²⁰².

Boal viu trabalhos de Hallie Flanagan da década de 1950 que continuaram sob influência do jornal-vivo, como por exemplo a peça $E=MC^2$ dirigida por Flanagan e referida por Boal no texto sobre o Sistema Coringa. Desde sua volta ao Brasil ele ensaiou colocar em prática tais técnicas. Mas somente em 1970, já após o recrudescimento da ditadura, é que o projeto vai adiante com a estreia do espetáculo *Teatro jornal: primeira edição*²⁰³.

O espetáculo não era propriamente um “jornal vivo”. No melhor espírito do teatro de *agitprop* e das posições que Boal defendia, foi uma espécie de manual para multiplicação dos trabalhos. Nele, as diversas técnicas de Teatro-Jornal sistematizadas pelo diretor durante os trabalhos com o núcleo paralelo do Teatro de Arena eram expostas e exemplificadas uma a uma. A proposta era a de que a apresentação funcionasse como um treinamento para que outros grupos se formassem entre trabalhadores, estudantes, camponeses etc. Em sua autobiografia escrita muitos anos mais tarde, Boal (2000) diz: “queríamos oferecer aos nossos espectadores não o produto acabado, mas os meios de produção [...] o embrião [do Teatro do Oprimido] ganhava corpo” (p. 271).

Logo na apresentação do roteiro de *Teatro-jornal primeira edição*, o Coringa dizia: “No Brasil o futebol é um esporte extremamente popular. Por muitas razões. Uma delas é que na arquibancada todo mundo também joga futebol [...] o espectador de futebol também joga futebol e isso é importante” (BOAL, A., 1970, p. 5). Ele retoma a comparação já apresentada nos textos sobre o Sistema Coringa, mas agora estabelece um corte mais profundo com a ideia de artista especialista: “Todo mundo pensa que pra fazer teatro é preciso ser artista. O espectador de teatro não ‘joga’ teatro, e isto é uma pena” (Ibid., p. 5). No limite do raciocínio estava a expectativa de que era preciso não apenas democratizar o acesso ao teatro, mas também sua prática: “nós achamos que o teatro deve ser um jogo que todo mundo possa jogar [...] ninguém precisa ser artista para jogar teatro” (Ibid., p. 5).

A mesma fala do Coringa apresenta então a proposta da ação: “nós resolvemos fazer uma série de espetáculos mostrando algumas maneiras simples de se jogar teatro” (BOAL, A.,

²⁰² Sobre o projeto ver o livro da diretora Hallie Flanagan, *Arena: the story of the Federal Theatre* (1940). Sobre o período ver também o livro de Iná Camargo Costa (2011), *Panorama do rio vermelho*.

²⁰³ O espetáculo possui, aliás, o mesmo nome de espetáculo do *Living Newspaper*, trata-se de *Living Newspaper, First Edition* de Cleveland Bronner, apresentado em 1936 em Connecticut.

1970, p. 5). E o texto seguia com a apresentação de cada uma das nove técnicas desenvolvidas para o Teatro-Jornal coladas em exemplos de sua utilização²⁰⁴.

Naquele momento, a ideia da guerrilha seguia norteando o trabalho de Augusto Boal. *Crear muchos Vietnam* para ele significou “popularizar os ‘meios de fazer teatro’ para que o próprio povo possa servir-se deles e fazer o seu teatro” (BOAL, A., 1977, p. 52). Ou ainda: “dar ao povo as nossas imprensas para que ele imprima o seu próprio jornal” (p. 52). A experiência foi muito pouco estudada, mas estima-se que, apesar da brevidade e semiclandestinidade do projeto, 70 outros grupos pequenos de Teatro-jornal se formaram a partir das apresentações de *Teatro jornal: primeira edição*²⁰⁵.

Nenhum grupo, contudo, teria conseguido realizar mais do que uma ou duas intervenções e experimentações ocasionais. O Brasil vivia movimento inverso ao da radicalização do diretor. Ainda em 1967 a tentativa de mobilização operária fora esmagada. E em dezembro de 1968, o movimento de contestação que ainda existia entre estudantes e setores médios da sociedade foi também suprimido do jogo político com o Ato Institucional nº5. A opção pela luta armada de guerrilha em dezenas de grupos a partir de 1967 tentava de algum modo retomar à força a intensa efervescência social dos primeiros anos da década de 1960, mas acumulava fracassos. Segundo avaliação bastante negativa de Jacob Gorender (2014), antigo militante do PCB, que rompera com o Partido e também adentrara no conflito armado: “No escuro da clandestinidade, os dirigentes revolucionários se afundavam no engano fatal de que a justeza de sua causa, a audácia dos seus feitos e a difusão de suas proclamações lhes garantiam o apoio das massas oprimidas” (p. 175).

Assim como a guerrilha, as corajosas formulações para o teatro de Augusto Boal viviam o paradoxo de propor um tipo de conexão radical com o povo que não tinha mais meios de se realizar²⁰⁶. Apesar disso, as tentativas de resistência abriram uma nova perspectiva reflexiva para o autor e tornaram-se o alicerce de sua formulação poética de maior consequência histórica, o Teatro do Oprimido.

²⁰⁴ As nove técnicas eram as seguintes: 1. Leitura Simples; 2. Improvisação; 3. Leitura com ritmo; 4. Ação Paralela; 5. Reforço; 6. Leitura Cruzada; 7. Histórico; 8. Entrevista de campo; 9. Concreção da abstração.

²⁰⁵ Segundo depoimento de Hélio Muniz em entrevista a Eduardo Campos Lima (2014, p. 254) e também segundo Celso Frateschi (FRATESCHI, 2002, apud LIMA, 2014, p. 90). No livro *Técnicas latino-americanas...* Boal (1979) fala em 20 grupos (p. 47).

²⁰⁶ Mesmo nos grupos de luta armada, o envolvimento de operários e camponeses foi irrisório. Segundo Jacob Gorender (2014): “A partir de 1969, o recrudescimento da guerrilha urbana evidenciou que os implicados de origem operária mal chegavam a 10% dos presos políticos. Cerca de 55% dos presos eram estudantes e profissionais com título universitário” (p. 258).

Nova categoria de teatro popular

Um dos escritos mais importantes de Boal no período foi o texto chamado *Categorias do teatro popular*. Ali ele busca sistematizar esta nova possibilidade de atuação que se abria a partir do trabalho com o Teatro-Jornal. Segundo Fernando Peixoto, o texto foi escrito no Brasil em 1970, antes do exílio do diretor²⁰⁷. De fato, no início de 1971 circulavam cópias do texto no Teatro de Arena²⁰⁸ e naquele mesmo ano apareceu publicado na revista *Latin American Theatre Review* um fragmento deste material²⁰⁹.

De todo modo, o texto só apareceu publicado na íntegra pela primeira vez em 1972. Naquele ano, circulou uma pequena edição da editora Cepe na Argentina e também saiu em duas importantes revistas internacionais: na revista cubana *Conjunto da Casa de las Americas*²¹⁰ e na francesa *Travail Théâtral*²¹¹. Pouco depois, em junho de 1974, foi publicado na *Revista Cinéfilo*²¹² de Lisboa com algumas modificações, logo após a vitoriosa Revolução dos Cravos. Finalmente, *Categorias do teatro popular* foi publicado como a primeira parte do livro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés*, pela editora argentina Corregidor em 1975. O volume ganhou edição portuguesa em 1977 pela editora Centelha e somente em 1979 foi enfim publicado no Brasil pela editora Hucitec com um anexo intitulado *Teatro do oprimido na Europa*.

A significativa circulação do texto em revistas e diversas edições na década de 1970 justifica-se pela novidade do argumento reproduzido ali. Trata-se, de fato, da primeira reflexão sobre as bases teóricas do Teatro do Oprimido. O Teatro-Jornal é defendido como uma mudança de sentido produtivo no teatro, ou seja, é visto como a inauguração de uma “nova categoria” de teatro popular. Seria uma espécie de síntese das tentativas anteriores do teatro político brasileiro e, por isso, interpretada como um tipo de anúncio de toda uma nova possibilidade de pensar o desenvolvimento do teatro popular. O que começara com uma

²⁰⁷ No prefácio para a edição brasileira das *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular*, Fernando escreve: “este volume começa com uma pequena exposição, escrita ainda em São Paulo (em 1970), sobre as categorias de teatro popular, marcada por colocações de extrema importância e precisão; e continua com o registro (escrito em Buenos Aires em 1973 e 1974) não sistematizado de uma série de diferentes técnicas encontradas em inúmeros países da América Latina” (PEIXOTO apud BOAL, A., 1979, p. 11).

²⁰⁸ O instituto Augusto Boal disponibilizou há pouco tempo (em julho de 2017) imagens de uma parte deste documento que podem ser acessadas pelo link: <https://institutoaugustoboal.org/2017/06/09/tecnicas-de-teatro-jornal/> (acesso em 11 fev. 2018)

²⁰⁹ Era apenas a última seção do texto, referente ao teatro-jornal. BOAL, Augusto. Teatro jornal: primeira edição. *Latin American Theatre Review*. Vol. 4, n. 2, pp. 57-60, spring 1971.

²¹⁰ Categorias del teatro popular. *Conjunto*, n. 14, set. - dez. 1972, pp. 14-33.

²¹¹ Catégories du théâtre populaire. *Travail Théâtral*, n. 6, jan. - mar. 1972.

²¹² *Revista Cinéfilo*. números 35 e 36, 8 de jun. de 1974 e 15 de jun. de 1974.

experimentação envolvendo um pequeno grupo de jovens em torno do Teatro de Arena acabou por abrir uma perspectiva nova de trabalho para Boal.

Já de início, ele expõe o horizonte aberto com as experiências do Teatro-Jornal, ou seja, de que o teatro é “uma forma de comunicação e de conhecimento perfeitamente utilizável pelo povo²¹³” (BOAL, A., 1979, p. 23). Para tanto é preciso desfazer a ideia de arte como trabalho especializado, romper com o pressuposto do “diálogo entre sacerdotes e iniciados” (Ibid., p. 24). A especialização seria na verdade apenas o privilégio de controlar o sistema de produção da arte. Desfazer este espectro ideológico levaria ao objetivo decisivo da técnica, que é, enfim, “a transferência ao próprio povo dos meios de produção do teatro” (Ibid., p. 25).

Durante o texto, Boal faz uma espécie de panorama das tentativas de teatro popular no Brasil até então. A primeira categoria seria o teatro “do povo e para o povo” (BOAL, A., 1979, p. 25), e diz respeito ao teatro feito “segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é o seu destinatário” (Ibid., p. 25). São espetáculos “feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças” (Ibid., p. 25). Nesta altura, ele descreve com admiração o trabalho no movimento que é o exemplo maior desta categoria, o CPC.

A segunda categoria é nomeada de “teatro da perspectiva popular para outro destinatário que não o povo” (BOAL, A., 1979, p. 33). Ela diz respeito claramente à produção de esquerda depois de 1964. Neste texto, o diretor do Arena avalia esta categoria como uma produção dentro das possibilidades existentes e que tinha também a importância de dialogar com setores médios, estudantes, funcionários públicos, profissionais liberais etc.²¹⁴, ou seja “gente que pode talvez professar as ideias e a ideologia da burguesia, mas que não compartilha as vantagens que a burguesia desfruta com a exploração que exerce” (Ibid., p. 34). O diretor argumenta que no momento de conexão interrompida com o povo, seria um diálogo importante a se travar, e o trabalho politizado entre tais setores “agudiza [...] as contradições da burguesia” (Ibid., p. 34)²¹⁵.

²¹³ Nesta tarefa de refazer a ideia de popular, Boal começa por delimitar a ideia de povo e sublinhar que o termo é restrito “incluindo apenas, aqueles que alugam a sua força de trabalho. Povo é a designação genérica dos operários, camponeses” (BOAL, A., 1979, p. 25)

²¹⁴ Afinal, “as plateias ditas burguesas não são formadas exclusivamente nem preponderantemente por burgueses” (BOAL, A., 1979, p. 33)

²¹⁵ À luz do que já debatemos aqui, tal retórica não dá conta de lidar com a contradição do período, tampouco explica o entusiasmo dos primeiros anos pós-golpe no campo cultural de esquerda, a crítica ao populismo dos anos anteriores, ou ainda a sua própria radicalização a partir do final de 1967 quando passa a apontar a insuficiência do que se fazia e propor uma reconexão com setores populares.

A terceira categoria seria reacionária e estaria ligada à indústria cultural, a cultura de massa que apesar do conteúdo conservador tem como destinatário o povo²¹⁶.

Por fim, o texto termina com a apresentação do que seria a síntese de todas as tentativas ligadas ao teatro popular e engajado desde o início da década de 1960. A “nova categoria” superaria a “característica comum” que envolveria o teatro político do período, e o teatro de modo geral. Nas modalidades anteriormente descritas, “o teatro é feito pelos artistas. o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, os artistas, fazemos arte – e o povo a consome” (BOAL, A., 1979, p. 42). Em contrapartida a isto, Boal afirma:

Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular, fundamentalmente diferente das três anteriores. Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro (BOAL, A., 1979, p. 42)

O conceito de artista começa a ser criticado, na medida em que ele conteria, inevitavelmente, a ideia de especialização e de exclusividade na criação. A tarefa agora seria a de desenvolver ferramentas para serem utilizadas por aqueles que são excluídos da esfera produtiva da arte. O artista passa a ser o técnico²¹⁷, o que, no limite, significa a crítica ao próprio conceito de arte.

Não por acaso, as sistematizações que Boal fará posteriormente sobre o Teatro do Oprimido sempre envolverão a descrição de *técnicas*, que nada mais são do que ferramentas para serem utilizadas livremente por outros. O que parece ser o mais importante aqui é a ligação direta entre este raciocínio e as práticas do Teatro-Jornal. O trabalho com tal técnica é, afinal, a primeira imagem desta novidade produtiva; desta “nova categoria”. Boal (1979) escreve: “Pela primeira vez o Teatro de Arena não tenta apenas popularizar um produto acabado, mas sim dar a todos os meios de fazer teatro: e o teatro feito pelo povo, independentemente de suas habilidades artísticas, será, é desnecessário dizer, ‘popular’” (p. 46).

Contudo, a ideia de síntese e de superação que organiza o texto de Boal não significa ainda a crítica aos supostos limites da representação. Era, na verdade, a defesa de um tipo de sistematização experimental de experiências nascidas ou já praticadas durante a história do

²¹⁶ Curiosamente, Boal não conecta a ideia de mercado cultural com a produção artística de esquerda a partir de 1964 que, como vimos, adentrou em boa medida nesta seara.

²¹⁷ O raciocínio ecoa o título do famoso ensaio de Walter Benjamin, *O autor como produtor*.

teatro político no Brasil. No texto *Categorias do teatro popular*, quando ele descreve o trabalho do CPC, por exemplo, ele diz: “em alguns casos os próprios operários escreviam os textos, ou forneciam os subsídios para que outros os escrevessem” (BOAL, A., 1979, p. 26), revelando indícios de conexão produtiva entre intelectualidade e trabalhadores e de autonomia criativa dos últimos, justamente as características que buscava distinguir a nova categoria.

A própria ideia de Teatro-Jornal que é o seu principal modelo de teatro popular naquele momento, já teria sido proposta por Boal a Vianinha nos anos do CPC. Em sua autobiografia, quando fala sobre a experiência com a técnica, ele diz: “veio-me à cabeça antiga ideia que eu havia desenvolvido com Vianinha” (BOAL, A., 2000, p. 270).

Se o CPC nunca formalizou um trabalho em torno da especificidade técnica do Teatro-Jornal, diversas frentes de atuação do movimento buscaram colocar em prática um trabalho bastante similar. Em um significativo documento localizado pela Professora Maria Silvia Betti que foi provavelmente escrito por Oduvaldo Vianna Filho e é uma espécie de panorama das atividades do CPC até 1963, encontra-se a seguinte passagem:

Além dos ‘autos’ apresentávamos cenas de peças de teatro, antigos esquetes de circo readaptados, canções, poesias compondo um repertório vivo, atual extraído diretamente dos problemas da consciência popular [...] A isso, é claro, não se pode chamar de teatro. É um *jornal vivo*, um informativo. Só teria importância e peso social se pudesse ser feito em grande escala e com continuidade. [...] A importância deste instrumento, do *teatro jornal*, tornou-se clara, se pudesse ser contínua e massificada (VIANNA, 196[?], p. 3, grifos nossos)

Não só aparece descrita uma prática definida como Teatro-Jornal, como também a técnica é chamada de “jornal vivo” remetendo à forma desenvolvida na URSS e ao *Living Newspaper* nos EUA. Também no breve documento aparece a reflexão sobre a necessidade de massificar e multiplicar este tipo de instrumento.

Além disso, para Eduardo Campos Lima (2014, p. 16), os próprios autos de rua, tão característicos do trabalho no movimento, seguiam modelo produtivo bastante próximos ao Teatro-Jornal. De fato, no mesmo documento do CPC descreve-se o trabalho de criação dos autos como: “peças escritas em um, dois dias, com material coligido por uma equipe, transformado em peça por outra equipe, ensaiadas às vezes horas antes da apresentação [...] o CPC era quase um jornal” (VIANNA, 196[?], p. 2). Segundo Campos Lima (2014): “o apelo circunstancial do trabalho cepecista fez nascer, em terras brasileiras, a experiência do jornal vivo” (p. 93).

Além da conexão direta entre o trabalho do CPC e as técnicas do Teatro-Jornal teorizadas no início da década de 1970, há vários outros encontros entre as proposições que levarão Boal a formular o Teatro do Oprimido e os movimentos de democratização cultural anteriores ao golpe de 1964.

Em sua autobiografia, publicada muitos anos mais tarde, em um momento que Boal já criticava abertamente o CPC como se tivesse sido um movimento autoritário e em tudo oposto ao exercício de liberdade que seria o Teatro do Oprimido, ele descreve uma experiência com operários em Santo André que teria sido fundamental para suas formulações posteriores. Ali ele teria desenvolvido um seminário de dramaturgia com trabalhadores que, ao fim, escreveram suas próprias peças. Boal narra a confusão que ocorreu no dia das apresentações entre operários que tinham divergências políticas. Em cena, um deles que era considerado o maior pelego da fábrica era representado de forma satírica. Mas então, o próprio operário que inspirara a cena, e assistia a tudo na plateia, se sentiu ofendido e expressou sua indignação causando uma enorme confusão. Assim, os que assistiam acusavam os que representavam de enviesarem os fatos etc. Boal sugere então que os que criticavam ficassem em cena e logo depois da cena “corrigissem” aquilo que consideravam equivocado. “Ainda não era Teatro-Fórum, mas foi um fórum dentro do teatro. Eu ficava fascinado vendo essa multidão de pessoas e personagens” (BOAL, 2000, p. 196). A fascinante experiência, contudo, ocorrera numa atividade organizada pelo CPC paulista, segundo afirma o próprio Boal: “com o CPC de Santo André, espectadores escreveram peças e personagens e, coroando a libertação, invadiram o palco, atores e personagens” (Ibid., p. 255). Embora ele conte isso como se tivesse sido uma exceção que romperia o padrão populista do CPC, a verdade é que a narrativa revela a liberdade experimental e a chance de conexão com trabalhadores, algo que, por sua vez, possibilitava momentos como o descrito. O que aconteceu em Santo André era o CPC e não uma inflexão em suas propostas.

Na segunda parte do livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, Boal descreve diversos procedimentos que experimentara no exílio. Vários dos quais aparecem ali associados a trabalhos desenvolvidos ou planejados pelo CPC.

Falando sobre a possibilidade de formar coros com trabalhadores como uma importante técnica de teatro popular, Boal usa como exemplo o trabalho nos Centros Populares de Cultura:

É um fato notável que a quase totalidade dos milhares de Centros Populares de Cultura existentes no Brasil, antes de 64, começavam as suas atividades

pela formação de Corais Populares. Grupos populares interessados reuniam-se para ler e representar poemas. Em geral, os corais eram verdadeiros núcleos catalisadores de todas as demais atividades dos centros [...] Em cada centro as pessoas se ensinavam mutuamente o que sabiam (BOAL, A., 1979, p. 57)

Em seguida refere-se a um acontecimento que, provavelmente, diz respeito aos fatos ocorridos em Santo André: “Dentro de uma fábrica, chegou-se a formar dois ou mais corais que se enfrentavam e rivalizavam” (BOAL, A., 1979, p. 57). Outra técnica que descreve é a reelaboração crítica de folclores e superstições populares e dá como exemplo práticas desenvolvidas no movimento: “No Brasil muitos Centros Populares de Cultura tentavam ‘retraduzir’ as superstições (e ideologias)” (Ibid., p. 61).

Ao longo da vida, contudo, Boal irá insistir cada vez mais enfaticamente na ideia do Teatro do Oprimido como superação das formas tradicionais de teatro popular e político. Na década de 1980, a ideia de superação ganha importância centralizadora em seu argumento. Como veremos mais adiante, o Teatro do Oprimido naquele momento é apresentado como a resolução de certa impostura populista, demagógica, autoritária e até hipócrita que seriam subjacentes à movimentos como o CPC.

Apesar disto, tal crítica não existe na primeira formulação do TO na década de 1970. Pelo contrário, naquele momento de radicalização política, prisão e exílio, mesmo que já falasse em “síntese” e “superação”, Boal sempre se refere ao CPC como um grande e inspirador exemplo de engajamento e trabalho popular. A primeira formulação do Teatro do Oprimido aparece muito mais como uma *reconexão crítica* com o espírito vanguardista, experimental e engajado do CPC do que propriamente como a sua superação.

Não é acaso que o nome Teatro do Oprimido, que agremiava todas as técnicas desta “nova categoria de teatro popular” ecoe diretamente o livro de Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*²¹⁸. Aquela que é uma das mais importantes obras do grande educador brasileiro, por sua vez, busca sistematizar o trabalho de alfabetização realizado no Movimento de Cultura Popular (MCP) do qual foi um dos principais idealizadores²¹⁹. O método de alfabetização de

²¹⁸ O livro *Pedagogia do oprimido* é editado em 1974, mas fora escrito em 1968 por Paulo Freire. Freire foi um dos signatários originais do estatuto do MCP. O Movimento cresceu e se multiplicou com o apoio de Miguel Arraes em Pernambuco. Segundo Germano Coelho, o setor de teatro do Movimento se organiza e ganha força logo após uma parceria com o Teatro de Arena em 1961 que foi ao Recife apresentar a peça de Boal *Revolução na América do Sul*. Ou seja, a parceria e proximidade entre Boal e os principais nomes do MCP ocorreu desde o início do movimento em Pernambuco. Logo após esta passagem do Arena por lá, Nelson Xavier, então ator no grupo paulista, resolve ficar por lá e organiza a montagem de *Julgamento em Novo Sol*.

²¹⁹ Paulo Freire se referiu pouco ao MCP em seus livros. Não considerava um movimento seu, mas um trabalho coletivo do qual participara. Segundo Germano Coelho (2002), talvez o principal idealizador do movimento “O impacto do MCP em Paulo Freire é mais visível ainda, quando se compara ‘Educação e Atualidade brasileira’

adultos que Paulo Freire e seus parceiros de movimento desenvolveram no MCP foi revolucionário porque transformava os educandos em sujeitos do processo de aprendizagem e não objetos dele²²⁰. Impulsionado pela proximidade com camponeses e lavradores em luta, o processo de alfabetização era também a conquista do instrumento da linguagem, dos meios de produção dela. E, assim, o próprio método se transformava na medida em que era praticado. Tal como os pressupostos do Teatro do Oprimido. Ou seja, o mesmo termo não é um acaso, é mesmo um anúncio de reconexão.

Na epígrafe que abre o livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, Boal (1977) cita passagem anônima de um “alfabetizador argentino” natural de Córdoba: “Ensinei a um camponês/ Como se escreve a palavra arado:/ e ele ensinou-me como usá-lo” (p. 7). O Teatro do Oprimido, assim como a pedagogia de Paulo Freire, tinha como fundamento essa relação dialética de aprendizagem.

Ainda em 1977, durante o exílio em Portugal, em entrevista a Hélder Costa para o boletim de um grupo de artistas radicais que buscava manter vivo o espírito da Revolução dos Cravos, Boal demarca a força revolucionária das experiências anteriores a 1964:

Houve uma época no Brasil até 64, até o golpe de Estado, que se formavam centros populares de cultura. O primeiro foi o Movimento de Cultura Popular [...] Foi aqui que Paulo Freire começou a trabalhar também, a fazer um tipo de alfabetização que não fosse catequese, que fosse educação: uma forma transitiva e não intransitiva; uma forma de diálogo, e não uma forma de imposição, ensinava-se aprendendo. [...] A gente começava a ensinar a fazer teatro mas do nosso público a gente aprendia o que é que a gente devia fazer com o teatro [...] Eu participei, pelo menos, na formação, de uns cem centros de cultura, por toda parte. A gente ia à UNE, à União Estadual dos Estudantes, à União Municipal dos Estudantes, ao Sindicato dos Metalúrgicos, e todos ficavam com centros de cultura [...] Era uma coisa maravilhosa, mesmo. A gente ensinando, aprendia tanto com o povo (BOAL, 1977b, p. 16)

A avaliação sobre o passado, ali em 1977, ou seja, após já ter completado a primeira formulação sobre o Teatro do Oprimido, vê no período anterior ao golpe não uma cena

(antes do MCP) e ‘Pedagogia do oprimido’ (primeiro livro depois do MCP, da prisão, do exílio)” (p. 447), e completa dizendo: “toda a obra pedagógica de Paulo Freire é a pedagogia do oprimido, a pedagogia da esperança, ou seja: a pedagogia do MCP. O MCP não pode ser interpretado hoje, sem Paulo Freire. E simplesmente porque o MCP está em Paulo Freire” (Ibid., p. 447).

²²⁰ Tudo acontecia por uma dinâmica deflagrada a partir de propostas expostas pelos próprios educandos que frequentavam os centros de cultura. A partir daí e de uma pesquisa de campo pelas comunidades os educadores organizavam uma série de “palavras-geradoras” e “temas geradores” que norteariam o processo de alfabetização. Em 1962, segundo Germano Coelho, o MCP contava com cerca de 20.000 educandos distribuídos em 200 escolas e grupos escolares do Movimento. Já em 1963 Paulo Freire foi convidado a coordenar o Plano Nacional de Alfabetização do Ministério da Educação, comandado por Paulo de Tarso.

impositiva que demandava superação. Ao contrário disso, Boal descreve o caráter horizontal de aprendizagem, a força que a conexão com os trabalhadores desperta nas formulações estéticas e a grandeza multiplicadora que existiu naqueles movimentos. Ora, exatamente as características que buscou *reativar* na primeira definição de Teatro do Oprimido no início da década de 1970 que começava ali no texto *Categorias do teatro popular*.

Teatro do oprimido no exílio latino-americano

Em fevereiro de 1971 Augusto Boal foi sequestrado e torturado pela ditadura brasileira. Os militares haviam descoberto a conexão daquele que era um dos mais importantes homens de teatro no Brasil com a organização revolucionária de luta armada liderada por Carlos Marighella, a ALN (Ação Libertadora Nacional)²²¹. Boal passou cerca de três meses preso, primeiro no DOPS e, em seguida, no Presídio Tiradentes (SANTOS, P., 2015, p. 69). Após mobilização internacional²²², o regime autorizou que ele saísse para participar do Festival de Nancy na França, o que foi uma forma expulsá-lo do país sem que soasse como tal²²³.

Da Europa, o diretor viajou para Buenos Aires onde viveu por cinco anos, entre 1971 e 1976, em um momento político especialmente conturbado da Argentina. Como já havia

²²¹ A pesquisadora Patrícia Freitas dos Santos (2015), em sua dissertação de mestrado relata o envolvimento de Boal com o chamado Grupo de Arquitetos que reunia intelectuais para debaterem propostas ligadas ao conflito armado e narra os meandros do processo que culminou com o sequestro e a prisão de Boal (pp. 64-67)

²²² Entre outras declarações públicas, foi publicada uma carta encabeçada por Joanne Pottlitzer e assinada por várias personalidades do teatro na revista americana *The Drama Review*. A edição de número 15 referente à primavera de 1971 coincidiu com a já referida edição equivalente da revista *Latin American Drama Review* que publicou o texto sobre Teatro-Jornal de Boal. Segundo Patrícia F. dos Santos (2015), Joanne recebeu bilhete com pedido de socorro de Boal e começou uma grande mobilização: “Meu coração foi à garganta. Eu não sabia o que fazer. Comecei a digerir aquele pequeno pedaço de papel e iniciei a escrita de uma lista de pessoas para contatar. Nós fizemos uma grande campanha por Boal: pessoas de teatro, acadêmicos, congressistas, o Conselho Mundial de Igrejas e a Anistia Internacional participaram. Eugene Monick, o vicário da St. Clement, sugeriu que enviássemos uma carta ao New York Times defendendo a liberdade de expressão do artista, protestando contra a prisão de Boal e exigindo a sua libertação. Eu pedi para que 15 pessoas de teatro bastante renomadas assinassem, começando com Richard Schechner e, depois, Arthur Miller. Todos concordaram. Eles e outros que souberam sobre a prisão de Boal também escreveram cartas dirigidas ao Teatro de Arena que, por sua vez, repassou as cartas e telegramas às autoridades interessadas. Somente cinco das 15 assinaturas apareceram quando o Times publicou a carta no dia 24 de abril, quase três semanas depois da data em que enviamos: Robert Anderson, Arthur Miller, Joseph Papp, Harold Prince e Richard Schechner. No dia seguinte, uma versão parafraseada da carta apareceu no principal jornal do Rio, O Jornal do Brasil, com a manchete ‘Arthur Miller protesta por Augusto Boal’. Como se o destino estivesse conspirando, foi no dia anterior à audiência de Boal.” (POTTLITZER, 2010 apud SANTOS, P., 2015, pp. 97-8).

²²³ “Minha presença em Nancy daria a impressão de magnanimidade: a ditadura precisava mostrar cara menos sórdida. Assinei documento prometendo voltar terminado o Festival [...] O funcionário que me fez assinar a promessa de retorno avisou: ‘Não prendemos ninguém segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar’” (BOAL, A., 2000, p. 282)

conquistado alguma fama internacional, este momento de exílio possibilitou a ele andanças por toda a América Latina e Estados Unidos²²⁴. Durante estes anos, Boal viveu um período de viva luta de classes no continente inclusive com momentos de breves experiências revolucionárias. No Chile, por exemplo, trabalhou com o governo socialista de Salvador Allende²²⁵, quando foi convidado para dirigir um grande espetáculo com mais de 500 não-atores no Teatro Nacional de Santiago em janeiro de 1972²²⁶.

No ano seguinte, 1973, Boal participou no Peru de uma enorme campanha de alfabetização que fizera parte do contraditório processo de revolução nacionalista encabeçada pelo general Juan Velasco Alvarado desde final de 1968. Ali ele trabalhou como educador em teatro no Programa de Alfabetização Integral (ALFIN) nas cidades de Lima e Chacabuco. Segundo Paulo Cannabrava, companheiro da ALN e que, segundo o próprio, foi quem articulou o convite a Boal, ocorria ali “uma revolução cultural que começava com uma estratégia de alfabetização e outra de educação. [...] Salazar Bondy, educador, filósofo, epistemologista, [...] tocava o principal projeto da revolução peruana: a formação do homem novo”²²⁷.

É no país andino que Boal desenvolverá diversas técnicas com as quais trabalhará durante toda a sua vida, sendo a principal delas o Teatro-Fórum que propunha um tipo de ação teatral coletiva na qual o público intervia diretamente e deixava de ser “consumidor” da representação teatral. Naquele grande projeto de alfabetização, Boal elaborou ao seu modo o pensamento de Paulo Freire para desenvolver um processo de aprendizagem que envolvesse autonomia do exercício teatral. Foi um ambiente no qual o diretor conseguiu desenvolver um trabalho mais continuado em contato com trabalhadores e camponeses, o que impulsionou a criação e a experimentação de diversas técnicas que serão depois descritas como o Teatro do Oprimido.

Também na Argentina, apesar da ditadura militar que comandava o país desde 1966, havia uma grande tensão social com enormes manifestações a partir de 1969 que se

²²⁴ Em março daquele mesmo ano, passou três meses em Nova Iorque a convite de Richard Schechner para organizar a *Feira latino-americana de opinião* da qual constava sua peça *Torquemada* e o esquete do *Anjo da Guarda*, retirado de *Revolução na América do Sul* e tantas vezes apresentado nos inúmeros CPCs brasileiros até 1964 (SANTOS, P., 2015, p. 130-1)

²²⁵ Como se sabe, Allende governou o Chile a partir de 1970 até o golpe de Estado organizado pelo General Augusto Pinochet com apoio da CIA que culminou no assassinato de Allende em setembro de 1973 após uma tentativa de resistência no Palácio de La Moneda.

²²⁶ O evento foi parte das comemorações de 50 anos do Partido Comunista Chileno. Como apêndice do livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular* Boal publicou um texto de Patricio Bunster sobre a experiência chilena chamado *Teatro de massas. Militantes atores ou atores militantes?*. (BOAL, A., 1979, pp. 107-112)

²²⁷ Texto de 2014 publicado virtualmente: <https://jornalggn.com.br/blog/alfeu/augusto-boal-o-subversivo-maravilhoso>. Acesso em: 28 fev. 2018.

transformaram em verdadeiras insurreições populares²²⁸. Segundo a historiadora Lorena Verzero (2014), nos primeiros anos da década de 1970 “la revolución parecía posible” (p. 145).

Entre 1971 e 1973, Boal trabalhou especialmente com dois grupos de posições radicais, o Machete e o Equipo de Teatro Periodístico²²⁹. Valendo-se do ambiente de viva luta social, o diretor colocou em prática ações com o Teatro-Jornal e ali desenvolveu a modalidade do Teatro Invisível, que logo também seria descrita como importante técnica do Teatro do Oprimido²³⁰.

O Teatro Invisível decorre diretamente do contexto argentino. Ou seja, um país governado por uma ditadura de direita, mas vivendo um momento de efervescência da luta popular. A técnica era então uma forma de agitação e propaganda que preservaria os grupos que o praticavam da repressão. Basicamente, ela consistia de situações roteirizadas para serem desenvolvidas no cotidiano da cidade, como num trem em movimento, um supermercado, uma feira livre etc. Eram situações pensadas para evidenciar formas de opressão incrustadas na vida social. Em entrevista a Yan Michalski, Boal diz: “por medida de segurança, seria melhor que criássemos um teatro sem mencionar que aquilo fosse, de fato, teatro” (apud, SANTOS, P., 2015, p. 139). De modo que soa como uma tática de guerrilha: era uma ação pontual, rápida e que buscava instaurar um ambiente de *estranhamento* na própria vida cotidiana, ou seja, obrigar as pessoas a reexaminarem situações óbvias e naturalizadas do dia-a-dia. Em nenhum momento o grupo revela o caráter teatral do acontecimento e a ideia é que assim que se instaure um debate no local, os participantes se retirem e deixem que a questão

²²⁸ Entre 1969 e 1972 ocorreram diversas “puebladas” em várias cidades argentinas. Eram enormes manifestações populares organizadas por trabalhadores. As maiores e mais conhecidas dessas manifestações ocorreram em Córdoba e em Rosário no ano de 1969 e ficaram conhecidas como Cordobazo e Rosariazo.

²²⁹ Embora nunca tenham trabalhado juntos, é notável também a influência recíproca entre Boal e um grupo de ação e posições bastante radicais naquele período, o Grupo Octubre. Embora houvessem fortes divergências entre Norman Briski, ator e um dos principais idealizadores do grupo argentino, e o diretor brasileiro, ocorreram ali importantes debates sobre teatro popular e esporádicas parcerias, como a atuação de Briski em peça dirigida por Boal em Buenos Aires. O Octubre foi um grupo de teatro amador fundado em dezembro de 1970 (atuou até 1974) no ambiente em ebulição da Argentina, por jovens ligados a grupos da esquerda peronista. Tinham como logotipo “una fotografía del Cordobazo, en la que se veía en primer plano a un joven obrero mecánico avanzando con el puño en alto” (VERZERO, 2014, p. 148). O trabalho experimental do grupo consistia, em linhas gerais, de se aproximar de comunidades pobres ou fábricas, buscar informações sobre os problemas e particularidades da luta social nestes locais e, então, desenvolver uma peça a partir deste material para ser apresentada nestes mesmos locais, “un teatro que acaba com la categoría de autor dramático tradicional [...] el autor de las obras es realmente la gente del lugar” (Ibid., p. 149).

²³⁰ No período, Boal dirigiu ainda duas peças suas, *O grande acordo nacional do Tio Patinhas* em 1971²³⁰ e *Torquemada* em 1972, Além de uma adaptação de *Revolução na América do Sul* com o grupo Machete, intitulada *Ay! Ay! Ay! No hay Cristo que aguante, no hay!* em 1973. Também deu cursos e criou um círculo de colaboradores em torno dele. Foram montagens que buscaram colocar em prática o Sistema Coringa em suas encenações.

se desenvolva entre os presentes. Em um ambiente de tensões sociais à flor da pele, como a Argentina entre 1971 e 1973, a técnica queria ser um tipo de disparador de distúrbios, a fagulha que pudesse ocasionar pequenos focos de manifestação ou mesmo ajudar a criar conexões entre as situações opressivas do cotidiano, o sistema capitalista e a exploração do trabalho. Como em um exemplo narrado por Boal, no qual um homem não tem dinheiro para pagar a refeição que acabou de comer em um restaurante lotado e então propõe trocar a conta pelo tempo de trabalho equivalente ao valor gasto.

É curioso que a técnica também desfaz a ideia institucionalizada de teatro, mas por outro caminho que não o desenvolvimento de um trabalho que incluísse o povo na criação e na produção, como queria ser o Teatro-Jornal ao apresentar técnicas para serem replicadas e como será, por exemplo, no Teatro-Fórum. Aqui, portanto, a ideia do Teatro do Oprimido também inclui ações que busquem ativar a luta de classes.

Em 1973, após abertura democrática na Argentina, o peronismo voltou ao poder com a eleição de Héctor Cámpora, que logo renunciou para que o próprio Perón pudesse concorrer e vencer novas eleições²³¹. O que era uma vitória das forças progressistas foi também um movimento para tentar conter o inconformismo social que crescia. Viveu-se, portanto, um tempo limite, repleto de traumas abertos e sangrenta disputa social mesmo dentro do campo peronista, que agremiava, por exemplo, grupos de esquerda revolucionária como os Montoneros e da direita anticomunista como o Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Em sua autobiografia, Boal (2000) expressou a dificuldade de compreender o período: “Em Buenos Aires [...] fiz questão de não escrever nada sobre o peronismo: não podia compreender que um homem (Perón) e um partido (Justicialista) fossem, ao mesmo tempo, extrema direita e esquerda” (p. 293).

Primeira formulação teórica do Teatro do Oprimido

Com a morte de Perón em julho de 1974, o volátil ambiente político e social na Argentina viveu uma explosão de tensão que terminou com outro golpe militar em março de 1976 depondo Isabelita Perón e colocando na presidência o General Videla²³² dois meses

²³¹ Perón vence as eleições em 1973 com expressiva votação, 62% dos votos.

²³² A ditadura durou 7 anos, até dezembro de 1983 e foi uma das mais sanguinária ditadura da América Latina no século XX. Entre as infindáveis atrocidades e crimes de lesa-humanidade cometidos pelos militares está, por exemplo, o sequestro de quase 500 bebês nascidos no cárcere. No primeiro relatório sobre a repressão divulgado ainda em 1983 e chamado de *Nunca más*, produzido pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) listou-se quase 9.000 desaparecidos. Hoje já estimam-se cerca de 30.000.

antes de Boal conseguir deixar o país com sua família rumo a Portugal. Os últimos anos que o diretor vive na Argentina são marcados por um aumento exponencial da violência, conflitos armados à luz do dia e, por conseguinte, total ausência de condições para trabalhar.

Desde 1974 ele buscou meios de deixar a Argentina: “quis sair, não importava pra onde – bastaria ter garantias de vida e de trabalho” (BOAL, A., 2000, p. 299), mas a ditadura brasileira impedia-o de renovar seu passaporte. Ele estava “preso” no país. Precisava passar despercebido: “Tinha a sensação do complexo de Anne Frank. Acordava cedo e ficava o dia inteiro a escrever, quase sem sair de casa” (BOAL, A., 1981, p. 6). Boal então vive em reclusão, aguardando a chance de fugir novamente, e usa o tempo para sistematizar o trabalho realizado até ali.

Entre 1974 e 1975 ele publicou três livros de teoria na Argentina que, segundo expressão de Fernando Peixoto, formam a “trilogia orgânica”²³³ do Teatro do Oprimido²³⁴. Trata-se de *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Ediciones de la Flor, 1974); o já referido *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés* (Corregidor, 1975); e, por fim, *200 ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo através del teatro* (Crisis, 1975).

A “trilogia” segue a prerrogativa da maior parte dos textos de Boal desde o Sistema Coringa, os livros são uma espécie de manual, um guia para multiplicação dos trabalhos descritos. Boal definiu a ideia de Teatro do Oprimido a partir da apresentação de ações, técnicas, preparativos, exemplos, enfim, da descrição do funcionamento daquilo que defende como um nova poética para o teatro. Contudo, aqui já há uma diferença bastante significativa. As técnicas que descreve dizem respeito, de alguma maneira, a uma *experiência consumada*. A “trilogia” é finalizada e publicada quando não havia mais condições na América Latina para colocar em prática as principais técnicas descritas ali. Tais livros já apareciam, portanto, como uma tentativa de interpretação de uma experiência passada. Mas também, principalmente, representam a tentativa de aglutinação de diversas práticas em torno de um sistema poético que receberá então o nome de Teatro do Oprimido. Em outras palavras, até 1974 Boal protagonizou um trabalho com várias técnicas desenvolvidas para incentivar dinâmicas estético-políticas de luta social ou de inclusão de trabalhadores no processo

²³³ Prefácio das *Técnicas latino-americanas...* em texto intitulado *A procura da identidade* (In: BOAL, A., 1979, p. 10).

²³⁴ Também publica uma edição com as peças *Torquemada*, *Revolução na América do Sul* e *Tio Patinhas* pela editora argentina Noé em 1973.

produtivo. Quando escreveu os três referidos livros ele tenta agrupar todo este trabalho diverso em torno de uma ideia que caracterizaria a experiência.

Neste processo de formulação teórica, Boal conjuga a apresentação de técnicas novas ou aperfeiçoadas durante o trabalho no exílio latino-americano com modelos de trabalho desenvolvidos no Teatro de Arena e no CPC, ou seja, desde o início da década de 1960.

No primeiro dos três livros, o diretor divide a seção final chamada de “poéticas do oprimido” em duas partes. Na primeira ele descreve a experiência que teve no Peru em 1973 e a segunda parte, que finaliza o volume, constitui-se dos ensaios sobre o Sistema Coringa escritos em 1967 no Brasil. Nas *Técnicas latino-americanas*, como vimos, a primeira parte é o texto *Categorias do teatro popular* escrito ainda no Brasil a partir das experiências com Teatro-Jornal, seguida da exposição de técnicas desenvolvidas principalmente na Argentina. Por fim, os *200 exercícios* são uma tentativa de sistematizar práticas de ensaio desenvolvidas no Teatro de Arena desde o final da década de 1950, mas expostos de modo a serem aplicados “oferecendo exercícios e jogos que ajudem o não-ator (operário, camponês, estudante [...]) a desentorpecer o corpo, alienado, mecanizado [...] pelas tarefas cotidianas da sociedade capitalista” (BOAL, A., 1982, p. 9).

Como sugerimos até aqui, em torno das experimentações e formulações sobre o Teatro do Oprimido há também um movimento de reconexão com o tipo de engajamento cultural que teve lugar durante os anos anteriores ao golpe de 1964 no Brasil. Na prática, significou a retomada de procedimentos experimentais de *agitprop* e teatro político que foram esboçados no CPC, no MCP e no Teatro de Arena, além da busca por maneiras de reencontrar o contato produtivo com os trabalhadores.

Mas no Brasil sob a ditadura, já vimos, não havia mais aquele ambiente que impulsionou este contato e, por conseguinte, o radicalismo estético anterior. Ao contrário disso, o tempo fraturado pelo golpe de Estado de 1964 determinou uma regressão forçada em boa parte do que se fazia no campo do teatro de esquerda.

No final da década de 1960, ao se aproximar de posições da guerrilha, Boal percebe o impasse e defende formas de enfrentamento. Suas posições apontaram para a necessidade de desbravar caminhos que refizessem as conexões rompidas. O que, de certa forma, significou transpor para o teatro o espírito político da guerrilha. Porém, tal como a luta armada, foi um movimento de retórica radical, mas sem condições reais de sucesso.

Paradoxalmente, contudo, foi nos primeiros anos de exílio na América Latina, entre 1971 e 1973, que Boal encontrou um ambiente mais propício para que as técnicas ganhassem a chance de se ativar produtivamente. Afinal, de modos diferentes, países como o Chile, a

Argentina e o Peru viviam momentos de radicalismo político e social que, por sua vez, impulsionaram o desenvolvimento de formas críticas e em contato com o povo.

Nos três livros citados, Boal irá então tentar organizar um raciocínio que coloca as técnicas e procedimentos apresentados em torno de um sistema teórico sobre teatro popular. Nestes escritos, o próprio conceito “teatro do oprimido” não aparece ainda com o sentido condensador que terá em breve, embora a expressão ganhe destaque já no título do primeiro deles. O que fica em evidência, de modo geral, são momentos em que se inverteria a lógica produtiva do teatro moderno, seja internamente à cena, como na proposta do Sistema Coringa; em táticas de agitação e propaganda como o Teatro Invisível; ou, finalmente, nos procedimentos que queriam “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (BOAL, 1975, p. 126). Embora não existia hierarquia, *a priori*, na descrição de ações e procedimentos, há um substantivo destaque para o momento no qual os trabalhadores se transformam em sujeitos do trabalho criativo. No texto introdutório ao livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro* Boal (1982) escreve²³⁵: “o teatro chega ao seu maior grau revolucionário quando o próprio povo o pratica, quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor para passar a ser o produtor” (p. 27).

No livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, o trabalho com camponeses no Peru aparece então como um momento exemplar de trabalho implicado na luta de classes que culminava na transformação do povo em sujeito da criação artística. Mas antes disso, o volume apresenta três longos ensaios desiguais e contraditórios que não falam propriamente dos trabalhos e das técnicas de teatro popular.

O primeiro desses ensaios é sobre a teoria aristotélica da tragédia grega, e tem o nome de *O sistema trágico coercitivo de Aristóteles*²³⁶. Ali Boal (1975) expõe uma tese controversa (e em boa medida equivocada) sobre o que seria a origem de um “sistema poderosíssimo político-poético de intimidação do espectador, de eliminação das ‘más’ tendências ou tendências ‘ilegais’ do público espectador” (p. 6). A tragédia aristotélica, segundo Boal, era uma forma de descarga e de “purificação” do caos para reposição controlada da norma. A ideia de catarse esconderia um perverso objetivo de contenção e purgação da revolta social.

Por extensão, tudo isto formaria um sistema estético-social construído para esvaziar o impulso revolucionário que o teatro conteria em suas origens. Ele diz: “No começo, o teatro

²³⁵ Tal texto é um colagem de diversas entrevistas de Boal realizadas naqueles primeiros anos de exílio.

²³⁶ Os outros dois são *Maquiavel e a poética da Virtù* (escrito em 1962 no contexto da montagem de *A mandrágora* pelo Teatro de Arena) e ainda *Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?*

era o Coro, a massa, o povo. Esse era o verdadeiro protagonista” (BOAL, A, 1975, p. 36). A distância entre ator e espectador é interpretada por Boal como mecanismo de coerção forjado pelas classes dominantes desde a aristocracia ateniense. Nos *200 exercícios...* Boal (1982) afirma: “Vieram as classes dominantes e erigiram muros de pedra [...] e muros estéticos que separassem os atores (ativos) dos espectadores (receptivos). Uns produzindo, outros consumindo” (p. 10). A separação forjada refletiria nas definições estéticas ao longo da história: “Quando Thespis *inventou* o protagonista, imediatamente aristocratizou o teatro” (BOAL, A., 1975, p. 36). E “em sua essência, o sistema continua sendo usado até os nossos dias, com modificações determinadas pelas novas sociedades” (Ibid., p. 43).

Em contrapartida, o verdadeiro espírito do teatro seria livre e popular – “teatro era o povo cantando livremente ao ar livre” (BOAL, A, 1975., p. 2) – cabendo portanto ao artista de esquerda lutar por *reconquistar* esta força constitutiva da linguagem. Nas *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, Boal (1979) diz: “O fenômeno teatral, quando se processa livremente, produz uma extraordinária expansão de energia. Mas os rituais a que está submetido o fenômeno teatral, enquadram e reduzem essa energia” (p. 71). Aqui está um ponto decisivo do argumento que percorre os três livros, afinal reencontrar esta força transformadora significava também desfazer-se da constituição institucionalizada do teatro burguês. Ou seja, apesar da generalização indiscriminada da história, da leitura equivocada da tragédia clássica, e da falsa idealização romântica sobre uma ideia perdida e primordial de arte, o argumento em seu avesso faz desconfiar dos pressupostos tidos como elementares e naturais no teatro. As divisões palco e plateia; artista e leigo; ator e espectador; e, no limite, arte e vida, deixam de ser vistas, portanto, como a essência supra-histórica da linguagem teatral. Mais que isso, passam a ser considerada como forma ideológica forjada por um mundo dividido em classes.

Nesse sentido, utilizar o aparelho produtivo do teatro burguês com finalidade popular incorreria em uma inevitável contradição que precisaria ser enfrentada. Também em arte, o conteúdo popular revolucionário tinha de ir *além da frase* que o continha. As técnicas e procedimentos descritos como “poéticas do oprimido” queriam ser esta possibilidade de ao mesmo tempo criticar o aparato ideológico burguês e sinalizar um reencontro com uma prática democrática e popular. Uma das mais clássicas e radicais definições que Boal faz de seu trabalho naquele momento é transposta diretamente da teoria marxista. Ele diz: “Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus

fins” (BOAL, A., 1975 p. 127). As técnicas e procedimentos descritos estavam ligadas, portanto, a este processo de *transferência dos meios de produção*.

De modo que, nas palavras de Boal, são técnicas que quando utilizadas pelo povo tornam-se “um ensaio da revolução”. A ideia de *ensaio* se contrapunha ao *espetáculo* da arte institucionalizada pelo mundo burguês: “a burguesia apresenta o espetáculo. O proletariado e as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o *seu* mundo; conseqüentemente, o seu teatro será o ensaio e não o espetáculo acabado” (BOAL, A., 1975, p. 152). Mas não apenas isso. A ideia de *ensaio* também envolvia estabelecer um espaço experimental de trabalho e aprendizagem como objetivo final. O *ensaio* neste caso é a resultante da poética e não um preparo para sua realização. A partir daí, tais técnicas infundiriam no atador “o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro” (Ibid., p. 215). Afinal, “a prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da *ação real*” (Ibid., p. 215). Ou seja, é o ensaio que liga-se à vida.

Boal defende um tipo de laboratório artístico para a construção de um novo horizonte social. Seria uma *poética* intermediária, pela qual se abriria espaço para uma arte livre e verdadeiramente popular, ainda a ser inventada. E, de fato, naquela primeira formulação, boa parte do trabalho descrito deveria ser menos uma forma sistemática de teatro e mais um modelo de trabalho contra-ideológico. Antes um campo de experimentação crítica, do que um sistema estético. Em outras palavras, uma forma de abrir espaço para que o povo, em contato com a “arma” do teatro, desenvolvesse então seus próprios caminhos de como utilizá-la. Tal como a famosa máxima que Boal cunhou no período: “O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la” (BOAL, A., 1975, p. 182).

Na descrição dos procedimentos que constituiriam o trabalho no Peru, há diversas passagens que sugerem o inacabamento, a perspectiva processual e o horizonte aberto para novas formulações que nasçam da prática dos modelos descritos. Falando sobre algumas possibilidades de exercícios corporais ele diz, por exemplo: “propor um exercício e ao mesmo tempo propor que os participantes inventem outros. É importante manter uma atmosfera criadora” (Ibid., p. 195). Esta “atmosfera criadora” era o núcleo central do conceito, a ideia de que as técnicas se transformassem no interior de sua execução e que fossem sendo apropriadas por aqueles que as utilizam.

Tempo interrompido no exílio europeu

A ligação constitutiva do Teatro do Oprimido com a luta social fez com que técnicas desenvolvidas por Augusto Boal ecoassem em Portugal assim que eclodiu a Revolução dos Cravos. Menos de dois meses após o 25 de abril de 1974, seu texto *Categorias de teatro popular*²³⁷ foi publicado na Revista Cinéfilo em Lisboa. E no mesmo ano de 1974, o crítico teatral Carlos Porto iniciou longa troca de cartas com Boal para convidá-lo a colaborar com o teatro português em meio ao processo revolucionário.

O interesse era mútuo. Após um curto período de incertezas sobre o que de fato acontecia no pequeno país ibérico, o campo da esquerda mundial comemorou o levante português como “a resposta ao banho sangrento trazido pelas botas das ditaduras militares latino-americanas e asiáticas” (VARELA, 2014, p. 159). Boal rapidamente se entusiasmou em participar daquele processo que levava a um inspirador espírito de reinvenção da vida e da cultura. Suas experiências com um teatro no qual os trabalhadores controlassem o processo produtivo fariam especial sentido ali onde o povo saiu em massa às ruas e tomou a história para si.

Ao mesmo tempo que o ambiente revolucionário se conectava diretamente com seu trabalho em torno das primeiras formulações do Teatro do Oprimido na América Latina, a antiga metrópole era o refúgio ideal ao exilado que via a situação política na Argentina caminhar para uma sanguinária ditadura. Mas apesar do grande desejo em partir para Portugal em 1974 pouco depois de iniciado o processo revolucionário, a ditadura brasileira dificultava sua vida de exilado, impedindo-o de renovar seu passaporte até o início de 1976. Apenas após

²³⁷ (números 35 e 36, 8 de jun. de 1974 e 15 de jun. de 1974) com uma significativa particularidade: foi suprimida a última parte do texto, a que se refere às técnicas do Teatro-jornal.

de diversos trâmites jurídicos e burocráticos, seu advogado, Idibal Pivetta²³⁸, conseguiu uma importante vitória no Supremo Tribunal Federal brasileiro e Boal pôde enfim deixar a Argentina com sua família, já às vésperas do massacre que ocorreria no país²³⁹.

Pois então, foi somente em maio de 1976 que Boal foi recepcionado no aeroporto de Lisboa por Carlos Porto e sua esposa. Mas apesar dos cravos vermelhos que ganhou ao desembarcar no país, a verdade é que, quando chegou, a Revolução praticamente não existia mais. O chamado Processo Revolucionário em Curso (PREC), que caracterizou o período de maior intensidade revolucionária, fora encerrado com o contragolpe reacionário de 25 de novembro de 1975. A partir de então as experiências sociais mais radicais, como os ensaios de democracia popular, autogestão e experimentalismo cultural, foram perdendo espaço. Pelas ruas do país, o diretor brasileiro via as ruínas e os escombros de um breve momento que esboçou outra possibilidade de se viver, embora ainda fosse um ambiente contraditório e que mantinha importantes conquistas sociais.

Pouco após sua chegada, indicado por Carlos Porto, ele começou a dar aulas de interpretação na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional. A despeito do refluxo da revolução, sua posição seguia firme no radicalismo de reorganizar os sentidos sociais do trabalho em arte. Assim, já em meados de 1977, ele propôs uma nova estrutura curricular para a escola²⁴⁰ em torno da questão decisiva: “Para quem se preparam os atores? [...] Para que, para quem, para onde? [...] Para quem se preparam os artistas do Conservatório?” (BOAL, 1977a). Ou seja, ele logo colocou em questão e em crise a ideia de especialização que, afinal, sustenta a existência de uma escola de teatro.

Contudo, em meio ao processo de reformulação, Boal foi sumariamente demitido. Em circular do Ministério da Educação dirigida ao Conservatório apresentaram-se questionamentos enviados à Assembleia Nacional pelo deputado Nuno Krus Abecasis²⁴¹ sobre a contratação de docentes de nacionalidade estrangeira para cargos públicos em Portugal²⁴². O protesto do deputado conservador respondia à pressões oriundas do Ministério

²³⁸ Além de advogado, Idibal fundou em 1966 o grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, companhia ainda em atividade com atuação na periferia de São Paulo. É o diretor do grupo e usa o nome César Vieira.

²³⁹ Boal foi primeiro. A ideia era que passaria uma pequena temporada e voltaria a Argentina para organizarem a mudança. Já em Lisboa recebe um telefonema de sua esposa Cecília Thumim que diz: “não voltes” (BOAL, A., 1981, p. 6)

²⁴⁰ Junto com Carlos Porto, Boal integrava Comissão de Reestruturação do Conservatório Nacional.

²⁴¹ Abecasis fora do direitista PDC (Partido da Democracia Cristã) e se elegeu como deputado em 1976 pelo CDS (Centro Democrático e Social).

²⁴² Circular nº17/77 da Direção-Geral do Ensino Superior subordinada ao Ministério da Educação e Investigação Científica, em 31 de agosto de 1977.

de Relações Exteriores do Brasil, que desde fevereiro de 1977 questionava o governo português sobre o cargo público que Boal ocupava (PEZZONIA, 2017, pp. 142-3). Com a guinada conservadora de novembro de 1975 em Portugal, a relação com o Brasil foi reestabelecida e se fortalecia com gestos recíprocos de amizade entre o primeiro-ministro Mário Soares²⁴³ e Ernesto Geisel, presidente militar do Brasil desde 1974. Boal era uma figura pública internacional cuja disposição em denunciar os arbítrios da ditadura brasileira causava significativo incômodo aos generais.

O impasse culminará na exclusão de Boal do quadro docente do Conservatório Nacional. É, afinal, uma imagem do fechamento conservador pelo qual passava o país e, por conseguinte, do desconforto de ter quadros de posição aferrada à esquerda marxista ocupando ainda cargos públicos em Portugal outrora revolucionário. Mas, sobretudo, uma imagem da falta de contexto para ele seguir adiante com suas formulações radicais em torno das técnicas de teatro popular.

De todo modo, mesmo após a ruptura do processo revolucionário, ele parece ter se aproximado de grupos que ainda sustentavam posições da esquerda radical. Tudo indica que contribuiu, por exemplo, com a Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários (FAPIR), um pequeno grupo que buscava resistir ao refluxo da Revolução no campo da cultura.

Foi junto à Frente que ele conseguiu realizar a única experiência com o Teatro-Fórum em Portugal. Em meio às comemorações do 25 de abril na cidade do Porto no ano de 1977, a FAPIR organizou um evento com diversos artistas ligados à posições revolucionárias²⁴⁴. Foram os chamados Jogos Florais. Junto a alunos do Conservatório, Boal elaborou algumas sessões de Teatro-Fórum. A apresentação sobre reforma agrária, que seria em um teatro fechado, após imposição da massa participante, mudou-se para o lado de fora e aconteceu na rua para quase mil pessoas (BOAL, A., 1981). Segundo o diretor foi a primeira experiência com a técnica para grandes multidões: “nunca tinha feito Teatro-Foro²⁴⁵ com grandes

²⁴³ Mário Soares era o líder do Partido Socialista (PS) e foi uma das principais lideranças deste campo político mais moderado no processo revolucionário. Em 1975 ele e seu Partido foram os grandes vitoriosos das primeiras eleições realizadas no país depois da queda do Estado Novo. Apesar da radicalização revolucionária nas grandes cidades e na região do Alentejo, os setores mais conservadores do norte e as frações sociais médias deram a vitória ao PS. Em 1976, Mário Soares e o PS apoiaram o golpe de 25 de novembro e no ano seguinte ele foi eleito primeiro-ministro selando o rumo democrático e liberal imposto à revolução após a repressão e isolamento das forças de esquerda revolucionária.

²⁴⁴ *Boletim da FAPIR*. Lisboa, nº 3, mar. 1977.

²⁴⁵ Na primeira descrição da técnica, Boal chama-a de Teatro-Debate, logo em seguida muda para Teatro-Fórum e nos anos em Portugal refere-se a ela como Teatro-Foro.

públicos. Na América Latina eram grupos pequenos, homogêneos, gente que se conhecia [...] que discutia problemas comuns” (Ibid., p. 7).

Em artigo para a revista portuguesa *Opção*, Boal descreve que durante o Fórum, quando “os espectadores que estavam em desacordo subiam no palco e improvisavam novas ações”, em dado momento “só havia espectadores, atuando” (BOAL, A., 1977c). A cena passou a ser toda ocupada pelos trabalhadores que participavam da celebração do 25 de abril. Mas apesar do entusiasmo e da “experiência fascinante” (BOAL, A., 1977c.), o acontecimento foi um fato isolado e extemporâneo no desenrolar histórico do país. Em geral, Boal se viu sem condições reais de avançar com um trabalho mais radical.

Concomitantemente às aulas no Conservatório, ele foi convidado para dirigir a recém-fundada companhia A Barraca. O nome da companhia remete a *La Barraca* projeto de teatro popular realizado por Federico Garcia Lorca na Espanha em 1931: “Una cosa que se monta y se desmonta, que rueda y marcha por los caminos del mundo” (LORCA, 1994, p. 520). Quando surge, assim como seu correlato espanhol, o programa da companhia portuguesa está intimamente ligado a um projeto de descentralização do teatro. Mas logo após o primeiro espetáculo do grupo²⁴⁶, o trabalho de conexão com os trabalhadores e camponeses passa a ser residual assim como com todas as experiências mais radicais no país. Quando Boal chega na companhia no final de 1976 ele propõe um trabalho em torno das técnicas do Teatro do Oprimido. Entretanto, o grupo não tem interesse pelas práticas²⁴⁷. Apesar da insistência do diretor brasileiro, estavam interessados em crescer esteticamente, desenvolver repertório, ou seja, queriam construir uma trajetória dentro do campo da cultura.

No dia seguinte ao golpe contrarrevolucionário de novembro de 1975, as Campanhas de Dinamização do MFA tinham sido praticamente todas encerradas; o movimento de teatro amador refluíu junto com a luta social e as companhias independentes de esquerda deslocaram consideravelmente seu centro de interesse. Se antes o debate era sobre novas formas produtivas de se pensar a arte, logo esses grupos se juntam para defender e reivindicar a política estatal de subsídios culturais. Um tipo de debate que, obviamente, exclui os grupos amadores não especialistas e as tentativas experimentais de teatro em contato produtivo com os trabalhadores. A discussão e prática em meio à luta de classes é suplantada pela estabilização estética gerida pelo Estado.

²⁴⁶ *Cidade Dourada* do grupo colombiano Teatro Popular La Candelária.

²⁴⁷ Em entrevista de 1981 Boal diz: “A Barraca queria continuar a desenvolver a linha do seu teatro e por isso não estava interessada nessas experiências [...] Se tivesse chegado em Portugal dois anos antes talvez as coisas tivessem se processado de outra maneira” (p. 10)

Apesar disso, o diretor brasileiro trabalhou com entusiasmo dirigindo o grupo em montagens de textos que foram decisivos em seu trabalho no Teatro de Arena na década de 1960. A peça *Arena conta Tiradentes* que escrevera com Gianfrancesco Guarnieri em 1967 estreou em Lisboa em 1977 com o nome *Barraca conta Tiradentes*. No programa do espetáculo Boal publicou novamente boa parte dos textos sobre o Sistema Coringa. No mesmo ano, ele organiza e dirige o evento *Ao Qu'isto Chegou – feira portuguesa de opinião*, inspirado no modelo da *Primeira feira paulista de opinião*²⁴⁸.

Especialmente para esta feira portuguesa, diversos autores escreveram pequenas peças e cenas sobre o momento regressivo da Revolução. O grande objetivo que as unia era o de assinalar a derrota do processo revolucionário. Com efeito, a demarcação da derrota foi a principal diretriz do trabalho de Boal como encenador junto ao grupo. O que parece ter sido um objetivo melancólico foi na verdade mais uma batalha encampada por ele em Portugal. Afinal, vivia-se um momento no qual boa parte dos instrumentos de poder popular que transformaram o 25 de abril em uma Revolução vinham sendo desmantelados ou descaracterizados²⁴⁹. Apesar disto, a consolidação da democracia representativa em 1976 era alardeada como a legítima herdeira do movimento revolucionário que vencera o fascismo em 1974²⁵⁰. Por muitos anos, a herança da Revolução ainda exerceria significativa influência na

²⁴⁸ Antes de deixar Portugal, Boal ainda dirigiu o espetáculo *A Barraca conta Zé do Telhado*, escrito por Helder Costa. Além de também ter organizado uma montagem independente de *Zumbi*.

²⁴⁹ Além das interrupções no campo da cultura, também instrumentos populares como, por exemplo, as Comissões de Trabalhadores (CTs) perdem autonomia para se tornarem agrupamentos representativos nas fábricas. Assim como ocorre com as Comissões de Moradores (CMs) e Cooperativas agrícolas mais radicais. Em paralelo, praticamente todas as experiências de controle operário em fábricas e empresas serão interrompidas até 1976. (Ver a respeito: PÉREZ, Miguel. *Contra a exploração capitalista - comissões de trabalhadores e luta operária na Revolução Portuguesa*. Dissertação (Mestrado em História) – FCSH, UNL. Lisboa, 2008). Também o movimento de soldados será duramente reprimido para o reestabelecimento imediato da hierarquia nas Forças Armadas e de seu papel como braço armado do Estado.

²⁵⁰ O tema da interrupção da Revolução suscita ainda abertos debates. Fernando Rosas, um dos mais importantes historiadores da história portuguesa no século XX, é categórico em dizer que: “a revolução portuguesa não foi um assunto encerrado pelo novembrismo de 1975” (ROSAS, Fernando. *Ser e não ser: notas sobre a Revolução Portuguesa de 74/75 no seu 40º Aniversário*. Revista Vírus. Nº 5, pp. 4-12, abril, 2014). Para Rosas, apesar da interrupção do PREC em novembro de 1975, a contrarrevolução que se fez crescente a partir daí não conseguiu impor sua agenda reacionária como gostaria. A Constituição de 1976 é o exemplo de que a Revolução “deixava na democracia parlamentar que lhe sucedia a marca genética das suas conquistas políticas e sociais, dos direitos e liberdades que arrancara na luta revolucionária” (p.11). O texto: “consagraria o objetivo do socialismo, a irreversibilidade das nacionalizações, a Reforma Agrária, o controlo operário e o papel das Comissões de Trabalhadores”. Por outro lado, a historiadora Raquel Varela, em trabalho já citado aqui, contrapõe democracia representativa burguesa aos momentos de democracia direta vividos durante o PREC: “O 25 de Abril é o período de maior democracia — extensão e amplitude do poder dos cidadãos — da história de Portugal e esse período foi derrotado não por um golpe ditatorial, mas por um processo contrarrevolucionário cujo eixo foi a constituição de um regime democrático representativo.” (p. 461). Para Fernando Rosas, ao contrário, a democracia foi uma conquista não um entrave da revolução: “a equiparação esquemática que por vezes se faz entre a contrarrevolução e a democracia parlamentar desconhece que, no caso português, ela é fruto do compromisso com um processo revolucionário que a marcou profundamente [...] a democracia política não existe em Portugal

política do país (talvez exerça até hoje), contudo sua face mais radical foi interrompida em 1975. Para Boal, assinalar a derrota era demarcar a diferença entre o tempo da revolução e o tempo estabilizado pela história burguesa.

Não por acaso, a imagem que emana também da peça sobre *Tiradentes* é a de revolucionários idealistas, que sonham e falam sobre a revolução, mas furtam-se de qualquer conexão ou proximidade com os trabalhadores, com o povo. Delírios de uma elite esclarecida. *Tiradentes* era a lembrança do devaneio da luta social apartada dos trabalhadores.

O ambiente derrotado, de fato, era oposto ao imaginado por Boal para colocar em prática suas formulações sobre teatro popular. Curiosamente, na medida mesmo em que se acumulavam tais retrocessos na luta social, as técnicas em torno do que ficou conhecido como Teatro do Oprimido começaram a ganhar intensa repercussão na Europa. Julian Boal (2017), em trabalho recente sintetiza o paradoxo: “o Teatro do Oprimido aparentemente não sofreu o refluxo da situação política revolucionária que o viu nascer. Ao contrário, foi vertiginosa sua expansão” (p. 4).

Neste estranho paradoxo, o *triunfo* do projeto liga-se justamente à interdição de suas condições primordiais e dinamizadoras. Mas falta um dado para compreendê-la totalmente. Quando muda-se para Paris em 1978, Boal inicia um processo de reformulação do conceito de Teatro do Oprimido. É esta “nova” poética que triunfará, não aquela apresentada nos três primeiros livros sobre o assunto.

Ainda vivendo em Portugal, entre 1977 e 1978 o diretor realiza constantes viagens pela Europa. Participa de conferências, oficinas e festivais sempre em torno da demonstração, experiências práticas e defesa das técnicas do Teatro do Oprimido²⁵¹. Contudo, nas descrições dessas viagens chama atenção o deslocamento de classe dos envolvidos, agora majoritariamente estudantes e gente do teatro. Embora ainda exista de forma esporádica, o contato com trabalhadores em luta é residual durante as viagens pela Europa e depois da mudança de Boal para Paris em 1978. O que, fatalmente, altera, pouco a pouco, os pressupostos metodológicos e os objetivos da prática.

apesar da revolução, mas *porque* houve a revolução” (p. 11). Agradeço ao José Soeiro pelas considerações e indicações de leitura que levaram a pensar essa passagem de forma mais dialética.

²⁵¹ Entre 1977 e 1978 Boal foi crítico teatral da Revista Opção, um periódico de inclinação socialista. Ele usa diversos de seus textos para relatar algumas dessas viagens e experiências em países como Suécia, França, Espanha e Itália. Por exemplo. “Aventuras do Teatro Invisível”. Nº 65, 21 a 27 jul. 1977, p. 51; “Em Estocolmo, festival de teatro foi festa” Nº 70, 25 a 31 ago. 1977, p. 48; “O problema moral de um tipo de teatro” Nº 98, 8 a 15 mar. 1978, p. 50. Sobre as experiências ver também: PEIXOTO, Fernando. O “teatro do oprimido” invade a Europa. In: _____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.

Um dos alicerces da primeira formulação do Teatro do Oprimido definia-se pelo momento de conexão que propunha: a transferência ao povo “dos meios de produção teatrais”. O novo recorte social dos praticantes bem como a nova realidade histórica começam a transformar a ideia do Teatro do Oprimido, principalmente porque deslocam o campo de interesse e de perspectiva sobre o que significa luta social. Como aponta Sérgio de Carvalho (2015) em texto recente: “a luta contra a opressão converte-se na procura de uma consciência analítica sobre diversas situações opressivas passíveis de representação individual” (p. 394). Esta talvez tenha sido a fronteira que o Teatro do Oprimido atravessou (ou foi obrigado a atravessar) pouco depois da última Revolução do século XX ser derrotada em Portugal.

Na experiência de Teatro-Fórum no Porto, em 1977, uma velha camponesa, que estava a representar o latifundiário, grita no meio da sessão: “viva o socialismo!”. Ao que Boal logo interrompe: “expliquei-lhe que estava a fazer o papel de um latifundiário e por isso não podia dar vivas ao socialismo”²⁵². Boal argumentava que a velha senhora devia falar e agir como um latifundiário. Ela olhou-o nos olhos e disse: “pois então eu me recuso” e saiu.

A recusa, que pode soar como um entrave da técnica é também o gesto de autonomia. Em linhas tênues, esboça que o momento de conexão com os trabalhadores sempre transforma os pressupostos iniciais, as técnicas, a teoria. Privado deste encontro, as técnicas deslocam-se para uma estranha estabilização estética. O paradoxo é que tal estabilização em forma de sistema cultural foi o que permitiu a universalização do Teatro do Oprimido, o seu *triunfo*.

Segunda formulação do Teatro do Oprimido

Em sua autobiografia, Boal (2000) fala sobre a mudança de ângulo pelo qual o seu trabalho com Teatro do Oprimido passa: “Na Europa, comecei a me preocupar com opressões das quais não se falava na América Latina: solidão, incomunicabilidade, vazios, angústias múltiplas” (p. 318).

Tal mudança de perspectiva não somente dá sentido novo às práticas, como também leva Boal a reformular o conceito de Teatro do Oprimido para acompanhar a novidade circunstancial. A primeira imagem disso é o livro *Stop: c'est magique* publicado na França em 1980²⁵³, depois de dois anos de trabalho em Paris no Centre d'étude et de diffusion des

²⁵² PORTO, Carlos. Entrevista com Augusto Boal. *Revista sete ponto sete*. 20 de jan. de 1981.

²⁵³ No mesmo ano o livro foi publicado também no Brasil pela editora Civilização Brasileira.

techniques actives d'expression (Méthodes Boal) ligado à Sorbonne²⁵⁴. Ali ele expressa a mudança pela qual passavam as técnicas:

O desenvolvimento em múltiplas direções do Teatro-Foro na Europa determina, inevitavelmente, uma revisão de todos os conceitos, de todas as formas, estruturas, técnicas, métodos e processos. Tudo é reposto em questão (BOAL, A., 1980, pp. 139-140).

O que logo chama a atenção no volume é a diluição da luta de classes no interior do método. No livro todo, por exemplo, não aparece mais uma única vez sequer a palavra *revolução*. Um dado significativo se comparado com a primeira formulação do Teatro do Oprimido no início da década de 1970, quando Boal descreve a prática como um *ensaio da revolução*²⁵⁵. Também desaparece toda a aproximação com a teoria marxista, tão marcante anteriormente, como, por exemplo, na ideia de transferir ao povo os *meios de produção do teatro*. E, por fim, não se encontram ali aquelas imagens ligadas à guerrilha como a clássica comparação entre o teatro e uma *arma* que deveria ser manejada pelo povo em luta. Há, enfim, uma mutação sintáctica que revela muito sobre o tipo de deslocamento pelo qual passava a teoria de Boal.

Nesse sentido, a própria definição de “oprimido” é ampliada. Boal frisa logo no início que “o teatro do oprimido não é um teatro de classe” (BOAL, A., 1980, p. 25). Afinal, defendia-se agora um alargamento das possibilidades da prática. O “sistema” não deveria mais ser compreendido de modo tão exclusivamente ligado aos trabalhadores. Era preciso generalizar sua utilização, com frases do tipo: “Para mim, as palavras *oprimido* e *espectador* são quase sinônimas” (Ibid., p. 26). Tal ênfase na suposta opressão estrutural do teatro como metonímia de uma grande opressão humana percorre a nova formulação²⁵⁶.

Trata-se, segundo Boal, de mostrar que o espetáculo teatral parte de uma “relação *intransitiva*” com relação ao público que apenas consome a ação do palco. Esta relação, que é “sempre autoritária, castradora, inibidora” (BOAL, A., 1980, p. 26), espelharia uma série de formas sociais também intransitivas e que deveriam ser igualmente combatidas “*em qualquer estrato da sociedade onde se encontrarem*, na família ou no partido político, na escola ou na

²⁵⁴ “Neste livro, narro especialmente as experiências que fiz ou conheci nestes últimos dois anos de atividade na Europa” (BOAL, A., 1980, p. 30).

²⁵⁵ A palavra aparece uma única vez no início para se referir ao teatro popular com o qual o Teatro do Oprimido rompeu (BOAL, A., 1980, p. 22). O “ensaio de revolução” é substituído por: “o teatro é o lugar onde se ensaiam atos futuros, atos reais, atos de liberação” (Ibid., p. 84).

²⁵⁶ “essa relação ator-espectador é encontrada ritualizada em todas as opressões, na escola (professor-ator x aluno-espectador), no Exército (sargento x soldado), na religião (sacerdote x fiel) e até na cama (homem x mulher)” (BOAL, A., 1980, p. 108).

paróquia, no bairro ou no teatro” (Ibid., p. 26, grifos nossos). A ideia de opressão é expandida significativamente. Deixa de se referir exclusivamente à opressão do capital e ganha um estatuto generalista de múltiplas aplicações.

É uma regressão do ponto de vista da luta política e social, mas é o que constrói a possibilidade de universalização em torno do Teatro do Oprimido e permite sua assombrosa expansão global até a atualidade, sendo replicado em incontáveis países por um número enorme de grupos. Mas, como bem adverte Sérgio de Carvalho (2015), apesar do grande alcance, a obra notável de Augusto Boal começa a ser neutralizada “à medida que o Teatro do Oprimido pouco a pouco se afasta da perspectiva histórica que o gerou” (p. 393).

No livro *Stop: c’est magique* a maior parte dos exemplos na descrição dos jogos e das práticas é tirado de oficinas que Boal já realizava na Europa. Como já dito, embora ainda trabalhasse com sindicatos e movimentos sociais, o público dessas oficinas é, na maior parte das vezes, constituído por estudantes, gente de teatro e associações ligadas a determinadas atividades, como professores, magistrados etc.

Em alguma medida, o livro parece ter sido escrito para expor a experiência da aplicação das técnicas nesses ambientes e ao mesmo tempo sistematizar técnicas de trabalho mais combináveis com tal contexto. Afinal, diz ele: “Aqui na Europa [...] abundam temas ditos *psicológicos*, como a solidão, o *direito à diferença*, a incomunicabilidade, etc. (BOAL, A., 1980, p. 127). O curioso é que o autor parece defender isso como “expansão” das possibilidades de trabalho, um tipo de democratização das técnicas: “Na América Latina, em geral, os temas propostos referiam-se a salários, leis repressivas, preços, etc., e raramente se discutia outro tipo de opressão mais, digamos, íntima, pessoal” (Ibid., p. 101). Ele sugere ainda que a crítica à diluição da luta de classes nas práticas do TO seria também uma forma de opressão: “uma das maiores opressões: impedir que as pessoas falem de si mesmas, de seus problemas mais individuais e íntimos, mais pessoais” (Ibid., p. 128)²⁵⁷.

O Teatro do Oprimido cada vez mais passa a ser um espaço exclusivo do indivíduo falar sobre a especificidade da opressão que sente: “não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, *representa* seu próprio papel” (BOAL, A., 1980, p. 25). Não estranha, portanto, o fato de que na Europa “é

²⁵⁷ “A solidão parece-me agora um problema bem mais sério do que me parecia antes de eu começar a fazer teatro invisível na Europa. Na América Latina, em geral, os temas propostos referiam-se a salários, leis repressivas, preços, etc., e raramente se discutia outro tipo de opressão mais, digamos, íntima, pessoal ou, com certo cuidado no uso da palavra, *psicológica* [...] Devemos compreender que os solitários são tão oprimidos como os que são explorados em termos salariais, e na utilização de técnicas não se podem privilegiar formas de opressão” (BOAL, A., 1980, p. 101)

comum que as pessoas perguntem: ‘Mas isso é teatro-foro ou psicodrama?’ (Ibid., p. 130). Embora argumente pela enorme diferença entre os dois – “No psicodrama, a *doença* é individual; no teatro-foro, o *problema* é coletivo” (Ibid., p. 132) – a existência da pergunta é reveladora. E Boal ainda diz: “O que não impede, a meu ver, que o psicodrama possa eventualmente ter efeito político, e o teatro-foro, efeito terapêutico” (Ibid., p. 132).

O eventual “efeito terapêutico” do Teatro do Oprimido ganha sentido bem mais amplo no próximo livro sobre o assunto escrito por Boal. A obra *O arco-íris do desejo* nasce a partir de uma oficina que organizou na França nos primeiros anos da década de 1980 com o nome de *Le flic dans la tête*, algo como “o policial dentro de nossas cabeças”²⁵⁸. O nome do encontro revela a ênfase na internalização da opressão e, não por acaso, o subtítulo do livro é *Método Boal de teatro e terapia*²⁵⁹.

Bem no início o autor demarca novamente o fato de que encontra-se ali uma nova formulação do método: “É ainda o Teatro do Oprimido, mas é um novo Teatro do oprimido” (BOAL, A., 1996, p. 17). E, neste sentido, é bastante revelador o fato de o livro começar narrando um suposto acontecimento histórico ocorrido no Teatro de Arena e que se tornará uma espécie de parábola paradigmática deste novo Teatro do Oprimido.

Trata-se da história de Virgílio. Boal conta de uma apresentação realizada pelo grupo brasileiro “em um vilarejo do Nordeste, numa Liga Camponesa” (BOAL, A., 1996, p. 18) que falava da luta pela terra e terminava com uma exortação do tipo “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra” (Ibid., p. 17). Ao fim da peça, o camponês “alto, enorme, forte” chamado Virgílio, acreditando serem verdadeiros os fuzis cenográficos convoca os atores para “desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso” (Ibid., p. 18). Depois do constrangimento, explicações e da negativa do grupo explicando que aquilo era “teatro”, Virgílio teria respondido com indignação: “Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?” (Ibid., p. 19).

²⁵⁸ “No começo dos anos 80, em Paris, fiz um longo atelier que durou dois anos, intitulado *Le flic dans la tête* (*O tira na cabeça*). Eu partia desta hipótese: o tira está na cabeça, mas os quartéis estão do lado de fora. Tratava-se de tentar descobrir como lá penetraram e inventar os meios de fazê-los sair” (BOAL, A., 1996, p. 23). O livro foi, aliás, publicado primeiro na França, em 1990 pela editora Ramsay com o título *Méthode Boal de théâtre et de thérapie : L'arc-en-ciel du désir*, enquanto que no Brasil só sairá em 1996.

²⁵⁹ Boal deidca seu livro à Zerka Moreno, esposa de Jacob Moreno, ambos fundadores do psicodrama. Na introdução o autor afirma que a ideia de escrita do livro nasce justamente de um palestra que deu na abertura do Décimo Congresso Mundial da Associação Internacional de Psicoterapias de Grupo em Amsterdã em 1989. E logo no início ele escreve: “O teatro do Oprimido desenvolve-se em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica” (BOAL, A., 1996, p. 29).

O acontecido, segundo Boal, teria aberto seus olhos para algo que estava errado na prática do teatro político. “Depois desse primeiro encontro [...] encontro traumático mas iluminador, nunca mais fiz peças conselheiras, nunca mais enviei ‘mensagens’”²⁶⁰ (BOAL, A., 1996, p. 19).

Apesar da força exemplar que a narrativa ganhou no ambiente do Teatro do Oprimido da década de 1990 em diante, chama atenção o fato de que ela só tenha sido narrada, pela primeira vez, neste livro publicado em 1990 na França (e em 1996 no Brasil). Salvo engano, não há nenhuma referência a ela antes disso. Com certeza não aparece na trilogia inicial sobre o Teatro do Oprimido. Tampouco aparece em qualquer entrevista, artigo ou escrito de Boal que tivemos acesso no período que vai até a década de 1980.

Há uma possibilidade, inclusive, de a história ter sido inventada por Boal, como um exemplo sobre a superação do TO com relação às práticas do teatro engajado²⁶¹. Ali vinha contida, afinal, a retórica que passou desde então a organizar alguns dos principais fundamentos de sua teoria.

Mas a referência que a narrativa faz ao engajamento anterior a 1964, com a citação direta às Ligas Camponesas, não é ocasional e revela ainda uma nova inflexão histórica que diz respeito ao seu retorno ao Brasil em 1986. No início dos anos 1980 teve início no Brasil um forte processo de revisionismo histórico no campo da esquerda sobre o significado daquele momento. Vários livros e artigos sobre a cultura no Brasil se dedicaram ao tema da

²⁶⁰ No mesmo livro, Boal retoma passagens de Che que usou em sua peça para, associado a história do camponês Virgílio, provar a superioridade do TO com relação ao *agitprop* puro e simples: “Nunca mais esqueci Virgílio. Nem aquele momento em que me senti envergonhado da minha arte que, no entanto, me parecia bela. Alguma coisa estava errada. Não com o gênero teatral, que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido. O *Agit-Prop*, agitação e propaganda, pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização. Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: ‘*Ser solidário significa correr o mesmo risco*’ Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O *Agit-Prop* estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tínhamos pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo...” (BOAL, A., 1996, p. 19).

²⁶¹ Sérgio de Carvalho chamou atenção para o fato de que a história poderia não ser verdadeira em comunicação sobre o trabalho do Boal realizada no Museu do Aljube em Lisboa em julho 2017. Nos livros de Boal é comum encontrar elaborações bastante diversas do mesmo fato de acordo com o ponto que o autor está argumentando. Outra das históricas sempre lembrada por Boal é a da mulher “gorda” que intervém durante uma apresentação de peça de *dramaturgia simultânea* no Peru em 1973. A história aparece já no livro *O teatro do oprimido* de 1974 simplesmente como parte da descrição da técnica, ou seja, um exemplo das discussões suscitadas. Mas no *Arco-íris do desejo* é retomada com um sentido totalmente diferente, serve para exemplificar o limite da *dramaturgia simultânea* e como o Teatro Fórum teria nascido deste impasse. A mulher gorda propunha um encaminhamento e ninguém compreendia, até que Boal convida-a para subir no palco e mostrar o que propunha. Segundo o autor, foi nesse momento que ficou claro para ele que: “quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo e nenhum artista em seu lugar. Em cena, o ator é um intérprete que, traduzindo, trai [...] foi assim que nasceu o *teatro-foro*” (BOAL, A., 1996, p. 22).

arte politizada nos anos 60 e, de certa forma, construíram, em conjunto, uma interpretação crítica sobre o engajamento cultural anterior a 1964.

Em 1980, para citar alguns exemplos, Heloísa Buarque de Hollanda lançou o seu *Impressões de viagem* que critica duramente a poesia produzida no CPC em favor das experiências da década de 1970. Em 1983 a editora Brasiliense lança volume da coleção “o nacional e o popular” com a transcrição de seminários organizados por Marilena Chauí também em 1980. Em um deles, o alvo da filósofa é justamente o suposto obscurantismo teórico do populismo praticado pelo CPC. Por fim, mais especificamente ligado ao debate teatral, Edelcio Mostaço lança o seu *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* em 1982. Na apresentação do volume ele inscreve o trabalho na linha aberta por Heloísa Buarque de Hollanda e Marilena Chauí: “mulheres radicais [...] honram a intelligentsia brasileira com suas renovadas posturas frente a problemas sobre os quais não é mais possível calar” (MOSTAÇO, 1982, p. 10). O livro era o resultado de pesquisa iniciada em 1980 junto ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC) que, sob coordenação da professora Otília Fiori Arantes, editou a famosa publicação *Arte em revista* cujos três primeiros números, publicados entre 1979 e 1980, são especialmente dedicado aos anos 60 e a questão do popular²⁶².

O imperativo de debater e revisitar o período estava ligado a um horizonte de reabertura democrática que começava a ser visível no país, sendo, portanto, necessário retomar de alguma forma o “fio da meada” com o passado interrompido. Só que tais reflexões ligavam-se fundamentalmente a um fato novo na ordem política e social do país: a movimentação em torno das greves no ABC Paulista e a fundação do Partido dos Trabalhadores em 1980. O PT aparecia como um partido de massas de esquerda, fora da órbita dos PCs e da retórica do engajamento que animara os anos 60 e 70. Para além da força enorme que chacoalhou a história recente do país, o entusiasmo do fato soava como um arejamento e como um avanço com relação a toda “impostura” do movimento político anterior que, à luz do PT, passa a ser visto como demagogia populista de uma classe média esclarecida.

²⁶² Em artigo mais recente, Paulo Arantes (2010) comenta o momento intelectual da década de 1980 e diz que o que havia de mais avançado na sociologia de corte uspiano, “passou a atribuir o sucesso acachapante do golpe à inconsistência de uma entidade fantasmagórica chamada populismo. Só recentemente esse mito começou a ser desmontado, e redescoberto um passado de grande mobilização social das ‘pessoas comuns’, trabalhadores surpreendentemente sem cabresto à frente. É bom insistir: foi justamente a capacidade política de organização daquelas “pessoas comuns” o alvo primordial do arrastão aterrorizante que recobriu o país a partir de 1964. E o continente’ (p. 217).

As posições encampadas por Augusto Boal a partir também da década de 1980 e principalmente após o seu retorno ao Brasil, ligam-se a este ambiente. Não é nenhum acaso, portanto, que o livro *O arco-íris do desejo* seja dedicado a Lula e ao Partido dos Trabalhadores, partido pelo qual ele se elegeria vereador no Rio de Janeiro já em 1994.

A reflexão de Boal e o revelador início do livro com a história de Virgílio coloca a obra dentro deste novo ambiente político e reflexivo brasileiro. Um ambiente cheio de entusiasmo e esperança com a chance de um novo futuro construído com a força e protagonismo das bases sociais, mas já envolto em grandes contradições que, obviamente, não são o assunto deste trabalho.

É curioso notar que a forte crítica que aponta para os movimentos como o CPC e o MCP liga-se a uma renovada esperança civilizacional no país. Todavia, a fé na autenticidade maior de um movimento nascido no chão da fábrica não significava ali radicalização política ou retomada de um horizonte marxista de análise e organização da luta, antes subscreve uma esperança na retomada democrática em chave mais progressista, com instituições reorganizadas e humanizadas. Como, por exemplo, a instituição cultural.

Ao deixar de lado o horizonte revolucionário, a face “terapêutica” do Teatro do Oprimido passa a ser lida e utilizada como um tipo de administração do estrago social. Suas técnicas tornam-se passíveis de serem aplicadas sem maiores problemas em ambientes totalmente integrados na lógica do mundo do trabalho, como em dinâmicas de seleção de profissionais, técnicas para melhorar o ambiente produtivo etc. Para usar uma expressão mais dura, cunhada por Julián Boal (2017) em trabalho recente, o Teatro do Oprimido tende a se tornar uma espécie de “adestramento interativo das vítimas”.

E se isso de fato acontece, é em boa medida devido à estabilização cultural de um pensamento que quando surge buscara, ao contrário, desmontar o padrão ideológico da cultura burguesa.

Apesar disso, as práticas e técnicas defendidas seguem produzindo momentos exemplares de crítica social e questionamento sobre as formas ideológicas que se impõe sobre a sociedade, principalmente quando são aplicadas em ambientes de luta social que logo desmontam o novo invólucro culturalista e as reconectam com seu fundamento crítico. Apesar da universalização regressiva do sistema, o Teatro do Oprimido mantém vivo um potencial de fomentar momentos de autonomia reflexiva que, por sua vez, colocam em questão alguns dos alicerces da opressão capitalista sobre a vida das pessoas. Mesmo durante a triunfal formulação ambivalente da década de 1980 Boal nunca deixa de sublinhar o projeto vanguardista de atuação artística. Nas últimas linhas do livro *Stop: c'est magique* ele diz: “O

teatro do oprimido está no limite entre a ficção e a realidade: é preciso ultrapassar esse limite. E, se o espetáculo começa na ficção, o objetivo é o de se integrar na realidade, na vida” (p. 163). Pode soar como a incorporação final da prática na lógica desumanizadora do cotidiano no mundo da mercadoria, que também despreza, afinal, a ideia de autonomia crítica nas artes. Mas também é o resquício de uma atitude vanguardista que em contato com momentos nos quais explode a luta de classes, novamente brilha como crítica das formas burguesas e a chance de reinventar, ou *refuncionalizar*, a ideia de arte em direção a um mundo mais vivo. Afinal, como se dizia no maio francês de 1968, *sob as cinzas, cintilam brasas*. E os debates e práticas desenvolvidos por Boal ainda guardam o potencial de serem o que foram.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução: A. Wernet e J. M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALMEIDA, Sônia Vespeira. **Camponeses, cultura e revolução: campanhas de Dinamização Cultural de Acção Cívica do M.F.A. (1974-1975)**. Lisboa: Edições Colibri, 2009.
- ALVES, Márcio Moreira. **Torturas e torturados**. Rio de Janeiro: Idade Nova, 1966.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine. Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930. **Cahiers du monde russe et soviétique**. Vol. 9, n°3-4, Jul. - Dez. 1968. pp. 365-385.
- _____. La Blouse Bleue. In: BABLET, Denis (Org.). **Le Théâtre D'Agitprop de 1917 à 1932**. Lausanne: L'Age D'Homme, 1977.
- ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. Organização de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- _____. **O rei da vela**. 11. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Obras completas – VII Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. **Os dentes do dragão**. São Paulo: Globo, 1990.
- ARANTES, Paulo E. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura?** São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. **Sentimento da Dialética – na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- ATHAYDE, Tristão de. Terrorismo cultural. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1964

- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARROS, Nelson Lins et. al. Que caminho segui na música popular brasileira? **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, mai. 1966.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.
- BORGHI, Renato. **Borghi em revista**. Organização de Élcio Nogueira Seixas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Abril cultural, 1977.
- _____. Aos que vão nascer. In: _____. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. **Teatro dialético**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. Augusto Boal: as contas de 10 anos de exílio: depoimento. [20 jan. 1981] Lisboa: **Suplemento Sete ponto Sete**. Entrevista concedida a Carlos Porto.
- _____. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: BOAL, A.; GUARNIERI, G. **Arena conta Tiradentes**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- _____. Finalmente a escola vai mudar. **Revista Opção**, Lisboa, nº 72, 8 a 14 de set. de 1977a.
- _____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

- _____. Helder Costa entrevista Boal/Boal entrevista Helder Costa: depoimento. [fev. 1977b]. Lisboa: **Boletim da FAPIR**, n. 2. Entrevista concedida a Helder Costa.
- _____. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.
- _____. **Stop: c'est magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **Teatro de Augusto Boal 1 – Revolução na América do sul, As aventuras do Tio Patinhas, Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. **Teatro-jornal 1ª edição**. 20 f. Mimeografado, 1970.
- _____. **Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. Lisboa: Centelha, 1977c.
- _____. **Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. Uma experiência fascinante. **Revista Opção**. Lisboa, mai. 1977d.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- _____. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro SBAT**, Rio de Janeiro, n. 378, nov./dez. 1970.
- BOAL, Augusto et. al. **Ao qu'isto chegou: feira portuguesa de opinião**. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.
- BOAL, Augusto et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.
- BOAL, Julian. **Sob antigas formas em novos tempos: o teatro do oprimido entre “ensaio da revolução” e adestramento interativo das vítimas**. Tese (Doutorado em Serviço Social) Escola de Serviço Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac &

Naif, 2008.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

CARDOSO, Jary. O 5. tempo do Oficina vem aí. **Diário de S. Paulo**. São Paulo, 22 de abril de 1979.

CARNEIRO, Ana; CIOCCARI, Marta. **Retrato da repressão política no campo – Brasil 1962-1985 – camponeses torturados, mortos e desaparecidos**. Brasília: MDA, 2010.

CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. Dialética da atuação. In: BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Cosac Naify, 2015.

_____. Dramaturgia coletiva da *Feira paulista de opinião*. In: BOAL, Augusto et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.

CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na casa de Cartola e dona Zica. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967/1978)**: pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – ECA, USP. São Paulo, 2012.

CHAIA, Vera L. Michalany. **Os conflitos de arrendatários em Santa Fé do Sul (1959-1969)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH, USP. São Paulo, 1980.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários – o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COELHO, Germano. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In: ROSAS, P. (org.). **Paulo Freire**: educação e transformação social. Recife: UFPE, 2002.

COMUNIDADE OFICINA SAMBA. **O Parto**: cronologia da revolução, dinamização cultural. São Paulo: Oficina 5º Tempo Núcleo de Edição, 1979.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Encontros**: Zé Celso Martinez Corrêa. Organização de Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

- _____. O tempo rodou num instante: depoimento. [abr. 2012]. São Paulo: **Traulito**. N. 5, pp. 5-9. Entrevista concedida a Nina Hotimsky.
- _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 - 1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. Revolução: lição de voltar a querer. **Camarim**. São Paulo, ano 9, n. 38, pp. 20-28, 2. sem. 2006.
- CORREA, Ramiro et. al. **MFA Dinamização Cultural Acção Cívica**. Lisboa: Ulmeiro, [197?].
- COSTA, Armando et. al. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Panorama do rio vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2011.
- COUTINHO, Lis de Freitas. **O Rei da vela e o Oficina (1967-1982)**: censura e dramaturgia. Dissertação (mestrado em Comunicação Social). ECA, USP. São Paulo, 2011.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz** – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; Fapesp, 2000.
- DINAMITAÇÃO cultural. **O Século**, Lisboa, 29 de mar. de 1975.
- ELEUTÉRIO, Rosa. A nova revolução de Zé Celso. **Folha de São Paulo**, 27 abr. 1984.
- FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.
- FERREIRA, Vítor Matias; LIMA, Marinús Pires de; SANTOS, Maria de Lurdes. **O 25 de abril e as lutas sociais nas empresas**. 3 volumes. Porto: Afrontamento, 1977.
- FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FLANAGAN, Hallie. **Arena: the story of the Federal Theatre**. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1940.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- FREITAS Filho, José Fernando Marques. **Com os séculos nos olhos** – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese (doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras da UnB. Brasília, 2006.
- GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE

- (1958-1964). São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GIL, José. Encontro de Grupos de Teatro Amador no 1. Acto. **Revista Cinéfilo**, Lisboa, pp. 34-5, n. 35, 8 jun. 1974.
- GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina** – o político e o revolucionário. Dissertação (Mestrado em Política). IFCH, Unicamp. Campinas, 1977.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 5. ed. São Paulo: Perseu Abramo, Expressão Popular, 2014.
- GRUPO OFICINA BRASIL. **Gracias, señor**. 99 f. Mimeografado, 1972.
- GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática). ECA, USP. São Paulo, 2008.
- GULLAR, Ferreira; VIANNA Filho; Oduvaldo. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Roda Viva**. Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA / USP. Mimeografado, 1967.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- JULIÃO, Francisco. **Que são as Ligas Camponesas?** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.
- KONDER, Leandro. **A poesia de Brecht e a história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KOURY, Mauro G. Pinheiro. **Práticas instituintes e experiências autoritárias: O sindicalismo rural na mata pernambucana, 1950-1974**. Tese (Doutorado em Sociologia) Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSCar. São Carlos, 2010.
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. **Opinião: para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo:

Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Expressão Popular, 2014

LIMA, Jorge de. **A invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LORCA, Federico García. **Prosa, 1** – Obras, VI. Madrid: Akal, 1994.

LOURO, Regina. Congresso da LUAR: criar o poder popular. **Revista FLAMA**. Lisboa, pp. 48-53, n. 1409, 7 mar. 1975.

LUIZ, Macksen. O espetáculo coletivo do Oficina. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B, ano 1972, edição 254, p. 4, 1 fev. 1972a.

_____. O Oficina em confrontação. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B, ano 1972, edição 267, p. 2, 18 fev. 1972b.

MACHADO, Rogerio Marcondes. Flávio Império e a montagem de Os fuzis da senhora Carrar (1968). **Sala Preta**, Brasil, v. 14, n. 1, p. 113-124, jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro** – o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, Mariano Mattos (Org.). **Oficina 50+**: labirinto da criação. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MICHALSKI, Yan. A opinião de todos nós. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B, ano 1964, edição 295, p. 3, 15 dez. 1964.

_____. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder**: do vinil ao download. São Paulo: Nova Fronteira, 2008. E-Book.

MIR, Luiz. **A revolução impossível**. São Paulo: Editora Best Seller, 1994.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião** – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – FFLCH, USP, 2011.
- _____. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NATALE, Denise. Ensaio para um carnaval do povo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, Folhetim, p. 12, 06 de maio de 1979.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PASTA Júnior, José Antônio. **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro**. Tese (Livre-Docência em Literatura Brasileira) – FFLCH, USP, 2011.
- PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai** – aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos *Macumba antropófaga* e *Acordes*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – ECA, USP. São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. Opinião...Opinião...Opinião... In: _____. **Política das artes** - textos escolhidos I. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEIXOTO, Fernando (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989a.
- _____. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989b.
- _____. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PÉREZ, Miguel. **Contra a exploração capitalista** - comissões de trabalhadores e luta operária na Revolução Portuguesa (1974-75). Dissertação (Mestrado em História dos Séculos XIX e XX) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2008.
- PEZZONIA, Rodrigo. **Exílio em português: política e vivências dos brasileiros em Portugal (1974-1982)**. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, USP. São Paulo, 2017
- PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet: do ator ao método**. Dissertação (Mestrado em

Pedagogia do Teatro) – ECA, USP. São Paulo, 2011.

PORTO, Carlos. Brecht com samba dentro. **Diário de Lisboa**. Lisboa, 14 abr. 1975.

_____. Augusto Boal: as contas de 10 anos de exílio. **Revista sete ponto sete**. Lisboa, 20 jan. 1981.

RAMOS, Luiz Fernando. Dez anos de Usina Uzona e trinta anos do exílio português. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Org.). **Literatura/Política/Cultura** (1994-2004). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

REIS Filho, Daniel Aarão. **1968, a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

_____. O colapso do colapso do populismo. In: FERREIRA, Jorge (Org.). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

RIBEIRO, Cristina Sanches. **The Living Theatre e a criação coletiva: intersecções no teatro brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – ECA, USP. São Paulo, 2012.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Esquerdas armadas urbanas (1964-1974). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Org.). **História do marxismo no Brasil**. V. 6. Partidos e movimentos após os anos 1960. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Teresa Cristina. Galileu, este velho subversivo. **Folha da tarde**, São Paulo, p. 11, 04 dez. 1968.

_____. O segundo incêndio do Oficina: “O rei da vela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, p. 5, 20 out. 1967.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Comunidade Oficina Samba – fins e meios, teatro e revolução. **O Século**, Lisboa, 05 mar. 1975.

- ROSAS, Fernando. Ser e não ser: notas sobre a Revolução Portuguesa de 74/75 no seu 40. Aniversário. **Revista Vírus**. N. 5, pp. 4-12, abr. 2014.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996a.
- _____. O teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996b.
- _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008
- SANTOS, José de Oliveira. Mutirão em Novo Sol no 1. Congresso Nacional de Camponeses. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 39, p. 173-175, jan./fev. 1962.
- SANTOS, Patrícia Freitas dos. **Pedagogia da atuação**: um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – ECA, USP. São Paulo, 2015.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEGATTO, José Antonio. **Reforma e Revolução**: as vicissitudes políticas do PCB 1954-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SENNA, Orlando. **O homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SILVA, Anderson de Souza Zanetti da. **Augusto Boal**: alguns encontros e desencontros com Bertolt Brecht. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Unesp. São Paulo, 2015.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1977
- SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. **Bárbaros tecnizados**: cinema no Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH, USP. São Paulo, 2006.
- SILVA, Letícia Monteiro. **A fundamentação de expedientes épico-dialéticos nos seminários de dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo nos anos de 1958 a**

1961. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Unesp. São Paulo, 2016.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.
- SOUZA, Maíra Lana de Araújo; VANNUCCI, Alessandra. Paradise now: o poder de liberação sexual na criação de movimentos político-sociais. **O Percevejo**, Brasil, v. 7, n. 2, p. 148-165, jul./dez. 2015.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOLEDO, Paulo V. Bio. **Impasses de um teatro periférico**: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – ECA, USP. São Paulo, 2013.
- TOLEDO, Paulo Bio; NEIVA, Sara Mello. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. **Revista Aspás**, Brasil, v. 5, n. 2, p. 67-80, dez. 2015.
- VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). **Sala Preta**, Brasil, v. 15, n. 1, p. 203-224, jul. 2015.
- VARELA, Raquel. **História do povo na revolução portuguesa**. Lisboa: Bertrand, 2014.
- VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VERA, Nestor. O congresso camponês em Belo Horizonte. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 39, p. 94-99, jan./fev. 1962.
- VERZERO, Lorena. **Teatro militante**: radicalización artística y política en los años 70. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. Corpo a corpo. **Revista de teatro da SBAT**. Rio de Janeiro, n. 387, mai.-jun. 1972a.
- _____. **Documento do CPC**. 7 f. Mimeografado, 196[?].
- _____. **Dura lex sed lex no cabelo só gumex**. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda., 1967.

- _____. **Peças do CPC: A mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado.** São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.
- _____. **Rasga coração.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.
- _____. **Teatro, televisão e política.** Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao ipod.** São Paulo: Alameda, 2014.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo.** Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, UnB. Brasília, 2009.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol.** São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2015.

Fonogramas

- AFONSO, Zeca. **Cantigas de maio.** Orfeu, 1971. LP.
- BETHÂNIA, Maria. **Carcará.** RCA-Victor, 1965. LP-Compacto.
- _____. **Vivo num tempo de guerra.** RCA-Victor, 1965. LP-Compacto.
- BETHÂNIA, Maria et. al. **Arena canta Bahia.** RCA-Victor, 1965. LP.
- BOAL, Augusto. et al. **Arena conta Zumbi.** RGE, 1965. LP.
- BUARQUE, Chico. **Chico.** Biscoito Fino, 2011. CD.
- COSTA, Gal et. al. **Tropicália ou Panis et Circense.** Philips, 1968. LP.
- GIL, Gilberto. **Louvação.** Philips, 1967. LP
- KÉTI, Zé; LEÃO, Nara; VALLE, João do. **Show opinião.** Philips, 1965. LP.
- LEÃO, Nara. **Opinião de Nara.** Philips, 1964. LP.
- RODRIGUES, Jair. **Disparada.** Philips, 1966. LP-Compacto.
- VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso.** Philips, 1968. LP.

Filmes

BETHÂNIA bem de perto – a propósito de um show. Direção de Eduardo Escorel e Julio Bressane. Brasil, 1966

EVOÉ – retrato de um antropófago. Direção de Tadeu Jungle e Elaine César. Produção de Paulo Roberto Schmidt. São Paulo: Iconoclássicos, 2011.

O DESAFIO. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Imago; Mapa Filmes, 1965.

O PARTO. Direção de Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa. Lisboa: RTP, 1975.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

TORRE bela. Direção: Thomas Harlan. Portugal, Itália, RFA: Cooperativa Era Nova, Società Cinematografica Italiana (SCI), Albatroz, 1977.

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. Brasil: Bossa Nova Filmes, 2012.

VINTE e cinco (25). Direção de Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa. Moçambique: Instituto Nacional de Cinema de Moçambique; Oficina Samba, 1977.

Programas de espetáculos

Arena conta Tiradentes. São Paulo, abril, 1967.

Arena conta Zumbi. São Paulo, maio, 1965.

Barraca conta Tiradentes. Lisboa, 1977.

Dura lex sed lex no cabelo só gumex. Rio de Janeiro, 1968.

Galileu Galilei. São Paulo, novembro, 1968.

O rei da vela. São Paulo, setembro, 1967.

Poder negro. São Paulo, agosto, 1968.

Primeira feira paulista de opinião. São Paulo, setembro, 1968.

Roda viva. Rio de Janeiro, janeiro, 1968.

Show opinião. Rio de Janeiro, dezembro, 1964