

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

REBECA DA SILVA BRAIA

**A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência**

São Paulo  
2022

REBECA DA SILVA BRAIA

**A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo  
2022

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)

---

Braia, Rebeca da Silva

A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência / Rebeca da Silva Braia; orientadora, Maria Silvia Betti. - São Paulo, 2022.

116 p.

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

Bibliografia

Versão corrigida

1. Feira Brasileira de Opinião. 2. Nacional-popular. 3. Teatro Político. 4. Teatro Brasileiro. 5. Indústria Cultural. I. Betti, Maria Silvia. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: BRAIA, Rebeca da Silva

Título: A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Para meus pais Ana e Braia.

E para Valério, Clara e Antônia, que desenharam o contorno do que é o amor para mim.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à minha orientadora Maria Silvia Betti, que desde o início foi me mostrando que era possível fazer esse trabalho, me indicando o caminho e me dando segurança. Esteve sempre disponível e presente, formando uma parceria neste momento tão conturbado e difícil de pandemia em que fizemos a pesquisa. Além de ser uma verdadeira inspiração para mim em seus escritos e estudos sobre Vianninha, feitos com tanta paixão.

Agradeço à Roberta Carbone e ao Eduardo Lima que fizeram parte da minha banca examinadora e foram essenciais no processo de finalização da minha dissertação.

Agradeço aos meus pais Ana e Braia, que mesmo nos momentos mais difíceis me ensinaram a viver com alegria, que a vida vale a pena, sempre!

Agradeço ao meu irmão Pedro, com quem compartilho histórias e aventuras, aquelas que ficam guardadas no coração.

Agradeço ao Valério, meu companheiro de vida, meu amor, com quem dividi todas as descobertas, todos os debates, as discussões, que se dispôs a ler os meus textos e trocar ideias sem fim, me incentivando sempre a seguir.

Agradeço às minhas filhas, Clara Luna e Antônia, que acompanharam todo o percurso com curiosidade, com brilho nos olhos, sendo a torcida mais entusiasmada do mundo.

Agradeço ao Sergio Rubens de Araújo Torres (*in memoriam*), que plantou os melhores sonhos, os mais bonitos e incríveis!

Agradeço ao Marcus Vinícius por dividir tantas histórias e por me mostrar os textos da Feira Brasileira de Opinião.

Agradeço aos companheiros de luta e invenção no CPC-UMES, Sergio Rubens (*in memoriam*), Marcus Vinicius de Andrade, João Moreirão, Gabriel Alves, Valério Bemfica, Caio Plessmann, Marcus Plessmann, Mariara Cruz e Luisa Lopes.

Agradeço ao Sérgio de Carvalho, e a toda Companhia do Latão, parceiros que tanto admiro e que tanto me ensinam.

Agradeço ao Ney Piacentini que compartilhou tantos aprendizados juntamente com os alunos do curso de teatro na UMES.

Agradeço à Nina Hotimsky e à Mileni Roéfero, que foram parceiras de estudos e estavam sempre dispostas a ajudar.

Agradeço ao Carlos Escher, pelo empréstimo do lindo livro *Ay, Carmela!*.

Agradeço aos parceiros de trabalho no Cine-Teatro Denoy de Oliveira, Junior Fernandes, Luisa Lopes, Leonardo Mentone, Vitor Solemar e Ana Letícia, que agitam e fazem acontecer.

Agradeço aos parceiros de cenas João Ribeiro, Pedro Monticelli, Telma Dias, Ricardo Mancini e tantos outros colegas com quem dividi a imensa alegria de atuar.

Agradeço ao grupo de amigos que fizeram parte do Seminário do Nacional e Popular, Carlos Lopes, Irapuan Ramos Santos, Ubiratan Cassano, Rosanita Campos, Maria Pimentel, Elder Vieira, Gabriel Alves, Marcus Vinicius de Andrade, Marcos Plessmann, Caio Plessmann, Sidnei Schneider, Valério Bemfica, Alzimara Bacelar e Antônio Carlos Carpentero que, me foram valiosos para os estudos nessa pesquisa.

Agradeço à Leilah Assumpção e ao Alvaro Machado que gentilmente e calorosamente me cederam as duas entrevistas que fiz para a pesquisa e que me trouxeram muitas informações norteadoras.

Agradeço a professora Sumaya Mattar, que proporcionou outros olhares para a pesquisa, através de mapas, desenhos, memórias e relatos autobiográficos.

Agradeço à Beatriz Protazio e ao Eduardo Almeida por me ajudarem com a revisão e a formatação da dissertação.

Agradeço às amigas que estiveram sempre juntas, da graduação à maternidade, e me incentivaram muito a fazer o mestrado, Erika Coracini, Elisa Rossin, Gabriela Cordaro, Melissa Panzutti e Adriana Coppi. E às amigas que estão juntas desde a infância, Maria Macdowell, Isabel Ostrower e Julia Morelli.

Agradeço as mulheres da minha família, a minha querida sobrinha Tainá e às minhas tias Suzana, Ilana, Dora (*in memoriam*), Teca e Lúcia. E às minhas avós Carmelita (*in memoriam*) e Judith (*in memoriam*), que sempre foram fonte de inspiração para mim. Agradeço também à Enilda, por ser tão carinhosa sempre.

Agradeço aos mestres (*in memoriam*) Denoy de Oliveira, Zé Renato e João das Neves. Com certeza vocês lançaram as sementes deste estudo em mim.

Se a gente ainda tem uma chance  
De sair pra passear  
Então vamos ao teatro  
Acho o melhor lugar  
Para encontrar  
Para abraçar  
Nossos amigos que ainda  
Podem nos representar

Em cada ato uma verdade  
Que cada ator nos aponta  
A gente encontra realidade  
Que aqui fora nem deu conta  
E aquele palco tão estranho

Limitou nosso cantar  
Não por culpa de tamanho  
Sim por medo do falar  
Mas o elenco sempre atento sobrevive  
E ainda pode nos representar

Em cada ato uma verdade  
Que cada ator nos aponta  
A gente encontra realidade  
Que aqui fora nem deu conta  
E aquele palco tão estranho

Limitou nosso cantar  
Não por culpa de tamanho  
Sim por medo do falar  
Mas o elenco sempre atento sobrevive  
E ainda pode nos representar

Samba de Leci Brandão composto – e censurado – em 1977



## RESUMO

BRAIA, Rebeca da Silva. **A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho fará, inicialmente, uma análise da função política e social do evento da Feira Brasileira de Opinião, impedido pela censura de ser encenado. Os dez textos dramaturgicos, escritos entre 1977 e 1978 especialmente para a Feira, não ganharam a cena, mas foram publicados pela coleção *Teatro Urgente* no mesmo ano, com organização de Ruth Escobar. A seguir, partindo de dois textos escolhidos - *O Quintal*, de João das Neves e *Sobrevividos*, de Leilah Assumpção -, traçaremos um olhar entre o período que se encerra no Golpe Militar de 1964 e o período de redemocratização do país. Essas duas peças retratam, de maneiras diferentes, questões como: Qual é a função social da arte?; O que é cultura popular?; Quem é o nosso povo? Buscaremos discutir, a partir das formas exemplares trazidas pelas peças, a maneira como os artistas do período vivenciaram os limites entre engajamento e cooptação, entre resistência ao cerceamento da liberdade e sobrevivência diante de uma florescente indústria cultural.

Palavras-chave: Feira Brasileira de Opinião. Leilah Assumpção. João das Neves. Nacional-Popular. Teatro Político.

## ABSTRACT

BRAIA, Rebeca da Silva. **The 1978 Brazilian Opinion Fair: lessons of survival.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This paper will initially analyze the political and social function of the event called Brazilian Opinion Fair, which was prevented from being staged by censorship. The ten dramaturgical texts, written between 1977 and 1978 especially for the event, did not get into scene, but were published by the Teatro Urgente (Urgent Theater) collection in the same year, organized by Ruth Escobar. Then, starting from two chosen texts - *O Quintal*, by João das Neves and *Sobrevividos*, by Leilah Assumpção - we will trace a look comparing the period that ends with the Military Coup of 1964 and the period of re-democratization of the country. The two pieces portray, in different ways, questions such as: What is the social function of art?; What is popular culture?; Who are our people? We will discuss, from the exemplary forms brought by the pieces, the way which the artists of the period experienced the limits between engagement and co-optation, between resistance to the restriction of freedom and survival in face of a flourishing cultural industry.

Keywords: The 1978 Brazilian Opinion Fair. Leilah Assumpção. João das Neves. National-Popular. Political Theater.

## SUMÁRIO

<b>1 BREVE RELATO PESSOAL: UM PEQUENINO GRÃO DE AREIA .....</b>	<b>11</b>
<b>2 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>3 COMBATENTES, BUFÕES, SOBREVIVIDOS .....</b>	<b>15</b>
<b>4 DEZ ANOS DE PERGUNTAS: O QUE PENSA VOCÊ DO BRASIL DE HOJE? QUEM SOMOS, A QUE VIMOS, QUEM É NOSSO POVO? .....</b>	<b>23</b>
4.1 HISTORICIDADE INSCRITA .....	24
4.2 QUEM SOMOS, A QUE VIMOS, QUEM É NOSSO POVO? .....	25
<b>5 UM TEATRO URGENTE... E REALISTA.....</b>	<b>32</b>
5.1 AQUECENDO AS TURBINAS DA ABERTURA.....	37
<b>6 UM QUINTAL – MEMÓRIA, EXPERIÊNCIA E NARRATIVA .....</b>	<b>42</b>
<b>7 VIVER OU SOBREVIVER? .....</b>	<b>57</b>
<b>8 CULTURA POPULAR <i>VERSUS</i> INDÚSTRIA CULTURAL .....</b>	<b>76</b>
<b>9 CONCLUSÕES .....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>87</b>

## 1 BREVE RELATO PESSOAL: UM PEQUENINO GRÃO DE AREIA

Uma das sementes de perplexidade que guardo da minha infância é a memória física de estar deitada no chão da rua em que morava, em Aracaju (será que isso aconteceu?), olhando o céu e observando os movimentos suaves das nuvens. Enquanto olhava, imaginava uma outra pessoa do outro lado do planeta — por exemplo no Japão — e pensava que, provavelmente, nunca a conheceria. Era aquela sensação de sermos um grão de areia no universo e uma certa angústia de não conhecer tudo.

Minha primeira ligação com a arte foi através das revistas dos grandes pintores que o meu pai me dava e eu colecionava. Ficava imaginando as histórias daquelas pessoas. Aquelas mulheres, aquelas paisagens, aqueles céus, tudo era lindo. Ainda bem pequena, decidi que queria ser artista plástica. O teatro veio um pouco depois, mas já estava lá, nas brincadeiras com as roupas da minha mãe. Como eu amava! Colocava seus sapatos, suas roupas e ficava horas me vestindo, criando histórias. Quando entrei no primeiro curso de teatro, na adolescência, foi um encontro mesmo, uma paixão. Nessa época, eu morava no Rio de Janeiro, mas logo me mudaria.

Meus pais foram transferidos pelo partido (MR8) para o trabalho em São Paulo. Lá, conheci, ainda junto com meus pais, o teatro da UMES, que estava iniciando um trabalho cultural: era o CPC da UMES. Comecei a assistir a todos os shows, que eram semanais, e a todas as apresentações da peça que estava em cartaz, *Querem Bater Minha Carteira*. Logo, fui chamada para substituir uma atriz nessa peça, cujo elenco era composto por atores profissionais e por estudantes. Assim tudo começou!

Fazia parte dos Autos de Rua, participava das discussões da entidade estudantil sobre a cultura. Através do CPC da UMES tive contato com alguns artistas que tinham feito parte do antigo CPC da UNE, como o Denoy de Oliveira, o João das Neves, e o Zé Renato, fundador do Teatro Arena. Até hoje tenho por companheiro de trabalho Marcus Vinícius de Andrade, que participou do MCP e colaborou com os shows do Teatro Opinião. Ouvia suas histórias, que remontavam a toda aquela efervescência dos anos 1960 e 1970 com muito encantamento, mas eu precisava entender tudo aquilo e ainda não entendia.

Toda aquela minha vivência prática no CPC da UMES não combinava muito bem com o aprendizado na faculdade de Artes Cênicas que seguia em paralelo. Que teatro era esse que o CPC da UMES queria resgatar? Quais eram os princípios que ainda podiam ecoar hoje? O que mudou de lá para cá e, principalmente, o que ainda não tinha mudado? Por isso, eu precisava entender esse período que tanto marcou a história do nosso teatro, para entender qual seria o

meu jeito de fazer teatro.

Em 2010, montamos *Santa Joana dos Matadouros*, com direção do Zé Renato, mas houve um racha no elenco, pois parte do grupo achava que o Zé era retrógrado, ultrapassado. Que absurdo!! O processo foi difícil por conta dessa resistência dos atores, mas eu aprendi muito com ele e poderia ter aprendido muito mais. Em 2014, fizemos, também no CPC, a montagem da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, com direção do João das Neves. O João estava no prédio da UNE em 1964, ensaiando essa mesma peça, no momento em que o exército os atacou com bombas e eles tiveram que fugir. Foi tão emocionante fazer parte desse processo com o João! No dia da estreia, ele fez uma roda com os atores e nos disse, comovido, que estava finalmente realizando um sonho que tinha sido interrompido.

Em 2019, criamos um projeto — frustrado pela pandemia — de leituras dramáticas com peças do Arena, do CPC e da Feira Paulista de Opinião. Na busca pelos textos da Feira Paulista, acabamos encontrando os textos da Feira Brasileira de Opinião. Eu não conhecia esses textos, quem os indicou, primeiramente, foi o Marcus Vinicius de Andrade. Eu fiquei impressionada com capacidade que aquelas dez peças tinham de discutir criticamente um período histórico e de uma maneira tão profunda. Os textos da Feira, por mais que estivessem focados em revelar questões políticas daquela conjuntura específica, continuavam atuais e, em muitos pontos, espelhavam questões que estão sendo revividas pela nossa sociedade hoje. Os fatos históricos de 1978 ganhavam ressignificação ao serem lidos por meio do olhar contextualizado pela atualidade. Decidi fazer um projeto sobre a Feira Brasileira de Opinião!

As dez peças curtas que fazem parte da Feira respondem a uma questão “Quem somos, a que vimos, quem é nosso povo?”. O estudo dessas peças foi um mergulho nas visões de muitos artistas que viveram os dilemas de fazer teatro no Brasil e que tentaram responder, em suas obras, às contradições da realidade brasileira. Percebi que, no fundo, o que eu quero é ser uma atriz que, através do meu trabalho, esteja sempre ligada a essas mesmas perguntas lançadas pela Feira Brasileira de Opinião em 1978. Com essas questões na cabeça, quero seguir caminhando nessa busca.

Rebeca da Silva Braia.

## 2 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, abordaremos a Feira Brasileira de Opinião, a feira censurada, que deveria ter acontecido em 1978, mas que, pela ação da censura, foi proibida nos palcos, sendo registrada apenas em livro. Faremos um panorama geral das peças produzidas e concentraremos nosso olhar nos textos *Sobrevividos*, de Leilah Assumpção, e *O Quintal*, de João das Neves. Mas, para que possamos melhor entender o significado da Feira, precisaremos voltar um pouco no tempo e lançar um olhar às acaloradas discussões travadas no meio teatral entre os anos 1950 e os anos de chumbo e o momento histórico em que elas acontecem. A seguir, buscaremos apontar as raízes históricas da Feira Brasileira na Feira Paulista de Opinião, as semelhanças e diferenças no contexto histórico e cultural em que as duas surgiram.

A Feira Brasileira parece nos colocar diante de uma imbricação do processo cultural brasileiro, que se expressa em uma questão de fundo ligada à dramaturgia e à sua afirmação como elemento essencial na construção da identidade e do imaginário do povo brasileiro. Ao olharmos o caminho percorrido no processo de modernização do teatro brasileiro, podemos perceber a luta pela desvinculação das artes cênicas do autor estrangeiro, sem prescindir de suas tradições enraizadas e passadas de geração em geração no transcorrer da história. Esse processo se verifica claramente num movimento que começa no próprio Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com a busca por autores nacionais ou até em uma espécie de nacionalização dos clássicos.

A busca por esse autor nacional se mistura com a politização das artes, que precisam, cada vez mais, responder às questões intrinsecamente nacionais. É o que os jovens artistas ligados a movimentos estudantis e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) vão pesquisar nos grupos amadores, como o Teatro Paulista do Estudante<sup>1</sup> e, em seguida, no Teatro de Arena<sup>2</sup> e o seu Seminário de Dramaturgia. Esse Seminário dará a largada para o processo de explosão dos autores nacionais. A radicalização desse turbilhão de conscientização prática e ideológica se concretiza com o surgimento do Movimento de Cultura Popular (MCP)<sup>3</sup>, em Pernambuco, e do

---

<sup>1</sup> Grupo amador de teatro fundado em 1955 e que tinha entre seus integrantes Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri.

<sup>2</sup> Empresa teatral fundada em 1953 pelo encenador José Renato Pécora, aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática. Propunha-se a fazer um teatro de baixo custo, contrapondo-se às produções do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), referência de qualidade na época. Em 1955, o grupo se instala em uma antiga garagem, na rua Theodoro Baima, onde até hoje funciona o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, da Funarte. Em 1956, o grupo incorporaria os atores do Teatro Paulista do Estudante.

<sup>3</sup> Movimento fundado em Recife, em maio de 1960, na gestão do prefeito Miguel Arraes, que teve o educador Paulo Freire como um de seus principais colaboradores. O MCP tinha como objetivo principal alfabetizar adultos, mas o uso da cultura e das artes nessa tarefa formou toda uma geração de grupos e artistas.

Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro.

Todo esse movimento se lançará na luta de resistência com a chegada do golpe, em 1964, e o seu acirramento com o AI-5, em 1968. As marcas profundas deixadas por esse embate se agravarão com o grande impulso que ganha a indústria cultural a partir dos anos 1960 — cada vez mais monopolizada e ligada aos interesses imperialistas —, elemento da dominação econômica contra o qual o processo cultural brasileiro tentará encontrar formas de resposta que perduram até os dias de hoje.

A escolha das duas peças, *O Quintal* e *Sobrevividos*, para serem analisadas com mais profundidade se dá pelo fato de os dois textos desenharem esse percurso, do ataque perpetrado pelas forças representantes do imperialismo contra o que representava a síntese de um projeto nacional-popular até o desenrolar de um processo de sufocamento empreendido economicamente pela indústria cultural. O que torna nosso estudo ele próprio uma defesa do teatro e da dramaturgia como instrumentos sociais de criação artística que, ao mesmo tempo, assumem um caráter “cultural” no sentido gramsciano. “É preciso, portanto fundir ‘a luta por uma nova cultura, isto é, por um novo humanismo, a crítica dos costumes, sentimentos e concepções de mundo, com a crítica estética ou puramente artística’<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 6.

### 3 COMBATENTES, BUFÕES, SOBREVIVIDOS

A partir da década de 1950, conhecida como um grande período de modernização das artes cênicas brasileiras, temos o TBC como o ponto de referência desse movimento, que terá seu ápice político e crítico com o surgimento do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião. Todo esse alcance reflexivo e prático, abrange as mais diversas experimentações que vão buscar responder algumas questões, como a função do artista, a criação de um teatro brasileiro, a função social da arte, o que é cultura popular, para quem fazemos arte, para qual público.

Esse espírito de debate e comunhão em busca de um projeto cultural que respondesse aos anseios de crescimento e independência do país fazia parte de um contexto político de aprofundamento de consciência das diversas forças que compunham a sociedade, na busca por igualdade social e por crescimento econômico. Esse projeto cultural estava atrelado à realidade brasileira, querendo debater as questões que levassem à superação do subdesenvolvimento do país. Nelson Werneck Sodré descreve o período da seguinte maneira:

[...] o avanço do teatro no Brasil, não surgiu de circunstância fortuita, está vinculado ao extraordinário esforço da cultura nacional no sentido de superar a alienação, de integrar a manifestação artística no conjunto da realidade brasileira. Esse esforço corresponde à etapa histórica que estamos vivendo e que se convencionou conhecer como Revolução Brasileira.<sup>5</sup>

As acaloradas discussões, que borbulhavam no período anterior ao golpe militar, visavam unir as forças populares da nação para romper com a nossa dependência estrangeira: era o debate em torno do nacional-popular. Chama a atenção a junção das duas palavras que designam sentidos próximos e análogos de pertencimento. A essa “redundância”, podemos atribuir uma necessidade de frisar a ligação com os setores que compõem a nação em seu conjunto de interesses populares, que a levam a progredir no sentido histórico, da sua plena constituição como nação independente; ficam de fora, assim, as forças que não atuam nesse sentido, e que ao contrário, acabam exercendo um papel que favorece a dominação e a submissão do país a interesses estrangeiros.

---

<sup>5</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. O Novo Teatro. **Revista Civilização Brasileira**, caderno especial número 2. Rio de Janeiro, 109-114. Civilização Brasileira: 1968, p.110. No mesmo texto, o autor define o que entende por Revolução Brasileira: “Trata-se – tanto quanto é possível caracterizar aqui – de revolução burguesa retardada, que se processa em país de longo passado colonial e na fase imperialista do capitalismo mundial” (SODRÉ, p. 111).



É importante ressaltar que, quando nos referimos ao nacional-popular, não estamos nos limitando à discussão teórica, cujo surgimento alguns pesquisadores apontam como derivada da *Declaração Sobre a Política do PCB*, de março de 1958. A expressão “cultura nacional” surge no documento, como um dos itens do quarto ponto (“Elevação do nível de vida do povo”) da plataforma. A *Declaração* traça como tarefa fundamental a construção da “frente única nacionalista e democrática”, reunindo “a classe operária, os camponeses, a pequena burguesia urbana, a burguesia e os setores de latifundiários que possuam contradições com o imperialismo norte-americano”<sup>6</sup>. Essa formulação parece ter impulsionado os militantes do PCB na área teatral a uma busca mais contundente pelos elementos da cultura popular.

Também não utilizamos nacional-popular aqui somente como aplicação do conceito formulado nos escritos do italiano Antonio Gramsci, e desenvolvidos posteriormente no Brasil, principalmente por intelectuais vinculados ao PCB, como Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho (vários integrantes do CPC diziam, inclusive, ignorar Gramsci à época). Mais ainda se levarmos em consideração que os questionamentos levantados por Gramsci surgem de uma indagação quanto à falta de uma literatura nacional-popular na Itália, fazendo com que o povo se identificasse mais com uma certa literatura estrangeira do que com aquela produzida pelos italianos da época. Diz ele, refletindo sobre uma publicação recente de *O Conde de Monte Cristo* em um grande diário de Roma:

Contudo, o problema mais interessante é o seguinte: por que os jornais italianos de 1930, se se querem difundir (e manter-se), devem publicar os romances de folhetim de um século atrás (ou os modernos do mesmo tipo)? E por que não existe na Itália uma literatura ‘nacional’ do gênero, não obstante ser ela rentável?<sup>7</sup>

Isso não se verifica da mesma forma no Brasil, haja vista o avançado nível de síntese nacional alcançado pelos escritores brasileiros entre as décadas de 1930 e 1940.

Estamos abordando o nacional-popular como fenômeno, que surge antes da teorização, como reflexo subjetivo na criação artística, do momento histórico do país, e cujas raízes nascem praticamente junto com o sentimento independentista, com a consciência da necessidade da construção de uma identidade — e cultura! — nacionais. Esse fenômeno cresce com o acirramento da luta anti-imperialista e de libertação nacional. Nesse sentido, o nacional-popular

---

<sup>6</sup> COMITÊ CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL. **Declaração sobre a Política do PCB**. Março, 1958. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1958/03/pcb.htm>. Acesso: 28 abril 2022.

<sup>7</sup> GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. p. 105.

está presente no fazer artístico mesmo antes de Gramsci e permanece mesmo depois do sufocamento das discussões pelo arbítrio da ditadura. Podemos encontrá-lo — ou, pelo menos, seus traços — em *Eles Não Usam Black-Tie* (que estreou em fevereiro de 1958, um mês antes da publicação da *Declaração*), no Romance de 30, no fervor dos modernistas de 1922, nos românticos<sup>8</sup> e em muitos outros momentos da história da nossa cultura.

Do processo de politização de setores da classe teatral derivou o aparecimento do movimento das Feiras, Seminários de Dramaturgia, leituras dramáticas e, finalmente, uma vasta criação dramatúrgica. O esforço dessa geração desponta de modo evidente com experiências que se dispuseram a buscar uma renovação da forma, do conteúdo e da atuação artística no campo do nacional-popular. Convergiram para um teatro que quebrou a quarta parede num sentido de aproximação da realidade brasileira. No Arena, aprofundam-se as discussões sobre o que se quer dizer e, mais além, para quem se quer dizer. A relação com a realidade pressupunha uma relação com o público. Um público que não era somente aquele que frequentava o Arena, na sua maioria oriundo da classe média.

A ideia de estender o trabalho para fora dos limites da sala do teatro, como forma de intercambiar as novas descobertas com um público muito mais amplo, surge ainda dentro do Arena, mas é concretizada depois da montagem da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1960. Assim, com ensaios abertos dirigidos por Chico de Assis, feitos no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, gerando debate e interesse de todos que por lá passavam, nasce o Centro Popular de Cultura (CPC), em 1962, junto à União Nacional dos Estudantes (UNE).

Nas palavras de Maria Sílvia Betti: “Da articulação de intelectuais e artistas de diferentes áreas viriam a se organizar, pouco tempo depois, as diversas frentes de trabalho do CPC, estruturadas sob a forma de departamentos voltados às diversas linguagens artísticas e campos de atuação”.<sup>9</sup>

Em 1964, o golpe militar, que invadiu o prédio da UNE, bombardeando e incendiando o teatro que seria inaugurado pelo CPC com a peça *Os Azeredo mais Os Benevides*, vai, aos poucos, desfazer essas redes de relação da arte com o povo que vinham sendo desenhadas. Os

---

<sup>8</sup> Ruggero Jacobbi, ao analisar a intenção de Gonçalves Dias de verter para o português o poema *Raposa*, de Goethe, e a tragédia *A Noiva de Messina*, de Schiller, afirma: “A escolha desses dois textos, um satírico e outro dramático, não foi casual: correspondia a certo indisfarçável interesse de Gonçalves Dias por aquela concepção da poesia que, com termos de Gramsci, chamarei “nacional-popular”.” JACOBBI, Ruggero. **Goethe Schiller Gonçalves Dias**. Porto Alegre: Edições de Faculdade de Filosofia, 1958, p. 42.

<sup>9</sup> BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. vol. 2. São Paulo: Perspectiva: 2013, p. 188.

CPCs são desfeitos e impossibilitados, pela força, de continuar com seus trabalhos da maneira como vinham fazendo. A proposta que estava sendo posta em prática, do teatro nas ruas, nas fábricas, no campo e onde o povo estivesse, é prematuramente abortada.

Esses princípios da cultura popular, entendendo a cultura popular como tomada de consciência da nossa realidade<sup>10</sup> e dos processos que constituem a Nação, no caminho do desenvolvimento e na sua luta de resistência contra a dominação estrangeira, de alguma maneira, começaram a entrar em choque com um certo espírito irracional, que se espalha na sociedade desse período, num movimento reverso, como uma corda que estica até o seu ápice de tensão e, quando chega ao limite, volta frouxa. Ou seja, parte da sociedade experimenta um momento de fuga da realidade, já que as aspirações revolucionárias sofreram um revés, buscando opções estéticas menos comprometidas, mais abstratas.

Essa geração de artistas tinha participado da construção de um projeto coletivo de politização na cultura. Discussões sobre a função social da arte, a ideia da busca por uma arte nacional e os debates sobre cultura popular levavam a uma consciência alcançada pela classe artística, de que as mudanças e as reformas propostas pela sociedade poderiam lançar mão do teatro, do cinema e da música como uma forma de conscientização popular e a criação de um constante debate crítico e social. O golpe de 1964 abalou profundamente as estruturas de trabalho, mas não foi o suficiente para calar os protagonistas desse movimento cultural. Décio de Almeida Prado ilustra bem o período:

A verdade é que depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparatadas direções, ninguém sabia ao certo qual seria o próximo passo. O teatro renovara-se brutalmente, mas à custa de perder o seu ponto de equilíbrio. Externamente a pressão da censura tornara-se asfixiante. Logo após 1964, a comunidade teatral conheceu um período de inesperada euforia, imaginando que poderia desempenhar uma importante função como centro de oposição ao regime. Calada a imprensa liberal e de esquerda, atemorizados os partidos, abolidos os comícios e a propaganda política, as salas de espetáculo eram dos poucos lugares onde ainda era lícito a uma centena de pessoas se encontrarem e manifestarem a sua oposição, guardadas certas precauções.<sup>11</sup>

Contudo, no processo de resistência, esse movimento, que parecia ir em uma única direção, começa a expor suas divisões e contradições. Na edição da *Revista da Civilização Brasileira – Caderno Especial Nº2. Teatro e Realidade Brasileira*, de 1968, encontraremos o

---

<sup>10</sup> GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira:1965, p. 3.

<sup>11</sup> ALMEIDA PRADO, Décio. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo. Editora Perspectiva: 1988, p. 119 - 120.

texto *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, de Oduvaldo Vianna Filho, e a entrevista *A guinada* de Zé Celso, concedida a Tite de Lemos. Esses dois textos vão se colocar em polos opostos nessa discussão e refletir as contradições existentes. Além desses, outros tantos textos, que fizeram parte dessa edição, são importantes e exemplares para registrar o momento de grandes polêmicas que assume a face do meio teatral.

Vianna tensiona o debate para uma ampliação, no sentido da união da classe artística, tentando romper com a diferenciação entre as muitas correntes da arte, entre as quais as de esquerda e a arte de vanguarda. Em termos diferentes, recoloca as questões levantadas em *O que pensa você da arte de esquerda?*, texto de apresentação do programa da Primeira Feira Paulista de Opinião, onde Boal faz um apanhado das várias correntes artísticas presentes na esquerda brasileira. A própria Feira se fazia presente como um chamamento à união dessas várias correntes. As diferenças nas propostas criavam um paralelismo na luta artística, o que, para Vianna, enfraqueceria a real contradição entre a classe artística e os governos que mantinham uma política de subdesenvolvimento. Dividir uma classe de artistas entre os de “esquerda”, “esteticistas” e os “comerciais” só gerava mais entraves para um teatro que estava sempre tentando se reerguer. Em suas palavras:

Com este paralelismo a luta artística assume, em primeiro plano, a luta entre duas posições no interior do teatro. Não é este o centro do problema. Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos.<sup>12</sup>

Na experiência do Grupo Opinião, formado em sua maioria por egressos do CPC, fica evidente essa tentativa de ampliar os alcances do teatro com o convite feito a Paulo Autran para fazer parte do elenco de *“Liberdade, Liberdade”*. Esforço em iniciar, como diz Vianna, “o processo de reencontro dos chamados dois setores do teatro brasileiro, fazendo participar de seus espetáculos artistas, diretores que até então não haviam pisado num teatro ‘engajado’”<sup>13</sup>. Vianna conclui que, para romper com o cerco imposto pela falta de espaço econômico em que vivia a cultura do país, era preciso superar o que parecia ser “expressão de posições culturais absolutamente distintas e irreconciliáveis”<sup>14</sup>

Vianna, longe de ter a ingenuidade ou a pretensão de diminuir a pluralidade e a

---

<sup>12</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, caderno especial número 2, Rio de Janeiro, p. 69-78. 74, 1968, p. 74.

<sup>13</sup> VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 77.

<sup>14</sup> VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 78.

diversidade das muitas propostas teatrais, parece antever que o cenário político estava se desestabilizando e merecia um combate mais certo e unido da classe artística. Zé Celso, ao contrário, busca a total diferenciação. De acordo com ele:

Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. Com isso, depois deste golpe uma coisa ganhou sentido. O sentido de fazer a arte, a arte pela arte. Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque a arte em si é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, é sentido de reivindicação e, portanto, de subversão.<sup>15</sup>

Na fala de Zé Celso todo o esforço da geração anterior à sua, no sentido de entendimento das questões que diziam respeito ao povo e à realidade brasileira, é jogado para escanteio, ou como se diz, acaba “jogando a água do banho com a criança junto”. Perde-se de vista uma questão central: a consciência de classe.

A consciência de classe que a cultura popular traz — nos termos descritos por Ferreira Gullar — e que foi duramente buscada, inclusive por uma defasagem confessa da intelectualidade brasileira, fica de fora dessas considerações de Zé Celso. Por quê? Porque, em seu manifesto — e em seu teatro —, deseja atacar a classe média que só mudará na base da “porrada”. Rompe, assim, com a trajetória desenvolvida pelo Arena e continuada pelo CPC e pelo Opinião, de busca de um contato e aliança profundos entre a intelectualidade e a classe trabalhadora. O teatro de Zé Celso abre mão do “trabalho com as massas”: o alvo agora é a classe média. Ora, mas quem possui mais latente o germe da transformação não é a classe média, que não consegue romper com a burguesia, pois não quer renunciar aos poucos privilégios alcançados.

Depois que boa parte da interlocução com a plateia popular foi restringida pela situação conjuntural colocada em prática pela ditadura, o público do teatro político volta a ser majoritariamente composto pela classe média, como é o caso do Grupo Opinião, com o seu teatro funcionando dentro de um Shopping em Copacabana. No entanto, essa questão não significa que as conquistas formais, em termos do acerto em relação ao ponto de vista popular, precisem ser recuadas.

Como verificaremos mais à frente, para alguns autores, o centro nodal da crítica do período posterior ao golpe militar estará voltado para a classe média, consequência da mudança

---

<sup>15</sup> MARTINEZ CORRÊA, José Celso. A Guinada de Zé Celso – entrevista a Tite de Lemos. **Revista Civilização Brasileira**, caderno especial número 2, Rio de Janeiro, n. 2, p. 115-119, 1968, p. 119.

na correlação de forças desse novo momento político e da percepção de que a virada conservadora que atingiu o país teve o apoio das classes média e alta; porém, essa não parece ser a visão de Zé Celso na entrevista. Quando ele coloca a crítica isolada somente em uma classe social e suprime o ponto de vista popular, tendemos a enxergar a situação estagnada. Por outro lado, se evidenciamos as forças sociais em embate e em contradição, passamos a enxergar o processo, o movimento e as possíveis transformações.

Nesse ponto, chega-se a um impasse: diante das adversidades impostas pelo sistema capitalista, como representá-lo e denunciá-lo? Pelas frestas, o sistema se refaz, se protege e se metamorfoseia, seja por meio da cooptação, da repressão ou da absorção de algumas das bandeiras levantadas por movimentos revolucionários e progressistas, que vão servir para acalmar os ânimos e contribuir para a manutenção do *status quo*.

As chamadas vanguardas contraculturais, que se caracterizam pelo irracionalismo, presentes no meio cultural na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1960 e 70, têm como raiz essa crise de representação. Em detrimento de uma análise dos processos pelos quais os dados da realidade se apresentam — pressupostos do *realismo* e do *realismo crítico*<sup>16</sup> —, elas buscarão alegorizar esses processos e trazê-los à tona por meio das sensações. A esse respeito, Maria Silvia Betti aponta que:

O fenômeno de mercantilização de conteúdos originalmente críticos e contestatórios ocorreu também em outros contextos além do brasileiro: nos Estados Unidos, por exemplo, algumas das mais radicais criações da estética do protesto, desde a geração beat até a contracultura, passaram, a certa altura, a alimentar amplos setores do mercado cultural, gerando uma variada gama de subprodutos que abrangia discos, filmes e eventos de massa de grande proporção.<sup>17</sup>

Esse sistema, depois de produzir duas guerras mundiais para estabelecer e consolidar seus domínios, pusera a nu a exploração do homem. A ganância genocida dizimando povos, os

---

<sup>16</sup> O *realismo* busca traduzir a realidade em sua essência, captando o que está por trás das aparências. Para entender o realismo, podemos contrapô-lo ao *naturalismo*. Essa diferenciação pode ser vista pela utilização do elemento narrativo, predominante no realismo, enquanto no naturalismo prepondera a descrição. No *realismo crítico*, o processo de escolha e de apuração do que é descrito e do que é narrado passa pelo ponto de vista do Autor, por sua tomada de posição ou partido diante da vida. As vanguardas, ao partirem de um ponto de vista individual e não social, acabam fazendo uma seleção mutiladora da realidade. A respeito disso, Lukács assevera: “Numa verdadeira seleção o verdadeiro escritor elimina tudo o que não é essencial, social ou humanamente; deste modo, põe em relevo os elementos significativos. No caso da vanguarda, o ato formal da escolha só pode acabar em mutilação, em uma deslocação da autêntica essência humana”. (LUKÁCS, Georg, **Realismo Crítico Hoje**. Brasília. Thesaurus, 1991, p. 118).

<sup>17</sup> BETTI, Maria Silvia. O Teatro de Resistência. In: FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 198.

bombardeios e a bomba atômica tinham servido para quê? Com a desculpa de salvar a humanidade do comunismo, estabelecer domínio de mercados e garantir a sua monopolização. Depois disso, como explicar o inexplicável, ou como fazer com que as pessoas aceitassem a perpetuação desse sistema e ainda o classificassem de democracia? No campo da arte, como representar uma realidade hostil? Se nós decidimos por não a combater, não resta outra alternativa a não ser nos alienarmos dela. Millôr Fernandes descreve o “cavalo-de-pau” que a geração dele teve que fazer em nosso país, no prefácio de sua tradução da peça *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, intitulado *Os Meus Anos Sessenta*, e que discutiremos mais à frente pela ótica da peça *Sobrevividos*, de Leilah Assumpção. Ele afirma:

O fato é que o Homem-Novo, de armadura luzidia e puro coração plurivalente, sem medo e sem mancha, não emergiu. E o homem jovem se provou tão fraco, tão tolo, tão inviável quanto o homem velho. Sobrou apenas um pouco de permissividade sexual e uma certa liberdade no vestir.<sup>18</sup>

No Brasil, todas as peculiaridades do processo cultural que vinha sendo gestado nas décadas anteriores se chocavam com a mudança conjuntural que colocava o país sob uma ditadura militar, que obedecia aos interesses da hegemonia norte-americana. Era imperativo interromper a busca empreendida pelos setores progressistas por uma arte nacional-popular, já que ela desnudava que a principal característica desse período era o caráter dependente do capitalismo brasileiro. O Brasil precisava inserir-se como mercado da indústria cultural. O que podemos perceber é que, com o golpe, em 1964 e, principalmente, com a implementação do AI-5, em 1968, mudou completamente a conjuntura. A visão progressista, que no período anterior ao golpe estava na ofensiva, passa a atuar no campo da resistência. Os projetos de cunho *nacional-popular* continuaram, mas tiveram que enfrentar posições ideológicas contrárias, que ganharam espaço na sociedade e, agora, não apenas à direita, mas também à esquerda.

---

<sup>18</sup> FERNANDES, Millôr. *Os Meus Anos Sessenta*. In: PATRICK, Robert. **Os filhos de Kennedy**. Rio de Janeiro. Nórdica: 1976, p. 10.

#### **4 DEZ ANOS DE PERGUNTAS: O QUE PENSA VOCÊ DO BRASIL DE HOJE? QUEM SOMOS, A QUE VIMOS, QUEM É NOSSO POVO?**

Em 1968, acontece a I Feira Paulista de Opinião, que, por meio de um ato de desobediência civil, consegue driblar a censura e se apresentar. A ideia da Feira Paulista surge em um momento de grande necessidade da classe teatral de responder ao regime ditatorial, de buscar a união de todas as forças do segmento e de criar um movimento conjunto. Um movimento que surgia do meio teatral, mas que transbordava para as outras áreas artísticas, como as artes plásticas e a música.

A ideia veio durante um jantar, “oferecido pelo Teatro Popular do Sesi, promovido pelo Osmar Rodrigues da Cruz”<sup>19</sup>, para o qual foram convidados os principais autores e diretores de São Paulo. Lauro César Muniz propôs juntar vários autores diferentes em um só espetáculo, cada um com uma peça curta. Logo todos os presentes se empolgaram e Augusto Boal assumiu a liderança, se disponibilizando a dirigir a empreitada.

A ideia, já mais elaborada e multifacetada, teve um viés fortemente calcado na dramaturgia como elemento propositor, já que os seis autores convidados escreveriam a partir da pergunta *O que pensa você do Brasil de hoje?*. O caráter eminentemente colaborativo — e, nesse sentido, experimental — já estava embutido na proposta: escrever sobre a realidade atual e juntar os vários olhares, que se somariam aos olhares dos atores, da encenação, da música, cartazes, exposição.

A Feira Paulista estreia com uma liminar judicial, conseguida pelo advogado e também autor e crítico teatral Luiz Israel Febrot, sob um clima de tensão extrema, que tornou a experiência ainda mais militante. Como o espetáculo *Roda Viva*, que também estava em cartaz no Teatro Ruth Escobar, já tinha sido atacado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), o elenco da Feira se preparava para o enfrentamento. Recebiam ameaças, telefonemas, avisos de que haveria bombas, o teatro era cercado por policiais.

A Feira Paulista tornara-se uma espécie de manifesto vivo da classe artística, que se uniu e, quando não era possível apresentar, tamanha a quantidade de agentes do CCC na plateia, foram para outros teatros, ao encontro de outros “espetáculos-cúmplices”, apoiadores do movimento contra a censura. Assim faziam trechos da peça no meio de outra peça, como um ato de protesto, como conta Lauro César Muniz:

---

<sup>19</sup> MUNIZ, Lauro César. *I Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.17.



O espetáculo agitou os estudantes, a nossa liminar acabou caçada, continuamos fazendo o espetáculo como desobediência civil, a polícia intervinha, impedia, fechava, e os atores se deslocavam para outros teatros! Isso mesmo! Toda a classe teatral estava mobilizada contra a repressão, solidários com a Feira: durante as primeiras encenações, a classe se reuniu em uma grande assembleia, no Teatro Ruth Escobar, no espaço Gil Vicente, onde a Feira estreou.<sup>20</sup>

#### 4.1 HISTORICIDADE INSCRITA

Os seis textos dramáticos que compõem a Primeira Feira Paulista de Opinião são: *O Líder*, de Lauro César Muniz; *É Tua a História Contada?*, de Bráulio Pedroso; *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Receita*, de Jorge Andrade; *Verde que te Quero Verde*, de Plínio Marcos; e *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal.<sup>21</sup> Do conjunto dos textos, escolhemos fazer um breve comentário sobre as três peças dos autores que estarão presentes também na *Feira Brasileira*. Assim acrescenta-se um olhar relacional entre os dois eventos.

Lauro César Muniz integra a *Feira Paulista* com *O Líder*<sup>22</sup>. Uma peça que se coloca no entremeio da grande mudança conjuntural com a chegada das forças militares ao poder em 1964. Baseado em fatos reais, o personagem Romão é preso pois fazia parte da base de apoio do governo deposto. No governo anterior, Romão é escolhido por um jovem militante para ser o presidente do Sindicato. A escolha ocorre simplesmente por ser ele o único presente na assembleia que sabia ler e escrever. Nesse momento, ele tem uma promoção social, que posteriormente, com a mudança no cenário político, o transforma em subversivo.

Na *Feira Brasileira*<sup>23</sup>, Muniz participa com a peça *O Mito*<sup>24</sup>, que constrói uma sátira em relação à implementação do senador biônico. Pode-se notar o movimento de ascensão do poder militar na primeira e o declínio na segunda, com atos desesperados, demonstrando o ridículo e a fraqueza do regime ditatorial.

Em *Animália*<sup>25</sup>, Gianfrancesco Guarnieri se utiliza de formas alegóricas para dar conta

---

<sup>20</sup> MUNIZ, Lauro César. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>21</sup> Os textos encontram-se reunidos em: BOAL, Augusto *et al.* **I Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016,

<sup>22</sup> MUNIZ, Lauro César. *O Líder*. In: BOAL, *op. cit.*, p. 48-80.

<sup>23</sup> Os textos encontram-se reunidos em: ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião - A Feira Censurada**. São Paulo: Global Editora, 1978.

<sup>24</sup> MUNIZ, Lauro César. *O Mito*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 167-172.

<sup>25</sup> GUARNIERI, GIANFRANCESCO. *Animália*. In: BOAL, *op. cit.*, p. 99-133.

de retratar a situação nacional. O texto impõe uma sensação de surrealismo que captura a dimensão de incredulidade diante do estado sitiado e do descolamento geral da realidade vivenciado por diversos setores da sociedade. Mostra a cisão entre uma visão pacifista e uma visão de confronto armado contra o arbítrio ditatorial, levadas às últimas consequências com a crítica do hippie à figura de Che Guevara, que foi sobreposta à morte final de Moço - representação do ativista que se decide pela luta armada.

Em *Janelas Abertas*<sup>26</sup>, texto de Guarnieri para a *Feira Brasileira*, podemos vislumbrar uma luz no fim do túnel, num movimento cênico muito mais otimista e esperançoso com a possibilidade de saída da luta armada, da anistia aos presos político e do fim da ditadura.

Jorge Andrade é autor de *A Receita*<sup>27</sup>, na *Feira Paulista*, e de *A Zebra*<sup>28</sup> na *Feira Brasileira*. Nos dois textos, vemos a discussão sobre a classe média, e sua postura ideológica e política. Em *A Receita*, ela é representada pela autoimagem de um médico, que, ao se deparar com problemas provindos de uma insustentável desigualdade social, tenta “fazer a sua parte”, ou seja, busca uma saída individual e até infantil. Necessariamente, o resultado, em *A Receita*, é trágico, culminando com a amputação da perna do personagem Devair, pois não há condições básicas para se arcar ou recorrer ao tratamento médico. Em *A Zebra*, a classe média já perdeu bastante do pouco que havia conquistado em termos econômicos. Nesse novo momento, a esperança de ascensão social é totalmente ilusória e inconsistente.

Nos três autores, ganha notoriedade a historicidade como principal fonte geradora das ações. A preocupação em retratar o debate nacional pelo aspecto dialético de que comungam as pesquisas às quais essa dramaturgia se filia, mostra-nos que os personagens e as suas histórias estão necessariamente ligadas aos movimentos e às transformações socioeconômicas. Revela-se também o caráter processual e de como as ações acontecem em relação às circunstâncias sociais.

#### 4.2 QUEM SOMOS, A QUE VIMOS, QUEM É NOSSO POVO?

Dez anos se passaram entre a Primeira Feira Paulista de Opinião e a Feira Brasileira de Opinião e uma das discussões que surgem ao se falar da Feira Brasileira é a expressa vontade de retomada daquele projeto artístico. Ruth Escobar, que havia sediado em seu teatro uma

---

<sup>26</sup> GUARNIERI, GIANFRANCESCO. *Janelas Abertas*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 91-109.

<sup>27</sup> ANDRADE, Jorge. *A Receita*. In: BOAL, *op. cit.*, p. 139-163.

<sup>28</sup> ANDRADE, Jorge. *A Zebra*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 126-153.

temporada da aguerrida Feira Paulista, identifica, em 1978, o mesmo anseio de união da classe teatral, de entrar em movimento novamente para derrubar de vez o regime, que, a essa altura, já não se sustentava. Já não era mais possível continuar com um regime autoritário que subjuguava toda a nação. Assim como diz Julieta, personagem da peça *Janelas Abertas*, de Guarnieri:

Sério, as pessoas estão se mexendo... Está um movimento muito grande pela anistia...E ela é uma necessidade, não só da gente que vive assim particularmente, mas pro País. Acabou. Um período acabou. Temos de partir pra outra. É anistia, sim... Democracia sim... Ninguém pode brincar tanto tempo com a necessidade de um povo...São pessoas, pombas, não são apenas números. Impossível que isso que todo mundo quer, que todo mundo sente, não se imponha...<sup>29</sup>

Em 1974, o oposicionista MDB ganha as eleições para Senador em dezesseis estados, enquanto a governista ARENA conquistou apenas seis. Para evitar o que poderia ser uma vitória ainda mais ampla em 1978, a ditadura foi obrigada a lançar o Pacote de Abril, fechando temporariamente o Congresso Nacional e criando os “Senadores Biônicos”.

O ano de 1977 e o de 1978 são momentos em que ganham força o movimento estudantil (a UNE seria reconstruída em 1979) e as greves operárias que, apesar da perseguição política, ganham espaço na sociedade como um todo, pois a classe média já não está mais tão iludida com as falsas promessas do “milagre econômico”. Mais adiante abordaremos com maior profundidade esta última questão.

Mais do que retomar um formato de apresentação teatral, o que Ruth Escobar e esse grupo de dramaturgos desejam retomar é um projeto de teatro, que tem a mobilização e a união da classe teatral como principais pressupostos:

Mais uma vez desafiadora da censura, a ideia partiu de dois ciclos de leitura de peças proibidas promovidos em fins do ano anterior por alunos e professores da Escola de Arte Dramática; o primeiro sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP, porém com a participação de Ruth e o segundo no próprio teatro da produtora no Bixiga.<sup>30</sup>

Esse segundo, o I Seminário de Dramaturgia Brasileira, realizou as leituras de 12 obras

---

<sup>29</sup> GUARNIERI, GIANFRANCESCO. *Janelas Abertas*. In: ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião** - A Feira Censurada. São Paulo: Global Editora, 1978, p.105.

<sup>30</sup> MACHADO, Álvaro. **Metade é Verdade** - Ruth Escobar. São Paulo. Edições Sesc: 2020, p. 437.

censuradas de julho a setembro de 1977: *Calabar, o elogio à traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra; *Mulheres de Atenas*, de Augusto Boal; *Rasga Coração*, de Vianinha; *Barrela*, de Plínio Marcos; *Basta!*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Heroica Pancada*, de Queiroz Teles; *Enquanto se vai morrer*, de Renata Pallottini; *A cidade impossível de Pedro Santana*, de Consuelo de Castro; *Milagre na cela*, de Jorge Andrade; *Sinal de vida*, de Lauro César Muniz; *A passagem da rainha*, de Antônio Bivar; e *Trivial simples*, de Nelson Xavier. As leituras, feitas com iluminação e encenação, contavam com a participação de intérpretes renomados e eram encerradas com debates. Esse Seminário foi apelidado pela classe teatral de “O seminário do proibido”.

A abrangência e o sucesso em torno dos eventos demonstram uma atividade intensa dos autores nacionais e uma predisposição de toda a classe teatral em torno de temas retomados da geração de 1960. Mas a questão da dramaturgia se altera nos dez anos que dividem as duas Feiras e deve ser analisada pelo fio da navalha temporal que divide esse período. Sobre isso, nos fala Maria Sílvia Betti:

A experiência estética e política do CPC, abortada pelo golpe, ainda não havia sido debatida ou mesmo compreendida com o necessário aprofundamento, mas entre as vanguardas contraculturais o seu trabalho artístico e ideário político eram vistos como superados: eram valorizadas as opções formais da poesia concreta, a estética cinematográfica de Glauber Rocha, as criações dos compositores tropicalistas e a poética cênica do Teatro Oficina, de São Paulo, e do Teatro Ipanema, do Rio de Janeiro. O texto teatral e a narrativa, entre esses setores, não eram mais considerados as principais instâncias desencadeadoras da cena.<sup>31</sup>

A Feira Brasileira de Opinião configurou-se, em seu resultado dramaturgicamente, como um esforço notável de levar adiante os princípios do nacional-popular que vinham sendo debatidos, aprofundados e experimentados por diversos setores do campo cultural durante as décadas de 1950 e 60.

A proposta lançada por Ruth Escobar era então fazer uma nova Feira, só que Brasileira e não Paulista, pois reuniria autores de vários estados brasileiros. Os autores convidados responderiam à pergunta: *Quem somos, a que vivemos, quem é nosso povo?*

Esse questionamento remete diretamente à noção de nacional-popular. O *Quem somos* se liga à ideia de Nação; o *a que vivemos*, ao posicionamento do artista; o *quem é nosso povo*, à ideia do popular. A Feira Brasileira de Opinião surge no bojo de um grande movimento da classe

---

<sup>31</sup> BETTI, Maria Sílvia. Apresentação. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. Editora Temporal: São Paulo, 2018., p. 12

teatral pela redemocratização do país, juntamente com a proliferação de debates, seminários, leituras dramáticas e a luta diária pela liberação das peças censuradas. Os textos elaboram debates em torno de temas como cultura popular, função social da arte e a relação entre o povo e os intelectuais, que aparecem como o próprio assunto da dramaturgia.

O conjunto desses debates reverbera situações relacionadas ao contexto histórico, propiciando uma visão crítica de diferentes aspectos da sociedade. As peças curtas, que originalmente seriam 22 esquetes, de um único ato, com duração de 20 minutos cada, com diversos assuntos sobre o debate nacional, formariam um todo a ser alinhavado dramaturgicamente por Chico de Assis que, juntamente com Ademar Guerra na direção, dariam o tom da encenação. Os dois estavam à frente do ambicioso projeto produzido por Ruth Escobar, que deveria ter estreado caso a censura não tivesse impossibilitado por completo a sua exibição. Conta-nos Álvaro Machado, em sua biografia de Ruth Escobar, que:

Após três meses de produção da nova Feira, com cenografia pronta e elenco convocado, Ademar Guerra na direção e tudo mais, a Censura Federal avisou por telefone, que determinara cortes em nove títulos e vetara na totalidade a peça de João das Neves. Ruth respondeu que um texto não existia sem o outro, pois o espetáculo seria “uma peça escrita a vinte mãos”, e que dessa maneira tudo estava censurado. Assim “a indignação da classe artística foi multiplicada por dez”, informou o repórter Tom Figueiredo na revista *Visão*.<sup>32</sup>

Houve uma grande movimentação dos artistas na luta contra a interrupção da montagem, que contou, inclusive, com repercussão na mídia, como podemos verificar nesta matéria da *Folha de São Paulo* a respeito de Maria Adelaide Amaral, uma das autoras da Feira Brasileira.

[...] sem mais nem menos o nome de M. Adelaide Amaral está em todos os jornais, sua peça *Cemitério sem Cruzes* é mencionado como um importante texto da dramaturgia contemporânea, sua assinatura está posta em todos os documentos da classe teatral e, no entanto, ninguém viu nada dessa mulher representado no palco... Adelaide é um dos onze(!) autores prejudicados pela proibição da Feira Brasileira de Opinião e que tinha compromisso de estreia para julho[...].<sup>33</sup>

Durante a luta pela liberação da Feira, a mobilização se dá com a realização do 2º Ciclo de Debates do Teatro Ruth Escobar. Este ciclo de debates compreendeu sete encontros com

<sup>32</sup> MACHADO, *op. cit.*, p. 437.

<sup>33</sup> GOMES, Sérgio. Maria Adelaide, Autora que Nasceu Censurada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1978 *apud* VINCENZO, Elza Cunha de. **Um Teatro da Mulher**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 188.

temas sobre diversos aspectos da conjuntura nacional: Consolidação das Leis do Trabalho ou liberdade sindical; A questão dos direitos humanos e a transição para a democracia; Opções políticas para os empresários; A questão da reorganização partidária; A questão da cultura brasileira; Indústria de bens de capital, a burguesia nacional e a democracia; Universidade e conjuntura.

O primeiro encontro do ciclo foi proibido, mas consegue-se liberar a sua continuidade a partir da segunda semana e a programação segue até o final. Chama a atenção a representatividade e a amplitude dos debatedores que se fizeram presentes: Franco Montoro; Almino Afonso; Luís Inácio Lula da Silva; Mena Barreto; Walter Bareli; Pery Bevilacqua; Helio Silva; Gofredo da Silva Telles; Raymundo Faoro; Severo Gomes; Fernando Henrique Cardoso; Kurt Mirow; Eduardo Matarazzo Suplicy; Alberto Goldman; Doutel de Andrade; Florestan Fernandes; Darcy Ribeiro; Ferreira Gullar; Antônio Candido; Claudio Bardella; Saturnino Braga; Chico de Oliveira; Einer Koch; Mario Henrique Simonsen; Delfim Netto; Benedito Marcilio; Julio Tavares; e Hélio Bicudo.<sup>34</sup>

Concomitante aos debates e às diversas tentativas de liberações de peças teatrais, organizava-se o Comitê Brasileiro pela Anistia. A sessão de encerramento do 1º Congresso Nacional pela Anistia<sup>35</sup> acontece no Teatro Ruth Escobar, em novembro de 1978, com a divulgação do Manifesto à Nação, onde se traçavam as diretrizes e estratégias para a anistia.

Apesar de toda essa movimentação e da efervescência da luta democrática que tinha um dos centros no Teatro Ruth Escobar, os textos foram censurados e a montagem foi interrompida. Consegue-se, porém, a liberação para a publicação das peças no mesmo ano. A potência da Feira Brasileira de Opinião não será a mesma, mas a publicação trará efeitos. O livro da *Feira Brasileira de Opinião* foi publicado pela coleção Urgente, dirigida por Ruth Escobar, que assina também o texto de apresentação onde ela diz: “A ideia de dirigir uma coleção [...] me entusiasmou pela possibilidade de trazer para a prova escrita, a ação tolhida, arrebatada, estilhaçada pelos mercenários a serviço do sistema”<sup>36</sup>

O prefácio ficou a cargo de Décio de Almeida Prado, que o faz em forma de peça teatral,

<sup>34</sup> FERNANDES, Rofran, **Teatro Ruth Escobar-20 anos de Resistência**. São Paulo: Global Editora, 1985, p. 236.

<sup>35</sup> O 1º Congresso Nacional pela Anistia acontece entre os dias 2 e 5 de novembro de 1978 no Teatro da Universidade Católica (TUCA) e a sessão de encerramento ocorre no Teatro Ruth Escobar. O Congresso integra as muitas manifestações que se desenrolam em todo Brasil em torno do movimento pela anistia. Na ocasião do encerramento, Ruth Escobar e a mesa organizadora exigem, em coro, “o fim da legislação repressiva, o desmantelamento do aparelho de repressão política e o fim da tortura, liberdade de organização e manifestação e anistia ampla, geral e irrestrita.” (FERNANDES, Rofran, *op. cit.*, p. 237). A Lei da Anistia foi assinada em 28 de agosto de 1979 pelo então presidente da república João Figueiredo.

<sup>36</sup> ESCOBAR, Ruth. Apresentação. In: ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião - A Feira Censurada**. São Paulo: Global Editora, 1978, p.7.

contando tragicomicamente a história de um escritor que está passando por uma crise ao se ver escrevendo um programa de apresentação para um livro de dez peças teatrais que não serão encenadas. O texto metalinguístico termina depois de uma conferência com nomes ilustres da literatura, como Castro Alves e José de Alencar, com a difícil conclusão (inspirado, talvez em Wittgenstein<sup>37</sup>): “o que não se pode dizer, não se deve dizer”<sup>38</sup>.

Tanto a apresentação quanto o prefácio vão chamar a atenção para o momento extremamente difícil em que os artistas não conseguiam concretizar suas obras, pois esbarravam na censura, que era feita através de uma incisão, que inicia no texto dramaturgico e tem como objetivo paralisar toda a ação teatral, que tem em sua forma final e acabada o espetáculo cênico.

O texto teatral é uma das pontas de um emaranhado de elementos que formam o teatro, efêmero, vivo, que só acontece no momento presente, em que há a troca entre o que é visto e o que é ouvido.

Imaginemos, por um instante, que a Feira Brasileira tivesse ganhado a cena, que os textos fossem mexidos e burilados pela direção e pela atuação, que houvesse o cenário, a música, a luz e o figurino, e que, finalmente, a plateia estivesse lá, compactuando das sínteses transformadas em arte que os textos que lemos hoje traziam. O reencontro com o amante que ficara na clandestinidade, a morte por engano do estudante que foi confundido com um procurado militante, o esquadrão da morte, o debate dos artistas sobre teatro político, o senador biônico ganhando vida cibernética, o Teatro da UNE em chamas... tudo diante dos olhos de quem estava vivendo esses acontecimentos no calor daqueles dias. É claro que teria sido um grande espetáculo. Mas o importante agora é percebermos que era essa a condição política e ideológica que o projeto representava.

Nas peças que compõem a Feira Brasileira, recursos épicos e populares caracterizam a escrita como drama social. Percebemos a vinculação com o Seminário de Dramaturgia, organizado por Augusto Boal, como desenvolvimento e aprendizado a partir das raízes plantadas no Arena entre 1958 e 1960. Sobre isso Sérgio de Carvalho comenta:

A dramaturgia política do pré-1964 trabalhou para uma elaboração dialética da experiência social e cultural de modo experimental e inaugural. Conseguiu assim, com maior ou menor beleza de arte, representar pela primeira vez no

---

<sup>37</sup> “Poder-se ia talvez apanhar todo o sentido do livro com estas palavras: o que se pode em geral dizer, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001, p.131).

<sup>38</sup> PRADO, Décio de Almeida. Prefácio em forma de peça. In: ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião - A Feira Censurada**. São Paulo: Global Editora, 1978, p.24.

teatro brasileiro a luta entre o atraso e o avanço da nação.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> CARVALHO, Sergio. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.207.



## 5 UM TEATRO URGENTE... E REALISTA

Tomada como conjunto, a dramaturgia revelada pela Feira Brasileira<sup>40</sup> nos mostra seu caráter duplo de urgência e de realismo. Isso fica demonstrado pela medida justa com que se alinha a uma necessidade de resposta dos artistas e da própria sociedade em relação à conjuntura nacional e ao cenário de efervescência e de grandes demonstrações de disposição das várias camadas sociais para encerrar o período de ditadura e iniciar a retomada da democracia. A urgência de posicionamento se fazia clara em relação ao inimigo que ganhava uma face cada vez mais nítida à primeira vista, o rosto da ditadura; mas que necessitava de um segundo olhar, mais apurado, para enxergar uma face, mais oculta e disfarçada: a da indústria cultural. E o realismo (crítico!) dos textos, sempre muito ligados à realidade brasileira, mesmo que, em diversos momentos, tomem, em suas formas e conteúdos, contornos mais fantásticos ou até grotescos.

*O Engano*, de Carlos Henrique Escobar<sup>41</sup>, narra uma história tão triste quando verossímil: um estudante universitário é confundido com seu colega de quarto e é raptado e morto por homens a serviço da ditadura. Esse estudante universitário guardava consigo fotos que comprovavam a existência de máquinas de eletrochoque utilizadas na tortura. Em *Última Instância*, de Carlos Queiroz Telles<sup>42</sup>, figura o terror durante a ditadura com a ação do esquadrão da morte. Discute a banalização da violência e como, em situações de miséria e abandono social, essa mentalidade violenta tende a se propagar na sociedade. *O Túnel*<sup>43</sup>, de Dias Gomes, alegoriza a situação de encruzilhada em que se encontrava o país: um grande, terrível e asfixiante engarrafamento. Depois de 14 anos dentro desse engarrafamento (o período de ditadura até aquele momento: de 64 a 78), o homem da Mercedes, o homem do fusca e o homem da kombi tentam se unir para sair daquela situação, mas discordam se o melhor é ir para o enfrentamento direto ou se deveriam construir uma frente ampla que isolasse o inimigo. De qualquer maneira, se vislumbra uma saída.

Em *Janelas Abertas*<sup>44</sup>, de Gianfrancesco Guarnieri, a música e a metáfora do filho como representação do novo constroem uma atitude positiva em relação ao contexto politicamente conturbado vivido no país. Revive assim uma atitude estética experimentada no Arena e no

---

<sup>40</sup> Os textos citados encontram-se reunidos em: ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião - A Feira Censurada**. São Paulo: Global Editora, 1978.

<sup>41</sup> ESCOBAR, Carlos Henrique. O engano. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 27-43.

<sup>42</sup> TELLES, Carlos Queiroz. Última instância. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 47-58.

<sup>43</sup> GOMES, Dias. O túnel. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 62-87.

<sup>44</sup> GURNIERI, Gianfrancesco. Janelas Abertas. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 91-109.

CPC, isto é, a arte caminhando entre a crítica e a proposição, fazendo uma espécie de revezamento entre esses dois polos, para causar movimento e um estado de revolta e indignação. Nela, há um sentido de disputa nos campos ideológicos e políticos.

O trabalho frutífero do CPC mostra-se influente em vários dos textos, mas em *O Quintal*<sup>45</sup>, de João das Neves, ele é o tema central. O texto debate de forma épica a relação entre povo e intelectuais, ilustrando o fatídico dia em que o prédio da UNE foi incendiado e atacado com bombas pelas forças militares em 1964. Sobre esse texto, faremos uma análise aprofundada mais adiante em nosso estudo.

*A Zebra*<sup>46</sup>, de Jorge Andrade, vai discutir o sonho pequeno-burguês de ascensão social, passando pelos conflitos de gerações, entre as quais Floriano fica no meio, entre o passado burguês e o filho revolucionário. A façanha de “mudar de vida” parece que acontecerá através do jogo de loteria esportiva. O time de Floriano está prestes a ganhar, começa a transformação do personagem que, em êxtase, age como um burguês, relembando sua infância de neto de fazendeiro. O surto vai num crescente, acompanhando o jogo, que, nos últimos segundos, vira, fazendo com que o personagem perca.

Em *O Mito*<sup>47</sup>, Lauro César Muniz retrata com um humor mórbido toda a sordidez que certos seres ignominiosos manifestam em seu caráter. Esses seres representam um tipo de pensamento que beira o não-pensamento e que, em dados momentos históricos, nos quais a sociedade está mergulhada em grandes crises, aparecem para tirar vantagem da situação. A relação que podemos fazer com o cenário político no presente, no qual mentiras e falcatruas vêm à tona diariamente, não é mera coincidência. A “coincidência” assusta até pelo título da peça: *O Mito*. Textos como esse tencionam historicidade e crítica, na medida em que a contextualização se refaz, mostrando as muitas camadas da realidade.

*Sobrevividos*<sup>48</sup>, de Leilah Assumpção, que será analisada mais adiante, na seção 7, coloca o mundo da arte se chocando com o mundo objetificado através do marketing e do *mainstream*. Márcio Souza discute, em *Contatos Amazônicos de Terceiro Grau*<sup>49</sup>, a complexa relação de interação entre o povo indígena e o meio urbano, trazendo um olhar dialético entre tradição e progresso. No caso dessa peça, essa interação é substituída por invasão, quando há o encontro entre povos isolados com homens que estão trabalhando em obras numa determinada região, revelando o despropósito da construção da Rodovia Transamazônica (uma obra

---

<sup>45</sup>NEVES, João, *O Quintal*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 113-122.

<sup>46</sup> ANDRADE, Jorge. *A Zebra*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 125-153.

<sup>47</sup> MUNIZ, Lauro César. *O Mito*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 157-172.

<sup>48</sup> ASSUMPÇÃO, Leilah. *Sobrevividos*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 175-202.

<sup>49</sup> SOUZA, Márcio. *Contatos Amazônicos de Terceiro Grau*. In: ESCOBAR, *op. cit.*, p. 205-214.

rodoviária de proporções faraônicas em uma região predominantemente hídrica).

O embate entre forças contrárias da sociedade vai aparecer em diversas contradições colocadas, como a relação entre o campo e a cidade em *Cemitério Sem Cruzes*<sup>50</sup>, de Maria Adelaide Amaral. Na peça, a autora debate a respeito da transição que a economia brasileira vivia no período, o chamado “milagre econômico”, que acarretou uma maior concentração de riqueza e aprofundou as diferenças entre as classes sociais. Somos levados a acompanhar cruamente a chegada de Antônio, migrante nordestino, a São Paulo. Percebemos a perpetuação de formas arcaicas da exploração, que continuam a submeter o povo a um tipo de relação de trabalho que pouco se diferencia dos moldes escravistas.

Completa-se assim o largo panorama configurado nos dez textos da Feira Brasileira, que, em situações diferentes, convergem para a demonstração das dificuldades e da desordem que, ao fim e ao cabo, eram o resultado da política econômica e da repressão implementadas desde a instauração do regime ditatorial em 1964.

A partir da obra *Realismo Crítico Hoje*<sup>51</sup>, de Georg Lukács, destacamos a relação dessa dramaturgia com o sentido de perspectiva. Ou seja, a Feira Brasileira de Opinião cria uma dramaturgia que, ao mesmo tempo, traduz e se liga à realidade imediata, ao que a conjuntura nacional apresentava no ano de 1978. Também revela diversas camadas de discussão sobre a sociedade que perpetuaram seu interesse histórico e, ainda hoje, quando lidas à luz dos acontecimentos contemporâneos, continuam cheias de sentido.

No texto (com data incerta, provavelmente entre 1966 e 1967) intitulado *A Questão do Autor Nacional* Vianna diz:

O maior pecado do nosso teatro é a inexistência do seu autor. É por isso que o teatro ainda não conseguiu seu total reconhecimento social que lhe permita modificar as condições de sua existência. Realmente, apesar dos grandes espetáculos, ele fala uma linguagem que não tem o poder do circunstancial, do imediato - que é o caminho por onde as grandes obras de teatro atingem profundamente a alma de um povo, relacionando com justeza as vivências imediatas de uma época, os problemas agudos para os comportamentos humanos.<sup>52</sup>

Na sequência do texto ele irá desenvolver as razões para essa ausência do autor nacional,

---

<sup>50</sup> AMARAL, Maria Adelaide. Cemitério Sem Cruzes. In: ESCOBAR, Ruth *et al.*, *op. cit.*, p. 217-230.

<sup>51</sup> LUKÁCS, Georg, **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Thesaurus, 1991.

<sup>52</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. A Questão do Autor Nacional. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha-teatro televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 111.

que ele divide em causas econômicas e causas culturais. Das econômicas, conhecemos bem, e até hoje nos assolam: a inexistência de uma política pública de cultura eficiente e a dificuldade do setor privado em se envolver com propostas que não sejam meramente comerciais. Quanto às causas culturais, Vianna nos aponta uma confusão de entendimento entre o que é universal na obra de arte e o que não é:

Hamlet fixa o universal e eterno conflito entre o indivíduo e a sociedade. Mas o que é universal não é isso - o que é universal é a particularidade com que ele o fez - a concretude específica desse conflito naquela época. Existe um conflito entre o destino individual e o destino social - é dizer uma verdade banal, como dois e dois - quatro. O eterno de Shakespeare é a sua concretude, a sua especificidade<sup>53</sup>

Podemos dizer que a Feira Brasileira de Opinião resulta de todo o acúmulo de consciência e prática da classe artística vivido nesse período, de uma dramaturgia que buscava esse particular. Aqui, ainda podemos fazer uma outra relação entre o fator universal da obra atribuída por Georg Lukács e o seu caráter nacional-popular atribuído por Gramsci. Como nos explica Leandro Konder:

Gramsci observa que a grande literatura sempre se manifesta *nacionalmente*. E observa, também, que não existe na grande arte uma atitude basicamente aristocrática; que os grandes artistas são isentos do *aristocratismo* que consistiria em uma atitude de “condescendente benevolência e não de identidade humana” em face dos homens do povo. Quando falta ao artista, em sua criação, a *seiva nacional* e esta ausência básica de *aristocratismo* (que o impossibilita de se aproximar do povo), ele não consegue se elevar à grande arte. Daí que Gramsci termine por equiparar a *universalidade* artística ao caráter *nacional-popular*.<sup>54</sup>

O que caracterizará uma obra como universal, segundo Lukács, é a sua capacidade de detectar o particular de cada situação ou personagem, que dependem de uma atitude do autor de se relacionar e de compreender a realidade, de sua concepção de mundo. Por exemplo, se queremos contar uma história do ponto de vista da classe operária, devemos buscar “a unidade do individual e do típico no próprio indivíduo e nos seus conflitos pessoais”<sup>55</sup>, para caracterizar esse operário, específico, com problemas determinados pela realidade que o cerca. O importante

---

<sup>53</sup> VIANNA FILHO, *op. cit.*, p.115.

<sup>54</sup> KONDER, Leandro. **Os Marxistas e a Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.118.

<sup>55</sup> LUKÁCS, Georg, **Realismo Crítico Hoje**. Brasília. Thesaurus, 1991, p. 137.

é saber se o individual determina as relações sociais ou se o contrário: “se procura antes na análise dos próprios fatos sociais a chave que lhe permita construir uma obra capaz de traduzir esta unidade.”<sup>56</sup> Lukács procura demonstrar que a segunda opção levará à percepção mais concreta da realidade.

Os textos da Feira Brasileira de Opinião demonstram, guardando o estilo próprio de cada dramaturgo, características comuns que os ligam de uma maneira geral a um rompimento com a forma dramática pura e uma orientação para o realismo crítico. Georg Lukács observa minuciosamente o que determina uma obra literária realista, frisando bem a diferença central entre os realistas e os não-realistas: a questão da perspectiva. Sobre isso, ele escreve: “O que define, antes de mais nada, uma perspectiva concreta, é o fato de que ela implica, da parte do escritor, plena consciência da sociedade enquanto realidade global, no seu próprio movimento, incluindo a direção e as etapas principais desse movimento”.<sup>57</sup>

Ou ainda:

[...] é ela [a perspectiva] que determina o conteúdo e a forma do projeto, que é dela que dependem, em cada época, as linhas diretivas que orientam a criação artística, que só ela constitui assim, em última análise, o princípio universal de seleção entre o essencial e o superficial, entre o decisivo e o episódico, entre o importante e o anedótico, etc. [...].<sup>58</sup>

E completa dizendo: “É efetivamente, nas perguntas e respostas relativas à concepção de mundo que é preciso insistir, para confrontar estas tendências.”<sup>59</sup> O Brasil, com sua modernização tardia no campo das artes (e disputada por setores conservadores), estabelece uma relação muito particular com a busca pela identidade nacional. Essa busca fará uma diferença essencial no que diz respeito à crise de representação sofrida em lugares como a Europa e Estados Unidos, onde o capitalismo encontra-se em um estágio mais avançado. Nesses centros, o debate encontrará outras questões e dificuldades, muitas delas relacionadas à incapacidade de compreender o “próprio movimento” da sociedade, levando a uma visão pessimista e a uma falta de perspectiva perante o futuro. Essas discussões aqui, entretanto, têm em seu centro assuntos que giram em torno da busca por identidade nacional e independência. São, em suma, a luta de resistência da Nação contra a dominação econômica e cultural. Nossos

---

<sup>56</sup> LUKÁCS, *op. cit.*, p.137.

<sup>57</sup> LUKÁCS, *op. cit.*, p. 139.

<sup>58</sup> LUKÁCS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>59</sup> LUKÁCS, *op. cit.*, p. 33.

processos de amálgama cultural se configuram numa relação entre as influências que vêm de fora e a verdadeira síntese feita a partir do que acontece aqui dentro. Ao analisarmos essa coletânea de peças, percebemos sua vinculação entre a representação e o chão histórico e social, estes sim que nos caracterizam. E é exatamente essa questão que lhes dá mais relevância.

## 5.1 AQUECENDO AS TURBINAS DA ABERTURA

Um dos encontros ocorrido no Teatro Ruth Escobar durante o 1º Ciclo de Debates, Panorama da Cultura Brasileira, em 1976, transcrito no livro *Teatro Ruth Escobar - 20 anos de Resistência*<sup>60</sup>, nos dá a dimensão do importante momento político que se vivia no país e como ele se refletia no teatro. Com o tema “Teatro: Seus Problemas e Perspectivas”, reuniu os seguintes debatedores: Fernando Peixoto; Carlos Queiroz Teles; Gianfrancesco Guarnieri; e João das Neves. Os três últimos também viriam a fazer parte da Feira Brasileira, dois anos à frente. O assunto central levantado por esse conjunto de artistas se referia à censura e as suas consequências para o teatro.

O teatro estava lotado, o que destoava de uma certa falta de público que pairava pelos espetáculos em geral. A casa lotada para um debate demonstrava que, provavelmente, o assunto que o público queria discutir não estava aparecendo nas peças em cartaz daquele momento. O teatro de ocasião a que Guarnieri se referia, ou o teatro circunstancial, mencionado por Vianinha, estava represado e reprimido pela censura. Percebia-se claramente que a censura estava deixando consequências que, para artistas e público, já estavam sendo sofridas no momento presente, com a percepção de que o livre debate sobre a realidade não era permitido.

Ao grupo de pessoas presente no debate interessava entender mais profundamente quais seriam as consequências que a censura traria para as artes cênicas. Para Guarnieri, que imaginou, como metáfora da situação, a figura de um dramaturgo escrevendo com um revólver na nuca, a resposta seria que os artistas e o público ficam apartados de uma realidade que a censura não quer que seja vista.

De alguma maneira, essa realidade estava sendo comunicada através de parábolas e metáforas, mas a escritura de um texto cifrado nem sempre gerava o mais acertado ou o mais fácil dos caminhos, em termos da forma estética da obra artística. Depois de pronto, o texto ainda deveria ser apresentado para a censura e, a partir daí, iniciava-se a luta pela sua liberação.

---

<sup>60</sup> FERNANDES, Rofran, **Teatro Ruth Escobar-20 anos de Resistência**. São Paulo: Global Editora, 1985.

O texto *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de 1966, é emblemático neste sentido, conseguindo furar a censura através da alegoria *Bicho* para concretizar o arbítrio da ditadura, logo do início de sua implementação no país. E seguiram-se uma infinidade de peças, músicas, filmes e de outras obras de contestação.

Mas existe um limite para a utilização desse expediente metafórico, por assim dizer, e artistas e população almejam a liberdade de expressão. A maioria desses textos não eram liberados em sua totalidade e alguns desses autores, como é o caso de Guarnieri, Vianinha e João das Neves, eram censurados em sua totalidade. Todo esse processo requeria uma insistência descomunal de uma camada mais politizada de artistas, que escreviam, mas não viam suas obras saírem do papel. Algumas vezes, aconteciam até situações engraçadas, pois os censores não eram desprovidos de uma certa dose de ignorância, e causavam muitos disparates entre as possíveis justificativas para os cortes. Uma dessas situações é contada por Leilah Assumpção em sua biografia:

Na ditadura, alguns escreviam com muitos palavrões para que a censura cortasse todos eles e ficasse só a essência. Na Roda cor de roda, eu fiz assim também. Eu e o diretor Antonio Abujamra preenchemos a peça com palavras de baixo calão. Para serem cortadas e deixarem o principal. Momento delicado. Aí... a peça foi liberada sem cortes. Sem cortes!!! Ficaram palavrões demais! O que fazer? (pausa) Eu, a censurada, não podia cortar os palavrões que ficaram demais! Tóóóóóiiiiimmm...<sup>61</sup>

Um relato também engraçado é contado por Denoy de Oliveira: em uma de suas visitas à Censura Federal, buscando liberação de um filme de sua autoria, ele

[...] ouviu de um censor, que berrava no recinto, referindo-se a *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos – ‘É um filme que, porra, deixa a gente, brasileiro, numa posição muito inferior. Aparece aquele francês com um puta pauzão e os índios brasileiros todos com uns pintinhos pequenininhos’<sup>62</sup>.

Outra história boa, contou-me Marcus Vinícius, essa na área da música:

Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós... já estavam cansados dessa coisa de terem músicas cortadas, praticamente todas as músicas que eles faziam não passavam, e daí eles falaram – Vamos fazer uma com tudo que a gente gostaria

<sup>61</sup> ASSUMPÇÃO, Leilah. **Memórias Sinceras**. São Paulo: Sá Editor, 2019, p. 85-86

<sup>62</sup> RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 48

de dizer, sem papas na língua! Fizeram “Pesadelo”, no dia de levar a música na censura, colocaram-na no meio da pasta com as músicas que seriam gravadas por Agnaldo Timóteo. O censor carimbou, liberando todas do Agnaldo sem nem olhar o conteúdo das letras. No final resgataram a letra já com o carimbo e a música foi gravada.<sup>63</sup>

Em outros casos, acontecia de as produções serem obrigadas a buscar textos estrangeiros e assim não serem pegos pela censura. Sobre isso, Ruth Escobar declara, em uma entrevista, referindo-se à sua montagem de *Torre de Babel*, em 1977, que:

A nossa dramaturgia é a mais rica do mundo. É uma pena que fique engavetada. Se essas peças fossem liberadas meu repertório seria só nacional. Isso, sem dúvida, seria muito melhor, porque assim retrataríamos uma realidade nossa, enquanto que atualmente somos obrigados a procurar textos estrangeiros, para, através de metáforas, mostrar essa realidade.<sup>64</sup>

A toda essa dificuldade junta-se, por outro lado, a ocupação desse espaço, que antes fora conquistado pelo teatro político, por um teatro mais “digestível”, que se apresentava como uma opção não tão sisuda, que fizesse rir e esquecer dos problemas. Nas palavras de Guarnieri:

Se ele (o autor) é malandro, consegue que não atirem. As peças são proibidas porque invadem uma realidade que a censura não quer ver desnudada. Nós estamos nos comunicando através de parábolas, porque todos estão sacando. O fundamental é que as artes e também o público são atingidos numa só realidade. Vivemos entre dois extremos - nós, artistas, e o público: de um lado, a censura quer impedir que se veja a realidade, e tenta eliminar esta realidade dos palcos; no outro extremo, a proposta de teatro de mãos limpas, leve e agradável, digestível.<sup>65</sup>

Fernando Peixoto elenca quatro consequências causadas pela censura num primeiro momento:

1) ela impede o confronto direto com a realidade, e teatro é só isso; 2) ela impede desenvolvimento crítico, o nível do público de assumir uma posição crítica desta realidade; 3) assim, ela consegue afastar do palco e,

---

<sup>63</sup> A música *Pesadelo* autoria de Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós, foi gravada em 1972 pelo grupo MPB4 no LP *Cicatrizes*. Um dos versos se refere exatamente a censura “Você corta um verso, eu escrevo outro / Você me prende vivo, eu escapo morto / De repente olha eu de novo”.

<sup>64</sup> FERNANDES, Rofran, **Teatro Ruth Escobar**-20 anos de Resistência. São Paulo: Global Editora, 1985, p. 234-235

<sup>65</sup> FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**-20 anos de Resistência. São Paulo: Global Editora, 1985, p. 229.



consequentemente, do público a oportunidade de ele discutir os problemas nacionais; 4) afasta, também, a possibilidade de o teatro atingir o ponto de vista popular.<sup>66</sup>

O autor constrói uma síntese — realidade, pensamento crítico, questão nacional, ponto de vista popular — do projeto nacional-popular perseguido pela censura.

Para além das questões estéticas e humanas, entraram também em debate as questões de fundo econômico que afetavam o teatro. Como sensibilizar o público diante desse contexto de cerceamento de liberdade e não sucumbir? Para João das Neves, o lado da discussão que deve ser ressaltado é o da resistência.

Chegou-se a um ponto, passada mais de uma década embaixo de censura, que esse sistema de repressão não tem mais como se sustentar. A maneira como, mesmo com tamanha dificuldade, o teatro encontra suas formas de sobreviver, demonstrar e discutir a realidade, retomando espaços através da insistência e da luta organizada contra a censura, é o seu próprio atestado de força. Para João das Neves, era importante reforçar que havia um movimento constante da sociedade pela abertura, e que a sociedade não parou de lutar e resistir durante todo o período em que as forças atrasadas da ditadura militar estavam no poder.

Os grupos amadores são citados por João das Neves como os disseminadores da cultura popular, da continuidade do debate sobre a realidade brasileira. Em sua visão, devia-se destinar aos grupos amadores a função de manter “O teatro em cada esquina”, restando ao teatro profissional a parte de continuar “falando a seu público, e dando um recado a favor daquilo que pensa o povo”<sup>67</sup>.

Projetos de cunho nacional-popular mantiveram-se num claro movimento de resistência. Peças, filmes, músicas, toda parcela de produção vinculada a esses ideais, sofreram consequências físicas e econômicas, mas sua persistência e — por que não dizer? — a sua força em termos de influência na sociedade e na própria indústria cultural, atuaram nas condições para que fosse possível uma mudança conjuntural, para a retomada da democracia.

Para citar somente o Teatro Ruth Escobar, pois faz parte do escopo de estudo desta pesquisa, foram realizados inúmeros encontros, debates, leituras, reuniões e congressos durante esse período de luta pela redemocratização. Entre eles, citaremos os registrados no livro *Teatro Ruth Escobar - 20 Anos de Resistência: 1º Ciclo de Debates, Panoramas da Cultura Brasileira (1976)*; Curso Intensivo de Criação Coletiva (1976); 1º Seminário de Dramaturgia Brasileira

---

<sup>66</sup> FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**-20 anos de Resistência. São Paulo: Global Editora, 1985, p. 230.

<sup>67</sup> FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**-20 anos de Resistência. São Paulo: Global Editora, 1985, p. 230.

(1977); Comitê Brasileiro Pela Anistia, Seção de São Paulo (1978); 2º Ciclo de Debates do Teatro Ruth Escobar: Conjuntura Política Nacional (1978); 1º Congresso Nacional Pela Anistia (1978); 1º Congresso da Mulher Paulista (1979); A Luta do Povo Palestino: Um Debate Sobre a Palestina (1980); 1º Encontro Brasileiro de Homossexuais (1980); Fórum de Debates sobre a Mulher / Frente de Mulheres Feministas(1980).

## 6 UM QUINTAL – MEMÓRIA, EXPERIÊNCIA E NARRATIVA

O texto *O Quintal*<sup>68</sup>, de João das Neves, se insere como um registro de ruptura da cultura nacional: o corte abrupto, o antes e o depois do Golpe de 64.<sup>69</sup> Das dez peças que formam o conjunto da Feira Brasileira, essa é a que fará um olhar retrospectivo na história. No anseio de entender a conjuntura em que o meio cultural estava imerso em 1978, fazia-se urgente entender, com a devida atenção e profundidade, o ataque desferido pela ditadura ao CPC da UNE, em 1964. Nas palavras do autor: “O Brasil daqueles dias, de 1977, eu via como uma consequência do que aconteceu em 1964. E eu tinha essa vivência da saída do prédio da UNE. Então resolvi escrever sobre isso”.<sup>70</sup>

Iremos abordar a maneira como essa dramaturgia — exemplificada pelo texto de João das Neves — tensiona memória e perspectiva, narrando um evento histórico de forma ficcional, carregado de significação e propósito, onde os personagens participam de uma experiência com um sentido social profundo. Buscaremos entender como essa geração do moderno teatro brasileiro contornou a chamada “crise do drama”, que acarretou um distanciamento das formas narrativas nas representações burguesas.

O texto *O Narrador*<sup>71</sup>, de Walter Benjamin, que nos anuncia o desaparecimento da narrativa e a própria crise do drama, coloca a questão da profunda ligação entre a experiência e a representação:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve

---

<sup>68</sup> NEVES, João. *O Quintal*. In: ESCOBAR, Ruth *et al.*. **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 111.

<sup>69</sup> *O Quintal* foi encenado em dois momentos posteriores a proibição da Feira Brasileira: em 1981, no Festival Internacional de Londrina, com direção Nitis Jacon, e em 2001, a convite do grupo estudantil da Universidade FUMEC em Belo Horizonte. O texto foi inserido por João das Neves na compilação *Assim era o CPC* feita especialmente para essa ocasião, juntamente com *Canção do subdesenvolvido*, *A história do Formiguinho ou deus ajuda os bão* e *O Auto dos 99%*. A montagem do grupo estudantil foi dirigida por Paulo Cesar Bicalho com uma mudança no título para *E o ouro: Quanto Vale?!* Segundo nos conta Roberta Carbone, João das Neves não teria aprovado a mudança no título, já que o original revelava a sua intenção com a junção daqueles textos de uma maneira muito mais direta.

<sup>70</sup> NEVES, João. Informação verbal em entrevista cedida a Roberta Carbone, in: CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-20012015-152056.

<sup>71</sup> BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas** - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

experiências mais radicalmente desmoralizadas [...].<sup>72</sup>

A partir dessa afirmação, Benjamin demonstra uma relação intrínseca entre experiência e representação. Se uma experiência nos leva à possibilidade de sua representação, a não experiência, ou seja, a vivência de uma experiência vazia de sentidos e de moral, como o exemplo da guerra de trincheiras, emudece aqueles que a presenciaram. Não há o que possa ser transmitido, recontado, não há honra, não se vê o inimigo e, o mais importante, não há moral. Não havia um sentido ou uma ligação real entre a vida das pessoas e a Primeira Guerra Mundial. Tratava-se de uma guerra interimperialista, que traria grandes lucros ao complexo financeiro-industrial-militar, mas apenas fome e morte para o conjunto das populações.

A narrativa, esse modo de expressão arcaico, gerada pela soma de dois tipos de representantes arcaicos — os viajantes (marinheiros comerciantes) e os tradicionais (camponês sedentário) — se constrói na vida prática, como forma de transmitir a experiência e os aprendizados para as gerações futuras. Esses marujos, que traziam a experiência de outras terras, se juntavam com os camponeses, que guardavam as tradições, e, em um primitivo sistema corporativo, desenvolveram a arte de narrar. E serão os artesãos que irão aperfeiçoar a arte de narrar, unindo, de uma forma irremediável, o fazer, o escutar e o olhar.

Se a narrativa era a forma expressiva do sistema feudal, o romance, que é possível a partir do surgimento da imprensa, é a forma expressiva da nascente burguesia. É evidente que o romance surge dos pilares do modo expressivo que o antecede, a narrativa. Segundo Benjamin,

Devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguiram mais lentamente. O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica [...].<sup>73</sup>

A origem da narrativa está vinculada à preservação da memória. Do ouvinte se exigia um estado de distensão física, para que fosse possível a reprodução daquela história: “quanto

---

<sup>72</sup> BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas** - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.198.

<sup>73</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 202.

mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”<sup>74</sup>. No texto de apresentação da peça *Ay Carmela*, Sinisterra escreveu:

Redoma do sonho e da vida, máquina deslocadora do tempo, espaço eletrificado de afetos, o teatro constrói seu frágil castelo de cartas nas fissuras da dura e inóspita realidade, para oferecer à memória um albergue seguro, um ninho duradouro. A memória, sim: única pátria cálida da raiva e da ideia.<sup>75</sup>

Essa pequena definição sintetiza, como importante raiz fundadora do teatro, a sua ligação com o contar e com a memória. É a memória esse fio que através dos tempos históricos nos leva a construir significados, aprendizagens e a transformações. A memória do que foi experimentado — ou seja, a experiência acumulada pela humanidade — é transmitida, é contada, narrada, e quanto mais contamos, mais aprendemos.

Mas o que nos parece interessante observar é o gradual afastamento entre o homem e as suas relações sociais que a sociedade capitalista propiciou. Como nos mostra Benjamin, ainda em seu texto de 1936:

Ela (a narrativa) tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.<sup>76</sup>

O que advirá das representações que surgiram no modo capitalista — a falta de percepção da classe burguesa do seu papel social — gera uma alienação, uma fuga da realidade, que resultará numa crise da representação nas obras criadas por essa classe. A falta de experiências geradoras de uma superação dos problemas enfrentados pela humanidade dentro do capitalismo precipita a crise do drama e de suas diversas formas de representação.

O texto *O Quintal* vai explicitar o significado dessa discussão apontada por Benjamin, onde podemos observar a profunda ligação entre a experiência e a representação. Desse lugar, relançamos a questão levantada por Ecléa Bosi:

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 205.

<sup>75</sup> SINISTERRA, José Sanchis. **Ay, Carmela!**. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 25.

<sup>76</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 200.

Se há uma relação que une época e narrativa, convém verificar se a perda do dom de narrar é sofrida por todas as classes sociais; mas não foi a classe dominada que fragmentou o mundo e a experiência; foi a outra classe que daí extraiu sua energia, sua força e o conjunto de seus bens.<sup>77</sup>

O movimento de tomada de consciência em relação à realidade brasileira que o texto propõe (como *cultura popular*, na definição de Ferreira Gullar) é justamente o que lhe confere possibilidade de ação social dentro do campo da luta de classes, tomando o ponto de vista da classe trabalhadora. Para Ferreira Gullar, a cultura popular abrange uma postura, uma atitude, uma tomada de partido em relação à classe trabalhadora. Retira da cultura toda e qualquer possibilidade de isenção que poderia pairar sobre a figura do artista ou do intelectual, atribuindo-lhes a sua profunda responsabilidade social. Nas palavras do autor:

Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre cultura desligada do povo, não popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la.<sup>78</sup>

O “agir sobre a cultura presente” pressupõe ação com base nas tradições e nas formas autênticas de expressão do povo, como o teatro de revista, o cordel, o samba, o circo e demais traços que compõem e constituem a cultura nacional. Assim como nos diz Maria Silvia Betti:

O problema da cultura popular mostrou ser, desde o início, a principal questão motivadora do ativismo cultural desenvolvido pelo CPC. Isso se dá em função da própria ideia em torno da qual os ativistas se arremeteram: a de estabelecer uma frente de trabalho político-cultural voltada ao proletariado, apoiada numa análise marxista das relações de produção e ao mesmo tempo dotada de uma natureza político participante, capaz de gerar novos focos de ativismo e induzir a prática política.<sup>79</sup>

A ação do texto *O Quintal* se passa em um teatro e remonta, de forma ficcional, ao fatídico dia em que o prédio da UNE é incendiado pelos militares. A referência se faz presente

---

<sup>77</sup> BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 25.

<sup>78</sup> GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.1.

<sup>79</sup> BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.125.

através dos bastidores da montagem para a estreia do espetáculo *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, que teria a direção de Nelson Xavier e João das Neves como assistente de direção, caso não fosse sumariamente interrompida pelo golpe militar.

A peça é construída de forma épica. Três cenas independentes são colocadas diante do público, sendo que a primeira e a última são praticamente iguais, com apenas uma pequena mudança que fará o desfecho ser completamente transformado. As duas cenas que irão acontecer antes e depois da cena do debate entre os militantes são extremamente importantes para colocar o ponto de vista da classe trabalhadora, trazendo à peça a contradição entre o povo e intelectuais, que iremos desenvolver mais à frente.

A primeira cena é a ação de dois pintores, José e Inácio, que preparam os últimos detalhes para a estreia da peça, conversam sobre a iminência de um golpe e mencionam a referência, tanto dos comunistas, quanto dos estudantes, na resistência popular com a Campanha da Legalidade. O Movimento pela legalidade, liderado por Leonel Brizola, episódio histórico e contundente, que, em 1961, impediu o golpe militar e garantiu a presidência a João Goulart ainda estaria articulado e seria acionado caso as forças reacionárias se levantassem novamente. O Movimento pela Legalidade se organizou através de tropas do exército e da Brigada Militar do Rio Grande do Sul, e se espalhou por todo Brasil, graças à Cadeia Radiofônica da Legalidade, que, a partir das rádios *Farroupilha* e *Guaíba*, retransmitiam os discursos de Brizola para todo o país, criando grande adesão popular e, no palácio do governo em Porto Alegre, um verdadeiro *front* de guerra em defesa da Constituição e da transição do poder a João Goulart.

Na peça, os dois operários comentam sobre o episódio e as questões políticas que estavam na ordem do dia:

Inácio- Aquele velhote. parece que já foi coisa. Agora tá reformado. Garantiu que as tropas do centro e do Sul estão com a legalidade.

José- Que legalidade?

Inácio- A legalidade aí ora. A que os meninos estão falando.

José- Será que tão mesmo?

Inácio- bom pelo menos foi o que o velhote disse. Dizem que é informado.<sup>80</sup>

O velhote a quem Inácio se refere é Luiz Carlos Prestes, a quem também os jovens militantes irão se referir na próxima cena. Nessa conversa que abre a cena, representa-se quase

---

<sup>80</sup> NEVES, João. O Quintal. In: ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 114

que de forma exemplar o ponto de vista da classe operária, que demonstra sua relação e percepção quanto aos fatos políticos em ebulição naqueles dias. Os dois operários mostram algum nível de aproximação com aquele ambiente de trabalho, conhecem os “meninos”, a quem José chama de “filhinhos de papai”, e Inácio, de “sinceros”.

Inácio é mais receptivo e atento às questões políticas e parece entender que, de uma forma diferente, aqueles jovens lutam e estão ao lado do povo de uma maneira sincera, apesar de saber que fazem parte de outra classe social. Já José, que os chama de “filhinhos de papai”, demonstra ser mais ressabiado, apontando uma contradição entre a possibilidade de pessoas da classe média ou alta em defender os interesses da classe operária.

Os dois operários não parecem ser desprovidos de consciência crítica e social, como o é o caso do personagem Zé da Silva em *Revolução da América do Sul*, escrita por Augusto Boal, em 1960. Já aparecem no texto de João das Neves numa condição diferente daquela demonstrada por Boal, com uma perspectiva de conscientização já mais encaminhada. Fruto, talvez, de uma relação vivenciada especificamente naquele local, uma entidade estudantil, onde existia, pelo menos da parte dos militantes, uma vontade consciente de aproximação com a classe trabalhadora. Estabelecida essa ponte, também os operários, que, no início, estão num tipo de relação meramente econômica, aos poucos, avançavam para uma relação mais politizada. João da Neves lança com isso o debate em torno das possibilidades dessa interação entre classe operária e intelectuais, que será o cerne da questão de toda a peça.

Quando os dois pintores terminam o seu trabalho e estão indo embora, já em meio a um ruído “de uma multidão furiosa”, param por um instante, lembram de fazer algo e se dirigem à uma escada. Quando os dois pegam a escada com a intenção de mudá-la de local, as luzes se apagam, aumenta o ruído, tornando as vozes furiosas mais e mais próximas até pararem de repente. Na continuação da cena, em meio a escuridão, entendemos que os dois pintores foram surpreendidos pelas forças militares e mortos a tiros de metralhadora.

Com a ação interrompida de mudar uma escada para um local “combinado”, percebemos a iminência de um acontecimento grave, e que para isso existe alguma preparação, alguma linha de fuga. Assim, o primeiro quadro se encerra com a construção de uma imagem didaticamente anunciada. As forças reacionárias emergiram dispostas a lançar mão do poder arbitrariamente e, para isso, irão até as últimas consequências, até mesmo tirando a vida de todos aqueles que estiverem em sua frente: povo, estudantes, intelectuais e artistas.

Na segunda cena, Luiz e Clara, um casal de militantes e componentes do CPC, estão fugindo do teatro em meio aos gritos e sons de tiros que vêm de fora. Luiz quer voltar para destruir o arquivo que conteria informações estratégicas e pegar os fusíveis do teatro. Clara



tenta demovê-lo dessa ideia. Nesse ínterim, começam uma discussão sobre o movimento, sobre os dirigentes da esquerda e sobre como a esquerda não avaliou corretamente a proximidade do golpe e conseqüentemente não conseguiu reagir.

Eles eram os jovens, não eram os quadros com mais experiência e estavam lá, sendo atacados e sem nenhuma retaguarda. Discutem sobre a luta revolucionária, uma luta de emancipação popular. Mas, no revés da luta, representado naquele momento, os primeiros a serem atingidos foram justamente aqueles por quem lutavam, representados pelos pintores: o povo. Com isso levantam questões, tais como: “a classe composta de intelectuais e estudantes teria representatividade de lutar em nome do povo, dos interesses do povo?”; ou “a luta estava desenvolvida o suficiente, a ponto de trazer consigo as camadas populares?”; ou ainda, “como se dá essa relação de tomada de consciência popular em momentos revolucionários?”. Clara reage com uma discordância quanto aos rumos que aqueles acontecimentos tomaram:

**Clara** - Luiz, nada disso tem sentido mais. Tirar fusíveis para quê? Salvar o quê? Você não vê que já está tudo ardendo? E só ficamos nós, você está ouvindo? “Não abandonem as entidades”. Muito Bonito. Mas nós fomos abandonados aqui, como patetas. A única coisa que resta desta merda toda somos nós. Vamos embora. Não tem sentido morrer por nada, Luiz.<sup>81</sup>

O “não abandonem as entidades” seria a citação de uma das falas dos dirigentes do PCB durante as discussões da época. Augusto Buonicore nos conta, em seu texto *Centro Popular de Cultura da UNE - Crítica a uma Crítica*, que Luiz Carlos Prestes esteve no prédio da UNE para conversar com os estudantes: “Luiz Carlos Prestes, então secretário geral do PCB vai à sede da UNE para tranquilizar os estudantes e afirmar que não havia risco de golpe militar, e se ocorresse havia forças suficientes para debelá-lo.”<sup>82</sup> Infelizmente, aconteceu exatamente o contrário: o golpe foi deflagrado e não houve forças que se levantassem contra ele. O baque para a direção do PCB foi tão estrondoso que eles só conseguiram se reunir e formular alguma resposta dois anos depois.

O debate entre Luiz e Clara caracteriza-se como uma autoanálise daquele período, um questionamento, uma autocrítica. Uma vontade de discutir aquele período, onde as ações eram respostas imediatas aos dias de intensos acontecimentos na política nacional, em que eles

---

<sup>81</sup> NEVES, *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>82</sup> BUONICORE, Augusto César. Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica (3ª parte). In: **Fundação Maurício Gabrois**: espaço do pensamento marxista e progressista, 2015. Disponível em: <http://www.gabrois.org.br/portal/autores/148726-39935/2015-01-21/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-3-parte>. Acesso em : 1 fev. 2021.

estavam altamente comprometidos, estavam no “olho do furacão”, na linha de frente de um trabalho cultural que em nada se isentava do trabalho político, muito pelo contrário. A luta deixava uma marca de urgência, que para alguns críticos poderia ser taxada como uma falta de profundidade das obras artísticas. Fica claro, entretanto, que o crescimento e o convívio com esse dinamismo de todos os envolvidos, desembocam num amadurecimento precoce, que possibilita melhores sínteses e o aparecimento de novas formas legítimas de arte.

As discussões sobre o trabalho eram uma constante no CPC, mas seu desenvolvimento estava muito calcado na prática e na sua relação com a vida. A estreia de *Os Azeredo Mais Os Benevides* representaria uma resultante dessa discussão/experiência acerca de uma maior verticalidade artística. João das Neves comenta sobre a construção do pensamento artístico no CPC:

Muito mais que influências diretas do que Brecht escreveu, tem coisas que ele mostrou para a gente, que era possível, era até necessário, você ser politicamente atuante, mas sem negligenciar absolutamente a parte artística. Muito pelo contrário. Quanto mais artisticamente você era elaborado, mais você era politicamente atuante.<sup>83</sup>

O personagem Luiz defende as ações que vinham sendo tomadas, referindo-se à construção de um projeto de nação, um dos únicos momentos históricos do país em que se desenhava uma República Popular. No caso específico do CPC, essa construção passava por um projeto cultural de caráter nacional-popular. Diante da deflagração do golpe, defende a continuidade da luta de alguma forma. Clara está contrária a esta posição, demonstra a sua desilusão e a perda da confiança no futuro daquela luta, daqueles sonhos. Evidentemente as duas visões, de Luiz e Clara, compõem dois lados de um todo. Demonstram esse espírito de debate, espírito dialético de colocar a questão não como dada, mas em construção. Este conceito dialético foi sintetizado por Brecht em seu *Pequeno Organon* da seguinte forma:

Tal método (teatro épico), para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais, como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as

---

<sup>83</sup> CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960**: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 186.

diversas espécies de convívio social.<sup>84</sup>

Assim como podemos observar no diálogo:

**Clara** - Deixa de ser Burro, Luiz. Você confunde lucidez com desespero. Eu estou lúcida, os caras que nos mandaram resistir estão longe há muito tempo. Será que você não reparou como tudo ficou vazio de repente? Você não viu o silêncio, a ausência à nossa volta.

**Luiz** - Clara, os dirigentes tinham que se preservar.

(...)

**Luiz** – Não é nada disso, Clara. Nós erramos. Mas fomos honestos. Lutamos por uma coisa que valia a pena, você sabe disso. E vamos continuar a lutar, Clara. Eles não venceram, você vai ver. Eles não venceram.

**Clara** – Venceram sim, Luiz. Venceram. E vão continuar vencendo sempre se nós não aprendermos esta lição. Vamos embora, Luiz, vamos sair daqui. Olha, todos já se foram.

**Luiz** – Não, Clara, eu tenho de voltar.<sup>85</sup>

A crítica de Clara se intensifica, culpando a ingenuidade e precipitação deles mesmos e dos dirigentes em não perceber que tudo aquilo aconteceria, e que esse erro de análise acabou por matar os pintores. Diz ela: “As metralhadoras, Luiz, estão nas mãos deles, mas foi a nossa burrice, a nossa precipitação, a nossa vista curta que acionaram os gatilhos.”<sup>86</sup> Ela reitera a discussão e a defesa de um ponto vista desiludido, afirmando ser impossível a aliança entre os intelectuais e classe trabalhadora. Esse raciocínio levaria a uma total descrença em toda a base ideológica que sustentou o CPC, em seu viés de transformação e desenvolvimento de uma cultura popular de massa que atuaria na luta pela emancipação do povo.

Por outro lado, mesmo admitindo os erros, Luiz decide pegar os fusíveis. Uma ação apaixonada, como que um ato de heroísmo, mas não é um heroísmo romântico, desmedido. É uma atitude humana, possível e verdadeira, que é deflagrada diante de uma injustiça, da qual Luiz tinha plena consciência. É como em determinados momentos da vida, quando se tem consciência, não se pode mais voltar atrás.

João das Neves, em sua fábula histórica, conta que naquela noite ele mesmo voltou para buscar o arquivo e os fusíveis, segundo ele, em um ato impensado, ingênuo, de quem estava tomado pela emoção.

---

<sup>84</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. In: BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre o Teatro**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005, p. 146.

<sup>85</sup> NEVES, *op.cit.*, p. 118-119.

<sup>86</sup> NEVES, *op.cit.*, p. 119.

Porque naquele instante não tem mais o que salvar. Se havia alguma coisa a salvar, documentos, etc., que se tivesse feito isso antes. O que Clara diz é uma coisa sensata, quer dizer, não é por você tirar um documento ou dois de lá que você vai salvar o movimento. Pois já está ruindo tudo. Na verdade, é uma atitude quixotesca, você vai se matar. E isso julgando minha própria atitude no dia. Eu quis voltar para tirar os fusíveis... Os caras estão entrando para tocar fogo e eu querendo desligar os fusíveis... Mas, independente dos fusíveis, eles iam jogar gasolina e tocar fogo em tudo. Ou metralhar. Tirar os fusíveis do teatro era uma atitude romântica. Pensar o quê? Que os caras iriam preservar o teatro? Não iriam. Uma atitude louca, um risco besta que eu corri.<sup>87</sup>

Para além da experiência marcante vivida por João e pelo grupo de jovens artistas, importa destacar a possibilidade de representação que ela gerou. A representação de um sentimento que daquele dia em diante se tornaria uma constante nos movimentos de esquerda no Brasil. A decisão pela clandestinidade, pela luta armada, exílio, a vida diante da perseguição, da censura, da tortura e da morte. Abre-se um período de extrema dificuldade e de arbitrariedade contra aqueles que estavam lutando por transformações mais profundas na sociedade brasileira, que se traduz na imagem lançada pela peça, um grande muro nos fundos do quintal e uma escada inclinada que some atrás das bambolinas, como que indo ao infinito, parece nos conduzir a um mundo por construir, como na música de Toquinho: “Um menino caminha e caminhando chega no muro / E ali logo em frente, a esperar pela gente, o futuro está”.<sup>88</sup>

No final da segunda cena, Luiz e Clara combinam que ela esperará cinco minutos e, se ele não voltar, ela vai subir a escada de pé. Eles se despedem com um beijo, ela fica só, ouvem-se as rajadas de metralhadoras, o que nos dá a entender que Luiz pode ter sido morto. Diz Clara: “Pronto, meu querido e tolo amor. Estou aqui. De pé. (Berrando) Seus filhos da puta. (Pula para o outro lado e desaparece. As luzes se apagam. Várias rajadas de metralhadora percorrem toda a plateia.”<sup>89</sup>

A cena seguinte é a repetição da primeira cena com os pintores: o mesmo cenário com a escada na posição anterior. Os atores fazem a mesma cena até a hora de irem embora, porém, quando estão posicionando a escada no local “combinado”, de uma forma simples percebem a situação e mudam de ideia. Ao invés de saírem pela frente do prédio, como acontece na primeira cena, resolvem ir pela escada. Segue-se a seguinte rubrica e o final da peça:

---

<sup>87</sup> CARBONE, *op. cit.*, p. 190.

<sup>89</sup> NEVES, *op.cit.*, p, 120.

(Sobem a escada tranquilamente. De pé. As vaias nas laterais do palco começam a ser ouvidas até serem ensurdecedoras. Ao chegarem no alto da escada, os dois olham para as laterais no alto e para frente).

**Inácio** - (comentando para José) Que filhos da puta.

**José** - Deixa eles. (Os dois saltam para o outro lado do muro. Súbito silêncio).<sup>90</sup>

A maneira como a peça apresenta as três cenas acende o debate entre a militância e o povo. Uma relação difícil e cara para a esquerda e os intelectuais daquele período. É, na verdade, uma falsa dicotomia. Como se dão as relações entre as entidades de massa e os partidos de esquerda? E na cultura, como ocorre a relação entre a arte e o povo? De um lado, se o povo sente no seu dia a dia mais intensamente a exploração — o que o ajudará a ansiar pela transformação da sociedade —, nem sempre consegue romper com o cerco de alienação, o que muitas vezes limita suas conquistas e avanços a questões mais imediatas e superficiais. De outro lado, se organizações partidárias, estudantes e intelectuais não saírem de seus livros, debates e conceitos acadêmicos, também não vão entender — e, mais que entender, sentir — a realidade e agir para transformá-la. Ou seja, de uma forma dialética, o povo necessita do intelectual e vice-versa. Num texto que antecede a peça *O Auto do Relatório*, apresentada no XXV Congresso Nacional da UNE, no Hotel Quitandinha, em 1962, o grupo dizia:

O Centro Popular de Cultura da UNE surgiu como meio de organização da intelectualidade para superar as atuais condições de acesso do artista e do intelectual à consciência popular. Na sua origem, o CPC era visto somente do ponto de vista da participação do intelectual na formação da cultura. Não havia ainda a perspectiva da mobilização do próprio povo para o trabalho de extensão cultural, a luta massificada do povo pela preservação de seus valores autênticos e o amadurecimento de sua cultura de ação, de ingresso consciente no processo social. Surgido na intelectualidade, colocou em primeiro lugar, dentro da luta da cultura popular, a problemática específica do intelectual. Somente dois anos depois, a experiência, os contatos, principalmente em nível de organização melhor, condições financeiras mais estáveis, começaram a permitir uma ação mais global e mais rica do CPC da UNE.<sup>91</sup>

Na arte, a relação povo/intelectuais se configura da mesma forma que na política, como demonstra Ferreira Gullar:

---

<sup>90</sup> NEVES, *op.cit.*, p, 122.

<sup>91</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Apresentação do Auto do Relatório. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha-teatro televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 99. Embora o texto seja não seja assinado, mas apresentado coletivamente, Armando Costa informou a Fernando Peixoto que a autoria era de Vianna.

Se de fato é evidente que a vasta maioria do povo não está identificada com uma linguagem poética, pictórica ou novelística altamente refinada (e que exprime problemas de uma classe que se pode dar ao Luxo de explorar a subjetividade), não se deve esperar que a obra dos artistas que utilizam tal linguagem alcancem aquele público. Ora, se os críticos defendem que abandonar essa linguagem, com seus requintes, é baixar a qualidade da obra e trair a cultura, o único caminho que deixam ao artista é continuar a escrever para a minoria.<sup>92</sup>

Vianinha também desenvolve bastante o mesmo tema da arte social:

As tensões entre as conquistas formais estéticas e a compreensão do grande público são, sem dúvida, muito fortes; mas as tensões entre o conhecimento vital do grande público e a pobreza irracional da arte também são muito grandes. A história formal da arte pode estar séculos avançada, mas a sua percepção da realidade ainda é do século passado.<sup>93</sup>

No caso da peça, João das Neves resolve essa divisão transpondo o povo (representado pelos pintores) para o lugar dos estudantes e, com essa imagem, constrói a união das duas visões. E nos mostra cenicamente essa relação dialética entre povo e intelectuais, ou seja, que essas duas forças que compõem a sociedade devem andar juntas numa busca pelo avanço da humanidade.

Muitas vezes, é justamente sobre essa questão de fundo que o CPC e os artistas “engajados” receberam as maiores críticas. Marilena Chauí teceu algumas delas em seu Seminário *O nacional e popular na cultura brasileira*, referindo-se ao trabalho como uma atitude paternalista e autoritária. Ao se referir à opção cepecista pelo povo, Marilena Chauí escreveu:

Os artistas do CPC não optaram por aquilo que outros, cristãos, costumam chamar de ‘comunidade de destino’, isto é, a partilha da existência em comum numa prática construída em comum, tanto assim que a arte do povo é caracterizada pelo anonimato do artista. Optaram por ser vanguarda do povo, condutores, dirigentes, educadores [...]. No fundo, o missionário do CPC quer ser individualizado sem o anonimato do artista do povo e sem a pasteurização

---

<sup>92</sup> GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 24.

<sup>93</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Do Arena ao CPC**. In: PEIXOTO Fernando. **Vianinha** – teatro televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 94.

do artista de massa. Como vanguarda, parece conseguir os dois intentos<sup>94</sup>.

Em outro texto, ela afirma: “esse iluminismo vanguardista e inconscientemente autoritário carrega em seu bojo uma concepção instrumental da cultura e do povo e uma de suas expressões lapidares encontra-se no Manifesto do CPC, de 1962.”<sup>95</sup>

Sua crítica, entretanto, se baseia mais no *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, de 1962, do que no resultado prático, nas atividades concretas do CPC. Acaba não desenvolvendo uma análise dos textos, peças, filmes, músicas, poesias, seminários e festivais que se propagaram pelo Brasil a partir de sua fundação, sem dimensionar o processo de constante crítica e autocrítica que tanto caracterizou o trabalho do CPC. Podemos perceber no texto citado um pouco acima, na apresentação do *Auto do Relatório* (1962), que o grupo, aponta o estudo da questão popular como uma necessidade de aprendizagem vinda da intelectualidade, e não o contrário.

Para Augusto Buonicore, o CPC atuava justamente no polo oposto ao do autoritarismo: “Tendo em vista o autoritarismo e o elitismo das nossas classes dominantes, o CPC trouxe ares democratizantes ao sufocante cenário cultural nacional. Nada mais democrático, nos marcos da vida brasileira, que a insistente busca de se construir a unidade artista/povo”.<sup>96</sup>

E cita, como exemplo, um dos aspectos dessa democratização (não iremos nos debruçar sobre todos os trabalhos realizados pelo CPC agora):

A integração de velhos compositores populares provindos dos morros cariocas ou do norte/nordeste brasileiro, praticamente desconhecidos do grande público (Cartola, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, João do Vale, etc.), e artistas oriundos das camadas médias urbanas (Vinícius de Moraes, Carlos Lira, Sérgio Ricardo etc.) revigorou a música popular brasileira, democratizando-a. O movimento real de valorização do samba de morro, do samba enredo, do frevo, da literatura de cordel (sempre menosprezados pelas nossas elites culturais) não poderia ser entendido apenas com a simples leitura do Anteprojeto de Manifesto do CPC da UNE, escrito em 1962.<sup>97</sup>

Analisar a peça *O Quintal* e não mencionar o trabalho do CPC — e as críticas que ele sofreu — é como colocar a lua fora do céu. O CPC foi um projeto de uma abrangência

---

<sup>94</sup> CHAUI, Marilena. O nacional e popular na cultura brasileira – Seminário II (segundo semestre de 1980). *ArtePensamento*, [s. d.; s. l.] Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 1 fev. 2022.

<sup>95</sup> CHAUI, Marilena. Notas sobre cultura popular. *Arte em Revista*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 15-21, 1980, p.15.

<sup>96</sup> BUONICORE, *op. cit.*

<sup>97</sup> BUONICORE, *op. cit.*

significativa, seja no cinema, na música, no teatro ou na literatura. Muitos artistas do período fizeram parte dessa escola e, mesmo com o término do CPC, continuaram e desenvolveram de alguma forma esse germe em seus futuros trabalhos.

O CPC havia se tornado uma verdadeira referência na cultura nacional, com uma produção gigantesca incluindo peças, peças de rua, esquetes, autos, shows, seminários, edição de livros e filmes. Entre todos esses projetos, destacamos: o disco *O Povo Canta*; as peças *O Auto dos 99%*, *A Mais Valia Vai Acabar*, *Seu Edgar*; os filmes *Cinco Vezes Favela*, *Isto é Brasil*, *Cabra Marcado pra Morrer*; as caravanas da UNE Volante; e mais de uma dezena textos dramáticos, entre eles, *Os Azeredo mais os Benevides*.

Através dos contatos na excursão do UNE Volante, outros núcleos do CPC iam se formando Brasil afora e desenvolvendo seus trabalhos independentes, mas com as mesmas bases da sede carioca. A lista de realizações do CPC é extensa e não cabe neste trabalho nos alongarmos nesta questão. Fizemos o pequeno apanhado para ilustrar o sonho que estava se desfazendo em chamas naquela noite de que fala a peça de João das Neves. Ferreira Gullar resume da seguinte forma esse processo:

O movimento de cultura popular foi, sem dúvida um fenômeno inesperado no processo cultural brasileiro: jovens intelectuais e artistas voltam suas costas para os círculos reconhecidos da vida cultural e artística, unem-se aos universitários nas entidades de massa, vão aos sindicatos e às praças públicas, buscam o diálogo com o povo - neste esforço recolocam para si e para os demais os problemas da arte. Pode-se afirmar, sem medo de erro, que este caminho nem Mallarmé nem Pound jamais sonharam!”<sup>98</sup>

No ano de 1977, ano da escrita de *O Quintal*, ainda pairava um certo amargor sobre as análises do que teria significado o trabalho do CPC. Se de um lado aqueles que haviam participado do CPC tentavam analisar os seus possíveis erros, de outro não conseguiam perceber os acertos, que se apagavam diante das “novas” teses, que pareciam deixar toda aquela experiência no passado, como algo totalmente anacrônico. Como indica Maria Silvia Betti:

[...] o CPC foi, acima de tudo um projeto abortado, que só teve a oportunidade de elaborar o produto de sua autocrítica posteriormente, quando a constatação de sua derrocada era decididamente mais palpável do que a memória de suas realizações, equivocadas ou não. Isso contribuiu para conferir à abordagem do CPC, nos anos posteriores, um relevo trágico: por um lado energia com força

---

<sup>98</sup> GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Atualidade. In: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global Editora, 1989, p. 12.



a consciência da perda e a necessidade de expressar o repúdio diante do ato autoritário sofrido; por outro, a constatação flagrante do malogro, das posturas simplistas ou mal fundamentadas, e, sobretudo de uma crítica que se satisfazia diante da análise de um ou dois documentos, arremedando com eles o que parecia ser um capítulo destinado ao esquecimento. O CPC passava, assim à história, sob a perspectiva do herói trágico, acompanhado com empatia, porém punido catártica e exemplarmente.<sup>99</sup>

Assim, quando se apresentam as duas visões dos personagens, Luiz e Clara, revela-se o intenso processo de autocrítica que se instaurou entre os seus participantes. A cena dos militantes colocada didaticamente entre as cenas dos pintores, a primeira aponta o questionamento sobre a maneira como aquele movimento estava organizado e a última traz a resolução do enredo pelas mãos da classe operária, por um caminho construído, metaforicamente, em conjunto. Esse panorama mostra-nos a síntese do ideário cepecista.

João das Neves remonta, através daquele derradeiro momento, toda a história do CPC, colocando-a em perspectiva histórica e dialética, reivindica que qualquer crítica que não leve em consideração o momento histórico em que o CPC estava inserido não terá a profundidade e a honestidade que o episódio merece para ser discutido.

Diante disto podemos nos perguntar por que João das Neves quer falar sobre o assunto CPC, no contexto da Feira Brasileira. Podemos inferir que em sua visão aquelas questões de fundo ideológico não tinham se tornado peças de museu e muito menos anacrônicas.

Ao contrário de serem questões anacrônicas ou ultrapassadas eram, para ele, questões de suma importância para se entender os entraves a que sociedade contemporânea estava se contrapondo naquele outro momento histórico

A pergunta que tentamos iluminar foi: como diante de tamanha desumanização e reificação nas relações sociais, pode a arte encontrar meios para reproduzir o mundo? Se as formas de representação escancararam suas crises ao refletirem somente um tipo decadente de relação social, é porque perderam a perspectiva histórica. João das Neves, em seu *O quintal*, não se recusa a tomar posição e, a partir disso, viver intensamente a experiência que a realidade lhe propõe, assim garantindo sua condição de narrador. Essa geração, que buscou olhar para a realidade brasileira a partir das relações, dos embates e das lutas que compõem o conjunto de suas forças vivas, recoloca a função da arte em seu devido lugar de movimento e transformação.

---

<sup>99</sup> BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.80-82.

## 7 VIVER OU SOBREVIVER?

O texto de Leilah Assumpção, que leva o título de *Sobrevividos* e faz parte da Feira Brasileira de Opinião (1978), vai refletir algumas das consequências deste contexto, um momento conturbado, de muitas pressões e embates ideológicos, de luta dos profissionais da arte pela sobrevivência, luta contra a censura, contra a perseguição e a luta pela redemocratização. Muitos dos temas abordados pela Feira Brasileira vão analisar, ou revisitar análises do período anterior ao golpe que ainda estavam em processamento na cabeça desta geração de artistas, temas tais como cultura popular, função social da arte e a relação entre o povo e os intelectuais como já mencionamos.

O texto recebe uma montagem em 1982, com direção de Leão Lobo, no teatro Cinearte. Na ocasião, Sábado Magaldi faz uma crítica ao espetáculo, na qual ele nos diz:

A escolha das personagens exemplifica bem as atitudes que se tomaram e que, por extensão, se aplicam ao regime político instaurado no País. Leilah afiou o instrumental crítico, válido tanto para os donos do poder como para os que se acomodaram a ele. Apoiada em senso de humor, ela vai jogando farpas para todos os lados. Mesmo se é facilmente identificável o alvo maior, não deixam os outros de receber o seu quinhão.<sup>100</sup>

Se Magaldi elogia o texto, a crítica feita por ele não é positiva em relação à direção do espetáculo, pois, aos que não tiveram boa impressão em relação à montagem, diz: “recomendo a leitura: acredito que ficará patente a fragilidade da encenação”<sup>101</sup>. É um ponto em que a autora concorda: “Não foi boa a montagem, não”<sup>102</sup>. Recentemente, em 2021, durante a pandemia, houve uma leitura dramática da peça, feita de maneira remota, com veiculação na internet, realizada pela Cia. das Artes Dramáticas com direção de Julio Carrara<sup>103</sup>.

Leilah Assumpção se debruçará exatamente sobre os limites e dilemas vividos pelos artistas das gerações de 1960 e 70, que, através dos personagens, vão retratar as diversas correntes do debate presente no campo da arte. Na peça, um grupo de atores se reencontra para a gravação de um comercial de TV, financiado pela renomada empresária Maria Eugênia

---

<sup>100</sup> MAGALDI, Sábado. *Sobrevividos*. In: STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (Orgs). **Amor ao Teatro: Sábado Magaldi**. São Paulo: Edições SESC, 2015.

<sup>101</sup> MAGALDI, *op. cit.*, p. xx.

<sup>102</sup> Informação dada em entrevista a Rebeca Braia em 11/03/2021.

<sup>103</sup> SOBREVIVIDOS. [S. l.: s. n.; s. d.]. 1 vídeo (44 min 10 s). Publicado pelo canal CAD QUARENTENA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fBv0UA1DSW4>. Acesso em: 21 out. 2022.

Martorano. As discussões entre os atores giram em torno da análise do trabalho que faziam no passado e o trabalho que fazem no presente. Do passado, remonta-se à juventude organizada em torno de um ideário e de lutas igualitárias, por reformas de base. No presente, a ambientação no estúdio de gravação nos coloca no mundo do marketing.

E é o desacordo entre as falas lembrando o passado recente politizado e a prática atual dos personagens que guiará as cenas. A realidade vai se impondo como se a cada memória pinçada eles se vissem ainda mais voltados para a direção contrária, para a mercantilização de suas ações. O movimento cênico é feito de tal forma que sentimos a força dominante do *business*, de um *big boss* onipresente, do *mainstream*.

Aos poucos o texto revela muitas das contradições que a esquerda e os movimentos progressistas começam a enfrentar no período em que descortinava-se a redemocratização do país e como, nas palavras da autora, “a *intelligentsia* da esquerda começa a ‘folgar’ na classe média sem perceber, e alguns ficaram lá fazendo publicidade...é incrível porque eles vendiam veneno para eles mesmos. E não percebiam.”<sup>104</sup>. Em meio a atribuladas disputas ideológicas, vê-se colocar em xeque o pensamento e a produção artística genuinamente nacional. A indústria cultural estabelece vigorosamente o seu domínio por meio dos importados, ou mesmo com o que é produzido em terras pátrias, mas que não passa de mera reprodução das ideias estéticas lançadas pelos países imperialistas.

Os personagens vão demonstrar essa crise política que o país atravessava e quais são as suas decisões diante de uma realidade que se impõe. O texto nos propõe uma discussão sobre a função da arte e a função social do artista, que começa a demonstrar uma série de desconfortos ao perceber a fetichização de seu trabalho. Como no caso dos artistas sua criação é a sua força de trabalho, eles mesmos se tornam mercadoria. A atuação cênica, a composição musical e a criação artística serão colocadas a serviço da venda de um produto, que será comercializado para gerar uma quantidade gigantesca de lucros para uma empresa multinacional.

No caso específico da peça, o que se procurava vender era um calmante tarja preta. Esse remédio traz a simbologia da alienação sofrida pela classe média, que, quando se encontra dividida e cooptada, muitas vezes, apela às drogas como um escape. Num mundo balizado pelo consumo, pouco a pouco, todas as esferas da sociedade serão determinadas pelo mercado, e a arte e o mundo da arte também vão se impregnando e se misturando com o mundo do consumo. O artista, que faz teatro, cinema e música, é levado para televisão e para a publicidade, onde lhe são oferecidos emprego e bons salários. Marcelo Ridenti aponta esse processo, que

---

<sup>104</sup> Informação dada em entrevista a Rebeca Braia em 11/03/2021.

denomina “modernização conservadora”, aplicada sob o governo Medici:

[...] por um lado a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais.<sup>105</sup>

E, mais adiante:

Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos, e plásticos) e intelectuais, sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em um ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa.<sup>106</sup>

Além da questão da sobrevivência, como nos sugere o título da peça, pesam sobre os personagens valores e limites sobre o trabalho artístico que estão ali envolvidos. O texto de Assumpção será um mergulho nessas crises de consciência e de contingência, que, em graus diferentes, aparecem para o grupo de artistas. Eles serão colocados diante do espelho. Irão representar a família tradicional brasileira que sentada em um sofá se entretém com a televisão.

A imagem lançada pela autora é cravada de significados: esses mesmos artistas, que, num momento anterior à ditadura militar, ganharam consciência política e lutavam pelas reformas de base, posteriormente à implementação do AI-5, foram rechaçados pela censura e impedidos pela força de continuar com seus projetos. A inversão de valores e ideias que essa geração experimenta não é pequena, ao ponto que, num “estalar de dedos”, eles se percebem como representantes do *mainstream*.

Aqui verificamos um ponto de encontro do texto com a questão da autocrítica, esmiuçada em *O Quintal*, de João das Neves. O processo de verificação dos possíveis erros de estratégia empreendidos pela geração de 1960, que, para alguns, desencadeia um escapismo da realidade ou, ainda, mudanças radicais de posicionamento político.

Na primeira cena, Berenice, de 41 anos, uma famosa atriz da TV Continental, chega no

---

<sup>105</sup> RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 323.

<sup>106</sup> RIDENTI, *op. cit.*, p. 332.

estúdio antes de todos, exceto de Moça, que está limpando o local. Uma clara relação entre patrão e empregado se desenrola. Mesmo Berenice não sendo patroa de Moça, é assim que ela se comporta, num limiar entre ordenar e ser confessional. Quando Berenice se põe nesse modo confessional, é com superioridade, como se Moça estivesse ali para lhe servir e ser um par de ouvidos prestes a escutar e lhe dar atenção. Dessa atitude depreendemos uma visão alienada e preconceituosa. Fica clara a relação social conflituosa entre a classe média e a classe trabalhadora.

A maneira como Berenice vê Moça, como se ela fosse despossuída de pensamento próprio, de vontade e de inteligência, escancara todo o preconceito e a falta de entendimento da classe média do que é ser povo. A autora deixa transparecer todas as contradições da relação: Berenice está sob pressão, sofrendo o imenso desgaste causado pelo seu trabalho, que, apesar de artístico, toma ares produtivistas, descolados do mundo criativo.

O que vemos é uma conversa entre dois mundos que não se entendem, mas o assunto que os liga é o mundo trabalho. Berenice quer saber se Moça tem alguma informação sobre o que será a gravação e logo passa a humilhá-la, dizendo que, de qualquer maneira, receberá muito bem pelo trabalho e chama Moça de analfabeta. Depois pede desculpas e pergunta onde Moça trabalhava antes. Moça trabalhava numa fábrica. Introduzem-se aí as questões referentes às lutas trabalhistas: é o gatilho para Berenice relembrar o seu passado aguerrido. Ela faz uma relação direta entre as lutas por melhores condições de trabalho na fábrica com o trabalho de cultura feito na rua na década de 1960, numa referência ao trabalho desenvolvido pelos CPCs. Sente-se emocionada ao relembrar do período de grandes esperanças e aventuras. A maneira como Berenice narra o trabalho teatral vivenciado em sua juventude se assemelha muito com a forma desenvolvida pelo CPC no teatro de rua para a área rural, como nos conta Carlos Estevam Martins:

Os primeiros espetáculos que foram feitos na área rural foram fracassos lamentáveis. Diante disso Joel Barcelos teve a feliz inspiração de rejeitar os textos prontos e exteriores à realidade do local, sugerindo que o grupo chegasse ao local da apresentação uns dias antes e se dedicasse a estudar os problemas e os tipos humanos mais característicos do local, cada ator elegia um tipo com nomes ligeiramente alterados, e os problemas que a população do local enfrentava.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC- Depoimento Carlos Estevam Martins. **Arte em Revista**, v. 2, n. 3, p. 77-82, 1980, p. 78.

Mas o desfecho da conversa não é tão otimista. Berenice percebe cruelmente que, do passado recente para o tempo presente, a situação de exploração no país só se agravou, aumentando a concentração de renda nas classes superiores, agravando-se a pobreza, resultando numa grande desigualdade entre as classes sociais.

As falas iniciais da peça vão sintetizar essa transformação econômica sofrida pelo país entre as décadas de 1960 e 70, a qual foi designada como “milagre econômico”. Como salienta Maria Silvia Betti: “No mundo do trabalho, as campanhas salariais foram abolidas, os sindicatos postos sob intervenção, e o maior processo de acumulação concentrada de renda da história do país teve início.”<sup>108</sup>

Para Nelson Werneck Sodré:

Só um regime autoritário poderia criar as condições em que se tornou possível implantar, pela violência do Estado, um modelo que sacrifica os mais altos e numerosos interesses de todo um povo. Há razão, evidentemente, quando a propaganda procura destacar que todo mérito do sucesso do modelo decorre do regime político, com a diferença de que o apelidado sucesso representa, na verdade, sucesso externo, conveniente ao capital externo, e, evidentemente, à reduzida minoria empresarial brasileira, rotinada na servidão e condicionada pela parcela de lucro que lhe cabe.<sup>109</sup>

O que Sodré demonstra é que o chamado “milagre brasileiro”, a base que sustentava o regime a partir de uma ideia de crescimento econômico, duraria pouco, para logo dar lugar a uma grande recessão, que viria no final dos anos 1970. E que, além da rápida queda, somente deixaria como herança a submissão do Brasil ao FMI. A aliança que a dominação externa estabelece com os militares e a burguesia nacional é o que garante os seus altos ganhos, com o endividamento, o pagamento de juros e o enorme arrocho salarial. Entre 1973 e 1974, estoura a crise internacional. Aqui o modelo econômico adotado também entra em crise e, numa tentativa de saná-la, o governo Geisel lança o II PND (Plano Nacional de Desenvolvimento), contraindo vultosos empréstimos externos e gerando inflação.

Na área cultural, esse contexto se desdobra com o surgimento de uma indústria cultural que visa a monopolização. A cultura americana começaria a invadir e dominar nossas mentes e corações através do cinema, da televisão, da música, etc.

A classe média, que no período do pós-golpe fez pender a balança das forças em luta para o lado mais conservador, será esmiuçada na peça de Assumpção. Sobre isso, aponta Maria

<sup>108</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. São Paulo: Editora Temporal, 2021, p. 9.

<sup>109</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **Brasil: radiografia de um modelo**. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 173-174.

Sílvia Betti:

A classe média, ao contrário do proletariado, era a beneficiária provisória do crescimento econômico, do modelo político e dos projetos urbanísticos fomentados pelo governo nesse período, e assim desenvolveu uma mentalidade individualista, tornando-se “sócia despreocupada do crescimento e do poder”, no dizer de Milton Santos, apegando-se ao consumo mais do que às perspectivas de transformação da sociedade.<sup>110</sup>

Uma parcela da geração de dramaturgos do período volta o seu pensamento crítico para a tentativa de aprofundar o entendimento a respeito da classe média, ou mais especificamente, dessa intelectualidade culturalizada. No dizer de Elza Cunha:

[...] a dramaturgia de um José Vicente, de um Antônio Bivar, tanto quanto a de Leilah Assunção ou a de Consuelo de Castro, constitui uma resposta tão adequadamente política ao momento histórico quanto a do Arena ou do Oficina. Se não se trata já de construir uma fábula para expor uma teoria que encontra fácil ressonância junto a uma faixa do público burguês que a ouve e a vê, nem ao contrário, de massacrar esse público atacando-lhe até fisicamente, trata-se de pôr a nu essa burguesia, dissecando-lhe as entranhas, aproximando bem a lente que permitirá examiná-la em seu mecanismo interior, a partir do pequeno mundo em que atuam seus elementos.<sup>111</sup>

Berenice, um típico exemplar da burguesia, é um ser dividido. Na relação com a empregada, caminha entre o desprezo e a aproximação, entre a falta de consideração e a intimidade. Há uma certa identificação de Berenice em relação à Moça, quando relembra os anos de teatro engajado nos anos 1960, comparando-os com o movimento dos trabalhadores do qual Moça conta ter feito parte. Ela está imersa em uma crise contínua, pois não produz nada que a transforme e que transforme a sociedade em algo melhor. Os poucos privilégios que conquistou e o medo de perdê-los a colocam nesta situação alienante.

Moça revela o alto nível de exploração e perseguição a que a classe trabalhadora estava submetida. A personagem Moça possibilita que todos os outros personagens ganhem uma visão crítica, já que a sua permanência, quase que assistindo à conversa que se desenrola entre os outros personagens, faz com que o público veja a situação por seu prisma. Dessa maneira, ela ganha ares de narradora, pois pode observar e comentar tudo, sem o compromisso da ação nos

---

<sup>110</sup> BETTI, Maria Sílvia. Apresentação. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. São Paulo: Editora temporal, 2021, p. 11

<sup>111</sup> VINCENZO, Elza Cunha de. **Um Teatro da Mulher**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p.12.

embates ideológicos envolvidos na trama. Também suas falas, sucintas e diretas, fazem um contraponto às demais falas da peça, criando um mundo mais concreto, representante do pensamento do povo, em paralelo ao mundo mais diluído e escapista que representa o mundo da pequena burguesia. Assim, a autora mostra as diferentes formas de ver e de estar no mundo, referentes a essas duas classes sociais.

As falas sucintas da personagem são respostas práticas, respostas estritamente profissionais, não carregam sentimentos ou qual seria sua real opinião sobre o assunto. São falas de alguém que está preocupada em manter o emprego recém conquistado. Demonstram uma certa experiência da vida, de alguém que já perdeu o emprego porque reclamou de algo que achou injusto. No caso dela, perdeu seu antigo emprego na fábrica porque reclamou sobre ser errado ter hora marcada para urinar. Ao mesmo tempo são falas decididas, que contam como a sua situação social decaiu: na infância não trabalhava, “só” ajudava cuidando do irmão, mas hoje a sua filha menor já está no tanque, ou seja, já trabalha mais do que ela quando era pequena.

A questão da demissão de Moça na fábrica traz referência ao período, fim da década de 1970, onde predominou grande perseguição política dentro das fábricas, na tentativa de abafar qualquer tipo de organização sindical. E que, mesmo à revelia dessa perseguição, as organizações continuaram de forma clandestina, e que resultaram em grandes greves por todo país, como é o exemplo das greves no ABC paulista no anos de 1978 e 1979.

Podemos observar essa relação, onde as duas classes sociais mostram as suas visões e atitudes:

**Berenice** - Onde você trabalhava antes de vir para cá?

**Moça** - Fábrica.

**Berenice** - (passando base no rosto) E por que saiu?

**Moça** - Despedida.

**Berenice** - (ri irônica) Não me diga que você fez greve.

**Moça** - Reclamei.

(Berenice para de maquiar-se, volta-se novamente para moça)

**Berenice** - reclamou...(pausa) reivindicou seus direitos..., é isso? por acaso você vai nesses congressos de mulheres que tem por aí? não teve? Um congresso da mulher operária?

(Moça não responde)

**Berenice** - não precisa ficar com essa cara; fala moça! (volta a se maquiar) Eu também já tive dessas coisas, embora de um outro jeito”. Fiz teatro, aí pelo interior, eu e o Otávio. Isso foi no comecinho...(pausa). Eu Era mocinha, a gente saía por aí, e em cada lugar a gente bolava uma peça, na hora, com os problemas ali do lugar que a gente estava. (ri, saudades) E o pessoal do lugarejo entrava no meio, dava palpites, -esta terra é nossa, é ou não é? (ri) davam notas - “nota dez para aquele magricela” - Nota zero pro gordão de bota”! (pausa longa, maquia-se lentamente) ... E você, o que fazia nessa época?



**Moça** - Eu?... Era criança. Tenho 21 anos.

**Berenice** - Fazia o que?

**Moça** - Nada, carregava irmão.

**Berenice** - (irônica) ah...Então vocês não estavam “numa pior” assim, como imaginávamos.

**Moça** - Mas minha filha menor já está no tanque.

**Berenice** - (levantando-se, irônica, ‘representando’) Ah! Pior, então é hoje mesmo! enquanto a Martorano subiu, você desceu. (pausa, senta-se novamente, triste) desculpe, moça, não leva a mal, hoje estou meio irritada, gravei o dia inteiro, estou cansada...(pausa). Você reivindicou o que nesse congresso? Salário igual ao do homem? Trabalho à noite? Creches? estou meio por fora... Você reclamou o quê?

**Moça** - Achei ruim ter hora marcada para uriná.<sup>112</sup>

Com a chegada de Malu insere-se na trama da peça uma questão para a discussão histórica que a autora quer ressaltar: o conflito de gerações. Instaura-se uma barreira entre Malu, de 17 anos, e o grupo de artistas que vivenciaram a sua juventude nas décadas anteriores.

A tentativa de entender, de fazer um resgate e um balanço do que foi o período anterior à ditadura militar e o seu início, com a implementação do golpe em 1964, é uma necessidade latente dessa geração. Berenice fica perplexa com a falta de consciência política e histórica de Malu, que põe no mesmo balaio as guerras e revoluções dos anos 1930 e dos anos 1960, como se fossem todas iguais. Mas, para além da falta de referência histórica, parece recair uma diferença de atitude de uma geração que já foi criada num modelo com base no individualismo, em contraposição à geração anterior, que pôde experimentar algumas possibilidades de vivências coletivas, buscando a transformação social. Essa crítica à passividade de Malu, apesar de aparecer como uma cobrança por rebeldia a uma juventude que não está tão ligada às questões políticas, também se nota nos outros personagens, pois todos têm dificuldade de romper com os diversos níveis de cooptação.

Vianna, em seu prefácio para *Rasga Coração*<sup>113</sup>, de 1974, insere a discussão que buscou desenvolver na peça, quando coloca o conflito de gerações representado entre pai e o filho. O dramaturgo lança um debate que espelha uma contradição da realidade brasileira daquele período, uma diferenciação entre o “novo” e o “revolucionário”: “O ‘revolucionário’ nem sempre é novo absolutamente, e o ‘novo’ nem sempre é revolucionário”<sup>114</sup>. E um pouco mais a frente ele coloca “Este conflito se dá na percepção de gerações diferentes, mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define.”<sup>115</sup> Nesse trecho,

<sup>112</sup> ASSUMPÇÃO, *op. cit.*, p. 190.

<sup>113</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração**. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

<sup>114</sup> VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 17

<sup>115</sup> VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 17

Vianna nos dá a dimensão da importância de se relacionar e buscar entender a realidade, pois, em sua concepção, o revolucionário dependia de uma série de condições históricas que norteariam o verdadeiro novo. E esse “novo” pode não ser novo historicamente falando, mas será revolucionário se estiver dialeticamente relacionado com o seu momento histórico. Não é a primeira vez que Vianna elabora essa questão. Em seu texto *Do Arena ao CPC*, ele defende:

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitam de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação da sociedade - não será necessariamente nova na história da arte.<sup>116</sup>

Se a comparação que apontamos aqui entre a ideia de conflito de gerações em *Rasga Coração* e em *Sobrevividos* não se encaixa perfeitamente, verifica-se, porém, o ponto de vista dos dois autores, Vianinha e Leilah, em consonância com as suas próprias disputas geracionais. Mas, nos dois casos, os polos mais jovens, que por uma natural predisposição deveriam possuir um olhar mais rebelde perante a vida, são justamente os que apresentam visões conservadoras travestidas por uma capa moderna.

O ponto de ligação entre Berenice e Malu é Robertão, o atual namorado de Malu, que tinha um papel de dirigente revolucionário na década de 1960 e agora estava de um lado totalmente oposto a essa posição: “[...] ele foi um gênio, menina. nunca ligou para dinheiro. mesmo agora, eu acredito que ele se fascina é com o ‘movimento’ da multiplicação da grana, e não com o dinheiro em si. Ele fica “tomado”, observando o processo, como se... como...”<sup>117</sup>

No fundo, Berenice não consegue explicar tamanha mudança no caráter de Robertão, a sua total cooptação pelo sistema capitalista. Utiliza a palavra “tomado”, para intensificar uma espécie de dominação de suas capacidades racionais, como se ele estivesse drogado ou fora da realidade.

Enquanto Malu e Berenice estão tentando adivinhar sobre o que será o comercial, Moça entra em cena puxando uma televisão. Todo o imaginário trazido pelo texto gira em torno de

---

<sup>116</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*. In: PEIXOTO Fernando. **Vianinha teatro televisão e política**. São Paulo. Brasiliense:1999, p. 94.

<sup>117</sup> ASSUMPCÃO Leilah. *Sobrevividos*. In: ESCOBAR, Ruth *et al.*. **Feira Brasileira de opinião**. São Paulo: Global Editora, 1978, p.182.

poucos objetos, que vão corporificar a classe média: a televisão, o sofá e a samambaia.

Entram em cena mais dois personagens, Celcinho e Zezinha, ela uma espécie de personagem autobiográfico. Leilah Assumpção vai morar em Londres em 1970, onde acompanha de perto o movimento contracultural. Essa experiência torna-se marcante e, de uma forma bem-humorada, é retomada pelos personagens Zezinha e Celcinho. A autora relata o seguinte em entrevista:

[...] me identifiquei sim, com o pessoal da contracultura, por que eu sempre fui de esquerda, simpatizante. Nunca fui comunista, porque sempre achei esquisitíssimo esse negócio de ditadura do proletariado..., mas eu sempre fui feminista, sempre me condooei com a situação da mulher. Então eu me identifiquei com o pessoal da contracultura, com os hippies, por que eu vivi em Londres no tempo da contracultura e eu vivenciei tudo aquilo.<sup>118</sup>

Ambos vão trazer mais uma camada de contradição, representantes do movimento hippie e da contracultura, vão acrescentar mais esse aspecto da realidade do período. Como já dissemos, nos fins dos anos 60 e durante a década de 70, a contracultura teve forte presença nos movimentos culturais brasileiros. Celcinho e Zezinha foram morar no exterior quando por aqui “a barra pesou”.

**Berenice** - Sei. Quando a Zezinha te conheceu, “Celcinho-o-músico”, e abandonou então as passeatas pra estrada rumo a Shangri-lá.

**Celcinho** - Não simplifica, Berenice, não simplifica, qual é... Ninguém foi assim, prô estrangeiro, sem mais nem menos. Aqui não tava legal, tu sabes que não. Pra músico também tava uma barra. E nos States tava todo mundo contestando na maior, se negando a ir pro Vietnã, queimando cartão...<sup>119</sup>

**Berenice** - Só que vocês foram queimar é fumo em São Francisco, Londres, Amsterdã, Marrocos. Enquanto que aqui hippie era nordestino pedindo esmola debaixo do Minhocão e do Ato institucional Número Cinco.<sup>120</sup>

Esse diálogo vai capturar o momento histórico (início dos anos 1970) em que a perseguição de jovens e artistas ligados a movimentos progressistas torna-se gigante. Alguns artistas tiveram que se exilar para não serem presos e torturados, outros tantos não podiam mais exercer a profissão, não tinham suas obras liberadas pela censura. O clima de tensão social tornara-se asfíxiante, muitos decidiram entrar no combate direto à ditadura, optaram pela luta

<sup>118</sup> Informação dada em entrevista a Rebeca Braia em 11/03/2021.

<sup>119</sup> ASSUMPÇÃO, *op. cit.*, p.185.

<sup>120</sup> ASSUMPÇÃO, *op. cit.*, p. 185.

armada, inclusive no meio artístico, como Augusto Boal, Heleny Guariba, Izaias Almada e Ricardo Vilas, só para citar alguns.

Em meio a essa pressão, para os exilados na Europa e nos EUA, a contracultura seria uma forma de continuar contestando o regime capitalista. A questão é que, tanto lá, como aqui, esse movimento vai aos poucos dissolvendo as questões políticas, o que resultará, posteriormente, numa atitude social que conhecemos como “desbunde”.

Em *O meu corpo a corpo*, texto de apresentação da peça *Corpo a Corpo*, Vianna afirma:

Quem continua esperando que a realidade se comporte como nós desejamos perdeu seu ardor, sua confiança, sua capacidade de se colocar entre muitas vozes e ações que fazem de nosso futuro um resultado de nossa capacidade de nos aprofundarmos nas contradições vivas de nossa época.<sup>121</sup>

O autor, desse modo, verticaliza o debate e faz uma crítica à falsa contradição entre o teatro de “esquerda” e o de “vanguarda”. Esse último estaria ligado à premissa de inserir “novas linguagens”, por meio das quais as experiências teatrais buscariam uma inovação formal, calcadas principalmente na expressividade do ator, mais performativo ou virtuoso. Na opinião dele, o foco dos artistas deveria mirar a compreensão da realidade brasileira e de suas contradições. A própria realidade seria a fonte inesgotável para as descobertas formais e expressivas nas diversas experimentações artísticas.

Zé Celso, do Teatro Oficina, em São Paulo, inspirado e orientado pelo grupo norte-americano Living Theatre, se volta para esse tipo de teatro. No Rio de Janeiro, o representante do teatro experimental é o Teatro de Ipanema, com as direções de Rubem Correa e Ivan Albuquerque.

Como mencionado, vemos uma correlação de temas entre os textos *Corpo a Corpo* de Vianna e *Sobrevividos*, de Assumpção, onde podemos perceber a falta de coesão no movimento cultural brasileiro, demonstrando que, mesmo na intelectualidade culturalizada, existe uma parcela altamente alienada e cooptada. Percebe-se uma confusão no meio artístico e intelectual, resultado da interferência da indústria cultural e de alguns aspectos ideológicos ligados ao conservadorismo, quanto à dificuldade de identificar que certos aspectos culturais estrangeiros, quando transplantados diretamente para a nossa realidade perdem o seu contexto original e, assim, o seu sentido.

---

<sup>121</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O Meu Corpo a Corpo*. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. São Paulo: Editora Temporal, 2021, p.21.

Usamos aqui o conceito de “transplantação”, que é desenvolvido por Nelson Werneck Sodré — mas que já aparece em diversos estudos que datam da época do Brasil “colônia” — e que, em casos de exemplos extremos, “só encontravam solução para o Brasil na cópia pura e simples de modelos externos”<sup>122</sup>. O historiador parte do modelo de dominação econômica para demonstrar como ele gera uma mentalidade e uma ideologia colonizada nos povos dominados. Sodré assinala:

Quais são, então as verdadeiras dimensões, e as origens, e os motivos fundamentais da transplantação? [...] Na etapa da Revolução industrial, os interesses da burguesia estão precisamente em conservar os mercados como meramente consumidores beneficiados ou acabados e fornecedores de matéria-prima, impedindo que gerem as indústrias que lhes forneçam as utilidades; fomentando, ao passo, o consumo, particularmente pela derrocada, nessas áreas, do regime de trabalho servil, transformando o escravo em assalariado.

Para manter as relações antigas, herdadas dos tempos coloniais, torna-se necessário convencer aos povos destas áreas de que são incapazes, por diversos motivos, de enfrentar qualquer etapa mais avançada de desenvolvimento econômico, de que as condições ecológicas os subordinam ao fornecimento de matérias-primas e há toda conveniência em explorar ao máximo a dádiva que aquelas condições representam; de que a relação social existente é justa e corresponde a uma avaliação exata da capacidade em termos fisiológicos. O colonialismo econômico gera, assim, a sua ideologia.<sup>123</sup>

Ao voltarmos à peça, percebemos o desconforto de Zezinha em fazer o comercial, ela está no trabalho contrariada e sob a pressão do marido. Nesse momento, todos começam a se acusar, pois não querem dar o braço a torcer de que estão metidos com “coisa alienatória”<sup>124</sup>. Celsinho acusa Otávio de não querer fazer o comercial, mas de aceitar fazer filme de pornochanchada. Na área do cinema, muitos dos artistas envolvidos com o cinema novo na década de 1960 se viram fazendo filmes de pornochanchada, pois era o que a indústria cinematográfica brasileira se dispunha a (ou conseguia) produzir.

Berenice defende o marido dizendo “que o que ele faz é que é Brasil; malícia, sexo, futebol e mulher boa”.<sup>125</sup> A discussão entre o grupo reproduz o esvaziamento ideológico, pois os coloca numa defesa por mudanças ou na busca por uma felicidade que não se baseia em nada

---

<sup>122</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 471.

<sup>123</sup> SODRÉ, *op. cit.*, p. 481.

<sup>124</sup> ASSUMPÇÃO, *op. cit.*, p. 184.

<sup>125</sup> ASSUMPÇÃO, *op. cit.*, p. 184.

de concreto, em nenhuma organização política, partidária ou de base popular.

Celcinho admite ter acreditado realmente que todo mundo poderia ter sido feliz se largasse tudo e seguisse a vida sem consumo pela estrada, enquanto Berenice diz que um dia vai voltar a fazer teatro pelo interior, levando cultura para o povo. A acusação de querer “levar cultura para o povo”, baseou grande parte das críticas recebidas pelo CPC vindas da academia, rendendo-lhe o falso rótulo de paternalista, como já mencionado. Zezinha responde que se ela quer levar cultura para o povo, que leve “Aristófanes”.

Há uma linha defendida por Zezinha e Celcinho de saída pela contracultura, que se choca com o que seria a visão marxista, que foi superficialmente defendida pela Berenice do passado. A Berenice de agora apresenta o impasse com sua cooptação, extremamente incomodada com a recusa de seu marido em fazer parte de um comercial financiado pela Martorano. Por sua vez, Otávio expõe um limite: ele não comparece ao estúdio e não atende às ligações da esposa, diz que fazer comercial da Martorano é demais para ele. Limite esse que Berenice quer transpor, enfatizando sempre que gosta de seu trabalho, mas lembrando que só não foi trabalhar na *Continental* quem não foi chamado, que todos têm um preço e que ela ainda precisa terminar de comprar a sua casa de praia.

Assim evoca-se, por um lado, o saudosismo do trabalho que teria tido a sua máxima representação em projetos de cultura popular como o desenvolvido pelo CPC; mas, por outro, não coloca esse trabalho em uma nova perspectiva, ou seja, não se busca a renovação daquele projeto diante das mudanças históricas. As falas de Berenice, que justificam a sua entrada na *Continental*, vão capturar uma das questões que envolvem ativistas culturais de esquerda na década de 1970. Relaciona-se com a entrada de parte dessa ala cultural para a televisão, revelando uma contradição de fundo ideológico: a adesão a um veículo ligado às visões mais retrógradas e conservadoras da sociedade. Diante da perseguição e da censura, artistas vinculados ao projeto nacional-popular encontraram na televisão uma brecha de interlocução com o público, que, na visão da maioria deles, não poderia e não deveria ser desperdiçada. Era uma maneira de lutar pela sobrevivência e pela continuidade da voz nacional-popular.

Em alguns casos, a entrada na televisão também funcionava como uma blindagem em relação a prisão e a tortura. Seria mais fácil manter preso, ou mesmo esconder o desaparecimento, de um ator do Grupo Opinião do que de alguém que estivesse atuando em ou escrevendo para uma novela. Sobre essa questão, Plínio Marcos comenta a sua prisão em 1968:

Fiquei lá uma semana, e a Tupi fez muita força pra eu sair, porque eu estava no auge, na novela Beto Rockfeller, onde eu fazia um sucesso terrível. E eu

não era otário. Fazia na novela o papel de um mecânico chamado Vitório. E só gravava um capítulo por dia. Se eu não fosse, não tinha gravação. Então eles propunham: “Então você vai lá, grava e volta”. Eu disse: “Não, se eu vou eu fujo”, essas coisas.<sup>126</sup>

Alguns dos nomes mais representativos dessa situação são os de Dias Gomes, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Vianinha. A personagem de Berenice não se encontra nessa mesma situação, com relação ao nível de consciência, que a levaria a analisar seu trabalho na televisão como um dos únicos meios restantes para dar continuidade a seu trabalho de criação. Ela não tem uma visão crítica de seu trabalho, ao contrário, faz questão de frisar que ama o que faz, sem qualquer hipótese de elaboração de autocrítica.

Para aquele grupo de artistas do qual nos fala a peça, os impasses, entraves ou recalques ideológicos levam ao embotamento político. No ambiente mimetizado pelo texto, um lugar de ensaio, onde Berenice e Zezinha se maquam e Celsinho tira pequenos acordes de um violão, o recurso da metalinguagem faz replicar as principais discussões políticas daquele período e, assim, o debate corre solto, mas é sempre interrompido pelas pérolas de Malu.

**Zezinha** - Multinacional tu sabe o que é?

**Malu** - Coisa de empresa? Coisa de cinema? já escutei a Martorano falar, mas em cinema ela não está metida não.

**Zezinha** - Sabe o que é golpe?

**Malu** - Golpe? Queda? Coisa de jogo, de negócios?

**Celcinho** - Não. Falamos de Golpe de Estado.

**Malu** - Getúlio Vargas! Meu avô só fala na bendita “Trinta e Dois”. Vocês eram do Getúlio Vargas? Vocês foram em “Trinta e Dois”?<sup>127</sup>

A metalinguagem é um recurso épico utilizado em toda a história da dramaturgia, dos gregos a Shakespeare, como mostra Patrice Pavis:

Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada; será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal (CALDERÓN, SHAKESPEARE; hoje, PIRANDELLO, BECKETT e GENET entram nesta categoria). Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre obra e vida se esfuma.<sup>128</sup>

<sup>126</sup> MARCOS, Plínio. **I Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 274

<sup>127</sup> ASSUMPCÃO, *op. cit.*, p.192.

<sup>128</sup> PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 240.

Proporciona dessa forma uma visão crítica sobre a utilização da arte como meio de comunicação, pois os atores podem exercer comentários sobre a cena ou sobre a atuação. Essa ferramenta narrativa, pode ressaltar, criticar ou ampliar o âmbito da história que está se contando, além de criar, no caso do teatro épico brechtiano, a atitude de distanciamento que ele buscava entre palco e plateia.

A metalinguagem utilizada por Leilah Assumpção atinge uma complexidade interessante, pois vai causar a sensação de estarmos numa fronteira entre a cena e a construção da cena, tornando-a épica, mostrando as contradições e os desacordos dos personagens diante do trabalho em questão que, ao fim, se realiza, mesmo contra a vontade do grupo. As divergências que aparecem são individuais e, como não há uma unidade, o grupo se enfraquece. Desse modo, o recorte histórico com que a peça escolhe se relacionar fica evidente: o momento de busca por uma unidade da sociedade contra a ditadura militar, que se desdobra, no campo das artes, na busca para se criar uma resposta da classe artística diante da invasão da indústria cultural.

Um outro aspecto importante abordado pela peça é o debate sobre o feminismo. Berenice e Zezinha entram nessa discussão, que recebe por Berenice a chancela de uma coisa chata, revelando um certo ranço criado ao redor desse assunto. A própria autora da peça não gostava de ser tachada de feminista quando era questionada a esse respeito em entrevistas. Em 1975, ela declara o seguinte, sobre sua peça *Roda Cor-de-Roda*, ao *Jornal da Tarde*:

[...] nem eu nem minha peça somos feministas, no sentido que alguns movimentos chamados de libertação da mulher dão à palavra. Não acho que reivindicar oportunidades iguais às dos homens, dentro do sistema em vivemos, seja feminismo. Ou, pelo menos, não é o feminismo que eu quero. no máximo isso seria uma luta para que as mulheres conseguissem ser chefe de secção. [...] a reivindicação feminina tem que ser muito mais ampla e dirigir-se contra o que realmente provoca marginalizações e discriminações: a profunda injustiça das estruturas sociais a que estamos submetidos.<sup>129</sup>

Não é mera coincidência que, em sua geração, desponte uma quantidade notadamente maior de mulheres dramaturgas. Isso é fruto de toda a luta anterior, para quebrar barreiras políticas e sociais, que, entre tantos atrasos, esbarrava na visão conservadora sobre o espaço da mulher na sociedade. Esses espaços que faziam parte quase que exclusivamente da esfera particular foram rompidos, começando a ascender à esfera pública. A título de ilustração,

---

<sup>129</sup>VINCENZO, *op. cit.*, p. 100.



podemos perceber essa maior participação feminina na Feira Brasileira (1978), quando comparada à Feira Paulista (1968). Na Feira Brasileira, além da figura central de Ruth Escobar, tivemos a presença de duas dramaturgas entre os 10 autores e, segundo entrevista cedida por Leilah Assumpção, faria parte também Consuelo de Castro, que só não entrou porque estaria brigada com Ruth Escobar na época. Na Feira Paulista, as mulheres não tiveram participação no grupo dos seis dramaturgos, nem no dos sete compositores. Entre os dezoito artistas plásticos, só três eram mulheres e no grupo de dez atores, apenas três eram mulheres.

As mulheres, que passaram pelos revolucionários anos 1960, conquistaram através da luta organizada alguns direitos que, pelo menos nos costumes e em algum nível na mentalidade da sociedade, se alteraram, permitindo a sua participação na política e nas diversas áreas profissionais e artísticas.

Para essa geração de mulheres, o fator significativamente feminista estava mais em fazer dramaturgia simplesmente, muito mais do que em fazer uma dramaturgia feminista. Leilah, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini, Isabel Câmara foram as expoentes da conquista deste espaço na sociedade, era a ala feminina dos chamados dramaturgos da geração de 1969, junto com Bivar, José Vicente, para citar alguns.

Uma geração que superou o eu, colocando o embate dialético, o conflito social e o embate de ideias na cena. Ela e Consuelo de Castro, que eram carinhosamente chamadas por Guarnieri de “as duas únicas dramaturgas do mundo”<sup>130</sup> escreviam como mulheres, trazendo o ponto de vista feminino, sem nunca reduzir as questões humanas e universais a uma visão identitária. A questão central para a geração sempre foi o drama social, caracterizado pela luta de classes. Nas palavras da autora: “ficou claro que essa geração colocou no palco, de forma dramática, as contradições e todas as repressões de seu tempo. Extrapolamos o EU e a carpintaria da “peça bem-feita”. Demos voz aos que não tinham voz, no meu caso à mulher”.<sup>131</sup>

Vai figurar nas obras da geração de 1969 o período do pós-golpe. É subsequente e de certa forma herdeira da geração de 1960, em que a politização das formas teatrais ocupou espaço preponderante nas pesquisas e experimentações dos dramaturgos e encenadores, como vimos anteriormente. Teve como escola uma geração extremamente engajada e experimental, que buscava romper com formas ultrapassadas e construir um novo teatro e, não só, buscava construir um novo homem.

A frase de sua peça *A Kuka de Kamaiorá* é um exemplo citado pela própria autora em

---

<sup>130</sup> ASSUMPÇÃO, Leilah. **Memórias Sinceras**. São Paulo: Sá Editor, 2019, p. 54.

<sup>131</sup> ASSUMPÇÃO, *op.cit*, p. 83.

sua biografia, acerca da relação de seu teatro com o ser social: “Uma dor que foi tão fundo que encontrou as dores todas. Um rio subterrâneo com todas as dores do mundo.”<sup>132</sup>.

Em *Sobrevividos*, ainda há um outro momento de forte denúncia da situação feminina, a imagem lançada pela autora de uma ilha como metáfora da mulher do povo na sociedade. A cena ocorre enquanto discute-se o fato de as mulheres terem dupla jornada de trabalho, com dois chefes, um na rua e um em casa. E Zezinha intensifica o fator social da crítica quando diz “Uma ilha! A mulher do povo é uma ilha sem salário-mínimo, cercada de chefes por todos os lados.”<sup>133</sup>. Assim, a peça mostra toda a tragicidade da personagem Moça.

Mas as discussões do período referentes a assuntos ligados a entidades de massa, como as questões femininas ou sindicais, eram alvo de contradições dentro das diversas posições no seio da esquerda. No momento em que a luta pela redemocratização passava pela construção de uma ampla frente que unisse a maior parte da sociedade, surgia uma contradição entre os partidos, movimentos políticos e o trabalho das entidades de massa.

Algumas correntes dentro da esquerda acreditavam que a luta contra a ditadura deveria e poderia se converter numa luta pela implementação direta do socialismo. Outras correntes, ligadas ao Nacional Desenvolvimentismo, buscavam uma aliança entre todas as forças sociais que fossem contrárias à ditadura e que acreditavam que o imprescindível era justamente a retomada da democracia e a conquista da verdadeira soberania nacional. Esse clima de acusação se replicava dentro de toda a esquerda, que sentia dificuldades de enfrentar as contradições da conjuntura e de recuar em algumas tomadas de posição anteriores. Apesar das divergências, a oposição ganhava força na sociedade, a ditadura já demonstrava seus primeiros sinais de enfraquecimento e de abertura, constituiu-se a possibilidade de saída da luta armada para iniciar o processo de uma luta pela via democrática, que culminaria com o estrondoso movimento pelas “Diretas Já”.

Assim na peça como na vida, a discussão às vezes se interrompe com a decisão de alguém em ir embora. É o que Zezinha decide fazer: “Não importa o que seja. Não quero ver minha cara em coisa da Martorano. Já chega você aí, fazendo jingle prá T.V.”<sup>134</sup> E sai deixando claro que terá que vender batiques na feira para descolar algum dinheiro e que irá entrar para o M.D.B.

O próximo movimento cênico se dá com a aparição de uma enorme samambaia trazida

---

<sup>132</sup> ASSUMPCÃO, *op.cit.*, p. 87.

<sup>133</sup> ASSUMPCÃO Leilah. *Sobrevividos*. In: ESCOBAR, Ruth *et al.*. **Feira Brasileira de opinião**. São Paulo: Global Editora, 1978, p. 190.

<sup>134</sup> ASSUPÇÃO, *op.cit.*, p. 194.

por Moça. A samambaia fará parte do cenário, assim como a televisão. Berenice entra em pânico quando vê a semelhança daquela samambaia com a que ela tem em sua casa. A samambaia irá complementar a imagem que está sendo criada da classe média, com a tríade família, televisão e sofá. Mas até então Berenice estava se colocando fora dessa imagem e, com a chegada da planta, ela imediatamente se identifica e fica horrorizada. É como se ela fosse a samambaia e, daquele momento em diante, não era mais atriz representando a classe média, era a Berenice representada pela sua samambaia.

Na cena final, Robertão tem pressa em resolver o ensaio, no entanto, vão eclodindo mais contradições para o grupo fazer o comercial. Celcinho, que até então estava propenso positivamente na decisão de fazer o comercial, é requisitado a colocar uma versão de sua música como jingle, só que com um final diferente. A cena montada vai se tornando cada vez mais um reflexo deles mesmos. Uma classe média que quer manter sua capa de ideologia política, mas não quer perder nenhum tipo de benefício ou regalia social.

Robertão também entra no ensaio da cena como ator, para substituir Otávio. Todos estão em cena, inclusive Moça, que é coagida de maneira brutal a participar. Ouve-se a voz de Maria Eugênia Martorano, dizendo que a cena está perfeita e dá o sinal para começarem a gravar. Mecanicamente são conduzidos a sorrir e a cantar o jingle da campanha para vender milhões de cartelas de um genérico calmante, tarja preta. Para fazer dormir em berço esplêndido a nova geração de cooptados pelo sistema.

Maria Eugenia Martorano é a representação desse “*Deus Ex Machina*” que domina as perspectivas da nova ordem que está sendo colocada em marcha no país: o poder dos grandes monopólios capitalistas, finalmente a reverência a toda uma implementação de subserviência ao mercado. Toda a construção de uma ideologia produzida para gerar o consumismo, que se beneficiou bastante com a entrada das redes de telecomunicação, em associação com as grandes empresas multinacionais e estrangeiras, a exemplo da Rede Globo, que, inicialmente, era associada ao grupo americano *Time/Life*. É vasta a quantidade de estudos que demonstram a ligação da Rede Globo com a ditadura militar<sup>135</sup>, através dos quais também podemos encontrar sua raiz, na mera reprodução da empresa chefe americana. Essas empresas se aproveitaram do enfraquecimento das medidas de proteção à cultura brasileira e ao capital nacional nas comunicações, tão valorizadas no governo de Getúlio Vargas. Receberam, assim, incentivo já na primeira leva de abertura ao capital estrangeiro e de enfraquecimento das estruturas estatais

---

<sup>135</sup> Um clássico sobre o tema é: HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1986.

de cultura, no governo de Juscelino Kubitschek. A adesão completa a essa política vem durante a ditadura militar.

A mistura do realismo com os expedientes épicos e as imagens que aparecem em graus aumentados, como a presença da TV, da samambaia, a cena épica em que todos ficam ao redor de Moça, formando a figura de uma ilha e, ainda, a cena final, com todos os personagens cantando o jingle da propaganda são muito característicos de certo realismo fantástico. É a busca por dar conta de retratar uma realidade absurda. Esses traços fantásticos, ou *non sense*, vão aparecer como forma de ressaltar a loucura provinda do capitalismo em estágio avançado ao qual a sociedade está submetida e que ela não consegue compreender ou enfrentar.

## 8 CULTURA POPULAR *VERSUS* INDÚSTRIA CULTURAL

Essa grande contradição, colocada metaforicamente pelo texto *Sobrevividos*, entre cultura popular e indústria cultural, já estava esboçada no texto *Cultura Posta em Questão*<sup>136</sup>, de Ferreira Gullar, de 1961. O texto é uma síntese teórica de alguns dos debates cepecistas. Se olharmos para a situação da cultura brasileira hoje, a discussão — infelizmente — em poucos pontos necessita de ajustes, pois a dominação estrangeira no Brasil, de lá para cá, só se aprofundou. Gullar desenvolverá a tese do que seria uma arte desprovida de valores políticos, para demonstrar a sua total impossibilidade. Essa tese, a de uma arte “descomprometida”, seguiria o princípio de que os valores da obra de arte dependem somente da sua forma e de suas relações harmônicas e intrínsecas para a constituição de uma totalidade expressiva. Esses parâmetros seriam suficientes para determinar se uma obra é “boa” ou “ruim”. Mas, se somente valores estéticos são determinantes na valoração da arte, ficamos à mercê de um crítico que passa a traduzir a obra de arte para os meios de comunicação e para o mercado, com uma espécie de carimbo que valida a obra em questão. O autor ainda alerta que:

Como na verdade não existe nenhum homem fora de “situação”, isto é, infenso à influência das circunstâncias concretas do mundo, aquela posição racionalista é, na prática, um vão esforço para fugir do real. A arte, dentro dessa concepção, resulta uma tentativa desesperada para negar a condição efetiva do homem no mundo, e foi a inutilidade deste esforço que levou Sartre a afirmar que o artista é um homem que “escolheu fracassar”. Ora o artista “comprometido” coloca-se numa posição exatamente oposta a essa, uma vez que ele está armado de uma visão construtiva da sociedade, por isso, acredita que, com a mudança da velha estrutura social, os problemas humanos serão resolvidos. Não se pode, portanto, exigir dele, em face da realização artística, a mesma atitude do outro que, longe de estar descomprometido com qualquer ideia a priori, parte de um juízo pessimista quanto ao destino do homem e da sociedade.<sup>137</sup>

E mais adiante:

Esses mesmos críticos consideram uma ofensa à arte e a à cultura “baixar” a qualidade da obra com o propósito de atingir a um público mais amplo. No seu entender, não adotar os princípios estéticos ideológicos da arte tida como boa é “baixar” a qualidade. Em nome dessa “qualidade” - que, como vimos,

<sup>136</sup> Gullar, anos mais tarde, criticaria as posições expostas no texto, chegando mesmo a renegá-lo. Faremos uso dele por dois motivos: o primeiro é porque expressa com precisão as posições cepecistas à época; o segundo é por considerarmos que a visão amarga do poeta sobre seu passado não é exatamente justa.

<sup>137</sup> GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 22.

não é senão um tipo de formulação determinado por uma visão particular do mundo - tais críticos deixam de reconhecer qualidade num outro tipo de formulação determinado por outra visão de mundo. E, assim, por equívoco ou por escamoteação, combatem a visão revolucionária sob pretexto de defender a arte, a cultura e a própria revolução!<sup>138</sup>

O texto de Ferreira Gullar joga luz sobre as reais contradições que a ideologia mercadológica impõe às artes, tentando desviar a vocação da obra artística de responder às questões da vida do homem em sociedade. Dessa maneira, o autor revela alguns mecanismos por meio dos quais a elite estabelece qual é a grande arte, aquela “altamente refinada (e que exprime problemas de uma classe que se pode dar ao luxo de explorar a sua subjetividade)”<sup>139</sup> e, por outro lado, qual seria a arte consumida em escala industrial.

A indústria cultural, em seu processo inicial, ainda buscava na cultura desenvolvida de maneira autêntica, com fulcro na história socioeconômica do país, seus representantes. Depois, com o alargamento dessas forças industriais, ela mesma passa a fabricar não só o conteúdo e o estilo do que será consumido pelas grandes massas, como também a construir o próprio artista que vinculará esses conteúdos. Ao mesmo tempo que a indústria cria esse mercado, ela sufoca as possibilidades reais da continuidade daquelas representações vivas da cultura popular.

Na luta de resistência ao golpe militar, algumas correntes do movimento cultural brasileiro, ou por opção consciente, ou por dificuldades objetivas que a conjuntura impunha, se distanciaram das formas mais politizadas do pensamento e do fazer artístico. Essas correntes, que não se posicionavam claramente contra nada e, ao mesmo tempo, se posicionavam contra tudo, na sua indefinição, deixavam mais espaço para serem facilmente absorvidas pelo sistema. Outras correntes nos alertavam que, se não estivéssemos unidos no campo progressista, daqueles que estavam preocupados em suscitar a crítica e a conscientização na ampla maioria da população brasileira, seríamos engolidos pelas forças contrárias a essa evolução. Por um sistema decadente que para se manter recorre sempre à ilusão, onde tudo é permitido, desde que ninguém suponha a sua transformação.

---

<sup>138</sup> GULLAR, *op. cit.*, p. 23

<sup>139</sup> GULLAR, *op. cit.*, p.24

## 9 CONCLUSÕES

A partir da década de 1950, a busca por retratar e discutir a realidade brasileira nas artes cênicas foi notadamente marcada por um projeto de cunho nacional-popular. Essas experiências despontaram de forma mais organizada no movimento teatral a partir do surgimento do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura e do Grupo Opinião.

Esses projetos estiveram ligados a um florescimento da criação artística a partir das décadas de 50 e 60 do século XX, em diversos campos das artes brasileiras, como a música, o cinema e o teatro. No teatro, a produção dramática é resultado desse salto. Coincide todo esse processo criativo, compreendido entre as décadas de 1950 e 1970, com uma politização da sociedade, visões marxista e/ou nacional-desenvolvimentista, que formaram um grande arcabouço teórico e prático. Mais especificamente na área teatral, o olhar para a cultura popular brasileira, os estudos sobre o teatro épico de Brecht e as teorias sobre o realismo de Lukács também são fontes preciosas para esse grupo de artistas.

A Feira Brasileira de Opinião, que foi objeto de estudo deste trabalho, se caracterizou como um exemplo do enorme esforço e capacidade criadora no campo da dramaturgia brasileira, resultado desse processo vivenciado pelas gerações entre o fim da década de 1950 e o final dos anos 1970.

Essas características aparecem primeiramente pela abrangência do grupo de dramaturgos presente na Feira Brasileira: Carlos Henrique Escobar; Carlos Queiroz Teles; Dias Gomes; Gianfrancesco Guarnieri; João das Neves; Lauro Cesar Muniz; Leilah Assumpção; Márcio Souza; e Maria Adelaide Amaral. A Feira formou um painel de dez peças curtas e independentes, onde a politização dos temas, colocados na perspectiva popular, revela o espírito de combate dos artistas participantes com luta pela redemocratização do país. Essa abrangência, destaca a capacidade aglutinadora do projeto em torno do nacional-popular.

Em segundo lugar, elas se manifestam no alto nível de apreensão da realidade que o conjunto de textos proporciona, retratando profundamente os principais aspectos da conjuntura nacional daquele período histórico e, ao mesmo tempo, alcançando qualidade artística refinada. Na prática, seu resultado condensa a capacidade criadora dos artistas envolvidos no projeto de responder a uma situação emergencial de uma forma que une didatismo, agitação e o aprofundamento necessário. O que nos leva a verificar um caminho de lapidação das formas expressivas dramáticas empreendidas nas buscas das gerações anteriores, principalmente, desde a década de 1950. Analisar um grupo de dramaturgos reunidos em um único projeto nos garante uma visão mais ampla e diversificada da dramaturgia como resultado desse esforço

social que tem o teatro como base expressiva.

Esses expedientes expressivos, de busca da realidade brasileira, tiveram como foco de pesquisa a cultura popular brasileira e os modos tradicionais de se expressar do povo, gerados a partir da sua luta por emancipação. Em suma, são os princípios do nacional-popular que se irradiaram, criando um momento de aprofundamento e de larga produção para a dramaturgia nacional. Esse processo se estendeu para as gerações subsequentes, originando um estilo brasileiro que se faz notar no teatro, no cinema e na televisão.

A análise dos dois textos escolhidos nos proporcionou percorrer uma linha do tempo entre o momento logo anterior ao golpe de 64 — com o debate sobre o CPC e o seu projeto nacional-popular, estabelecido em um contexto que possibilitou o seu alcance mais profundo e massivo — e o grande período de resistência que se iniciou a partir daí, fazendo com que os artistas se colocassem em luta contra novos entraves sociais.

Esses entraves se dividem em dois tipos — os de caráter ideológico e os de caráter econômico — sendo que, em muitos casos, tais instâncias se misturam. Os de caráter ideológico, mais presentes no texto de João das Neves, formaram uma visão de que as propostas cepecistas limitavam o artístico em detrimento do alcance político. As críticas formuladas, em sua maioria provindas do meio acadêmico, não souberam colocar as propostas em perspectiva histórica e não contribuíram para o seu desenvolvimento. Ao contrário, acabaram dando respaldo para algumas visões, cujos interesses se revelaram mais financeiros que artísticos, principalmente porque não vislumbraram que os desdobramentos daquele trabalho estavam seguindo de uma forma geral, e, em particular, no Grupo Opinião.

João das Neves, em *O Quintal*, demonstra essa historicidade e o debate ganha a dimensão acertada, colocando-o em perspectiva histórica. Com o girar da roda da história, os artistas envolvidos nas propostas do nacional-popular que mantiveram as suas pesquisas e souberam separar o que estava ligado a cada momento histórico — ou o que realmente era uma limitação que merecia ser revista — fizeram seus acertos.

Numa busca incessante, o teatro político deseja achar a dose certa de refinação entre forma e conteúdo. Talvez guiados pela dialética: quanto mais artisticamente refinado, mais as ideias políticas seriam mais bem absorvidas pela obra. Como nos diz Denoy de Oliveira, mostrando que eles (Grupo Opinião) tinham total clareza em relação à busca empreendida:

Essa preocupação de qualidade, de procurar ganhar espaço na cultura, não é somente necessidade do artista, mas também do político. Para poder influenciar na sociedade, nós tínhamos que ganhar também no terreno de



qualidade, [...] ganhando status de um grupo de teatro que realizava uma dramaturgia que tem um trabalho de reflexão sobre a realidade brasileira e que tem uma grande qualidade.<sup>140</sup>

As duas peças analisadas buscaram discutir assuntos dos meandros do meio cultural, visando representar figuras e discussões que estavam presentes numa classe média culturalizada e suas possíveis relações com os movimentos de esquerda e com o povo. Em *O Quintal*, o foco se fecha na discussão política entre militantes extremamente envolvidos com o movimento de cultura popular empreendido pelo CPC, englobando, assim, uma visão de análise e revisão desse movimento. Faz também uma espécie de ligação de causa e efeito entre o que aconteceu a partir da implementação da política ditatorial e os entraves vividos pela cultura em 1977 e 1978, tais como questões relacionadas à fetichização da arte, à despolitização e ao esvaziamento ideológico.

*Sobrevividos*, por sua vez, retrata o momento posterior, onde as forças da indústria cultural estão atuando com muito mais força, resultando em divisões e cooptações desta intelectualidade culturalizada. As figuras expostas em *Sobrevividos* já se encontram em meio às consequências da política implementada durante o regime ditatorial, sabem do nível de exploração a que estão submetidos, mas aceitam e compactuam com o modelo apresentado nesse outro momento social, onde se encaminha o neoliberalismo.

O texto de Leilah Assumpção explicita mais a questão em relação ao entrave social de caráter econômico, quando a indústria cultural impõe que a obra de arte será definida conforme as regras do mercado. E, num plano mais concreto, a peça mostra os artistas fazendo concessões em troca de trabalho. A falta de incentivo e de políticas públicas na área deixaram os artistas à mercê da indústria cultural.

Os dois textos, postos em relação, nos possibilitam vislumbrar alguns dos caminhos possíveis diante das adversidades da vida e da luta. Aqueles que, no incêndio do prédio da UNE, pularam o muro e precisaram abandonar o teatro em chamas, tiveram a percepção de que estavam deixando para trás também tudo que sonharam. Mas era apenas um recuo momentâneo, pois, como nos disse João das Neves, “A mangueira tem a raiz muito profunda, sua copa é aberta aos ventos do mundo, mais a raiz está lá e é por isso que dá frutos tão gostosos”<sup>141</sup>. Em

---

<sup>140</sup> RIDENTI, *op. cit.*, p. 127.

<sup>141</sup> NEVES, João. Informação verbal em entrevista cedida a Roberta Carbone, in: CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil.** 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-20012015-152056.

*Sobrevividos*, de Assumpção, podemos ver exatamente as forças contra as quais o projeto nacional-popular combateu. Aqui, para a análise que gostaríamos de salientar, não importa julgar essa ou aquela atitude individual que foi tomada pelos personagens, mas entender as forças sociais que estavam atuando naquele momento.

A ditadura militar e a expansão da dominação estrangeira, capitaneadas pela hegemonia norte americana, empreenderam um estrago consideravelmente grande em termos do projeto nacional-popular na dramaturgia brasileira. Entretanto, a Feira Brasileira de Opinião deflagra, como um dos exemplos, o grande processo de resistência ocorrido no meio teatral durante o período ditatorial.

Uma vez, por ocasião da montagem do espetáculo *Santa Joana dos Matadouros*, no CPC da UMES, em 2010, Zé Renato me disse que “depois da abertura, esperávamos que iriam abrir as gavetas e centenas de textos sairiam de lá. Mas o fato é que isso não aconteceu”. Ou seja, na visão de Zé Renato, a dramaturgia brasileira, como parte de um projeto coeso, não continuou da maneira como ele e muitos outros artistas imaginaram. No entanto, o que prevalece, até os dias de hoje, é o caráter nacional-popular como expressão autêntica, resistindo em inúmeras produções artísticas. Esse caráter está em diversos trabalhos espalhados pelo Brasil e podemos percebê-lo como uma imensa matriz e fonte geradora, que não deve ser apagada, camuflada, ou muito menos corrigida.

A Feira Brasileira de Opinião, que foi censurada nos palcos, mas conseguiu essa esplêndida edição, coordenada e dirigida por Ruth Escobar, reuniu a voz de dez dramaturgos, que se dispuseram a sintetizar e, mais, a desmascarar uma realidade que sufocava toda a sociedade brasileira. Suas vozes ecoam até os dias de hoje, mostrando-nos o papel social da arte, em seu sentido de politizar e transformar as coisas simples e corriqueiras, que povoam nosso dia a dia e que, por vezes, passam despercebidas. Também cumprem a função de fazer aflorar as questões mais complicadas, que merecerão estudo e debate.

Temos que ficar sempre atentos, pois, às vezes, em nome dos mais abomináveis sentimentos de ganância, até a razão de existir da arte é colocada em xeque. Como disse uma vez Ferreira Gullar, “A arte existe porque a vida não basta”. De um jeito reverso, considero que a arte não se basta sem a vida. Assim, podemos acrescentar: a arte sem a vida, ou descolada dela, perde a sua razão de existir. Dito de outro modo, perde a capacidade de expressar a realidade, de expressar a vida das pessoas em sociedade, em luta e em movimento, pois quem precisa da arte somos nós, os seres humanos, que, para não embrutecermos, buscamos nela nossa mais lapidada forma de evolução.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São Paulo: Summus, 1984.
- ALMEIDA PRADO, Décio. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- ASSUMPÇÃO, Leilah. **Memórias Sinceras**. São Paulo: Sá Editor, 2019.
- BANDER, Wolfgang. **Brecht no Brasil - Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas- Magia e Técnica, Arte e Política** São Paulo: Ática, 1991.
- BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. *In*: FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. vol. 2. São Paulo: Perspectiva, p. 175-194. 2013.
- BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- BOAL, Augusto *et al.* **200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.
- BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016.
- BOAL, Augusto *et al.* **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê, Editorial, 2013.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o Teatro**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- BUONICORE, Augusto César. Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica (3ª parte). *In*: **Fundação Maurício Grabois: espaço do pensamento marxista e progressista**, 2015. Disponível em: <http://www.grabois.org.br/portal/autores/148726-39935/2015-01-21/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-3-parte>. Acesso em : 1 fev. 2021.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre cultura popular. **Arte em Revista**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 15-21, 1980.

CHAUÍ, Marilena. O nacional e popular na cultura brasileira – Seminário II (segundo semestre de 1980). ArtePensamento, [s. d.; s. l.] Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 1 fev. 2022.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. São Paulo: Vozes, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho *et al.* (Orgs.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

ESCOBAR, Ruth *et al.* **Feira Brasileira de Opinião – A Feira Censurada**. São Paulo: Global, 1978.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Millôr. Os Meus Anos Sessenta. In: PATRICK, Robert. **Os filhos de Kennedy**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1976.

FERNANDES, Rofran, **Teatro Ruth Escobar - 20 anos de Resistência**. São Paulo: Global Editora, 1985.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada - A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura y Vida Nacional**. Buenos Aires: Ed. Lautaro, 1968.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1986.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. **O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13112019-125538/publico/NinaNussenzweigHotimsky.pdf>. Acesso em: 25 out. 2022.

JACOBBI, Ruggero. **Goethe Schiller Gonçalves Dias**. Porto Alegre: Edições de Faculdade de Filosofia, 1958.

KONDER, Leandro. **Os Marxistas e a Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KONDER, Leandro. **Os Marxistas e a Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUKÁCS, Georg. **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Thesaurus, 1991.

MACHADO, Álvaro. **Metade é Verdade - Ruth Escobar**. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo – mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar**. São Paulo: Porto Alegre, 2006

MAGALDI, Sábato. Sobrevividos. *In*: STEEN, Edla Van; VENDRAMINI, José Eduardo (Orgs). **Sábato Magaldi: Amor ao Teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2015.

MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream - A Guerra Global das Mídias e das Culturas**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. A Guinada de Zé Celso – entrevista a Tite de Lemos. **Revista Civilização Brasileira** caderno especial número 2, Rio de Janeiro, n. 2, p. 115-119, 1968, p. 119.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do centro popular de cultura. **Arte em revista: anos 60, Kairós**, p. 79-109, jan./mar. 1979.

MARTINS, Carlos Estevam. **História do CPC - Depoimento Carlos Estevam Martins**. *Arte em Revista*, v. 2, n. 3, p. 77-82. 1980.

NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072017-144723/publico/SaraMelloNeiva.pdf>. Acesso em: 25 out. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PÉCORA, José Renato. **Energia Eterna**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht Vida e Obra**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Fernando. **O Melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global Editora, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha – Teatro televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PONTES, Paulo. **Teatro de Paulo Pontes**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.

QUARTIM DE MORAES, Antonio. **Anos de Chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968**. São Paulo: SESC, 2018.

RICCI CAMARGO, Angélica. Arquivos Institucionais e a história do Teatro no Brasil: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT). **Revista Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 164-180, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138660>. Acesso em: 25 out. 2022.

RICCI CAMARGO, Angélica. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

RICCI CAMARGO, Angélica. **Política dos Palcos, A - Teatro no Primeiro Governo Vargas (1930-1945)**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROÉFERO, Mileni Vanalli. **Augusto Boal, Revolução na América do Sul – Oduvaldo Vianna Filho, A mais-valia vai acabar, Seu Edgar: uma relação dialética**. São Paulo: Giostri, 2022.

ROSELL, Mariana Rodrigues. **“Ator sem consciência é bobo da corte”**: O teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. São Paulo: Paco Editorial, 2020.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 2008.

SINISTERRA, José Sanchis. **Ay, Carmela!**. São Paulo. Hucitec: 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A Verdade sobre o ISEB**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Brasil: radiografia de um modelo**. Petrópolis: Vozes, 1974.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SODRÉ, Nelson Werneck. O Novo Teatro. **Revista Civilização Brasileira - caderno especial número 2**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 109-114, 1968.

SODRÉ, Nelson Werneck. Quem é o Povo no Brasil? **Cadernos do Povo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 2, p. xx-xx, 1962.

SODRÉ, Olga. O ISEB, Nelson Werneck Sodré e a Cultura Brasileira: um Testemunho Histórico. **Albuquerque, revista de História**, Campo Grande, v. 3, n. 6, p. 09-21, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/3977/3173>. Acesso em: 25 out. 2022.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama Moderno -1880-1950**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

SOUZA, Nilson Araújo. **A Revolução Brasileira de Tiradentes a Tancredo**. São Paulo: Global, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. Editora Temporal: São Paulo, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em Estado de Sítio**. São Paulo: Editora Temporal, 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Papa Highirte**. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração**. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira**, caderno especial número 2, Rio de Janeiro, p. 69-78. 74, 1968.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um Teatro da Mulher**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig, **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: EDUSP, 2001.

## ANEXOS



**ANEXO A – Entrevista com Alvaro Machado, realizada em 08/12/2020**

[REBECA BRAIA] Eu boleí umas perguntinhas pra fazer e aí a gente vai conversando, pode ser?

[ALVARO MACHADO] Não sei se posso te ajudar muito. Eu fiz uma pesquisa mais limitada ao âmbito da Ruth Escobar e do teatro, entendeu? Seu tema é a Feira Brasileira, é isso?

[RB] Isso, qualquer coisinha que tenha a respeito, vai me ajudar muito. Queria te agradecer pela disponibilidade de falar comigo, a Maria Silvia falou bastante do livro, sei que você está super atarefado. A primeira coisa que eu queria perguntar é se tem algum relato sobre o papel dela na Feira Brasileira? Qual era o objetivo dela, você tem alguma coisa sobre esse período?

[AM] Então, o papel dela foi fundamental na Feira Paulista, tanto pela produção teatral, como pela luta para ser colocada em palco - mais contra a censura - essa história tem a ver diretamente com a Feira Brasileira.

[RB] Sim, exatamente.

[AM] Ela estava envolvida bastante, até o pescoço, já em 68. E aí, na Feira Brasileira, o papel dela é mais fundamental ainda, eu acho. Por que eu acho que a concepção é dela. A concepção é dela. O conceito, a proposta, a iniciativa, além da produção também. Mas, como você sabe, a Feira Brasileira não chegou a ser realizada.

[RB] Sim, ela foi censurada e eu queria até ver se você tem alguma informação sobre isso. Se ela chegou a começar algum tipo de ensaio, se houve alguma ideia para encenação?

[AM] Olha, chegou porque, o que eu tenho aqui, é que são três meses de produção que ela fez. Cenografia pronta e elenco convocado. Ademar Guerra na direção. Isso indica que teve ensaios nesses três meses.

[RB] Ademar Guerra.

[AM] É, na direção. Elenco convocado, cenografia pronta. Eu não tenho o dado quente de quem fez a cenografia. Você tem o livro?

[RB] Tenho.

[AM] “Feira Brasileira de Opinião”, né?

[RB] Tenho.

[AM] Eu não tenho esse livro.

[RB] Você não tem?

[AM] Não. Mas, agora, não quero mais.

[RB] Agora já chega, né?

[AM] Eu não aguento mais. Eu tenho até a capinha do livro aqui, publiquei. Sabe a capinha? E também li o prefácio do Décio.

[RB] É, tem o prefácio do Décio e tem a apresentação dela.

[AM] É, essas coisas aí eu li.

[RB] Eu tinha visto uma entrevista do João das Neves e ele tinha dito que seria o Chico de Assis quem faria a direção. Você tem alguma informação sobre isso? É que, como a coisa não aconteceu, tudo ficou muito ainda por ser procurado. Mas ele fala que achava que seria o Chico de Assis quem iria dirigir.

[AM] Bom, é possível. É possível porque ela chama um diretor que não pode, aí chama outro...

[RB] Sim, a coisa ainda estava em processo de negociação.

[AM] O que eu tenho, a partir de um noticiário de jornal. Agora, eu não tenho para te fornecer, infelizmente, qual jornal publicou isso, [sobre] o Ademar Guerra. Eu não coloquei todas as referências absolutamente porque senão ia ficar impossível de publicar. Não tinha como. Meu livro não é uma tese. Eu tenho 250 notas com bibliografia mas noticiário de jornal eu não reproduzir todos. Nomeio todas as fotos, assim mesmo. Mas tem noticiário que tá no arquivo dela. O acervo dela, acervo Ruth Escobar. O acervo de notícias que usei para escrever.

[RB] E tem isso em uma matéria de jornal?

[AM] Tem matéria de jornal a respeito, que foi do que eu me vali, em grande parte para escrever a história. Esse acervo Ruth Escobar está depositado no CDT.

[RB] Só que agora tá meio difícil de pesquisar, por conta da pandemia.

[AM] Depois, todo esse acervo tem que ser limpo, classificado. Vai demorar.

[RB] Está em um processo, ainda.

[AM] Sim, muito inicial porque nem a limpeza física foi feita. É muita coisa.

[RB] Tá tudo bruto, lá? Todo material ainda está para ser mexido.

[AM] É. O último material que eu deposei lá estava fora de ordem. Está fora de ordem. E eu deposei ele lá há 15 dias. Ele está fora de ordem. Sujo não está, porque eu limpei muito aqui. Só que esse material que eu deposei, ele é pertinente a uma segunda fase da Ruth, sabe?

[RB] Sim, mais para frente.

[AM] Vê se tem a coisa da Feira lá, talvez tenha, esse material. Porque 78, não sei, tá na divisa aí. O primeiro material eu devolvi para os filhos dela. Talvez estejam lá as notícias sobre a Feira. Eu devolvi para a família e eu acho que essa parte a família não depositou ainda lá no CDT.

[RB] Ou seja, tem um trabalho enorme...

[AM] Para você encontrar os recortes da Feira, que eu usei, você teria que olhar esse arquivo.

[RB] Eu posso tentar pedir para a Elizabeth Azevedo.

[AM] Agora, eu também tenho informações do livro “Teatro Ruth Escobar: 25 anos”, você tem esse livro?

[RB] Não, esse eu não tenho.

[AM] Do Rofran Fernandes. Eu deixei uma cópia lá no CDT, que eu tinha ganhado. Então, as informações que estou te falando podem estar lá também. Eu tenho uma cópia aqui meio destruída. Estava lá no acervo, sem capa, sem algumas páginas. Dá um segundinho aí que eu vou olhar.

[AM] Então a iniciativa dessa Feira é dela, né?

[RB] É, acho que foi uma ideia dela mesmo.

[AM] É. Você me pergunta se foi encenado. Não, você sabe que não, né?

[RB] Não, não foi encenado. Eu perguntei se tinha começado a ter ensaios.

[AM] Pelo que me consta, sim, três meses. Agora, essas peças que ela não conseguiu encenar, essa Feira. Eu acho que ela...Poxa, não teve citação, para a primeira feira. Essas peças, eu acho que elas foram lidas com cenografia. Leitura dramática muito bem-produzida. Acho que no ano seguinte, vou confirmar para você aqui. Está escrito no meu livro, mas eu não tenho o livro inteiro de cabeça.

[RB] Tranquilo. Depois eu posso procurar melhor.

[AM] Como ela não conseguiu encenar...

[RB] Ela fez a leitura dramática.

[AM] Ela inventou uma série de leituras dramáticas que não passavam pela censura.

[RB] Porque não era uma coisa pronta, não precisava de aprovação.

[AM] Isso. Não necessitava de um aval. Se bem que deu problema com a censura, foi proibido de novo e ela entrou com recurso, que aquilo era uma leitura. Mas eram leituras super bem-produzidas.

[RB] Sim, leituras encenadas, como o pessoal faz hoje.

[AM] Vou ver se encontro essa informação do Ademar Guerra.

[RB] É, porque o João tinha comentado Chico de Assis. O João das Neves. Mas ele também pode não ter certeza. É da memória dele.

[AM] Na Feira Brasileira, tinha peça do Boal?

[RB] Não, do Boal, não. Tinha Carlos Henrique Escobar, Carlos Queiroz Teles, Dias Gomes, Guarnieri, João das Neves, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Leilah Assumpção, Márcio Souza e Maria Adelaide Amaral.

[AM] Jorge Andrade não era “Milagre na Cela”, não, né?

[RB] Do Jorge Andrade era “A Zebra”.

[AM] Eu achava que ela tinha encenado depois algumas peças do Augusto Boal. Essas daí, uma leitura dramática, que se chamou “Seminário de Dramaturgia Brasileira”. O primeiro Seminário de Dramaturgia Brasileira. Apelidado “o seminário do proibido”. Isso eu nem coloquei no meu livro. Aconteceu por iniciativa do teatro Ruth Escobar de 18 de julho a 10 de outubro de 1977.

[RB] Foi um ano antes...

[AM] Um ano antes. Uma coisa que parece a Feira.

[RB] De onde saíram esses textos, talvez?

[AM] Deve ser o início da Feira. A ideia da Feira deve ser daí. Seminário de Dramaturgia Brasileira 1. O primeiro seminário.

[AM] Então tem todas as datas em que foram as peças. Os autores, metade deles são os mesmos, mas as peças não são as mesmas. Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Carlos Queiroz Teles, Gianfrancesco Guarnieri, então bate né?

[RB] Bate.

[AM]. Renata Pallottini não tinha na Feira?

[RB] Não, Renata Pallottini, não.

[AM] Antes, tinha. Consuelo de Castro também não tinha, né?

[RB] Também não.

[AM] Chico Buarque e Ruy Guerra não tinha.com Calabar, Plínio Marcos não tinha.

[RB] Todos esses estavam no Seminário?

[AM] Todos, sim. Antônio Bivar, não tinha também, né?

[RB] Também não.

[AM] Nelson Xavier...Vianinha não tinha?

[RB] Pois é, o Vianinha também não.

[AM] Estava nesse anterior, entendeu? E Boal.

[RB] E Boal. Dez anos antes, havia tido a Feira Paulista de Opinião, não é?

[AM] É.

[RB] E aí ela faz a Feira Brasileira de Opinião, mas aí já eram dez anos de ditadura. A coisa já estava, talvez, em um outro momento e já caminhando para a abertura. O que ainda não estava muito claro. Mas qual era a semelhança e qual era a diferença entre as duas Feiras?

[AM] Bom, aí a procedência dos autores não tem nada a ver.

[RB] É, são outros. Parece que três fizeram parte das duas. O Guarnieri, o Lauro César Muniz...

[AM] É, mas aí tem mais cariocas na Feira Brasileira.

[RB] É, pode ser.

[AM] A Feira se estabeleceu no Rio de Janeiro, não é? João das Neves, Carlos Henrique Escobar, Márcio Souza, do Amazonas né?

[AM] Eu acho que cria uma amostragem um pouco maior.

[RB] Tenta captar a questão mais nacional.

[AM] Eu acho que sim.

[RB] Colocando autores de todos, de vários...

[AM] De vários temas, também, né?

[RB] Sim.

[AM] Você tem os temas das peças?

[RB] Tenho. Pega nordeste, pega a questão da Amazônia, Rio de Janeiro..

[AM] Rio, São Paulo. Aí tem os dados. Agora, só estudando as peças para saber. Não posso te falar mais, porque teria que ler todas as peças. Assim como ela leu. Ela quem escolheu. Aqui tem quatro páginas sobre o Seminário de Dramaturgia Brasileira.

[RB] Nesse livro “Teatro Ruth Escobar: 25 anos”, não é?

[AM] Isso.

[RB] Tá, vou dar uma procurada.

[AM] E eu tenho a opinião de que a semente da Feira Brasileira está aí.

no seminário de leitura dramática,.. que foi proibido.

[RB] [Eu acho que o processo todo tem a ver com isso. Também tem algum lugar que aparece 76.

[AM] Eles tentam fazer não mais uma leitura dramática, mesmo que ela tenha produzido muito bem essas peças. Com muito público.

[RB] As leituras?

[AM] As leituras de 77. Ela tentou fazer uma encenação, de fato.

[RB] Para tentar burlar a censura, tentar fazer alguma coisa.

[AM] Não, burlar a censura foi em 77, com o Seminário. Em 78, ela tentou encenar essas peças.

[RB] E eles não deixaram. E aí, ela consegue fazer a publicação do livro, que eles liberam.

[AM] Isso.

[RB] Eu acho que então a publicação foi no sentido de tentar fazer alguma coisa, já que não tinha como fazer a encenação, não é?

[AM] É. Eu vou ler para você a minha página sobre a Feira Brasileira: "Em 1978, enquanto convocava e testava dramaturgos para sua Revista do Henfil, e passados dez anos da Feira Paulista, ela anunciou que já era tempo de sentir o que dizem os dramaturgos sobre o homem brasileiro aqui e agora. E assim concebeu a 1ª Feira Brasileira de Opinião, maratona com 22 esquetes de cerca de 20 minutos cada um". É isso?

[RB] Isso.

[AM] "...alinhavados pelo dramaturgo Chico de Assis."

[RB] Organizados pelo dramaturgo Chico de Assis?

[AM] Alinhavados. Tem uma costura dramática no meio dessas peças todas.

[RB] Fico imaginando como seria essa montagem, porque são cenas bem diferentes.

[AM] Aí o Chico de Assis devia ter escrito alguma coisa para unir cada uma delas.

[RB] Sim, seria uma coisa bem interessante.

[AM] "...alinhavados pelo Chico de Assis. Mais uma vez desafiando a censura, a ideia partiu de dois ciclos de leituras Aquilo que eu estava te falando antes, de peças proibidas promovidas em fins de ano anterior por alunos e professores da Escola de Arte Dramática, o primeiro sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP, esse da EAD, e com participação de Ruth, e o segundo no próprio teatro da produtora no Bixiga."

[AM] Esse segundo é o primeiro Seminário. Eu deveria ter posto uma vírgula aqui e deveria ter falado que o segundo é esse que a gente tá falando. O primeiro Seminário. E tem o outro, na EAD, que a Ruth participou também. Com outro ciclo de peças. Foi a origem da Primeira Feira Brasileira. "Aceitaram o convite para a primeira Feira Brasileira e enviaram peças inéditas." Aí você tem a relação das peças.

[RB] É, isso já é incrível. Juntaram dez textos, novos, inéditos.

[AM] E os 22 esquetes, o que eram?

[RB] Esses 22 eu não sei. Será que foram resultados desse seminário?

[AM] E o livro só tem 10, né?

[RB] É, são 10. São dez peças curtas. É, esquetes.

[AM] Onde é que estavam os 22 esquetes? Cerca de 20 minutos cada um. É um tempo muito grande, né?

[RB] É, aqui eu tinha colocado que cada leitura dá mais ou menos isso. 18 minutos.

[AM] Cerca de 20 minutos.

[RB] É isso mesmo. Seria bem grande. Duas horas de peça.

[AM] Agora, 22 é o dobro, né? Maratona. Acho que ela concebeu com 22...

[RB] E aí, teve que cortar.

[AM] Acho que sim. “Aceitaram o convite e enviaram peças inéditas...”. Inéditas, né? Todas essas?

[RB] Sim.

[AM] Aí tem um parágrafo sobre as peças aqui. É, acho que esses 22 ficaram perdidos no meio do caminho.

[RB] É, eu acho que ela selecionou. Acho que o Chico de Assis selecionou.

[AM] Selecionou.

[RB] Porque não teria como, 22 peças. É muita coisa. A não ser que fossem dois dias de apresentações.

[AM] É, o que era bem possível na época.

[RB] Ah sim, era uma outra época.

[AM] E essa informação de 22, que tem publicado em algum lugar, mas aqui ficou meio perdida.

[RB] Mas esses 22 eram do Seminário? Ou da Feira?

[AM] Da Feira.

[RB] É, porque o que a gente tem é o livro. E pode ser que no livro não tenha entrado tudo.

[AM] É, pode ser.



[RB] E que a ideia fosse entrar mais, fazer mais dias. Porque esse negócio de Feira era quase um festival, vamos dizer assim.

[AM] É, eu não sei onde está o 22, não. Deve estar em um noticiário, porque no livro do Rofran não tem a Feira. Eu não sei por que ele não colocou a Feira. Acho que não tem (no livro). Ele não colocou porque não foi feita, né?

[RB] É, porque não estreou.

[AM] Tem um capítulo dele de ciclos de debates e eventos. No livro do Rofran. Um capítulo do livro do Rofran que é onde tem o Seminário de Dramaturgia de 77. Que é onde poderia estar, mas não está porque não foi feito, na verdade. Só o livro.

[RB] Entendi, porque aí só tem as coisas que realmente foram encenadas.

[AM] Que tiveram público. Debates que tiveram público. Acho que vou ter que tirar esse 22 aqui porque depois transformaram em 10, né?

[RB] É, o que ficou foram essas 10, por causa do livro. Mas a gente tinha que ver isso, achar esses textos.

[AM] Olha, de algum lugar eu tirei. Não tenho a data aqui, não tem referência, mas... Eu não ia trocar tudo aqui, em um livro comercial. Depois eu não ia conseguir nem escrever, de tanta informação que eu tinha que dar, remissão demais. A maior parte (...).

[RB] Algum lugar saiu essa informação.

[AM] ...dos esquetes. E que era costurado pelo Chico de Assis. Essa informação está junto.

[RB] Então, o Chico de Assis estaria como um dramaturgo geral e o Ademar Guerra como um diretor?

[AM] É o que eu tenho aqui. E sobre os dois ciclos de leituras...(...) se é referência minha ou se está publicado.

[RB] Eu vou procurar lá no CDT.

[AM] Acho que pode ser referência minha. Dedução, entendeu?

[RB] Mas está tudo ligado, por causa do período. Com certeza, era um grande projeto.

[AM] É uma diferença de meses. Entre os fatos. O Seminário de Dramaturgia já no teatro dela acabou...a última peça foi do Jorge de Andrade em outubro. 10 de outubro de 1977.

[RB] 10 de outubro de 1977. É muito perto.

[AM] Tem uma declaração dela aqui sobre a dramaturgia mais rica do mundo, engavetada. Mas não fala da Feira Brasileira.

[RB] Na apresentação dela, da Feira, ela fala assim: “quando reunimos os autores em torno da proposta de uma Feira Brasileira, não pensamos em termos de arte mas, sobretudo, em termos de retratar o homem brasileiro aqui e agora.” Por que você acha que ela faz essa distinção?

[AM] Porque ela vinha de um conceito com ela própria e ter sido produtora de peças muito estetizantes, frente a alguns críticos brasileiros. Peças alinhadas ao pensamento estético. Que nem as peças do Victor Garcia. “Cemitério de Automóveis” e “O Balcão”.

[RB] Tinha esse debate entre uma arte estetizante e uma arte política.

[AM] Ela fica envolvida nos dois segmentos. Nessa época, ela tinha falas de renegar a própria produção dela.

[RB] Ela estava fazendo uma autocrítica?

[AM] Ah, ela fez muito. Falou coisas radicais, bem radicais, sobre peças que eram os melhores trabalhos dela. Até hoje são, para mim. As peças com o Victor Garcia. Mas ela entrou em uma fase politizada. Por conta de companheiro dela.

[RB] Quem?

[AM] ...que era da ala vermelha. Ela entrou em uma fase politizada, lia Marx, lia Gramsci. Ela diz que ela tinha rompido com essa. Então, acho que ela queria deixar claro o que era a Feira Brasileira e se desligava das propostas anteriores de produção teatral pelas quais ela se tornou mais conhecida.

[RB] E essas são anteriores? Esse “Cemitério de Automóveis”?

[AM] Ah, são de 68, 69, até 74. Em 75, ela começa esse pensamento mais politizado brasileiro. Aí começa a participação na campanha da Anistia.

[RB] Tem um texto do Vianinha que ele fala sobre essas divisões da classe, que isso na verdade enfraquece, mas que tinha muito esse debate.

[AM] Em todo o caso, ela tendeu para esse lado. [continua a ler o livro] "Após três meses de produção da nova Feira, com cenografia pronta e elenco convocado, Ademar Guerra na direção e tudo o mais, a Censura Federal avisou, por telefone, que determinara cortes em nove títulos e

vetara na totalidade a peça de João das Neves. Ruth respondeu que um texto não existia sem o outro, pois o espetáculo seria 'uma peça escrita a vinte mãos', e que dessa maneira tudo estava censurado." Não só a de João das Neves, todas estavam censuradas. Era a opinião dela. Censurava uma, censurava todas. "Assim, 'a indignação da classe artística foi multiplicada por dez', informou o repórter Tom Figueiredo na revista Visão."

[RB] Entendi, não era um autor sendo censurado. Eram dez.

[AM] É. E aí você tem uma referência da revista Visão, bem difícil de achar. Um repórter mais ou menos conhecido, Tom Figueiredo, e ele ter feito uma reportagem sobre a Feira. Bem difícil de achar mas, em todo caso, está lá no clipping dela.

[RB] Está lá no CDT?

[AM] É, pode estar lá ou pode estar para ir para lá. Infelizmente eu devolvi para os filhos, não devia ter devolvido.

[RB] E agora, ferrou.

[AM] Porque eles têm uma questão de que eles têm documentação de empresas de produção que não foram fechadas ainda, misturadas nos arquivos. E tem, está tudo misturado mesmo. É um terror. Eram mais de 400 caixas. Então, está misturado, tive que abrir uma por uma e separar. Tem documentos de informação e tem a questão contábeis e empresas produtoras. Aí uma das filhas dela achou que tinha que separar mas até hoje não separou.

[RB] E não vai separar nunca.

[AM] Aquele meu clipping. Meu clipping, é só olhar o conteúdo das caixas, da primeira fase, que talvez esteja a reportagem da Visão, ela tá toda expurgada. Eu não trouxe material de produção, borderô, esse tipo de coisa.

[RB] Sim, eram mais coisas críticas.

[AM] É, então, mas está separado. Só que quando eu devolvi eles não...tá lá meio separado já. Mas ela não mandou para a USP. Infelizmente ela não mandou esse material para a USP. Então, "a indignação artística foi multiplicada por dez" é uma frase da revista Visão.

[RB] Esse texto você tem como me mandar, esse pedacinho que você fala sobre a Feira?

[AM] Isso é texto do meu livro, posso te mandar mas...

[RB] O livro ainda nem foi publicado.

[AM] Vai ser publicado esse mês.

[RB] Ah, legal. Então dá tempo, eu ainda tenho um ano de mestrado.

[AM] Eu vou terminar de ler o último parágrafo sobre a Feira: “No ano anterior [77, né?], Ruth já havia tentado junto à Censura, porém sem sucesso, encenar novas peças de dois daqueles autores: ‘Zona Franca, mon amour’, de Márcio de Souza; e ‘Caixa de Cimento’, de seu ex-companheiro Carlos de Escobar, esta premiada pelo Serviço Nacional de Teatro. Em defesa da peça de Escobar, Flávio Rangel publicou artigo na Folha de S.Paulo, no qual concluiu: ‘Teatro não derruba governo. Chega de besteira’. Acuados pela ação da Censura desde 1964, os dramaturgos reunidos por Ruth na Feira - e outros, como Renata Pallottini resolveram fundar, para sua defesa, no final de junho de 1978, uma Associação Paulista de Autores Teatrais (Apat), entidade a ser multiplicada em outros estados, e, no final daquele ano, Ruth publicou, pelo selo Global, o livro ‘A feira censurada’, com a integralidade das peças, além de apresentação sua e prefácio de Décio de Almeida Prado. A casa editorial contava com extenso catálogo luso-brasileiro e, entre os sócios, com o luso-moçambicano José Carlos Venâncio, que se tornara próximo de Ruth e lhe solicitara a organização da coleção ‘Teatro Urgente’, a ser iniciada com obra inédita de Jorge Andrade, empreendimento afinal paralisado. ‘À época, eu recebia diretamente centenas de peças e estava montando uma equipe para sua leitura’, lembrou a atriz.”

[AM] Então, quando ela publicou “A Feira Censurada”, ela estava para dirigir uma coleção de teatro nesta editora, com textos brasileiros. Uma coleção de livros de teatro nesta editora Global, chamada “Teatro Urgente”. Então, isso está vinculado também à Feira. Depois da publicação da Feira, ela ia fazer essa coleção.

[RB] Era um dos livros da coleção, não é?

[AM] Não, a Feira foi uma publicação autônoma, completa. E a editora Global solicitou então para ela a organização de uma coleção de teatro. Com textos inéditos, brasileiros, que chamaria “Teatro Urgente”.

[RB] E essa coleção saiu?

[AM] Não. Ela estava falando que ela recebia diretamente centenas de peças e estava montando uma equipe para sua leitura. De tantas peças que ela recebia. Dá para imaginar, tudo censurado, né?

[RB] Sim, todo mundo escrevendo mas nada sendo produzido.

[AM] É, aí nisso descobriram que ela estava com essa movimentação de montagens, seminários,.

[RB] Aí começaram a mandar para ela.

[AM] Mandar para ela. Ela acaba montando uma equipe para leitura. “No entanto, no compasso de espera de liberação da Feira, deu-se o 2º Ciclo de Debates do Teatro Ruth Escobar, em maio e junho de 1978.” Aí já é um ciclo de debates, né? Também está meio ligado. Isso está nesse livro do Rofran Fernandes.

[RB] Qual livro?

[AM] Do Rofran. Esse “Teatro Ruth Escobar: 25 anos”. Está escrito no capítulo desse 2º Ciclo que foi feito concomitante à tentativa de liberação da Feira. É mais um evento ligado à Feira. Outro evento ligado à Feira. Tem dois antes, né?

[RB] E dois depois.

[AM] Seminário de 77 e tem o livro. Aí tem essa coleção de Teatro da Global, que não foi feita, e tem o 2º Ciclo de Debates, entre maio e junho de 78. Também ligado aos eventos da Feira Brasileira.

[RB] E esses ciclos de debates aconteceram onde?

[AM] Ah, Ruth, acho.

[RB] No Ruth Escobar?

[AM] No Ruth Escobar. “Com falas previstas de Almino Afonso, Lula e Franco Montoro, a abertura foi proibida e só aconteceu, de fato, com um encontro sobre direitos humanos, quando falaram o general Pery Bevilacqua, Hélio Bicudo (1922-2018) e Raymundo Faoro. Participaram de “A universidade e a conjuntura” Antonio Candido, Perseu Abramo e Darcy Ribeiro, entre outros, e assim por diante, a totalizar seis debates, a incluir Lula e Afonso. Em agosto, a produtora foi a Porto Alegre para o II Encontro Estadual de Teatro, promovido pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.” Aí já não tem ligação com a feira.

[RB] Direta não. Mas indireta, total.

[AM] “Os artistas daquele estado se encontravam em vias de criar seu sindicato, Como de hábito, na capital gaúcha Ruth teve seus passos vigiados, e o órgão de informações do Ministério da Justiça anotou que ela teceu severas críticas ao sistema capitalista, ao governo

brasileiro, à Polícia Federal, ao ministro Falcão, à liberação de verbas, à regulamentação da profissão de ator, etc.“

[RB] Era altamente perigosa!

[AM] “Ruth aproveitou a ocasião para distribuir manifesto do Comitê Brasileiro pela Anistia e declarou o jornal Correio do Povo: ‘Povo só vai ao teatro quando trabalha na sua construção’.”

**ANEXO B – Entrevista com Leilah Assumpção, realizada em 11 de março de 2021**

[REBECA BRAIA] Queria que você me contasse um pouquinho como que surgiu a história, como que foi a história dessa peça porque ela é muito boa, muito atual.

[LEILAH ASSUMPCÃO] Muito atual, né?

[RB] Muito atual. Fala de muitas questões dos artistas. A relação do artista com a obra dele, com a questão autoral. A relação dele com a indústria cultural, com a política...Todas essas questões que sempre vão estar na cabeça do artista.

[LA] É verdade.

[RB] E ao mesmo tempo ela retrata muito bem aquele momento histórico que aquela geração estava passando. Então queria que você começasse me contando como que você escreveu.

[LA] Bom, a Ruth Escobar é quem capitaneou isso daí. Ela convidou esses autores para fazer a feira brasileira de opinião e cada um pegava um negócio. E eu quis focar a *intelligentsia* de esquerda que estava começando a “folgar” na classe média sem perceber. E alguns ficaram lá fazendo publicidade... é incrível porque eles vendiam veneno para eles mesmos. E não percebiam.

[RB] E a publicidade começou a invadir, não é? Foi uma coisa que começou a dar emprego para todo mundo...

[LA] É. Eu li agora...eu fiquei surpresa, gostei muito. Inicialmente eu não me identifiquei com nenhum grupo. Mas depois que me identifiquei sim com a contracultura, porque eu sempre fui de esquerda, simpatizante. Nunca fui comunista porque sempre achei esquisitíssimo esse negócio de “ditadura do proletariado”. É muito esquisito. Mas eu sempre fui feminista, sempre me condooei muito com a situação da mulher. Então, eu me identifiquei com o pessoal da contracultura, com os “hippies”, porque eu vivi em Londres no tempo da contracultura e eu vivenciei tudo aquilo.

[RB] O Celsinho e a Zezinha.

[LA] É.

[RB] E a Zezinha desiste de fazer a propaganda, vai embora antes. E o Celsinho fica mas, no final, a contragosto. Todos eles estão a contragosto.

[LA] Todos eles. Eles começam a ter consciência no final.

[RB] Só que aí alguma coisa controla eles. Fiquei até imaginando...era como se fosse um Big Brother. A voz dela ali, no comando, sabe?

[LA] Ah, que interessante essa visão, Eu vou te dar o telefone do Júlio Carrara, que eles filmaram essa peça. Eles leram e depois gravaram. E eles estão fazendo o Panorama do Teatro Brasileiro.

[RB] Eu queria assistir.

[LA] Vai passar no YouTube. Eles estão gravando, cada um em sua casa, e depois vou passar o contato dele. Você liga, eu já falei de você para ele. Ele te põe mais a par.

[RB] Eu fiquei imaginando isso, uma coisa que foi escrita a quase 40 anos e continua super atual. Esse controle que...parece que, às vezes, a gente mesmo se coloca sob controle.

[LA] Aliás, ele vem amanhã aqui. Ele vem me entrevistar amanhã.

[RB] A gente tentou fazer um projeto. Eu trabalho no CPC da UMES. É um CPC que a gente fez inspirado no CPC antigo. E a gente tentou fazer um projeto de leitura e a gente ia colocar esses textos, só que aí veio a pandemia. E ia ser leitura presencial, no teatro. Mas, com a pandemia, a gente cancelou. Vamos ver se, mais pra frente, a gente consegue. Você falou que a Ruth Escobar convidou vocês e cada um escreveu... porque isso eu queria muito saber: como a Feira não foi feita, foi censurada e não foi apresentada, né?

[LA] Só a minha peça que foi montada.



[RB] Foi? Onde que foi montada? Eu sei que eles fizeram antes um seminário de dramaturgia, que a Ruth Escobar organizou. Isso, quem me falou foi o Alvaro Machado. E diz que, depois, como a peça não era liberada, fizeram várias leituras no Ruth Escobar. Mas parece que, pelas que estão lá registradas, que eram outros textos. Essas leituras dramáticas.

[LA] Não estou sabendo. Eu só sei que Leão Lobo montou a peça com o grupo dele. Não foi boa montagem, não. Mas a peça, eu gostei muito agora que eu li. Achei interessantíssima. Aliás, a Consuelo de Castro não estava neste grupo porque ela estava brigada com a Ruth Escobar.

[RB] Só por isso?

[LA] Só por isso.

[RB] Sim, porque, ela teve uma peça incrível que ela escreveu sobre aquela invasão na Maria Antônia...

[LA] Invasão de bárbaros. Teve.

[RB] Mas aí cada autor mandou...

[LA] Mandou um texto.

[RB] ...mandou, respondendo àquela questão que eles fizeram: Quem somos?, A que vimos? Quem é nosso povo? E era livre. Não precisava ter uma ideia única. Eram textos separados.

[LA] É verdade.

[RB] E, me diga uma coisa, a Ruth fez alguma reunião com vocês? Ou só ligou e falou “ah, manda um texto”. Você lembra?

[LA] Não, não fez reunião, não.

[RB] Não teve nenhum encontro?

[LA] Não.

[RB] E depois, chegou a começar a ensaiar?

[LA] Não, ela mandou para a censura. Foi proibido. E aí, ela publicou.

[RB] Daí, pelo menos, conseguiu a publicação.

[LA] Minha filha, que chegou agora da praia, nem sabia que eu tinha essa peça.

[RB] Não sabia?

[LA] Não. Eu vou dar o livro...

[RB] Ela vai ler e vai amar.

[LA] Vai amar.

[RB] Outro personagem que eu achei muito interessante também é o da empregada, que você coloca como a representante do povo.

[LA] É.

[RB] E a relação que todo mundo tem, que é super preconceituosa, mas ela fica central na peça.

[LA] Fica.

[RB] Era uma ideia de responder a essa pergunta, que a Ruth Escobar tinha feito?

[LA] Era, era. Eu tenho uma peça “Vejo Um Vulto Na Janela Me Acudam Que Eu Sou Donzela”, que é em um pensionato. Você tem meu livro “Onze Peças de Leilah Assumpção”?

[RB] Não, esse eu não tenho. Eu tenho só a biografia.

[LA] Você quer que eu te dê um do “Onze Peças...”?

[RB] Eu quero, adoraria. Aí eu vou lendo as outras.

[LA] Você pode falar para quem quiser ler livro meu, eu tenho. Tenho bastante e eu dou. Dá meu telefone, não precisa nem entrar aqui. Eu deixo ali na guarda.

[RB] Vou avisar ao pessoal. Tem muita gente fazendo pesquisa nessa área de dramaturgia.

[LA] Eu adaptei na classe média porque eu casei com um bancário e aí a gente começou a comprar um quadro do mesmo autor, nosso amigo, outro quadro. Falei “meu Deus do céu, tá parecendo a minha peça”. Aí eu fui salva. Sabe por quê? Bancário virou banqueiro e eu fiquei rica! E escapei da classe média.

[RB] É o melhor negócio, né? Banco, realmente...

[LA] É.

[RB] E ele era dessa área, da economia?

[LA] Banco, né? Ele é dono do banco. 40 anos. 20 anos eu morei junto com ele, agora estou separada há 20 anos. Mas a gente ainda é íntimo.

[RB] É o que você conta no livro?

[LA] É.

[RB] Que ele frequenta a casa.

[LA] Frequenta.

[RB] Ele deixou você ficar com a casa e ele foi para outro lugar.

[RB] É uma pena que a feira não passou. Como que era essa relação, nessa época, das peças serem censuradas. Nada passava, nada passava. Como que você vê esse momento?

[LA] A sua tese é sobre o que?

[RB] A minha é sobre a Feira Brasileira de Opinião e eu vou falar muito disso. Desta relação com a censura e dos artistas que estavam vivendo bem esse período em que tinha a ditadura e aí começa a abertura. E aí, depois da abertura, até o Zé Renato, uma das coisas que ele falou foi: “a gente achava que quando viesse a abertura ia ter um monte de peça. Aí foram abrir as gavetas e as gavetas estavam vazias.”

[LA] Foi. Por exemplo, o Guarnieri escreveu uma peça chamada “Basta”. Era para ser proibida. Foi proibida. Chamava “Basta” e era pouca coisa. Era só para ser proibida. Eu fui censurada, mas eu tomava o avião e ia para Brasília tentar liberar minha peça. E eles se surpreendiam muito. Em “Fala Baixo Senão Eu Grito”, queriam cortar a palavra “gozar”. Falaram assim: “Olha, o Plínio Marcos tudo bem, ele é um homem do povo. Mas a senhorita falando essas coisas, não fica bem”. Aí eu falei assim: “Escuta, ela tá conversando com um marginal”. Eles queriam que eu falasse assim: “Você nunca chegou ao clímax? Você nunca chegou ao clímax?” Aí liberaram o “gozar”. Na peça “Roda Cor de Roda”, feita pelo Abujamra, foi o maior sucesso. O Abujamra encheu de palavrões.

[RB] Ah, ele colocou mais?

[LA] Mais palavrões, um monte. Para cortarem e deixarem o essencial. E sabe o que aconteceu? Chegou um censor novo e liberou todos os palavrões. Por isso, ela está publicada com um monte de palavrões. Não pode ter tanto palavrão, mas eu não podia cortar palavrão, como que eu ia cortar?

[RB] Aí vocêalaria o que pro censor, né?

[LA] Pois é. Ele adorou a peça. A filha dele de 12 anos, ele mandou assistir ao ensaio. Ele foi com ela, com a menina de 12 anos.

[RB] “Escuta todos os palavrões, pra você ficar com o estoque gasto de palavrão.”

[LA] É, liberou tudo. No meu livro eu conto isso, eu falo assim: “tooinn”, na hora que ele libera os palavrões.

[RB] E às vezes não liberavam, de jeito nenhum?

{ENTREVISTADA} Não. Mas em cima da coisa da mulher, eles não achavam que eu era importante. O negócio era “abaixo a ditadura”, etc. Então, muita coisa minha foi liberada porque era da mulher.

[RB] Eles achavam que era um assunto que tudo bem, menor. Sem importância.

[LA] É. E aí eu tenho uma obra inteira sobre a mulher, onde eu disse exatamente as coisas que eu queria, aliás, até palavrão a mais do que eu queria.

[RB] E não é só sobre a mulher, né?

[LA] Não.

[RB] Acaba sendo sobre toda a sociedade.

[LA] Claro. A partir do ponto de vista de mulher porque eu sou mulher. Antes, o homem falava sob o ponto de vista do homem. Enquanto tem gente que diz assim (as outras, eu não): “parece peça feita por um homem.” Eu não. Eu falava “eu escrevo com o útero”.

[RB] É uma coisa que vai trazer a diferença no trabalho.

[LA] É.

[RB] E tem a Berenice, né? Que é super classe média. Ela odeia a classe média também, mas ela vai vendo que na propaganda tem a samambaia da casa dela...

[LA] “É a cara da minha samambaia!”

[RB] E as roupas também. Então, eles vão se tornando eles mesmos a própria classe média. Eles vão se metamorfoseando.

[LA] É. [A classe média] que eles queriam criticar.

[RB] Que eles achavam que estavam acima do bem e do mal.

[LA] É.

[RB] Mas por que eles achavam que estavam acima do bem e do mal? Por que são artistas? Por que participaram de movimento político?

[LA] Artista estudantil. Porque eram de esquerda.

[RB] Porque eram de esquerda, né?

[LA] Espero que Lula tenha voltado um pouco mais maduro, agora.

[RB] Será?

[LA] Mas é o único que vai tirar o Bolsonaro daí. É o único que vai conseguir, ninguém mais.

[RB] Será que ele tira?

[LA] Esse Bolsonaro é um psicopata. É uma família de psicopatas.

[RB] Totalmente. A gente caiu em um holocausto aqui. Estamos num mato sem cachorro. Não tem pra onde correr.

[LA] É, um horror.

[RB] E vendo esse período, de 1978, eu espelho muito com o que a gente tá vivendo hoje. A necessidade de uma frente ampla. E era a luta da época, né? Construir a frente ampla, abertura, Diretas já. Só que aí eu tenho medo porque a ditadura durou anos. E fico pensando “será que o Bolsonaro vai durar tanto tempo?” Acho que ele não é tão esperto, né?

[LA] Não, o Lula vai derrubar ele. Eu nunca fui lulista. Mas eu votei no Lula no primeiro governo, que ele foi muito bem.

[RB] É, o primeiro ele foi bem e depois é que eles enfiaram o pé na jaca.

[LA] É. Mas eu acho que agora, Deus queira que o Lula faça política, coisa que ele não quer fazer, né?

[RB] É, ele tem que baixar a cabeça um pouquinho.

[LA] Tem.

[RB] Vamos ver se dá certo.

[LA] Pra tirar esse psicopata daí.

[RB] É, acho que é um dos jeitos, porque o povo gosta dele. Ele tem carisma.

[LA] Na “Mulher do Povo”, eu falo assim: “Ela é uma ilha cercada de chefes por todo o lado.” Aí a minha amiga falou assim: “Não é ela, é mulher. A mulher é uma ilha cercada de chefes”. Pelo menos naquela época, era. Cercada de chefes por todo o lado. Pai é chefe, marido é chefe e os filhinhos, tudo é chefinho”.

[RB] Sim, a Zezinha fala isso. “Você vai voltar para casa para os seus chefinhos.” Ela sai do trabalho, aí chega lá tem o marido, os filhos...

[RB] Sobre essa questão da dramaturgia, que estávamos falando. Você é uma dramaturga.... E aí tem essa coisa que o Zé Renato falou, que veio a abertura e não tinham tantos textos assim. O que você acha que aconteceu com a dramaturgia? Eu fiz faculdade de Artes Cênicas, eu sou atriz. E na faculdade, a gente não estuda. os textos brasileiros. É um absurdo. Fui estudar por minha conta e agora, no mestrado. Então, a gente não tem essa escola que fala “Gente, dramaturgia...”. Tem até um preconceito: “Texto pronto? Como assim? Eu quero entrar e criar em um laboratório” E aí, você acaba vendo textos que são ruins.

[LA] É verdade, mas eu acho que os melhores textos foram montados. Agora, aconteceu isso que eu falei do Guarnieri, que ele escreveu “Basta”. Ele escreveu para ser censurado. Não pode ser um texto bom. Uma coisa pequena.

[RB] Ele já colocou uma frase que já leva para a censura. Mas e depois, quando não tinha mais censura? Muita gente foi para a Globo. A Berenice trabalha na Continental, não é? Que seria como se fosse a Globo.

[LA] É.

[RB] E o Robertão, que era um professor, crânio, se tornou um diretor. Totalmente cooptado.

[LA] É. Eu continuei a escrever, Consuelo de Castro continuo a escrever.

[RB] Muita gente continuou mas, digo assim: continuaram os que tiveram aquela escola. Pois eu acho que vocês foram de uma geração que tiveram uma escola de dramaturgia.

[LA] Como geração, talvez tenha sido a última. Olha, éramos censurados, estávamos em ditadura. Mas era um entusiasmo, a gente se encontrava nos bares, almoçava e jantava juntos. Era uma felicidade, discutindo tudo. Era uma vida, muita vida.

[RB] É, o que eu vejo é que, mesmo com a ditadura, parece que existia uma gana.

[LA] Existia. E a gente era mais unido. Sabe por quê? Porque a gente tinha um inimigo em comum, que era a ditadura. Isso nos tornava mais unidos, porque a gente tinha um inimigo em comum. Sábato Magaldi era um crítico que nos estimulava muito. Eu, a Consuelo, o José Vicente. Ele era meio paternalista. Paternalizava um pouco. Eu gostava dele. A Consuelo teve um caso com ele. Isso eu falo porque é público. Não é segredo. Até dizem que “A Flor da Pele” é o Sábato, mas não é. É o Lauro César Muniz. Ela foi aluna dele e escreveu essa peça, “A Flor da Pele”, que era o Lauro. Depois ela teve um caso com o Sábato, as coisas ficaram parecidas.

[LA] Tem uma peça minha “Vejo Um Vulto Na Janela Me Acudam Que Sou Donzela”. Você tem o livro do Sábato, de crítica? Ele faz uma crítica da minha peça “Vejo um Vulto na Janela”, ele me arrasa!

[RB] Não, esse não. Eu tenho um que tem uma crítica do “Fala Baixo”, será que é dele? Mas fala super bem.



[LA] Não, o “Fala Baixo” foi super bem falada. Agora, essa “Vejo um Vulto” ele estava com raiva, pois achava que eu não devia deixar produzir. Porque a peça é muito imatura. E eu falei “não me interessa sua opinião.” Ele ficou puto e acabou comigo.

[RB] Ele achou que tinha o direito de decidir se estava boa ou não.

[LA] Eu falei: “não me interessa, é cheia de defeito mas tem que ser feita porque é sobre o golpe de 64, visto por 8 mulheres de um pensionato de moças.” Havia uma visão feminina e adolescente. E realmente, foi feita e foi muito bem. Mas eu não tinha visto essa crítica dele. Mas tem uma moça que fez uma tese sobre o “Fala Baixo Senão eu Grito” e ela põe a crítica dele lá. Ela faz uma crítica da crítica dele. Quando ele fala que já aparece meu humor, ela fala “Pelo menos uma coisa né? O humor dela”.

[RB] Isso ele não podia negar. E o Lauro César Muniz tem uma peça na feira que se chama “O Mito”. Você leu?

[LA] Não li.

[RB] A peça é o Bolsonaro. Incrível. É premonição.

[LA] É mesmo?

[RB] E eu queria falar com ele, porque acho a peça muito boa. Todas são. É a história de um político que ganhou um cargo, aí ele sai para comemorar com a secretária, que era sua amante. Eles começam a ter uma transa e ele está muito feliz, muito empolgado, porque ele conseguiu esse emprego. Está eufórico. Então ele fala para ela pegar a válvula da TV e enfiar no ânus dele. Aí ela faz isso e ele morre. Aí vem a mulher e diz que ela chegou no poder porque ele fazia discursos usando cópias de discursos fascistas que ele tinha roubado na guerra. Era um grande falsário que chegou ao poder e seus discursos eram todos discursos fascistas.

[LA] Que interessante.

[RB] No final, a mulher maluca, tem uma cena com o médico. Tem uma transa ela, o médico e o marido morto, que eles vão usando de boneco.

[LA] Que maravilha. Vou ler.

[LA] Esse livro o meu chofer achou em Porto Alegre.

[RB] Esse, da Feira Brasileira?

[LA] É. Ele que acha livros para mim.

[RB] Tem uns que são difíceis de achar.

[RB] Essa questão do livro, teve algum lançamento?

[LA] Não, passou em branco. Tanto que me surpreendi quando você falou do livro. Tinha até esquecido, minha filha nem sabia.

[RB] Pois é, você falou que não lembrava dessa peça.

[LA] Não, eu não lembrava para discutir.

[RB] É, tinha que reler para ficar mais...

[RB] Mas é uma raridade, então. Porque são 10 textos que você vê a conjuntura do país inteiro. Você tem contato com o Lauro César Muniz?

[LA] Não. Mas esse daqui tem. Fala com ele, “Panorama do Teatro Brasileiro”. Eles fizeram Renata Pallottini, Lauro Cesar Muniz, Consuelo de Castro. E agora, eu. Eles leram as peças de todo mundo e das minhas, vão ler 7. Inclusive essa.

[RB] E eles gravam cada um lendo na sua própria casa?

[LA] Cada um lê na sua casa. Aí ele te explica direito. Só sei que no final, passa no YouTube.

[RB] Teve uma peça do Latão, “A Ópera dos Vivos”, e em um dos atos, que eram 3, se passava em um estúdio, na gravação de um programa. Tinha uma atriz de novela. Era uma coisa bem parecida.

[LA] De quem é?

[RB] Do Sérgio de Carvalho. Eu não sei se eles chegaram a conhecer seu texto, pode ser que sim.

[LA] Não, acho que não. É difícil.

[RB] É, não sei. Mas tinha esse clima, essa discussão entre os artistas. E esse debate aconteceu, na vida real? Esse debate no “Sobrevividos”?

[LA] Não.

[RB] Foi tudo criado?

[LA] Tudo criado.

[RB] E um pouco baseado nos personagens hippies, que o Celsinho é músico e fala que a barra tava pesada aqui, né? É tão realista que parece que aconteceu. É tão natural que você fala “nossa, essa conversa devia estar acontecendo em tudo quanto é canto, né?” E acho que era um debate da época né? As pessoas questionavam.

[RB] Tem uma hora que você fala nas peças de teatro na rua. Ia na periferia, em porta de fábrica.

[LA] Tinha esse grupo que fazia. O pessoal de esquerda.

[RB] Era tipo coisa do CPC, uma referência ao CPC?

[LA] É, ao CPC.

[RB] E aí ela fica rememorando aquilo. Ela diz “ah, um dia a gente vai voltar a fazer Brecht”...e na verdade, não vai né?

[LA] É.

[RB] Aí você retrata vários tipos. Tem ela, o Robertão...

[LA] A Berenice...

[RB] O casal, e tem a Manu, que é a jovem alienada.

[LA] Pois é, parece que ela fez muito bem, segundo esse moço aí. A jovem alienada, ela é engraçada.

[RB] Fez muito bem? Ela era muito engraçada. Ela fala: “vocês eram da geração de 32...”

[LA] Os outros ficam putos. Ela não sabe o que é 64!

[RB] Esse seminário de dramaturgia, você não participou? O que teve antes, no Ruth Escobar?

[LA] Não.

[RB] E a Ruth, qual a ideia dela com essa Feira?

[LA] Fazer a revolução!.

[RB] Era a resistência à ditadura...

[LA] A Ruth foi uma grande mulher. Eu falo bastante dela nos livros. Deixa eu pegar um livro para te dar.

[RB] E com o Vianinha, você teve contato?

[LA] Não.

[RB] O Vianinha não fez parte da feira?

[LA] Ele já tinha morrido.

[RB] Verdade, ele morreu muito cedo.

[LA] Mas eu conheci o Vianinha, porque ele era muito amiga da Odete Lara e ele foi o grande amor da Odete Lara.

[RB] Mas não correspondido?

[LA] Sim, tiveram um caso por muito tempo. Foi o grande amor dela. Eu falo isso no livro. Ele morreu cedo.