

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIA LÍVIA NOBRE GOES

**Debaixo das ruas, em cima dos palcos:  
teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970**

São Paulo  
2021

MARIA LÍVIA NOBRE GOES

**Debaixo das ruas, em cima dos palcos:  
teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970**

**Versão Original**

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

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

São Paulo

2021

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)

---

Goes, Maria Lívia Nobre

Debaixo das ruas, em cima dos palcos:: teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970 / Maria Lívia Nobre Goes; orientador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. - São Paulo, 2021.

274 p.: il.

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

Bibliografia

Versão original

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro político. 3. Teatro universitário. 4. Guerrilha. 5. Ditadura. I. Santos, Sérgio Ricardo de Carvalho. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

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

GOES, Maria Livia Nobre.

**Debaixo das ruas, em cima dos palcos:** teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de Mestre em Artes

Aprovada em:

Banca Examinadora

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

Instituição: \_\_\_\_\_

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

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

Instituição: \_\_\_\_\_

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

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

Instituição: \_\_\_\_\_

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

Para minha avó, Myrthe, *in memoriam*.

Para minha mãe, Inês.

## AGRADECIMENTOS

A base deste trabalho foram os felizes encontros durante o período da sua elaboração, a reflexão compartilhada que fez frente ao trabalho solitário da escrita. Por isso, ele só existiu com a colaboração de muita gente.

Agradeço em primeiro lugar às pessoas que muito gentilmente concordaram em compartilhar suas memórias em entrevistas: Alípio Freire (*in memoriam*), Ana Maria Ramos Estevão, Bety Chachamovitz, Claudio Tozzi, Dalton De Luca, Dulce Muniz, Elza Lobo, Iza Salles, Izaías Almada, Maria Alice Machado Gouveia, Marina Heck, Marlene Soccas, Moacyr Urbano Villela, Nilda Maria Toniolo, Ricardo Ohtake, Roberto Schwarz e Sérgio Mindlin, por me ensinarem sobre a luta e a beleza. E às pessoas com quem tive contatos mais breves: Cida Costa, Rose Nogueira e Walnice Nogueira Galvão.

Agradeço ao Professor Sérgio de Carvalho, pela incrível habilidade de ensinar: nas aulas, na sala de ensaio, na revisão do trabalho, nas reuniões de orientação, e pela generosidade e paciência com meu aprendizado. Esta dissertação não teria existido sem o seu incentivo e disposição incansável. Agradeço pela amizade e pela alegria do trabalho.

Agradeço ao Professor Marcelo Ridenti, por ter participado da banca de qualificação, com importantes indicações para os rumos do trabalho, e por aceitar participar da defesa. O seu trabalho intelectual é um norte e inspiração desde o início da pesquisa.

Agradeço ainda ao Professor Francisco Alambert, que participou da banca de qualificação, e à Professora Alessandra Vannucci que aceitou trazer seu pensamento livre para a banca de defesa.

Às Professoras Priscila Matsunaga e Miliandre Garcia, e aos Professores Alexandre Flory, Anderson Gonçalves e Rodrigo Czajka, pelo exemplo e pela generosidade nas trocas durante este estudo. À Professora Ana Gonçalves Magalhães, pela orientação de iniciação científica e pela paixão pela história da arte que seu trabalho rigoroso inspira.

Agradeço aos Professores Ismail Xavier, Jean Tible, Marcos Napolitano, María Luisa Ortega, Maria Sílvia Betti e Carlos Eduardo Jordão Machado (*in memoriam*), responsáveis pelas disciplinas que cursei no mestrado e que contribuíram em variados aspectos da dissertação. Em especial, agradeço ao Professor Marcos Napolitano pelas aulas sobre o golpe

de 1964 e o regime militar e pela correção atenta do trabalho sobre o TUSP quando eu nem imaginava que o tema se tornaria um dos principais pontos de força da pesquisa.

Agradeço aos companheiros do LITS pelo ambiente acolhedor e generoso de tantas trocas de materiais, ideias e aflições que gestaram este trabalho. Foi fundamental o diálogo com Ademir de Almeida, companheiro de jornada no mestrado e na entrevista com a Dulce Muniz; Álvaro Machado, que mediou o contato com a Nilda Maria e compartilhou seus materiais; Érika Rocha, pelos documentos compartilhados de sua pesquisa sobre a *Feira Paulista*; Luciana Gabriel, que na reta final iluminou o caminho das burocracias; Nina Hotimsky, pelas conversas e por tirar tantas dúvidas (e agradeço ao Tiago, por emprestar a mãe tão cedo!); Paulo Bio Toledo e Sara Mello Neiva, pela alegria de pensar junto; Mariana Mayor e Beatriz Bittencourt. Agradeço, ainda, aos companheiros de pesquisa no teatro: Bruno Marcos, Gustavo Assano, Monique Lima, Natália Conti e Patrícia Freitas, pela disposição para as trocas.

Agradeço a Maria Tendlau e à equipe do Teatro da Universidade de São Paulo que realizou a exposição *Os fuzis da dona Tereza Carrar*, e muito especialmente às contribuições de Vera Império Hamburger e Rogério Marcondes, que compartilhou seu material de pesquisa sobre o espetáculo. Na ocasião, aprendi muito com o Sérgio e o Paulo sobre realizar entrevistas e tive o privilégio de intensas trocas com eles e com a Natalia Belasalma sobre um dos temas da pesquisa.

Agradeço à CAPES pela bolsa que permitiu o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço aos funcionários da Biblioteca da ECA, sempre prestativos, em especial ao Tiago Murakami, que me ajudou com as referências. Aos funcionários da Pós-Graduação da ECA e do PPGAC, a incrível Tamara Sciré, no início do mestrado, e agora o Paulo Staaks. Aos funcionários e pesquisadores das demais instituições em que realizei a pesquisa: Arquivo Público do Estado, Cinemateca Brasileira (Evelyn Paulino), Museu Penitenciário (Nádia), Memorial da Resistência (Luiza Giandalia) e Diversitas-USP (Teresa Teles). À equipe do Núcleo Memória, cujo trabalho precioso eu conheci através do curso Lugares de Memória e Direitos Humanos, organizado por Maurice Politi, César Rodrigues, Katia Felipini e Oswaldo de Oliveira dos Santos Junior.

Agradeço aos pesquisadores que cederam entrevistas utilizadas nesta pesquisa: Marcelo Ridenti, Rose Méri Nietto e Rogério Marcondes; às pessoas que mediaram contatos

para entrevistas: Maria e Diego Moschkovich; às pesquisadoras Juliana Marques e Jacqueline Takara pelas interlocuções sobre militantes da luta armada e sobre o CPC de Santo André; aos pesquisadores e amigos Juliana Machado e Vladimir Sampaio pelos diálogos sobre a prisão (que não são de hoje); e a Cândida Cappello Guariba, que abriu sua casa para minhas consultas ao arquivo de sua avó, Heleny Guariba, e se tornou uma amiga.

Agradeço ao povo do Latão pela alegria do trabalho artístico compartilhado: Ney Piacentini, Beatriz Bittencourt, Carlos Escher, Carlos Santos, Cau Karam, Érika Rocha, Gabriel Stippe, João Filho, Lucas de Sá, Nina Hotimsky, obrigada. Em especial, agradeço a Helena Albergaria, que contribuiu na compreensão da abordagem stanislavskiana de Heleny Guariba nas conversas sobre o tema, nas oficinas e no brilhante exemplo prático de atriz que parte de Stanislavski não só para uma interpretação verdadeira, mas também ética.

Agradeço, ainda, às amizades e parcerias que me conduziram até aqui: Angélica Beghini Morales, Luciana Fávero, Fernanda Mello e Stella Zagatto Paterniani, de onde eu vim e com quem sei que sempre tenho caminho a percorrer; Ana Luiza Anjos, Carol Narchi, Cláudia Vasconcellos, Fabiana Borin, Fernanda Elias, Juliana Hereda e Juliana Machado, grandes companheiras, inspirações no Direito e para sair dele; Samuel Friedman, o mais dedicado espectador do teatro paulistano; Rafael Versolatto, Ricardo Parro, Rodrigo Sá e Vinícius Gualdo, doces companhias no árido ambiente da Filosofia; Beatriz Demboski Búrigo, Bruno Haushahn, Dimas Castilha Neto, Lídia Bristot e Lizandra Flauzino, pela acolhida numa cidade nova em plena pandemia; Luana Mincoff, Luísa Gouvêa, Natalia Belasalma, Natália Martins, Natália Salles, Olívia Tamie, Pedro Andrada, Raul Lorenzetti, Talita Paes, companheiras e companheiros de trabalho, de copo, de vida; Ariel Sanches e Vladimir Sampaio, irmãos escolhidos: pela nossa amizade, toda minha alegria.

Agradeço a toda minha família pelo apoio nas minhas escolhas, especialmente meu pai, Geraldo, minha irmã, Marcela, e meu padrasto, Cláudio, por se interessarem verdadeiramente pelos meus mundos. E sobretudo a minha mãe, Inês, alicerce de toda minha criação.

Por fim, agradeço ao Mateus, grande amor, pela parceria desde os primeiros rascunhos desta dissertação até a revisão final: nas conversas, na pesquisa de referências, na reflexão compartilhada, até numa das entrevistas. Sobretudo, por partilhar o bom da vida. Pelos dias que me convenceu a sair para andar de bicicleta, ir à praia ou só ver o céu.



## RESUMO

GOES, Maria Livia Nobre. **Debaixo das ruas, em cima dos palcos:** teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este trabalho investiga as relações entre teatro e luta armada em São Paulo entre 1968 e 1970, período que compreende o início, o auge e o declínio das ações de guerrilha na cidade. São analisadas quatro experiências artísticas: *Os fuzis da dona Tereza Carrar*, uma montagem do Teatro dos Universitários de São Paulo de 1968, dirigida por Flávio Império, que parte de uma peça de Bertolt Brecht para convocar o público a aderir à resistência ativa contra a ditadura; a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, um espetáculo mural, do mesmo ano, que reúne representantes das principais tendências da cena politizada, sob direção de Augusto Boal, e coloca o dilema da luta armada a partir da perspectiva do campo da cultura; o teatro jornal, conjunto de técnicas desenvolvidas por Boal com o Núcleo Independente em 1970, que faz uso simbólico de algumas estratégias da luta armada e se apresenta como meio para a ação política; e os experimentos teatrais realizados no mesmo ano por um grupo de militantes recolhidas no Presídio Tiradentes com a condução da diretora Heleny Guariba, encarcerada por sua militância na Vanguarda Popular Revolucionária. As ações que elas produzem indicam, da prisão, relações estabelecidas nos palcos e nas ruas entre o teatro e a guerrilha. O estudo examina essas relações em seus temas, formas e modo de produção e procura compreender como o teatro foi influenciado pelo imaginário da militância política, algo que repercute na radicalização do público estudantil dos espetáculos, talvez o maior vínculo entre o teatro e a guerrilha.

Palavras chave: Teatro brasileiro. Teatro político. Teatro universitário. Guerrilha. Ditadura.

## ABSTRACT

GOES, Maria Livia Nobre. **Under the streets, over the stages: theater and armed struggle in São Paulo, 1968-1970.** 2021. Dissertation (Master's degree) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This study aims to investigate the relationship between theater and armed struggle in São Paulo from 1968 to 1970, period that comprises the beginning, the rise and the decline of the guerrilla actions in the city. Four artistic experiences are analyzed: *Os fuzis da dona Tereza Carrar* [*Dona Tereza Carrar's Rifles*], a 1968 production from Teatro dos Universitários de São Paulo, directed by Flávio Império, based on a play from Bertolt Brecht to summon the public to join the active resistance against the dictatorship; *Primeira Feira Paulista de Opinião* [*First São Paulo Fair of Opinion*], a mural show, of the same year, which brings together representatives of the main trends of the politicized scene, directed by Augusto Boal, and poses the question of the armed struggle from the perspective of the cultural field; the Theatre newspaper, a set of techniques developed by Boal with the Núcleo Independente in 1970, which make symbolic use of some strategies from the armed struggle and present itself as mean for political action; and the theatrical experiments performed in the same year by a group of militants imprisoned in Tiradentes Prison including Heleny Guariba, a theater director imprisoned for her militancy in the Vanguarda Popular Revolucionária. The actions they produce indicates, from prison, relationships established on the stage and in the streets between theater and guerrillas. This research analyzes these relationships in their themes, forms and mode of production and seeks to understand how theater was influenced by the imaginary of political militancy, something that affects the radicalization of the student audience of the shows, perhaps the greatest link between theater and guerrilla.

Keywords: Brazilian theater. Political theater. Student's theater. Guerrilla. Dictatorship.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
<b>CAPÍTULO 1 – DO PALCO PARA AS BARRICADAS: OS FUZIS DE DONA TEREZA CARRAR PELO TUSP .....</b>	<b>20</b>
<b>1.1 Teatro universitário: amadorismo e atuação política .....</b>	<b>21</b>
1.1.1 <i>O surgimento do TUSP: da conscientização à participação .....</i>	26
<b>1.2 Entre o Arena e o Oficina: Flávio Império e a tradição do teatro politizado que informa o TUSP .....</b>	<b>34</b>
<b>1.3 Os fuzis de dona Tereza Carrar: imagens da guerrilha .....</b>	<b>39</b>
1.3.1 <i>A guerrilha no tema e na forma: o coro de Senhoras Carrar .....</i>	60
<b>1.4 Nem canto, nem escândalo: aParte e os debates ideológicos de 1968 .....</b>	<b>67</b>
<b>1.5 Rebelião e revolução: participação política no TUSP.....</b>	<b>87</b>
<b>CAPÍTULO 2 – A PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO ENTRE A LUTA ARMADA E A MORTE .....</b>	<b>92</b>
<b>2.1 As dificuldades partilhadas .....</b>	<b>93</b>
<b>2.2 Animália e A lua muito pequena e a caminhada perigosa: visões póstumas da esquerda e o problema da guerrilha ou: a morte e a guerrilha .....</b>	<b>104</b>
2.2.1 <i>Animália, uma autópsia da cultura .....</i>	107
2.2.2 <i>A lua muito pequena e a caminhada perigosa: política mortuária .....</i>	118
2.2.3 <i>O herói e os modelos .....</i>	130
2.2.4 <i>A força do tempo e da morte .....</i>	143
<b>2.3 No cenário dos debates: o limite entre a cultura e a política .....</b>	<b>148</b>
<b>2.4 Guerrilha teatral e guerrilha no teatro: a censura .....</b>	<b>153</b>
<b>2.5 Teatro na guerrilha: os artistas e a militância política .....</b>	<b>160</b>
<b>2.6 Mensagens na garrafa .....</b>	<b>164</b>

<b>CAPÍTULO 3 – TEATRO JORNAL: DA FORMA ARTÍSTICA À ATUAÇÃO POLÍTICA</b> .....	167
<b>3.1</b> Agitação e propaganda .....	167
<b>3.2</b> <i>Teatro jornal: primeira edição</i> .....	170
<b>3.3</b> Popularização do CPC à guerrilha .....	175
<b>3.4</b> Teatro jornal como ação guerrilheira .....	181
<b>3.5</b> A guerrilha não é uma peça de teatro .....	193
<b>CAPÍTULO 4 – EPÍLOGO: TEATRO NA PRISÃO, RASTROS DAS CONEXÕES</b> .....	197
<b>4.1</b> Teatro encarcerado .....	198
<b>4.2</b> O purgatório .....	202
4.2.1 <i>A Torre</i> .....	204
<b>4.3</b> Rastros de uma encenação .....	211
<b>4.4</b> A comédia da guerrilha .....	220
4.4.1 <i>Um coro preso</i> .....	224
4.4.2 <i>Feliz do povo que não precisa de heróis</i> .....	231
<b>4.5</b> Heleny Guariba: teatro nos palcos da repressão .....	233
<b>4.6</b> Rememoração .....	241
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	247
<b>APÊNDICE – Nota sobre Heleny Guariba: um projeto de teatro popular como serviço público no Brasil</b> .....	266

## INTRODUÇÃO

*1968, a imaginação toma o poder*<sup>1</sup>

O ano de 1968 aparece como símbolo de um movimento mundial de rebeldia. Greves operárias, ocupações nas universidades, nas fábricas, nos teatros, sublevações nos bairros, desobediência civil, comportamento libertário, organizações de negros, latinos, mulheres marcam um ano cuja principal característica parece ser o fim das estabilidades, a transição de categorias:

Numa certa medida, parecia que se estilhaçavam em pedaços que não poderiam mais ser reunidos os princípios que organizavam a rotina da produção e do consumo, o exercício da autoridade, a vigência da ordem, os padrões de conduta, as relações familiares, os símbolos e os signos do legal e do ilegal, do legítimo e do ilegítimo, do possível e do impossível. (REIS FILHO, 1998, p. 44).

O conjunto e a força das inquietações acumuladas sugerem a ideia de que nesse ano o “tempo deu um salto” (CARDOSO, 1988, p. 235).

No Brasil, de modo muito concentrado, debates travados desde o início da década de 1960 e especialmente após o golpe de 1964, ganham materialidade nas ações políticas. O impacto da derrota do projeto político de representação popular idealizado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) através da aliança desenvolvimentista nacional, frustrada pelo apoio da burguesia ao golpe, leva a um processo de “autocrítica” da esquerda que repercute tanto na sua fragmentação quanto na adoção de estratégias de ação direta. Após quatro anos de uma ditadura cada vez mais sanguinária, 1968 representa um pico nas ações de resistência com as grandes manifestações de rua e greves gerais com forte adesão popular, rápida e violentamente reprimidas, e a eclosão das primeiras ações de guerrilha nas capitais do país. A estratégia, inspirada em experiências recentes e bem sucedidas como a Revolução Cubana, a resistência vietnamita ao exército norte-americano, a Revolução Chinesa e a guerra de libertação na Argélia, produz um forte efeito sobre os militares e, apesar da perseguição, tem

---

<sup>1</sup> Palavra de ordem do panfleto distribuído anunciando a ocupação do Teatro do Odéon, em Paris, em maio de 1968. O texto relacionava a ocupação do teatro à ocupação, no dia anterior, da fábrica de aviões Sud-Aviation, em Nantes (SANDIER, 1970, p. 75).

uma sobrevivida até o início da década de 1970, reorganizando as práticas e o imaginário resistente.

A luta armada ganha espaço no tema e na forma de canções, peças de teatro, filmes e obras de arte visual, como o *Projeto Coca-Cola* (1970) da série *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, que imprimiu em garrafas retornáveis do refrigerante, que seriam reinseridas no mercado, instruções para a fabricação de coquetéis molotov, no que o artista parece querer fornecer meios para ações diretas, e também recuperar da guerrilha a ideia da multiplicação clandestina de mensagens antissistêmicas. Outras obras procuram o efeito de choque, como o Cinema Marginal de Rogério Sganzerla com *O bandido da luz vermelha*, (1968) e Julio Bressane com *Matou a família e foi ao cinema* (1969), interessados na figura do marginal e na mobilização pela violência. O tema da convocação à luta aparece até em artistas sem uma militância consolidada à esquerda, e muitas vezes determinado por expectativas de inserção no mercado cultural, como Marcos Valle que, em *Viola enluarada* (1968), canta “A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo, fere a terra” (RIDENTI, 2010, p. 136-137).

Até os meios de comunicação de massa incorporam imagens da guerrilha. A publicidade do período se utiliza desse tipo de analogia quando uma dona de casa consumidora é associada à “guerrilheira do ODD” numa propaganda de detergente em que aparecem mulheres modernas com roupas da moda empunhando produtos como se fossem armas, ou quando o anúncio de um televisor é comparado à “descoberta do aparelho”, nome dado aos locais de reunião clandestina (VOCÊ..., 1970/2006). Ou ainda, de forma muito mais macabra, quando se enaltece a qualidade de um aparelho porque “na câmara de torturas, o TV Philips 550 resistiu a tudo”.

No Brasil, 1968 é também o ano de consolidação da indústria cultural, o que coloca em disputa o potencial transformador das práticas libertárias com as formas da mercadoria. Existe um segmento de mercado emergente, com formação, interesse e poder aquisitivo para os produtos de contestação à ditadura, como prova o estrondoso sucesso das canções de protesto nos festivais<sup>2</sup>, a explosão da produção editorial e as plateias lotadas dos espetáculos teatrais. Muitos artistas enxergam no mercado uma via de popularização de seus trabalhos

---

<sup>2</sup> Marcos Napolitano (2010) tem uma obra dedicada integralmente ao tema: *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*.

após o fechamento dos circuitos não-mercantilizados, o que vai desde a Tropicália, com forte inserção na indústria fonográfica, até os artistas do nacional-popular que se aproximam da televisão (NAPOLITANO, 2011, p. 99; RIDENTI, 2010, p. 143). É também no fim desse ano que se decreta o Ato Institucional n. 5 (AI-5), marco no endurecimento da repressão contra setores culturalizados e as camadas médias da sociedade.

Com essas pressões concorre a produção artística que põe em cena o imaginário e, algumas vezes, a própria convocação à guerrilha. E esse conjunto participa também do cenário de estilhaçamento que 1968 representa.

O ano é significativo porque nele as rupturas ainda são vividas como processos que vislumbram novas unidades, sendo talvez a principal delas a revolução social. Que ela não tenha sido alcançada e que as rupturas tenham revelado suas contradições não significa que não se engendraram práticas de conexão em torno da guerrilha e do seu ideal revolucionário. O teatro, que tinha papel central entre as artes no pós-1964 pela intensa relação que mantinha com seu público, teve importância significativa nesse sentido. Por algum tempo esteve fora da agenda da repressão e protegido pelo mercado, período em que a resistência cultural se imbricou com a radicalização política e contribuiu para o engajamento de setores médios da sociedade no momento de radicalização das práticas de resistência direta e ativa (NAPOLITANO, 2011, p. 82). Mesmo que não tenha sido grande a adesão direta “de artistas ‘do palco’ às ações armadas [...], parte da plateia dos espetáculos envolveu-se mais diretamente com a luta” (RIDENTI, 1993, p. 110).

Os artistas, mesmo não protagonizando como atores políticos tais movimentos, incorporaram a pressão das ruas, e começaram a questionar sua história pregressa ou “bom-mocismo”. Alguns direcionam de modo mais crítico sua produção ao público majoritário no momento, o de classe média intelectualizada. No teatro, José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, reconhecido como maior expoente do teatro contracultural e tropicalista, talvez seja quem mais procure se identificar com esse movimento. Ele chega a nomear sua prática como “guerrilha teatral”, algo que ganha forma na encenação de *Roda viva*, em 1968. (CORRÊA, 1968, p. 20). Ele entende que o público do teatro progressista, identificado à burguesia, “não reagirá como classe” e, portanto, a única transformação que se pode alcançar dele é de ordem individual. O teatro deve atuar contra o recalque, numa “luta” de agressão – intelectual, formal, sexual e política – que assume o comportamento burguês do espectador

como principal alvo (CORRÊA, 1968, p. 25) e tem como fim uma transformação de cunho moral, o que coincide com a interpretação do tropicalismo enunciada por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1982, p. 66):

Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo.

Ao mesmo tempo, militantes da guerrilha como Alex Polari, da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), reivindicam que o tropicalismo era a “expressão cultural perfeita” para a guerrilha urbana (POLARI, 1982, p. 121) e que “a resistência é sempre um trabalho de ‘contracultura’”, seja nas artes ou na política (POLARI, 1982, p. 27). Alípio Freire, da Ala Vermelha<sup>3</sup>, e Fernando Gabeira, que fez parte do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), também apontam a importância do tropicalismo entre os militantes (RIDENTI, 2000, p. 281).

A maioria esmagadora da luta armada foi circunscrita ao contexto urbano e ao mesmo ambiente político e cultural de nascimento desse movimento (RIDENTI, 1993, p. 97). Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 71) acredita que a Tropicália antecipa o novo tipo de atuação política “guerrilheira” pelas “preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita”.

O tropicalismo tem uma identificação com a guerrilha em vários elementos de sentido negativo, como o anti-intelectualismo, a recusa das estruturas e dos sistemas tradicionais da esquerda. Entre seus temas está o da não-conciliação, o que era, entre outros fatores, um resultado do processo de autocrítica da esquerda tradicional, considerada responsável pela derrota de 1964. Ele se manifesta através de formas que recorrem ao efeito de choque, atitude também cara à guerrilha. Entretanto, os elementos em comum não implicam uma identificação positiva no campo político, nem o engajamento direto desses artistas, que pareciam querer separar o método da guerrilha – feito de ações episódicas calcadas em um forte apelo de choque pela violência – da meta de uma revolução social, distinção que não ocorre nos grupos guerrilheiros. Além disso, a maioria das organizações armadas, mesmo concentrando sua atuação nos ambientes urbanos, tinha como orientação a guerrilha rural,

---

<sup>3</sup> Entrevista de Alípio Freire à autora, São Paulo, 23 de maio de 2019.



inspirada no modelo foquista, o que pressupõe uma “ida ao povo” tributária da mesma cultura de esquerda que o tropicalismo criticava, e que nas artes se identificava com o nacional-popular (NAPOLITANO, 2011, p. 161).

Ou seja, a guerrilha convive com uma tensão interna entre dois de seus elementos constitutivos: o caráter fragmentário das ações de impacto através da violência, e a pretensão de totalização com a revolução, que embute uma ideia forte de comunidade. De acordo com o modelo foquista, o povo compartilharia de uma opressão e de um desejo de liberdade que o levaria a replicar o exemplo armado, diante do objetivo de uma nova sociedade mais igualitária e mais livre.

Embora a Tropicália seja uma das grandes expressões de 1968 na cultura e fale aos militantes radicalizados da luta armada, o próprio Polari ressalva que a contracultura a rigor nunca se politizou. Ela expressou, antes, “uma plataforma do desejo, das aspirações saudavelmente caóticas de liberdade que se somariam com as lutas concretas que se travavam, mesmo que limitadas à classe média” (POLARI, 1982, p. 122). Houve, contudo algumas experiências que tentaram conciliar aspirações de liberdade e lutas concretas. São essas as de meu interesse neste trabalho. Manifestações culturais que incorporaram da guerrilha sua forma fragmentária, autonomista, agressiva – e o impulso contracultural associado a isso –, mas também seu horizonte de transformação social coletivizadora, entendendo como elas vislumbram modos de fazer com que esses elementos que podem ser contraditórios, caminhem juntos. É isso o que parece ter caracterizado a explosão de 1968, a combinação de interesses imediatos, libertários nas relações afetivas, na sexualidade, nos corpos, e igualitários nas universidades, nas fábricas, com horizontes mais amplos de transformação, entre “cotidiano e utopia” (REIS FILHO, 1998, p. 50):

Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham um diálogo tenso e criativo nos anos 60, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos. (RIDENTI, 1993, p. 79)

Analiso, portanto, espetáculos em que os trânsitos entre o teatro e a guerrilha buscaram conjugar radicalidade e horizonte revolucionário – não apenas como tema da cena, mas como princípio organizador dos modos de produção e das formas –, além de repercutir na militância de parte dos artistas.

Em 1967 o tema da luta armada já aparece de modo tímido na montagem do Teatro de Arena, *Arena conta Tiradentes*, um teatro que tem grande conexão com seu público. No ano seguinte, conforme as ações ganham materialidade nas ruas, o imaginário da guerrilha invade com força as encenações dos principais grupos da cena politizada da época.

*Os fuzis da dona Tereza Carrar* (1968), do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), tema do primeiro capítulo, talvez seja a montagem que vive de maneira mais intensa a contradição entre rebeldia e revolução. Ela ultrapassa a tematização da guerrilha para expressar seu imaginário na forma do espetáculo e nos seus modos de produção, o que se liga ao fato de ser uma encenação realizada por um grupo de estudantes politizados, pertencentes ao grupo social que estava no centro das transformações do ano de 1968. Eles estavam entre os que convocavam as passeatas, reunindo diferentes forças que se aproximaram numa ampla contestação à ditadura, e viveram de forma radical as transformações comportamentais do tempo, que iam desde a liberdade sexual e afetiva até o uso de drogas.

*A Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), da qual me ocupo no segundo capítulo, volta o olhar para a prática artística e se enfrenta com os limites de seu espectro de ação num cenário de radicalização. É um espetáculo mural que reúne, através de um conjunto heterogêneo dos principais artistas do tempo, questionamentos ao nacional-popular, canções tropicalistas e elementos de crítica ferrenha ao programa estético do movimento tropicalista. O imaginário da guerrilha surge ali como alternativa política num cenário mortuário, em que tem destaque a pressão da indústria cultural e da censura no campo da cultura.

A violência brutal da ditadura, que dirige especial atenção ao campo da cultura desde a edição do AI-5, e a força da indústria cultural, tornam cada vez menor o espaço livre de contestação simbólica, o que leva artistas como Augusto Boal e Heleny Guariba a se aproximarem da prática política através da militância em organizações armadas. Em 1969, a “imersão geral na luta armada” (GORENDER, 1987, p. 153) parece roubar o foco dos palcos e lançá-lo na rua. No final daquele ano, porém, o assassinato de Carlos Marighella, um dos grandes líderes da luta armada no Brasil, anuncia o início do ciclo de declínio das guerrilhas. No ano seguinte, entretanto, de dentro da militância, como forma de mantê-la viva, surgem novos encontros entre teatro e guerrilha. Em 1970, Boal inaugura uma nova fase de seu trabalho, que busca expandir o teatro no sentido da ação direta pelo teatro jornal, tema do penúltimo capítulo desse trabalho. A força e violência do inimigo já eram anunciadas e vividas

em *Os fuzis* e na *Feira Paulista*, espetáculos de 1968, talvez inclusive de forma mais trágica do que no teatro jornal, onde a violência também serve à conexão com o público. Entretanto, eles são produzidos – principalmente *Os fuzis* – como convite à luta, enquanto o teatro jornal parece uma estratégia que se incorpora a ela.

Extrapolando os diretamente envolvidos na luta armada e os espetáculos impregnados por seu imaginário, o teatro constituiu uma rede de simpatizantes que não consta das estatísticas oficiais, mas cujo apoio não foi menos importante. Artistas viabilizaram em teatros reuniões realizadas por organizações clandestinas, cederam espaços para comunicados ao final ou no início das apresentações, convocaram para manifestações ou divulgaram a guerrilha, participaram dos atos públicos, deram ajuda financeira aos grupos ou militantes através da doação do arrecadado na bilheteria, forneceram suporte ao armazenamento de insumos da luta e ajuda humanitária ao esconderem pessoas foragidas, num conjunto de ações de solidariedade<sup>4</sup>.

Todavia, é possível que o maior impacto do teatro para a guerrilha tenha se dado a partir de seu sentido artesanal e coletivizador, que contribuiu para formar comunidades em torno da luta e do ideal revolucionário, tema que será reencontrado no capítulo final, onde apresento uma experiência de teatro realizada por militantes presas na ala feminina do Presídio Tiradentes. Em outubro de 1970, já no declínio da guerrilha e de dentro da prisão, elas encenaram sua própria prática de luta. Foi nesse contexto que Heleny Guariba se reaproximou da prática do teatro. As presas, a maioria sem nenhuma experiência cênica, mas formadas no ambiente de radicalização da cultura teatral, reencontraram na experiência uma estratégia para reconstituir, ao menos simbolicamente, a luta que as levou até ali, retomando um sentido de coletivização que lhes permitiu imaginar outros futuros, menos mórbidos do que os vividos do lado de fora da prisão. O teatro serviu para que elas, ao menos, recobrassem forças para atravessar aquele período.

A assoladora desproporção de meios – sociais, econômicos, políticos e militares – entre a guerrilha e a ditadura (RIDENTI 2007, p. 49) de certo modo corresponde à fragilidade do gesto de imaginar um outro mundo possível. Mas a experiência teatral lembra não só da força

---

<sup>4</sup> Exemplos de ações nesse sentido aparecem em Ridenti (1993, p. 74); Vieira (2015, p. 113); Carvalho (1998, p. 38); Pacheco (1979-80); Magalhães (2012, p. 366-367); Gorender (1987, p. 145); Ribeiro (2011, p. 139), Boal (2014, p. 296-297) e na entrevista de Alípio Freire à autora, São Paulo, 23 de maio de 2019.

da imaginação, mas da possibilidade de uma prática concretamente igualitária. A encenação das mulheres militantes no presídio foi uma forma extrema dessa possibilidade, o que confere beleza e vitalidade para o conjunto das outras iniciativas semelhantes. A capacidade do teatro de criar comunidades pela invenção de formas cênicas e ao politizar as relações de trabalho, ao constituí-las de modo mais livre e igualitário, infelizmente não basta para a construção de uma sociedade mais livre e igualitária, mas faz parte dela.

## CAPÍTULO 1

### DO PALCO PARA AS BARRICADAS: OS FUZIS DE DONA TEREZA CARRAR PELO TUSP

Em 3 de maio de 1968 estreia no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, *Os fuzis de dona Tereza Carrar*, espetáculo do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP) com direção do grande cenógrafo e artista visual Flávio Império. A montagem, uma adaptação do texto de Bertolt Brecht *Os fuzis da Senhora Carrar*, é a forma mais acabada das relações entre o teatro e a guerrilha no projeto do grupo estudantil.

No mesmo ano, acontecem as grandes passeatas e os grupos armados realizam suas primeiras ações públicas nas capitais do Brasil. Em ambos os casos, a presença dos estudantes é decisiva. Eles impulsionam as manifestações e são o grupo social predominante entre os militantes da guerrilha. Os artistas, por sua vez, se juntam às grandes passeatas. Encampam as pautas pela liberdade de expressão e contra a censura, e nas organizações armadas são uma pequena minoria<sup>1</sup>. Ainda assim, o teatro e as artes em geral parecem ter sido determinantes para a formação dos estudantes numa certa cultura do engajamento que os levaria à opção pela resistência armada, produzindo o que seria o elo maior entre o teatro e a luta armada: o dos estudantes interessados em cultura.

Em São Paulo, os dois principais grupos de teatro politizados, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, aproximam-se da questão da guerrilha. *Arena conta Zumbi* (1965), um dos maiores sucessos do Arena, já anuncia um “tempo de guerra”, mas é *Arena conta Tiradentes* (1967), texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que embute uma reflexão sobre a opção pela luta armada através da crítica à imobilidade intelectualista dos inconfidentes. O autoexame da produção cultural e da intelectualidade irá se intensificar na montagem seguinte do grupo, *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), em que a questão parece ser: “Serviríamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra?” (BOAL, 2014, p. 293). E o tema da guerrilha surge explícito em duas das dramaturgias do conjunto, *Animália*, de Guarnieri, e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Boal. Paralelamente, Zé Celso,

---

<sup>1</sup> Entre 1.897 denunciados como pertencentes a grupos armados urbanos com ocupação conhecida, 583 (30,7%) se declararam estudantes, enquanto apenas 18 (0,9%) se declararam artistas (RIDENTI, 1993, p. 71).

diretor do Teatro Oficina, elabora uma nova poética teatral, o “teatro da crueldade brasileiro”, que identifica a uma forma de “guerrilha teatral”.

Ao mesmo tempo, os artistas e intelectuais mais radicalizados se interessam pela militância dos estudantes na medida em que o movimento estudantil constitui o movimento social politizado com maior sobrevida após o golpe de 1964. Nesse contexto, o teatro estudantil, que congregava em seu elenco universitários e militantes, acabou por se tornar um espaço privilegiado de encontro experimental das práticas de resistência do campo político e estético. A história do TUSP, em sua breve existência de 1966 a 1969, confirma essa hipótese e amplia a conexão dos estudantes-militantes com artistas do teatro profissional ao mudar o nível da relação, que agora passava a ser de parceria produtiva. Os estudantes não apenas recebem uma formação artística, mas participam dos principais debates da época e desenvolvem um projeto próprio que congrega atuação política e artística e se desdobra num conjunto de ações, cursos, publicação da revista *aParte*, espetáculos, em que a montagem de *Os fuzis de dona Tereza Carrar* é a forma mais acabada de sua relação com a guerrilha, que ultrapassa a tematização ou transposição para uma atitude poética e se apresenta como elo entre o teatro e a realidade.

### **1. 1 Teatro universitário: amadorismo e atuação política**

A estrutura produtiva do teatro estudantil é amadora, o que significa, em geral, um modo coletivizado de produção em que há rotatividade de funções, ou seja, as pessoas colaboram de modo alternado e com maior ou menor engajamento nas diversas atividades: produção de eventos, montagem e desmontagem do cenário, atuação, pesquisa, sonoplastia, gestão do espaço, tradução de textos etc. Além disso, não estar submetido à lógica da empresa teatral – que lida, para além da qualidade artística, com a viabilidade comercial dos espetáculos, mantidos em geral, na época, pelos ganhos de bilheteria – possibilita uma maior liberdade de experimentação.

Talvez por isso boa parte dos grandes artistas dos anos 1960 tenham se formado no amadorismo, alguns no teatro estudantil, na década anterior. Em São Paulo, Flávio Império

começa a fazer cenários e dirigir na Comunidade Cristo Operário<sup>2</sup>; Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e Gianfrancesco Guarnieri vêm do Teatro Paulista do Estudante<sup>3</sup> (TPE) – que irá se fundir ao Arena –; Amir Haddad e José Celso Martinez Corrêa começam o Oficina como grupo da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1958, ao qual se juntam Renato Borghi e Fernando Peixoto ainda no amadorismo, vindo a se profissionalizar somente em 1961; e César Vieira funda o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) depois de sua experiência no Teatro do Onze da mesma Faculdade de Direito<sup>4</sup>.

Como já estava indicado em alguns desses casos, como o TPE e o TUOV, a significativa expansão dos grupos universitários na década seguinte é orientada pela combinação entre modo de produção amador e engajamento nas principais questões sociais do país. Numa primeira fase, antes do golpe de 1964, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs UNE) em todo Brasil e o Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP) congregaram em um ambiente criativo livre estudantes, artistas e trabalhadores do campo e das cidades. Nesses projetos, a orientação que prevalecia era a da educação popular, e o teatro fazia parte de um complexo de atividades incluindo cinema, música, alfabetização. Eles são inspirados pela ideia de alcançar o povo por meio da cultura, então ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), e, por isso, contam com uma dimensão de conscientização<sup>5</sup>.

No Brasil, quem tinha acesso ao ensino superior na década de 1960 pertencia pelo menos às camadas médias da sociedade. Para o teatro estudantil e especialmente universitário, portanto, conscientização ou educação popular implicava necessariamente pensar um deslocamento entre classes, tradicionalmente enxergado como movimento “de cima para baixo”. Os CPCs e o MCP, contudo, pela criação de uma estrutura de produção mais livre, permitiram que a formação política e cultural não fosse de mão-única. Nessas experiências se estabeleceram os vínculos mais avançados da produção artística com os movimentos sociais, e, por isso, elas podem ser identificadas ao teatro político no sentido

---

<sup>2</sup> A Comunidade de Trabalho Cristo Operário, que depois se transformou na Comunidade de Trabalho Unilabor, foi um núcleo de autogestão que reuniu operários, intelectuais e artistas em atividades fabris, culturais e educacionais sob a coordenação do frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, a partir de 1950, em São Paulo.

<sup>3</sup> Sobre o Teatro Paulista do Estudante, ver a dissertação de Sara Mello Neiva (2016), *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*.

<sup>4</sup> O TUOV, dos grupos de teatro mais longevos do Brasil ao lado do Oficina, atua até hoje pelas vias do teatro amador, popular e politizado. Sua história é contada no livro *Em busca de um teatro popular*.

<sup>5</sup> Para um histórico mais amplo, ver o livro de Marcelo Ridenti (2000), *Em busca do povo brasileiro*.

forte do termo. Os CPCs produziam encenações sobre os principais temas do debate político nacional e internacional, como *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, que pretendia tornar acessível a teoria marxista da mais-valia, e também pequenas peças de intervenção – que eles chamavam de “autos” – ligadas a questões políticas específicas dos grupos sociais em que estavam inseridos, como o *Auto dos 99%*, dramaturgia coletiva sobre o acesso à universidade. O MCP, por sua vez, realizou a célebre encenação de *Mutirão em Novo Sol*, peça de Nelson Xavier, em que os trabalhadores do campo de Pernambuco se encontraram com o tema de uma revolta camponesa do interior de São Paulo. Entretanto, todas essas iniciativas foram interrompidas com o golpe de 1964.

Na segunda metade da década de 1960, o primeiro grande nome do teatro universitário em São Paulo é o Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA), grupo ligado à esquerda católica com significativa representação da Ação Popular<sup>6</sup> (AP), que ganhou notoriedade com a montagem de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, em 1965. O poema dramático que conta a sofrida trajetória de um retirante pernambucano, no espetáculo do TUCA recebeu as músicas de Chico Buarque, associadas aos versos de João Cabral desde então. Como testemunham as lindas canções e a repercussão na época, a montagem tinha força estético-política que, em parte, vinha da tentativa dos estudantes paulistas de compreender o sofrimento do sertanejo pernambucano. Rompidos os vínculos diretos que aproximavam os estudantes da luta pela transformação dessa realidade, contudo, como aconteceu com a maior parte do teatro politizado pós-golpe, a ação redundava numa exposição artística da miséria brasileira, que ecoa entre os interessados no destino do “povo brasileiro” com uma dimensão de conscientização difusa sobre os “problemas do Brasil” – que no caso assumem a forma do retirante contra o latifúndio – sem implicar em deslocamento de classes além dos limites da ficção e tampouco em mobilização do público sensibilizado.

A constatação desse limite se combinou ao debate político sobre o fracasso das estratégias políticas e estéticas anteriores supostamente atestado pelo golpe. Com relação ao CPC, colocava-se a questão – que em grande medida prevaleceu na historiografia do teatro –

---

<sup>6</sup> A Ação Popular surge em 1962 como alternativa à dominação da esquerda pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) a partir da Juventude Universitária Católica (JUC), e mantém grande influência no meio estudantil, concentrando a direção de diversas entidades da categoria durante a década de 1960. “Em 1964, a AP defendia a criação de uma alternativa política que não fosse capitalista nem comunista, inspirada num humanismo cristão mesclado com influências da Revolução Cubana.” (RIDENTI, 1993, p. 26).



sobre a validade e eficácia de uma produção cultural de classe média destinada a uma classe popular. Nesse ambiente, o teatro estudantil abre uma reflexão e, em alguns casos, uma transformação que abrange a dimensão da própria prática amadora, o engajamento político, a função do teatro e o público que ele pretende atingir.

O TUSP surge em 1966, inspirado pela experiência do TUCA, mas também marcado por esse processo de transformação autocrítica. O primeiro espetáculo do grupo foi feito para o público operário e o seguinte voltou ao espaço e o público convencionais do teatro em expressões distintas de como lidar com a conscientização e com os problemas nacionais. O TUSP surge com uma proposta não apenas de retratar ou sensibilizar o público para dilemas sociais, mas de dar um passo a mais no sentido de intervir politicamente através da produção artística, e isso determina sua orientação brechtiana. Promove a reunião de militantes, artistas e intelectuais a seu redor, o que, por sua vez permite sua identificação com a ideia de teatro político porque, inserido em um movimento social (o movimento estudantil), tinha como objetivo a mobilização política.

Enquanto os movimentos de trabalhadores do campo e da cidade e as populações originárias foram rapidamente perseguidas e esmagadas após o golpe de 1964, o movimento estudantil manteve algum espaço de atuação, seja pela sua composição majoritária de jovens de classe média, seja pelas suas pautas, que não implicavam uma transformação social imediata e visível, o que era diferente de demanda por reforma agrária ou da transformação das relações de trabalho, por exemplo. Houve perseguições ao movimento antes do AI-5 e o próprio teatro da União Nacional dos Estudantes (UNE) foi incendiado no primeiro dia após o golpe, mas em grande medida, o movimento estudantil foi dos poucos que sobreviveram à primeira perseguição pós-golpe. Isso permitiu que em 1968 ele ganhasse as ruas com as grandes passeatas, no mesmo momento em que se iniciavam as primeiras ações armadas, em que os estudantes foram também protagonistas.

Embora as duas frentes de atuação tenham sido rapidamente reprimidas, as passeatas com uma sobrevivência ainda menor do que a guerrilha, os estudantes, então, representavam o rescaldo de movimento social existente numa época em que o campo progressista da cultura e da intelectualidade estava ainda tentando entender e mapear o golpe de 1964 e as formas de reação a ele. Ou seja, não só os estudantes se interessavam pela formação intelectual e

cultural, mas também os intelectuais e artistas se interessavam por ouvir e pensar com os estudantes as suas disputas e seus modos de atuação.

Numa estrutura produtiva mais livre dentro do sistema das artes, não sujeita à lógica mercantil, o encontro entre artistas, estudantes e militantes foi fundamental para a radicalidade estética e política das propostas do TUSP. Na reflexão sobre os rumos do teatro estudantil, os universitários paulistas em ação conjunta propuseram e obtiveram, ainda, em 1966 uma subvenção da Comissão Estadual de Teatro (CET) para o fomento de grupos de teatro universitário (CET..., 1967), o que assegurava uma mínima estrutura de trabalho, contribuindo para a confecção de cenários, figurinos, impressão de textos, tiragem da revista, por exemplo<sup>7</sup>.

Tanto o TUSP quanto o TUCA contaram com a colaboração de artistas profissionais. Entretanto, mais do que simpatia ou oportunidade, os estudantes estavam inseridos nos principais debates do tempo e a elaboração estética de seu trabalho foi reconhecida pela crítica especializada<sup>8</sup>. No caso do TUSP, inclusive, o núcleo fixo que conduz o grupo como projeto é formado por estudantes, os diretores são convidados a colaborar nos espetáculos e acrescentam sua experiência e visão artística, mas respondem a uma proposta anterior.

---

<sup>7</sup> Importantes análises (ARRABAL, 1979-80; PACHECO, 1979-80; NAPOLITANO, 2001) apontam a complexidade das relações de repressão e apoio à cultura durante o regime militar: de um lado, a censura e a perseguição pós-AI-5 e, de outro, os incentivos à produção cultural via indústria cultural ou por parte do próprio governo militar como políticas culturais que se alternariam conforme as forças políticas do momento. Esse movimento de oscilação merece atenção na medida em que as análises contemporâneas dos mecanismos de regulação social próprios ao neoliberalismo tentam dar conta justamente da combinação de políticas tradicionalmente repressivas com estratégias de incentivo, mercantilização e gestão. Em sua análise da ditadura e seus efeitos, Paulo Arantes (2010) indica esse cenário. Para a crítica da neoliberalização da cultura, ver também Paulo Arantes (2012).

No caso do TUSP, essa complexidade se manifesta no patrocínio contínuo da CET – ela própria signo dessa complexidade, porque era um órgão público que nos primeiros anos do pós-golpe foi presidido por pessoas integradas à classe teatral, inclusive com abertura para sua ala mais contestatória, como Décio de Almeida Prado e Cacilda Becker – e no episódio da viagem ao Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, em 1969. Quando o grupo foi convidado a participar do festival, diversos dos estudantes do TUSP já estavam na mira da repressão, mesmo assim, parte das passagens para a França contaram com o patrocínio da Secretaria de Turismo do Estado (O PALCO..., 1969).

<sup>8</sup> Além deles, muitos outros grupos estudantis estavam em atividade. Outro grupo com projeção é o Teatro Sedes Sapientiae (TESE). Na Universidade de São Paulo, em 1968 são criados o Teatro Novo (TN) por moradores do Conjunto Residencial da USP (CRUSP) – interrompido no ano seguinte como consequência da invasão do CRUSP pela polícia após a publicação do AI-5 – e o Grupo de Teatro Engenharia de São Carlos (GTESC). Após a experiência do Teatro de Arena com o *Teatro Jornal (Primeira edição)*, em 1970, surgem na universidade núcleos de teatro jornal espalhados pelos diversos cursos (LIMA, 2013). Aumentam também os grupos de secundaristas, inspirados por suas idas ao teatro, num ambiente que mesclava produção artística e formação política (RIDENTI, 2000, p. 156).

### 1. 1. 1 *O surgimento do TUSP: da conscientização à participação*

O Teatro dos Universitários de São Paulo surge em 1966 da iniciativa de estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), então em funcionamento na Rua Maranhão, e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da mesma universidade, a duas quadras dali, na Rua Maria Antônia, de criar um amplo projeto cultural em torno de um teatro estudantil. Muitas pessoas se aproximaram do grupo, que funcionava de modo orgânico, com rotatividade das funções<sup>9</sup>. Entre eles estão André Gouveia, Bety Chachamovitz, Moacyr Urbano Villela, Maria Alice Gouveia, Sérgio Mindlin, Washington Luís Pereira de Souza Neto, Iara Iavelberg, Claudio Tozzi, Dalton de Luca, Rose Lacrete, Renata Souza Dantas, Marina Heck, Cida Previatti, Lucia Rocha, Inês Sampaio, Juarez Ricardo Aranha, Rudolf Mayer-Singule, José Dirceu, Aloysio Nunes e Antonio Benetazzo (LIMA, 2013, p. 51; GALVÃO, 2014; DEL RIOS, 2006, p. 84)<sup>10</sup>.

Vilma Ary, em entrevista à pesquisadora Maria Claudia Badan Ribeiro (2011, p. 134), dá notícia de uma primeira tentativa de fundar o TUSP por volta de 1964-1965, ligada a Escola de Sociologia e Política e à faculdade de jornalismo da Cásper Líbero. É possível, contudo, que sua indicação tenha a ver com o movimento que se formou em torno da organização do grupo, e que foi além das pessoas que permaneceram mais vinculadas a ele. Para o estabelecimento de seus princípios e no movimento de reflexão sobre a prática dos teatros universitários, o TUSP realiza em maio de 1966 o I Congresso Nacional de Teatro Universitário. O evento congregou intelectuais, artistas e estudantes, para debater os temas “Universidade e cultura”, “Teatro Popular” e “Indústria cultural” com falas dos intelectuais e críticos Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Roberto Schwarz, Barbara Heliodora, então diretora do Serviço Nacional do Teatro, e dos diretores Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, entre outros (CONGRESSO..., 1966a; CONGRESSO..., 1966b). Dando conta do caráter nacional do encontro, vieram delegações do Rio de Janeiro – com Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Yan Michalski, Gianni Ratto, Francisco de Assis e representantes do TUCA-Rio –, universitários do Paraná, Benedito Nunes representando o Pará, e houve comunicações sobre

<sup>9</sup> Moacyr Urbano Villela. Depoimento [Mensagem eletrônica]. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado, 2014.

<sup>10</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018, e entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

a experiência do Teatro de Equipe em Porto Alegre e do MCP de Recife (UNIVERSITÁRIOS..., 1966; CONGRESSO..., 1966b).

De acordo com a cobertura de Oswaldo Louzada Filho (1966) para o Suplemento Literário do *Estadão*, se estabeleceu no Congresso o ponto de partida do TUSP: a compreensão do público e o fomento de relações dinâmicas, “de coautoria”, com ele em resposta à passividade do consumo de padrões da indústria cultural. O congresso acontece em maio. Em junho, André Gouveia, Bety Chachamovitz e Moacyr Villela representam o TUSP no Festival de Teatro Amador organizado pelo agitador cultural Paschoal Carlos Magno na Aldeia de Arcozelo, no Rio de Janeiro<sup>11</sup>.

Desde seu surgimento, portanto, o TUSP está engajado na reflexão sobre o lugar do teatro amador universitário e nos debates mais amplos da cultura politizada no momento sobre a nascente indústria cultural no Brasil e sobre as possibilidades de um teatro popular. O grupo mantém um ciclo de formação nos anos seguintes. Em 1967, organizam cursos introdutórios sobre “Teatro de Vanguarda” e “Linguagem Visual” ministrados por intelectuais como Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sérgio Ferro e Jean-Claude Bernardet. As aulas são acompanhadas de leituras cênicas pelos próprios estudantes, e eles ainda estabelecem uma parceria com a Difilm, distribuidora do Cinema Novo, para a difusão do cinema no meio universitário, o que possibilitou a exibição de pré-estreias como a de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em 1967 (ESTREIA..., 1967)<sup>12</sup>.

A primeira montagem do TUSP estreia ainda em 1966, dirigida por Paulo José, então membro do Teatro de Arena, e tenta refletir o acúmulo dos debates de formação. *A exceção e a regra*, peça didática de Brecht, foi apresentada em sindicatos e portas de fábricas, em busca de um público popular ao estilo das melhores experiências dos CPCs, com recursos formais inventivos e adequados a espaços não convencionais. O espetáculo, entretanto, não tem a mesma repercussão nos jornais que as atividades de formação cultural mais ampla do grupo. Comparada à atenção que o grupo recebe desde suas primeiras ações, festejadas e divulgadas as páginas de cultura do noticiário da cidade, *A exceção e a regra* recebe ínfimas

---

<sup>11</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018.

<sup>12</sup> Os eventos são registrados em diversos jornais. Apenas uma notícia encontrada se refere também à formação de grupos de estudo sobre “os problemas do teatro popular” e para o “levantamento estatístico dos espectadores de teatro” (AULA..., 1966).

menções<sup>13</sup>. Em contraste, a montagem seguinte, *Os fuzis de dona Tereza Carrar*, recebeu críticas nos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro<sup>14</sup>. Se há nisso um possível indicativo de que o campo de construção de um teatro com público popular estava se estreitando cada vez mais, por outro lado, há que se pensar que o jornal era publicado por e para uma determinada classe social, que não estava muito interessada no teatro feito para operários como já não estivera antes, na época do CPC.

A encenação de *A exceção e a regra*, contudo, merece atenção. Primeiro, porque o espetáculo é o primeiro índice da adesão do grupo ao teatro brechtiano como orientador de suas pesquisas. A formação do TUSP acontece em meio ao ambiente de recepção de Brecht no Brasil. Os estudantes-artistas tiveram aulas de teatro de vanguarda alemão com Anatol Rosenfeld, grande estudioso do teatro épico, e Roberto Schwarz, que traduziu algumas das peças de Brecht, colaborava com o grupo. A proposta de Brecht se coadunava com os objetivos do TUSP de criar uma relação nova e dinâmica com o público, que Louzada Filho chama de “coautoria”. Seu teatro dialético tem a ver justamente com a ruptura da separação contemplativa entre ator e espectador para que esse assuma uma posição mais ativa do ponto de vista crítico e imaginário, diferente do consumo passivo e desinteressado de uma narrativa que pouco ou nada lhe diz respeito.

*A exceção e a regra*, peça de aprendizagem de Brecht, parte da parábola de dois explorados e um explorador numa corrida pelo petróleo no deserto e desemboca numa cena clássica do teatro político, a do julgamento, que discute a justiça burguesa frente à exploração no trabalho. Na primeira parte, o explorador usa de todos os meios, inclusive a força física, para apressar seus empregados, o guia e o carregador – especialmente o último, mais lento porque leva toda a bagagem da expedição –, e se manter à frente de seus concorrentes na disputa milionária. Quando o guia já abandonou a expedição por se opor às condições degradantes do trabalho, o explorador se perde no deserto e fica sem água. O carregador, então, lhe oferece seu cantil reserva. O primeiro, vendo o outro lhe estender um objeto, saca uma arma e o mata. O crime vai a um julgamento em que a trajetória anterior é discutida, e o

---

<sup>13</sup> É noticiado o início das apresentações (TUSP..., 1966a), são mencionadas encenações específicas e a parceria com a Audimus (TUSP..., 1966b; GRÁFICO..., 1967), sem que tenha sido localizada nenhuma crítica sobre o espetáculo.

<sup>14</sup> Além de diversas críticas nos jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo*, o espetáculo mereceu crítica no francês *Le Monde* por ocasião de sua passagem pelo Festival de Nancy (BORRELLY, 1969).

explorador assassino é absolvido por um juiz que, sem estranhar toda a violência do explorador contra o explorado, não concebe a docilidade desse último e por isso dá razão ao explorador, sob o argumento de que ele teria reagido com o assassinato por se sentir ameaçado por uma possível vingança, mesmo que não houvesse ameaça real. O capitalista reagiu “compreensivelmente”, portanto, como classe, não como indivíduo, com uma consciência sobre a luta coletiva em curso que faltou ao trabalhador.

A montagem do TUSP, pensada para ser apresentada em sindicatos e portas de fábricas, tinha uma cenografia mínima e indicativa, que podia ser rapidamente montada e desmontada. Era adaptável a diferentes espaços: andaimes de construção civil delimitavam o palco e, presa neles, ao fundo, uma lona branca fazia as vezes de ciclorama, que servia para receber projeções e, ao mesmo tempo, representava a infinitude do deserto onde se passa a ação. Os andaimes são estrutura simples que dizem respeito ao mundo do trabalho, mas ali estavam deslocados de função, delimitavam o palco e serviam de suporte para uma grande lona e para os refletores de luz. Estes eram usados não só na função tradicional de iluminar a ação, mas num jogo de luz e sombra que ampliava as silhuetas dos atores projetadas sobre a lona numa versão de teatro de sombras que também serve para tornar mais visível a encenação quando apresentada para grandes públicos ou com má condição de visibilidade pela ausência de arquibancadas, por exemplo.



Figura 1: Projeção e sombras em *A exceção e a regra*. Autor desconhecido. Acervo pessoal de Moacyr Urbano Villela.

Além da praticidade e adaptabilidade do cenário e dos recursos de iluminação, a estrutura toda exposta também contribuía para o efeito de romper com a dimensão apassivadora de um teatro tradicional, em que palco e plateia se dividem por uma “quarta parede” imaginária e o público assiste deleitado ao que se passa no palco, um espaço que não lhe diz respeito. Havia, portanto, uma combinação entre a utilidade dos recursos para as condições de apresentação e o apurado cuidado com a linguagem visual da montagem. O mesmo se nota no uso das projeções: eram projetadas as letras das canções da peça para que o público pudesse acompanhar e cantar junto – muito embora boa parte desse público não fosse alfabetizado –, mas ao mesmo tempo havia um cuidado com o resultado visual gráfico<sup>15</sup>. O apuro estético também estava presente na música, que era elemento forte da montagem. A Audimus, produtora de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, dois importantes músicos do período, ligados ao mais avançado tropicalismo, fez releituras das composições originais de Paul Dessau, parceiro de Brecht, e musicou o prólogo dos atores (TUSP..., 1966b). Sempre que possível, a música (piano e voz) era tocada ao vivo<sup>16</sup>.

O tema da relação entre os explorados e do explorador pode ser visto como elemento de ligação com a realidade dos trabalhadores que assistiam à montagem. Nesse sentido, assim como na exploração inventiva de recursos formais para a apresentação fora do teatro, essa experiência do TUSP se assemelha às práticas do CPC de um teatro político de agitação junto a trabalhadores para “conscientizar” da opressão a que estavam submetidos e incitar seu questionamento. Entretanto, há uma diferença na medida em que a peça escolhida trata a relação entre explorador e explorados de maneira mais contraditória do que costumava fazer um teatro de *agitprop* como o do CPC, caracterizado por peças curtas, em que são mescladas sátiras, alegorias, rimas e slogans, normalmente de maneira maniqueísta e exortativa, priorizando a dimensão comunicacional do teatro.

Em *A exceção e a regra*, a dinâmica é mais contraditória: o elo mais fraco da corrente – o carregador – está totalmente integrado à lógica da exploração, ele não é sindicalizado como o guia para poder exigir seus direitos e precisa concluir a expedição para receber seu pagamento e garantir o sustento de sua esposa e de seu filho pequeno, não pensa em se rebelar. Pelo contrário, quando o guia se mostra contrafeito por ser pressionado pelo

---

<sup>15</sup> Entrevista de Sérgio Mindlin à autora e Paulo V. Bio Toledo, São Paulo, 29 de agosto de 2018.

<sup>16</sup> Entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

explorador a fustigar o carregador, é esse quem lhe diz como fazê-lo do melhor jeito para que ele possa continuar seu trabalho. Esse descompasso na docilidade do carregador paradoxalmente lhe custa a vida. Por sua vez, do lado do explorador, a pressão do dinheiro não tem a ver com alimentar mulher e filho, mas com uma corrida milionária pelo petróleo, e ao seu lado está também a justiça burguesa, que faz malabarismos para absolvê-lo do crime brutal e gratuito. Morto o carregador, sua família fica definitivamente sem sustento e não tem direito nem a indenização.

A antiga discussão sobre popularização da arte – e necessidade de que não se confundisse com algum populismo pelo barateamento da reflexão em termos maniqueístas ou da estética pela redução a um estilo primário – tinha se reacendido no pós-golpe, quando os artistas implicados na construção dos CPCs tiveram seus laços com os movimentos sociais cortados e precisaram trabalhar em condições outras de produção e circulação. Isso pode ter influenciado a escolha do TUSP por uma peça mais contraditória. Ao mesmo tempo, responder ao risco de populismo pode ter levado o grupo a beirar o virtuosismo na tentativa de reconstituir a experiência do teatro de vanguarda alemão com a recuperação da trilha sonora original e recursos difundidos por esse teatro, como o próprio palco com andaimes visíveis e as projeções à maneira de Erwin Piscator. Nesse sentido, a peça de Brecht não foi usada como modelo, mas encenada como forma fechada, e acabou por se distanciar do cenário real do mundo do trabalho no Brasil. A montagem dos universitários parece fria e distante do universo trabalhador a quem se destinava. Após a apresentação eram realizados debates, e a impressão que ficou nos integrantes do TUSP era de que a forma do espetáculo aludia pouco ao contexto da luta de classes local e que eles não contavam algo de exatamente novo aos explorados sobre sua exploração<sup>17</sup>.

O texto escolhido para a montagem, *A exceção e a regra*, também pode ter contribuído para esse resultado. Ele pertence a um conjunto à parte na obra de Brecht: o das peças didáticas ou peças de aprendizagem. São textos voltados antes ao estudo dos próprios intérpretes do que a uma relação com público. Com parábolas curtas e sintéticas, as peças de aprendizagem apresentam sínteses do núcleo mínimo e significativo das ações de cada personagem em relação com sua função social. A aprendizagem viria do exercício de colocar-

---

<sup>17</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018; entrevista de Roberto Schwarz à autora, Helena Albergaria, Natalia Belasalma e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 15 de setembro de 2018; e entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.



se nos diversos papéis que a peça apresenta: as personagens alternam-se entre os atores. A prática da ação em relação a suas determinações sociais, através de gestos simbólicos, permitiria compreender que a sua reprodução não é natural e, portanto, pode ser mudada. E também, que se vivenciasse a força de tudo quanto faz com que esses gestos sejam naturalizados. *A exceção e a regra* abre com uma advertência dos atores, que dizem

Vejam bem o procedimento desta gente:  
Estranhável, conquanto não pareça estranho  
Difícil de explicar, embora tão comum  
Difícil de entender, embora seja a regra.  
Até o mínimo gesto, simples na aparência,  
Olhem desconfiados! Perguntem  
Se é necessário, a começar do mais comum!  
E, por favor, não achem natural  
O que acontece e torna a acontecer  
(BRECHT, 1990, p. 132).

Na montagem do TUSP, esse prólogo era cantado. Parece coerente que o grupo, num momento de formação e tendo Brecht como norte de suas pesquisas, fizesse o exercício de montar uma peça de aprendizagem. Entretanto, quando eles escolhem levar essa montagem como espetáculo pronto para um público trabalhador – ao invés de por exemplo praticar o exercício de formação junto com eles – se sobrepõe à experiência esse descompasso. A proposta da peça de aprendizagem é que as contradições sejam vividas e não só mostradas, o que tinha a ver com a ideia do grupo de ter um público que não fosse só consumidor, mas coautor. Contudo, quando a peça é apresentada pronta, vista de fora por um público que vive cotidianamente a exploração e suas contradições, ela perde força. E convidar os espectadores a cantarem junto não parece suficiente.

Na sua primeira montagem, o TUSP experimenta a realização de um teatro politizado e de agitação na medida em que pretende conscientizar os trabalhadores. Perseguiu ao mesmo tempo um modelo mais dialético do que o da cena convencional de *agitprop*. O modelo, contudo, perde sua força quando sua dimensão de trabalho é reduzida ao texto, e se abandona a possibilidade de troca processual, de aprendizagem em movimento sugerida pelo material. Essa experiência cheia de contradições foi certamente decisiva para os rumos da montagem seguinte do grupo.

Em 1968, os estudantes estreiam *Os fuzis de dona Tereza Carrar* também a partir de um texto de Brecht, *Os fuzis da Senhora Carrar*. Agora trata-se de uma peça de moldes mais

tradicionais – talvez, inclusive, uma das mais dramáticas do autor. A leitura que o grupo faz dela não é, porém, um retorno ao teatro alemão, e sim uma subversão de sua forma em direção à realidade brasileira. Há, contudo, um recuo com relação ao público: o teatro volta a seu espaço e aos espectadores convencionais. Isso é determinado por um fator objetivo: o avanço da repressão no regime ditatorial, que cada vez mais impedia o trânsito entre trabalhadores e estudantes. Tem a ver, também, com a crítica da estratégia anterior de deslocamento entre classes e com uma necessidade de tomada de posição que começava a se disseminar em todas as camadas sociais. Constituindo-se como teatro de estudantes, boa parte deles ligada ao movimento estudantil, o TUSP procura reencontrar uma forma do teatro político dimensionada pelo concreto de sua prática militante, em diálogo com as movimentações e hesitações de seu grupo social. De acordo com Moacyr Villela, fundador e articulador do grupo, eles buscam o seu público porque ele “precisa se mobilizar [...] precisamos arrancar ele da cadeira, ele não pode ficar na cadeira, aplaudindo, ele precisa fazer outras coisas.”<sup>18</sup>. Diante do avanço do terror, a neutralidade é uma forma de conivência, o tema da participação se impõe e a luta armada se apresenta como alternativa. Esses são os temas da peça de Brecht que interessam ao grupo.

Quando o TUSP circulava com *A exceção e a regra*, de acordo com o testemunho do artista plástico Claudio Tozzi, uma exposição de gravuras suas que estampavam o rosto de Ernesto Che Guevara acompanhava as apresentações<sup>19</sup>. Apesar de nenhum elemento do texto de Brecht, nem mesmo da montagem do TUSP, estar em diálogo direto com o tema da luta armada, o grupo levava consigo uma série de “Guevaras” de Tozzi, indicando que esse imaginário já estava presente no trabalho do grupo<sup>20</sup>. E que, mesmo encenando uma peça com outra temática, eles julgavam importante carregar essas imagens a espaços fora do circuito estudantil. Na montagem de *Os fuzis*, o que antes era imagem paralela se internaliza, e a luta armada se torna categoria orientadora das escolhas do grupo, que já não busca uma conscientização mais ou menos difusa sobre a opressão. A cena fala concreta e literalmente sobre participação na guerrilha.

---

<sup>18</sup> Entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

<sup>19</sup> Entrevista de Claudio Tozzi à autora e Paulo V. Bio Toledo, São Paulo, 11 de setembro de 2018.

<sup>20</sup> Ao que consta, Claudio Tozzi começou a incluir o guerrilheiro no seu trabalho em 1967, na mesma época em que começa a colaborar com o TUSP. Sobre a presença de Che Guevara no trabalho de Claudio Tozzi, ver a dissertação de Alexandre Pedro de Medeiros (2017), *Sob o signo da morte: Aparições de “Che” Guevara no trabalho de Claudio Tozzi (1967-1968)*.

*Os fuzis de dona Tereza Carrar* foi a última e mais famosa montagem do TUSP e teve direção do arquiteto, cenógrafo e artista plástico Flávio Império. A peça, que estreou no Teatro Ruth Escobar, foi apresentada nos principais teatros da capital e circulou pelo estado de São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro. Em 1969, o espetáculo foi levado ao Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, na França, já como despedida. Com o avanço da repressão no Brasil, parte dos estudantes sequer voltou da viagem (LIMA, 2013, p. 54).

## **1. 2 Entre o Arena e o Oficina: Flávio Império e a tradição do teatro politizado que informa o TUSP**

A primeira montagem profissional de uma peça de Brecht no Brasil foi realizada em 1958 pelo Teatro Maria Della Costa. Trata-se de *A alma boa de Setsuan*, e, de acordo com Iná Camargo Costa (1996), a recepção do dramaturgo no Brasil se revelou nesse episódio: por um lado, uma montagem feita a partir de uma tradução do francês que “dramatizava” o teatro épico e, por outro, as críticas a seu respeito reduzem a peça de Brecht a uma dramaturgia de tese com expedientes formais que levam à monotonia<sup>21</sup>.

Em 1958 também estreia *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena, que marca uma mudança na trajetória do grupo e do teatro nacional ao colocar no centro do palco os problemas “dos de baixo”<sup>22</sup>. A dramaturgia de Guarnieri pretende apresentar uma imagem realista de uma greve operária, mas se depara com os limites do drama. Na prática, a peça acaba por contar muito mais sobre os conflitos interpessoais no seio de uma família operária – adequados à forma dramática – do que sobre a luta coletiva, que pouco aparece no palco, mas o interesse temático na realidade do país a partir dos de baixo levará os principais dramaturgos e diretores daquela época a experimentar práticas que formarão as primeiras e rarefeitas feições do nosso teatro épico. Na peça de

---

<sup>21</sup> Sobre práticas de teatro épico no Brasil ver o livro de Iná Camargo Costa (1996), *A hora do teatro épico no Brasil* e o artigo de Sérgio de Carvalho (2011), *Atitude modernista no teatro brasileiro*.

<sup>22</sup> O Teatro de Arena surge como uma empresa teatral brasileira com o objetivo de viabilizar a manutenção de um elenco estável a partir da estrutura cênica da arena, que simplificaria as montagens e reduziria seu custo. O caminho de uma prática engajada começa a ser trilhado em 1956 com a junção com o Teatro Paulista do Estudante (TPE) e a integração de Augusto Boal, e tem seu marco público com a estreia de *Black-tie* em 1958 (NEIVA, 2016).

Guarnieri, porém, eram usados alguns recursos épicos como os saltos temporais e de espaço, a narrativa dos acontecimentos externos à cena, além da própria estrutura de arena sugerir uma dimensão narrativa ao projetar sempre um “fora da cena”.

A partir de então, as peças produzidas no Seminário de Dramaturgia conduzido por Augusto Boal no Teatro de Arena seguem esse modelo realista e intensificam a contradição entre a forma do drama e o assunto social que abordam, produzindo dramaturgias cada vez mais dialéticas. Nesse mesmo período, em 1962, o Arena, sob direção de José Renato, apresenta *Os fuzis da Senhora Carrar* numa versão diferente da que Flávio Império viria a dirigir com o TUSP em 1968, mas na qual ele colabora com cenários e figurinos. A interpretação como um todo é mais voltada ao caráter dramático da peça, encenada em estilo realista. No programa, o diretor compara o dilema da mãe entre manter-se neutra e aderir à resistência àquele sofrido pelo teatro na relação com seu público: manter-se fiel ao público burguês ou arriscar-se para a construção de um novo público<sup>23</sup>.

Esse movimento de buscar novos públicos foi o realizado pelas experiências contemporâneas do MCP e dos CPCs – que contaram com a colaboração de diversos artistas oriundos do Arena. O teatro desses grupos não só trazia os problemas do povo para a cena, mas ia até ele e se construía nessa relação viva. Para isso, somam novos recursos alegóricos e do teatro popular ao repertório épico-dramático nacional. Entretanto, todas essas iniciativas foram breves. Em 1º de abril de 1964, dia seguinte ao golpe, o teatro do CPC do Rio de Janeiro foi incendiado, assim como a sede do MCP em Recife invadida e os integrantes do Movimento passaram a ser perseguidos. Em São Paulo, os principais responsáveis pelo Teatro de Arena se ausentaram da cidade e “um carro de polícia vigiava a entrada do Teatro, que permaneceu fechada vários dias” (MAGALDI, 1984, p. 61-62).

Na tentativa de retomar essas experiências de teatro épico após a ruptura, Augusto Boal organiza o que ele chama de Sistema Coringa. A técnica, que marca os espetáculos musicais pós-golpe da série *Arena conta*, consiste em assumir radicalmente a dimensão narrativa da dramaturgia, que era “contada” em conjunto pelo grupo de atores, que se revezavam entre as personagens com a mediação e comentários do Coringa. No caso famoso de *Arena conta Tiradentes*, a única personagem que não era compartilhada era o herói,

---

<sup>23</sup> Imagem do programa do espetáculo disponível no Acervo Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507138>. Acesso em 29 jul. 2020.

retratado em termos dramáticos. Boal justifica que a dimensão de identificação que a forma dramática oferece é útil para essa figura porque o público deveria se identificar com ela como modelo de conduta. A principal crítica a esse modelo é desenvolvida por Anatol Rosenfeld no momento de sua formulação e apresentada no livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Interessa observar como o Sistema Coringa estabiliza numa fórmula o que, tanto nas experiências do Arena, que pesquisava a forma para a encenação das temáticas populares, quanto dos CPCs e MCP, que explorava novos modos de produção artística, era um movimento em disputa, e daí extraía sua força (CARVALHO, 2016, p. 202).

Do espetáculo de Maria Della Costa até a montagem do TUSP de *Os fuzis* passam-se dez anos. É talvez o período mais importante do moderno teatro politizado no Brasil, quando é escrita e encenada *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, a partir do Seminário de Dramaturgia, e se desenvolvem as experiências dos CPCs e do MCP, fundamentais para o amadurecimento das práticas de teatro épico no país. A tentativa de recuperação daquele momento anterior no nível da forma cênica, como se vê no Sistema Coringa de Boal, é outra realização importante desse processo. Flávio Império e os estudantes do TUSP estiveram próximos ao ambiente em que efervescia todo esse movimento, e isso se refletiu nas opções de sua montagem. Sua versão de *Os fuzis* é herdeira desse teatro épico, mas parece lidar com ele de maneira mais viva e radical do que as experiências do próprio Arena no pós-golpe.

Império conheceu Brecht e o Partido Operário Revolucionário (POR) – partido trotskista que foi sua única e breve militância – no seu primeiro trabalho com teatro, na Comunidade Cristo Operário, em 1956 (RIDENTI, 2000, p. 200-201). Começou a produzir os cenários do Teatro de Arena em 1959 e passou a integrar oficialmente o grupo em 1962, junto com Augusto Boal, Paulo José e Gianfrancesco Guarnieri (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 294). Explorou a fundo as implicações arquitetônicas da arena no movimento de traduzir no espaço cênico a desnaturalização do realismo do drama burguês com a produção de um novo teatro épico no Brasil (ARANTES, 2002, p. 60). Trabalhou ainda em diversas montagens do Teatro Oficina e em espetáculos menos experimentais apresentados em teatros como Cacilda Becker, Maria Della Costa e Ruth Escobar.

Iná Camargo Costa (1998, p. 198) sintetiza: “Sem muito exagero, é possível dizer que a cenografia teatral em São Paulo nos anos 60 tem nome próprio: Flávio Império”. Flávio circulou praticamente por tudo o que se produzia no teatro à época. Em 1968, ano do

espetáculo que dirige no TUSP, Império faz o cenário realista inspirado em René Allio para a montagem de *Jorge Dandin*, de Molière, pelo Grupo de Teatro da Cidade (GTC) com direção de Heleny Guariba<sup>24</sup> (KATZ; HAMBURGER, 1999) e participa da montagem de *Roda Viva* na concepção do cenário em intensa colaboração criativa com a direção de Zé Celso.

Além da influência do teatro épico-dialético de Brecht e de suas leituras pelo Teatro de Arena, a proximidade de Flávio Império com o tropicalismo de Zé Celso e a identificação de boa parte dos estudantes com a rebeldia da contracultura especialmente no ano que é seu símbolo, 1968, produziu efeitos na montagem de *Os fuzis* pelo TUSP. Ainda que falasse alto o histórico do teatro épico no Brasil, e o grupo tivesse sido dirigido por dois artistas do Teatro de Arena – Paulo José e Flávio Império –, o espetáculo se identificava com uma mudança, visível no próprio Arena a partir de *Arena conta Tiradentes*, orientada pela presença temática da luta armada. E fazia isso em diálogo com propostas estéticas da contracultura.

Pode-se dizer que dentro do próprio Oficina, na época, esse mesmo diálogo estivesse em movimento. Atualmente, o grupo é reconhecido como a mais significativa expressão do teatro contracultural e tropicalista, mas na década de 1960 isso estava começando a se articular, na forma de disputas. O Oficina, que surgiu no amadorismo, por um longo período teve uma relação íntima de colaboração com o Teatro de Arena. Boal chegou a dirigir algumas de suas peças, assim como outros diretores colaboradores. Zé Celso começa a assumir a posição de diretor apenas em meados da década de 1960. Do Oficina, faziam parte também Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Ety Fraser, com interesses políticos e estéticos variados. Tiveram influência do existencialismo sartriano, da escola russo-soviética de interpretação realista (a partir da admissão do ator Eugênio Kusnet) e de Bertolt Brecht. Quando Zé Celso começa a se interessar pelas práticas contraculturais, se instala no grupo um “campo de batalha”<sup>25</sup>. Sua proposta é experimentada no Oficina pela primeira vez em 1967

---

<sup>24</sup> A diretora voltava de um estágio com o francês Roger Planchon, que trabalhava com o cenógrafo René Allio como seu grande aliado nas montagens do Théâtre de la Cité em Villeurbanne. A breve e notável iniciativa de Guariba com o GTC em Santo André é muito inspirada por esse teatro público, popular e descentralizado francês, mas assume cores locais.

<sup>25</sup> Acredito ser possível traçar um paralelo entre a postura de Caetano Veloso reescrevendo a história do tropicalismo na música em *Verdade Tropical* e Zé Celso no teatro. O diretor (ainda) não publicou sua história do Teatro Oficina, mas assumiu o lugar de ideólogo do grupo que nos anos 1960 não estava fechado com o projeto estético que ele começa a defender e prevalecerá. A respeito dessa trajetória, ver o capítulo “Transe contra transe: Formulações estéticas e políticas de José Celso Martinez Corrêa a partir de 1967” da tese de Paulo Bio Toledo (2018), *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*.

no espetáculo *O rei da vela* e adotada definitivamente só em 1971, com a montagem de *Gracias Señor*, não sem grandes rupturas internas. Nesse meio tempo, o diretor irá teorizar sobre sua ideia de “teatro da crueldade brasileiro”, que ele reconhece já na peça de Oswald de Andrade, mas se radicaliza na montagem de *Roda viva*, que, embora desenvolvida por Zé Celso fora do grupo, tem posição central nesse processo<sup>26</sup>.

Se olharmos para o momento de produção de tendências estéticas que hoje agrupamos em famílias opostas percebemos o quanto sua relação era íntima e fundada em trocas. Num espetáculo como *Os fuzis*, produzido em diálogo tanto com o teatro épico-dialético do Arena quanto com o teatro contracultural do Oficina de Zé Celso e sem necessidade de “defender” nenhum deles, esse movimento fica mais evidente. Para o crítico Yan Michalski (1985, p. 36), a montagem de Flávio Império com o TUSP mostra “que os conceitos do teatro da crueldade de Artaud e do teatro dialético de Brecht talvez não sejam tão irremediavelmente irreconciliáveis como se costumava considerar”. A frequência com que *Os fuzis* e *Roda viva* foram comparados indica sua familiaridade, e reflete esse diálogo. Para o mesmo crítico:

Tudo aquilo que José Celso Martinez Corrêa tentou e – na minha opinião – não conseguiu inteiramente em *Roda Viva* está realizado, com perfeita coerência, na parte final de *Os fuzis*. O espetáculo estoura os limites do palco com a sua violência, alastra-se pela plateia, agride o espectador com o seu ódio, conquista-o com o seu amor. Tudo isto sem qualquer apelo à gratuidade, sem qualquer concessão à facilidade. (MICHALSKI, 1968b)

Mariângela Alves de Lima resume: “É a mesma estrutura de *Roda Viva*, porém, com o sinal invertido. A plateia deve ser alertada e contaminada pelo sentido de urgência e perigo, e não bestificada.” (KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 33-34).

*Roda viva*, dirigida por Zé Celso, estreia em 1968. A dramaturgia de Chico Buarque conta a trágica trajetória de um músico (antes, Benedito da Silva, depois, Ben Silver e então Benedito Lampião) engolido pela indústria fonográfica. De condição passiva no texto original, o coro da encenação passa a denunciar a passividade do público ao mesmo tempo em que pretende interferir simbolicamente no sistema das artes. A emblemática cena em que os

---

<sup>26</sup> O teatro da crueldade foi originalmente concebido por Antonin Artaud, de acordo com Anatol Rosenfeld, como um teatro de impulso anárquico que extrapolasse os limites do palco para atacar a sensibilidade do espectador. Nas palavras do crítico, “adepto da teoria da catarse”, o teatro de Artaud seria “capaz de libertar os recalques a ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos” (ROSENFELD, 1976, p. 48). Apesar de reivindicar a especificidade local, as posições defendidas pelo diretor, conforme a análise de Rosenfeld, remeteriam às de Artaud.

atores devoram um fígado cru no meio da plateia “ao mesmo tempo em que representava o público-zumbi consumindo vorazmente o que lhe botam na frente, era também o coro revolucionário penetrando e devorando a própria indústria” (TOLEDO, 2018, p. 78). A encenação, assim como *Os fuzis* do TUSP, é marcada por uma dimensão alegórica e pela presença móvel de um coro que invade a plateia e reestrutura a narrativa, mas em sentidos diferentes.

Quando comenta a experiência de direção no TUSP, Império (1983) diz:

*Os Fuzis da Dona Tereza* foi o carro alegórico que puxou para fora o máximo de meu conhecimento. O “cordão” tinha decidido que o tema era aquele e eu seria o técnico que iria organizar a linguagem com a eficiência que, evidentemente, toda vez que um técnico se põe a trabalhar, exige.

O conhecimento acumulado pelo cenógrafo em suas diferentes experiências no teatro era convocado pela encenação, cujo tema – a tomada de posição pela guerrilha –, contudo, foralhe indicado pelo “cordão”, o próprio TUSP, que também se influenciava pela principal produção artística do momento, transitando por suas tendências mais importantes. A linguagem escolhida seria coral.

### **1. 3 *Os fuzis de dona Tereza Carrar*: imagens da guerrilha**

Em 3 de maio de 1968 o Teatro dos Universitários de São Paulo estreia *Os fuzis de dona Tereza Carrar* no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Na capital, o espetáculo foi apresentado ainda no Teatro Maria Della Costa, no TUCA e no Teatro Oficina. Depois circulou pelo interior, Santos, Curitiba, fez breve temporada de grande repercussão no Rio de Janeiro, passando pelo Teatro Nacional de Comédia e pelo Teatro Miguel Lemos. Em 1969, foi levado ao Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, na França, e voltou a São Paulo para uma breve temporada no Theatro São Pedro, da qual já não participaram todos os artistas porque parte do grupo ficou na França. A temporada era uma contrapartida ao patrocínio público recebido para financiar parte da viagem.

A montagem, que teve direção de Flávio Império, é uma adaptação da peça de Bertolt Brecht *Os fuzis da senhora Carrar*. Foi escolhida pelos críticos do Jornal do Brasil como o melhor espetáculo de 1968, à frente de marcos do teatro como *Roda Viva* e *O rei da vela*



(COTAÇÃO 68..., 1969), um feito para um teatro amador, que deu conta “desde a faixa da pura explicitação política da situação em pauta – a da Guerra Civil Espanhola – [...] até a da mobilização estética rigorosamente intrigantes e surpreendentes” (LEMOS, 1968). O recurso à fábula da Guerra Civil Espanhola, que vem da peça de Brecht, serve na montagem do TUSP também para expor outra situação que se revela nas sobreposições ao texto original: a atualidade de 1968 e elementos simbólicos da guerrilha permeiam toda a encenação. Combinados à mobilização estética avançada, conforme objetivavam as produções mais sofisticadas do tempo, expressam o modo de inserção desse grupo de estudantes-artistas no debate político da época.

A dramaturgia original de *Os fuzis da senhora Carrar* foi escrita por Brecht em 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, inspirada na peça do irlandês J. M. Synge *Cavalgada para o mar*. Retrata o dilema de Tereza Carrar, a viúva de um combatente da resistência contra o regime do ditador Francisco Franco. Ela tenta a todo custo salvar os seus dois filhos do mesmo destino do pai, defendendo a neutralidade como estratégia de sobrevivência. A peça começa com Tereza na sala de sua casa assando um pão enquanto espera o retorno do filho mais velho Juan, que está pescando. Ela o observa pela janela, e discute com José, o filho mais novo, que insiste em participar das brigadas resistentes. Quando seu irmão, o operário Pedro Jáqueras, recorre à Senhora Carrar em busca dos fuzis de seu falecido marido para guarnecer as tropas republicanas, dá-se início a uma série de debates com figuras da comunidade em que vive a família e que colocam em xeque a posição de Tereza. É só no fim da peça, quando os vizinhos chegam até a casa dos Carrar carregando o corpo de Juan, assassinado pelas tropas franquistas enquanto pescava, pelo simples fato de usar um boné puído, que a virada acontece: Tereza enxerga a ilusão da neutralidade, entrega os fuzis ao irmão e parte com ele e José, o filho mais novo, para a frente de batalha. É das peças mais dramáticas de Brecht, retratando o dilema de consciência da Mãe Carrar. O próprio autor se repreendia por considerá-la “oportunista demais” em relação às circunstâncias de sua produção (BRECHT, 2002, p. 27).

A encenação do TUSP desloca o texto de Brecht ao sobrepôr a ele uma segunda narrativa, que se manifesta em diferentes níveis cênicos: música, cenário, objetos, figurino, interpretação. Eles reforçam temas já presentes na dramaturgia e inserem novos, além de transformá-la pela forma da encenação, sempre tendo como norte a defesa da guerrilha como

participação política. Tematicamente, é acrescentada a referência à Guerra do Vietnã, aos guerrilheiros cubanos, à ditadura no Brasil e são reelaborados temas já anunciados no texto de Brecht, em especial a presença material das armas, mas também a religiosidade. O uso de recursos formais, por sua vez, também tem influência do imaginário guerrilheiro da atualidade, em diálogo com a realidade brasileira de radicalização política e com as tentativas do meio artístico de lidar com isso. Nesse caso, merece destaque a multiplicação da figura de Tereza Carrar num coro de dez mulheres.

### Interromper o discurso do napalm

Já no programa transparece o flerte do espetáculo com o tema da luta armada<sup>27</sup>. Ele é composto por fotografias de guerra e morte recolhidas em revistas da época acompanhadas de trechos da dramaturgia. A maioria das imagens é da Guerra do Vietnã, conflito que dominava o noticiário da época por conta do revés que a maior potência bélica do mundo, os Estados Unidos, estava sofrendo com a resistência de guerrilha dos vietnamitas. Além delas, nas páginas centrais, é reproduzida uma fotografia de Che Guevara morto. O guerrilheiro, cujo rosto acompanhava o grupo nas gravuras de Claudio Tozzi desde as encenações de *A exceção e a regra*, tinha sido assassinado no ano anterior, na Bolívia. No programa do espetáculo, sua imagem vem sobreposta à do diálogo em que Tereza Carrar defende a neutralidade, pois “aquele que usar de violência, morrerá pela violência” ao que o Operário, seu irmão, lhe contrapõe a pergunta: “Aquele que não lutar, será poupado?”.

Na última página, junto com as informações sobre a encenação, a fotografia do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, morto pelos militares brasileiros em 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro, dentro do restaurante universitário Calabouço em uma manifestação em defesa da alimentação estudantil. Em seguida, na contracapa, à imagem de uma fileira de soldados é sobreposta a frase de Carrar que marca sua mudança de posição: “Eles não são homens. Eles são uma lepra e é preciso queimá-los com um ferro em brasa como se queima uma lepra.” A fotografia de Edson Luís morto poderia, portanto, evocar a imagem

---

<sup>27</sup> Imagem do programa do espetáculo disponível no Acervo Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507954>. Acesso em 23 jul. 2020.

do filho morto que faz Tereza mudar de posição na dramaturgia de Brecht conectando a resistência antifascista na Guerra Civil Espanhola, as lutas de Cuba e do Vietnã e a perseguição aos militantes estudantis no Brasil.

O volume de imagens produzidas na Guerra do Vietnã supera as de qualquer guerra até então: o conflito ficou famoso como a primeira guerra televisionada. Se as imagens chocaram os telespectadores e contribuíram para a repercussão negativa da atuação dos Estados Unidos no conflito, sua profusão e reprodução desenfreada acabou por banalizar a violência atroz que elas continham. A releitura do programa convida a uma atitude frente aos retratos da barbárie apresentados. É estabelecida uma conexão entre Guevara e Edson Luís, assim como entre os soldados em volta do guerrilheiro na sua fotografia e os alinhados na última imagem, os combatentes americanos da Guerra do Vietnã. Associa-se o campo de resistência, de um lado, e de outro, a repressão. Sobre essa reside a palavra de ordem violenta: devem ser “queimados com ferro em brasa”.



Figura 2: Capa do programa de *Os fuzis* com fotografia de uma criança vietnamita queimada pelo Napalm. Acervo Flávio Império.



Figura 3: Miolo do programa de *Os fuzis* com a fotografia de Ernesto Che Guevara morto. Acervo Flávio Império.

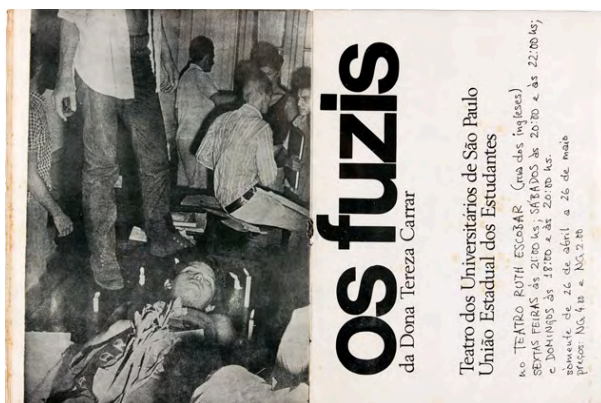


Figura 4: Última página do programa de *Os fuzis* com a fotografia de Edson Luís de Lima Souto morto. Acervo Flávio Império.



Figura 5: Contracapa do programa de *Os fuzis* com a fotografia de soldados americanos no Vietnã. Acervo Flávio Império.

A reconstituição de vários aspectos do espetáculo é possível graças à repercussão crítica que obteve nos principais jornais da época, às fotografias de Victor Knoll, a um trecho gravado em vídeo da apresentação no Festival de Teatro de Nancy, na França<sup>28</sup>, e aos testemunhos de participantes<sup>29</sup>. O cenário é mínimo: um plano inclinado feito de tábuas de madeira instalado sobre o palco original do teatro indica a instabilidade da cena, que, com sua borda inferior voltada para a plateia, se oferece aos espectadores<sup>30</sup>. Sobre ele, três tempos e espaços diferentes. Na lateral esquerda, a casa da família Carrar é indicada por um forno de pão, mesa e cadeiras rústicas, uma cenografia que poderia pertencer a um espetáculo do Teatro de Arena, que inaugurou o trabalho com o realismo traduzido em elementos sintéticos. Isso convivia com sacos de areia empilhados ao fundo que formam uma trincheira. Ela presentifica em cena as barricadas dos resistentes, que na peça de Brecht são apenas referidas, mas que também eram vividas nas ruas das cidades brasileiras. Em outubro daquele mesmo ano de 1968, os estudantes da Faculdade de Filosofia irão viver a Batalha da Maria Antonia, fruto de um ataque do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) à Faculdade. No cenário, os sacos empilhados são entremeados por redes de pesca, apontando uma divisão entre o espaço doméstico (a casa da família) e o espaço da guerra e do trabalho, que entram em disputa na encenação. Por fim, no centro do palco se destaca uma grande cruz decorada com cacarecos de plástico coloridos. Distante de qualquer realismo, ela se refere à Igreja Católica, é estranha à paisagem e remete a um tempo diferente da Guerra Civil, mais próximo do presente de 1968, de materiais de fabricação industrial em série, apresentados em estilo technicolor, com uso semelhante ao que fazia o tropicalismo. Na montagem de *Roda viva* em que o Flávio colaborou com Zé Celso, uma grande cruz decorada também era um elemento central da encenação. Durante o espetáculo de *Os fuzis* será revelada sua função alegórica.

Ao entrar na sala, o público vê em cena a Mãe Carrar e seu filho José. Ela conserta uma rede de pesca e ele olha pela janela, observa o barco de Juan, o filho mais velho, que ficará ausente durante toda a peça pois está pescando a pedido da mãe. Ao mesmo tempo, está em curso uma instalação audiovisual que se sobrepõe às figuras da cena: são projetadas imagens

<sup>28</sup> O trecho gravado faz parte do documentário *Festival Mondial du Théâtre de Nancy* (1999). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NdfzH1zso-A>. Acesso em 1 set. 2018.

<sup>29</sup> Parte desse material é exibido no documentário *Coro dos Fuzis* (2021). Disponível em: [https://youtu.be/gJ3Y\\_Ow9V3Q](https://youtu.be/gJ3Y_Ow9V3Q). Acesso em 3 ago. 2021.

<sup>30</sup> Para Machado (2014, p. 116), o palco pendido em direção ao público tinha por função estilizar a postura dos atores, mascarando seu amadorismo.

da Guerra do Vietnã enquanto um alto-falante reproduz uma palestra sobre os efeitos do napalm (MICHALSKI, 1968d). Em seguida, cai de uma baioneta um tecido ensanguentado com os dizeres: “Guanabara, 28·março·1968”, local e data do assassinato de Edson Luís. As imagens são, então, substituídas por slides que retratam a cultura espanhola. De saída são apresentados ao público quase que de modo esquemático os diferentes conflitos que tensionam a cena e é dado o tom da encenação: duas dimensões narrativas estarão sempre em disputa, a do texto de Brecht, ao qual pertencem as personagens em cena, e a da atualidade, que se sobrepõe na instalação audiovisual e na intervenção cenográfica.



Figura 6: Bety Chachamovitz como Mãe Carrar. Atrás dela, os elementos que indicam a casa: o forno para assar o pão e a mesa. Ao fundo, os sacos de areia indicam a barricada. Fotografia de Victor Knoll. Acervo pessoal.



Figura 7: Renata Souza Dantas, que interpretava Manuela, a namorada de Juan, com o tecido ensanguentado com o local e data do assassinato de Edson Luís. Fotografia de Victor Knoll. Acervo pessoal.

A volta, no espetáculo, das fotografias do Vietnã, que aparecem no programa se traveste de ares científicos quando combinada a uma comunicação acadêmica sobre o napalm, substância química altamente incendiária que foi a principal arma americana na guerra. Espalhado indiscriminadamente pelo país por bombas e lança-chamas, ele aderiu ao alvo e queimava devagar, produzindo a paisagem de devastação registrada em imagens que ficaram tão famosas. A conferência macabra coloca em xeque a neutralidade do discurso cientificista da guerra então em voga e a frieza dos termos técnicos diante dos resultados avassaladores daquela substância química aumenta a dimensão de horror.

O expediente se inspira na dramaturgia de *O interrogatório*, em que Peter Weiss reconstituiu o julgamento do massacre de Auschwitz a partir de peças do processo judicial. O texto é dividido em “11 cantos” sobre as diferentes etapas do processo de admissão e o cotidiano de horror no campo de concentração nazista, e sobressai o contraste entre a forma seca do julgamento e as atrocidades admitidas pelos acusados sob o argumento geral de que cumpriam ordens. Antes de decidir montar *Os fuzis*, o TUSP chegou a estudar a peça de Weiss

(TUSP..., 1966a), cuja estratégia de oposição entre a frieza da forma e a violência do conteúdo é retomada na instalação sobre o napalm<sup>31</sup>.

A referência ao Vietnã abre e fecha a montagem no áudio sobre o napalm – que volta ao final da peça –, aparece nas projeções, no programa e em estratégias cênicas. O crítico Tite de Lemos (1968) descreve o espetáculo como “o discurso do napalm interrompido para que se conte uma fábula de duas horas de duração”: a estrutura dá a dimensão de que estamos todos imersos nessa guerra e que qualquer espetáculo é uma fuga breve.

Por sua expressão midiática, a Guerra do Vietnã se impôs como assunto internacional na ordem do dia. Aos grupos de esquerda, interessava a ideia de que um guerrilheiro com um fuzil podia responder à altura da potência bélica que são os Estados Unidos. Mas a experiência de guerrilheiros vietnamitas que com poucos recursos estavam desbaratando a maior potência imperialista do capitalismo global falava também ao campo da cultura, em que o imperialismo era sentido em termos da nascente indústria cultural. Che Guevara antes de iniciar a guerrilha na Bolívia diz que a melhor forma de solidariedade com os vietnamitas era “criar dois, três... muitos Vietnãs”, e o cineasta Jean-Luc Godard, na França, reformula o pensamento de Che para falar na abertura de Vietnãs no campo da cultura. O alargamento do campo do possível identificado àquele combate de forças absolutamente desiguais se abre, portanto, a um imaginário além do estritamente bélico.

Nos Estados Unidos, entre as décadas de 1960 e 1970, os jovens, especialmente os negros, viam cada vez mais suas vidas se confundirem com os rumos do conflito pela possibilidade de serem enviados ao campo de batalha, o que contribuiu para a urgência do tema e mobilizou amplos movimentos da sociedade civil contra a guerra, mas também em defesa de uma sociedade menos injusta. Nas artes, o Vietnã é uma questão para praticamente todo o teatro politizado, desde o *agitprop* de grupos inspirados pela San Francisco Mime Troupe até o experimentalismo do vanguardista Living Theatre. Mesmo em outros continentes a experiência vietnamita produzia ecos. Em 1967, os melhores cineastas franceses se juntam numa produção colaborativa para rodar *Longe do Vietnã* em solidariedade ao povo

---

<sup>31</sup> No número 2 da revista *aParte* (1968), o grupo publicou a tradução de um texto do dramaturgo, *10 hipóteses de um autor neste mundo dividido*.

vietnamita, e rebeliões culturais como o Maio de 68 francês são fortemente marcadas pela experiência mais ampla de expansão do campo do possível<sup>32</sup>.

Na montagem do TUSP, além de chamar a atenção para uma situação urgente em que ainda prevalece a guerra, a referência ao Vietnã é carregada dessa dimensão da resistência inventiva, nas armas e na cultura. É preciso resistir à violência no Vietnã ou na ditadura brasileira como se fez na Guerra Civil Espanhola, mas também é preciso compreender que isso significa resistir ao avanço do capitalismo – no Vietnã e no Brasil – como se resistia ao avanço do franquismo na Espanha. E esse impulso revolucionário se traduz em formas novas, inspiradas pela ideia de libertação que repercute também no âmbito cultural.

### Pegar em armas



Figura 8: André Gouveia, que interpretava José, o filho mais novo de Tereza Carrar, empunha o fuzil enquanto se escuta fora de cena a passagem das brigadas resistentes. Fotografia de Victor Knoll. Acervo pessoal.

<sup>32</sup> De certo modo, essa experiência é comum às guerras de guerrilha anti-imperialistas como a Revolução Cubana e a Guerra da Argélia, mas a Guerra do Vietnã tem a urgência de ainda estar em curso em 1968, aparece divulgada nos meios de comunicação de massa e pode ter em sua conta certo fascínio orientalista: no momento em que os pilares da cultura ocidental eram questionados na universidade, nas relações familiares e afetivas, mas também se desestabilizam as certezas sobre a esquerda tradicional e os rumos da União Soviética, pode ter crescido o interesse pelas experiências orientais do comunismo no Vietnã e na China.



Talvez o mais simbólico entre os conteúdos de *Os fuzis* seja a presença das armas. No prólogo, que apresenta o universo de referências do espetáculo, um tecido ensanguentado cai de um fuzil com os dizeres “Guanabara, 28-março-1968”, local e data do assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto. A combinação entre a frase no tecido manchado de sangue e o fuzil de onde ele pende forma uma mensagem ambígua sobre a fonte da violência ou a resposta a ela. A transmissão sonora sobre o napalm é então substituída por uma conferência sobre a Guerra Civil Espanhola, acompanhada por slides de jornais do período da guerra e fotografias que retratam a cultura espanhola como touradas (DAVID, 1968), dando o tom de retorno à história de Brecht, mas a série de slides termina com a imagem de uma salsicha, quando entra o jazz do americano Dave Brubeck em comentário de escárnio (GALVÃO, 2014), como anunciando que a encenação não pretende ficar restrita à fábula.

Na sequência final, quando o embate com Tereza Carrar se intensifica, as armas voltam a aparecer em cena, e assumem centralidade. O irmão de Tereza, Pedro, operário que combate na resistência aparece para visitá-la e traz notícias do avanço das tropas do General Franco. Fora de cena, se escuta a passagem das Brigadas Internacionais antifascistas, representadas no espetáculo por uma trilha sonora que mistura o cancionário revolucionário a efeitos de sonoplastia e projeções de jornais da resistência. No fundo do palco, José, o filho mais novo, empunha um fuzil. Ele materializa o “pegar em armas” das forças da resistência que são indicadas no nível sonoro e quer partir para se juntar a elas, mas a mãe o proíbe. Ela acredita que se souberem se manter neutros, a neutralidade será respeitada pelos agressores fascistas.

Não era muito diferente o pensamento de boa parte da classe média brasileira nos primeiros anos da ditadura. O caráter híbrido do golpe de 1964 revela seu respaldo na sociedade civil, articulada a partir dos interesses empresariais, que parece se acomodar bem enquanto a repressão se concentra entre os que costumam ser seu alvo independentemente do regime: as pessoas negras, indígenas, pobres e militantes mais radicais, em geral ligados a esses grupos. É a manutenção do regime além do que esperavam os fiadores desse “pacto”, e seu recrudescimento que chega às franjas das classes médias, o que progressivamente altera o cenário e leva muitos apoiadores à oposição, colocando a questão da participação política na ordem do dia, o que inclui as grandes manifestações e as primeiras ações de grupos armados.

Em 1968, quando a peça é encenada, a sensação de que a violência começa a se aproximar semeia uma expansão do campo de oposição ao regime, concomitante à disputa pela radicalização na via armada. Na dramaturgia, essa sensação de urgência da mobilização popular é imposta pelas tropas franquistas que se aproximam da região em que vive a família Carrar. Manuela, a namorada de Juan, o filho mais velho, chega à casa dos Carrar: ela não compreende a omissão da família. Nesse dia havia se acertado que todos os homens da comunidade em condições de combater se juntariam às barricadas. E Juan não compareceu. Descobre-se então a razão pela qual a mãe mandou o jovem pescar: para que ele não soubesse do movimento. Chega em seguida o Padre, que apoia a decisão de Tereza pela neutralidade. No espetáculo, nesse momento, o ator que representa o sacerdote desce à plateia. Seu interlocutor, o ator que interpreta Pedro, o operário irmão de Tereza, endereça suas perguntas sobre a neutralidade não ao intérprete do Padre (que as responde de costas a ele) mas à plateia (MICHALSKI, 1968d). Dizem:

OPERÁRIO – [...] E o senhor também é neutro?

PADRE – Que quer dizer?

OPERÁRIO – É isto mesmo: partidário da não-intervenção. E sendo pela não-intervenção, admite, no fundo, todo esse banho de sangue em que os senhores generais vêm mergulhando o povo espanhol. (BRECHT, 1976, p. 33).

No limite do embate, o Padre fica sem argumentos para garantir que a família Carrar estará em segurança enquanto se mantiver neutra, e deixa a casa. Tereza o acompanha para fora e, nesse momento, Pedro revela a José que está lá em busca dos fuzis de seu pai para a resistência. Em seguida, chega ainda a Senhora Perez: ela acaba de perder uma filha no front e é sensível à dor de Tereza, mas ainda tenta convencê-la a tomar partido na luta antifascista, sem sucesso. José então decide pegar os fuzis e partir com o tio à revelia da mãe. A tensão aumenta, Tereza chega ao confronto físico com o filho para retomar a arma. No espetáculo, a atriz abre suas pernas sobre ele como se o estivesse parindo, e o rapaz mexe no nariz em sinal de desprezo (GALVÃO, 2014). Além do engajamento revolucionário da personagem, o gesto acena para a expressão da rebeldia na montagem.



Figura 9: Da esquerda para a direita, Sérgio Mindlin, que interpretava o operário Pedro Jáqueras, Cida Previatti como a Senhora Perez e André Gouveia como José. À frente, Tereza Carrar (Bety Chachamovitz) com os fuzis. Fotografia de Victor Knoll. Acervo Flávio Império.

No extremo do drama, a Mãe Carrar percebe que o barco de Juan desapareceu do horizonte e renega seu filho se ele aderiu à resistência armada. Confirmando sua fé na neutralidade, ela diz:

MÃE – Se ele foi capaz de fazer isso comigo e ir se alistar na milícia, amaldiçoado seja! [...] Se há injustiça no mundo, eu não ensinei filho meu a tomar parte nela. [...] Vocês talvez ainda aprendam isto, antes que os Generais acabem conosco: quem com ferro fere, com ferro será ferido! (BRECHT, 1976, p. 48).

É nesse momento que a montagem do TUSP faz a maior intervenção na forma original da peça de Brecht. Surgem na plateia dez atrizes que multiplicam a Senhora Carrar do palco coralizando sua representação dali até o fim da encenação, o que reorienta todo o desfecho da peça. O coro rompe violentamente o auge dramático em que o dilema de consciência da Mãe Carrar está chegando ao seu limite. Seu aparecimento é anunciado pela música grandiloquente *Carmina Burana*, de Carl Off. As atrizes que o compõem usam meias-máscaras douradas estilizadas e mantos pretos, um figurino que foge ao realismo das demais personagens – todas vestidas como aldeãs que são. Trazem incensos e manipulam barulhentas matracas de semana santa, que soam como metralhadoras, ao mesmo tempo

que instauram uma atmosfera litúrgica no ambiente incensado (MICHALSKI, 1968d)<sup>33</sup>. Descem até o palco e envolvem o público. De costas para a cena, encaram os espectadores. Repetem, então, em coro, trechos da dura fala de Tereza contra a participação<sup>34</sup>.

A ruptura do coro explicita, na forma cênica, como a fé de Tereza na neutralidade, embora dramaticamente plausível, é cega. Como que enfeitiçadas pela atmosfera litúrgica, as Senhoras Carrar reafirmam a recusa às armas surdas ao som de tiroteio que produzem suas próprias matracas, traduzindo no nível cênico o debate de todo o espetáculo: que não há neutralidade possível frente à violência, não tomar partido equivale a ser conivente.

Como no texto de Brecht, o discurso da neutralidade é interrompido pela entrada do corpo de Juan morto, e assim como o discurso foi multiplicado pelo coro, as atrizes da plateia amplificam o lamento de Tereza numa vocalização que remete a cânticos de igreja<sup>35</sup>. As Mães Carrar compõem uma *Mater Dolorosa* coletiva. No palco, Tereza com o filho nos braços forma a imagem da *Pietà* celebrizada por Michelangelo, em uma nova combinação de imagens religiosas. O comentário, no nível sonoro, entretanto, provoca distanciamento: ouve-se *A whiter shade of pale*, de Procol Harum<sup>36</sup>, sucesso pop da época. A dor de um filho assassinado nos braços de uma mãe se impõe, o lamento se amplifica no coro, mas a trilha sonora, um sucesso pop, produz novo distanciamento e atrás da *Pietà* chama atenção a cruz colorida de plástico explicitando e ironizando agora a religiosidade da própria esquerda com suas tentativas de redenção de fácil consumo, como a imagem do guerrilheiro santo.

---

<sup>33</sup> Entrevista de Maria Alice Machado Gouveia à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.

<sup>34</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018, e entrevista de Marina Heck à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.

<sup>35</sup> Entrevista de Dalton De Luca à autora e Paulo V. Bio Toledo, São Paulo, 12 de setembro de 2018.

<sup>36</sup> Entrevista de Maria Alice Machado Gouveia à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.



Figura 10: Tereza Carrar, paramentada como o coro, com o filho morto nos braços. Ao fundo, a cruz. Imagem extraída do documentário *Festival Mondial du Théâtre de Nancy* (1999).

Com o assassinato de seu filho que não fazia nada além de pescar, Tereza percebe que a neutralidade não foi suficiente para protegê-los e decide entregar os fuzis e partir ao *front* com Pedro e José. Diz sobre os fascistas a frase que está impressa no programa do espetáculo: “Eles não são homens. Eles são uma lepra e é preciso queimá-los com um ferro em brasa como se queima uma lepra.” No espetáculo, nesse momento as mulheres do coro procuram os fuzis pela plateia e encontram-nos sob as cadeiras dos espectadores. Aparece do público, portanto, a profusão de fuzis. Elas parecem dizer que o público talvez esteja, como Tereza Carrar, guardando suas armas. Com as armas empunhadas, o coro acompanha a saída da Mãe Carrar em procissão trágica<sup>37</sup>.

Carlos Marighella, líder da Aliança Libertadora Nacional (ALN), em seu *Pequeno manual do guerrilheiro urbano* enfatiza como todas as ações dos guerrilheiros devem ressoar a propaganda da luta armada: além de ter seus fins específicos (como levantar fundos, resgatar prisioneiros, violar símbolos da ditadura), elas devem servir para divulgar a guerrilha e conquistar o suporte da população. Mas ele também dá exemplos de ações estritamente voltadas à *propaganda armada*, como “gravações em fita, a ocupação de estações de rádio, o

<sup>37</sup> Entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018, e entrevista de Marina Heck à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.

uso de alto falantes, desenhos em paredes e em outros lugares inacessíveis”. E observa que “em usá-las, a guerrilha urbana deve dar-lhes um caráter de operações armadas” (MARIGHELLA, 2003, p. 47), pois era importante a divulgação da violência revolucionária como positiva. O manual só circula por volta de 1969, um ano após a montagem de *Os fuzis*, mas é possível pensar o espetáculo também imantado por essa ideia, daí a importância da concretização do gesto de “pegar em armas” junto ao público. A presença material das armas, que surge entre os espectadores, é uma manifestação de força e um convite.

### O Evangelho e o lucro, redenção e mercadoria

Encerrada a narrativa ficcional de Brecht com a partida coral ao front, a montagem faz um acréscimo: o público fica com um “grande cerimonial audiovisual que celebra a vitória do fascismo sobre as forças da desordem e da subversão” (THEATRE..., 1969). Numa espécie de missa funesta um clérigo é paramentado, com o auxílio de um homúnculo cabeçudo, com uma capa de borracha preta. Leva uma mitra dourada na cabeça e uma máscara de gás. Como trilha sonora, trechos adaptados do discurso de vitória do general Franco, uma contribuição de Roberto Schwarz ao espetáculo<sup>38</sup>. Em dado momento, a voz do ditador diz: “Pelos brechas abertas por nossos canhões penetrarão o Evangelho e o lucro!” (GALVÃO, 2014). Volta então a mesma gravação do início da peça sobre a história do napalm. O efeito é descrito por um crítico da época:

O espetáculo não termina, não há pano abrindo e fechando. [...] Alguns, automaticamente aplaudem, em seguida percebem a profanação do seu gesto sobre a cena estática, soa um canto gregoriano e ainda os efeitos do napalm, os espectadores se retiram em silêncio. (DAVID, 1968).

---

<sup>38</sup> Entrevista de Roberto Schwarz à autora, Helena Albergaria, Natalia Belasalma e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 15 de setembro de 2018.



Figura 11: Moacyr Villela, que interpretava o Padre, paramentado para a missa final. Ao fundo, o crucifixo kitsch. Fotografia de Victor Knoll. Acervo pessoal.



Figura 12: Detalhe do homúnculo que paramenta o sacerdote, que tem as mãos manchadas de sangue. Imagem extraída do documentário *Festival Mondial du Théâtre de Nancy* (1999).

Moacyr Urbano Villela, que na montagem interpretava o Padre, diz sobre o desfecho: “a ideia é que o espetáculo entrega para o público a tradição: ‘vocês fiquem aí com a missa, porque nós vamos fazer guerra’”<sup>39</sup>. Apesar da postura combativa de setores da Igreja Católica durante o regime militar, a Instituição foi baluarte do golpe de 1964, com destaque para a atuação da Tradição, Família e Propriedade (TFP), como havia sido do franquismo na Espanha. No espetáculo do TUSP, inclusive, o Padre, que no texto de Brecht apenas sustenta o discurso da neutralidade, ressurge como ministro da macabra missa final em mais uma explicitação da tese da peça de que “as pessoas que não querem assumir nenhuma culpa acabam lavando as

<sup>39</sup> Entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

mãos em bacias de sangue” (BRECHT, 1976, p. 34). A religiosidade que já existia na dramaturgia como parte da alienação de Tereza é reforçada e ganha nova dimensão com esse final.

Durante a encenação, o grupo abusa de imagens religiosas – o incenso, a matraca, a *Pietà*, a *Mater dolorosa*, os cânticos de igreja – em torno da figura da Mãe Carrar e na relação com o filho morto, que assume a posição do próprio Cristo. Ele é apresentado como “santo”, um humilde trabalhador que não pôde pegar em armas, e morreu para que os outros em seu nome vivam (ou lutem). Todo esse imaginário, contudo, deve ser enxergado em diálogo com os elementos cênicos a que é contraposto. Sua primeira aparição é na cruz, que está em cena desde o início do espetáculo, mas o objeto de culto rompe com qualquer representação tradicional cristã pelos cacarecos de plástico colorido que o adornam. Depois, o desfile de imagens sacras começa com a entrada do coro em cena. A atmosfera litúrgica que se instaura com o incenso e as matraca serve, porém, para causar o estranhamento do discurso que o coro reproduz, revelando o que há por trás daquela defesa supostamente consciente da neutralidade: uma fé cega, religiosa, em algo que Tereza gostaria que fosse verdade, sem que os elementos do real lhe provem isso, pelo contrário, sendo necessário para tanto que ela se faça de surda à guerra que se avizinha, cuja presença é indicada pelos sons de metralhadora das matracas que o próprio coro manipula, em outra reafirmação cênica de como essa cegueira e surdez não são possíveis sem manchar as mãos de sangue.

Quando entra o corpo de Juan, os cânticos de Igreja, as *Mater Dolorosa* e a *Pietà* contribuem para sublinhar tragicidade do acontecimento, ao mesmo tempo em que o apelo pop no nível sonoro, com a canção norte-americana, e a cruz colorida kitsch ironizam a transformação daquela dor em mercadoria para consumo da esquerda, como já ocorria com a mistificação da imagem de Che Guevara, convertida em produto após seu assassinato no ano anterior. Ao ironizar a imagem do guerrilheiro santo, a montagem aponta que é um problema encará-la como redentora, como fazia boa parte do melhor teatro engajado da época, porque não se trata de resolver exclusivamente o conflito do herói de maneira positiva e dentro do teatro. As montagens do Arena pós-golpe são simbólicas nesse sentido: lotavam as plateias e traduziam o sentimento da esquerda, mas num formato resolvido de soluções muitas vezes prontas e com um caráter de celebração que nem sempre condizia com a complexidade do real que a esquerda encarava fora do palco. O TUSP critica a comunhão



festiva entre palco e plateia, mas assume também cores tropicalistas pelo recurso ao pop e ao kitsch, em busca de uma resposta que extrapole os limites da cena. Em *Os fuzis*, a partida do coro ao front é trágica e o que prevalece é o discurso fascista. O espetáculo acrescenta à narrativa de Brecht um epílogo dominado pelas forças do terror, que não são magicamente derrotadas pela decisão de participação de Tereza Carrar ou do coro, indicando que a solução possível não se encerra no teatro.

### Senhora Carrar, mãe: neutralidade, convivência, participação

A mãe é um tema clássico dos comunistas. Na obra de Brecht ele é central em pelo menos duas outras peças, *Mãe Coragem e seus filhos*, escrita entre 1938 e 1941, sobre uma figura totalmente negativa que atravessa a Alemanha com seus filhos numa carroça sobrevivendo da venda de secos e molhados em meio a uma guerra, da qual, na sua condição miserável, é altamente dependente; e *A mãe*, escrita entre 1930 e 1932 a partir do romance de Máximo Gorki, sobre a mãe de um militante que é acolhida pelos companheiros do filho após a prisão dele e se junta a eles na luta pela Revolução Russa, então em seus princípios. A Senhora Carrar de *Os fuzis*, escrita em 1937, não está totalmente incorporada à lógica da guerra, mas tampouco é facilmente integrada à participação política. Pelo contrário, ela já foi mais engajada, concordava com a participação do marido na resistência – entre os vizinhos, há inclusive quem diga que foi ela que o enviou ao campo de batalha –, mas a morte dele a torna avessa à radicalidade. Ela se volta para a igreja e se preocupa com a estrita sobrevivência dos filhos, ainda que isso signifique acreditar nos mesmos generais que mataram seu marido quando dizem que os que não lutarem serão poupados. É só quando a falácia dessa promessa se revela da pior maneira – com o assassinato do filho mais velho enquanto pescava – que ela se convence de que quando a violência é imposta não é dada a opção de se eximir, não tomar posição equivale a ser conivente.

A figura maternal da Senhora Carrar passa a peça toda apegada à dimensão pessoal de sua família, à religião e à crença nos generais. Mesmo quando adere à resistência, na última cena, ela o faz “por Juan”, seu filho assassinado. Boa parte da classe média brasileira pode ser identificada com esse espírito de apego à dimensão pessoal da família, à religião e à crença na

palavra dos generais de que teriam dado o golpe em nome da democracia ou de que a violência só seria cometida contra quem fosse violento. Muitas mães dessa classe foram, inclusive, as marchadeiras da Família com Deus pela Liberdade, servindo – junto com a imprensa – como base social e legitimadora do golpe de 1964<sup>40</sup>. Por isso a narrativa de Brecht cabe tão bem à escolha do TUSP de falar a esse público, que algumas vezes frequenta os teatros e outras pertence à própria família dos estudantes, sobre sua suposta neutralidade.

Em 1968, contudo, há o ensaio de um movimento diferente dessas mães. Muitas delas organizam a União Brasileira de Mães (UBM), um movimento nacional que acompanha os grandes protestos estudantis. As representantes da UBM ganham repercussão nos jornais e integram a negociação que garantiu a realização da Passeata dos Cem Mil de forma pacífica, sem violência policial. Uma de suas diretoras, Terezinha Brito Araújo, dona de casa, mãe de 4 filhos, nenhum ainda na universidade, diz em entrevista ao *Correio da Manhã*:

[...] sofro e sinto como se fosse a mãe de cada um desses presos e espancados. Ou mortos. Resolvi entrar para a UBM justamente no dia do enterro do estudante Edson Luiz. Foi verdade. Tive a certeza de que Edson Luiz era meu filho. Que era meu filho que estava sendo enterrado naquele instante. Aliás, no dia do enterro confeccionei um cartaz bem grande com a palavra “**Mãe**” escrito em tinta vermelha. (SARMENTO, 1968, negrito do original).

Irene Papi, também da UBM, representante das mães na Passeata dos Cem Mil, teria dito: “esta mão de mãe que espalha as lágrimas também pega em fuzil” (REIS FILHO, 1998, p. 152). As próprias declarações parecem material dramático de uma figura positiva como *A mãe*, de Gorki, que sentiu sua dor materna como sendo a de uma sociedade doente e se juntou aos muitos “filhos” nas ruas. Entretanto, na mesma entrevista, Terezinha complementa que a luta das mães é para que o Governo dialogue com seus filhos, ou seja, elas se colocam ao lado dos filhos nos atos públicos e no reconhecimento da legitimidade de suas “aspirações”, mas ainda acreditam no diálogo com os militares. Também o manifesto da UBM é muito mais próximo da defesa da liberdade de expressão e da restauração da democracia do que de qualquer

---

<sup>40</sup> As Marchas da Família com Deus pela Liberdade, na fachada lideradas por mulheres, “arrastaram milhares de pessoas às ruas de todo o país, antes e logo depois do golpe, contando com a adesão de religiosos, de governos estaduais e municipais, bem como do empresariado, inclusive com dispensa do serviço e facilidades de transportes”, o que “explica parcialmente a participação maciça, naqueles eventos, de camadas sociais médias diferenciadas e até de operários, ligados à Igreja.” (RIDENTI, 1993, p. 200).

objetivo revolucionário mais amplo e, se exige o fim da repressão, das prisões e dos assassinios, exige também “que a tranquilidade torne aos lares brasileiros” (LUTA..., 1968).

Elas continuam apegada à dimensão pessoal e da família, mas o surgimento da UBM indica uma possível transformação dentro da classe média brasileira: as mães dessa classe abandonam o espaço do lar dessa vez não para as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, mas para as grandes manifestações de rua de 1968, e o TUSP aposta na possibilidade de radicalizar esse engajamento com a encenação de *Os fuzis*.



Figura 13: A disputa entre Tereza Carrar (Bety Chachamovitz) e seu filho, José (André Gouveia) pelo fuzil. Fotografia de Victor Knoll. Acervo pessoal.

Na peça de Brecht, por mais que Tereza Carrar decida pela participação na resistência, a dimensão individual dessa decisão é reforçada pela forma do drama, o que faz supor que a transformação de Tereza sozinha é simbólica de uma alteração possível nos rumos da guerra, o que – no limite – desobriga os espectadores de sua própria participação, satisfeita pela experiência da personagem. No espetáculo do TUSP, é o uso da estratégia coral como recurso desdramatizante – e a atitude extraestética sugerida pelas armas debaixo da plateia – que permite a expansão do dilema da Mãe Carrar para a necessidade da classe média se posicionar

contra a violência da ditadura. Sobressai não a decisão dramática consciente da protagonista mas a pressão social: enquanto a classe média assiste sentada ao fim do espetáculo, triunfa o discurso mortuário e violento que tem continuidade entre o fascismo espanhol e o capitalismo global, como mostra o “cerimonial da vitória do fascismo” que os estudantes criaram para o fim da encenação.

Para essa leitura sobre convivência e participação da classe média, contudo, o espetáculo passa por cima de uma determinação bastante evidente na ficção de Brecht: a família Carrar é uma família de pescadores extremamente pobre, o que se assevera pela guerra, quando eles mal têm o que comer. A Senhora Perez, que também é mãe e perdera recentemente uma filha no front, ao contestar a crença da Mãe Carrar na neutralidade como salvação, explicita:

SENHORA PEREZ – Sabe, senhora Carrar? É o que eu digo sempre: para quem é pobre, não há segurança alguma na vida. Quero dizer: nós somos sempre os que apanham, de um jeito ou de outro. E a esses, que apanham sempre, é que dão o nome de pobres. E aos pobres não há prudência que salve, senhora Carrar. (BRECHT, 1976, p. 42-43).

Por mais que os estudantes buscassem estabelecer um paralelo da situação da classe média na ditadura e a da Senhora Carra na Guerra Civil Espanhola a partir da proximidade da violência que se avizinha, de tal modo que não tomar partido é ser conivente, a convivência da Senhora Carrar não lhe dá nada e custa tudo que tem, seus filhos. A convivência da classe média – como foi no golpe – é em prol da situação que se mantém. A classe média não é grande possuidora, e talvez se projete muito mais próxima da propriedade do que realmente está (esse misto de realidade e fantasia, inclusive, parece ter levado a colaboracionismos de variados tipos entre pessoas à primeira vista não especialmente politizadas ou sanguinárias), mas sua segurança é sem dúvida maior do que a daqueles que mal dispõem de comida na mesa e da vida dos seus. Tanto é que mesmo quando as mães da classe média se organizam, sua pauta é mais o retorno à democracia liberal do que o avanço para a revolução.

A sensação de perda dessa segurança contribui para uma radicalização de parte da classe média em 1968<sup>41</sup>, e os estudantes apostam nessa possibilidade. Não se pode negar,

---

<sup>41</sup> Além da escalada da repressão da ditadura militar brasileira, Ridenti (1993, p. 99) identifica como elemento dessa transformação o movimento de proletarização dos profissionais liberais: a modernização capitalista avançava sobre aqueles que pretendiam ter autonomia sobre sua criação e eles se rebelavam contra o “jugo direto do capital”. Se havia esse elemento objetivo de “proletarização” dos profissionais liberais, ao mesmo tempo, o conceito de “trabalhador intelectual” era invocado de forma retórica pela própria esquerda, que se

porém, que, se no espetáculo do TUSP há uma convocação à participação dos seus no lugar de uma conscientização “de cima para baixo”, permanece, entretanto, uma percepção da classe média como sujeita indistintamente à mesma realidade que os pobres – o que os esquadrões da morte e o genocídio no campo mostram que não foi a regra.

### 1. 3. 1 *A guerrilha no tema e na forma: o coro de Senhoras Carrar*<sup>42</sup>

O tema da luta armada já está presente na dramaturgia de Brecht em relação à resistência antifranquista, mas o espetáculo do TUSP atualiza-o para a guerrilha de 1968 a partir de imagens e recursos da encenação. As fotografias do Vietnã no programa do espetáculo e nas projeções e o discurso sobre o napalm são representações de uma luta na qual a esquerda de todo o mundo, e especialmente do terceiro mundo, se sentia integrada. Por sua vez, quando o irmão de Tereza inquire o Padre sobre sua suposta neutralidade, é na verdade ao público que dirige seus questionamentos e suas acusações. Em resposta a isso, as armas materializam não só a principal questão da peça de Brecht – o emprego dos fuzis do marido de Tereza Carrar na resistência –, mas, quando surgem da plateia, colocam-se como convite ao público, um chamado à oposição em geral, mas em particular à radicalização da esquerda, que passava a lidar com as alternativas de conflito armado após a ruptura da hegemonia do discurso democrata do PCB com as experiências bem sucedidas de guerrilha em Cuba, no Vietnã, na Argélia e na China e o fracasso da aposta conciliatória do Partido decretado pelo golpe de 1964.

Em 1968, mesmo ano que estreia *Os fuzis* acontecem as primeiras ações armadas com autoria assumida pelas nascentes organizações. O ataque ao Quartel do II Exército, em São Paulo, pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) acontece em 26 de junho daquele ano, o mesmo dia da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro. A radicalização da ação clandestina, as últimas grandes manifestações populares e o protagonismo do movimento estudantil se cruzam naquela data. A figura de Edson Luís, que aparece no programa e no início do

---

enxergava nobilitada pela união ao mundo da produção sem efetivamente participar dele (ARANTES, 2021, p. 63; GILMAN, 2003, p. 169).

<sup>42</sup> Algumas ideias desenvolvidas neste item já estavam presentes no artigo *O coro de mulheres do espetáculo Os fuzis de dona Tereza Carrar em 1968* publicado em coautoria com Sérgio de Carvalho na revista *Urdimento*. Florianópolis, v.3, n.33, p. 249-262, dez. 2018.

espetáculo do TUSP, é um importante símbolo desse momento. Moacyr Villela conta que foi um acréscimo para a temporada carioca<sup>43</sup>, reafirmando o que outros entrevistados comentam sobre *Os fuzis* ser um espetáculo vivo, que se transformava conforme os acontecimentos e a recepção do público<sup>44</sup>. *Os fuzis* estreou no Rio de Janeiro no dia 5 de julho de 1968, dia seguinte à última grande manifestação estudantil, a Passeata dos 50 Mil. Com respaldo da sociedade civil, os estudantes colocavam a pauta da reforma universitária, mas também encampavam uma contestação mais ampla da ditadura e uma resposta às prisões e à violência da polícia no assassinato de Edson Luís, em março, e na “sexta-feira sangrenta”, em junho daquele ano<sup>45</sup>. Parece quase inevitável que um grupo de artistas estudantes, boa parte deles militantes, colocasse em cena isso que era também seu cotidiano, e esse é um fator decisivo para pensar o teatro que o TUSP produziu.

A forma do texto brechtiano em *Os fuzis da senhora Carrar* é altamente dramática, o que conduziria à sua interpretação em termos de dilemas localizados. A sobreposição de temas e imagens relacionáveis, mas externos ao drama da família Carrar é, então, a estratégia do grupo para expandir esse universo, mas o coro é o principal recurso formal que não só esgarça os limites do drama como tenta incorporar ao espetáculo a forma de atuação e a função da guerrilha, traduzindo em termos de vivência prática o que se quer tematizar. As atrizes do coro surgem do meio da plateia como se saíssem de túneis invisíveis vietnamitas, valem-se da principal arma da guerrilha: o elemento surpresa. Envolvem os espectadores agitando suas matracas-metralhadoras, o que evoca o artifício dos guerrilheiros no Vietnã ao simularem um arsenal muito maior do que possuíam com uma engenhoca de bambu<sup>46</sup>. Sua

---

<sup>43</sup> Moacyr Urbano Villela. Depoimento [Mensagem eletrônica]. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado, 2014.

<sup>44</sup> Entrevista de Claudio Tozzi à autora e Paulo V. Bio Toledo, São Paulo, 11 de setembro de 2018, e entrevista de Maria Alice Machado Gouveia à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.

<sup>45</sup> “Sexta-feira sangrenta foi como ficou conhecida a manifestação estudantil realizada no Rio de Janeiro dia 21 de junho de 1968. Os estudantes protestavam contra a repressão. No fim da passeata, os policiais abriram fogo, o que desencadeou um violento conflito entre tropas de choque da Polícia Militar e populares, armados de pedras, tijolos e material de construção. O conflito durou horas. Muitos foram mortos, além de centenas feridos e mais de mil presos (REIS FILHO, 1998, p. 16).

<sup>46</sup> O caso é relatado no livro *Vietnam – a guerrilha vista por dentro* do jornalista Wilfred Burchett. Lançado no Brasil em 1967, ele fez sucesso por dar voz aos guerrilheiros vietnamitas. O primeiro episódio narrado é a tomada de um posto próximo a Saigon realizada por um grupo guerrilheiro apenas com uma carabina. Eles inspiraram tamanho medo aos soldados governamentais com os boatos espalhados pela população local sobre seu poder de fogo somados às explosões de petardos de bambu e carbureto de bicicleta, que a guarnição depôs suas armas sem que os guerrilheiros expusessem nenhum poder bélico real (BURCHETT. 1967, p. 7). No livro, também há o relato sobre o uso dos túneis pelos guerrilheiros, fato mais difundido publicamente.

aparição se serve dos recursos dos grupos de guerrilha, apesar de quando aparecem, as Senhoras Carrar ainda serem cordeiros da neutralidade, como talvez seja o público em meio do qual elas estão. Sua transformação irá se operar junto aos espectadores. Para o crítico Yan Michalski (1968d), a multiplicação do coro “faz com que eles [os espectadores] se sintam participando dos acontecimentos, expostos à necessidade de fazer uma opção”. O mesmo sentimento era partilhado pelos jovens artistas do TUSP em declaração ao crítico:

O drama transferido para a plateia transforma os personagens em porta-vozes da sua problemática: a neutralidade e seus fatores condicionantes, e a participação, o envolvimento na ação. A personagem de Dona Tereza Carrar é desdobrada em dez mães Carrar no palco e na plateia, e em mil no público. (MICHALSKI, 1968a)

O recurso cênico tem a função de vanguarda política. Como focos guerrilheiros, o coro imagina despertar uma população ao expor a realidade objetiva que convoca à revolução e incentivar os sujeitos por seu comportamento exemplar<sup>47</sup>. Se a dimensão clandestina da guerrilha e a crescente perseguição aos grupos de oposição ao regime militar no Brasil acentuou na experiência da luta armada seu caráter fragmentário, as estratégias da guerrilha e sua defesa são, em *Os fuzis*, engendradas de modo coletivizante, no desdobrar da Senhora Carrar no coro de mulheres, e especialmente na ideia de sua multiplicação no público.

Mesmo entre a esquerda havia preconceitos sobre a atuação de mulheres, especialmente na linha de frente de ações de guerrilha. Se durante todo o espetáculo foi José quem empunhou um fuzil, reivindicado seu direito à luta, no momento decisivo de partir para a batalha, quem empunha as armas são as mulheres do coro. Tereza Carrar é mãe, mas o coro que a representa no espetáculo é composto por jovens atrizes estudantes, boa parte militante. Faz parte da beleza do teatro a possibilidade de ser o outro, mas no contexto de politização e transformações culturais e de hábitos que se vivia não se pode negar a força imagética daquelas jovens armadas. Na dramaturgia de Brecht, quando decide apoiar a resistência, a Mãe Carrar entrega as armas a seu irmão, Pedro, e parte com ele e o filho José, levando em uma mão o pão que assara ao longo da peça e, em outra, um fuzil. Na encenação do TUSP, havia a convocação à luta das mães que naquele momento passavam a respaldar a

---

<sup>47</sup> Segundo o foquismo, tática de guerrilha adotada na Revolução Cubana que inspirou de maneira mais ou menos explícita atuação dos grupos de luta armada no Brasil, “um grupo de homens bem armados e preparados poderia deslanchar a revolução a partir de um ‘foco’ militar no campo, localizado em área de difícil acesso para a polícia. Este seria independente de qualquer partido ou trabalho prévio com a população, que tenderia a aderir à revolução capitaneada pelas vanguardas armadas, pois já estariam amadurecidas as condições objetivas para a revolução na América Latina, faltando apenas as subjetivas, a ser estabelecidas pelo foco.” (RIDENTI, 2007, p. 25-6).

luta de seus filhos, demonstrando através dos dilemas de Tereza empatia pela vacilação em aderir à luta, mas, ao mesmo tempo, no encerramento, o chamado era radicalizado e as jovens mulheres que assumiam posição ativa na luta.

A estrutura dramática de Brecht, quando encenada de forma realista, pode conduzir à impressão de que a decisão sobre a luta política pressupõe uma decisão de ordem ético-moral. A montagem pelo TUSP teve o mérito de atualizar o texto, evitando esse risco: desdramatizou-o por inserções no estilo do teatro documental (documentos projetados, áudios, a interlocução direta com a plateia), mas foi o coro de Senhoras Carrar a principal estratégia de conexão entre vida ficcional e vida real combinando epicidade e tragicidade, atitude estética e política, estilização estética e atitude documental. É decisivo, então, que depois dele surja a missa fúnebre, que rompe mais uma vez a possível identificação catártica para lembrar que a realidade ainda é a do discurso fascista, e que a vitória das jovens que saíram empunhando suas armas não é certa. Permanece em aberto à plateia a questão sobre se colocar ao lado delas no combate ao horror ou se resignar à neutralidade conivente.

#### Participação política como orientação estética

*Os fuzis* se constrói da disputa entre oposições que dão forma cênica a elementos da dramaturgia que interessavam ao grupo explorar e acrescentam a ela a dimensão da atualidade. A religiosidade, por exemplo, que já no texto de Brecht é o refúgio da Mãe Carrar à participação – quando ela perde o marido, encontra consolo na igreja do Padre que também tenta se manter isento –, é explorada como uma linha forte e ganha novas dimensões no espetáculo. Através de elementos religiosos como as matracas e o incenso, a fé cega da Mãe Carrar na neutralidade se materializa num rito encantatório, mas as imagens da *Mater Dolorosa* e da *Pietà* servem para criticar também as imagens redentoras cultivadas pela própria esquerda e, por fim, um grande ritual religioso subvertido acusa a Igreja colaboracionista. A tensão entre o limite da sacralização seguido por uma atitude profanadora está anunciada em cena desde a cruz cheia de quinquilharias coloridas de plástico do cenário, passando pelo embate entre mãe e filho pelo fuzil, quando ela parece que vai pari-lo e ele coça o nariz. No momento mais dramático, do confronto entre a neutralidade de Tereza e o



assassinato de seu filho, essa tensão é aprofundada com a profusão de elementos sacros subvertidos para expor a falácia da fé de Tereza na neutralidade. Em seguida, contrapostas a referências pop e kitsch, as imagens religiosas servem como crítica ao consumo catártico da resistência nas artes. Finalmente, uma missa sombria expõe a aliança profana da Igreja com o capitalismo.

Essa atitude, típica da estética contracultural e tropicalista, de sobrepor elementos contrastantes, com destaque ao apelo do ultramoderno e do próprio arranjo inusitado, reaparece nos demais aspectos da encenação: a música vai do canto gregoriano ao pop, passando pela *Missa em Si Menor*, de Bach, e pelo jazz; o cenário mínimo e artesanal indicado por um forno de barro e móveis de madeira é oposto à cruz cheia de quinquilharias coloridas de plástico; o figurino de roupas simples de trabalhadores se mistura a capas plásticas, mantos com folhas douradas e máscaras estilizadas; e as projeções que ocupam todo o palco com trechos de jornais, imagens da guerra e fotografias que retratam a violência de uma tourada são sucedidas pela aparição de algo trivial como uma salsicha. Para alguns membros do TUSP, o espetáculo tinha ares de barroco latino-americano, ao gosto estilístico de seu diretor, Flávio Império, o que explicaria esses excessos contrapostos e reforçaria o interesse na questão da religiosidade<sup>48</sup>.

O desvio de um trato tropicalista puramente estetizante para as contradições traduzidas em nível cênico tem a ver com o uso internamente justificado dessa profusão de elementos, todos orquestrados e como que em construção exposta, num movimento que ultrapassa o espetáculo porque se refere à participação política, mas tenta se realizar através dele por recursos estéticos. Assim, no nível sonoro, a frieza dos discursos científico e histórico realçam pelo contraste a violência nas fotografias do Vietnã e da Espanha que se quer denunciar; as matracas gritam os tiros que o enfeitamento da neutralidade, exposto pelo incenso e a sonoridade grandiloquente de *Carmina Burana*, pretende não ouvir; a música pop alerta sobre a mercantilização do mártir; e o discurso reproduzido do general fascista Franco se torna a voz da liturgia do capital.

No cenário, um realismo dilatado de elementos sintéticos junta no palco o interior da casa, as redes de pesca do trabalho e as barricadas da resistência, enquanto a cruz kitsch

---

<sup>48</sup> Entrevista de Ricardo Ohtake à autora, São Paulo, 28 de agosto de 2018, e entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

anuncia o tempo da produção industrial e da religião da mercadoria, que ganha força só no final do espetáculo. É nesse momento também que se rompe o realismo dos figurinos simples, feitos de algodão, como roupas dos aldeãos que são as personagens. Entram em cena então a ostentação das igrejas barrocas nos mantos das Senhoras Carrar, em suas máscaras e nas vestes do acólito que participa da missa final e materiais industriais como a capa de borracha e a máscara de gás do sacerdote do terror.

O coro, por fim, surge como o principal recurso cênico na superação dos dualismos e no movimento para fora do espetáculo por se colocar entre o palco e o público. Ele é a ruptura violenta com qualquer passividade dos espectadores no momento de maior engajamento sentimental do drama para quase que didaticamente viver e comentar, junto da plateia, o espetáculo até que rompe esse novo vínculo de maneira brusca e abandona os espectadores à sua própria realidade, uma celebração do fascismo, onde não há muito mais o que se fazer numa audiência de teatro.



Figura 14: O coro de Senhoras Carrar amplifica o lamento de Tereza Carrar pelo assassinato de seu filho. Ao fundo, se forma a missa fúnebre com a paramentação do clérigo. Imagem extraída do documentário *Festival Mondial du Théâtre de Nancy* (1999).

Ao que tudo indica, após o prólogo, já em curso quando o público entrava no teatro, que combinava a instalação audiovisual sobre o Vietnã e o estandarte manchado de sangue em memória do estudante assassinado, o espetáculo assumia um tom realista para reconstruir a narrativa de Brecht, com o uso de recursos épicos mais pontuais nas projeções, na interlocução com a plateia, no gesto de escárnio do filho e nos comentários no nível sonoro. É, porém, quando a peça se encaminha para o desfecho que esse realismo é dilacerado por uma cena experimental em que o confronto com a realidade e com o público é cada vez mais intenso, até que prevalece ao final a imagem da missa, que não pertence à dramaturgia.

O crítico Yan Michalski (1968d) descreve o espetáculo como um “ritual sofisticado”, o que remete às experiências vanguardistas do teatro e à incorporação da religiosidade também na forma. Esse ritual assentaria o público num ritmo quase monótono inicial, em oposição a solicitação “violenta” de seu engajamento que virá a seguir, engajamento esse que não é somente intelectual, mas também emocional, alternando-se o envolvimento catártico com o distanciamento épico de modo que “o ato de se emocionar favoreça o ato de aprender e vice-versa”.

O coro, que surge estabelecendo uma ruptura épica para sublinhar a falácia da neutralidade, em seguida flerta com a catarse quando amplifica na plateia a dor da mãe que perdeu seu filho. Quase simultaneamente, a nova ruptura da música pop ironiza o tom de redenção-mercadoria desse vínculo em que o público se satisfaz com a identificação com o oprimido dentro do teatro sem se enxergar como também responsável pela situação e, pelo contrário, aliviando sua culpa nessa identificação da cena. Quando a Mãe Carrar anuncia sua decisão pela luta de resistência, o coro pega em armas junto ao público, o que poderia levar a uma nova catarse, protegida dentro da sala de espetáculos, mas antes que os espectadores possam se deleitar e encerrar nesse ato seu impulso de participação é anunciado o poder das forças da ordem numa missa funesta. Esse é o momento mais performático e em que se concentram as referências mais tropicalistas do espetáculo (a cruz kitsch, o acólito, que tem uma grande cabeça em forma de globo e o sacerdote de batina de borracha e máscara de gás que ministra uma missa enquanto se ouve a gravação de um discurso do general Franco adaptado), mas elas tampouco aparecem em chave festiva, pelo contrário, assumem um tom macabro. A última palavra (ainda) é da Igreja aliada ao capital, o mesmo que produz o ditador,

o napalm e o assassinato de estudantes em manifestações. A imagem não parece de consumo fácil, finalizado o espetáculo, “os espectadores se retiram em silêncio.” (DAVID, 1968).

#### 1. 4 Nem canto, nem escândalo: *aParte* e os debates ideológicos de 1968

A revista *aParte* pertence ao mesmo ciclo de atuação do TUSP que *Os fuzis*. Deve ser considerada uma “ação cênica” complementar ao trabalho do palco. Em sua breve duração, concentrou os principais debates do campo cultural engajado. Irmã “das artes” da também breve *Teoria e prática*, ambas editadas por Sérgio Ferro, a publicação tinha como diretora responsável Elizabeth Milan e como programador visual Ricardo Ohtake. Teve apenas dois números, ambos de 1968. Um terceiro, referente ao bimestre julho-agosto do mesmo ano, chegou a ser editado, mas acabou destruído após a revista ser alvo de uma investigação que levou à apreensão de todo o material gráfico<sup>49</sup>. O inquérito apurava a suspeita, sugerida pelo nome *aParte* (cuja grafia destaca o “a” minúsculo seguido pelo “p” maiúsculo), de ser veículo da organização Ação Popular, a AP (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 1968), algo de que não se tratava em absoluto. Os estudantes e artistas do TUSP que eram militantes estavam mais próximos da Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop) e da Dissidência paulista do PCB: com o surgimento das iniciativas de luta armada, alguns se vincularam à ALN e à VPR.

Olhando em conjunto a curta trajetória da revista, é possível indicar um movimento: no primeiro número, o tema central é a Guerra do Vietnã, retratada numa seleção de imagens e textos que abordam a produção artística a partir do conflito, como um relato sobre o cinema produzido pelos guerrilheiros vietnamitas, e os estudantes realizam uma espécie de levantamento das principais tendências artísticas que os interessam. A revista traz entrevistas com os principais diretores paulistas da época, Augusto Boal e Zé Celso, a publicação de uma peça inédita e formalmente excepcional de Boal sobre Che Guevara (*A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, que integraria no mesmo ano o espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*) e elaborações de artistas internacionais como Luiz Valdez, fundador do El Teatro Campesino, e Martin Wiebel, dramaturgo alemão que escreve *Dez teses sobre o teatro universitário*.

---

<sup>49</sup> Entrevista de Ricardo Ohtake à autora, São Paulo, 28 de agosto de 2018.

No segundo, tem destaque a exposição dos posicionamentos do próprio grupo e a divulgação de suas produções teatrais através de dois manifestos e das fotografias que ilustram a publicação, o que vem acompanhado de um conjunto maior de análises sobre a produção artística nacional. Walnice Nogueira Galvão escreve sobre a Moderna Música Popular Brasileira, Oswaldo Louzada Filho sobre o tropicalismo e Luiz Carlos Pires Fernandes sobre o Cinema Novo.

Do terceiro número destruído sobrou apenas o registro da capa. O rosto de Che Guevara numa releitura pop de Claudio Tozzi da famosa fotografia de Alberto Korda ilustrava a publicação e três textos eram anunciados: *Arte e revolução em Havana*, *França de maio* e a peça de Guarnieri, *Animália*, apresentada meses antes na *Primeira Feira Paulista de Opinião*<sup>50</sup> (MELO, 2006, p. 35). Eles indicam que o grupo mantinha o tom radical no recorte dos temas que marcou os números anteriores e, ao que parece, prevaleceria o olhar sobre Cuba, com atenção também aos levantes de Maio de 1968 na França. E possivelmente haveria espaço para um novo recenseamento de influências estéticas, onde entraria a peça de Guarnieri, *Animália*, que faz em cena uma análise da produção cultural de esquerda no Brasil daqueles anos.

Perpassa os dois números que restaram a atenção para a produção artística brasileira em relação com a ditadura através de críticas, ensaios e denúncias da censura. Um grande espaço é dedicado ao cinema – a seção “Infra vermelho” reúne críticas à produção nacional e internacional. Entre os artigos, majoritariamente sobre teatro e cinema, destacam-se textos de artistas e intelectuais próximos ao grupo como Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Jean-Claude Bernardet, Walnice Nogueira Galvão, Flávio Império, Albertina Oliveira Costa, Oswaldo Louzada Filho e Sérgio Muniz.

---

<sup>50</sup> Inclusive, a primeira sessão do espetáculo *Feira Paulista*, apresentada em forma de ensaio aberto para a classe artística porque ainda estava pendente de autorização da censura, foi dedicada à revista *aParte* (SEIS..., 1968). Essa prática solidária comum na época significava que a sessão era destinada a levantar fundos para determinada ação, grupo ou mesmo pessoa.



Figura 15: Capa do número 1 da revista *aParte* com fotografia da Guerra do Vietnã.



Figura 16: Capa do número 2 da revista *aParte* com fotografia de cena de *Os fuzis* (André Gouveia como José).



Figura 17: Capa do número 3 da revista *aParte* com gravura de Claudio Tozzi a partir de fotografia de Che Guevara. Fonte: Melo (2006, p. 35).

A dobradinha de entrevistas com Boal e Zé Celso publicada no primeiro número da *aParte* leva o nome de *Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje*. Em ambos os casos, os estudantes provocam os diretores sobre a posição do teatro de vanguarda no Brasil a partir da constatação do “fracasso da ideologia de antes do golpe” ou da desmistificação da “burguesia nacionalista”, numa referência à revisão de boa parte da esquerda da posição sustentada pelo PCB no pré-1964 – que assumia a possibilidade de aliança com a burguesia nacional voltada ao desenvolvimento das forças produtivas no país como etapa inicial do processo revolucionário a ser trilhado por vias democráticas. O golpe revelou que o empresariado nacional preferiu a aliança com os militares em prol da modernização capitalista ao invés do avanço social da esquerda, e contribuiu para o processo de fragmentação da esquerda e crítica ao Partidão. As iniciativas de luta armada aparecem também como resposta a esse cenário.

A entrevista com Boal é bem mais sucinta e contém menos ineditismo que a de Zé Celso, que apresenta sua teoria sobre o teatro da crueldade brasileiro, mas ambos resgatam a imagem da guerrilha para qualificar a posição do teatro de vanguarda, embora se refiram a experiências radicalmente diferentes. Boal parte da contestação de que a “ideologia de antes do golpe” tinha fracassado, e trata dela a partir da aliança não com a burguesia, mas com a

classe trabalhadora. Como exemplo, recupera a experiência dos Centros Populares de Cultura, “o teatro mais avançado da época”, espalhado pelos quatro cantos do país respondendo quase que imediatamente à política nacional e internacional. Para o diretor, “nunca, em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerrilheiro” (BOAL, 1968b, p. 18). Ou seja, Boal resgata um teatro pré-1964 que se queria popular nos seus temas, forma e público e que buscava estabelecer com esse uma relação positiva e produtiva. A imagem da guerrilha é, pois, associada à ideia de ir até o povo e motivá-lo à luta por uma sociedade sem classes. O CPC fazia um teatro de *agitprop* e a guerrilha, em certa medida, pode ser vista como uma tática de *agitprop* da própria política. Assim como o *agitprop* teatral, que usa de peças curtas em que o elemento comunicacional é privilegiado em abordagens com frequência maniqueístas e exortativas, as ações de guerrilha tendem a ser ações pontuais (até pelo descompasso no poderio militar), que expõem claramente os inimigos (alvos) e pretendem exortar à luta pelo modelo.

Zé Celso, por sua vez, aceita a tese do fracasso da ideologia de antes do golpe e a aborda a partir do lugar da classe média pequeno-burguesa na aliança com a burguesia nacional. Atribui ao teatro a responsabilidade por “mistificar a boa consciência burguesa antes e após o golpe” servindo ao público pequeno burguês que, embora progressista, não se dispõe a enxergar como se beneficia do subdesenvolvimento brasileiro e contribui para sua manutenção. Frente a esse cenário, para ele, “o sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com todas grandes linhas do pensamento humanista.” (CORRÊA, 1968, p. 20). O diretor propõe um novo teatro, contracultural, que associa seu público à burguesia e por isso sustenta contra ele uma atitude de negação agressiva. É resgatada da guerrilha sua atitude violenta e antiburguesa. Todo tipo de luta, especialmente armada, é violenta, mas faz parte da estratégia da guerrilha usar artifícios para ampliar a percepção do poder de fogo em suas ações porque ela é uma estratégia de luta resistente deflagrada em desvantagem bélica e, portanto, depende muito mais da intimidação (como faziam os guerrilheiros vietnamitas ao imitar o ruído de armas) do que do confronto direto. Além disso, a escolha de seus alvos revela a dimensão antiburguesa de sua luta mais ampla (por isso assaltar bancos, políticos corruptos, carros-fortes). O que interessa ao teatro da crueldade brasileiro, entretanto, é mais o efeito de ruptura da violência antiburguesa do

que os objetivos que ultrapassam as ações, por isso talvez baste o ataque a uma plateia teatral.

O TUSP defende uma tentativa de síntese – no sentido de superação – dessas duas perspectivas de teatro como guerrilha na medida em que é provocativo com o público pequeno burguês e invoca a violência, mas sem tomá-lo como alvo, e sim para mobilizá-lo pelo fim revolucionário da guerrilha que ultrapassa as ações armadas (ou artísticas) pontuais. Os estudantes-artistas reconhecem a possibilidade de radicalização num novo-velho público, que pode ser responsável ou pelo menos beneficiário do atual estado das coisas, mas, acreditam eles, deve ser cobrado por essa dívida, e não a expurgar num martírio simbólico.

### O lugar da classe média

O intelectual e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet publica em 1967 *Brasil em tempo de cinema*, livro que agitou os debates culturais pela crítica sistemática à produção do Cinema Novo ao qual estavam ligados os melhores diretores brasileiros. Apesar da recepção controversa, a crítica que Bernardet articula a respeito da produção artística engajada dos anos 1960, especialmente a que se arriscou mais em busca de vínculos além da própria classe em experiências como os Centros Populares de Cultura, repercute até hoje. O núcleo do seu argumento é que a classe média produziria de modo paternalista cultura *para o povo* enquanto meio de alienação da realidade de sua própria classe. Por isso, o Cinema Novo seria um cinema sem público, teoricamente feito para classes populares, que não chega nem dialoga com elas. Ao mesmo tempo, ignora a classe média que o produz e frequenta as salas de cinema.

Para o autor, a pequena burguesia, alienada na possibilidade de identificação com o povo, imagina que trate dos dilemas dele, o que seria impossível porque sua condição é determinada por implicações com o poder econômico que explora esse mesmo povo. Ao sustentar essa alienação omitindo sua implicação na realidade que diz querer combater, a pequena burguesia produziria então uma obra populista quando queria ser popular, usando do povo em busca de um caminho que é seu, e não dele. Nesse sentido, para Bernardet (2007, p. 49), o suposto “dar voz” aos anseios do povo, na realidade os traduziria e limitaria aos



termos mais adequados “à pequena burguesia e à grande, que controla integralmente a primeira”. A crítica do autor, portanto, tem por trás a mesma revisão das posições do PCB sobre a possibilidade da aliança com a burguesia nacional que informa as entrevistas da *aParte* com Boal e Zé Celso, abordando-a a partir do questionamento do lugar da classe média entre a classe trabalhadora e a burguesia nacional.

Seria para se eximir dessa posição contraditória que a produção do Cinema Novo privilegiaria figuras como o marginal (da favela ou do cangaço), de um lado, e o grã-fino (latifundiário ou capitalista internacional), de outro, excluindo do plano os pequenos proprietários, os funcionários públicos, os intelectuais e até mesmo os explorados que têm vínculo direto com a burguesia industrial, supostamente nacionalista:

Eliminam-se do povo a burguesia representante dos capitais estrangeiros e os latifundiários; integram-se os operários, os camponeses e a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo e que se outorga a função de líder. Eliminam-se também, no mesmo ato mágico, os conflitos entre a burguesia industrial nacionalista e os trabalhadores urbanos e rurais. A burguesia industrial é tabu, e os cineastas brasileiros tomarão os devidos cuidados para que ela não seja posta em questão nos filmes, e para que tampouco apareçam os operários, que não poderiam deixar de ser relacionados com a burguesia (BERNARDET, 2007, p. 48).

Pelo menos no teatro, esse argumento não se sustenta totalmente. O marco precursor de uma dramaturgia politizada de temática popular é *Eles não usam black-tie* de Guarnieri, que trata de uma greve operária. Mais do que isso, prevalece na dramaturgia o conflito entre Tião, jovem que flerta com as estabilidades da pequena burguesia, e Otávio, seu pai militante sindical. O próprio embate com a forma do drama impõe à cena o problema do aburguesamento. Em *Black-tie* isso faz com que uma dramaturgia que pretende tratar da greve operária acabe por voltar-se para os dilemas familiares, em que prevalece o sentimento de Tião. A forma privilegia a forte presença das pressões individuais (a gravidez inesperada de Maria, namorada de Tião, que apressa os planos de casamento, a possibilidade de uma promoção na fábrica caso fure a greve, o passado de Tião, criado por uma família pequeno burguesa por conta da prisão do pai militante) contra a ausência de materialização da pressão da ação coletiva (a greve não aparece em cena). Ainda que a intenção de Guarnieri ao escrever a peça não fosse se debruçar sobre o tema da pequena burguesia, ele se impõe pela força da forma e as melhores produções que tomam *Black-tie* como modelo a ser aprofundado e

expandido não o ignoram, mas subvertem sua determinação formal pela epicização em narrativas cada vez mais contraditórias.

Assim, por exemplo, *Revolução na América do Sul* de Boal, escrita em 1960, retrata num mesmo quadro altamente contraditório e alegórico um “povo” cuja principal ambição é comer em todas as refeições, um líder populista de promessas vazias e supostos revolucionários de classe média integrados à rotina de privilégios da casa dos pais. No mesmo sentido de colocar em cena todas as camadas sociais, mas com uma abordagem mais realista do que alegórica, *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, coloca entre os latifundiários e os camponeses a figura de Espiridião, um jovem quase idealista que sai da capital para a propriedade rural abandonada da família para iniciar uma nova relação de produção, estabelecendo de saída a “amizade errada” com Alvimar, um trabalhador exemplar, que será o cerne da história. A peça acompanha 20 anos que correspondem à ascensão e o declínio do cacau e revelam nessa amizade as relações nada novas de cordialidade em que prevalecem sempre os interesses do proprietário. Espiridião não é apresentado de saída como o grã-fino mau, mas sua adequação a sua classe fala muito mais alto que qualquer amizade com um trabalhador, por mais devotado que ele seja. A peça estrearia na inauguração do teatro do CPC da UNE em 1964, mas foi impedida pelo ataque que ateou fogo no prédio no dia seguinte ao golpe.

Por sua vez, não é errado afirmar que prevaleceu nas iniciativas de teatro político em busca de novos públicos dos CPCs uma dramaturgia de temática popular e estilo exortativo, mas essa imagem generalizante pode servir para escamotear um sistema produtivo muito mais aberto em que ela se funda. É emblemático o caso de *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier. A peça sobre a revolta do Arranca Capim no interior de São Paulo e sua perseguição judicial foi escrita a partir de uma entrevista do líder camponês Jôfre Corrêa Netto. De acordo com o dramaturgo, Jôfre foi levado ao Arena assim que foi libertado da prisão e lá contou sobre a revolta e sua repressão. A partir daí, Xavier escreveu a dramaturgia, com colaboração de Augusto Boal. A peça foi montada em 1962 pelo MCP do Recife com direção do próprio dramaturgo e estreou com o título de *Julgamento em Novo Sol* no prédio neoclássico do Teatro Santa Isabel, que provavelmente pela primeira vez estava lotado de camponeses. Em 1963, foi montada pelo CPC da Bahia, dirigida por Chico de Assis, como *Rebelião em Novo Sol* (XAVIER, 2015, p. 8-9). Tampouco o teatro politizado produzido no início da década de 1960

sofria pela ausência de público. Nesse caso, a crítica foi no sentido desse teatro formar um conluio apassivador com seu público, que não seriam as classes populares, mas sim um grupo que não gostaria de enxergar a classe a que realmente pertence.

Betty Milan, numa resenha do livro de Bernardet publicada na revista *aParte* coloca ao final as principais questões à interpretação do crítico e suas derivações: se o operário e o camponês não vão ao cinema, é impraticável que o cinema vá até eles? E “se o cineasta é, antes de mais nada, ‘um classe média’ [que] não fará cinema que se dirija àqueles setores revolucionários já referidos, que não seja paternalista”, mais prudente é abrir mão deles? (MILAN, 1968, p. 81) A partir desse questionamento, ela revela ainda duas crenças subjacentes ao autor: uma no “espontaneísmo revolucionário” do povo, que independe e renega qualquer ação que não parta de seu próprio seio, e outra na “entificação” da classe média, que é vista como bloco uno e abstrato sem admitir descaminhos internos. Pode-se acrescentar uma preocupação subjacente com a inserção no circuito comercial que ronda o livro: o público pagante do cinema é a classe média e, portanto, é preciso conquistá-la para viabilizar a produção cinematográfica. Entretanto, esse modo de pensar a estabilidade econômica é de saída vinculado ao modelo da indústria cinematográfica. As relações de produção mais abertas que foram possíveis nos CPCs e em alguma medida continuavam sendo nos teatros estudantis, por exemplo, têm a ver com o ambiente do amadorismo, suas relações de trabalho por vezes não remuneradas e suas fontes alternativas de financiamento, que o tornam independente das bilheterias.

Jean-Claude Bernardet era próximo ao TUSP, o autor fez parte do ciclo de formação do grupo, assina os textos sobre cinema brasileiro da seção *Infra vermelho* na revista *aParte* e seu livro *Brasil em tempo de cinema* é resenhado no primeiro número pela diretora da revista, Betty Milan. A crítica-ensaio assinada por Jean-Claude (1968, p. 12) sobre *Todas as mulheres do mundo*, filme de Domingos Oliveira, tematizando o “cinema brasileiro [que] se identifica com seu público” inclusive, é publicada no primeiro número da *aParte* deslocada da seção *Infra vermelho* e junto das entrevistas de Augusto Boal e Zé Celso que darão o tom da manifestação do TUSP sobre sua proposta artística.

Os estudantes conheciam de perto o pensamento do crítico e muito provavelmente sua reflexão e sua prática era influenciada por ele. A escolha de abandonar o público operário de *A exceção e a regra* apresentada em sindicatos e portas de fábricas pela classe média a que

pertenciam e que frequentava os teatros em *Os fuzis*, cuja dramaturgia foi aproximada de sua realidade a partir das inserções da encenação, pode ser vista como informada pelo autor. Ao mesmo tempo, o grupo se aproxima dos questionamentos de Betty Milan quando sua intenção em relação à classe média é provocá-la à ação, ou seja, os estudantes não a enxergam como “ente” e tampouco querem abrir mão do caráter revolucionário de sua produção ao dirigi-la a esse grupo. Eles tentam colocar à prova que sua classe não está irremediavelmente perdida na dependência da burguesia.

A adesão do TUSP ao crítico, portanto, não é total, mas Bernardet faz parte das referências do grupo ao pensar sua prática e elaborar propostas para a montagem de *Os fuzis*. Mais do que isso, é possível pensar uma associação entre as escolhas da encenação de *Os fuzis* e a proposta de Bernardet para um cinema que se dirija à classe média e dê conta de seu lugar, que é, na expressão recuperada de Glauber Rocha, o “realismo poético revolucionário”: um cinema que transponha a realidade brasileira ao plano do fantástico, “pois só o absurdo e a violência poderão dar conta da realidade absurda e violenta que vivemos. O fantástico como explosão libertadora – mas no plano do realismo.” (BERNARDET, 2007, p. 157). Até a publicação do livro, nenhum filme teria realizado plenamente esse realismo fantástico, que o autor pretendia encontrar em *Terra em transe* (1967), do próprio Glauber<sup>51</sup>, mas a proposta estaria formalmente indicada em algumas realizações anteriores (*Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, *Sol sobre a lama* (1963) de Alex Viany e *A grande cidade* (1966) de Carlos Diegues), de onde Bernardet (2007, p. 57) destaca uma de suas aproximações possíveis: o uso do “espetáculo ostensivo para salientar mais seus propósitos ou para distanciar os espectadores das personagens e das situações”, rompendo com a expectativa realista do filme.

O diálogo feito em *Os fuzis* entre os diferentes níveis cênicos pode ser lido a partir desse uso assumido do espetáculo, que não deixa de ser um apelo à epicização. Especialmente na sequência final, após a ruptura do coro, em que se sucedem imagens da religiosidade e da violência, elas aparecem num tratamento espetacular e fantasioso com ares tropicalistas que evidencia a violência do real. Seu contraste com o andamento do espetáculo até então em que predominam o cenário, o figurino e a interpretação realista, pode ser lido como

---

<sup>51</sup> Quando o livro foi publicado, *Terra em transe* ainda não tinha sido lançado e Bernardet tece apenas breves comentários a partir do roteiro que teria lido.

manifestação de um realismo “explodido” pelo fantástico. Isso não quer dizer que as escolhas estéticas de *Os fuzis* se pautam pelas prescrições de Bernardet. O grupo tem propostas políticas e artísticas próprias, estabelecidas de modo processual nos seus debates e experimentos artísticos, bem como o diretor do espetáculo, Flávio Império, traz sua perspectiva pessoal muito forte na abordagem do barroco, da religião e do tropicalismo, mas o espetáculo parece partilhar do mesmo sentimento de mundo que move o crítico na defesa de um “realismo poético revolucionário”.

### Estudantes no teatro

Em 1968, Fernando Peixoto publica no Caderno Especial da *Revista Civilização Brasileira* dedicado ao teatro, um ensaio chamado *O público de teatro – esse desconhecido* em que reclama a necessidade de uma pesquisa que retire os grupos das especulações, e faz algumas considerações a partir de entrevistas pessoais com as plateias. O autor reconhece dois públicos razoavelmente definidos: o estudantil, que “comparece aos espetáculos ditos de esquerda” e outro “reunindo a alta e a média pequena burguesia”, que “comparece aos demais espetáculos”. E questiona como fazer um “teatro comprometido politicamente” direcionado para a classe média (PEIXOTO, 1968, p. 187). E, sobre os estudantes, interessados em um teatro de esquerda, “até que ponto é possível transformar este público de formação evidentemente pequeno-burguesa” (PEIXOTO, 1968, p. 185)? Segundo ele, para precisar até onde tudo não se resume à festividade do palco recebida pela “risada cúmplice, mas inócua” – no que o autor parece se referir aos espetáculos que seguem o modelo dos musicais do Arena – ou não passa de uma nova forma de manifestação da festividade política, “não mais sentimental, como antes, mas igualmente ingênua e rebelde, prejudicial e aventureira” – como talvez ele visse as encenações que seguiam o teatro da crueldade de Zé Celso – seria necessário testar “um pensamento político não festivo, não superficial, mais rigoroso” (PEIXOTO, 1968, p. 185).

A decisão do TUSP de montar, no momento de radicalização política, *Os fuzis da senhora Carrar* voltando ao espaço e público tradicionais do teatro, parece dialogar com esses questionamentos. O espetáculo pode ser visto como uma tentativa de falar aos estudantes de

esquerda testando uma forma nova que tenta superar a festividade e a superficialidade em prol do pensamento político radical sobre a guerrilha, mas também de falar à classe média em geral e provocá-la sobre sua pretensa neutralidade num espetáculo esteticamente sofisticado e politicamente comprometido<sup>52</sup>.

Em comum aos dois cenários há a ideia de diálogo. A encenação provoca o público sobre sua fé na neutralidade, ironiza seu interesse catártico na resistência, expõe a violência com a qual ele é conivente se não se opõe ativamente, mas não assume de partida os espectadores como alvos ou inimigos. Ao contrário, convoca-os à participação contra essa violência. Para isso, parte de um reconhecimento entre palco e plateia. Trata-se de um teatro de estudantes que se afirma como tal, o que determina a recepção do espetáculo e se explicita na encenação. Nesse sentido, a prática assume a forma do teatro político no sentido forte, porque se trata de um grupo com ligação orgânica a um movimento social (no caso, o movimento estudantil) que pretende mobilizar essa classe, levantando questões que, no momento das grandes manifestações e da radicalização, a ela pertencem. Em *Os fuzis*, o coro surge do meio do público e o envolve, tira dele as armas com que irá combater. Há uma ruptura quando levam essas armas e deixam os espectadores com a missa nefasta e a narrativa sobre o napalm, mas há também um convite. Assim como as Terezas Carrar, eles têm suas armas e podem usá-las, não precisariam assistir sentados àquela consagração do terror.

A ideia da guerrilha que norteia as escolhas estéticas do espetáculo e é acenada como caminho político também modela, nesse sentido, a relação que se tenta estabelecer com a plateia. Como focos guerrilheiros, as atrizes do coro deflagram no meio do público a participação na luta, numa tentativa de despertá-lo para esse caminho. Somado ao atrito entre a arte e a política, há, contudo, um deslocamento do público que o TUSP quer sensibilizar com relação àquele que os guerrilheiros supostamente queriam. O método foquista, inspirado nos escritos de Che Guevara e no texto de Régis Debray *Revolução na*

---

<sup>52</sup> É possível que Fernando Peixoto não tenha assistido ao espetáculo – que estreou em maio – antes de escrever o texto – que foi publicado na revista em julho –, mas vale notar que suas considerações sobre o teatro produzido pelos estudantes “partindo da insatisfação diante do que lhes era oferecido” não são otimistas: “No Brasil os espetáculos de estudantes até agora vistos, apesar de acertos razoáveis, [...] são irregulares, tímidos, esparsos, sem programas, sem reformulações, sem originalidade, sem saber a quem se dirigia, copiando experiências que os próprios profissionais, insatisfeitos mas presos a uma série de esquemas rígidos, esgotam diariamente.” (PEIXOTO, 1968, p. 186).

*revolução*, escrito a partir da experiência da Revolução Cubana, pressupõe uma ação no campo, junto às populações mais excluídas do capitalismo, porque seriam elas a sentirem na pele a exploração que seria a condição objetiva para a revolução. Segundo o foquismo, ao terem contato com a vanguarda armada, elas rapidamente despertariam para essa luta emancipadora. Essa ideia de “ida ao povo” para sua conscientização é compartilhada pela produção artística mais militante do pré-golpe e reverbera na primeira montagem do TUSP, *A exceção e a regra*, embora voltada ao espaço urbano e com transformações estéticas. Entretanto, quando os estudantes, na montagem de *Os fuzis*, buscam despertar para a participação um novo público pequeno-burguês (velho no teatro), ainda que conscientes disso e também determinados por fatores objetivos, abrem mão do público popular.

Esse movimento, contudo, não é só da arte. No Brasil, todos os grupos de guerrilha defendiam iniciar a revolução pela guerra de guerrilhas no campo, em versões nuançadas da teoria foquista, mas a maioria conciliava essa estratégia com a participação dos operários e massas urbanas no processo revolucionário e com a utilidade das ações armadas na cidade para preparar a luta no campo (levantar fundos e armamento), viabilizar a manutenção da estrutura dos grupos ou divulgar a violência revolucionária em ações de propaganda armada (RIDENTI, 1993, p. 48). Além disso, na prática, os grupos armados eram majoritariamente compostos por extratos das classes médias e altas intelectualizadas<sup>53</sup>.

Quando o TUSP abandona o público operário busca aliados para a luta contra a exploração dos de baixo. Apesar da complexa relação que surge daí (no teatro e mais ainda na luta política) porque as classes médias estão implicadas na manutenção do estado das coisas que alguns de seus representantes combatem, também é verdade que elas viviam um momento de fissuras internas pelo avanço da repressão militar e da modernização capitalista sobre aqueles que se julgavam livres e autônomos, além de admitir-se a possibilidade da negação da própria classe, que é um tema caro aos intelectuais revolucionários.

A volta ao teatro em *Os fuzis*, e especialmente ao público estudantil e de esquerda, se tem um elemento de “pregação para convertidos”, tem também um movimento de mudar a

---

<sup>53</sup> Entre 1.897 denunciados como pertencentes a grupos armados urbanos com ocupação conhecida, 1.096 (57,78%) pertenciam às camadas médias e altas intelectualizadas, que compreendem artistas, empresários, estudantes, oficiais militares, professores, profissionais liberais com formação superior e religiosos. As camadas de base representavam 16,39% do total e as camadas de transição, 25,83%. De todos os denunciados como pertencentes a grupos armados (2.112 pessoas), 215 não consta a ocupação e, portanto, estão fora das estatísticas anteriores. (RIDENTI, 1993, p. 71).

qualidade do engajamento. Os espectadores não devem satisfazer seu impulso revolucionário no teatro, isso equivale a acreditar numa redenção religiosa, nem os artistas devem se contentar em agredir o público, porque as reais determinantes da situação extrapolam as paredes do teatro.

A elaboração teórica da guerrilha teatral de Zé Celso identifica o público pequeno-burguês como alvo na condição de representante da burguesia que a guerrilha combate, mas a luta contra ele se encerra nos limites do teatro. Para o TUSP, não faz sentido identificar totalmente o público ao estado das coisas e, portanto, assumi-lo como alvo da guerrilha porque sua diretriz de teatro como mobilização política pretende construir pontes em que os estudantes vislumbram a possível aliança pelo menos com a parcela radicalizada desse público para além do espaço teatral. As Senhoras Carrar partem para a guerra no espetáculo, mas ainda subsiste o conluio entre o Estado militarizado, a Igreja e o Capitalismo, que depende de um combate fora dele.

### Atitude agressiva

A longa entrevista de Zé Celso realizada por Tite de Lemos e publicada na *aParte* ficou mais famosa que a própria revista. Anatol Rosenfeld (1976, p. 50) a identifica como “manifesto-entrevista”. Nela, o diretor define suas ideias sobre guerrilha teatral e teatro da crueldade brasileiro se referindo à montagem do Oficina de *O rei da vela* (1967), mas fortemente orientado pela experiência na direção de *Roda viva* (1968), fora do grupo e provavelmente em processo de ensaio no momento da entrevista (TOLEDO, 2018, p. 71).

No ingresso de *Roda viva* vinha escrito: “Todos ao palco! Abaixo o conformismo e a burrice, pequeno-burgueses! Tire a bunda da cadeira e faça uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, porra”<sup>54</sup>. A convocação resume em grande medida as propostas defendidas pelo diretor na entrevista de 1968. Sua proposta estética se articula a partir do reconhecimento do público do teatro como a classe média pequeno-burguesa indissociavelmente implicada com a burguesia e ele reivindica uma transposição da guerrilha

---

<sup>54</sup> Imagem de filipeta do espetáculo disponível no Acervo Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508075/508085>. Acesso em 21 jul. 2020.



– mais especificamente de sua atitude violenta e antiburguesa – ao limite do teatro com seu público tradicional.

Partindo de uma análise que começava a rondar os meios intelectuais, Zé Celso adverte que

o importante não é denunciar somente os generais e americanos. É mostrar que enquanto nós [pequeno-burgueses] nos entregamos ao nosso oportunismo, somos os beneficiários do estado de coisas que eles nos criaram. E não adianta chorarmos ou rirmos nos teatros em que isso é mostrado. Estamos colaborando. (CORRÊA, 1968, p. 20).

Para o diretor, apontar um inimigo maior (“os militares, os americanos, o burguês reacionário”) se confundia com autoindulgência pela própria inatividade, de modo que era necessário antes “desmistificar”, colocar o público “cara a cara com a miséria do seu pequeno privilégio” e, como resposta, “despertar a iniciativa individual” (CORRÊA, 1968, p. 19-20). Para chegar a essa resposta seria necessário transpor para a cena “toda esta fase violenta e descarada que o Brasil e o mundo estão atravessando” (CORRÊA, 1968, p. 21). Contra a mistificação política para a qual o teatro teria colaborado, ele deveria abandonar a imaginação de outras realidades, e se concentrar na experiência do aqui-agora da violência, pois só essa vivência direta poderia levar a qualquer invenção (individual). Nesse sentido, a ideia de representação é questionada, e o mundo exterior (agressivo) entra no teatro na medida em que a agressão pode ser vivida naquele espaço<sup>55</sup>.

Zé Celso faz a ressalva: “é claro que se nos dirigíssemos a um outro público, e pudéssemos ter um circo para dois mil lugares, por exemplo, onde se pudesse abrigar outras camadas sociais, aí a coisa seria outra” (CORRÊA, 1968, p. 21), mas orienta sua reflexão pelo público tradicional do teatro. Dentro desse espaço e com seu público pequeno-burguês, a guerrilha é a “luta entre atores e público” (CORRÊA, 1968, p. 25). A assimilação é literalizante: os artistas são os guerrilheiros e a plateia pequeno-burguesa é o Estado burguês a quem se infringe a violência (simbólica).

---

<sup>55</sup> A preocupação de se dirigir à classe média e questioná-la sobre seu lugar de beneficiária do atual estado das coisas se assemelha à de Bernardet. O crítico, inclusive, invoca a “o absurdo e a violência” para dar conta da realidade que vivemos quando pensa numa proposta estética, mas Bernardet tem uma forte preocupação com a recepção do público que, para ele, deve ser conquistado, de modo que suas ideias não parecem se coadunar totalmente com a proposta poética da agressividade irracionalista de Zé Celso. Por outro lado, a recepção dos espetáculos de Zé Celso pelo público foi positiva.

A transformação possível, entretanto, também se encerra nas paredes do teatro: o coro de *Roda viva* devora a plateia pequeno-burguesa para surgir uma nova “sociabilidade teatral, interativa, corpórea” (NAPOLITANO, 2011, p. 100). A identificação é com a atitude agressiva e antiburguesa da guerrilha, mas no limite do efeito, pois a ideia de revolução como fim que a informa é abandonada em prol de uma forma artística, o teatro da crueldade brasileiro e de uma transformação individual.

Ao pressupor um público pequeno-burguês que não se enxerga como classe, do qual nada se espera além da ação individual, parece haver uma conformação ao fato de que daqueles que estão integrados de maneira funcional na sociedade, mesmo que não queiram assumir isso, não há esperança de qualquer transformação coletivizante. Ao mesmo tempo, aqueles que poderiam transformar algo estão inacessíveis ou desprovidos da possibilidade da arte. Então, a agressão aparece como via quase de expurgo da violência.

A ira contida nesse tipo de prática anarquizante é sincera, assim como a autocrítica que Zé Celso faz da esquerda tem momentos de verdade, ainda que não seja propriamente novidade: o tema das alianças da esquerda com a burguesia e do lugar da classe média no processo revolucionário é uma das grandes pautas do momento. A questão está na resposta que o diretor adota, seu teatro da crueldade brasileiro. O sucesso de uma peça como *Roda viva* entre os espectadores que pretendia agredir faz questionar a desmistificação operada. Dois grandes críticos do tempo, Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz, se dedicaram a analisar essa experiência no momento de sua produção. Para Rosenfeld, que analisou a teoria de Zé Celso em seu ensaio *Teatro agressivo*, ou bem a intensidade da agressão aumentaria até as vias de fato, convertendo o teatro num ringue, ou ela funciona apenas como um “clichê confortável que cria hábitos cuja força agressiva se esgota rapidamente” (ROSENFELD, 1976, p. 56). Assim, para o crítico, esse, ao contrário do que o diretor supostamente buscaria,

estabelece uma situação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido de seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride (ROSENFELD, 1976, p. 57).

Schwarz dá um passo além. Para ele, a satisfação do público tem a ver com a identificação com o agressor, “às expensas do agredido. Se alguém, depois de agarrado, sai da sala, a

satisfação dos que ficam é enorme”, multiplicando na plateia a “dessolidarização” iniciada pelo palco (SCHWARZ, 2008, p. 104-105).

Apesar do discurso inflamado, não parece que Zé Celso quisesse levar seus atores às vias de fato, tampouco esvaziar suas plateias, até porque o Oficina era uma empresa teatral profissional. Em primeiro lugar, há que se ter em conta que o teatro realizado pelo Oficina e mesmo em *Roda viva* não é a tradução perfeita das propostas do diretor no manifesto-entrevista. Anatol Rosenfeld em suas duras críticas já precavia que elas se referem a um teatro imaginário, caso viesse a se constituir rigorosamente a partir das observações teóricas de Zé Celso. Em nenhum dos espetáculos há um abandono completo da representação em prol de uma vivência total da crueldade e da violência contra o público, mas os expedientes inovadores nas montagens, em que se destacava uma interação provocativa com a plateia – especialmente do coro de *Roda viva* – causaram impacto no público e foram reconhecidos no seu impulso antiburguês.

Um elemento associado à guerrilha em *Os fuzis*, a “materialidade das armas” aparece em *O rei da vela* na forma de um canhão que era também o sexo de um grande boneco. Do canto do palco, ele dirigia rajadas de luz à plateia. O final da década de 1960 e especialmente o ano de 1968 foi marcado pela ruptura com as tradições em diversos âmbitos, com destaque aos costumes. Mais do que com os fins revolucionários, os espetáculos de Zé Celso souberam dialogar com esse espírito contracultural e antiburguês. Essa estética da rebeldia, por sua vez, tinha eco entre os revolucionários. Muitos militantes identificam no tropicalismo – do qual Zé Celso foi a maior expressão no teatro – a “expressão cultural perfeita” da guerrilha (POLARI, 1982, p. 121). O próprio TUSP bebe dessa fonte, e não à toa a entrevista que é também o manifesto do teatro da crueldade brasileiro é realizada pela revista do grupo.

Entretanto, é de se questionar a pretensão desmistificadora desse teatro. No seu manifesto, a resposta de Zé Celso à mistificação anterior da junção entre arte e política é a conformação aos limites do sistema das artes – seu público, suas questões formais –, em suma, uma defesa de que não há “nada com mais eficácia política do que a arte pela arte” (CORRÊA, 1968, p. 21). Se o público não é revolucionário, abdica-se da transformação social, da transformação do público e mesmo de uma mudança no sistema de produção artístico<sup>56</sup> e

---

<sup>56</sup> Zé Celso chega a mencionar o sistema de produção artístico quando defende a força do teatro como “único lugar fora da comunicação de massa, sem os entraves dos produtores e sem a necessidade de encarar o

canaliza-se o problema para uma discussão formal na crença abstrata de seu poder libertário. Nos espetáculos, parece operar uma seleção dos “bons espectadores”, purificados pela “autocrítica” que poderiam até se identificar com os agressores-atores-guerrilheiros, uma vez que por uma operação mágica que dispensa a revolução, também eles – assim como os artistas – naquele espaço do teatro teriam matado a burguesia, sem, contudo, nenhuma ilusão ou ambição de ampliar esse efeito para outros campos da vida social.

O coro de *Os fuzis* invade a plateia como o de *Roda viva*, e a montagem adota um tratamento estético tropicalista especialmente na sequência final (após a aparição do coro), mas os estudantes arriscam uma resposta ao caráter mistificador do projeto de Zé Celso. Em seu manifesto publicado na revista *aParte*, o TUSP (1968b, p. 4) distancia seu teatro daquele que foi “devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar” e afirma que seu objetivo é a mobilização, ou seja, algo que extrapola a arte pela arte porque convoca deliberadamente ao encontro com a política.

### Suicidar-se como classe

Esse conjunto de referências e reflexões informam os estudantes-artistas do TUSP quando elaboram sobre sua prática em dois breves textos publicados no segundo número da revista *aParte*: um manifesto que recebe o nome de *Proposta sobre a crítica e a produção artística* e uma apresentação do projeto de *Os fuzis* com o mesmo nome do espetáculo, *Os fuzis de dona Tereza Carrar*. Em ambos, é explicitamente tematizado o lugar da classe média ou da pequena burguesia, especialmente a intelectualidade, na qual eles se identificam e identificam seu público, mas já na declaração dos estudantes sobre *Os fuzis* publicada por Yan Michalski (1968a) na ocasião da estreia do espetáculo no Rio de Janeiro está declarada a intenção de serem “porta-vozes” da problemática do público: expor os “condicionantes” da sua suposta neutralidade para refutá-los em busca do engajamento. Pressupõe-se o

---

espectador como simples cifra de consumo” ou quando diz que a eficácia do teatro político é “uma guerra contra a cultura oficial, a cultura de consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto, mas também se compra a consciência do consumidor.” (CORRÊA, 1968, p. 20). Entretanto, não tira maiores conclusões das afirmações porque não propõe um modo de produção novo ou se debruça sobre as implicações da lógica própria de produção teatral. Pelo contrário, parte de uma espécie de salvaguarda do teatro por seu caráter artesanal e faz apenas propostas para a encenação.

reconhecimento e a possibilidade de diálogo entre os que estão no palco e os que estão na plateia.

A postura provocativa do TUSP diante do público não o coloca acima ou pretensamente fora da sua classe social porque ainda enxerga possibilidade de construção junto e além dela, não apenas como “iniciativa individual”. Os estudantes-artistas do grupo reconhecem um potencial de radicalização nos setores médios da sociedade a partir da cultura, desde que a extrapolem porque se formaram eles mesmos nesse meio. Nesse sentido, vale dizer que o público que frequentava o teatro estudantil em 1968, antes de ser a classe média ou a pequena-burguesia, era o grupo que constituía o rescaldo de movimento social possível com o avanço da repressão sobre o movimento operário e sindical. O jovem intelectual ligado ao grupo, Roberto Schwarz, em seu ensaio *Cultura e política, 1964-1969* intui o efeito “dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros”, que contribuiu “para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista”. Para ele, “a importância social e a disposição de luta dessa faixa radical da população revelam-se agora, entre outras formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução” (SCHWARZ, 2008, p. 72).

No manifesto sobre a montagem de *Os fuzis*, o TUSP (1968a, p. 5) explicita sua estratégia nos seguintes termos:

O teatro universitário se dirige ao público que quer. Sabe com quem lida e, quando tem propostas políticas concretas, como obter a eficácia maior. Ninguém chega à consciência política por via meramente racional; a emoção se esgota no instante. Os dois se completam. Dos intestinos à cabeça, é esse o caminho da consciência para a pequena burguesia de barriga cheia.

Assume-se a pequena burguesia como público, bem como as estratégias formais para lidar com ela. Não se trata, portanto, de confundir a burguesia com o próprio povo ou mistificar sua resistência, mas tampouco desprezá-la. Deve-se disputá-la com todos os recursos disponíveis e com um objetivo político declarado.

No ensaio sobre o teatro agressivo, Anatol Rosenfeld traça semelhanças e diferenças entre Artaud e Brecht. Os dois artistas “coincidem na sua luta contra o teatro digestivo ou culinário, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e plateia”, mas diferem na medida em que os recursos de choque que Brecht usa para atingir o público “se dirigem sobretudo à sensibilidade, à imaginação e ao intelecto”, enquanto o teatro agressivo

de Artaud “tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética” (ROSENFELD, 1976, p. 49). Os estudantes pretendem combinar a provocação dos nervos à convocação intelectual, “dos intestinos à cabeça”. Em *Os fuzis*, de acordo com o crítico Yan Michalski (1968d), “o ato de se emocionar” favorece “o ato de aprender e vice-versa”. No espetáculo, são os expedientes formais em disputa na produção estética, oriundos tanto do teatro épico-dialético quanto do teatro agressivo, que promovem a desdramatização da peça, possibilitando que seu conteúdo ultrapasse o dilema de consciência individual de Tereza Carrar sobre o engajamento na resistência espanhola para atingir a questão social do engajamento na resistência à ditadura brasileira, tomando partido a favor da radicalização política.

Além de assumir seu público e elaborar sobre os modos de lidar com ele, os estudantes assumem a especificidade do teatro universitário. No primeiro número da revista *aParte*, eles publicam a tradução de *Dez teses sobre o teatro universitário* de Martin Wiebel, em que o autor reflete sobre o lugar desse tipo de teatro amador formado por um agrupamento flutuante de pessoas (como é todo agrupamento estudantil pela transitoriedade que o caracteriza). Se isso impede o desenvolvimento de um estilo de representação uniforme como o do teatro profissional, permite que o caráter comunitário do teatro prevaleça sobre a excelência técnica ou as determinações de mercado. De acordo com o autor, essa independência deve ser explorada ao máximo em prol da coletivização da produção e da “possibilidade da experiência”, que se traduz em dois caminhos “a) a experiência estilístico-artesanal com os meios teatrais, buscando a mais alta perfeição” e “b) o comprometimento no nível da crítica social com suas possibilidades de trabalho em equipe” (WIEBEL, 1968, p. 28). Na nota que antecede a tradução, os estudantes declaram a proximidade das posições do autor às suas, em particular “as críticas do autor ao pseudovanguardismo e à procura do efeito fácil enquanto formas de fuga da realidade, que, às vezes sob aspectos diferentes, têm prejudicado também o nosso T.U. [teatro universitário]” (WIEBEL, 1968, p. 27)<sup>57</sup>.

Nos manifestos publicados no número seguinte da revista, os estudantes retomam o tema do teatro universitário a partir de sua independência quando dizem que ele “se dirige

---

<sup>57</sup> A versão publicada pelo TUSP é uma tradução adaptada do texto de Wiebel publicado na revista *Partisans*, Paris, n. 36, févr.-mars 1967.

ao público que quer” e tem “propostas políticas claras” contra o teatro profissional submisso ao que seu público quer dele: “a ‘cultura’, a festividade, o tropicalismo” (TUSP, 1968a, p. 5), e lastreiam o comentário sobre as tendências estéticas criticadas do teatro universitário nas principais tendências do teatro profissional. Assim, *Proposta sobre a crítica e a produção artística* é também uma resposta aos *Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje* de Boal e Zé Celso.

Reconhecendo seus interlocutores como “os dois melhores, mais brilhantes e mais responsáveis profissionais do nosso teatro”, fazem a eles duras críticas. Se um é apontado como “o papa da festividade e renovador do teatro catártico”, o outro está em vias de “ser devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar.” (TUSP, 1968b, p. 4). Marcam seu distanciamento dos musicais do Arena e do teatro da crueldade brasileiro do Oficina quando afirmam: “O que pretendemos com OS FUZIS não é o canto nem o escândalo: é a mobilização.” (TUSP, 1968a, p. 5). Nessa proposição, o TUSP defende sua distância do teatro de Boal, referido como “canto” a partir da identificação com os musicais da série *Arena conta*, que retratavam figuras históricas do Brasil como Zumbi e Tiradentes em tom exortativo, mas também marcam sua diferença do teatro de Zé Celso, identificado com o “escândalo” pelo choque moral que o diretor propunha. A alternativa do TUSP seria adotar como orientação a mobilização. Mais do que isso, ocupam aproximadamente metade de seu manifesto com considerações políticas sobre o estado de “guerra total” reconhecido explicitamente pelo Exército, que passava a enxergar a própria população como inimiga, e se indagam sobre o lugar da produção cultural nesse contexto. Sua proposta é:

“Os intelectuais devem se suicidar enquanto categoria social”. Para tal é preciso muito mais do que cantar ou agredir simbolicamente a burguesia. O papel dos intelectuais no processo revolucionário é o de se integrar plenamente nessa luta. (TUSP, 1968b, p. 3)

Invocam Régis Debray, o intelectual que interrompeu seus estudos para se juntar à guerrilha de Guevara na Bolívia, algo que parece também animar o jovem Roberto Schwarz do ensaio de intervenção *Cultura e política 1964-1969*. No final do texto, concluem a citação: “Deixemos a questão apenas levantada e a resposta apenas indicada: ‘O intelectual deve suicidar-se como categoria social, para renascer como revolucionário.’” (TUSP, 1968b, p. 4). Em 1968 a questão da tomada de posição estava entre os principais temas debatidos nos círculos intelectuais a que pertencia o TUSP. Schwarz (2008, p. 107) a coloca nos seguintes termos: “Se a sua

atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?”. Além do crítico ser próximo ao grupo, me parece que o caminho interpretativo e prático que ele sugere em *Cultura e política* se aproxima dos caminhos do TUSP.

O movimento de autorreflexão da cultura e do teatro engajado produzido pelos estudantes estava na ordem do dia. Por mais que Boal reivindique na entrevista ao TUSP que “a ideologia de antes do golpe’ não fracassou”, em *Arena conta Tiradentes* (1967) ele criticava a imobilidade dos intelectuais e inseria o tema da guerrilha nos musicais do Arena. Na entrevista de 1968, ele reivindica a imagem da guerrilha para qualificar outra prática, a dos CPCs, e naquele ano irá dirigir a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, um espetáculo mural que, em ato, reflete sobre os rumos da produção artística engajada no país e em duas de suas peças vive o problema da guerrilha. No mesmo ano, Zé Celso apresenta sua proposta de teatro da crueldade brasileiro no manifesto-entrevista publicado pelo TUSP e estreia *Roda viva*, espetáculo que reestrutura na cena a dramaturgia de Chico Buarque sobre os conflitos entre a produção artística e o mercado, inspirado pela atitude agressiva da guerrilha.

O tema da participação da peça de Brecht, *Os fuzis da Senhora Carrar*, portanto, vem a calhar, e as adaptações realizadas na montagem confirmam a atualidade de que se buscava tratar, mas ela convive com duas contradições. Por um lado, por mais que os estudantes busquem superar a contradição de fazer cultura *para o povo* se dirigindo deliberadamente à classe média e buscando provocá-la sobre sua situação específica a partir do espetáculo, eles o fazem partindo de uma dramaturgia que originalmente trata de uma realidade social diferente da sua. Por outro, a mesma contradição de toda arte e produção intelectual politizada: se encerrar no espaço do teatro tentando abrir brechas para fora de suas paredes, o que se torna mais complexo conforme a radicalidade da ação proposta.

### **1. 5 Rebeldia e revolução: participação política no TUSP**

O filósofo Jean-Paul Sartre comenta que para ele o Maio de 1968 francês decorre da Guerra do Vietnã na medida em que ela traz a mensagem de alargamento do campo do



possível, mas questiona se seria possível fazer a revolução cultural sem fazer a revolução, sem uma luta violenta de classes<sup>58</sup>.

O que não significa que a ideia de uma revolução cultural na França era pura e simplesmente uma miragem. Ao contrário, o movimento de maio exprimiu uma contestação radical dos valores estabelecidos na Universidade e na sociedade e uma vontade de considerá-los como mortos. E é muito importante dar continuidade a essa contestação. (SARTRE, 1972, p. 127, tradução minha).

A experiência do TUSP se situa no ponto de encontro entre essa contestação e o trabalho pela revolução. Além de assumir como norte a luta revolucionária, a liberdade não era só uma meta futura, estava sendo construída e disputada cotidianamente, o que incluía a liberação das mulheres, a liberação sexual e o questionamento de toda tradição – representada no espetáculo pelas imagens religiosas e da Igreja aliada ao poder destruidor do capitalismo e da guerra<sup>59</sup>. Da mesma forma que Myriam Muniz, que preparou o coro de *Os fuzis*, atuava nos ensaios propondo experimentações livres, o grupo se organizava sem hierarquias e com rotatividade de funções<sup>60</sup>. Pessoas que participaram das discussões para a elaboração do TUSP eventualmente se distanciaram depois. Quem, no primeiro espetáculo, montava e desmontava o cenário, no segundo, está em cena e vice-versa. Novos integrantes se aproximam em colaborações pontuais no coro de Senhoras Carrar, ou se distanciam conforme o rumo de suas vidas pessoais.

No espetáculo, a personagem protagonista de Tereza Carrar, além de ser desdobrada no coro, era dividida entre duas atrizes, Bety Chachamovitz e Rose Lacrete, que se alternavam nas apresentações e tinham estilos de interpretação totalmente diferentes<sup>61</sup>, e o próprio desenvolvimento da encenação era vivo, aberto aos acontecimentos do presente. Além do acréscimo da menção ao assassinato de Edson Luís, Moacyr Villela relata outras mudanças no espetáculo: depois de um incêndio acidental no cenário após uma apresentação em Santos, ele foi reconstruído com maior síntese dos elementos, e em Nancy, o discurso final do general

---

<sup>58</sup> Zé Celso no manifesto-entrevista declara sua inspiração para a invenção do teatro da crueldade brasileiro nas “revoluções aparentemente impossíveis no Vietnã e na própria América Latina” (CORRÊA, 1968, p. 20), mas ele as enxerga a partir da perspectiva da violência sem identificá-la à luta de classes.

<sup>59</sup> Entrevista de Marina Heck à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018, e entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018.

<sup>60</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018, e entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

<sup>61</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018.

franquista foi dito em francês por um locutor que imitava a voz de Charles de Gaulle<sup>62</sup>. O general, então presidente, que se esforçava para manter o cargo desde o Maio de 1968 enfrenta seus últimos e conturbados dias no poder no mesmo período do Festival. Há uma sobreposição de camadas de significação num sutil equilíbrio que não é cínico porque as pessoas estavam diretamente implicadas naquela reflexão política e estética.

Os estudantes-artistas conjugavam “rebeldia contra a ordem” ao trabalho pela “revolução social por uma nova ordem” (RIDENTI, 1993, p. 79), atestando o quanto o grupo, mesmo amador, conciliava um posicionamento político e um rigor estético afinados com os debates da época e que traduziam o diálogo que o TUSP e o diretor Flávio Império mantinham com Arena e Oficina. O ambiente coletivizante daquele trabalho está marcado nas encenações. O coro de mulheres de *Os Fuzis de dona Tereza Carrar* foi um anúncio de um trabalho utópico que seria interrompido já em 1968. E sobre isso, o espetáculo parecia ter consciência, ao terminar com a celebração fúnebre e estetizada dos fascistas, apostando numa luta que se pode travar na vida real, da qual o teatro também faz parte.

A luta revolucionária que orientava o trabalho do TUSP estava também na vida de seus integrantes. Para se ter uma ideia, no coro de Senhoras Carrar, dos nomes que conhecemos, estavam Maria Alice Machado, Marina Heck, Inês Sampaio e Lara Lavelberg, além de Bety Chachamovitz, nas apresentações em que não interpretou Tereza Carrar. Quase todas foram perseguidas, presas ou exiladas. Algumas não sobreviveram, muitas permanecem anônimas. Lara Lavelberg militou primeiro na Polop e depois no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), quando conheceu o capitão Lamarca, da VPR de quem foi companheira e com quem dividiu a cúpula da organização. Em 1971, foi assassinada pelos militares. Bety Chachamovitz foi militante da ALN<sup>63</sup>. Presa em 1970, exilou-se clandestinamente em 1974<sup>64</sup>. Maria Alice Gouveia manteve-se filiada à Polop, mas precisou deixar o país. Na viagem do grupo a Nancy, como muitos, ela não voltou<sup>65, 66</sup>. Outras como Marina Heck foram processadas, tiveram

---

<sup>62</sup> Moacyr Urbano Villela. Depoimento [Mensagem eletrônica]. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado, 2014.

<sup>63</sup> Bety Chachamovitz não fala sobre sua militância na guerrilha, reconhecida por pesquisadores e jornalistas como Maria Claudia Badan Ribeiro (2011), Mario Magalhães (2012) e Luiz Maklouf Carvalho (1998).

<sup>64</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018.

<sup>65</sup> Entrevista de Maria Alice Machado Gouveia à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.

<sup>66</sup> Apesar da crescente repressão que se acirrava sobre o grupo, parte das passagens para a ida a Nancy contaram com o patrocínio da Secretaria de Turismo do Estado e da Air France (O PALCO..., 1969). O grupo por toda sua

mandado de prisão expedido, mas conseguiram deixar o país antes de serem presas<sup>67</sup>. Entre os demais integrantes do espetáculo, Moacyr Urbano Villela era militante da ALN. Com mandado de prisão expedido contra ele, passou dez anos na clandestinidade, até o advento da anistia<sup>68</sup>. André Gouveia, junto com a esposa Maria Alice, exilou-se na Europa. Ele morreu num acidente de moto na França em 1971. Além deles, Aloysio Nunes, militante da ALN, também se exilou, José Dirceu, líder estudantil, preso em 1968, foi liberto e expulso do país no sequestro do embaixador americano Charles Elbrick e Antonio Benetazzo, militante da ALN e depois do Movimento de Libertação Popular (MOLIPO), foi preso e assassinado pela ditadura em 1972.

O horror que se intensificou após o AI-5 acelerou o fim do grupo. Vários integrantes do TUSP foram perseguidos e precisaram se esconder ou fugir do país. Na temporada de *Os fuzis* no Theatro São Pedro, posterior ao AI-5 e aos ataques do Comando de Caça aos Comunistas a *Roda viva* e à *Primeira Feira Paulista de Opinião*, o grupo chegou a contar com apoio armado nos arredores do teatro<sup>69</sup>. Estudos para uma nova montagem batizada *Um homem é um homem, desde que tenha comprador*, a partir do texto de Brecht *Um homem é um homem*, que aprofundaria a pesquisa iniciada em *Os fuzis* ainda com direção de Flávio Império, foram abortados. A encenação se construiria em torno de uma “cantina sobre rodas”, que se transformava ora num cabaret ora num templo hindu, até se converter, no final, em tanque de guerra. O foco político seria deslocado para a temática da comunicação de massa e da sociedade de consumo. Rogério Duprat havia sido mais uma vez convidado para realizar a trilha sonora, o que indicava a manutenção do diálogo com o lado mais avançado do tropicalismo numa peça que discute a associação entre violência e mercantilização. André Gouveia faria o estivador Galy Gay, Marina Heck sua esposa, e Tônia Carrero seria a viúva Begbick<sup>70</sup>. O terceiro número da revista editada pelo grupo, a *aParte*, não foi publicado e acabou destruído com o acirramento da perseguição política.

---

existência contou também com o patrocínio da Comissão Estadual do Teatro (CET..., 1967), signo da complexidade nas relações de apoio e repressão à cultura durante o regime militar.

<sup>67</sup> Entrevista de Marina Heck à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018.

<sup>68</sup> Entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

<sup>69</sup> Moacyr Urbano Villela. Depoimento [Mensagem eletrônica]. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado, 2014.

<sup>70</sup> Entrevista de Marina Heck à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 24 de agosto de 2018, e entrevista de Moacyr Urbano Villela a Sérgio de Carvalho, Cotiporã, 2018.

Se, por um lado, o TUSP compunha-se de militantes que foram postos na clandestinidade com o advento do AI-5, a ponto de se desarticular enquanto grupo teatral, por outro, desde sua fundação estava em interlocução direta com os principais nomes do teatro politizado à época e teve como seus diretores dois artistas que já tinham repercussão no meio teatral: Paulo José e Flávio Império, ambos vindos do Teatro de Arena. A montagem e a repercussão de *Os fuzis de dona Tereza Carrar*, um espetáculo esteticamente sofisticado, produzido por um grupo amador estudantil, com grande participação de militantes, que após uma experiência de teatro em portas de fábricas e sindicatos retorna ao espaço tradicional do teatro, acreditando na radicalização de sua classe, e na luta de guerrilhas para além do campo cultural, mas sem abandoná-lo, é fruto dessa conjuntura histórica única.



Figura 18: Após a apresentação de *Os fuzis* no Festival de Nancy, um grupo de jovens se reúne num bar, eles entoam a *Internacional Comunista* em francês e, ao final, repetem em coro “Che, Che, Che”. À direita, de blusa marrom, André Gouveia. Imagem extraída do documentário *Festival Mondial du Théâtre de Nancy* (1999).

## CAPÍTULO 2

### **A PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO ENTRE A LUTA ARMADA E A MORTE**

A *Primeira Feira Paulista de Opinião* estreia em São Paulo em 1968 com direção de Augusto Boal e produção do Teatro de Arena. O espetáculo reúne compositores, dramaturgos, artistas plásticos, poetas e críticos entre os principais artistas e intelectuais do momento para responder, através de suas obras, à pergunta “Que pensa você do Brasil hoje?”.

De acordo com o crítico Sábato Magaldi, a ideia da *Feira* foi proposta por Lauro César Muniz em conversa com Boal, Jorge Andrade e Plínio Marcos após um jantar oferecido pelo secretário do Governo do Estado de São Paulo, José Felício Castellano aos dramaturgos paulistas premiados pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT). A ideia inicial seria prestar um “depoimento teatral sobre o Brasil daqueles dias” (MAGALDI, 1984, p. 86). O gérmen da realização, portanto, surge entre os principais autores de teatro do momento, após um evento oficial, mas assume forma mais ampla a partir da convocatória aberta a artistas e intelectuais em geral em busca de uma reflexão coletiva sobre o país.

Passados quatro anos do golpe, novas formas de atuação artística e política ganhavam força como resposta à tradição dominante do Partido Comunista Brasileiro no pré-1964, abalada com o advento do golpe, em dois de seus aspectos centrais: a crença na aliança com a burguesia nacionalista para o desenvolvimento das forças produtivas do país, e a defesa de políticas e de uma cultura popular. Grosso modo, a primeira teria o próprio golpe como testemunha de sua limitação: confrontados com a força do capital, a burguesia optou pela modernização conservadora dos militares contra os avanços sociais pretendidos pela esquerda. E estratégias de popularização que se aproximavam mais do populismo poderiam ser, na avaliação posterior, responsáveis por manter o povo acomodado ao invés de levá-lo à sublevação revolucionária. As alternativas estético-políticas que se esboçavam no pós-golpe tinham, pois, como índice a não conciliação de classes e a crítica do populismo, sendo que especialmente este aspecto falava alto nos ambientes culturalizados.

Na *Feira Paulista*, quando é feito o convite para se pensar o Brasil de hoje, são essas forças que entram em cena e o resultado é uma obra caleidoscópica que, ao se perguntar sobre o Brasil para criar uma espécie de mapa em busca de caminhos para fora da sua faceta mais

conservadora e violenta, acaba por olhar para os próprios caminhos traçados pela esquerda até então.

Participam do espetáculo, entre os artistas plásticos, Nelson Lerner, Marcello Nitsche, Jô Soares e Cláudio Tozzi; os compositores são Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Ary Toledo; e os dramaturgos, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Lauro César Muniz e Bráulio Pedroso. Na atuação, Renato Consorte, Aracy Balabanian, Myriam Muniz, Cecília Thumin (atualmente conhecida como Cecília Boal), Rolando Boldrin, Luiz Serra, Antônio Fagundes, entre outros. Todos são artistas reconhecidos e se situam no campo de contestação à ditadura, mas trabalham com temas diversos e se alinham a diferentes tendências estéticas e políticas.

O conjunto heterogêneo de dramaturgias, canções e obras de arte que compunha a *Feira Paulista* e a dimensão política do espetáculo foram definidores de seu caráter e repercussão no meio artístico da época, o que contribuiu para a gigantesca solidariedade que o espetáculo alcançou entre os teatros da grande São Paulo e garantiu sua estreia num ato de desobediência civil em que a classe artística se uniu contra os cortes impostos pela censura que inviabilizariam a montagem. Após ser liberada, a *Feira* realizou temporada no Teatro Ruth Escobar de junho a agosto de 1968 e, no mês seguinte, circulou pelo Rio de Janeiro, com curta temporada no Teatro João Caetano (MINEIRO, 1968), e Porto Alegre, com uma breve passagem de três dias pelo Teatro Leopoldina (FEIRA..., 1968). Nestas duas ocasiões, não se sabe o motivo pelo qual o espetáculo foi apresentado sem o texto de Jorge Andrade (ROCHA; CARVALHO., 2016, p. 11).

## 2.1 As dificuldades partilhadas

A *Feira Paulista* é dividida em dois atos, cada um com três pequenas peças entremeadas por canções. O primeiro reúne as dramaturgias de Lauro César Muniz, *O líder*, Bráulio Pedroso, *É tua a história contada?*, e Gianfrancesco Guarnieri, *Animália*, além de três composições, um *Tema* orquestrado por Edu Lobo, *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, e *ME.E.U.U. Brasil brasileiro*, de Ary Toledo. No segundo ato, as canções são de Sérgio Ricardo, *Espiral*, e Gilberto Gil, *Miserere*, e se intercalam entre os textos de Jorge Andrade, *A*

*receita*, Plínio Marcos, *Verde que te quero verde*, e Augusto Boal, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. As obras dos artistas plásticos são instaladas desde o saguão do teatro até o palco. Há um desejo de não-especialização que ronda a produção mais avançada daqueles tempos e se reafirma na investigação conjunta que esse grupo se propôs a fazer. Ainda assim, não se pode negar que o caráter teatral fala alto, a direção geral do espetáculo é de Augusto Boal e a proposta surge de seu núcleo de colaboradores.

A *Feira Paulista* abre com uma suíte de Edu Lobo que anuncia os temas melódicos das canções que serão executadas enquanto um ator distribui ao público saquinhos de líquido comestível vermelho imitando sangue retirados da obra de Marcelo Nitsche exposta no saguão do teatro. Em seguida, é apresentada a canção de Caetano Veloso, *Enquanto seu lobo não vem*. Nela, como no conto infantil, o eu-lírico convida a “passear na floresta”, mas em poucas estrofes o compositor nos transporta às grandes manifestações estudantis na “Avenida Presidente Vargas” e à luta armada até pouco tempo em curso na “cordilheira” dos Andes. O público entra no espetáculo, pois, num tom fantasioso, mas com o sangue nas mãos e com o convite a passear pela agitação política do momento.

Depois da canção, a peça *O líder* de Lauro César Muniz – a primeira dramaturgia apresentada – rompe a fantasia e se aproxima do realismo para contar a história de Joaquim Romão, pescador da praia de Tabatinga, preso porque sabia escrever, mas não sabia do golpe de 1964. A história é verdadeira, extraída de matérias de jornal, como indicam as projeções documentais, que, junto a cortes e trânsitos em diferentes tempos, rompem a dinâmica dramática da peça. Partimos da prisão de Romão, que ocorreu sem que ele compreendesse seu motivo. Os recuos no tempo revelam, então, que a investida contra ele foi organizada por um delegado constrangido, no passado, pelas relações de Romão com seu superior. Ele passa a vigiar o pescador e, com a descoberta de que Romão assumiu a presidência do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Ubatuba antes do golpe, acusa-o de subversão. Mais um recuo no tempo mostra, entretanto, que um jovem representante da Superintendência da Reforma Agrária, a Supra, convenceu Romão a se tornar presidente do Sindicato porque ele era a única pessoa na praia que sabia escrever o próprio nome, sem que tivesse real dimensão do que se tratava. Na atitude do jovem, se entrevê a crítica aos riscos das propostas populares, como a reforma agrária, se converterem em populismo através de alguns de seus agentes que não pertencem ao povo, como o rapaz que, crente na emancipação futura dos pescadores pela

ação do governo, não se preocupa com sua compreensão presente. De volta à prisão, Romão argumenta com a Autoridade que apenas tentou seguir as orientações do “moço do governo” e, portanto, não entende o porquê de estar preso. É só então que descobrimos que ele não sabia da mudança do governo. Isso, contudo, não é suficiente para safá-lo, mostrando que pior do que qualquer populismo são os estratagemas da polícia, autorizada pelo regime militar, para a repressão popular. No final das contas, Romão era apenas um pescador que desafiou um delegado. Uma última projeção da peça nos conta que Joaquim Romão foi solto após a repercussão das matérias publicadas no jornal.

Depois dessa peça centralizada numa vila de pescadores que parecem pertencer a um outro tempo, a princípio distantes dos acontecimentos políticos do país, é representada a dramaturgia de Bráulio Pedroso, *É tua a história contada?*, que, em contraste, acompanha um dia na vida de um grande empresário à beira da internacionalização de seus negócios. O texto é inspirado num conto do autor, que, publicado na coluna que assinava no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, levou a sua demissão do jornal. Do formato original, a peça guarda os grandes monólogos da personagem principal, o “Senhor Doutor”. Obcecado por seus negócios, ele expõe num fluxo de pensamento vertiginoso como alcançou a prosperidade empresarial estabelecendo lucrativas alianças com o governo, fosse ele qual fosse. Seu caráter obsessivo rompe com o realismo da peça, e revela elementos grotescos: o Senhor Doutor tem uma relação libidinosa com seus negócios, a ponto de, na excitação com o contrato iminente, ignorar a podridão que vai tomando conta de seu corpo. Espinhas, furúnculos, pus e vermes começam a sair por todos os poros do empresário, que não se abala. Embora centrada na figura do empresário e no seu perecimento a olhos vistos, conforme se aproxima da aliança com os Estados Unidos, numa tradução do imaginário anti-imperialista frequente na esquerda daquele momento, a dramaturgia de Pedroso também acusa a aliança de classes proposta pelo PCB, repercutindo a crítica em voga. Numa fala do Senhor Doutor, ele revela que a única fidelidade da burguesia é com o capital. Diz que pretende ser o “líder conservador, progressista, nacionalista. Uma Santíssima Trindade que me custa os olhos da cara. Mas compensa. Torna o lucro, do lado que vier, imaculado.” (PEDROSO, 2016, p. 86-87). Além disso, o autor também alude a uma polêmica com o público tradicional do teatro, em sua maioria de extração burguesa embora intelectualmente progressista, ao provocá-lo com a interrogação do título: “É tua a história contada?”.



A música de Ary Toledo, *ME.E.U.U. Brasil brasileiro*, que vem após a peça de Bráulio Pedroso, segue em seu campo temático. A letra, marcada pela mesma crítica ao imperialismo, é toda irônica, o que é acentuado por ser cantada como um “rock debochado” com o “elenco forçando um sotaque americano” (TOLEDO, 2016, p. 97). O eu-lírico é um americano que defende as boas intenções dos Estados Unidos com o Brasil. Nas estrofes finais, refere-se à indústria cinematográfica americana no Brasil e à censura aos palavrões no teatro, comentário que faz lembrar os militares censores ironizados na peça de Plínio Marcos, que de tanto lerem peças de teatro só sabiam falar palavrões<sup>1</sup>. A menção irônica ao crescente domínio dos Estados Unidos sobre o Brasil, indica o quanto os artistas que integram a *Feira Paulista* tinham em mente também a situação da própria produção sob a influência da indústria cultural, o que fica ainda mais forte na peça seguinte, *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, a maior e provavelmente a mais complexa do conjunto.

Guarnieri se propõe a fazer uma revisão alegórica dos primeiros anos pós-golpe a partir da trajetória de uma “grande família” burguesa formada por um pai militar, o “Soldado”; uma mãe conservadora, a “Senhora”, que assume ares liberais pela unidade da família, mas é acima de tudo fiel ao marido; um filho rebelde, o “Hippie”, que está demandando atenção; pelo “Moço” de esquerda, que incomoda o pai, mas demora a ter coragem de violentamente romper com a família; e uma “Moça”, deslumbrada pela cultura de massas, representada pelo cinema e pela televisão, e apaixonada pelo Moço. Toda a ação se desenvolve como que em torno da imagem do televisor, que magnetiza ainda duas figuras de fora da classe social e da família dos demais, mas que orbitam aquele universo na função de trabalhadores calados, o “Mudo” e a “Muda”. A dramaturgia, que tem ares de totalização da experiência dos anos pós-golpe, encerra o primeiro ato da *Feira Paulista*.

---

<sup>1</sup> Os versos da canção dizem que “o artista do nosso teatro, faz sucesso só/ se isto é verdade puta que os *pario*, morro/ de fome mas não digo puta que os *pario*” (TOLEDO, 2016, p. 98, itálico do autor), no que Toledo parece se referir também a um episódio narrado por Boal em sua autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro*: quando Oduvaldo Vianna Filho debateu com um censor sobre os cortes na sua peça *Chapetuba Futebol Clube*, de 1959, muito rica em xingamentos (cinco “merda” e um “puta que o pariu”). Contrafeito, após uma argumentação veemente sobre cada caso, o censor teria liberado os cinco “merda”, mas afirmava que “O ‘puta que pariu’ ainda vai levar décadas até ser pronunciado num palco no Brasil. O nosso povo não está preparado para os ‘puta que os pariu!’” (BOAL, 2014, p. 286) ao que Vianinha lhe propôs, ainda mais apelativo: “Vamos fazer assim: eu lhe devolvo as cinco merdas que o senhor me deu de presente, generosamente, e o senhor libera o ‘Putá que pariu!’. Trato feito?” para exaspero do censor, que teria desistido da negociação abandonando o teatro aos berros. Boal conclui: “Ficamos felizes com nossas cinco merdas e o primeiro ‘Putá que pariu!’ jamais pronunciado em palcos brasileiros... Grande Vianinha!” (BOAL, 2014, p. 287).

O segundo ato abre com a canção de Sérgio Ricardo, *Espiral*, e retoma o assunto popular a partir do conflito entre um campo atrasado, de onde “foi-se embora toda gente”, e o destino da cidade moderna, onde “poucos foram se salvando, muitos se desintegrando em venérea poluição” (RICARDO, 2016, p. 137). O poeta se coloca entre os “revoltados” vindos do campo e que “voltou pra roça”, para levar “nova semente” (RICARDO, 2016, p. 138), numa imagem que poderia se aproximar da busca do campo pela guerrilha. Se o camponês foi forte no imaginário da cultura que se queria popular, após as críticas a seu latente populismo, o campo reaparece em cena como lugar privilegiado para deflagrar a luta armada, muito embora no Brasil poucos grupos tenham conseguido ir além da atuação urbana.

A peça seguinte, do dramaturgo veterano Jorge Andrade, segue a mesma temática do conflito entre o campo e a cidade, mas em versão mais negativa. A ação se dá em torno da figura de um médico, Marcelo, que visita uma família paupérrima de colonos numa fazenda. Ele vai atender Devair, o filho mais velho, arrimo da família de Jovina, que tem a perna necrosada depois de ferida durante o trabalho na roça. Ela infecciona porque o rapaz estava descalço e não pôde parar de trabalhar para que o ferimento cicatrizasse. A *receita* começa em tom de constatação da miséria, mas o acúmulo das impossibilidades para a cura de Devair leva o jovem médico, num arroubo, a acusar os colonos por sua miséria, e a si mesmo pela sua formação incapaz de fazer qualquer coisa que melhore as condições de vida daquela gente. Seu discurso dá destaque ao tema da dificuldade no trânsito entre classes, a despeito das melhores intenções, já presente no texto de Lauro César Muniz. A explosão, contudo, não tem grande efeito prático e ele abandona o casebre sem resolver o problema. Carlinda, uma jovem miúda e retraída, referida pela mãe como “boba”, consequência de uma epilepsia não tratada, é a irmã mais devotada a Devair entre os muitos filhos de Jovina. Será ela quem o embebeda e, com um machado, amputa a perna em necrose como último gesto da peça.

Depois da queda de luzes que indica a mutilação num suspense trágico, a cena é invadida pela personagem caricata de *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos, que rompe a possibilidade do envolvimento dramático durar. A peça curta em formato “esquete” retrata, de maneira totalmente escrachada, dois oficiais censores de teatro. Na desmontagem do cenário de *A receita*, o Chefe da censura, vestido de macaco, ganha a cena e grunhe contra os atores, que o provocam. Quando o palco está desocupado, ele se dirige a um canto, abaixa as calças e faz cocô no próprio capacete enquanto lê histórias em quadrinhos. Depois, se limpa

com folhas de uma peça de teatro para ser censurada, joga à plateia o conteúdo “fecal” do capacete (na verdade bombons de chocolate) e recebe o Subchefe, vestido normalmente como soldado. Os dois são figuras toscas, chegam a matar um dos seus, um “Homem verde” que traz uma gravação infiltrada da assembleia da classe teatral, porque o outro, igualmente tosco, não se lembrava da senha para entrar no escritório do Serviço de Censura. O texto, que servia de base para uma improvisação cômica mais livre do ator Renato Consorte ao interpretar o grotesco Chefe, ainda acusava a classe teatral. Primeiro, atribuía a um autor de teatro (não identificado, mas ao que tudo indica o próprio Plínio Marcos) a responsabilidade pelos censores viverem falando palavrão. E de forma mais ácida comentava um incidente semelhante ao da *Feira Paulista* (cujo processo de censura e resistência dos artistas amplificou sua repercussão e garantiu grande adesão do público e da classe artística) como se aquilo fosse uma estratégia de agitação e propaganda do teatro. Provocava, ainda, a classe teatral ao rememorar um episódio da assembleia da greve dos artistas em que um ator teria sugerido ao invés de greve de fome, “tentar ganhar a simpatia dos censores, oferecendo um banquete a eles” (MARCOS, 2016, p. 173).

Depois do ápice da esculhambação, era vez da música de Gilberto Gil, *Miserere*, que restabelece algo da atmosfera mais lírica do início do espetáculo. Gravada no disco *Tropicália ou panis et circenses* como *Miserere Nobis*, a canção é anunciada por acordes num órgão que remetem às *Miserere* católicas, mas logo o órgão é substituído por uma percussão militar a que se sobrepõem um violão, um coro de vozes e o canto, enquanto as imagens da letra oscilam entre evocar um futuro igualitário e próspero em que “seja para todos e sempre/ a mesma cerveja” e “na mesa da gente tenha banana/ e feijão” e dar conta de uma movimentação em prol desse futuro quando convida que “derramemos vinho no/ linho da mesa molhada de vinho e manchada de sangue” (GIL, 2016, p. 176).

Ela anuncia o tom da última peça do conjunto, do também diretor do espetáculo, Augusto Boal, que aprofunda o lirismo num réquiem aos últimos instantes de vida de Ernesto Che Guevara na guerrilha da Bolívia, incluindo sua captura e assassinato. *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* mistura escritos de Che a dados, relatos das testemunhas de seus últimos dias e poemas numa colagem lírica que tenta dar voz ao guerrilheiro pouco tempo após sua morte, num Brasil assombrado por uma ditadura militar que já persegue as iniciativas de luta armada no território nacional. O espetáculo se encerra com essa homenagem.

Quando se perguntam sobre o Brasil da atualidade, as obras reunidas colocam em cena dilemas que vão desde o campo da cultura até a luta diretamente política. Em comum subjaz a crítica ao populismo e a percepção política de que não existe conciliação possível. Isso é tematizado nas declarações do Senhor Doutor em *É tua a história contada?*, na explosão do médico em *A receita* e na canção de Gil, mas aparece também na forma da colagem de *A lua muito pequena*, de Boal, ou na esculhambação de *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos. Na tentativa de avançar na produção artística contestatória, portanto, muitas vezes a forma e o olhar se voltam para trás. Aos caminhos do futuro de outrora se misturam as imagens mortuárias do agora, com elementos como sangue, corpos decepados, pus, feridas abertas e cadáveres insepultos transbordando no espetáculo.

As dramaturgias da *Feira Paulista* são variadas, mas é possível observar pontos de contato entre as peças. A partir do problema político geral inspirado pela pergunta “Que pensa você do Brasil de hoje?”, elas podem ser reunidas em três conjuntos. As peças de Lauro César Muniz e Jorge Andrade têm matriz realista e são ligadas ao universo popular atrasado em relação à vida moderna nas cidades e às questões políticas subjacentes a isso. São temas que animaram a dramaturgia pré-golpe no seu projeto de “ida ao povo” e foram bastante explorados pela produção artística vinculada ao nacional-popular, mas aparecem em decomposição nas histórias da ferida do colono que não cicatriza, que vem acompanhada por uma família marcada por preconceitos e brutalidades, e do pescador que não se reconhece como presidente de sindicato. As dificuldades da ida ao povo penetram com força nas figuras da classe média que tentam fazer esse movimento: o jovem médico incapaz de curar a ferida do colono que, ao se ver impotente frente à miséria aprofunda o mal da família, os acusa e abandona; e o representante da Supra, que insiste na instituição do sindicato na praia de Tabatinga, abandona os pescadores à própria sorte depois do golpe. Suas imagens falhadas indicam uma necessidade de confrontar a própria ideia de povo e, especialmente, os limites da aliança da classe média com ele, diante das dificuldades do real, em face do risco do populismo.

Por sua vez, Bráulio Pedroso e Plínio Marcos produzem dramaturgias intrincadas nos problemas da vida urbana nas grandes cidades, a partir de figuras de poder, um burguês industrial e censores da cultura. Traduzem essa realidade com um forte apelo ao grotesco. Se acompanhamos o andamento do espetáculo, na organização dos atos elas ocupam o mesmo

lugar: o primeiro ato é aberto com a peça de Muniz, seguida pela de Bráulio, enquanto o segundo abre com *A receita*, de Andrade, seguida por *Verde que te quero verde*, o esquete de Plínio Marcos. Essas farsas alegóricas urbanas constituem uma tendência nova como forma artística no Brasil. Buscam dar conta das novas relações sob o capitalismo modernizante e militarizado das metrópoles através do grotesco, mas não há projeção de futuro. Tratam-se de cenas da dissecação, com o recurso ao metaforismo fisiológico, para se esculhambar o presente. A abundância material do Senhor Doutor transborda no pus e nos vermes que saem por todos os poros de seu corpo, e a brutalidade dos censores é escatológica. Uns e outros seguem suas rotinas a despeito dessa vivência caricatural. O Senhor Doutor sai da banheira repleta de vermes para um encontro milionário e os censores, mesmo tendo matado um dos seus, encerram a peça se divertindo com as dificuldades da classe teatral. Expor as figuras ao ridículo pode ser uma forma de desestabilizar seu poder, e talvez por isso a peça de Plínio Marcos tenha tido tanta repercussão entre os militares e o texto de Bráulio Pedrosa que deu origem à peça tenha custado sua demissão do jornal. Ainda assim, não se vislumbra nesses casos nenhuma via de combate politizado, é uma estratégia artística que conta com a própria autodestruição do horror, ou seja, projeta a expectativa, de qualquer modo divertida, de que os empresários acabem consumidos pela podridão de seus corpos e os militares se matem uns aos outros por incompetência.

Em ambos os atos, uma canção inaugura as apresentações e outra precede a peça conclusiva: *Animália* de Guarnieri no primeiro ato e *A lua muito pequena* de Boal, no segundo. A proximidade temática entre as peças de Guarnieri e Boal, entretanto, não é tão evidente. A primeira impressão é apenas de um desvio das demais. E de um desvio em relação à própria interlocução com o nacional-popular, que marca a obra anterior de ambos. No espetáculo, Guarnieri abandona o realismo e se encaminha para uma forma mista alegorizante, enquanto Boal segue, no conjunto, um caminho distanciado do drama ao apostar numa narrativa lírica pela colagem de textos. Em comum, têm o tema da guerrilha, que ronda as demais dramaturgias no imaginário de violência e de choque, mas que nestas peças ganha materialidade nas personagens e no debate. Elas se destacam, portanto, como as dramaturgias que incorporam a dificuldade maior do momento político, diante das novas formas de poder e das novas formas de luta. O novo como forma de luta é a guerrilha. Significativamente, ela surge em cena associada à morte, que será o destino do Moço de

esquerda que adota a via armada na peça de Guarnieri, e é o ponto de partida para o réquiem de Boal.

Ronda o conjunto da *Feira* a perda de horizontes. Nenhuma das peças é representante fidedigna de tal ou qual movimento e todas estão atentas e orientadas pelo momento político que se vive, tentando dar forma artística às dificuldades da popularização, à crítica da burguesia, ou às novas estratégias de luta. As formas antigas e suas promessas se decompõem enquanto as formas novas não têm o que prometer, apenas se comprazem na devastação e antecipam um funesto destino. Nesse cenário de mortes, dissecações e falhas, a investigação da *Primeira Feira Paulista de Opinião* parece assumir a forma de uma autópsia coletiva que expressa uma crise radical, tanto da arte politizada como das formas de atuação política.

Responder a “Que pensa você do Brasil de hoje?” num país assolado por quatro anos de ditadura militar faz saltar aos olhos as dificuldades frente ao que se pensou como projeto de país, as mazelas de onde se chegou, e os riscos de se seguir adiante. Obrigava a pensar sobre quais formas permanecem e quais novas formas dão conta desse Brasil incompreensível. A força e beleza do espetáculo vêm da tentativa de confrontar dimensão mórbida com a atitude viva e criadora da cena coletiva. A proposta de coletivização, que “fala” por sobre os temas, ecoa as melhores experiências de produção dramaturgica conduzidas por Augusto Boal antes do golpe no Seminário de Dramaturgia, quando o grupo se reunia para leituras, revisões e experimentações conjuntas dos textos que escreviam. O modelo da *Feira* – que projeta uma continuidade ao se denominar “primeira” e se situar como “paulista” – é orientado, contudo, pela dimensão “performativa” dos musicais políticos na forma “opinião”<sup>2</sup>. O conjunto se volta ao momento que vive o Brasil, e isso parece levar à sensação de iminente ruptura, seja em termos políticos ou artísticos.

A *Feira Paulista* não entrou para a história do teatro de São Paulo como um grande espetáculo de seu tempo, apesar de ter reunido os principais nomes da dramaturgia, da atuação, da canção e grandes nomes das artes plásticas. Muitas de suas peças foram publicadas pela primeira vez em 2016, e só vieram à tona como conjunto nesse momento<sup>3</sup>. Entretanto, o espetáculo tampouco foi um fracasso quando estreou. Pelo contrário, teve

---

<sup>2</sup> Sobre o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, ver o livro de Paula Autran (2015), *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*.

<sup>3</sup> A edição crítica foi organizada pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (LITS ECA-USP).

plateias lotadas e engajamento da classe artística que garantiram sua realização mesmo quando estava proibido pela censura e perseguido pela polícia. É possível que esse posterior apagamento tenha a ver com essa reunião de dramaturgias dissonantes entre si e da produção de seus autores, cada qual deslocada pela tentativa de reflexão conjunta num contexto que cada vez menos favorecia esse tipo de produção.

### A cena

O final dos anos 1960 foi marcado por espetáculos com forte apelo plástico numa tendência que se consolidaria nos próximos anos. Nesse sentido, as primeiras montagens célebres pela colaboração com artistas visuais e cenógrafos tiveram grande repercussão. Entre elas estavam *O rei da vela* (1967) do Teatro Oficina com cenário de Hélio Eichbauer, *Roda viva* (1968) do diretor José Celso Martinez Corrêa em colaboração com Flávio Império, *O balcão* (1969) de Victor García, diretor e cenógrafo que reformou todo o Teatro Ruth Escobar para encenar o texto de Jean Genet, e até a peça estudantil *Os fuzis da dona Tereza Carrar* (1968) encenada pelo TUSP com o arquiteto e cenógrafo Flávio Império assumindo sua primeira direção teatral. Na *Feira Paulista*, essa dimensão ressurge em outro sentido. Não são encomendadas obras visuais para compor a cena, que tampouco se desenvolve em torno das obras enviadas para responder à pergunta formulada pelo diretor Augusto Boal, “Que pensa você do Brasil de hoje?”. Na reunião de suportes e artistas, as produções não são usadas umas em função de outras para privilegiar o impacto visual da cena espetacularizada, pelo contrário, a encenação valoriza o debate e o confronto de formas e ideias e salta aos olhos sua dimensão artesanal.

As peças são encenadas sobre um palco repleto dos cartazes de artistas visuais participantes. Em todas as fotografias do espetáculo eles são visíveis e revelam mesmo na imagem estática certa nudez da cena, que não abria mão da ficção, mas tampouco investia na ilusão, continuamente rompida no rearranjo visível da cena pelos atores. Durante a entrada musical, um ator “vestido com uma espécie de *parangolé*<sup>4</sup> de plástico, entregava para a

---

<sup>4</sup> O artista plástico Hélio Oiticica desenvolveu no início da década de 1960 a partir das suas experiências com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, o *Parangolé*, espécie de estandarte vestível que podia unir tecidos, tendas, bandeiras e outros adereços num manto que convidava à

plateia sacos com um líquido vermelho, imitação de sangue”, retirados da instalação do artista Marcello Nitsche que ocupava o saguão do teatro (BOAL *et al.*, 2016, p. 44, *itálico do original*), reforçando a interpenetração das linguagens. O cenógrafo e figurinista Marcos Weinstock, para facilitar as muitas transformações, fez um cenário indicado, de elementos mínimos, enquanto investe nos figurinos para identificar as personagens, fossem elas mais realistas, como a família de colonos da peça de Jorge Andrade, ou alegóricas como em *Animália* e em *Verde que te quero verde*, com seu Chefe-censor-macaco grotesco. No decurso do espetáculo, o montar e desmontar do cenário de cada peça é realizado na frente do público enquanto se executam as músicas, com a invasão de uma peça em outra, como fazia o Chefe-censor de Plínio Marcos, ou o Coringa, figura que Boal insere com a função de mediador entre o palco e a plateia.



Figura 19: Zanon Ferrite, Luiz Serra, Luiz Carlos Arutin, Cecilia Thumim, Myriam Muniz e outros durante a *Feira Paulista*. Nas paredes, cartazes de Nelson Leirner. Sobre o palco, o cenário mínimo indicado pelas mesas e cadeiras e nos figurinos, a identificação das personagens: o militar com o fuzil no canto esquerdo, na sua frente, de bata florida, o Hippie abaixado, à direita o Comandante com a boina. Fotografia de Derly Marques. Acervo Instituto Augusto Boal.

---

dança e ao movimento do público, que o vestiria como modo de se relacionar com a obra. No caso, provavelmente se trata de uma vestimenta criada por algum dos artistas plásticos participantes da *Feira* ou pelo figurinista que podia trazer mensagens visuais e convidar o ator que a portava a uma movimentação própria.



Dentro das peças, por sua vez, muitos são os recursos de epicização que expõem o caráter teatral da representação: além do trânsito entre tempos e espaços, do recurso ao absurdo e ao deboche e da narrativa de acontecimentos externos à cena, muitas demandam a utilização de *slides* que sobrepõem ao palco dados ou imagens. As próprias canções, além variedade da dramaturgia, reforçam o caráter coletivo e difuso da *Feira*, como num inventário geral da melhor produção artística daqueles anos, orientado pelos dilemas da vida social do país sob a ditadura. Não eram inéditas naqueles anos as colaborações com grandes compositores, presentes desde o show *Opinião* (1964), passando pela parceria do TUCA com Chico Buarque de em *Morte e vida severina* (1965) e consolidada como marca registrada da série musical pós-golpe do Teatro de Arena, *Arena conta*. Na *Feira*, as canções não se transformam em trilha sonora e são compreendidas como obras autônomas num conjunto em disputa. Promove, assim, o encontro dos maiores expoentes da Tropicália na canção, Caetano e Gil, com dramaturgias críticas ao movimento, além de um texto de abertura do programa do espetáculo bastante ácido com relação a sua produção, bem como incorpora a direção musical de Carlos Castilho, responsável no mesmo ano pelo espetáculo *Roda viva* – que apesar de partir da dramaturgia e das composições de Chico Buarque, tornou-se a principal representação da Tropicália no teatro.

A encenação, portanto, ao invés de fortalecer alguma unidade de conjunto, parece fortalecer a diferença das formas em disputa. E sobre as novas formas de luta, da cordilheira dos Andes aos estudantes nas ruas, se debruçavam as dramaturgias de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

## **2. 2 *Animália* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*: visões póstumas da esquerda e o problema da guerrilha ou: a morte e a guerrilha**

*Animália* de Gianfrancesco Guarnieri e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* de Augusto Boal têm pouco em comum além da posição de destaque que recebem ao encerrarem os atos, mas a relação com o tema da guerrilha, questão maior no que se refere à contestação à ditadura naquele momento, convida a sua aproximação. Um imaginário de choque e violência, como já observamos, perpassa as figuras grotescas de Pedroso e Plínio

Marcos, a atitude extrema que toma Carlina ao amputar a perna do irmão a sangue-frio, ou as bolsas de sangue de Marcelo Nitsche. Mas imagens ou indícios de um combate clandestino e sangrento, além das dramaturgias de Boal e Guarnieri, aparecem apenas nas canções de Caetano Veloso, *Enquanto seu lobo não vem*, e Gilberto Gil, *Miserere Nobis*, após o espetáculo gravadas no disco *Tropicália ou panis et circenses* (1968).

*Enquanto seu lobo não vem* remete à guerrilha na América latina e às mobilizações estudantis quando Caetano Veloso convida:

vamos passear na avenida  
vamos passear nas veredas do alto, meu amor  
há uma cordilheira sob o asfalto  
a Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas  
passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas  
(VELOSO, 2016, p. 45)

A “cordilheira sob o asfalto” parece se referir à cordilheira dos Andes, que Fidel Castro e Che Guevara teriam dito que se tornaria “a Sierra Maestra da América”. Guevara veio à Bolívia na tentativa de deflagrar a guerrilha de libertação latino-americana. Na canção, ela aparece junto à avenida Presidente Vargas, palco das grandes manifestações estudantis de 1968 – o último suspiro de organização coletiva contra a ditadura até as grandes greves no fim dos anos 1970 – aproximando os dois universos de luta. A avenida era também onde aconteciam os desfiles de carnaval no Rio de Janeiro desde a década de 1940, referidos através da “Estação Primeira de Mangueira”<sup>5</sup>. Caetano mistura em poucos versos a ação clandestina e a explosão carnavalesca, talvez recuperando a rebeldia das festas populares, e rompendo a tensão da clandestinidade com o faz de conta dos desfiles e dos contos de fadas. Se por um lado a militância, mesmo a mais radical e armada, parece menosprezada como se não passasse de uma brincadeira em que, no fim das contas, o risco não é real, por outro, há uma intuição de que o “lobo” da repressão ainda não veio de fato, pelo menos até esses domínios – o que aconteceria no fim daquele mesmo ano com o AI-5. Na gravação do fonograma *Tropicália*, a canção tem ares circenses que reforçam sua dimensão fantasiosa, inclusive a partir de um coro de mulheres que acompanha toda a execução, mas o que elas repetem sem cessar é “os clarins da banda militar”, sugerindo uma aproximação da ameaça aos passeios escondidos

---

<sup>5</sup> Em 1978, os desfiles cariocas passaram para a rua Marques de Sapucaí e, em 1984, foi inaugurada no local a Passarela do Samba, conhecida como sambódromo e depois rebatizada Passarela Professor Darcy Ribeiro em homenagem ao idealizador do projeto.

“debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas”. Inclusive, o verso final, que na versão do espetáculo dizia para irem por “debaixo da cama” (VELOSO, 2016, p. 45), reforçando o faz de conta, é substituído no disco por “debaixo da lama”, uma imagem mais bélica do que infantil.

*Miserere*, por sua vez, é forte na evocação de um futuro melhor, mas também pontua uma mudança de posição que se tingem de tons sangrentos. No espetáculo, a canção precede a encenação de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Ela anuncia a atmosfera lírica e religiosa que irá se desenvolver na peça de Boal. Além do título em latim que remete a uma oração que pede piedade, repetido no refrão, a religiosidade cristã está também na forma da introdução da canção, nos acordes de órgão e no canto coralizado. Essa religiosidade, contudo, disputa com os sons da guerra que surgem com a percussão militar e voltam no final com tiros de canhão. Em geral, a letra de *Miserere* fala da esperança de um dia vindouro de fartura e igualdade: “Tomara que um dia, dia, um dia seja para todos e sempre a mesma cerveja”, a “metade do pão”, “na mesa da gente tenha banana e feijão”, mas a primeira estrofe indica menos espera e mais ação quando diz “Já não somos como na chegada calados e magros”, frase que é retomada na última estrofe, que convoca a derramar “o vinho no linho da mesa molhada de vinho e manchada de sangue” (GIL, 2016, p. 176)<sup>6</sup>. Na gravação de *Tropicália*, nesse momento é repetido o refrão e é inserida uma estrofe que não consta na transcrição da peça, dita de maneira “silabada”: “Brazil, Fuzil, Canhão”, o que literaliza a referência à guerra. No fonograma, portanto, isso é ainda mais evidente, mas mesmo na versão do espetáculo é possível acompanhar além da atmosfera lírica e religiosa, a concorrência simbólica com a violência da guerra.

A canção que anuncia *Animália*, contudo, não é *Enquanto seu lobo não vem*, como se poderia supor pela associação temática. Em vez disso, é Ary Toledo com *ME.E.U.U. Brasil brasileiro* que antecede a peça de Guarnieri. A ironia com a qual Toledo mistura o movimento estudantil (ME) com os Estados Unidos (EU) e a ideia de propriedade (meu) sobre o Brasil-brasileiro dá o tom de sua composição para a *Feira*, em que recupera o famoso verso que abre *Aquarela do Brasil*, composição de Ary Barroso que sustenta uma imagem ufanista do país tantas vezes usada para vender o Brasil ao exterior – tanto que a composição é uma das

---

<sup>6</sup> Algum tempo depois, em 1973, Gil comporia com Chico Buarque a canção *Cálice* em que se referem ao “vinho tinto de sangue”. Censurada, ela só foi lançada em 1978.

canções brasileiras mais regravadas de todos os tempos<sup>7</sup>. A música, executada como um *rock* debochado, ironiza o crescente domínio dos Estados Unidos no Brasil. Evoca a crítica ao imperialismo que já estava presente na produção cultural e na militância política pré-golpe e que continua operante nos grupos que racham com o PCB, embora agora inspirada por uma percepção de solidariedade terceiro-mundista.

### 2. 2. 1 *Animália: uma autópsia da cultura*

Na dramaturgia de Guarnieri, a crítica ao imperialismo aparece sob a forma das estratégias da produção cultural que permitem seu avanço e a manutenção do regime militar, com destaque para a indústria cultural. Em *Animália*, ela é materializada na televisão. Ela enquadra toda a encenação, que transcorre sob a projeção de *slides* que funcionam como imagens congeladas de uma transmissão projetada sobre a cena. Um grande aparelho televisor ocupa o centro do palco. No enredo, os programas de auditório, filmes de faroeste, novelas e *jingles* publicitários dominam as mentes dos trabalhadores emudecidos e da família, cuja sociabilidade é centralizada pela TV e pela igreja, com destaque à influência sobre as personagens femininas e à apropriação do Hippie que se deixa ludibriar pelo sucesso. Apesar da música de Ary Toledo não se referir à guerrilha, ela indica, portanto, um ponto condutor da dramaturgia de *Animália* – a crítica ao imperialismo pela indústria cultural – e anuncia o tom escrachado que a peça também assume, mas que não era comum a Guarnieri.

### Flores, flores, flores: do palanque ao picadeiro

*Animália* começa numa praça pública, onde o Soldado discursa a uma multidão indicada pela projeção, quando é interrompido pelo grito do Moço contra a ditadura. O berro é respondido com uma mudança de *slide*: agora soldados apontam armas ao público. O Soldado retoma, então, sua fala e volta o *slide* da multidão ordeira, mas ele é novamente

---

<sup>7</sup> A canção de Barroso foi lançada em 1939, durante a ditadura getulista do Estado Novo. Em 1987, no fim de linha da ditadura militar, os Caetano Veloso e Gilberto Gil em parceria com João Gilberto lançam do exterior uma das famosas regravações de *Aquarela do Brasil*.

interrompido, agora pelo Híppie, que desafia “Façamos amor, não a guerra!” (GUARNIERI, 2016, p. 101). O próprio público, apreensivo, o cala, mas dessa vez o Soldado acolhe a manifestação e tem início a transição para uma explosão festiva, momento em que os *slides* são substituídos por imagens repletas de flores, seguidas por imagens de batalhas, documentação da miséria, soldados, até que as flores que surgem se revelam flores de cemitério que cobrem defuntos.

A representação das flores também está presente na cena final de *Roda viva*, peça que Zé Celso estreou no mesmo ano da *Feira Paulista*. Quando o ídolo musical Benedito Lampião corre o risco de ser apagado das paradas de sucesso, sua morte transforma a viúva Juliana em grande herdeira do seu legado e novo sucesso midiático. Ela aparece então vestida de híppie enquanto entoam: “Para nós, no universo Só existe paz e amores/ Nós só cantamos um verso/ Que fala em flores, flores, flores/ Há quem nos fale de guerra/ Morte, miséria, terrores”. Os versos de Chico Buarque denunciam que a indústria cultural corrobora no apagamento festivo das atrocidades do período, assim como Guarnieri faz com a interferência das imagens bélicas e da miséria no meio das flores, ao mesmo tempo que o Soldado e o Híppie se juntam num só palco que, em seguida, irá se converter em programa de auditório estilo Chacrinha. Esse é o primeiro dos muitos sinais de Guarnieri da identificação do Híppie aos artistas da Tropicália, e mais especificamente a Caetano Veloso, que naquele ano participa do programa do Chacrinha para o lançamento de sua gravação da marchinha *Yes, nós temos bananas*<sup>8</sup>. No mesmo contexto, ele teria dado uma entrevista dizendo que “Chacrinha foi o primeiro híppie do Brasil” (HIRACH, 1968).

Na primeira cena estão mapeados, portanto, os principais conflitos que serão desenvolvidos na peça: a resistência do Moço ao Soldado, o poder que este exerce pela ameaça, mas sobretudo pela conjunção com a indústria cultural, e a integração do Híppie (ou dos tropicalistas) a ela. Isso se intensifica durante o programa de auditório quando o Moço, ainda num gesto pueril estoura um balão de ar e se instaura um tumulto com ameaças do Soldado e trilha sonora do Híppie, que canta de modo cínico parodiando a letra de *Tropicália* “Oh que merda-da-dá! Que bela merda-da-da-da-dá!” (GUARNIERI, 2016, p. 105). A algazarra dá margem à apresentação de duas novas personagens: os trabalhadores, Mudo e Muda, que,

---

<sup>8</sup> Na ocasião, ele aparece vestido com uma túnica de bananas. Sobre o acontecimento, ver o artigo de Sara Mello Neiva (2021), *Do teatro de revista ao tropicalismo – Figurações do Brasil em duas versões de Yes, nós temos bananas*.

sozinhos sobre o palco, se dirigem ao palanque e gesticulam como se discursassem para uma grande massa, mas sem dizer palavra alguma, um grande esparadrapo lhes tapa a boca. Ouve-se então em *background* a canção *Espanto que espanta a gente*, original do espetáculo *Arena conta Tiradentes*, de Guarnieri e Boal, que estreara no ano anterior no Teatro de Arena. Em cena, o Mudo e a Muda começam a se reconhecer, mas, quando estão prestes a arrancar um o esparadrapo do outro, o Soldado, que observava a cena sem ser visto, liga o televisor, que os atrai até ele como hipnotizados.

A alusão à canção do Arena, no gesto mais ousado dos trabalhadores da peça, pode indicar a fidelidade ideológica de Guarnieri com sua produção artística anterior, mas, ao mesmo tempo, o desfecho fácil do Soldado ao ligar a televisão critica os limites ou o descompasso daquele tipo de impulso libertador culturalizante frente à estrutura da indústria cultural aliada ao poderio militar. *Animália*, com sua estrutura alegórica, incomum na obra de Guarnieri, tenta dar conta de um largo espectro da elite cultural de maneira crítica, no que se inclui também o projeto do Arena.



Figura 20: Cecilia Thumim, que interpretava a Moça, em primeiro plano, Rolando Boldrin como o Mudo, Luiz Serra, Myriam Muniz como a Muda, Antônio Fagundes, o Hippie, e Zanoni Ferrite, o Moço, na cena do programa de auditório. Fotografia de Derly Marques. Acervo Instituto Augusto Boal.

### Matar o pai: a aliança com a burguesia e a luta armada

Enquanto os trabalhadores estão absortos com a televisão, revela-se outro ambiente: uma casa burguesa, onde o Soldado chega e é recebido pela Senhora como quem chega de um cansativo dia de trabalho. Percebemos então que o Soldado, a Senhora, o Moço, o Hippie e a Moça pertencem a uma mesma grande família burguesa, e os conflitos encenados na praça e no programa de auditório assumem a forma de dramas familiares, comentados pelos pais em termos de indisciplina juvenil do Moço, defendido pela Senhora, e da carência de afeto do Hippie, defendido pelo Soldado. Quando junta suas personagens alegóricas numa mesma família, Guarnieri, combina duas tendências estruturais diversas: a da alegoria, que configura um estado abstrato, e, portanto, pouco permeável à subjetividade, à dramática, em que há expectativa de caracterização psíquica e interação subjetiva. Com esse gesto, ele em certo sentido reduz o dilema público à relação íntima e familiar, mas, ao mesmo tempo, mantém o desajuste exposto: a forma de representação parece estar em conflito interno assim como os sentimentos das figuras-personagens.

Os conflitos públicos, de qualquer modo, irrompem no seio do lar, quando o Soldado mostra sua nova metralhadora à Senhora. É a primeira vez se vê uma arma materializada em cena e, enquanto os dois discutem – ela horrorizada com o artefato –, o Moço tira a arma das mãos do pai e o ameaça, sem, contudo, concretizar seu ato. Na realidade, ele desempenha sozinho uma batalha com muitos tiros em que assume poses do poeta Paulo Martins de *Terra em transe*, lançado por Glauber Rocha no ano anterior. No filme, também alegórico, e altamente sofisticado, Martins é a caricatura do intelectual artista em seu desajuste com as disputas de poder: o poeta defende pegar em armas mais como ritual de violência do que propriamente como estratégia para a vitória, o que se expressa nas cenas de bailado com uma metralhadora. Quando estabelece a comparação com Glauber, que produz naqueles anos um cinema extremamente negativo, Guarnieri dá mais um indício de que *Animália* é uma de suas peças mais experimentais. Nela, o balé do Moço se encerra com o rapaz mimetizando ter sido ferido e se arrastando até a Moça, uma jovem de classe média que é sua namorada, para dizer: “Morte bonita, não?” (GUARNIERI, 2016, p. 112). A primeira imagem da guerrilha surge na peça, portanto, implicada com a morte, na chave irônica do jovem fascinado por essa imagem

a ponto de mimetizá-la no conforto da sala de casa, sem ser capaz sequer de matar o Soldado que desarmou.

Em seguida, quando se coloca o dilema da adesão à luta armada, o Moço, incapaz de convencer o Hippie e a Moça perdidamente apaixonada por ele, mas inebriada pelo imaginário hollywoodiano, abandona a discussão aos berros, abraçado à arma recém apropriada numa imagem de adesão à guerrilha com ares de infantilidade desconsolada, como que numa versão rebaixada de Paulo Martins. Se Guarnieri é extremamente ácido com os tropicalistas, representados na figura do Hippie, uma espécie de cordeiro apropriado pela ditadura, incapaz de enxergar sua própria apropriação, seu retrato do militante guerrilheiro como jovem burguês mimado, que tem delírios na sala de casa sobre sua morte heroica, não é mais generoso. Aproxima-se muito de uma narrativa sobre a guerrilha como ação de uma juventude romântica e inconsequente, imagem que passou a ser reivindicada inclusive por certos setores da esquerda na releitura posterior de seu passado, feita após a redemocratização, de que o maior expoente talvez seja o livro *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira (1979). A crítica também se direciona ao próprio ambiente do Arena e dos círculos intelectualizados próximos, que poderiam ter semeado posturas como as daquele jovem.

No embate com o Hippie, este questiona ao Moço: onde andariam seus “amigos esclarecidos”? Ao que ele responde que “se esconderam tão bem que nem mesmo eles se encontram” (GUARNIERI, 2016, p. 114). Roberto Schwarz (2008, p. 75) se refere a essa cena em seu famoso ensaio *Cultura e política* para dar conta de como nos primeiros anos da década de 1960 havia se formado por iniciativa do PCB um ambiente de “esclarecimento popular” que teria alcançado especial difusão na produção cultural, algo que fomentou, de certo modo, após o golpe, as iniciativas de radicalização estudantil. Ao mesmo tempo, Guarnieri já indica que tais precursores do PCB estão perdidos e não fazem parte delas. Na cena seguinte, fica ainda mais evidente o alinhamento do Moço com tal formação cultural. Ele e o Hippie retomam o embate, mas dessa vez entra na pauta a libertação dos trabalhadores, o que o Moço tenta realizar na marra, numa cena cheia de violências. Ele e a Moça, com gritos em que se dizem amigos dos mudos, agarram-nos a força e arrancam seus esparadrapos. Quando finalmente o Mudo e a Muda, com muita dificuldade, começam a articular algumas palavras, tudo que sai da boca deles são *slogans* publicitários, ditados populares, falas de novela,



orações, narração de futebol, um arsenal de frases decoradas e vazias. Por mais que o Moço os instigue, nada muda nessa caricatura do impulso em direção ao povo relativa às experiências do pré-golpe, como o CPC. Como numa lição didática de que a transformação do povo só vem do povo, contudo, a dupla dá pistas de alguma transformação quando reinicia o processo de autorreconhecimento iniciado na primeira cena. Mas o seu diálogo canção começado em tom abstratizante (são Marias, Rosas, Josés, Pedros, lavradores, pedreiros, donas de casa, todos naquelas duas figuras) é prontamente reprimido pelo Soldado, que liga o televisor. O Mudo e a Muda, como autômatos, recolocam seus esparadrapos e vão até o aparelho. O Soldado então dá um ultimato ao Moço, que reage, não está disposto a capitular. A Senhora, representante das mães marchadeiras que apoiaram o golpe, mas depois – assim como a imprensa – parecem ter relativizado tal condição, tenta pôr panos quentes na situação e convencer o rapaz a se divertir, mas ele sinaliza que quer romper com o grande acordo familiar.



Figura 21: Zanoni Ferrite, que interpretava o Moço, Aracy Balabanian como a Senhora e Renato Consorte como o Soldado na cena em que o rapaz toma a arma das mãos do pai e o ameaça. Fotografia de Derly Marques. Acervo Instituto Augusto Boal.

### O tiro que não posso dar

A sequência final da peça é inaugurada por uma entrecena. Com uma propaganda de *whisky* projetada no telão, o Híppie se serve da bebida, reforçando sua imagem mercantil numa vinheta que abre o momento mais contraditória da dramaturgia, de uma beleza triste. O Híppie pega um retrato de Che Guevara e o coloca num altar onde até pouco tempo rezavam o Soldado e a Senhora. A projeção, então, amplifica seu retrato, convertido em imagem de santo, que ocupa o lugar da propaganda de *whisky*. A mercantilização e mistificação da figura do guerrilheiro são indicadas num só ato, no ano seguinte a seu assassinato. O Híppie senta-se em pose de *yoga* em frente ao altar, saúda o retrato com o copo de *whisky* e dá início a um diálogo lírico imaginário com Che Guevara. A fala mais bonita da peça sai da sua boca, quando diz:

Não vês que encostastes a todos nós na parede?  
 Dividiste tudo num sim e não brutal?  
 Pra que dar consistência às coisas e mostrar que de um tiro sai sangue e que a morte é feia e triste e... necessária!  
 Façamos o amor, não a guerra!  
 E quiseste provar ao mundo  
 Que há mais amor no ratata-ta-tá de tua metralhadora do que num coral de prece? (GUARNIERI, 2016, p. 128).

A adoração de Guevara num altar, e a interlocução inebriada pelo álcool, reforçam a acusação do dramaturgo à postura comodista e alienada de certa esquerda adepta do desbunde na figura do Híppie, mas nos momentos mais contundentes, o diálogo imaginário se expande para além da cena em questão e parece espelhar também o conflito do Moço, que se sente responsável, mas vacila diante da oportunidade de matar o Soldado, e talvez possa ser estendido a boa parte do campo da cultura. Naquele momento, a classe artística e intelectual se depara com o fechamento dos caminhos de resistência cultural após sucessivas restrições da censura e o avanço das perseguições, e o dilema da resistência armada, que já ecoa nas esquerdas desde o início da década de 1960, ganha concretude no ano de 1968 com as primeiras ações assumidas pela guerrilha no Brasil, de modo que no poema do Híppie a Guevara, Guarnieri parece dar voz não só à esquerda contracultural, mas a todo um campo da cultura que passava a lidar com a estratégia política da guerrilha.

### A morte da esquerda cultural

Todo o embate imaginário com Che antecede o deflagrar da ação armada na peça, realizada contra o aparelho televisor, símbolo da indústria cultural e eixo estruturante do poder do Soldado sobre os trabalhadores Mudos. O Moço consegue destruí-lo, mas é assassinado pelo Soldado. E nem por isso cessam as projeções, que amplificam sua queda, entremeadas por imagens do Capitão América, super-herói patriótico de vestes inspiradas na bandeira dos Estados Unidos. A ação ainda custa a vida da Moça – agora convertida à guerrilha –, mas é capaz de mobilizar os trabalhadores a arrancarem os esparadrapos que os calavam e invocarem o público a alguma reação frente o cadáver do Moço abandonado no palco. Enquanto isso, o Hippie toca uma canção de protesto americana, que concorre em volume com a voz alta de um discurso do Soldado e os *slides* mostram imagens de luta pela liberdade e contra a opressão de raça. No apelo à plateia, se encerra a peça.

Na sequência final de *Animália*, o que é construído na tensão das cenas anteriores se desenrola em poucas ações sintéticas e carregadas de símbolos no limite do caricato, cujo ponto máximo é a agressão ao aparelho televisor, bravamente defendido pelo Soldado. Ao mesmo tempo, há um aceno a algo de novo. Embora tenha passado a peça inteira no dilema sobre matar o pai, a ação do Moço sai do seio familiar e se dirige ao símbolo da indústria cultural, que é apresentada durante toda a peça como eixo estruturante do poder do Soldado sobre os Mudos, mas também sobre a Senhora, o Hippie e até a Moça. Há um voto em favor de um tipo de resistência que ainda enxerga a cultura como campo de disputa, embora em feições mais radicalizadas. E, por fim, recupera-se um restolho de esperança no “povo” como agente da transformação, mas agora insuflado pelo exemplo do Moço, o que significa um desvio da tradição do nacional-popular de que Guarnieri fizera parte: se naquela tendência os artistas buscavam no povo sua potência transformadora, aqui aceita-se algum tipo de ação de vanguarda. Ainda assim, o desfecho da peça não chega a ser esperançoso, os trabalhadores são apresentados como figuras abstratas e apassivadas e, embora o aparelho televisor seja destruído no palco, as projeções sobre a cena não cessam. Por sua vez, o núcleo mais vivo da intelectualidade culturalizada composto pelo Moço, a Moça e o Hippie é mostrado como terra arrasada durante toda a trama.

Os três partilham ou tentam partilhar debates da vida política e cultural de esquerda, que incluem desde arte até a luta armada. O Moço é um estudante de esquerda. De início faz protestos pacíficos na rua, mas é recebido com armas, e então começa a flertar com a alternativa armada. Primeiro, de modo bastante infantil, assim como é infantil sua tentativa de militância popular, que se assemelha à caricatura das práticas artísticas dos CPCs. Quando leva sua militância armada às últimas consequências ao quebrar do televisor, ele parece chegar também mais perto de uma libertação do povo emudecido. Entretanto, nesse momento ele é morto. Com toda a infantilização sobre sua figura, é a morte violenta que o absolve. A Moça, por sua vez, é professora normalista, namorada do Moço, sua consciência política é confundida com o afeto que sente por ele, numa representação ainda mais simplista e caricata. Contudo, no fim da peça ela é a única a se expor para denunciar a atrocidade do Soldado contra o Moço, o que também lhe garante uma morte digna. O Hippie, por fim, encarna um estereótipo de tropicalismo alienado e vendido aos Estados Unidos – das guitarras elétricas – e ao regime militar – que o conduz ao auditório chacriniano enquanto ele canta a desgraça do Moço subversivo. Ao mesmo tempo, é da boca dele que sai, cheio de contradições, o bonito e triste poema ao guerrilheiro, exaltando sua morte.

A peça revisita praticamente todos os temas da esquerda cultural: o nacional-popular, o tropicalismo, a indústria cultural, a ação de vanguarda, e praticamente nenhum passa impune à crítica do dramaturgo. Embora estejam em cena as personagens da direita autoritária e liberal nas figuras do Soldado e da Senhora, com traços característicos como a violência e a religiosidade, a Moça, o Moço e o Hippie são o principal foco da ação. Por sua vez, a classe trabalhadora aparece nas figuras do Mudo e da Muda, que como o próprio nome das personagens dá a entender, não têm grande expressividade no enredo, funcionando como marionetes guiadas pela televisão. Embora em diversos momentos eles pareçam ser a esperança de transformação do Moço e talvez do autor da peça, não é sobre eles que está o foco da dramaturgia.

Enquanto isso, no campo progressista das artes e da vida política não se vislumbram diálogos reais com o povo, uns – representados pelo Hippie – porque o desprezam, outros – como o Moço – porque estão surdos às suas reais questões. O novo nas artes, o tropicalismo, é recebido com a mesma acidez que a novidade política da guerrilha, dominando em ambos os casos a fascinação pela imagem de uma morte heroica, que aparece no bailado do Moço

com a metralhadora e no poema do Híppie a Guevara. Entretanto, é também uma ação da guerrilha que custa a morte – agora real – do Moço e da Moça que causa maior comoção e o possível chamado à ação do povo. O caminho incerto e frágil da esquerda, portanto, parece se encontrar necessariamente com a sua morte.

Considerando o caráter alegórico de *Animália*, essa morte pode se referir à morte de um modelo de sujeito: o estudante culturalizado, de esquerda e de extração burguesa associada ao poder militar. Argumento que ressoa à demanda do guerrilheiro Régis Debray de que “o intelectual deve morrer como classe para renascer como revolucionário”. Apesar de no texto de Guarnieri prevalecerem os questionamentos aos que aderem à luta armada, talvez nisso a peça tenha interessado aos estudantes do TUSP, tanto que, após a estreia da *Primeira Feira Paulista*, tentaram publicar o texto de Guarnieri no terceiro número da revista *aParte*.



Figura 22: De costas, a Moça (Cecília Thumin) com o Moço (Zanoni Ferrite), atingido pelo Soldado (Renato Consorte). Ao fundo, a Senhora (Aracy Balabanian) junto ao televisor, o Híppie (Antonio Fagundes), O Mudo (Rolando Boldrin), a Muda (Myriam Muniz) e uma figura que assiste a cena e poderia ser o Coringa. Fotografia de Derly Marques. Acervo Instituto Augusto Boal.

### A televisão viva

Da televisão, por sua vez, parece vir o grande triunfo na dramaturgia. Ela é quase uma personagem da peça, figura presente em todas as cenas, molda o comportamento dos Mudos, mas também coopta o Híppie e dociliza a Moça até sua ruptura final. Além disso, se introduz na forma da encenação pelo recurso às projeções, que constituem comentários de outro plano às cenas interpretadas no palco pelos atores, com direito inclusive a intervalos publicitários como quando é anunciado o *whisky* que o Híppie bebe. A *overdose* de informações que elas sobrepõem à cena também parece um modo do autor tentar fazer entrar na forma do texto teatral a experiência dessa nova mídia, em que cada vez as coisas acontecem mais rápido, sem muito respiro para o espectador. Ao mesmo tempo, esse expediente apresenta a televisão como mais viva e ativa que boa parte das personagens, que passam a peça rendidas a olhar para o que sua tela exibe ou buscar se exibir nela.

O enquadramento da tela acrescenta, ainda, uma camada ambígua porque faz com que o comentário da dramaturgia não seja necessariamente sobre as próprias personagens colocadas em cena, mas possivelmente sobre as imagens televisivas dessas figuras. O que pode ser um movimento de Guarnieri para se integrar no debate sobre os limites da pretensa disputa que certos setores da produção cultural e até da política pretendiam travar ao se integrar à lógica midiática, tal como era defendido pelos tropicalistas quando participavam de um programa como o Chacrinha, mas também acontecia com artistas parceiros de Guarnieri, como Vianinha, que foi trabalhar na TV acreditando nela como veículo para chegar às massas. A própria dimensão familiar ganha outro interesse quando aparece enquadrada pela tela, porque é um expediente da televisão transformar em drama familiar qualquer tema que pretenda colocar em cena, como se via nas nascentes telenovelas. Na oscilação entre a alegoria e os conflitos públicos de um lado e, de outro, o drama dos conflitos privados, a bandeja de uma formação cultural fortemente alicerçada no drama, tende, então, a pender para o lado do conflito íntimo e personalista. Guarnieri, que dez anos antes havia escrito *Eles não usam black-tie*, em que se deparou com a força do drama familiar como limite contra a pressão social não parece estar alheio a este fato.

Ainda assim, talvez a exposição do aparato televisivo não implique um distanciamento crítico suficiente. Como o próprio autor indica na cena final, o Moço destrói o aparelho

televisor, mas isso não faz cessar as projeções sobre a cena. Pelo contrário, logo que ele é morto, a tela cola ao Soldado a imagem de um super-herói norte-americano. Embora os Mudos velem seu corpo e apelem ao público por uma reação, ainda se ouve alto um discurso do Soldado e a televisão, mesmo tendo um aparelho destruído, não deixa de emitir mensagens que se interpõem entre a cena e os espectadores. O risco que o autor pretende apontar nas alianças dos demais artistas com a mídia é muito próximo do que ele mesmo corre. Se a representação de *Animália* tender para a adesão à estética do quadro, que privilegia a imagem das figuras colocadas em cena de modo estanquem, associáveis a estereótipos de consumo fácil como “o Hippie”, “o Soldado” etc., ela talvez fracasse; mas se forem visíveis os atores construindo os aspectos contraditórios das imagens, pode ganhar força a crítica da assimilação midiática da esquerda.

De todo modo, o que se caracteriza em sua dramaturgia é um esboço de diagnóstico. Guarnieri disseca o corpo da cultura de esquerda em busca de cada um de seus males originários e contraídos, e sua forma parece responder àquele momento terminal. O autor esboça algo de um novo ciclo formal de dramaturgia, sem ultrapassar o fascínio pelas dificuldades políticas do ciclo anterior, tanto que a peça permanece excepcional com relação à obra seguinte do autor, que caminha no sentido das tendências dramáticas anteriormente empreendidas.

### 2. 2. 2 A lua muito pequena e a caminhada perigosa: *política mortuária*

Na peça de Boal, a indústria cultural não tem o papel central que tem na de Guarnieri, tampouco o principal embate da história é travado no campo da cultura. Pelo contrário, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* assume uma forma artesanal pouco espetacularizada para acompanhar os últimos dias de Che Guevara na Bolívia, em fuga pela cordilheira dos Andes de onde imaginou deflagrar a guerrilha que iria despertar a revolução na América Latina. O tema da guerrilha é, portanto, trazido ao primeiro plano. Ainda assim, o tom da narrativa não é exatamente o que se esperaria de uma nota política sobre o assassinato do guerrilheiro. Boal apresenta algo entre uma investigação sobre as circunstâncias de sua morte e uma homenagem lírica, que se constitui numa forma híbrida a partir da colagem de textos.

Entre eles, têm destaque trechos do pronunciamento de Fidel Castro sobre a morte de Che Guevara, transmitido pela televisão e pelo rádio em 15 de outubro de 1967, e do seu discurso em homenagem ao companheiro, realizado em Havana em 18 de outubro de 1967; trechos da *Mensagem aos Povos do Mundo através da Tricontinental*<sup>9</sup> e do *Diário da guerrilha boliviana* de Ernesto Che Guevara; matérias jornalísticas – especialmente um texto publicado pelo filósofo André Gorz no jornal francês *Le Nouvel Observateur* –; as vozes dos poetas argentinos que homenagearam Guevara, Julio Huasi e Julio Cortázar; e um poema do chileno Pablo Neruda sobre o guerrilheiro de outrora Manuel Rodríguez, que combateu junto a San Martín pela libertação nacional do Chile no início do século 19.

Na dramaturgia, os poetas aparecem como personagens que enunciam suas próprias falas, bem como o Comandante, que representa Che Guevara, em geral se comunica a partir de trechos de sua autoria. Além deles, Boal recria personagens que foram testemunhas dos últimos dias de Che, um Repórter que entrevista os militares responsáveis por sua captura e assassinato, um Locutor, que narra a caçada ao guerrilheiro, e acrescenta um Ator e um Coringa. Os dois últimos, a princípio estranhos ao universo da narrativa são responsáveis por conduzir o público para o centro dos acontecimentos. A peça é dividida em três quadros dos momentos finais de Che Guevara e um prólogo.

### Dolorosamente certa

O Coringa abre a encenação com a frase: “Eu devo começar dizendo que chegamos à conclusão que a morte do Comandante é dolorosamente certa”, o que ele comprova pela referência ao diário de Che, porque “até mesmo o rosto de um homem pode ser desfigurado; porém, o seu estilo não pode nunca ser imitado.” (BOAL, 2016a, p. 178). De partida é estabelecido, portanto, que a narração não colocará em questão a morte do guerrilheiro, como muitos rumores na época colocavam. Destaca ainda a especificidade de seu estilo. Talvez justamente para não falsear na imitação, Boal recorre a textos do próprio Guevara na tentativa de lhe dar voz. No conjunto, esse recurso serve ao esforço de estabelecer sua figura

---

<sup>9</sup> A Tricontinental foi uma tentativa de coordenação dos movimentos anti-imperialistas da África, Ásia e América Latina fundada na Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de Africa, Asia, America Latina realizada em Cuba em 1966.



como modelo, que é o apelo final da peça. Entretanto, esse modelo é ideal, e quanto mais Boal se aproxima dele, mais se distancia de Guevara e de seu estilo que tanto admira.

Após a comunicação sobre a certeza da morte do Comandante, o prólogo é encerrado com o poema de Neruda, *Tonada de Manuel Rodríguez*, apresentado como “dedicatória” da peça. Boal (1982, p. 92) apresenta essa prática de realizar uma dedicatória prévia à cena como um costume politizante do Teatro de Arena, em que os atores no início do espetáculo ofereciam as sessões a alguém ou algum fato histórico a fim de se “aquecer ideologicamente” com base no significado histórico da figura ou o acontecimento. Considerando que o “aquecimento” acontecia em cena, perante os espectadores, pode-se presumir que também visava a ambientação emotiva da plateia. Em *A lua muito pequena*, o autor, pelas palavras de Neruda homenageia outro guerrilheiro, também rememorando seu assassinato. Há, portanto, uma série de aquecimentos em questão: do olhar histórico sobre a guerrilha de libertação da América espanhola no início do século 19 como paralelo às lutas de guerrilha pela América Latina na década de 1960, do assassinato do guerrilheiro daquele e desse tempo, e do poeta que canta a vida do guerrilheiro – Boal produz uma versão do poema de Neruda para sua peça em que os últimos versos, que dizem sobre a tristeza e o emudecimento frente à morte do libertador, são cortados do original. Ele é encerrado com a estrofe que diz: “En Pilquín lo mataron/ los asesinos./ Su espalda está sangrando/ sobre el camino.” (BOAL, 2016a, p. 180). A dedicatória do espetáculo, que era realizada em castelhano, termina com a imagem do sangue do guerrilheiro que escorre pelo caminho, ou seja, com uma imagem mais viva e atual de seu assassinato do que faria supor a lembrança de alguém morto há mais de um século.

A despedida: “Segue-me, e deixa que os mortos sepultem seus mortos”<sup>10</sup>

Feita essa introdução épica e poética que estabelece como ponto de partida a morte do guerrilheiro, o primeiro quadro da peça chama-se “A despedida”. Quem inaugura a narrativa de seus últimos momentos é o próprio Comandante, numa versão adaptada de trechos da *Mensagem aos Povos do Mundo Através da Tricontinental*. A mensagem, enviada

---

<sup>10</sup> Mateus 8:22. A frase é a resposta de Jesus a um de seus discípulos que pede permissão para, antes de segui-lo, sepultar seu pai.

da Bolívia no mesmo ano de seu assassinato, entrou para a história como seu testamento. Nela, Guevara convoca os povos irmãos da África, Ásia e América à luta pela libertação contra o imperialismo, identificado aos Estados Unidos. Na dramaturgia, o Comandante reafirma sua crença na luta armada e ao final reproduz o trecho que encerra a *Mensagem*. Ele diz:

Em qualquer lugar que me surpreenda a morte, seja bem-vinda: sempre o nosso grito de guerra chegará a um ouvido receptivo, sempre outra mão se estenderá para empunhar nosso fuzil, e sempre outros homens se apressarão a cantar nossos gritos de guerra e de vitória. (BOAL, 2016a, p. 181).

O tema mortuário, portanto, novamente assume centralidade, embora o encontro entre a morte e a guerrilha surja aqui através do otimismo do guerrilheiro, que não enxerga o fim da vida como fim da luta. Na tentativa de garantir tal continuidade, Boal constrói para Guevara uma figura idealizada, excepcional, que percorre um calvário que o legitimaria a assumir um lugar santificado de exemplo.

No espetáculo, já sabemos do fim a que Guevara está condenado e acompanharemos sua *via crucis*. O Ator é quem ambienta a cena na mata em que Che travaria seu último combate. Nos encontramos na selva em meio a moscas gigantes, mosquitos e aranhas que picam os homens, e um silêncio geral. O Coringa observa o quanto a dura realidade da guerrilha leva muitos entusiastas a abandonarem a luta na primeira ocasião e alerta: “O desertor é sempre um traidor.” O Ator, então, apresenta “Antonio Rodríguez Flores, o desertor” (BOAL, 2016a, p. 183). Flores, que na realidade se chamava Antonio *Domínguez* Flores (GUEVARA, 1982, p. 136), abandonou a guerrilha e se entregou, ocasião em que teria delatado a localização exata do grupo de 16 homens liderado por Che Guevara<sup>11</sup>. Na peça, contudo, não é diretamente retratada sua deserção. Em vez disso, Boal cria um diálogo entre Flores e o Comandante em que aquele revela seu temor com relação aos riscos da luta armada: a desproporção no número de combatentes, a falta de treinamento e, por fim, a morte. O Comandante rebate através de novos trechos inspirados na *Mensagem aos Povos*

---

<sup>11</sup> Na época essa narrativa se consolidou pelo menos entre a esquerda possivelmente a partir do artigo de Gorz. Passados alguns anos, passou a ser atribuída ao guerrilheiro argentino Ciro Bustos a informação sobre a localização dos esconderijos dos guerrilheiros e seu aspecto. Ele era artista plástico e teria pintado mapas e retratos. Bustos foi preso junto ao francês Régis Debray em abril de 1967 e ambos foram condenados a 30 anos de prisão na Bolívia, cumpriram os três primeiros e foram expulsos do país. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, ele se manifestou, afirmando que o exército boliviano já tinha as informações que ele repassou como forma de ganhar tempo para proteger militantes de sua organização na Argentina. Nessa mesma época, algumas pessoas começaram a acusar que a delação teria partido de Debray, então rompido com o regime cubano, na reedição de uma deprimente caça às bruxas.

*do Mundo* em que argumenta que eles na verdade representam todo o povo, que nunca irá se libertar sem lutar, de modo que é necessário aprender a arte da guerra na guerra, com a clareza da presença da morte.

Parece que importa mais a Boal contrapor os argumentos de Che Guevara aos medos que a guerrilha incita e cravar o rigor que o engajamento guerrilheiro exige de maneira abstrata do que encerrar a questão no caso específico de Flores. As palavras que ele coloca na boca do Comandante servem a esse objetivo, e de fato foram escritas para isso, extraídas de uma mensagem ampla e exortativa aos “povos do mundo”. Entretanto, quando elas aparecem confinadas a um diálogo, num dos momentos em que a peça mais se aproxima da estrutura do drama, elas parecem descompassadas. Mais ainda, elas não se assemelham à postura do próprio Che Guevara quando relata em seu diário crises internas à guerrilha. Embora assertivo e defensor ferrenho da estratégia armada, ele não se mostra uma pessoa insensível às vacilações de companheiros, sendo que a cena imaginada se passaria antes da deserção se concretizar e, portanto, numa relação de camaradagem.

Na realidade, não temos nenhum sinal de tal debate ter acontecido de fato. Guevara (1982, p. 120) anota em seu diário na “análise do mês” em agosto de 1967 uma queda no “moral combativo” do grupo, mas em nenhum momento faz uma referência específica a vacilações de Flores, como faz com outros guerrilheiros como Camba e Pacho. Ainda, a observação sobre a deserção revela que ela se deu no contexto de um combate no dia 26 de setembro, quando o grupo se dividiu após uma emboscada que ocasionou o assassinato de três guerrilheiros e a deserção de outros dois – um deles, Flores –, e não após qualquer discussão de princípios. O único juízo de valor que Guevara faz a seu respeito é em 3 de outubro, quando se ouve na rádio a notícia da rendição de Flores e da captura do outro desertor (o “Camba”). Após anotar que certamente os dois teriam dito muito mais do que se divulgava, Guevara conclui: “Assim acaba a história de dois heroicos guerrilheiros.” (GUEVARA, 1982, p. 136). É evidente que Boal poderia criar uma situação fictícia diferente da real para dar conta dos seus propósitos dramaturgicos, mas a partir do expediente que ele adota, que contrapõe a um diálogo interpessoal entre companheiros de guerrilha argumentos de uma retórica mais abstratizante, o tipo de adesão exigida passa a ser de abdicação de si, indiferente às dificuldades e vacilações pessoais, mais próximo de um imaginário de superação cristã.

Em seguida, o Ator anuncia outra figura dos últimos dias de Guevara: a velha das cabras, personagem que aparece no diário do guerrilheiro no dia anterior à sua captura. Boal usa com ela o mesmo recurso que usou para tratar de Flores. Apesar do encontro ser relatado pelo próprio Guevara em seu diário, o autor cria um diálogo imaginário que recheia com frases inspiradas na *Mensagem aos Povos do Mundo*. A Velha se queixa dos guerrilheiros por atrapalharem a paz do seu povo e ameaçarem o seu pequeno pedaço de terra, ao que o Comandante questiona qual a paz possível quando reinam a doença e a fome e encerra a conversa dizendo: “Só é minha a terra que eu rego com o meu sangue.” (BOAL, 2016a, p. 186). A cena criada por Boal em tudo difere do relato no diário de Che Guevara, em que se lê:

uma velha, pastoreando suas cabras, entrou no estreito em que havíamos acampado e foi necessário detê-la. A mulher não deu nenhuma notícia fidedigna sobre os soldados, respondendo a tudo que não sabe, que faz tempo que não vai ali. Só deu informações sobre os caminhos. [...]. às 17:30, Inti, Aniceto e Pablito foram à casa da velha, que tem uma filha parálitica e meio anã; deram-lhe 50 pesos com a condição de que não falasse nada sobre nós, mas com poucas esperanças de que o cumpra, apesar das promessas. (GUEVARA, 1982, p. 137).

Ou seja, não há notícias de um debate com a velha numa tentativa de convencê-la do valor da guerrilha, nem sequer da contestação por parte dela. Apenas uma ação bastante prática para resguardar a segurança do grupo ao oferecer dinheiro para uma camponesa que parece cuidar sozinha de uma filha com mobilidade reduzida, numa aparente tentativa de lidar com a situação de desamparo dessa senhora. E o Comandante nem esteve presente nessa ação.

Na primeira versão do texto de Boal, o Comandante mencionava essa ida à casa da velha para lhe dar dinheiro e pedir que não contasse a respeito dos guerrilheiros, e era neste ponto que se situava o debate imaginado, em que ela contestava o valor da guerrilha, que se encaminhava de modo parecido ao da versão do espetáculo. No final, contudo, havia uma nova fala do Comandante, que dizia: “A velha cultivava batatas e pastoreava cabras. Ela e sua filha bebiam leite de cabra e comiam batatas. Poucas vezes mudavam sua alimentação: às vezes, comiam as cabras.” (BOAL, 1968a, p. 71). Essa fala, embora também imaginada, reaproximava a cena do seu sentido original narrado por Guevara, na medida em que revela por parte dele uma atenção às determinações concretas operando sobre a figura da Velha. Entretanto, a versão que veio a integrar o espetáculo da *Feira* não privilegia esse aspecto, mas sim, mais uma vez, a argumentação abstrata em defesa da guerrilha.

Nesse sentido, as personagens de Flores e da Velha, embora inspiradas em pessoas reais, parecem recursos para Boal dar voz a Guevara contra os questionamentos à guerrilha, seja de militantes vacilantes ou de populares desconfiados. O problema é que existe uma sobreposição de estilos de discurso, estranhos entre si, que produzem um resultado peculiar. Boal insere esses questionamentos nos poucos momentos dramáticos da peça, aos quais também está, em geral, restrita a voz do Comandante. Contudo, suas falas são extraídas de um comunicado público dirigido a militantes da Tricontinental. Assim, o uso das palavras de Guevara originalmente dirigidas a um amplo número de militantes, tendo como interlocutores personagens individualizadas, na situação de fragilidade que Boal lhe oferece, faz com que sua assertividade assumira ares de rigidez estereotipada, típica dos líderes que exigem abnegação religiosa. Embora defendesse o rigor na luta guerrilheira, a imagem de Che Guevara a partir de seus escritos não se confunde com essa. Pelo contrário, várias vezes ele anota sua preocupação sobre a necessidade de melhorar o relacionamento com os camponeses da localidade e constantemente está atento às relações entre seus companheiros de guerrilha.

Essa versão mais humana e real de Guevara aparece em poucos momentos na peça, especialmente quando Boal não o coloca num embate imaginário que contrapõe trechos de discursos a inquietações particularizadas. Um exemplo é no desfecho da cena da Velha. O Comandante narra ao público as condições de sua última noite em liberdade. Na última anotação de seu diário, ele diz: “Ao longe, podemos ver duas elevações no terreno e marchamos em direção a esse lugar. Nós somos dezessete e caminhamos sob uma lua muito pequena. A caminhada foi perigosa e nós deixamos muitos traços pelo caminho.” (BOAL, 2016a, p. 187). Essa exposição das dificuldades e de certo receio do Comandante destoam da imagem inabalável até então apresentada. Ao aproximá-lo de um possível diálogo franco, inspiram mais simpatia do que a figura heroica. Esta parece mais propícia a outro tipo de reação, talvez algum arrebatamento, no estilo de abnegação que o Comandante demandara anteriormente de Flores e especialmente da Velha. É difícil saber se era essa a intenção de Boal, mas enquanto uma personagem que encara dificuldades e lida com elas pode ser útil para convidar o público a uma reflexão racional sobre como fazê-lo, uma personagem inabalável parece animada por uma força sobre-humana inacessível, a que só se pode aderir com fé.

### O combate heroico

A fala do Comandante sobre os perigos a que estão sujeitos encerra o primeiro quadro. Inicia-se o segundo: “O combate e a prisão”. O Locutor e o Ator se intercalam para contar o combate heroico que os dezessete homens de Che travaram contra um pelotão de soldados treinados por consultores americanos que combateram na Guerra do Vietnã. Depois de três horas, o Comandante é atingido. Seus camaradas, então, prolongam ainda mais o combate, além de “qualquer limite nessas circunstâncias” (BOAL, 2016a, p. 188). O quadro se resume a quatro falas que condensam o terror e a bravura daqueles guerrilheiros e, em tom narrativo, inspiram mais envolvimento do que os diálogos anteriores do modo como foram apresentados. O problema, portanto, não é a apresentação de ações heroicas, mas a sobreposição de um *ethos* de herói às ações práticas do guerrilheiro, deformando-as em prol da defesa de um ideal que talvez fosse melhor defendido em termos de escolhas reais. Ou que poderia ser apresentado numa forma que lhe favorecesse, como retórica de convencimento dirigida a um público, como quando Guevara dirigiu sua “Mensagem” aos “Povos do mundo reunidos na Tricontinental”. A situação intermediária que tenta abarcar personagens particulares sem que a estrutura do texto o permita – e voltada a lidar com as angústias possíveis do público politizado do teatro –, parece desfavorecer tanto uma quanto outra realidade.

### Diálogos em torno da morte

Por fim, o último quadro chama-se “Diálogos em busca da verdade”. Ele supõe um salto no tempo, entre a batalha e o momento em que o Comandante já está preso. Dentro do próprio quadro, as personagens transitam no tempo. Há um maior hibridismo entre a narração e as relações travadas em pequenos diálogos, o que o torna especialmente interessante. Na primeira fala do quadro, o Capitão diz: “Eu combati contra o Comandante no último dia de sua vida. Eu o fiz prisioneiro.” E continua, dirigindo-se ao Comandante: “Desde março, você já matou mais de cinquenta soldados. Você é um criminoso.” (BOAL, 2016a, p. 189). Essa será a dinâmica de cada relação mostrada: um breve relato sobre o contato da

personagem com o Comandante, às vezes a partir de perguntas de um Repórter, e uma interação com o guerrilheiro, de modo que durante o quadro haja um constante trânsito entre os diferentes tempos em que se passa a ação: quando o Comandante ainda está vivo e quando falam sobre ele depois de sua morte. As personagens em cena são o Comandante e as testemunhas dos seus últimos momentos de vida: os militares envolvidos na sua captura, custódia e assassinato; e a Professora que leciona na escola em que ele fica preso, além do Repórter que por vezes faz perguntas a essas figuras. Enquanto o Comandante está restrito ao tempo em que ainda está vivo, o Repórter entrevista as testemunhas no tempo futuro, num trânsito, com falas narrativas sobre suas próprias ações.

Nos brevíssimos depoimentos e diálogos de cada uma das figuras, ficamos sabendo que o Comandante não foi morto em combate, que ele chegou a ter uma discussão com o Coronel responsável por sua custódia, que acabou com uma bofetada do Comandante no rosto do Coronel. Embora ferido, o Comandante não foi transferido para um hospital na cidade e que ele conversou com a Professora. É com ela e um Soldado, que o Comandante tem seu último diálogo imaginado. Eles lhe questionam porque ir até a Bolívia combater, e o Comandante responde com outro trecho extraído da mensagem à Tricontinental. Ele diz: “Nós precisamos entender isto: não se trata de desejar êxitos ao agredido – trata-se de correr a mesma sorte, a acompanhá-lo na morte ou na vitória.” (BOAL, 2016a, p. 192).

O Comandante defende seu ponto de vista e se mostra insubmisso a seus carrascos, mas sua figura já não evoca a rigidez estereotipada de antes. Soubemos pelo Locutor – e pelo Ator – do duro combate que ele e seus camaradas travaram, vimos a postura do Coronel, as provocações que ele faz ao Comandante e o modo como se refere a ele, além da Professora dizer que esperava encontrar um “sujeito bruto”, mas encontrou “um homem de aspecto agradável, de olhar ao mesmo tempo doce e debochado” (BOAL, 2016a, p. 192). A cena, portanto, cria as condições para que seu discurso seja ouvido como convocação política, no nível da disputa humana, não como chamado religioso. Acima de tudo, quando está preso e prestes a ser assassinado, a defesa abstrata de que se dê o sangue para defender a liberdade de toda terra ganha outro grau de concretude e verdade.

Isso deve entrar na conta para compreender o modo como Boal retrata Guevara. Quando a peça é escrita, menos de um ano após seu assassinato, a força de verdade do gesto do guerrilheiro que combateu até a morte por seus ideais provavelmente era ainda muito viva

na esquerda, talvez até mais do que a imagem de quando venceu, em Cuba. Viviam-se tempos sentidos como mortuários, e a imagem de Che sugere que ele não tivera medo de enfrentá-los. Esse sentimento do tempo também se expressa no poema de Guarnieri para *Animália*. Nela, a personagem do Híppie contesta Guevara, mas antes expressa uma contestação que a própria esquerda se fazia ao dizer: “Pra que dar consistência às coisas e mostrar que de um tiro sai sangue e que a morte é feia e triste e... *necessária!*” (GUARNIERI, 2016, p. 128, *italico meu*). Por trás disso há certamente também uma disputa com aqueles que, dentro da própria esquerda, passaram a questionar mais incisivamente a via armada após o fracasso daquele que era tido como o maior guerrilheiro da época, e a própria morte de Guevara era apresentada como resposta a essa contestação. Ela foi a prova de sangue de sua adesão à guerrilha como estratégia que não dependeria da *sua* vida, e por esse mesmo gesto convocaria todos os demais.

Talvez por isso os últimos momentos da vida de Guevara sejam tão decisivos para Boal, e ele se detenha tanto no destrinchar de seu assassinato. O final da peça remete ao princípio, combinando falas do Coringa e de escritores, que agora são Julio Huasi e Julio Cortázar, argentinos que homenagearam Guevara em suas obras. O Coringa repete “A morte do Comandante é dolorosamente certa.”, louva a força de seu exemplo de conduta, de luta revolucionária e heroica e evoca seu modelo de homem que pertence ao futuro (BOAL, 2016a, p. 195). Entremeia suas falas o poeta Julio Huasi que assume o tom mais exortativo dos três para dizer que as homenagens ao Comandante sejam prestadas com “balas concretas”, que o luto seja dos assassinos, “pois sua própria morte está agora mais perto” (BOAL, 2016a, p. 196). Por fim, Cortázar encerra a peça com a voz que também poderia ser de Boal quando diz que pede o impossível, “que seja a sua voz [do Comandante] a que aqui se ouça; que seja a sua mão a que escreva estas linhas” e lhe dedica toda sua ação de ali em diante (BOAL, 2016a, p. 197).

No fim, o Comandante é melhor defendido pelos escritores e pelo Coringa – que novamente fala a partir das palavras de Fidel Castro no discurso de homenagem a Guevara – do que por ele mesmo nos embates que Boal criara para lhe dar voz, embora suas últimas falas sejam mais consistentes. Isso tem a ver com a escolha do dramaturgo de mantê-lo no parco espaço dramático da peça. Nas duas vezes em que o Comandante fala diretamente ao público – sobre sua decisão de retomar a luta armada, no início da peça, e sobre sua percepção



dos perigos da fuga que empreende na cordilheira boliviana, antes do quadro que retrata seu combate final –, suas falas tem mais espaço para escuta do que nos diálogos em que ele parece inflexível frente às figuras dilaceradas da Velha das cabras e Flores. Nestes casos, sem que haja a experiência dramática comum sobre o medo da morte, a vontade de se proteger, de se cuidar da própria vida, os argumentos do Comandante, quando fala sobre a violência a que estão submetidos os povos que aderem à luta armada, e da urgência de sensibilizar-se a essa violência, parecem muito abstratos e distantes daquele conflito específico frente ao qual ele soa insensível.

Por outro lado, quando o Locutor e o Ator narram suas ações, quando o próprio Comandante fala diretamente ao público ou a um interlocutor que pareça apto a ouvir seu discurso, ou quando o Coringa e os poetas lhe prestam homenagem, nos aproximamos da grandeza de seus atos pelo bonito esforço que eles envolvem. Nesses momentos, ele não parece uma figura estereotipada e inabalável, mas se aproxima do modelo de luta que Boal talvez quisesse defender.

### O assassinato de Che Guevara

A perseguição, captura e morte de um dos guerrilheiros mais famosos do mundo no contexto da guerrilha difundida como prática resistente pela América Latina rouba os holofotes da mídia, que anunciava seu cerco e iminente prisão desde as vésperas, e chama a atenção de toda a esquerda. A morte, noticiada nos principais jornais como ocorrida em 9 de outubro de 1967 foi apresentada como uma vitória sobre a guerrilha, mas suas circunstâncias ainda eram desconhecidas. Nos dias e meses seguintes, o acontecimento se concretiza. Em 15 de outubro, Fidel Castro faz um pronunciamento em que reconhece a certeza da morte de Guevara depois de ter tido acesso às últimas anotações de seu diário, referentes aos dias que antecederam sua captura e morte. No dia 18 do mesmo mês, ele realiza, em Havana, um discurso em homenagem ao companheiro. Depois, é divulgado que um jornalista italiano entrevistou os militares responsáveis pela captura e assassinato do guerrilheiro. E, no primeiro número de novembro do semanário francês *Le Nouvel Observateur*, um artigo assinado pelo filósofo André Gorz, com o pseudônimo de Michel Bosquet, traz uma versão dos

acontecimentos que parece ter alcançado grande repercussão na esquerda. Nas entrevistas para esta pesquisa, a jornalista Iza Salles, que colaborou com o *Pasquim* sob o nome de Iza Freazza e na época da morte de Che se encontrava na França com um grupo de brasileiros militantes reunidos em torno de José Maria Crispim, mencionou o impacto da narrativa desse artigo na esquerda brasileira, que teria adotado sua versão para compreender a sucessão dos fatos que levaram à morte do guerrilheiro<sup>12</sup>.

A dramaturgia de *A lua muito pequena* também acompanha em grande medida a ordem e a argumentação do artigo. Nele estão a compilação de trechos do discurso de Fidel Castro – que na peça aparece nas vozes do Coringa e do Locutor – e a notícia de que Fidel teria apresentado na televisão as páginas do diário de Che como provas decisivas de sua morte<sup>13</sup>; as citações de matérias jornalísticas que noticiavam a guerrilha sitiada; e as duras condições naturais do lugar em que estava a guerrilha com as mesmas palavras que Boal usará. O artigo ainda apresenta, na mesma ordem seguida pela dramaturgia, as narrativas da traição do desertor Flores – também com o nome confundido, Rodríguez ao invés de Domínguez –, a do encontro com uma camponesa que criava cabras, com a citação do trecho do diário de Guevara que diz respeito a esse encontro. E dos últimos momentos do guerrilheiro com os militares que o capturaram, custodiaram e mataram, reconstituídos a partir de fragmentos das entrevistas conduzidas pelo jornalista italiano Franco Pierini. Na peça de Boal, trechos dessas entrevistas com o capitão Gary Prado, responsável pela captura de Guevara, o subtenente Tomás Toty Aguilera, o soldado Benito Jiménez e os coronéis Joaquín Zenteno Anaya e Andrés Selich aparecem identificando as personagens por suas patentes, respectivamente, o Capitão, o Tenente, o Soldado e o Coronel (que condensa falas tanto de Zenteno como de Selich), sendo o jornalista identificado à personagem do Repórter.

Boal acrescenta as passagens da *Mensagem aos Povos do Mundo através da Tricontinental*, estabelecendo diálogos imaginários, e cria pequenas cenas para os acontecimentos narrados, além de incluir duas novas personagens e testemunhas dos fatos: a Professora, que representa Julia Cortez – à época professora na escola de La Higuera, onde Che Guevara ficou custodiado de sua prisão até seu assassinato – e o Ator, testemunha

<sup>12</sup> Entrevista de Iza Salles à autora, São Paulo, 31 de outubro de 2019.

<sup>13</sup> Na época, o *Discurso de Fidel Castro em memória de Ernesto “Che” Guevara* também foi reproduzido numa publicação da ALN, grupo a que Boal pertencia, intitulada *Guevara / Guerrilha* (1968). O livro sai no mesmo ano que o diretor escreve e encena *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*.

imaginada. Ele e o Coringa são as duas personagens que não pertencem originalmente ao universo da história narrada e são totalmente inventadas por Boal. Enquanto o Coringa comenta as falas das demais personagens e tira consequências delas, o Ator narra de modo a presentificar as condições na mata e os últimos instantes de combate do Comandante, e apresenta as figuras que alguns responsabilizam pela sua delação e captura. É nesse sentido que ele é colocado no presente da ação do guerrilheiro e funciona como sua testemunha.

### 2. 2. 3 *O herói e os modelos*

#### Coringas e heróis

O Sistema Coringa foi formulado por Augusto Boal no Teatro de Arena nos primeiros anos do pós-golpe como tentativa de sistematizar os avanços dramáticos e cênicos realizados nas experiências do grupo antes de 1964, quando buscavam desenvolver de forma coletiva na dramaturgia e na atuação uma representação nacional interessada nos problemas do povo brasileiro. Seu esforço revela consciência sobre as conquistas anteriores e o anseio de prosseguir naquela busca, mas sofre pela mudança objetiva nas condições que permitiram aquelas experiências. Boal (2011), contudo, parece não dar especial atenção, na sua apresentação do Sistema, a essa transformação, que resulta numa produção mais atomizada do que coletivizada e favorece a estruturação do Sistema como fórmula, que tenta “congelar” um movimento processual. Nele, a coletivização se traduz na ideia de contar juntos uma história, mas não está necessariamente implicada no modo como ela é concebida.

A primeira formulação publicada sobre o Sistema Coringa acompanha a edição de *Arena conta Tiradentes* e se inspira nesta encenação. Boal (2011, p. 274-283) apresenta duas estruturas: a “estrutura do elenco” e a “estrutura do espetáculo”. A primeira prevê duas funções fundamentais: a Protagônica, do herói, sempre interpretado pelo mesmo ator em estilo naturalista, como uma personagem inserida num drama perfeito, sem conhecimento nenhum da estrutura ficcional, com vistas a permitir, através da identificação empática propiciada por esse estilo de interpretação, a identificação do público com seus ideais; e a Coringa, também interpretada por um ator fixo, mas de modo totalmente diverso do

protagonista. O Coringa teria total conhecimento e manejo da estrutura ficcional com a função de mediar a história junto aos espectadores. Haveria, portanto, em cena, estilos distintos de interpretação, mas o protagonista em nenhum momento deveria manifestar o conhecimento da dinâmica teatral, administrada pelo Coringa. Além deles, os demais atores se mantinham em cena praticamente toda a peça e se revezavam entre os outros papéis, também conscientes da teatralidade e fazendo com que predominasse o tom de narração conjunta. Por sua vez, a “estrutura do espetáculo” era composta por “dedicatória; explicações; distribuição, em episódios, de cenas breves, ligadas pelos comentários do coro; entrevistas e, por fim, exortação” (CAMPOS, 1988, p. 121).

*A lua muito pequena* é uma continuidade dessa série na medida em que a estrutura do espetáculo é muito próxima à prevista pelo Sistema: ele parte de uma explicação introdutória que situa a ação a ser narrada – a morte de Guevara –, passa pela dedicatória e se distribui em pequenos episódios de cenas breves entremeados por comentários e explicações, seja do Ator ou do próprio Coringa, para terminar com as exortações do Coringa, de Huasi e de Cortázar. Mais importante do que isso, é uma dramaturgia que une os atores-personagens na missão de descobrir e narrar juntos uma história, com a presença marcante do Coringa mediando essa narrativa, e com uma espécie de herói na figura de Che Guevara, mas há também significativos deslocamentos.

O primeiro deles se refere ao herói. *Arena conta Zumbi* não tinha um herói tão bem delineado como é a figura de Tiradentes na peça seguinte. A proposição do Sistema Coringa, contudo, segue a orientação de *Tiradentes*, e Boal prevê que o herói deveria ser interpretado como uma personagem dramática naturalista com vistas a simular uma ilusão de realidade na cena. A crítica desse drama naturalista impossível do herói defendido por Boal no Sistema Coringa é feita por Anatol Rosenfeld (2012) em seu texto *Heróis e Coringas*. O crítico expõe o problema da apresentação de um herói naturalista em uma estrutura épica relacionado à própria ideia de determinação do homem pelo meio. Na experiência de Boal, além desse “meio” não poder ser devidamente constituído pela estrutura de arena, que rompe com a ilusão da “quarta parede”, a redução do herói às determinações externas e a limitação da sua consciência ao universo ficcional enquanto todos os demais atores-personagens têm uma consciência mais ampla e transitam entre os tempos e espaços da ficção e do presente da encenação tornam esse herói quixotesco.

Pelas diferenças das peças anteriores do Sistema Coringa, parece que Boal incorpora algumas dessas observações quando, em 1968, escreve *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* e dirige a *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Permanecem, contudo, algumas semelhanças entre as peças da série *Arena conta* e *A lua muito pequena*. Tanto *Arena conta Tiradentes* (1967) quanto *A lua muito pequena* (1968) partem da morte dos heróis, seja a sentença de enforcamento do inconfidente ou o reconhecimento da morte do guerrilheiro. *Arena conta Zumbi* (1965), que conta a história do Quilombo de Palmares, não começa propriamente com a morte de Ganga Zumba (futuramente Zumbi), mas com seu avô, Zumbi, no açoite. Apesar de compartilharem também um tom exortativo dessas figuras, isso abala o discurso de que tais dramaturgias eram apenas entusiásticas, espelhando a suposta falta de consciência de determinada esquerda sobre a derrota sofrida com o golpe de 1964. A presença da morte como inauguração da narrativa confere a elas um aspecto funesto e, em *A lua muito pequena*, isso ganha ainda mais força. Em *Zumbi*, o açoite é a primeira cena, mas trilha-se então a trajetória de fundação e resistência dos quilombos. Em *Tiradentes*, após a leitura de sua sentença, volta-se à narrativa da Inconfidência Mineira. Na peça sobre Che Guevara, contudo, toda a narrativa se concentra sobre sua morte, sem a pretensão de reconstituir seus feitos de uma vida inteira de guerrilheiro ou tampouco da guerrilha boliviana onde foi assassinado. Esse caráter mortuário que acompanha o conjunto sinaliza a atenção do dramaturgo ao momento histórico. O próprio título da peça, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, não privilegia mais o herói e sim rememora o presságio lírico anotado em seu diário pelo próprio Guevara sobre suas dificuldades finais.

Por outro lado, enquanto *Tiradentes* e *Zumbi* se referiam a figuras históricas do passado colonial brasileiro, o conjunto da *Feira Paulista* é de dramaturgias sobre o presente, sendo *A lua muito pequena* sobre um guerrilheiro latino assassinado um ano antes da realização do espetáculo. Desse modo, não há recuo histórico, apenas distância espacial. Isso significa que o Coringa não é um paulista de 1967 comentando as peripécias do herói da Colônia, como em *Arena conta Tiradentes*. Ele se situa no mesmo presente que comenta e, mais do que isso, é transformado numa figura que se manifesta através das palavras de Fidel Castro, então Comandante-em-Chefe de Cuba, que também foi guerrilheiro e combateu ao lado de Guevara. A ruptura de fronteiras mostra-se inserida num contexto de compreensão da latinidade brasileira, uma vez que o papel que seria de mediação com a plateia aceita-se

como realizado pelo líder cubano. Se o artigo de André Gorz que inspirou Boal realmente circulou entre a esquerda brasileira, a transmissão do pronunciamento de Fidel Castro foi reproduzida pela televisão e pelo rádio no Brasil ou o público teve acesso à publicação de *Guerrilha* (1968) pela ALN, que contava com a reprodução do discurso, é possível inclusive que as palavras do líder cubano fossem reconhecidas pelo público, procedimento que já era usado por Boal em *Arena conta Zumbi* quando mesclava a história do Quilombo de Palmares “com dados e fatos recentes, bem conhecidos pela plateia” (BOAL, 2011, p. 262). Entretanto, no caso de *A lua muito pequena*, a época da encenação coincide com a época da ação, e os discursos recuperados dizem respeito diretamente aos fatos narrados pela dramaturgia. Ou seja, o Coringa está mais próximo do herói, que por sua vez fica menos isolado num tempo passado e ficcional, e transporta também o público para mais perto dele não apenas como observador externo, mas de certo modo participante.

Além disso, *A lua muito pequena* tem um forte caráter lírico, que, no encontro com a proposta épica do texto, rende quase toda sua pretensão dramática. Naquela época, essa prática, hoje bastante comum na dramaturgia, era excepcional. Na peça de Boal, tal junção se constitui a partir de uma colagem de textos políticos, jornalísticos e poéticos que revelam ser essa a dramaturgia que mais deliberadamente incorpora a fragmentação visível no todo do espetáculo. É precisamente isso que leva o crítico Anatol Rosenfeld, que esboçara a principal crítica ao Sistema Coringa, a reconhecê-la como talvez “a mais ‘moderna’ e interessante do programa”, valorizando seu caráter de “‘partitura aberta’ que permite uma livre elaboração cênica” com a experimentação do Sistema Coringa (ROSENFELD, 2014, p. 208).

Na encenação, isso se revela na principal transformação com relação às experiências anteriores: seguindo a lógica do Sistema, as personagens são revezadas entre os atores de modo a favorecer mais a história contada do que a trajetória individual, mas no caso de *A lua muito pequena*, mesmo a personagem protagônica do Comandante é revezada (MAGNANI, 2016, p. 285). Essa opção inviabiliza de vez a identificação completa entre ator e personagem que se exige na interpretação naturalista, e contribui para tirar o herói do âmbito dramático. Tanto é assim que nos poucos momentos em que se aproxima de uma estrutura mais fechada, em que disputam a realidade particular e a argumentação abstrata do Comandante, é onde a peça perde força. Quando as falas, por outro lado, se dirigem à plateia, se engrandecem ao ultrapassar a ficção. Em 1970, quando publica um novo texto com 50 pontos que apresentam

o Sistema Coringa, Boal reafirma o revezamento da personagem do Comandante entre os atores. A escolha é certamente mais propícia à ideia de modelo que Boal defendia para o Comandante e indica que aquilo que constitui o Comandante como disposição à luta não é assim tão excepcional: pode estar em qualquer pessoa. Na peça, até uma atriz (Cecília Boal) fazia parte do grupo dos guerrilheiros, num aceno de que esse “modelo de homem” seria um “modelo humano”.

No mesmo texto de 1970, Boal encara o próprio espetáculo da *Feira Paulista* em sua totalidade como parte do Sistema Coringa no sentido de um “Coringa de dramaturgia”. Se nas peças do Sistema Coringa, os atores se unem para contar uma história, no espetáculo da *Feira*, os dramaturgos, compositores, poetas e artistas plásticos se unem para dar sua “opinião sobre o Brasil de hoje”. Boal (1970a) encerra o texto defendendo que “com um elenco de oito atores e três músicos, utilizando-se máscaras e rituais, pode-se montar qualquer texto [...]. O importante é mostrar a realidade como ela verdadeiramente é: transformação permanente.”. Essa estrutura de uma equipe concisa encenando diversos textos é exatamente o que se vê na *Feira*. O espetáculo assume o tema da transformação em sua própria encenação. Acolhe uma profusão caleidoscópica de estilos dramáticos de maneira exposta ao público, mais até do que se fazia do Teatro de Arena. A *Feira Paulista de Opinião*, embora apresentada num palco entre três paredes, é encenada sobre uma exposição de cartazes de artistas com um espaço cênico por vezes até mais reduzido do que o do Arena. As luzes se acendem entre as peças enquanto são apresentados os números musicais, revelando a caixa do teatro e a plateia. E os atores ao mudarem de caracterização acompanham a transformação das atmosferas, demonstrando uma unidade pelo trabalho: assim, um mesmo ator podia representar o pescador Joaquim Romão na peça de tons realistas de Lauro César Muniz, o Subchefe militar da censura no esquete esdrúxulo e grotesco de Plínio Marcos e um guerrilheiro na peça-colagem de Boal, como fez Rolando Boldrin.

O Sistema Coringa, de acordo com a proposição que acompanha *Arena conta Tiradentes*, parece colocar em disputa uma estrutura fragmentária que combina estilos e reveza personagens com a unidade em torno de um sujeito forte, o herói, que traz consigo a pressão das estruturas tradicionais a que é aliado. Na montagem da *Feira Paulista*, essa disputa pende mais para a fragmentação, que está presente desde a forma do espetáculo-colagem, e ganha força na peça-colagem de Boal, onde até a interpretação de seu herói pela

primeira vez é diluída entre os atores. Isso pode ser pensado em relação com o momento político que se vivia, da disputa entre as formas de luta na união da esquerda em um partido forte ou na sua fragmentação em iniciativas menores, as mais inovadoras de perfil guerrilheiro, além da própria estratégia da guerra de guerrilhas ser de pulverização pelo território. Nesse sentido, a fragmentação se apresentava como caminho para a “transformação permanente” que Boal defende. Ao mesmo tempo, ele não abandona a importância de alguma crença na unidade desejada. No espetáculo da *Feira*, ela é alcançada, de acordo com Rosenfeld (2014, p. 209), “apesar da variedade de tendências e perspectivas” pela “visão crítica da realidade”, mas na peça *A lua muito pequena*, ela assume o rosto de Guevara.



Figura 23: Luiz Carlos Arutin, Zanoni Ferrite, Rolando Boldrin, Cecilia Thumin e Ana Mauri em cenas de *A lua muito pequena*. O ator com a boina interpreta o Comandante. Fotografias de Derly Marques, montagem de Derly Marques e Stefan Leslie parte do conjunto *The Joker System/ El Sistema Comodín/ O Sistema Coringa*, com produção da VISUAL Arte/Comunicação de São Paulo. Acervo Instituto Augusto Boal.



### O modelo de aprendizagem: o artista como testemunha e parte

Outro aspecto que o espetáculo da *Feira Paulista* tenta recuperar das experiências anteriores do Teatro de Arena é a coletivização da produção. Com ela, se alcança também a beleza das instabilidades, o que colabora para abalar a figura estabilizadora do herói e convidar ao movimento de transformação. Além de acolher isso no todo do espetáculo, Boal tem essa preocupação especial na peça que escreve. Na primeira versão do texto, publicada no número 1 da revista *aParte* do TUSP, uma nota introdutória dizia: “Estes são os objetos encontrados com os quais se fará um espetáculo de teatro; a seleção última só será feita durante os ensaios. Algum outro material será acrescentado: fotografias, músicas, mapas etc.” (BOAL, 1968a, p. 67-68). Assim, o autor indicava que pretendia recuperar o processo coletivizado que levava os experimentos da sala de ensaio para a dramaturgia. Mais do que isso, na primeira rubrica de *A lua muito pequena* se lê que os atores “são narradores de história conhecida – isto é, de uma história mal conhecida”, de modo que “se comovem ao contá-la e ao conhecê-la melhor.” (BOAL, 2016a, p. 177), revelando uma aposta de Boal no aprendizado em ato no lugar de certezas sistematizadas e apresentadas ao espectador através de uma fórmula.

Augusto Boal, além de dirigir o espetáculo e escrever uma de suas peças, escreve também um texto de abertura para o programa da *Feira Paulista* intitulado *Que pensa você da arte de esquerda?*. Nele, o diretor e dramaturgo busca fazer um inventário crítico do que considera a arte de esquerda em 1968. Abaladas todas as tendências apresentadas, propõe ao final que a arte de esquerda deveria fazer um esforço – que só poderia ser coletivo – para ser simultaneamente testemunha e parte da realidade. Testemunha na medida em que a observa, fotografa, e parte integrante na medida em que é observada. Essa parece ser a proposta de modo geral da própria *Feira* como encontro de trabalhos artísticos que, tendo engajado de modo significativo o setor dos artistas na produção e no público, faz um diagnóstico da arte progressista de 1968, e apresenta as próprias obras que a compõem como caminhos possíveis. Mas, mais do que isso, essa ideia parece recuperada por Boal em *A lua muito pequena*, o que fica ainda mais evidente quando coloca como testemunha da guerrilha de Che Guevara uma personagem chamada Ator propondo não só levar a guerrilha ao palco do teatro, mas também o ator ao campo de batalha.

A proposta de uma arte testemunha e parte da realidade irá se desenvolver na obra de Boal até sua concepção das práticas do Teatro do Oprimido que o tornaram mundialmente famoso, mas dentro dela está latente a ideia de modelo, muito cara a Bertolt Brecht, especialmente em suas peças de aprendizagem. Nelas, os intérpretes deveriam revezar entre si os papéis como modo de aprender em ato a rede de determinações que opera em cada uma das personagens ao mesmo tempo em que revelavam que suas ações não eram naturais e, portanto, poderiam ser transformadas. A proposta de Brecht para os atores nas peças de aprendizagem era que eles encenassem diversas vezes a montagem, cada vez representando um personagem como prática de aprendizagem do próprio elenco. Essa ideia parece também recuperada por Boal na dramaturgia de *A lua muito pequena* quando, na primeira rubrica, ele prescreve que os atores redescobrem a história “mal conhecida” da morte de Che Guevara ao contá-la.

Outra semelhança da proposta de Boal com a de Brecht é que ele, em muitas ocasiões, prevê que os atores fiquem todos em cena durante o transcurso da peça e, ao menos no processo de ensaios, revezem-se em todos os papéis. A transformação da encenação de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* com relação às prescrições anteriores do Sistema Coringa é tão importante porque favorece a ideia de modelo de aprendizagem acima da de herói mítico (ou mistificado, nos termos de Rosenfeld), que opera quando o diretor tenta restringir ao plano do naturalismo a figura do herói, que parece agir por uma espécie de predestinação ou determinação pessoal e que, ao invés de impulsionar sua reprodução e multiplicação, favorece a excepcionalidade de caráter daquele indivíduo e limitada a ele, na pior das hipóteses, de maneira quixotesca. Ainda assim, Boal não se divorcia plenamente da ideia de herói, e ela cobra seu preço porque ao privilegiar um *ethos* idealizado a uma prática real, prevalece a admiração sobre a aprendizagem. As citações de discursos de Guevara extraídos de seu contexto original e situados em acontecimentos reais totalmente diversos, escamoteando as soluções pragmáticas que o guerrilheiro adotou frente a eles, têm o efeito de o alçar à imagem de uma autoridade de aspectos religiosos, à qual se deve aderir por fé sem atenção a qualquer obstáculo mundano, como o risco da própria vida ou o bem estar de seus familiares.

### O modelo sacrificial: as duas faces de um mito

*A lua muito pequena* contém uma narrativa multifacetada, presente nas diversas vozes que compõem a colagem, contudo, Boal ainda aposta na unidade lírica, que se constitui a partir de um sujeito (Che Guevara), que o autor pretende elevar ao posto de modelo a partir de sua morte. Apesar do dado fúnebre, portanto, Boal tenta operar uma positividade dessa experiência através de uma expectativa de futuro. A forma mais tradicional de narrativa coral ligada ao tema do martírio, que visa despertar a disposição mental de imitação, aparece no teatro religioso. Sob o signo da imitação da paixão de Cristo, narra-se o martírio dos santos guerreiros com vistas à imitação daquelas figuras da mesma fé que inspira Jesus Cristo.

Boal parece realizar uma operação semelhante quando transforma sua dramaturgia na narração do martírio de Guevara, com a descrição dos eventos que antecederam sua morte e sua posição exemplar a cada estação de sua *via crucis*. Pertence a essa lógica e esse tipo de figura o posicionamento inflexível diante daqueles que vacilam a sua volta, como nos episódios de Flores e da Velha das cabras. Tal como um santo, e como o próprio Cristo, ele é apresentado como aquele que viveu seus ideais até a morte – mesmo subjugado, ele não se submete frente a nenhum militar –, e que o fez em nome de um bem comum – sublinhado a cada fala sua que convoca à solidariedade entre os povos – que pertence a todos nós, que, então, somos convocados a honrar seu modelo.

Em sua autobiografia, Boal revisita o debate crítico sobre o mito e o herói que marcou a fase da dramaturgia de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Ele argumenta que o mito não é, em si, mistificador. O mito seria uma “simplificação do indivíduo histórico” a fim de destacar os traços essenciais de seu caráter, enquanto a mistificação – que seria o problema – ocorreria quando é destacado o pitoresco desprezando o essencial. Para Anatol Rosenfeld, em sua crítica ao Sistema Coringa, contudo, a mistificação tem a ver justamente com essa “simplificação do indivíduo histórico”, pois não é possível simplificar somente sua figura, é imperioso simplificar seu entorno para reconstruir a “época mítica” em que pode vingar o herói mítico. Para tanto, as complexidades da atualidade precisam ser reduzidas a uma dimensão primitiva e, portanto, mistificadas. Se não, o herói parece descolado da realidade em que se situa: mais do que corajoso, destemido, mais do que modelo, exceção. É

o que acontece em *A lua muito pequena* nos momentos em que o discurso do Comandante é contrastado com as dificuldades objetivas da guerrilha.

Boal, portanto, não responde exatamente à crítica, mas avança em sua argumentação com um exemplo:

Cristo. Se mostrarem apenas seus padecimentos na cruz, estoicismo, se esconderem seu poder mobilizador popular, estarão *mistificando o mito*. Che, mostrando o cadáver, olhos entreabertos, rodeado de assassinos, isto é *mistificação*: o homem derrotado. Mostrando-se o Che herói de Santa Clara, o homem que venceu Batista, será então o mito sem *mistificações*. (BOAL, 2014, p. 277, itálicos do autor).

O dramaturgo escolhe como exemplos de mitos que poderiam ser mistificados Cristo e Ernesto Che Guevara, contrapondo as imagens de suas mortes estoicas e de suas vidas de engajamento. Para ele, destacar a imagem da morte seria mistificação, enquanto a importância do mito viria da ação engajada em vida. Parece estranho então que ele tenha escolhido contar em *A lua muito pequena* precisamente o embate de morte de Guevara, e a primeira versão do texto traga como ilustração justamente a foto que o autor descreve como retrato da mistificação. É certo que o texto, tratando dos últimos dias de Guevara, recupera seu pensamento e discurso para além daquele momento. Imbui a figura de um forte impulso de vida frente ao cenário de violência mortal, e busca elevá-la ao patamar de modelo para o futuro. Mas não seria precisamente essa luta pela vida e por outra vida até o último momento – o olhar que mesmo morto transporta a outro tempo além do mortuário –, o pitoresco que ele mesmo acusa de transformar o mito em mistificação? Sua argumentação parece não se sustentar diante da peça que ele mesmo escreveu. E, consciente ou não disso, Boal escolhe comparar precisamente as trajetórias de Cristo e Guevara. A associação com Cristo, aqui, é direta. Na dramaturgia está implícita na estrutura da “via sacra” e na ideia de honrar a figura que “morreu em nosso nome” a ponto de afirmar a fidelidade eterna de que “tudo quanto ainda me falta dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo ao meu lado.” (BOAL, 2016a, p. 197) – algo que só reafirma a ideia de que o modelo defendido é o do martírio sacrificial, que está na origem das legendas dos santos guerreiros.



Figura 24: Fotografia de Guevara morto acompanhado por seus carrascos na lavanderia do hospital de Vallegrande. Imagem que acompanha o título de *A lua muito pequena* na revista *aParte*. Autoria desconhecida. Fonte: Boal (1968a, p. 67).



Figura 25: Fotografia de Guevara discursando. Imagem que acompanha as exortações finais de *A lua muito pequena* na revista *aParte*. Autoria desconhecida. Fonte: Boal (1968a, p. 75).

Na versão de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* publicada na revista *aParte* meses antes da estreia da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, o texto era acompanhado de duas fotografias do guerrilheiro. A primeira, ao lado do título do texto, era a de Guevara morto. O corpo está na lavanderia do hospital de Vallegrande, na Bolívia, onde foi realizada sua autópsia. Che Guevara tem os olhos abertos e o dorso, nu, levemente elevado. Apenas sua mão direita, suja de sangue, e um estranho pano no lado esquerdo de seu corpo delatam algum possível ferimento. No aspecto geral, lembra um combatente cansado após uma batalha, mas não ferido de morte. Parece olhar fixamente para algo acima dele, como se não estivesse morto numa maca, cercado pelos militares que o capturaram, custodiaram e assassinaram. Todos observam o cadáver. Uma perna cujo pé calça uma bota de militar invade a fotografia pelo lado esquerdo e aponta para o corpo num estranho gesto profanador. A imagem é a mesma que estampa o centro do programa do espetáculo do TUSP, *Os fuzis da dona Tereza Carrar*.

A outra fotografia, interposta entre as falas finais e exortativas da peça, retrata Che Guevara discursando no Conselho Interamericano Econômico e Social da Organização dos

Estados Americanos (OEA), realizado no Uruguai, em 1961, quando convoca a uma aliança emancipatória entre os países da América Latina contra o programa de assistência ao desenvolvimento socioeconômico da América Latina encabeçado pelos Estados Unidos de John F. Kennedy. Entre as duas fotografias que ilustram a peça de Boal se passam seis anos e alguns meses, período em que Che Guevara passou de ministro do país no qual ajudara a construir a revolução pela guerra de guerrilhas à sua condição primeira de combatente. As imagens são, contudo, apresentadas na ordem inversa à cronologia dos fatos. A primeira fotografia mostra Guevara como combatente abatido em meio a seus algozes – embora seus olhos pareçam transportá-lo para um lugar diferente daquela lavanderia de hospital de província em que seu corpo foi submetido a exames e mutilações antes do desaparecimento – e a segunda mostra o militante vigoroso num discurso político para líderes da América.

Em 1968, o crítico de arte John Berger publica uma análise da fotografia de Freddy Alborta, *A paixão do Che* (1967). A imagem, cujo título já remete à identificação com Cristo, foi a que se eternizou como o retrato de Guevara morto, e não é a mesma utilizada para ilustrar a peça de Boal, de autoria desconhecida, mas, apesar do maior apuro estético da primeira, ambas foram capturadas na mesma ocasião e seus elementos principais e estrutura são bastante semelhantes: o cadáver de Che, na lavanderia do hospital onde foi realizada sua autópsia, com o dorso nu levemente levantado e os olhos abertos no centro do grupo de militares responsáveis pela sua prisão e assassinato<sup>14</sup>. Na sua análise, Berger aponta o quanto em casos excepcionais a tragédia da morte de um homem completa e exemplifica o sentido de toda sua vida. Para ele, seria assim com Cristo e com Guevara, que teria antecipado essa percepção ao dizer, no final de sua *Mensagem aos Povos do Mundo através da Tricontinental*:

em qualquer lugar que nos surpreenda a morte, bem-vinda seja, sempre que esse, o nosso berro de guerra, tenha chegado até um ouvido receptivo e outra mão se tenda para pegar nas nossas armas, e outros homens se apressarem a entoar os cantos vultuosos com rajadas de metralhadoras e novos berros de guerra e vitória. (GUEVARA, 1967).

---

<sup>14</sup> Com relação ao aspecto estético, a análise de John Berger aproxima *A paixão do Che* de duas pinturas, *A lição de anatomia do professor Tulp*, de Rembrandt e *O Cristo morto* de Mantegna. Posteriormente, escreveram sobre a fotografia intelectuais como Umberto Eco e Susan Sontag. Um artigo de Mariano Mestman (2014) tenta compilar as principais elaborações sobre a imagem. No Brasil e no calor da hora, além da peça de Boal, ela também será material para algumas das pinturas de Claudio Tozzi que tematizam o guerrilheiro como *Guevara morto* (1967) e *Guevara* (1967).

De acordo com o Berger (1968), assim como a antecipação de sua morte pelo guerrilheiro dera a medida da necessidade de transformar as condições intoleráveis de vida no mundo, a realidade de sua morte estampada na fotografia que rodou o mundo transforma a sua vida em medida da possibilidade de experiência tolerável no mundo, o que novamente remete à fala de Cortázar que encerra a peça de Boal sobre o empenho de sua vida em prol do guerrilheiro. Para essa ideia de modelo que Berger identifica e parece partilhada por Boal, é importante a conclusão do ciclo que essa morte indica, a ponto de sequer serem mencionados Benigno, Pombo e Urbano, os guerrilheiros que escaparam com vida da Bolívia e, após fugirem pela cordilheira até o Chile, chegaram em Cuba em março de 1968.

Por outro lado, a materialidade do cadáver também provoca assombramento, e por isso esse modelo será apresentado através de uma estrutura positivadora do herói, que despreza os companheiros de Che que caíram durante o período da guerrilha, e mesmo aqueles que tombaram junto com ele, de cujos cadáveres se entreveem partes em algumas das fotos que documentam a morte de Guevara. Na peça de Boal, eles só são exaltados na medida em que, após verem o Comandante caído, se sacrificaram “além de qualquer limite nessas circunstâncias” (BOAL, 2016a, p. 188). Seus corpos estavam na mesma lavanderia em que Che foi fotografado, aos pés da maca improvisada em que o colocaram, mas aparecem em poucas imagens. Estão abandonados no chão, as vestes sujas, como vítimas anônimas de guerra. Pelo que indica o enquadramento da maioria delas, os fotógrafos desviaram deles para captá-las. A reconstrução mental da cena é devastadora.

Enquanto Guevara teve sua barba e cabelos cortados, seu corpo limpo e suas vestes trocadas, seus companheiros parecem estar no mesmo estado em que foram encontrados e mortos. O biógrafo de Che Guevara, Jorge G. Castañeda afirma que nessa preparação do corpo para fins de identificação e ostentação de seu assassinato, o exército boliviano teria cometido seu único erro na campanha de captura ao guerrilheiro: transformar o revolucionário encurralado, com ares de indigente após meses de fuga na selva sem alimentação regular, na imagem “crística” da vida que segue na morte (CASTAÑEDA, 1998<sup>15</sup> *apud* MESTMAN, 2014, p. 4). Se eles cometeram essa falha, que imediatamente se verificou pela procissão de populares que acorreram ao hospital para a última visão desse “santo” até hoje homenageado na cidade, a esquerda também falhou ao abraçar a imagem de santo oferecida pela imprensa e montada

---

<sup>15</sup> CASTAÑEDA, Jorge. Muero porque no muero. **Cinémas d’Amérique latine**, núm. 6, Toulouse, 1998.

pelos militares, que destaca a excepcionalidade do indivíduo, e não olha para o sentido de uma coletividade que resiste mesmo dentro de uma ação de vanguarda.

#### 2. 2. 4 *A força do tempo e da morte*

*A lua muito pequena e a caminhada perigosa* foi escrita menos de um ano após o assassinato de Che Guevara, acontecimento que foi um dos grandes temas mundiais e suscitou grande discussão sobre a viabilidade ou derrota definitiva da estratégia de luta que ele defendeu. Tal pressão histórica talvez ajude a compreender a busca por um entusiasmo de sentido algo místico. De acordo com Anatol Rosenfeld (2012, p. 35) em sua crítica ao Sistema Coringa,

não há mito racional. [...] É a unidade do sentimento que substitui a coerência lógica. O mito é um modo de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamentalmente arraigadas.

No Brasil de 1968, sob a ditadura militar, que cada vez mais acirrava as perseguições à esquerda – num espectro amplo que inclui além de movimentos sociais, intelectuais e artistas –, quando as estratégias de luta dessa esquerda se encontravam na encruzilhada do refluxo das grandes manifestações de rua e despontavam as primeiras ações públicas da guerrilha, que já eram objeto de um debate intenso e de uma perseguição feroz pelo regime, o assassinato do principal líder de projeção global da guerrilha, combatente da Revolução Cubana, símbolo maior do sucesso da luta armada no continente, num país vizinho, provavelmente catalisou um processo complexo de posicionamento entre as pessoas de esquerda.

Claudia Gilman (2003) observa o quanto esse assassinato, mesmo num momento de retrocesso de muitas das experiências de guerrilha na América Latina, não repercute como uma percepção de fracasso dessa via. Pelo contrário, sua imagem de bravura prevalece como modelo. No Brasil, tal retrocesso ainda não estava consolidado, pelo contrário, as iniciativas de luta armada estavam em ascensão. Mas essa suposta reversão do fracasso parece conter uma complexa mediação que Boal talvez externalize na peça, por ser ele próprio testemunha e parte dela. E a mistificação talvez fosse compartilhada pelo próprio autor em face dessa



complexidade. Em outras palavras, talvez Boal apresente a questão do mesmo modo como a sentia apresentada a si mesmo: sentindo-se intimado pelas circunstâncias (independente da atuação direta de pessoas específicas nesse sentido, ainda que elas possam ter existido) a uma adesão à guerrilha que talvez não lhe parecesse defensável de maneira racional, embora lhe parecesse imperiosa no âmbito político, tanto que o diretor chegou a se vincular a Aliança Libertadora Nacional (ALN).

Isso não se confunde com mero delírio ilusionista. Se hoje a análise distanciada das reais chances da guerrilha vem no sentido de seu fracasso anunciado, essa não era a percepção dominante quando as primeiras ações bem sucedidas deixaram os militares acuados como há muito tempo não estavam, num período em que a esquerda realizou façanhas pela resistência armada mesmo em condições de disparidade de forças, como na Revolução Cubana de 1959 e na Guerra do Vietnã, ainda em curso. Grandes intelectuais ligados à produção cultural e à militância política como Mário Pedrosa (1967) se levantaram para defender a força da luta armada mesmo no momento do assassinato de Guevara. Ainda assim, a defesa da estratégia de guerrilha, talvez pela própria compreensão da necessidade de aderir a ela sem que fosse possível organizá-la de modo totalmente racional, até pelos riscos oferecidos e materializados da forma mais virulenta no assassinato de Guevara, se apresenta como imperativo religioso, recorrendo a um expediente familiar à toda tradição latina de formação cristã.

Para Sábado Magaldi (1984, p. 89), o motivo que levou Boal a escrever *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* foi a percepção de que as peças que compunham a *Feira* “só diagnosticavam os males, precisando ser apontada uma solução – o que o levou a tratar de Che Guevara (um caminho possível)”. Existe uma demanda por enxergar caminhos num presente de devastação, entretanto, Boal escolhe tratar dos últimos dias, dos sofrimentos, das traições e perseguição contra esse homem que apontava como caminho. O momento histórico também contribui para compreender o enfoque de Boal, que, ao invés de partir do assassinato de Guevara para contar a história da sua luta – como fez com Tiradentes –, conta a história da própria morte do guerrilheiro. E, se por um lado a imagem da morte é o mote do modelo sacrificial, e este indica a tentativa de positivação na unidade do sujeito por uma expectativa futura do modelo, a morbidez também tem força estruturante. Assim como o modelo do teatro religioso orienta a narração coletivizada do martírio do herói, a forma da

colagem, signo principal do fracasso do drama, mimetiza o despedaçamento como uma autópsia das frágeis tentativas de unidade.

Boal tenta estabelecer um futuro de unidade, mas o intenso presente é de fragmentação, e a dramaturgia de *A lua muito pequena* testemunha essas duas forças em atividade, bem como o conjunto da *Feira Paulista*. A unidade que no teatro se manifestava através do sujeito popular do nacional-popular perde espaço na cena porque a unidade das estratégias de luta também se perdeu, e as novas formas de luta convidam a novas categorias do imaginário. A partir da figura do Comandante como herói, o dramaturgo tenta conciliar na narrativa algum traço de unidade para esse novo universo, mas ele é fragmentário. E é apresentado como tal na medida em que a história é contada numa composição de diferentes vozes, em diversos registros, e com a divisão do próprio Comandante entre os atores na interpretação. É isso que a estrutura da *Feira* reconhece, assim como a forma de colagem da peça de Boal: é o que há de mais vivo em ambas.

Tanto o tom entusiástico do Sistema Coringa quanto a forma religiosa são tentativas de positivação do tema da morte, mas sua força de despedaçamento contamina a estrutura através da colagem, que remonta à atitude de autópsia do cadáver. Há uma tentativa, uma defesa e uma disputa pelo futuro, mas na prática os restos mortais cobrem o horizonte à volta da narrativa. Embora externalize um discurso de “deixar que os mortos enterrem seus mortos”, ela não consegue em seu íntimo abandonar o sentimento do terrível frente à imagem muito concreta da morte. A sensação de derrota talvez predomine porque a estrutura forjada não dá conta da força e da urgência do tema. Em outras palavras, prevalece a verificação da dor sobre a exortação. E a exortação só consegue existir na medida em que compreende que não é só vida e positividade que se pede de um guerrilheiro, mas também um pouco de morte.

Boal elege a trajetória mortuária para ser narrada. Ao mesmo tempo, o caráter mortuário do tempo em que a peça é escrita não provém da guerrilha, mas povoa o imaginário de uma ditadura sanguinária, tanto que nas demais dramaturgias da *Feira*, esbanjam-se imagens de feridas abertas, pus, partes de corpos decepados, cadáveres insepultos e até uma dose de agressividade contra o público. Nesse sentido, o que a peça tem de mais produtivo não é a defesa de um modelo heroico, mas o gesto de, em 1968, ano da explosão da guerrilha no Brasil junto a sua violenta repressão, colocar em cena o guerrilheiro mais procurado do mundo, recentemente assassinado no país vizinho quando tentava deflagrar a guerrilha na

América Latina, assumindo a dimensão simbólica dessa morte numa narrativa que extrapola fronteiras e interlocutores nacionais, atitude incomum na dramaturgia nacional.

A dimensão da tragicidade do momento talvez fosse suficientemente concreta entre artistas e público para que o autor se permitisse flertar com a forma trágica no que diz respeito à heroicização seguindo a tradição de investir no indivíduo ao invés de sua conexão com o período histórico que vive e, ainda assim, sua proposta ser encarada como “um caminho possível”. Entretanto, isso não se incorpora na dramaturgia. Os discursos de Che Guevara aparecem como rastros de conexão, mas ela não é vivida, o que intensifica a sensação de que a morte ali dissecada, e não a transformação social, é a ação necessária. É difícil o movimento de lidar com a sombra do real que ameaça, e a peça internaliza a contradição de não tratar da revolução com distanciamento épico – que talvez sequer fosse possível – ao presentificar na cena as dificuldades da luta revolucionária, mas ao investir numa figura individualizada, a partir de sua morte, por mais que o dramaturgo apele verbalmente ao modelo, a estrutura parece pender mais para a inevitabilidade da destruição, que, então, deixa de ser pressão apenas externa. Apegada àquela figura, a revolução se encerra naquela morte, mesmo que ela queira ser convertida em força motriz para a luta, porque a sua morte significa uma mudança na luta, o que não se incorpora. Isso não significa não poder homenagear os mortos, sofrer a dor da perda irreparável de pessoas que fazem a diferença, mas agarrar-se à imagem heroica, isolada e identificada à morte implica agarrar-se à morte talvez também da revolução.

No auge da luta armada no Brasil, *Animália* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* ousam colocá-la em cena num gesto de enfrentar de maneira produtiva os limites entre a produção cultural e a luta política. Em ambas, esse movimento é orientado e catalisado pelo assassinato de Che Guevara. Na peça de Boal, toda voltada para esse acontecimento, isso está evidente. Em *Animália*, a urgência do tema da guerrilha sobre todas as figuras, e especialmente aquelas associadas ao espectro progressista da cultura (o Moço, o Hippie e a Moça), tem ecos dessa morte, como o Hippie confessa em seu bonito e agressivo poema ao guerrilheiro. A luta armada, portanto, se apresenta em cena já junto da morte. Se ela é o ponto de chegada de Guarnieri, para Boal, é o ponto de partida. Em *A lua muito pequena*, a morte de Che, declarada na primeira cena, imita a de Jesus em tom elevado, enquanto uma versão decaída imita a morte do guerrilheiro em *Animália*. Primeiro, na encenação que o Moço faz

de seu combate imaginário na guerrilha e, depois, na cena final, pelo tiro do pai e Soldado quando ele executa sua primeira e única ação – a destruição do aparelho televisor. Na peça de Boal, a morte é heroica, na de Guarnieri, ela primeiro tem algo de patético, e depois, assim como na de Boal, de inevitável, é “dolorosamente certa”. O olhar dos dois dramaturgos para essa estratégia de luta política nascente, portanto, não é o mesmo. Enquanto Boal heroiciza Guevara na tentativa de convocar à luta, Guarnieri critica a adoração à figura do guerrilheiro e desconfia da adesão dos estudantes à guerrilha, mas ambos se sentem impelidos a dar forma cênica ao que se apresenta como imaginário a partir de uma prática política e nessa abertura ao real captam a dimensão trágica da luta nos anos de recrudescimento do regime militar.

O gesto criativo de colocar em cena essa luta, nesse momento, convida a pensar a ideia de revolução junto da tragédia na tentativa de lidar com as difíceis conexões do presente ao invés de buscar um salto do passado ao futuro (WILLIAMS, 2002, p. 114). Entretanto, as perdas infligidas pela contrarrevolução, mais do que qualquer horizonte emancipador de transformação revolucionária, parecem conferir a elas um sentimento duplamente amargo: do irreversível desperdício de pessoas que faziam diferença e do espectro de uma derrota atroz como funesto destino. Em *Animália*, que trabalha com representações alegóricas numa estrutura de simulacro de transmissão televisiva, prevalece a força da indústria cultural sobre o gesto individual de recusa, e o flerte de *A lua muito pequena*, uma colagem lírico-narrativa, com a tragédia se dá através do investimento na figura do herói implicada na necessidade da morte.

Junto à tematização da guerrilha, que surge numa íntima implicação com a morte, acompanha-se nas duas peças a morte de uma estrutura dramatúrgica de que já partilharam Guarnieri e Boal, o que se percebe melhor a partir do conjunto da *Feira Paulista*. O realismo do drama nacional-popular que tende à positividade ainda é a forma dominante em *O líder* de Lauro César Muniz e em *A receita* de Jorge Andrade, mas mesmo nessas duas peças já existem descontinuidades narrativas e críticas internas. Por sua vez, está distante do grotesco das farsas urbanas *É tua a história contada?*, de Bráulio Pedroso, e *Verde que te quero verde* de Plínio Marcos. E esse impulso nacional-popular já não organiza a forma nem em *Animália* nem em *A lua muito pequena*. Guarnieri o rompe através de figuras alegóricas, quase abstratas e muito negativas, embora a positividade possível ainda esteja próxima do “povo”: o Mudo e a

Muda. Boal, por sua vez, produz uma peça-colagem que dá pouco espaço ao próprio drama. Na cena, *Animália* prescreve uma estrutura de simulacro, forçando na forma a disputa com a indústria cultural que coloca em pauta como reflexão mais ampla do campo da cultura. Com isso, Guarnieri se arrisca a produzir a mesma espetacularização que pretende criticar. Boal, por outro lado, investe no aspecto artesanal em que os atores instauram pela simples narrativa um espaço da lembrança.

Há uma constante tensão na forma e no tema entre a devastação e a busca pelo futuro. O impulso criador prevalece na medida em que as próprias peças foram escritas e encenadas, ao mesmo tempo, a força mortuária de seu momento histórico e de seus temas as vincula a uma atitude de autópsia desse cadáver ainda insepulto que se torna a própria produção teatral e testemunha o encerramento de um ciclo sem que seja possível alinhar uma proposta coletiva nova. A todo tempo a imagem da morte se impõe, fazendo com que o apelo dos Mudos à plateia após o assassinato do Moço em *Animália* e a exortação do Comandante como modelo pelo Coringa em *A lua muito pequena* pareçam insuficientes e mais verdadeira a declaração do personagem de Cortázar de que ele, sozinho, empenharia sua vida em seguir a do Comandante. A ideia de *Feira* é movida por um impulso de coletivização que busca estabelecer conexões. Seu modo de execução como espetáculo e acontecimento cultural dá conta disso em grande medida. Ao mesmo tempo, nas suas peças, ela dá concretude às dificuldades que o momento histórico impõe às ações coletivas e, com isso, acaba voltando-se às personagens individualizadas e aos gestos dos sabotadores individuais, em que pese os esforços dos dramaturgos de coletivização nas figuras abstratizantes que representariam toda sua classe em *Animália* e de coralização na encenação de *A lua muito pequena* através do Sistema Coringa.

### **2. 3 No cenário dos debates: o limite entre a cultura e a política**

Reformulando a pergunta disparadora dos trabalhos que integram a *Feira*, “Que pensa você do Brasil de hoje?”, Augusto Boal escreve um ensaio para o programa do espetáculo sob o título de *Que pensa você da arte de esquerda?*, em que procura traduzir em termos críticos os debates em jogo na cena. A revisão das formas ligadas ao nacional-popular e o

aparecimento de novas tendências na arte – visíveis nas dramaturgias e nas canções – são ali debatidos em busca de um caminho para uma arte de esquerda que assuma o povo como interlocutor.

Entretanto, mesmo as iniciativas anteriores nesse sentido são condenadas pelo autor. Boal (2016b, p. 23) faz uma crítica sistemática das tendências da arte de esquerda porque teriam sido “superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento”. Ou seja, ele pressupõe a morte de uma produção cultural para analisá-la, mas será mais rigoroso com algumas tendências do que com outras. Em primeiro lugar, define o “neorrealismo”, caracterizado pela exposição realista da realidade dos de baixo, e associado à produção de dramaturgos como Plínio Marcos, Jorge Andrade e de Guarnieri e Vianinha, que colaboraram com o Arena. O limite dessa proposta teria sido apontado pelo crítico Anatol Rosenfeld ao comentar o efeito de “empatia filantrópica” sobre plateias burguesas, que se sentiriam absolvidas de serem responsáveis pela miséria apresentada em cena ao se identificar com os miseráveis. Zé Celso, em seu manifesto-entrevista à revista *aParte* no mesmo ano de estreia da *Feira* faz crítica análoga, quando comenta o efeito de mistificação sobre as plateias burguesas que produziria o teatro politizado. Para Boal, isso significa que o teatro “neorrealista” não serviria à transformação da realidade, mas poderia documentá-la.

Por sua vez, quando trata da outra vertente do teatro politizado interessado no povo, a tendência “sempre de pé”, de caráter exortativo e vinculado tanto às experiências do CPC quanto à dramaturgia mais recente dos musicais do Arena, o autor volta ao problema do público para ressaltar que “o verdadeiro interlocutor deste tipo de teatro é o povo, e o local escolhido para o diálogo deve ser a praça” (BOAL, 2016b, p. 30) porque o público de teatro é esteio da opressão que seria criticada em cena. Ou seja, sem maiores considerações sobre as diferenças entre cada uma das experiências, e ao invés de analisar a relação com as plateias burguesas, o autor insiste na construção de um novo público e espaço para o teatro, mas antes disso se dedica a uma última tendência do teatro do campo progressista.

O “tropicalismo chacriniando-dercinesco-neorromântico” será o principal ponto de tensão do texto. A categoria criada por Boal combina a referência ao apresentador escrachado de programas de auditório José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha (que havia recentemente recebido os músicos tropicalistas em seu programa), à atriz debochada do teatro de revista Dercy Gonçalves e a uma atualização do romantismo. O movimento é

ferozmente acusado de ser prisioneiro da lógica burguesa que pretende atacar. Augusto Boal recupera trechos da referida entrevista de Zé Celso à revista *aParte* para justificar que o tropicalismo “pede ao teatro burguês que incite burgueses a atitudes individualistas”, que é “precisamente o que a burguesia tem feito desde o aparecimento da *virtú* até Hitler, Mr. Napalm e LBJ [Lyndon B. Johnson, então presidente dos EUA]” (BOAL, 2016b, p. 31). Por isso, essa tendência seria também a “que tendo sua origem na esquerda, mais se aproxima da direita” (BOAL, 2016b, p. 33) na medida em que faria uma oposição performática e superficial a elementos da sociedade pelos próprios meios dela, o que ao invés de revelar-lhes as entranhas facilitaria sua absorção. Ou seja, quando os tropicalistas imaginavam *épater la bourgeoisie* [chocar a burguesia] pela subversão interna de seus próprios meios, o que faziam era *enchanter la bourgeoisie* [encantar a burguesia], numa corruptela da palavra de ordem dos poetas decadentes franceses do início do século 19.

A vertente mais politizada do tropicalismo era impiedosa com as alianças do Partido Comunista e de parte considerável da esquerda com a burguesia nacional no período pré-golpe de 1964, e era nesse contexto que se situava a acusação do papel do teatro politizado na mistificação da “boa consciência burguesa” na referida entrevista de Zé Celso. O que Boal observa é que, embora os tropicalistas verbalmente acusassem a burguesia e debochassem de valores que acreditavam serem seus sustentáculos como a família, a moral e os bons costumes, a sua produção se dava pelas estruturas e circulava nos meios burgueses, numa aliança tão ou mais contraditória que a primeira, porque não se enxergava como aliança, e sim como pura ruptura.

A força da análise de Boal tem a ver com identificar que “o sentido da ideologia não deve ser medido por seus conteúdos em si, mas por sua participação no sistema produtivo, pelos rituais sociais com os quais a ideologia se liga” (CARVALHO, 2016, p. 205). Boal, contudo, não opera do mesmo modo quando analisa a produção politizada mais próxima ao Teatro de Arena. Ele critica o “neorrealismo” e o “teatro exortativo” em oposição a dois elementos que considera fundamentais para o teatro de esquerda: o efeito combativo, que faltaria ao primeiro, e o público popular, único destinatário possível do segundo. Entretanto, sua análise não descreve estruturas produtivas. Por efeito disso, ignora que o “neorrealismo” não foi uma fórmula estática adotada por diferentes dramaturgos, mas um resultado de experimentos coletivos de dramaturgia e de interpretação para colocar em cena questões que estavam no

centro do debate público de esquerda. Deixa de observar, também, que a diferença entre o “teatro exortativo” dos CPCs e do Arena pós-golpe não é apenas o local das exposições e o público a que elas se dirigem, mas a estrutura de trabalho que viabilizava uma produção amadora que congregava artistas profissionais, estudantes e trabalhadores nos CPCs *versus* uma prática já segmentada pelas rupturas do golpe de 1964, que tentava conciliar a recuperação a experiência anterior através de uma fórmula, o Sistema Coringa, que permitisse também a viabilização comercial do Teatro de Arena.

Assim, muitas das experiências do Teatro de Arena e do tropicalismo são postas na mesma vala comum de uma produção cultural superada ou que gira em falso. Na mesma ocasião em que Zé Celso concedeu sua entrevista à revista do TUSP, a *aParte*, Boal também respondeu a perguntas dos estudantes, que buscavam mapear a produção teatral pós-golpe e pressupunham uma necessária ruptura. As entrevistas foram apresentadas em conjunto na matéria *Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje: Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa*, mas assumem caminhos distintos. Enquanto Zé Celso discorre longamente sobre o teatro que ele acreditava responder à nova realidade pós-golpe, Boal é sintético e soa reticente às perguntas colocadas pelos entrevistadores, preocupado em defender uma continuidade entre a produção teatral pré-1964 e aquela então realizada pelo Teatro de Arena, afirmando sua validade. Na entrevista, o povo já aparece como parâmetro e destinatário de toda arte, mas o texto de apresentação da *Feira Paulista* sinaliza um passo adiante na reflexão que começa a ser registrada naquela ocasião por estabelecer um diálogo com os argumentos apresentados por Zé Celso, tanto na ruptura com a produção anterior do Arena quanto na defesa da conquista do povo contra a resignação. Há inclusive uma ordenação parecida da argumentação na entrevista-manifesto de Zé Celso e no texto de apresentação de Boal: ambos renegam o teatro comercial, apontam as limitações das propostas disponíveis no campo progressista e então se dedicam à formulação de uma alternativa. Não se trata, portanto, de mera oposição surda à Tropicália, há um movimento de resposta e o senso de pertencimento ao mesmo campo de disputa, tanto que Caetano e Gil, grandes expoentes do tropicalismo, integram o espetáculo da *Feira Paulista*, cujo diretor musical também trabalhou em *Roda viva* com Zé Celso, que, por sua vez, assume posição importante nas ações pela estreia da *Feira* contra a censura. Boal, em seu texto, insiste que a arte de esquerda deve ser um gesto



coletivo. Apesar de toda espinhafração da Tropicália, o autor reconhece que seus principais artistas não teriam renunciado “à condição de porta-vozes do povo” (BOAL, 2016b, p. 33).

O diretor tem uma história prévia com esses artistas. Ele chegou a dirigir espetáculos do Teatro Oficina sozinho e com Zé Celso antes do último se firmar como diretor no grupo – processo que ainda não estava consolidado naquele momento<sup>16</sup>. De modo geral, especialmente no início do Teatro Oficina, ele e o Arena foram grupos bastante próximos. Por sua vez, os músicos da Tropicália colaboraram com o Arena em diversos dos espetáculos da fase *Arena conta*. Em alguma medida, foram apresentados ao público paulista em 1965 com *Arena canta Bahia*, que reuniu Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Jards Macalé e Tom Zé, e se seguiram diversas colaborações, inclusive em *Arena conta Tiradentes*, com composições de Caetano e Gil (MAGALDI, 1984, p. 71-72).

Ridenti (2010, p. 101), inclusive, aponta que o verso de *Miserere nobis*: “já não somos como na chegada/ calados e magros, esperando o jantar” poderia ser uma resposta ao passado em que haveria alguma ascendência cultural de Boal sobre a chegada do grupo de músicos baianos a São Paulo, do que eles agora estariam emancipados. No conjunto da *Feira Paulista*, que flagrava o movimento da morte de uma produção cultural de esquerda e seus rumos possíveis, a canção pode ser vista como mais uma voz que se coloca nessa disputa.

Por sua vez, o tema da luta armada aparece em *Que pensa você da arte de esquerda?* em sentido semelhante ao apresentado na peça de Boal, desde o linguajar bélico e mortuário ao falar em “diferença tática” e “estratégia global suicida” dos grupos artísticos até as referências a Che Guevara, presentes do início ao fim. Primeiro, Boal recorre à sua formulação sobre o “inimigo do gênero humano” (os Estados Unidos) – formulação também familiar à tradição cristã para se referir ao diabo – para colocar a tarefa de todo cidadão em pé de igualdade com a preconizada pelo guerrilheiro, nos seguintes termos: “através da arte ou de qualquer outra ferramenta, [...] libertar o Brasil do seu atual estado de país economicamente ocupado e derrotar o invasor, o ‘inimigo do gênero humano’.” (BOAL, 2016b, p. 24). E, no fim do texto, evoca explicitamente a figura do guerrilheiro para dizer que “Che Guevara significa, a um só tempo, um exemplo de luta e um método de conduzir essa luta.” (BOAL, 2016b, p.

---

<sup>16</sup> Talvez a mais significativa dessas colaborações seja a parceria de direção com Zé Celso para o espetáculo *A engrenagem*, adaptação de roteiro cinematográfico de Sartre em 1960, pouco antes da profissionalização do Oficina, em 1961. Foi quando o grupo adotou o símbolo da bigorna, que, além do nome do grupo, se refere à materialidade do trabalho (TOLEDO, 2018, p. 62).

33), no que o autor explicita a ideia de modelo que tenta traduzir na dramaturgia de *A lua muito pequena* e identifica a Che Guevara a ideia de teatro que apresenta como caminho para a produção cultural engajada.

Assim como o guerrilheiro é “exemplo e método” de conduzir a luta, o teatro deve ser “testemunha e parte” da realidade: num mesmo gesto expor e transformá-la. Boal, portanto, se coloca na trincheira com Guevara contra o mesmo “inimigo do gênero humano” e pretende forjar um modo de atuação que o assume como modelo, embora se dirija à prática artística. No impasse entre os limites da produção cultural e da luta política, o autor ainda defende um lugar para a primeira, e se dedica a elaborar teoricamente sobre isso, diferentemente da postura de Schwarz em seu ensaio. O caminho da produção teatral proposto por Boal a expandirá cada vez mais no sentido da política, como se verá na continuidade de suas elaborações e da sua atuação pessoal: com o teatro jornal e a militância na ALN, ou, mais tarde, com o Teatro do Oprimido e o Teatro Legislativo, ligado à sua atuação como vereador no Rio de Janeiro. Entre a constatação de limites e de mortes, ele não abdica da possibilidade de pensar a cultura implicada na luta política.

Ao mesmo tempo, a trajetória da *Feira Paulista* não caminhou muito para fora do circuito do teatro, pelo menos em termos de espaços e público convencionais. A *Feira* não chega no povo, que Boal elege como público do novo teatro. Ela examina criticamente as experiências anteriores de um teatro que trabalhou para trazer esse sujeito para o palco na tentativa de, na perspectiva do autor, construir uma passagem para outro momento, de real vínculo com ele. Era preciso seguir apontando elementos norteadores: a busca pelo povo, a coletivização da produção e a ideia de uma arte que dê testemunho mas também tome parte no processo histórico, questões que serão desenvolvidas num texto posterior, *Categorias do teatro popular*.

## **2. 4 Guerrilha teatral e guerrilha no teatro: a censura**

A *Primeira Feira Paulista de Opinião* tinha sua estreia na cidade de São Paulo prevista para o dia 6 de junho de 1968. Por isso, cerca de dois meses antes, o Teatro de Arena submeteu o conjunto da dramaturgia que integra o espetáculo à censura federal. Entretanto,

até a data marcada, os artistas não tinham recebido um parecer sobre o texto. Esse procedimento, assim como a liberação das peças com tantos cortes que inviabilizassem a sua compreensão, eram artimanhas que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) usava para impedir a estreia de espetáculos sem necessariamente proibi-los, mas frustrando o investimento na sua produção com consequências culturais e econômicas. Entretanto, a relação dos artistas com o processo censório, que desde sua instituição em 1945 nunca foi pacífica, estava ainda mais sensível nos anos 1960 pelas transformações por que passava a censura. Nesse contexto, os realizadores da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, respaldados pela classe artística, decidiram não se subjugarem à estratégia do SCDP<sup>17</sup>.

Em 5 de junho, à espera do parecer da censura, é realizado um primeiro ensaio aberto do espetáculo para a classe artística. No dia seguinte – a data prevista para a estreia –, ainda sem resposta, a maioria dos teatros da cidade fecham suas portas em solidariedade à *Feira Paulista* e os artistas se reúnem para mais um ensaio aberto. Naquela ocasião, Zé Celso teria proposto que aquela fosse considerada a estreia.

Comentou-se que, se a encenação fosse proibida, no Teatro Ruth Escobar, o elenco se transferiria para outra sala e, se todas fossem interditadas, se levariam as seis peças ao ar livre, na Praça da República. Se o elenco do Arena fosse preso, outros atores os substituiriam no desempenho. (MAGALDI, 1984, p. 88).

Finalmente, em 7 de junho, uma sexta-feira, chega o parecer da censura indicando 84 cortes necessários à liberação da montagem. Das 73 páginas datilografadas do roteiro, “somente 11, incluindo a capa com o título, passaram incólumes pelos censores, as outras 62 sofreram algum tipo de anotação” (GARCIA, 2016, p. 382), o que inviabilizava o espetáculo. Um grande grupo de artistas se reúne então numa manifestação contra a censura liderada por Cacilda Becker no palco do Teatro Ruth Escobar e a peça é novamente encenada na íntegra, consolidando sua estreia como gesto de desobediência civil. O tema da desobediência civil rondava os meios de esquerda na época, especialmente por inspiração da luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos liderada por Martin Luther King, e tornou-se uma estratégia amplamente difundida nos meios intelectuais e culturais como forma de agregar

---

<sup>17</sup> Sobre a censura ao teatro no Brasil ver o livro de Miliandre Garcia e Silvia Cristina Martins de Souza (2019), *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX* e para uma análise do processo censório da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, ver o artigo de Miliandre Garcia (2016), *Da resistência à desobediência – Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968)*.

todos aqueles que se opunham a uma determinada norma (no caso, a censura) por a considerarem ilegítima e, portanto, indigna de obediência, independentemente da radicalidade da orientação política específica.

Desde artistas militantes da esquerda mais radicalizada, até artistas do teatro comercial, provavelmente sensibilizados pelo aspecto liberal da pauta (a favor da liberdade de expressão), foi amplo e variado o espectro artístico que uniu em torno do caso, pelo engajamento direto ou prestando solidariedade. Nas palavras de Augusto Boal (2014, p. 295): “a classe teatral aboliu a censura”.

O espetáculo era assinado por todos: censurá-lo, significava censurar os artistas de São Paulo, do Brasil. Todo mundo era contra a censura, mas, em casos isolados, sempre alguém achava que o exagero era nosso. Agora, éramos todos nós! Se exagero havia, era nossa existência, criando. (BOAL, 2014, p. 294-295).

No dia seguinte à estreia do espetáculo em ato de desobediência civil, quando a polícia cercou o Teatro Ruth Escobar, os artistas se deslocaram até o Teatro Maria Della Costa, onde ocorria o espetáculo *Volta ao lar*, de Harold Pinter, com Fernanda Montenegro, e lá apresentaram trechos da montagem. Na semana seguinte, mobilizaram-se em diversas frentes: um grupo se reuniu com o ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva para argumentar sobre a inviabilidade do espetáculo com os cortes propostos enquanto outro impetrou um mandado de segurança contestando a legitimidade do parecer da censura federal. Mesmo assim, na terça-feira, 11 de junho, o Teatro Ruth Escobar continuava cercado pela polícia para inviabilizar a realização do espetáculo, ocasião em que um estudante chegou a ser preso. A maioria dos teatros da capital também contava com supervisão da polícia, então, a equipe da *Feira Paulista* foi convidada por Heleny Guariba, amiga pessoal, colaboradora de Augusto Boal e militante da luta armada, a levar o espetáculo a Santo André, onde ela dirigia o Teatro de Alumínio, e ali ele foi novamente apresentado na íntegra.

De fato, parte do previsto na primeira assembleia se cumpriu e os artistas provaram sua força e solidariedade. A atitude da classe teatral frente à encenação da *Primeira Feira Paulista de Opinião* foi reconhecida até pelos jornais como “guerrilha teatral” (LAMARE, 1968; ESSA..., 1968). Como focos da guerrilha, a equipe realizou ações em diversos pontos da grande São Paulo fugindo da repressão da polícia para levar ao público a libertação que acreditavam presente naquele evento. E tal como guerrilheiros, os artistas envolvidos na montagem eram

vistos como substituíveis, desde que prevalecesse a mensagem. Como anunciava a frase de Guevara evocada por Boal, se fosse necessário, outras mãos assumiriam as armas (da cena) e outros homens entoariam seus cantos.

Por sua vez, a direita também se organizou pela defesa da censura. Em 10 de junho, o deputado Aurélio Campos (1968), da oposição consentida ao governo militar, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), realizou na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo um discurso que misturava a “subversão contra os costumes e a família”, a exortação de uma atuação mais rígida da censura contra o teatro “obsceno” e a defesa das vaias dos estudantes da Faculdade de Arquitetura contra os “debiloides dirigentes do movimento intitulado ‘Tropicália’” que praticavam uma “arte debochada e puramente comercial”. Apesar da aparente “salada”, o parlamentar estava bem informado sobre o meio cultural. Quando se refere às vaias aos artistas da Tropicália está se apropriando de um debate organizado pelos estudantes com Caetano, Gil e Torquato Neto realizado dias antes. O evento – que faz parte do amplo ciclo de discussão ideológica da cultura naquele momento – foi realizado em clima de animosidade, com a distribuição de um panfleto com um texto de Augusto Boal intitulado *Chacrinha e Dercy de Sapato Branco* (OLIVEIRA, 2020) – o mesmo nome da parte do texto *Que pensa você da arte de esquerda?* dedicada ao tropicalismo. Ou seja, o que foi um debate entre setores progressistas da vida cultural foi reivindicado de modo torto pelo deputado Aurélio de Campos em seu discurso, que inclusive mencionava elementos da crítica de Boal ao tropicalismo, mas mobilizados em defesa de uma moralidade abstrata da arte que justificaria a censura mais rígida de que estava sendo vítima o próprio diretor.

O discurso do deputado teve ainda maiores repercussões. No dia seguinte, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou um editorial que fazia coro ao parlamentar em sua crítica à “complacência da censura”. Tanto o deputado quanto o jornal faziam referência a montagens ao estilo de *Roda viva*, dirigida por Zé Celso. No mesmo dia, os artistas de teatro se reuniram em Assembleia Geral no Teatro Ruth Escobar onde foi deliberada a proposta de devolução do prêmio Saci, oferecido pelo *Estadão*. Em 20 de junho, 30 estatuetas foram pessoalmente devolvidas, do total de 80 devoluções previstas. Entre elas estavam a do cineasta Michelangelo Antonioni, das atrizes e atores Cacilda Becker, Odete Lara, Leila Abramo, Maria Della Costa, Walmor Chagas, Fauzi Arapi, Sérgio Mamberti, Paulo José, Raul Cortez e Lima Duarte, dos diretores Augusto Boal e Zé Celso, dos autores Joaquim Pedro, Gianfrancesco

Guarnieri e Jorge Andrade e do cenógrafo Flávio Império (BOAL *et al.*, 2016, p. 340). A partir daquele momento, também o crítico Décio de Almeida Prado, que publicava no *Estadão* e havia manifestado seu apoio ao movimento, abandona a crítica teatral (BOAL *et al.*, 2016, p. 306).

Foi elaborado ainda um manifesto intitulado “A classe teatral contra o palavrão”, que se encontra anexado após o conjunto das peças da *Feira Paulista de Opinião* em uma das versões do texto. Nele, os artistas elaboram uma lista dos palavrões contra os quais “deliberam lutar sem tréguas”. São eles: “Ditadura; Censura; Analfabetismo; Acordo Mec-Usaid; Fome; Arrocho salarial; Napalm; Aposentadoria dos Deputados; e Latifúndio” (BOAL *et al.*, 2016, p. 327). Augusto Boal também acrescenta um *post scriptum* ao texto do programa *Que pensa você da arte de esquerda?*. Nele, o autor reúne os acontecimentos da censura à *Feira Paulista* (em 5 de junho), da agressão aos intérpretes de *Roda viva* (em 18 de julho) e da ameaça aos intérpretes das peças de Plínio Marcos *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* (em 4 de agosto) para afirmar, em referência a sua própria análise crítica: “Nós distinguimos, mas a direita não” (BOAL, 2016b, p. 35). A partir de 12 de junho, a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, liberada por decisão judicial e com negociação dos cortes, entra em cartaz no Teatro Ruth Escobar.



Figura 26: “Nas duas primeiras filas da imagem, da direita para a esquerda, Renato Consorte, Jorge Andrade (atrás dele), Aracy Balabanian, Cecília Thumin (atrás), Caetano Veloso, Gilberto Gil (atrás), Maria Della Costa, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Ruth Escobar, Sandro Polloni (de braços erguidos), Zé Celso, Fauzi Arap e Abel Bravo” (ROCHA, 2016, p. 216-217). Estreia da *Feira Paulista* em ato de desobediência civil presidido por Cacilda Becker, então presidente da CET. Fotografia de Derly Marques. Acervo Instituto Augusto Boal.

Nos cortes, comentários e pareceres dos censores da *Feira Paulista* prevaleciam os aspectos políticos sobre os morais, embora às vezes eles fossem mesclados. O entendimento dos censores era de que as transgressões do roteiro à legislação vigente “iam desde o descrédito das instituições nacionais, particularmente as Forças Armadas, até se constituir em atentado contra o ‘regime democrático’”, sobretudo pela “apologia do regime cubano, exortação das ações guerrilheiras e transformação de Che Guevara em mártir.” (GARCIA, 2016, p. 381).

Para os censores, portanto, a exortação da luta armada era evidente. A peça de Boal, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* foi a mais retalhada, com o corte de páginas e expressões inteiras, e as negociações para a liberação do espetáculo sempre passavam por sua exclusão do conjunto. Ao final, contudo, o próprio gesto de encenar a *Feira Paulista* em resistência à censura acabou por assumir a forma da mensagem que os censores quiseram proibir, o que foi reconhecido e anotado pelos jornalistas da época ao tratarem a ação como “guerrilha teatral”. O episódio fez com que o espetáculo ficasse registrado na historiografia do teatro (e por seus próprios autores) mais pela oposição à censura do que pelo seu conteúdo. Além disso, diferentemente do cenário de desagregação diagnosticado pelo conjunto, o gesto foi realizado de forma coletivizada como foi a própria *Feira* e conforme se propunham as mais avançadas estratégias políticas. Tanto para compor o espetáculo em suas diversas dimensões (dramaturgia, música, encenação, artes visuais, cenografia, atuação) quanto para viabilizar sua apresentação e divulgação se uniram artistas e intelectuais das mais variadas tendências do campo progressista, sem por isso calar suas divergências, mas como gesto de compreensão multifacetada.

Conforme mencionado por Boal em seu acréscimo ao texto *Que pensa você da arte de esquerda?*, em julho de 1968 um grupo de homens armados invadiu o Galpão do Teatro Ruth Escobar, onde se encenava *Roda viva* de Chico Buarque com direção de José Celso Martinez Corrêa, depredou o cenário, o teatro e agrediu o elenco. Na época, a *Feira Paulista* era encenada no mesmo teatro, no piso inferior<sup>18</sup>. Quando o espetáculo estreou no Rio de Janeiro, uma granada foi atirada na plateia, mas não chegou a explodir, e ainda nos meses em que

---

<sup>18</sup> Em um depoimento em vídeo, Chico Buarque menciona que talvez a violência tivesse como alvo o elenco da *Feira*, e que até quando foi interrogado por um general sobre *Roda viva* ele teria perguntado sobre uma cena de sua peça em que um soldado tirava seu chapéu e defecava sobre ele – cena que pertence à peça de Plínio Marcos na *Feira Paulista*. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vwdBzWLjPs>. Acesso em: 16 dez. 2020.).

estavam em São Paulo, a atriz Normal Bengell, que estava em cartaz no Teatro de Arena com *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, foi sequestrada ao sair de cena. O Exército seria responsável pela ação (BOAL, 2014, p. 296-297).

Toda essa atmosfera fez com que se criasse outro vínculo entre o espetáculo e a guerrilha: estudantes militantes passaram a dar cobertura armada para a realização das apresentações. Eles revistavam o público na entrada e se posicionavam nos corredores da plateia e nas coxias do teatro em troca de assistirem de graça à encenação, um hábito que se tornou cada vez mais comum naquele período. Por sua vez, alguns atores também passaram a se preparar. De acordo com Boal (2014, p. 297), “depois [da agressão] de *Roda viva*, o elenco da *Feira* passou a acrescentar um aquecimento a mais, antes de entrar em cena: tiro ao alvo. Já que estávamos armados, melhor aprender a usar nossas armas.”. Quando acabava o espetáculo, eles aguardavam, armados, atrás da cortina por cerca de dez minutos em caso de algum ataque. Rolando Boldrin (2016, p. 282) conta que atuava com o revólver na cintura e Umberto Magnani (2016, p. 285) relata um episódio em que “contrarregraram” um revólver verdadeiro no lugar do de festim para Renato Consorte, que interpretava o Coronel assassino do Comandante em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. O acidente fatal foi evitado porque perceberam a confusão antes do disparo.

Em muitas dimensões, portanto, a montagem se relacionava aos embates políticos e retratava de modo crítico a realidade do país. A guerrilha, mais do que um imaginário traduzido em duas das principais peças do conjunto da *Primeira Feira Paulista de Opinião* (*Animália* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*), marcou a experiência prática do espetáculo assim como determinou a experiência daquele ano de 1968. Ao mesmo tempo, o debate mais liberal sobre os direitos civis também era encampado na medida em que o próprio nome da *Feira de Opinião* remetia à liberdade de expressão. A adesão de artistas do teatro comercial e representantes de instituições oficiais – muito mais acusados por Boal em seu texto do que a Tropicália – ao movimento em favor do espetáculo é um retrato dessa complexa simbiose<sup>19,20</sup>.

---

<sup>19</sup> Em *Que pensa você da arte de esquerda?*, Boal (2016b, p. 24) iguala ao governo militar “todos os seus departamentos, independentemente de farda ou traje civil; o SNT [Serviço Nacional de Teatro], o INC [Instituto Nacional de Cinema] [...], todos os artistas de teatro, cinema ou TV”.

<sup>20</sup> A complexa relação entre subsídio e censura às artes e ao teatro em especial é um capítulo à parte deste fenômeno. Cacilda Becker, que se responsabilizou pela desobediência civil na estreia da *Feira Paulista* era, àquele tempo, presidente da Comissão Estadual de Teatro (CET), vinculada ao Conselho Estadual de Cultura, órgão do



## 2. 5 Teatro na guerrilha: os artistas e a militância política

Os artistas que fizeram parte da *Primeira Feira Paulista de Opinião* têm origens diversas: paulistas, baianos, estrangeiros radicados no Brasil, pessoas com estudo formal nas artes e outros vindos do amadorismo. A grande maioria eram artistas profissionais já reconhecidos em suas áreas de atuação. Apenas entre os atores havia um grupo mais jovem com Edson Soler, Ana Mauri, Paco Sanchez e Umberto Magnani. Os dois últimos entraram no espetáculo um mês após a estreia, junto com Martha Overbeck, para suprir as saídas de Antônio Fagundes, Aracy Balabanian e Myriam Muniz, sendo que Magnani (2016, p. 284) vinha do teatro estudantil e tinha assistido à peça como segurança antes de se integrar ao elenco. Todos pertenciam ao campo progressista, a maioria se alinhava politicamente à esquerda e boa parte, em algum momento de sua trajetória, se aproximou de organizações como o Partido Comunista Brasileiro. Um número maior ainda foi investigado e interrogado – formal ou informalmente – pelos militares<sup>21</sup>. Que se tenha notícias, apenas o dramaturgo e diretor do espetáculo, Augusto Boal, chegou a se aproximar da guerrilha na militância na ALN. Sua preocupação de colocar em cena o assassinato do principal militante guerrilheiro da época tomando partido de que a estratégia por ele defendida continuava viva, portanto, reflete também uma escolha e militância pessoais, inclusive, ao que parece, com as dificuldades e hesitações que isso envolveu.

### O PCB e o nacional-popular

O nacional-popular é relacionado à política do PCB na medida em que buscava uma linguagem artística nacional que desse conta de tratar dos problemas do povo brasileiro

---

Governo do Estado de São Paulo. Ela chegara lá por pressão de gente do teatro, e encarnava essas personalidades contraditórias que, como Ruth Escobar, atuava na fronteira entre o empresariado e os interesses da categoria (MORAES, 2018, p. 72). Mas também outros órgãos como o SNT foram palco de contradições do tipo na premiação de peças que eram, depois, impedidas de estrear pela censura. No caso da *Feira*, o próprio Boal tentou negociar sua liberação com o ministro da Justiça Gama e Silva.

<sup>21</sup> Um fato inusitado, embora revelador do *modus operandi* dos dirigentes da época: a mesma vaia no debate na Faculdade de Arquitetura com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto usada pelo deputado Aurélio Campos como munição em prol da censura em seu discurso na Assembleia Legislativa, foi invocada pelos militares num interrogatório contra Caetano como “prova” de seu envolvimento no “ambiente de balbúrdia” do movimento estudantil de “orientações escusas, quiçá comunistas ou de filo-comunistas.” (LICHOTE, 2020).

inspirada num ideário comunista. Entretanto, Ridenti (2000) observa que, enquanto até os anos 1950 o PCB tinha diretrizes culturais claras, que resultaram inclusive em arbitrariedades contra artistas e intelectuais, a realidade durante os anos 1960 era outra. Já no fim dos anos 1950 teriam surgido “movimentos artísticos e culturais importantes, autônomos e diversificados, como o Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena em São Paulo, os CPCs em todo o Brasil [...], o Cinema Novo e as publicações da editora Civilização brasileira” (RIDENTI, 2000, p. 82), signos da maturação que permitiria o salto cultural que se consolidou através do nacional-popular. O próprio CPC surge entre o PCB e o movimento estudantil, sendo que os Centros tinham uma atuação independente do Partido, embora patrocinada por ele<sup>22</sup>.

O movimento, portanto, foi marcado pela atuação independente de artistas e intelectuais do Partido, como os autores da *Feira Paulista*, Lauro César Muniz e Gianfrancesco Guarnieri, mas incluiu também artistas que iniciaram sua produção numa estética de vanguarda e independentes, que não militavam em nenhuma organização de esquerda, como Boal e Jorge Andrade. Boal nunca foi militante do PCB, mas até então sua trajetória estava ligada à esquerda mais tradicional que tinha grande representatividade do Partido. Provavelmente sua principal contribuição ao imaginário nacional-popular se deu através dos Seminários de Dramaturgia e dos Laboratórios de Interpretação que organizou no Teatro de Arena, que influenciaram os principais textos, espetáculos e artistas da geração, pessoas que de, modos distintos e ligados a diferentes estruturas de produção, criaram as obras que foram identificadas ao nacional-popular, seja no próprio Teatro de Arena ou nos Centros Populares de Cultura e no Movimento de Cultura Popular do Recife.

Em 1968, entretanto, a crise da esquerda com relação ao projeto político que o PCB representava se espelha no campo da cultura tendo como principal alvo as limitações do nacional-popular. Assim, mesmo que Guarnieri, Muniz e Andrade não tenham assumido a via armada como Boal, suas dramaturgias para a *Feira Paulista* acusam falhas no ideário nacional-popular. *Animália* é a que mais avança nessa ruptura, assumindo a forma alegórica e tomando por tema as transformações na cultura política. A peça ainda carrega como horizonte a transformação popular encarnada nas figuras do Mudo e da Muda, embora excessivamente

---

<sup>22</sup> Vianinha (1999), por exemplo, quando abandona o Teatro de Arena para se integrar ao CPC argumenta a favor da autonomia criativa do teatro popular nas condições do CPC contra as limitações das condições de produção de um grupo comercial.

abstratizadas. Mas essas personagens se deslocam da idealização positiva do povo que por vezes ocorria no nacional-popular. Antes de se sensibilizarem sobre sua própria situação, elas são passivas ao domínio do Soldado exercido através da televisão. Há ainda a indicação do limite das alianças que os intelectuais e artistas seriam capazes de estabelecer com o povo, pois todas as personagens do campo progressistas estariam ligadas por laços de sangue à elite ao poder econômico e militar, pertencendo a uma grande família burguesa, cuja ruptura custa a morte ao Moço e à Moça.

No campo da cultura, a tradição nacional-popular é presentificada com a música de Boal e Guarnieri, *Espanto que espanta a gente*, caricaturizada entre os amigos “esclarecidos” que no momento da maior repressão, somem, e na relação quase predatória que o Moço tenta estabelecer com os trabalhadores, correndo atrás deles para libertá-los dos esparadrapos que lhes calam as bocas como num paternalismo populista vislumbrado em certa produção nacional-popular. Entretanto, as inovações culturais identificadas na figura do Hippie – frequentemente ridicularizado por sua alienação – e da televisão – a grande ameaça apassivadora – são também acusadas, bem como a ação política radical do Moço infantilizado. Ao fim, embora o assassinato dos jovens de esquerda impulse protestos dos trabalhadores, eles rapidamente são traduzidos em termos da indústria cultural nos *slides* projetados e na canção americana de protesto tocada pelo Hippie enquanto concorrem com um discurso do Soldado ainda em vigor.

### A guerrilha e a morte no imaginário artístico

Guarnieri é um militante do PCB que em *Animália* aponta falhas e limitações da estratégia do Partido na política e especialmente nas artes, mas também desconfia das novas estratégias. Boal, por sua vez, mesmo com as hesitações, dá um passo adiante – na militância e na dramaturgia – em prol do posicionamento. Ele assume as fragmentações no caráter caleidoscópico do espetáculo da *Feira Paulista* e na forma colagem de seu texto, mas ainda defende uma via de ação, à qual, inclusive, tenta colar certa unidade através da figura de Che Guevara. Em *Animália*, de Guarnieri, por outro lado, o guerrilheiro é precisamente o divisor de tudo “num sim e não brutal”.

Em ambas as dramaturgias, a morte é certa. Em *Animália*, Ernesto Che Guevara já se converteu em ícone religioso e mercantil e é o jovem Moço de esquerda que é assassinado pelo Soldado brasileiro em repressão a sua ação armada simbólica contra um aparelho televisor. Em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, Boal revive os últimos dias e o assassinato do Comandante para tentar convertê-lo em modelo pela estrutura do teatro religioso. Embora Guarnieri seja mais crítico e Boal defenda o Comandante, em nenhuma das duas peças é indicado outro caminho além do sacrificial.

A morte ronda o imaginário dos últimos momentos do teatro antes do AI-5. Frente a ela, os dramaturgos assumem a posição de legistas, investigam o cadáver da cultura, mas experimentam como último ato de congregação a estratégia de criação coletivizada que consegue replicar seu impulso mobilizador no movimento em torno da estreia do espetáculo.

Numa montagem como *Os fuzis* do TUSP, embora num final trágico triunfasse a aliança entre a Igreja, o Capital e os militares, os estudantes-artistas-militantes intimavam o público à luta fora do teatro. Na encenação da *Feira Paulista*, e especialmente nas peças de Boal e Guarnieri, essa mesma luta parece ser abraçada como um fardo necessário daqueles que sentem que não podem se furtar à participação, mas o sentem com gravidade. O TUSP era um grupo de estudantes em diálogo com um público que se presume majoritariamente estudantil. A *Feira*, embora o público de teatro fosse majoritariamente estudantil, volta-se em grande medida para a própria classe artística, seja pelo modo de convocação ampla e aberta à participação do espetáculo a artistas em geral, seja pelo processo de censura e liberação que mobilizou o setor. Ou seja, ambos os espetáculos têm caráter de teatro político no sentido forte por terem intenções de mobilização internas à própria classe e aos movimentos em que estão implicados, e as expressões de cada setor no palco coincidem com o engajamento prático que cada um deles assumiu na guerrilha, esmagadoramente maior em adesão dos estudantes do que dos artistas.

Em outras palavras, apesar de a guerrilha se incorporar à produção cultural na medida em que passa a ocupar o imaginário do período, o trânsito à sua compreensão como ação política é dificilmente conquistado nos palcos se não há base compartilhada entre palco e plateia para isso. Esse é em grande medida o dilema permanente da produção artística engajada, e daí discutir-se que o *teatro político* é aquele produzido em relação direta com o movimento social a que pertencem seus atores, autores e diretores, pois quando o

engajamento assume termos extremos, o dilema se agudiza, tornando manifestos os limites entre a arte e a política.

*Feira Paulista* apresenta dramaturgias da combinatória atraso e moderno, mais próximas da dramaturgia pré-1964 de orientação nacional-popular; farsas alegóricas urbanas; e a pressão da luta armada, que aparece nas dramaturgias que a tematizam, mas também no imaginário violento e próximo da dimensão do choque. Todas as peças foram condenadas a algum ostracismo na obra dos seus autores, e isso tem a ver com o descompasso do que produziram naquele momento de virada. Ali era registrada a dificuldade, a autópsia da própria produção cultural, o que contrasta tanto com o projeto de cultura que se tinha antes do golpe de 1964, quanto com as trajetórias pessoais que cada qual tentou desenhar após algum distanciamento (temporal ou econômico-cultural, pela integração em outras estruturas de produção) dos efeitos mais sangrentos daquele 1968.

## 2. 6 Mensagens na garrafa

A ideia de continuidade – presente no nome da *Primeira Feira Paulista de Opinião* – vem da proposta de Boal de restaurar as melhores experiências de criação de uma cena politizada no ambiente coletivo pré-1964. Numa matéria de jornal durante a temporada paulistana da *Primeira Feira*, Boal revela seus planos de realizar mais duas “feiras” no Brasil, a *Primeira Feira Latino-Americana*, em março de 1969 e a *Primeira Feira Mundial*, em outubro do mesmo ano, anunciando os primeiros contatos com dramaturgos internacionais (RODRIGUES, 1968). Durante a temporada no Rio de Janeiro, ele antecipa também uma *Feira Carioca de Opinião* com a participação já confirmada do dramaturgo Dias Gomes (1a FEIRA..., 1968). Nenhuma dessas montagens foi realizada, possivelmente pelo endurecimento do cerco sobre a cultura após a edição do AI-5.

Nesse contexto, o projeto de outras feiras, que Boal ainda seguiu por alguns anos, como mensagens na garrafa, testemunha a projeção de novos ambientes, que, contudo, não se construíram. O modelo da “feira de opinião” só foi reeditado por Boal no exílio em Portugal e nos Estados Unidos. Em 1972, na *Feira Latino-Americana de Opinião* realizada em Nova Iorque, inclusive, o tema de Boal e de seus convidados não será mais a luta por outro mundo,

mas a violenta repressão que o cerceia. O espetáculo reúne artistas latino-americanos para denunciar a situação de exceção que viviam nas ditaduras do Cone Sul, sendo que uma das peças do próprio Boal apresentada na ocasião é *Torquemada* sobre sua experiência de prisão e torturas antes do exílio. Além dela, são encenadas *Guardian angel*, também de Boal, *Animália* de Gianfrancesco Guarnieri, *El avión negro* do argentino Roberto Cossa, *El gallo* do peruano Victor Zavala Cataño, *La autopsia* do colombiano Enrique Buenaventura e *Man does not die by bread alone* do chileno Jorge Díaz – que já era previsto por Boal em seu plano da *Feira Latino-Americana* ainda no Brasil (RODRIGUES, 1968). A cenografia foi do artista visual Hélio Oiticica, grande expoente da Tropicália, que também idealizou o cartaz. O espetáculo também mobilizou artistas visuais, poetas e dois compositores, o brasileiro Chico Buarque e o saxofonista de jazz argentino Gato Barbieri, além de contar com mesas de discussão<sup>23</sup>. Entretanto, a *Feira Latino-Americana* parece assumir um caráter mais colaborativo do que coletivo, os diferentes dramaturgos latino-americanos, que desde 1968 empreendiam iniciativas de conexão de suas práticas através do Festival Latino-americano de Teatro de Manizales (ESTEVAM, 2019), agora enviam suas dramaturgias, cada um do respectivo exílio ou clandestinidade, para a composição do espetáculo. Esse parece ter sido o tom das demais iniciativas, que tentam recuperar um projeto que previa conexões, mas não chegou a se desenvolver e, por isso também, ficou marcado pela ambiguidade entre constatação e resistência.

A *Feira Portuguesa de Opinião* ou *Ao qu'isto chegou* foi realizada por Boal em 1977 em Lisboa, a partir de convite do grupo A Barraca. Nela, um conjunto ainda maior de artistas do que nas edições anteriores produziu um único texto polifônico e contraditório, sobre o qual Boal atuou como uma espécie de orquestrador<sup>24</sup>. No Brasil, em 1976, Ruth Escobar tentou organizar uma *Feira Brasileira de Opinião*, congregando novamente dramaturgos para pensar o país, mas dessa vez a censura conseguiu inviabilizar o projeto, já avançada a fragmentação da classe e ausentes figuras-chaves na mobilização anterior como os diretores Augusto Boal e Zé Celso, que estavam exilados.

---

<sup>23</sup> Programa do espetáculo disponível no acervo do Instituto Augusto Boal. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/latin-american-fair-of-opinion-2?pag=1>. Acesso em 17 dez. 2020.

<sup>24</sup> Programa do espetáculo disponível no acervo do Instituto Augusto Boal. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/ao-quisto-chegou-feira-portuguesa-de-opiniao-2>. Acesso em 17 dez. 2020.

Nos anos 2010, a Companhia Antropofágica retomou a experiência em São Paulo, mas numa reinauguração. Foram realizadas três *Feiras Antropofágicas de Opinião*, em 2014, 2015 e 2018, em que os participantes deveriam responder à mesma pergunta formulada por Boal em 1968 para a *Feira Paulista*. Em 2020, durante a pandemia do novo coronavírus, o Instituto Augusto Boal lançou a *Feira de Opinião 2020, na Pandemia*, que reúne artistas de todo o Brasil em encontros virtuais que mesclam a leitura de textos da *Primeira Feira Paulista* de 1968 ou a seu respeito e novas proposições estéticas para pensar o Brasil de hoje.

## CAPÍTULO 3

### TEATRO JORNAL: DA FORMA ARTÍSTICA À ATUAÇÃO POLÍTICA

Em 1970, um núcleo de jovens artistas amadores reunidos no Teatro de Arena com a direção de Augusto Boal estreia *Teatro jornal: primeira edição*. O espetáculo tem um formato peculiar, não se trata da encenação de uma história ou circunstância – real ou fictícia –, mas da própria apresentação de um modo de “jogar” teatro. A personagem Coringa, que conduz a encenação, abre a peça comparando a popularidade do futebol com a impopularidade do teatro entre os brasileiros. No seu argumento, isso tem a ver com o fato de que, enquanto nas arquibancadas do futebol os torcedores também jogam futebol, nas plateias do teatro quase nenhum espectador “joga” teatro. Tentando corrigir esse descompasso, o espetáculo apresenta ao público “maneiras simples de se jogar teatro” através de “nove técnicas diferentes de se transformar uma notícia de jornal em cena teatral” (BOAL, 1970b, p. 6). De todos os jeitos pelos quais se poderia popularizar o teatro, portanto, o espetáculo adota uma forma que se implica com os principais fatos da atualidade através das notícias de jornal.

#### 3. 1 Agitação e propaganda

A ideia de “teatro jornal” remete aos primórdios do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) na época da Revolução Russa quando surge o “jornal vivo”. A prática, que começa como uma leitura em voz alta de artigos de jornal com caráter informativo – o que era especialmente útil entre uma população majoritariamente analfabeta e para agilizar a comunicação e ação nas trincheiras da guerra civil entre Brancos e Vermelhos<sup>1</sup> –, progressivamente se transforma numa forma teatral. Desde seu surgimento, estão presentes alguns aspectos determinantes que irão caracterizar o teatro de *agitprop*: para que pudesse ser realizado em qualquer espaço disponível e se deslocar com facilidade até os campos de

---

<sup>1</sup> O tema do acesso à informação durante a guerra civil ensejou diversas experiências entre a agitação política e a produção artística. É o caso também das “vitrines” da ROSTA, a Agência Telegráfica Russa. Com restrição no acesso ao papel para a tiragem dos jornais, a ROSTA teria passado a informar de maneira sintética as principais notícias através de cartazes de grande apelo visual colados nos vidros da agência. O poeta Vladimir Maiakovski está entre os que colaboraram com os trabalhos, responsável por boa parte das “vitrines”.



batalha ou rincões mais distantes, a encenação é reduzida ao mínimo; e para favorecer a receptividade, seu público prioritário é aquele em que o grupo já tem inserção – como o conjunto de trabalhadores de uma fábrica ou moradores de um bairro. Mais do que isso, já no contexto da guerra civil, a ideia de transmitir informações passou a se combinar ao objetivo de promover algum tipo de mobilização, junção que será a principal finalidade do *agitprop*. Iná Camargo Costa sintetiza: “tudo o que significa o *agitprop* está conformado no teatro-jornal”, pois seu objetivo é a um só tempo “informar” (que, na interpretação leninista, significa fazer propaganda) e “promover questões políticas” (ou fazer agitação), “daí a palavra *agitprop*” (LIMA, 2012, p. 12).

A grande expansão do teatro de *agitprop* no início do século 20 na União Soviética e, depois, na Alemanha da República de Weimar é puxada pelos grupos de teatro jornal, notadamente o soviético Blusa Azul e o alemão Grupo dos Tambores, de onde se pulveriza entre outros coletivos e formas teatrais como o esquete satírico, a paródia musical, o coro. É possível afirmar que o Blusa Azul, que começou com a prática do jornal vivo, foi o maior grupo de teatro de *agitprop* em termos de sucesso e projeção. Com alto nível técnico e artístico, seus espetáculos de teatro jornal tinham uma estrutura simples de ser replicada composta por uma marcha na entrada, seguida por manchetes e esquetes informativas em meio a ações acrobático-circenses. Através das turnês nacionais e internacionais e de suas iniciativas de publicação, eles foram capazes de multiplicar seu trabalho em centenas de grupos semelhantes, sublinhando a importância da estratégia de reprodução para a expansão do trabalho de *agitprop*<sup>2</sup>.

Pouco tempo depois, entretanto, a ascensão do nazismo na Alemanha e do stalinismo com a instituição do realismo socialista na União Soviética interromperam e perseguiram as iniciativas mais avançadas e experimentais do teatro político, com destaque ao *agitprop* e, por consequência, o teatro jornal, silenciados no início da década de 1930. Manifestações tardias são identificadas em períodos de efervescência política em todo o mundo: durante a Guerra Civil Espanhola entre os anos 1936 e 1939 e no período da Grande Depressão nos Estados Unidos com o *living newspaper*, que surge na década de 1930 e tem experiências remanescentes até os anos 1940. No Brasil, Eduardo Luís Campos Lima (2012, p. 25), que

---

<sup>2</sup> Sobre o Blusa Azul e o início do teatro de *agitprop*, ver o livro organizado por Iná Camargo Costa, Douglas Estevam e Rafael Villas Boas (2015), *AGITROP: cultura política*.

pesquisou o tema<sup>3</sup>, aponta não haver encontrado registros da prática do jornal vivo nas primeiras décadas do século 20. O autor situa no início da década de 1960, com os autos dos Centros Populares de Cultura – suas breves peças tematizando questões da atualidade –, a primeira experiência de teatro de *agitprop* no país, vinculado à estratégia do jornal vivo, o que talvez esteja ligado à influência de Augusto Boal.

O diretor e dramaturgo teve contato com o *living newspaper* em sua estada nos Estados Unidos na década de 1950, quando foi realizar seu mestrado em química e iniciou os estudos em dramaturgia. Anos depois, quando já era um diretor reconhecido por seu trabalho no Teatro de Arena, seus companheiros Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, após uma temporada do Arena no Rio de Janeiro, deixaram o grupo para se engajar na fundação dos Centros Populares de Cultura. Boal não se integrou de maneira orgânica aos CPCs, mas sempre esteve próximo aos grupos e chegou a dar aulas no Seminário de Dramaturgia organizado pelo CPC carioca. Iná Camargo Costa identifica que “Boal é um elo importantíssimo entre o *agitprop* original e a nossa geração – porque ele o transmitiu” (LIMA, 2012, p. 10). Em sua autobiografia, ele rememora um projeto desenvolvido com Vianinha – provavelmente nessa época –, mas nunca realizado: espetáculos diários inspirados pelos matutinos (BOAL, 2014, p. 207 e 311).

Uma encenação como o *Auto do bloqueio furado*, escrito no dia em que fora noticiado que John Kennedy decretou o bloqueio contra Cuba, ensaiado na manhã seguinte e representado pelo CPC carioca na escadaria do Teatro Municipal menos de 24 horas depois da notícia do fato que ensejou a encenação (BOAL, 2014, p. 234), se aproxima desse projeto e a dramaturgia dos autos do CPC era disparada pelos fatos da atualidade. Não chegaram, porém, pelo que se sabe, a extrair uma encenação programática de notícias nos moldes da tradição dos “jornais vivos”.

---

<sup>3</sup> Lima (2012) realizou uma minuciosa pesquisa de mestrado em que levanta documentos e analisa em paralelo as experiências do *living newspaper* nos Estados Unidos em *Injunction Granted* (1936), do Federal Theatre Project, e do teatro jornal no Brasil em *Teatro jornal: primeira edição* (1970), do Teatro de Arena de São Paulo. Parte desse material foi publicado no livro *Coisas de jornal no teatro*.

### **3. 2 Teatro jornal: primeira edição**

O espetáculo que estreia no Teatro de Arena em 1970 como apresentação e convite ao teatro jornal se inicia com uma breve explicação do Coringa sobre a finalidade daquela peça: a popularização do teatro através de sua multiplicação. O próprio método de trabalho estava em questão. São apresentadas nove técnicas de teatro jornal: 1) Leitura Simples: a leitura tradicional de uma notícia; 2) Improvisação: a realização de uma cena improvisada a partir da notícia; 3) Leitura com ritmo: conferir algum ritmo específico à leitura de uma notícia; 4) Ação Paralela: realizar uma ação que não se relaciona diretamente ao conteúdo da notícia lida; 5) Reforço: a partir de outras formas midiáticas como o jingle, reforçar o conteúdo noticiado; 6) Leitura Cruzada: quando duas notícias que contribuem para a compreensão uma da outra são lidas intercaladas; 7) Histórico: realizar a contextualização do fato noticiado; 8) Entrevista de campo: que transporta para a dinâmica das rápidas entrevistas após as partidas de futebol longas manifestações de autoridades na mídia, expondo seu caráter muitas vezes demagógico; e 9) Concreção da abstração: que buscava tornar concreta a percepção de certas catástrofes muitas vezes diminuídas na frieza do papel ou no conjunto do noticiário televisivo (BOAL, 1984, p. 44-46).

Cada uma delas é enunciada e, em seguida, exemplificada com uma ou mais cenas realizadas pelo conjunto de atores a partir de matérias de jornal extraídas do noticiário recente, que podiam mudar entre uma sessão e outra da peça. O espetáculo, portanto, não tem um conteúdo fixo além da apresentação inicial e do conjunto de técnicas. A ideia é que o público aprenda o teatro jornal pela enunciação e exemplificação prática para que possa aplicá-lo a qualquer outra notícia ou texto informativo, de modo que o interesse da cena está muito mais projetado para fora do teatro do que para a própria encenação. Ao mesmo tempo, o recurso a um dispositivo cujas partes contingentes podem ser alteradas servia também ao interesse de garantir a liberação pela censura, que não encontraria em cena nada de atentatório ao regime e incluiria entre os documentos do processo apenas notícias de jornal que, por sua vez, também teriam sido previamente censuradas. O trabalho crítico do espetáculo estava no modo de encenar uma notícia que tivesse um potencial de ser conectada a uma avaliação mais geral da conjuntura, pelos gestos do palco.

É o caso de uma nota de jornal sobre uma mulher que furtou uma peruca. Através da Improvisação (técnica número 2), a cena acabou por tratar dos abusos de que eram vítimas os militantes nos aparelhos repressivos do Estado. A mulher da notícia original não era uma militante, mas a improvisação do que poderia ter lhe acontecido na delegacia permitia aos artistas denunciarem a tortura como política de Estado. A encenação era tão radical que Denise Del Vecchio, que interpretava a torturada, relata que costumava se machucar.

Outro caso que servia aos propósitos de denúncia da violência estatal e famoso pela radicalidade na encenação se referia à notícia de um estudante universitário americano assassinado. Enquanto era lida, realizava-se uma Ação Paralela (técnica número 4) que concretizava o acontecimento. Na descrição de Del Vecchio:

o Celso [Frateschi] entrava com uma pomba, que a gente comprava todos os dias, vestindo roupa de mágico, cartola, como se fosse fazer uma mágica. Ele tirava a pomba da cartola, mostrava para o público, dava um pedacinho de maçã para ela comer, e aí punha em cima da mesa. O público ficava todo encantado, ele fazia umas brincadeiras, e aí ele pegava uma pedra e massacrava a pomba. Era horrível, hoje eu não suportaria isso de forma alguma. Acho que o Celso também não... E isso dava um choque brutal na plateia, era muito mais violento que a borboleta do Peter Brook, [tinha] sangue, tripas... Mas era o que a gente estava vivendo no país (LIMA, 2012, p. 81).

Não se sabe por quantas apresentações se manteve o esmagamento da pomba, mas houve também experimentos com minhocas queimadas vivas em cena (depois substituídas por bonequinhos) para a técnica de Concretizar a abstração (número 9) da morte na notícia de um trabalhador que teve seu sangue cozido dentro do corpo, por ser obrigado a entrar dentro de um forno carvoeiro antes do resfriamento completo, e outros experimentos menos ousados, mas ainda simbólicos, como a sequência de violências que levava a um assassinato traduzida por um grande boneco feito de balões que iam sendo estourados (LIMA, 2012, p. 256), sendo que nos últimos casos, a violência era um traço forte da encenação independente da tentativa de relacionar seu tema com a repressão.

O teatro jornal surge, pois, como uma proposta de popularização do teatro aliada à intervenção na atualidade como na tradição do teatro de *agitprop*. Na sua primeira expressão, esteve marcado por imagens de violência e pela sombra da repressão aos resistentes da ditadura, de interesse de boa parte da plateia do Arena e, mais ainda, do grupo jovem e amador que realizou a montagem de *Teatro jornal: primeira edição*.

O grupo que participou da encenação era composto por Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio e Edson Santana. Dos seis, três eram ligados a organizações: Celso Frateschi pertencia à Ala Vermelha do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Dulce Muniz militava no Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT) e Hélio Muniz no Sindicato dos Bancários.

Eles se reúnem no Teatro de Arena originalmente para participar de um curso ministrado por Heleny Guariba, então professora da Escola de Artes Dramáticas (EAD) e diretora do Grupo de Teatro da Cidade em São Bernardo do Campo – do qual alguns do curso chegaram a participar –, e Cecília Thumin, atriz, companheira de Boal. Finalizada a formação, o grupo, que depois assume o nome de Núcleo Independente, busca um modo de permanecer próximo ao Arena. Assume o espaço do que anos antes era conhecido como “Núcleo 2”, um grupo em geral transitório de jovens artistas que se reunia sob a direção de algum membro do Arena num trabalho que assumia feições mais experimentais e amadoras.

Começam, então, seu primeiro trabalho com a direção de Guariba, *As bodas de Fígaro*, texto de Beaumarchais, numa leitura marxista e com uma proposta de encenação ousada em torno de um grande palco giratório. A cenografia seria de Flávio Império, que já havia colaborado com a diretora em seu primeiro espetáculo, *Georges Dandin*, de 1968, e no elenco estariam também atores consagrados como Myriam Muniz<sup>4</sup>. O caderno de notas da diretora indica seus primeiros estudos do texto e sugere caminhos possíveis para a encenação: consta, por exemplo, a referência a um Coringa, que poderia ser resultado de seus diálogos com a prática do Sistema Coringa de Boal no Arena, e o uso de bonecos na figura dos jurados<sup>5</sup>. Quando o grupo iniciava o trabalho, contudo, Heleny, que também era militante da VPR, foi presa. Boal assume, então, a direção do espetáculo em seu lugar, e ele acaba tendo um formato menos experimental. Dulce Muniz, que fez o curso do Arena e continuou no Núcleo Independente, recorda que quando foi solta, Guariba chegou a assistir uma apresentação da montagem<sup>6</sup>. A diretora continuava sendo perseguida e vivia na clandestinidade. Novamente presa em 1971, foi desaparecida pelo regime militar. O Núcleo Independente, por sua vez, se

---

<sup>4</sup> Entrevista de Dulce Muniz à autora e Ademir de Almeida, São Paulo, 5 de outubro de 2019.

<sup>5</sup> O caderno de notas “Casamento I” pertence ao acervo pessoal de Heleny Guariba, conservado por sua neta Cândida Cappello Guariba, que gentilmente me permitiu consultá-lo.

<sup>6</sup> Entrevista de Dulce Muniz à autora e Ademir de Almeida, São Paulo, 5 de outubro de 2019.

incorpora ao Arena numa proposta de engajamento mais duradouro e centrada nos experimentos com notícias de jornal<sup>7</sup>.

Nesse período, o grupo principal do Arena está dividido entre novos espetáculos e longas turnês internacionais pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina (CAMPOS, 1988, p. 131). O Núcleo conduz uma pesquisa própria a partir da proposição de Boal de trabalhar sobre as notícias, que apresentam ao diretor e a um pequeno público na sala superior do Teatro de Arena, o Areninha. Depois desses primeiros experimentos, de acordo com depoimento de Frateschi, Boal teria decidido sistematizar a prática “para poder multiplicar o número de grupos” (LIMA, 2012, p. 71). O que Boal veio a formular no texto de *Teatro jornal: primeira edição* e em suas reflexões posteriores sobre teatro jornal, portanto, surge como prática experimental gestada pelo núcleo de artistas amadores que ocupou o Teatro de Arena entre 1969 e 1971. Quando ela se consolida no espetáculo, já está organizada em torno da possibilidade da experiência ser replicada pelo público, que deveria assumir o lugar de produtor, como fica evidente na fala que inaugura a cena.

### 3. 3 Popularização do CPC à guerrilha

A discussão sobre a popularização do teatro e os termos em que poderia ser feito um teatro popular acompanhava o Teatro de Arena desde pelo menos a incorporação dos integrantes do Teatro Paulista do Estudante, em 1955. No início da década de 1960, ela se expande além do espaço da representação no palco para disparar a reflexão sobre quem ocupava as plateias e como se fazia o teatro para esse público. A parte do grupo que buscava encontrar o povo entre os espectadores e mais próximo da elaboração de suas encenações, mesmo que isso significasse um trabalho fora do eixo profissional, deixa o Arena para fundar o CPC. O advento do golpe de 1964, contudo, interrompeu esse projeto em pleno curso e de

---

<sup>7</sup> Após o exílio de Boal, inclusive, a ideia era que o Núcleo Independente assumisse a atuação e gestão profissional do Teatro de Arena, mas a combinação das dificuldades econômicas herdadas da estrutura empresarial do Arena e as perseguições políticas daquele início dos anos 1970 interrompeu o empreendimento. Sem o encargo de manter o teatro, o grupo seguiu em atuação por mais alguns anos com uma passagem pelo Teatro São Pedro sob o patrocínio de Maurício Segall e a fundação de um teatro na periferia de São Paulo. O Núcleo é objeto da dissertação de mestrado do pesquisador e artista Ademir de Almeida, *A cena ativista do teatro Núcleo Independente na década de 1970*, prevista para ser defendida na ECA-USP neste ano de 2021.

maneira violenta, simbolizada pelo incêndio do teatro do CPC da UNE no Rio de Janeiro no dia seguinte ao golpe, antes mesmo de sua inauguração. No ambiente profissionalizado, também são sentidos os efeitos dessa ruptura, mas tentava-se reconstruir no palco os elos perdidos nas ruas. Quando elabora o Sistema Coringa, Boal tenta resguardar os avanços da dramaturgia politizada pré-golpe numa fórmula que concilie sobrevivência econômica e intervenção política, mas deslocada da estrutura de produção semi-amadora e experimental que permitiu aquele avanço. Tentava fixar como técnica algo que foi criado como movimento.

O teatro jornal é um reconexão a um trabalho menos especializado que só é possível fora da pressão do mercado das artes: quando as tentativas do grupo principal do Arena de manter sua atuação artística profissional politizada não parecem ter mais horizonte, Boal aposta na experimentação com um grupo jovem, amador e composto por artistas que também militavam, numa proposta de encenação que privilegia a intervenção política sem apego a personalismos. No próprio texto introdutório à *Feira Paulista*, os primeiros índices dessa prática aparecem, acompanhados da valorização da experiência do CPC. Quando elabora seu programa do que deve ser o teatro de esquerda, Boal argumenta de modo pós-cepecista: “É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado – deve-se agora buscar o povo.” (BOAL, 2016b, p. 34).

O que há de avanço na elaboração, por sua vez, antecipa uma característica do teatro jornal: Boal privilegia a ideia de transferir os meios de transformação. Não basta uma produção em favor do povo ou com ele, como se pretendia no Sistema Coringa ou no CPC, a questão é antes transmitir os meios produtivos, o que se identifica com a proposta de um teatro (ou um modo de transformação social) que pode ser facilmente aprendido e reproduzido. Sobre a proposição de Boal, Paulo Bio Toledo (2018, p. 144), que estuda a produção de Boal depois do golpe de 1964, comenta:

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

Na entrevista à revista *aParte*, de 1968, os entrevistadores estudantes espelham a desconfiança em relação a toda produção cultural e linha política hegemônica na esquerda antes do golpe, situada de forma difusa ao redor do Partido Comunista, por ter sido incapaz de evitá-lo ou reagir à altura. Questionado sobre o suposto fracasso da ideologia do teatro de vanguarda do pré-golpe, Boal (1968b, p. 17) recorre ao CPC para dizer que

O que fracassou foram as organizações políticas. O teatro mais avançado da época era realizado pelos Centros Populares de Cultura e por algumas companhias que se propunham à popularização. Dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. Nunca o teatro foi tão contemporâneo dos acontecimentos representados. [...] Eu estou certo de que nunca, em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerrilheiro.

Talvez seja a primeira vez após o golpe de 1964 que a prática do CPC e seu princípio de popularização era publicamente recuperada em chave positiva. Até então, dominava um processo de autocrítica realizado por boa parte daqueles que tinham integrado os Centros Populares de Cultura e por outros tantos intelectuais da cultura que somente observaram de longe a experiência. Em suma, eles acusavam as tentativas de alcançar o povo de demagogia populista que sacrificava a qualidade artística pela tentativa de dominação ideológica. Uma das principais vozes nesse discurso é de Carlos Estevam Martins, que participou da fundação do CPC e escreveu o anteprojeto de seu manifesto. Com a legitimidade de um idealizador, ele afirma que

Havia falta de espaço para criação artística propriamente dita. [...] Eu dizia que o problema estava na falta de talento deles, em não terem encontrado um jeito de fazer alguma coisa que fosse popular e, ao mesmo tempo, com valor artístico. [...] Mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca, que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais baixasse o nível, não do conteúdo, mas da forma. (MARTINS, 1973<sup>8</sup> *apud* MOSTAÇO, 1982, p. 60).

É curioso que a crítica à demagogia populista se combine à afirmação da inviabilidade de um teatro popular de qualidade artística, condenado a rebaixar suas “formas ou conteúdos”, aqui separados de modo não-dialético. Essa colocação de Estevam parece reunir os principais elementos da crítica ao CPC no campo cultural. A sofisticação da forma, abstraída de sua dimensão de sentido, é o critério de valor, o que determina a qualidade da produção

---

<sup>8</sup> MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. *In*: MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.



artística. O que se vê no fundo é uma ideia abstrata de arte autônoma em que privilegiar a dimensão comunicacional condena de saída a produção de arte, o que não acontece, por exemplo, quando a dimensão privilegiada é a do virtuosismo técnico. Disso parece decorrer um apego à aura da obra de arte como legitimadora do trabalho cultural, como se o que é realizado no campo da cultura voltado à atuação direta sobre o mundo, se não atender aos padrões da instituição arte, “baixa o nível” e é invalidado não apenas como arte, mas de modo geral.

Essa mesma tendência abstratizante da forma, que considera o valor estético como fechado em si mesmo, impede de enxergar as práticas do CPC a partir da complexidade das relações mais livres construídas no ambiente de criação para além do resultado de alguns poucos espetáculos ou textos de que se tem registro. Tende a ignorar que a ruptura ocorrida com o golpe de 1964 fez com que os artistas do CPC se deparassem com suas práticas desenraizadas da relação com os movimentos sociais de estudantes e trabalhadores da cidade e do campo em que foram gestadas. E considera as autocríticas de geração como verdades gerais, e não como discursos de legitimação das novas posições de isolamento social. Um exemplo disso pode ser observado se acompanharmos a leitura de Mostaço (1982, p. 125) sobre as práticas de teatro de *agitprop* brasileiras entre as décadas de 1960 e 1970. O autor é ácido nas críticas ao CPC, recupera acusações daqueles que integraram os grupos, mas não faz o mesmo com o teatro jornal, que acompanhou mais de perto por ter feito parte do curso de teatro ministrado por Cecília e Heleny no Arena e, depois, realizado trabalhos com o Núcleo Independente. Embora não seja um defensor da prática, que aparece brevemente mencionada em seu livro *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião*, ele não dedica a ela a mesma acidez que ao CPC. Pelo contrário, reconhece a sensibilização dos grupos que iam assistir às apresentações no Arena e a rápida multiplicação dos coletivos de teatro-jornal pela cidade, além de enxergar a verdade e as dificuldades no gesto do Núcleo Independente, que depois das experiências do teatro-jornal procurou as periferias de São Paulo para estabelecer sua atuação.

A prática do CPC certamente teve limitações, mas é necessário compreender as razões de sua desqualificação posterior. Em que medida o que é lido como limitação, numa análise posterior, tem a ver com as determinações da realidade do momento em que ela é feita e com tentativas de enquadrar determinada prática numa lógica à qual ela não pertence? A crítica

às iniciativas de popularização também podia esconder uma posição elitista que já não vislumbrava a possibilidade de um teatro popular porque renunciava à compreensão e à prática política nos termos da luta de classes.

Boal parece se atentar para as características desse movimento de crítica esteticista e culturalista ao teatro dos CPCs quando busca recuperar sua experiência para pensar o teatro popular. Sua publicação destinada ao tema, *Categorias de teatro popular*, abre com a afirmação de que “A incessante luta das elites contra o povo determina, no âmbito restrito do teatro, a luta incessante de certas elites intelectuais, contra o teatro popular.” (BOAL, 1984, p. 23). O diretor parece intuir que uma determinada autocrítica ou crítica generalista ao teatro popular resulta, ao invés da sua transformação, na acomodação elitista da produção artística. Esse costuma ser o caso da crítica que privilegia acentuar a distância entre o popular e a arte e tende a ser mais rigorosa com as iniciativas que rompem os padrões artísticos em direção à sociedade do que com aquelas que pretendem rompê-los voltando-os sobre si mesmos.

Mais do que isso, se enxergamos essa afirmação em paralelo com a resposta que Boal dá à revista *aParte* sobre o suposto fracasso da ideologia do teatro de vanguarda pré-golpe de que “o que fracassou foram as organizações políticas”, parece que ele quer resguardar a prática artística de vanguarda do CPC das críticas no âmbito cultural – que ele identifica como elitistas –, mas também da generalização das críticas do espectro político que atinjam aquela prática. Isso porque o PCB patrocinou as iniciativas do CPC e foi tradicionalmente identificado à concepção que veio a se chamar de nacional-popular no teatro e nas artes. Após o golpe, entretanto, o partido, que tinha hegemonia na esquerda à época e não foi capaz de evitar a ascensão dos militares ao poder ou responder à altura, foi duramente criticado, o que de certo modo contaminou todas as práticas com as quais esteve envolvido. Em seu comentário, Boal condena o PCB, mas resguarda as práticas culturais voltadas à popularização do teatro que o Partidão outrora apoiou<sup>9</sup>. E ele dá um passo além associando os CPCs a uma prática guerrilheira à qual o PCB era expressamente avesso. Ou seja, em 1968, no auge da luta armada, que é uma consequência prática dessas divergências sobre a postura passada do

---

<sup>9</sup> O PCB, entretanto, já não tinha uma política cultural tão incisiva quanto na década de 1950 (em que houve inclusive ingerência sobre a produção artística de seus militantes). De acordo com Ridenti (2000, p. 72), nos anos 1960, a política cultura partidária “passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período”.

Partidão, Boal recupera a experiência do CPC numa análise positivadora, propositiva e vinculada à guerrilha.

É interessante observar a torção que Boal realiza ao recuperar uma experiência que contém algo da estratégia de popularização do PCB, no momento em que ele se aproxima da guerrilha. Isso certamente se deve a uma permeabilidade do meio cultural, mas de modo geral revela o quanto campos que costumam ser colocados em extremos opostos tiveram importantes pontos de contato.

Essa postura diz respeito, em primeiro lugar, à posição de trânsito de Boal. Mas também à prática concreta e politizante dos Centros Populares de Cultura, muito mais marcada por gestos de verdade em relações artesanalmente construídas do que por uma política cultural partidária abstrata e populista. E considera, ainda, a vitalidade da dinâmica dos grupos guerrilheiros, que adotaram a estratégia armada para conquistar o povo não como mero delírio sem pé no real, mas a partir de experiências internacionais que caminharam nesse sentido em Cuba, na Argélia, no Vietnã e na China – e com dimensões variadas de ações práticas que pretendiam acessar a população.

A compreensão guevarista em voga na época – de que já estariam dadas as condições objetivas da revolução pela situação de desamparo que vive a maior parte da população nos países chamados subdesenvolvidos e bastaria uma centelha para despertar as subjetivas, que levantariam as massas contra o imperialismo e seus aliados (GUEVARA, 1981a, p. 43) –, por outro lado, resulta numa fórmula que parece girar em torno do próprio rabo: as ações armadas são ao mesmo tempo o modo de ação da guerrilha e o melhor modo de garantir sua divulgação e o apoio popular para sua expansão. Especialmente nas cidades esse caráter de sistema fechado parece se evidenciar, porque a presença ostensiva das forças de repressão e vigilância acabam por fazer com que seja privilegiado o caráter episódico da luta, sem o estabelecimento de vínculos contínuos, diferente de ações em regiões isoladas, onde pode haver também relações de outra ordem com a população local. No campo, as dinâmicas foram muitas vezes diferentes.

Na guerrilha do Araguaia, por exemplo, os militantes do PCdoB se estabeleceram na região como moradores comuns, mas procuravam ser solícitos e solidários com a população local, inclusive oferecendo serviços assistenciais como atendimento médico e sanitário. Assim, quando a guerrilha foi deflagrada antecipadamente pela descoberta do foco pelos militares,

os cerca de 60 militantes conseguiram ainda estabelecer algum apoio local e a confiança da população na sua indestrutibilidade<sup>10</sup>. No mesmo sentido, Che Guevara (1982) faz diversas observações sobre a necessidade de melhorar a relação com os camponeses bolivianos no seu diário da guerrilha. E mesmo nos centros urbanos há relatos de guerrilheiros sobre a solidariedade com pessoas comuns que muitas vezes lhes garantiu a vida<sup>11</sup>, além de alguns grupos armados adotarem estratégias que tentavam promover os laços com a população como o deslocamento de militantes para viver nas periferias e se integrar ao trabalho fabril. As próprias relações entre militantes da guerrilha e artistas do meio teatral, embora envolvendo um extrato social que em geral não se confunde com o “povo”, são muitas vezes inspiradas pela solidariedade na proteção de espetáculos e artistas.

Ou seja, há uma ideia de vanguarda embutida na prática de guerrilha, que assume para si a responsabilidade de deflagrar o processo revolucionário contando com a adesão pelo exemplo. Ao mesmo tempo, existe uma moral relacionada à luta em nome do povo que marca as prescrições sobre a luta armada. De acordo com Marighella (2019a, p. 283), ela nunca deve desrespeitá-lo e, mais do que tudo, a sobrevivência da guerrilha e dos guerrilheiros depende da boa relação com o povo. O que, para além do discurso, se converteu em prática. Há, portanto, uma dialética possível: convive e se tensiona com a vanguarda a busca pela popularização.

O quanto a ideia de vanguarda é capaz de realmente estar atenta às bases e não se descolar delas – na ânsia por fazer eclodir a revolução – é semelhante à questão do quanto a linha política de popularização do PCB implica necessariamente ações demagógicas de

---

<sup>10</sup> O guerrilheiro Osvaldo Orlando da Costa, o Osvaldão, é provavelmente a figura mais simbólica das relações estabelecidas e da crença que se desenvolveu em torno do grupo. Eles resistiram a duas campanhas do Exército, nos anos de 1972 e 1973, caindo somente na terceira tentativa, que destruiu a organização e se estendeu em literais caçadas aos sobreviventes nas selvas até o ano de 1974, com requintes de crueldade e violência generalizada na região, incluindo a exibição pública de cadáveres dos guerrilheiros. Além da brutalidade característica das ações de repressão da ditadura, “era preciso liquidar o mito, para que ninguém ousasse repetir o exemplo.” (RIDENTI, 2007, p. 46).

<sup>11</sup> Como no caso do célebre perseguido Carlos Eugênio Paz, o Clemente, que assumiu a liderança da ALN após o assassinato de Marighella e a prisão e assassinato de Joaquim Câmara Ferreira, e teria sido protegido pela proprietária da casa que alugava. Dona Maria, uma senhora, sustentou aos policiais que bateram à sua porta que morava com seu sobrinho, trabalhador, que não se envolvia com terroristas, mesmo os agentes tendo mostrado a ela a fotografia de Clemente, que estava no quarto. Quando decidiram revistar o prédio, Clemente saiu pela porta da frente, com o zelador confirmando a história de que era sobrinho de Dona Maria (RIBEIRO, 2011, p. 201). Ao mesmo tempo, há outros tantos relatos de militantes presos ou assassinados com a colaboração de populares como o caso de Cida Costa, que durante sua prisão, no meio da rua, se recorda de uma mulher que bradava: “Matem a terrorista!” (CARVALHO, 1998, p. 222).

dirigismo populista. Embora partam de pressupostos diferentes, em ambos os modelos existe uma aposta numa comunhão com o povo cuja medida só pode ser dada pela prática.

Do ângulo da transformação revolucionária, no Brasil, os dois modelos fracassaram. Acredito, contudo, que não se deve desprezar, por isso, a experiência de construção de uma outra prática de sociabilidade que ambos engendraram. Essa experiência paradoxal é descrita por Sartre (1994, p. 11) no seu famoso ensaio sobre a resistência francesa ao nazismo, *La République du silence*, que recupera dos mais sutis gestos que se opuseram à ocupação alemã até a ação ativa da resistência para mapear a profunda liberdade compartilhada que se fundava naquelas práticas que uniam todos, pelo mesmo risco corrido, numa comunhão no mais das vezes invisível, numa solidariedade sem destinatário definido, embora cada um só pudesse contar consigo mesmo. A força desse gesto de profunda liberdade caracterizado pela íntima implicação comunitária, apesar do caráter fragmentário da atuação, fundaria, sob a mais terrível repressão, a verdadeira democracia, “das sombras e do sangue”, a mais forte República. O jornalista e artista plástico que foi militante da Ala Vermelha, Alípio Freire, resgata o ensaio de Sartre para dizer:

A época que eu fui mais livre foi durante a ditadura, porque eu não tinha que respeitar aquele estado em nada. Agora a época que eu tive as solidariedades mais bonitas da minha vida também foi no período da ditadura [...], os gestos eram insuperáveis.<sup>12</sup>

Como no texto original, Alípio dá a dimensão de que não se trata de romantizar a experiência de um período sangrento – que, no caso do Brasil, deixou feridas abertas na nossa experiência de país até hoje –, mas de recuperar as ações práticas empreendidas num contexto totalmente desfavorável para fundar experiências de liberdade e solidariedade. Na análise dos modelos de resistência, além da consideração sobre seu resultado geral e as condições que embasam – ou contradizem – a opção por aquela estratégia, seria preciso levar em conta as ações práticas realizadas para sair do campo da fé cega na transformação social e conquistá-la, como proposto em ambos os casos apontados, com apoio popular.

No campo da cultura, no início da década de 1960, a iniciativa do CPC, ligada ao PCB, caminhou nesse sentido, bem como, no início dos anos 1970, no momento de perseguição

---

<sup>12</sup> Entrevista de Alípio Freire realizada para exposição de longa duração do Memorial da Resistência inaugurada em 2009. Entrevista cedida a Kátia Felipini Neves, São Paulo, Memorial da Resistência de São Paulo, 2 de novembro de 2008.

mais generalizada do regime militar, o teatro jornal, que surge próximo à luta armada, aparece entre um conjunto de ações que tenta acender centelhas de transformação possível entre as pessoas. Não por acaso, portanto, quando se aproxima dos grupos guerrilheiros pela militância na Aliança Libertadora Nacional, Boal recupera a prática do CPC, um teatro que teve capilaridade nacional e capacidade de intervenção rápida na cena política como o mais avançado teatro de agitação e propaganda, e como pretendem ser as ações de guerrilha. Sua elaboração a partir desses dois denominadores será o teatro jornal: trata-se de revisitar e comentar a atualidade a partir de notícias com vistas à mobilização política e apresentando um modelo que possa ser facilmente apropriado pelo público para sua multiplicação.

### 3. 4 Teatro jornal como ação guerrilheira

Além da realização do espetáculo *Teatro jornal: primeira edição*, que na sua própria forma buscava a multiplicação, Augusto Boal escreveu o folheto *Categorias de teatro popular*, posto em circulação pelo Teatro de Arena em 1971<sup>13</sup>. Nele, o autor divide o teatro popular em três categorias: do povo e para o povo; de perspectiva popular para outro destinatário; e de perspectiva antipovo e cujo destinatário é o povo. Além disso, apresenta uma quarta e nova categoria: o teatro jornal. “Do povo para o povo” seria um teatro feito a partir da perspectiva popular e tendo como destinatário o próprio povo, como o teatro praticado pelo CPC, seja para fins de propaganda para a tomada de posições em determinada ação (participar de um ato, um abaixo-assinado, votar), para fins didáticos no que se refere a reflexões mais amplas sobre certos temas, ou para fins culturais sem necessária implicação política. Na divisão, Boal parece se aproximar da divisão leninista entre ações de agitação e de propaganda, mas o que ele chama de “propaganda” se identificaria à finalidade de “agitação” no vocabulário leninista e sua finalidade “didática” se relacionaria à “propaganda” para Lênin. Boal acrescenta ainda a finalidade “cultural” que existe na política cultural de tradição comunista ligada à ideia de democratizar a cultura burguesa, embora o diretor se refira também a manifestações culturais tradicionais populares. O desenvolvimento dessa categoria

---

<sup>13</sup> O texto foi reproduzido ainda nas revistas teatrais *Conjunto* (Havana, n. 14, sept.-dic. 1972, p. 14-33), *Travail Théâtral* (Lausanne, La Cité, n. 6, janvier-mars 1972, p. 5) e o fragmento sobre teatro jornal foi publicado na *Latin American Theatre Review* (Vol. 4, n. 2, spring 1971, p. 57-60).

é recheado de exemplos de autos e peças encenadas pelo CPC que atendem a cada uma dessas finalidades.

“De perspectiva popular para outro destinatário” seria um teatro cuja existência Boal se dedica a justificar pelas condições específicas da produção e das plateias brasileiras. Sendo necessário se viabilizar economicamente, seria justificável, por exemplo, buscar a renda nas bilheterias, que só podem ser garantidas por um estrato menos popular da população. De acordo com ele, entretanto, isso não significaria que o público fosse burguês, porque teríamos a peculiaridade de uma vasta “maioria silenciosa” na população brasileira, formada basicamente por profissionais liberais e estudantes, “gente que por sua condição social está mais próxima do povo e por sua mentalidade deformada pelos meios de desinformação, mais próxima do pensamento oficial” (BOAL, 1984, p. 34), e por isso valeria ser disputada com a apresentação de um novo discurso, de perspectiva popular. Boal não o explicita, mas é provavelmente onde enquadra a produção do Teatro de Arena. Ele divide as peças desse teatro entre espetáculos “implícitos”, cujo conteúdo popular está no seu desenvolvimento, entre as quais cita exemplos de peças montadas pelo Arena como *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht, ou *Tartufo*, de Molière; e “explícitos”, “quando uma perspectiva popular é abertamente mostrada a uma plateia que não o é”. Boal não desenvolve o tema dos espetáculos explícitos nem dá exemplos, mas por sua indicação é possível intuir que se enquadrariam nesse perfil os espetáculos de grande sucesso do Arena, *Zumbi* e *Tiradentes*, criticados por permitir um estranho conluio que absolve a plateia de suas responsabilidades pelas opressões retratadas. O autor apenas estabelece que “este é um tipo de teatro que tem poucas razões para subsistir [...]. É uma forma um pouco quixotesca, bradar contra o verdugo ao próprio verdugo.” (BOAL, 1984, p. 37).

Na última categoria, o teatro “de perspectiva antipovo e cujo destinatário é o povo”, Boal combina a maioria das telenovelas, filmes e peças de teatro comercial, aos quais não poupa críticas: travestem de uma aparência popular a ideologia dominante antipovo. E por fim, encerra apresentando a nova categoria: o teatro jornal. Sua diferença em relação às anteriores já estava indicada no texto de apresentação da *Feira*: é um modelo de trabalho para multiplicação. De acordo com Boal, mesmo no teatro “do povo para o povo” subsiste a ideia de que o teatro é um produto acabado. A ideia agora é que “o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as

ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro” (BOAL, 1984, p. 42). Tal finalidade justifica a estrutura peculiar de *Teatro jornal: primeira edição*. Mais do que apresentar um espetáculo, trata-se de transmitir um modo de “jogar” teatro.

Desde *Arena conta Tiradentes*, Augusto Boal acompanhava suas produções de formulações programáticas sobre a prática do grupo. Antes, os programas dos espetáculos do Arena já traziam textos com discussões sobre a prática teatral, muitos deles escritos por Boal. A partir da formulação do Sistema Coringa em *Tiradentes*, o que eram reflexões sobre a proposta do espetáculo se tornam orientações para a produção futura. E já ali aparece a preocupação metodológica, na analogia brechtiana com os esportes que demarca também uma diferença em relação à demanda de Brecht por uma atitude “científica”: o futebol perderia todo o interesse “se os torcedores tivessem que descobrir, durante a partida, quais as leis que regulam o andamento das jogadas.” (BOAL, 2011, p. 270).

Nas reflexões sobre o teatro jornal em *Categorias de teatro popular* predomina o tom programático num sentido mais amplo do que no Sistema Coringa. Boal volta a invocar o exemplo do futebol, mas do ângulo da passagem do conhecimento para a prática do esporte. Assim como não é preciso ser atleta para jogar futebol pois “o prazer do jogo não depende da execução refinada de uma jogada”, no teatro jornal, não é preciso ser artista para o prazer de “jogar” teatro (BOAL, 1984, p. 44). Ou seja, o foco não são mais as condições para o público fruir criticamente o espetáculo que lhe é apresentado, os modos de ativação do espectador, mas a concessão dos meios para que ele próprio produza os espetáculos que lhe interessem. O diretor abandona o espaço e o público tradicionais do teatro em busca da expansão da própria prática para novas fronteiras além da artística.

“A quantidade importa: não se trata de realizar um espetáculo ‘bem sucedido’ mas de acostumar a todos a utilizar as assembleias, os jornais murais, e a simples discussão de problemas que afetam as suas respectivas coletividades.” (BOAL, 1984, p. 42). Mesmo a linguagem adotada para tratar do teatro se aproxima mais da política do que das artes. Boal associa o teatro jornal não ao apuro estético de uma encenação, mas à dinâmica das assembleias e da discussão de problemas que afetam a coletividade, e a apresentação da técnica é muito mais sintética e pragmática do que o Sistema Coringa, assumindo um formato manualesco que se incorpora na forma do próprio espetáculo de *Teatro jornal: primeira edição*, um texto que não se assemelha a uma dramaturgia convencional, composto por uma



breve apresentação e um rol de técnicas, cada uma delas seguida de exemplos práticos. A forma é útil para a ampla divulgação e adesão e, tanto no texto dramaturgico, quanto no livreto *Categorias de teatro popular*, se assemelha à dos manuais políticos como o *Mini-manual do guerrilheiro urbano* de Carlos Marighella, o principal líder da ALN.

Marighella abre seu manual com uma carta que convoca os leitores a seguirem suas instruções e se juntarem a ele na luta, bem como a divulgarem aquele texto. Depois, ele parte para uma definição do guerrilheiro urbano, seguida por uma série de orientações práticas sobre como subsistir, o que e como treinar, que tipo de armamento privilegiar, como organizar um Grupo de Fogo, quais os tipos de ação de guerrilha. É uma descrição que pretende fornecer àquele que deseja se juntar à guerrilha urbana todas as informações necessárias para fazê-lo, numa estrutura muito semelhante à que Boal irá adotar para apresentar o teatro jornal no seu espetáculo.

Em termos do debate político, a ideia de que qualquer um pode se tornar um guerrilheiro tem a ver com a crítica à estrutura organizacional interna rígida do PCB, que também teria sido responsável pelo imobilismo frente ao golpe de 1964, o que desemboca, na ALN, e em muitos grupos guerrilheiros, na defesa radical do autonomismo e da primazia da ação. O tom antiespecialização é o mesmo do teatro jornal de Boal. Assim como existe o teatro feito pelos artistas, mas não é preciso ser artista para fazer teatro, a revolução será feita por aqueles que lutam, não pelos "burocratas e oportunistas escondidos na estrutura organizacional, conferenciantes [sic] vazios, escritores de resoluções que permanecem no papel" (MARIGHELLA, 2003, p. 59). Ou seja, existe política feita por partidos, mas não é preciso estar engendrado numa estrutura partidária para fazer a revolução. A revolução pode (e deve) ser feita por qualquer um.

Muito se diz a respeito do aspecto fragmentário da luta armada, mas há também nesse pressuposto uma crença ousada num senso de justiça e revolução acumulados e compartilhados sem que isso dependa de uma estrutura centralizadora. Isso não quer dizer que os grupos armados, inclusive a ALN, não fizessem balanços de conjuntura que circulavam entre seus militantes ou não articulassem ações conjuntas, mas prevalecia o princípio da liberdade de ação autônoma, até porque o avanço da repressão cada vez mais dificultava a manutenção das ligações internas dos grupos armados e empurrava seus militantes para a

clandestinidade e os simpatizantes para as armas – seja pela falta dos guerrilheiros ativos, que estavam presos, desaparecidos, assassinados ou em fuga, seja em busca de proteção pessoal.

Apesar dessa realidade, que se torna dominante no final do ano de 1969, pouco tempo após Marighella escrever o *Manual*, todo o texto tem um tom afirmativo. Guardadas as devidas proporções, em 1970, quando estreia *Teatro jornal: primeira edição*, e mais ainda em 1971, quando Boal publica *Categorias de teatro popular*, o prognóstico para o teatro de contestação também não é dos melhores. A censura desbaratava a melhor dramaturgia que ainda tenta ser escrita e as encenações mais ousadas, as equipes ficam incompletas com a prisão e o exílio de técnicos e artistas, os teatros sofrem invasões de grupos de ultradireita acobertados pela ditadura, principalmente o Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Em paralelo cresce a narrativa do “milagre econômico”, que nas artes significou o impulso para a indústria cultural colher aqueles que não tombaram pela perseguição do Estado.

Os principais grupos da época têm dificuldade em dar forma ao que estão passando. O Oficina passa por uma radical cisão após a tentativa de colaboração com o Living Theater, dos Estados Unidos, e o aprofundamento das tendências contraculturais, o que resulta na saída de praticamente todos os integrantes mais antigos do grupo. O Arena enfrenta o desgaste da fórmula do Sistema Coringa em alguns novos espetáculos de menor projeção. Trata-se de sobreviver em termos econômicos, artísticos e pessoais. O grupo realiza ainda turnês internacionais, mas acaba por se dissolver após a prisão de Boal em 1971, que o força ao exílio.

Em seus respectivos contextos, tanto o *Manual* de Carlos Marighella quanto o teatro jornal de Boal pretendem, mesmo muito próximos de um fim de linha cada vez mais palpável, ainda insuflar ações de resistência e, quiçá, revolução frente à ditadura. Adotam para isso uma forma voltada à própria multiplicação. A lógica da necessidade de agir também convoca a esse formato facilmente replicável, tanto nas práticas – das ações de guerrilha e do teatro jornal – quanto no modo sucinto de divulgação.

A pretensão de elaborar uma forma teatral fácil de se replicar já está presente na tradição de teatro político e militante de *agitprop* que se inicia na Revolução Russa e é marca, por exemplo, do Blusa Azul. Entretanto, a formulação de Boal sobre a encenação do teatro jornal não apenas prevê uma estrutura de fácil reprodução que poderia ser divulgada por

outros meios como publicações a seu respeito – o que foi feito com a edição de *Categorias de Teatro Popular* pelo Arena –, mas incorpora na própria cena a apresentação dos meios para realizá-la, de modo semelhante a como era pensada a propaganda armada da guerrilha por Marighella.

Assim como as ações armadas são o melhor modo de divulgar a guerrilha, bem como qualquer ação de propaganda da luta deve assumir a forma armada (MARIGHELLA, 2003, p. 47) – pois a demonstração explícita da prática é o melhor modo de divulgá-la com vistas a sua expansão –, as apresentações de teatro jornal divulgavam aquele modo de fazer teatro militante, que busca a transformação social, com vistas à sua multiplicação.

Além disso, a escolha do jornal como suporte para o teatro popular está ligada a uma dimensão de formação política. Dentro da propaganda armada, Marighella (2003, p. 47) reivindica a importância da existência de uma imprensa clandestina “para a propaganda e agitação contra a ditadura”, bem como Guevara (1968, p. 139) quando discorre sobre a propaganda da revolução a identifica basicamente à produção de jornais próprios. Isso porque pressupõe-se que é preciso também ter autonomia para narrar os fatos, o que a imprensa no Brasil – aliada do golpe e, depois, censurada – não tinha.

Entre os objetivos do teatro jornal, Boal (1984, p. 43-44) elenca: a) desmistificar a suposta objetividade das notícias convidando o público a refletir sobre a realidade apresentada no noticiário e sobre o modo de retratá-la; b) popularizar o teatro no sentido de ceder ao povo os meios para realizá-lo; e c) demonstrar que o teatro não precisa ser feito apenas por artistas. Os dois últimos se identificam aos princípios antiespecialização e autonomista ligados ao modelo, que também estão presentes na guerrilha. Por sua vez, a proposta de mostrar através do teatro jornal que as notícias podem ser contadas de outro modo se aproxima da ideia de que a guerrilha urbana ataca instituições também “desmistificando-as” (MARIGHELLA, 2003, p. 57), o que tem especial interesse quando a própria imprensa está sob censura.

Em 1965, alguns anos antes da elaboração do teatro jornal por Augusto Boal, Ronnie G. Davis, fundador e então diretor da San Francisco Mime Troupe, que é até hoje um dos mais expressivos e longevos grupos de teatro engajado nos Estados Unidos (SHANK, 2002, p. 59),

publica o ensaio *Guerrilla theatre* em que define a prática do grupo como “teatro de guerrilha”, numa tentativa de traduzir para a prática teatral os princípios da guerrilha, o que, para ele, significa ensinar, dirigir para a mudança e ser um exemplo de mudança. Davis (1975, p. 149) recorre à ideia de que o campo da cultura contribuiria para a manutenção do *status quo* como suporte ao sistema econômico e político, o que justifica a necessidade de atuar nessa área para desestabilizar o poder através dos ataques a uma mentalidade burguesa.

Seu texto que se tornaria influente na América Latina conta com uma seção denominada “Manual” em que descreve os detalhes para uma montagem de guerrilha seguindo os moldes da Mime Troupe desde o formato e peso de palco e adereços, até estilos como a *Commedia dell’Arte*, os menestréis ou opções como bandas de rock, *vaudeville*, sugestões para atualizar uma peça, para organizar os ensaios e para a produção executiva (DAVIS, 1975, p. 151-153), num estilo próximo aos manuais de Marighella e Boal. Ambos os diretores destacam da estratégia de luta armada a pretensão de multiplicar a resistência entre o povo. Na experiência americana, eles apresentam lições práticas sobre como transformar a realidade através de esquetes que ensinam ao público estratégias de subversão do sistema em benefício da comunidade, como *Meter maid* (1968), que ensinava a usar anéis de lata para impedir a cobrança de parquímetros. No teatro jornal, ensina-se o próprio gesto de fazer teatro, um teatro que pretende expor estruturas implícitas de dominação, originalmente da mídia, ainda que Boal (1984, p. 47) relate experiências de grupos que praticaram teatro jornal com leis e até trechos da bíblia.

Não é possível saber se Boal chegou a ter contato com as elaborações de Davis antes de publicar sobre o teatro jornal, mas é provável que sim. O ensaio do diretor americano foi publicado na *Tulane Drama Review* no verão de 1966. A revista, que concentrava os principais debates teatrais do tempo, circulava no meio teatral brasileiro, conforme atesta a reprodução de uma entrevista originalmente publicada na *Tulane Drama Review* do verão de 1967 na revista *aParte*, do TUSP, em 1968<sup>14</sup>. E, de modo geral, o conceito de teatro de guerrilha desenvolvido por Davis teve grande repercussão na cena politizada. Em 1967, a *Partisans*, revista francesa de esquerda marxista, publicou o texto de Davis numa edição dedicada a

---

<sup>14</sup> Trata-se da tradução de uma entrevista com Luiz Valdez, diretor de El teatro campesino, que antes de fundar o grupo integrou a San Francisco Mime Troupe, o que ele chega a mencionar, e saiu no número 1 da revista *aParte*, o mesmo que a entrevista com Augusto Boal.

teatro e política para a qual Boal teria sido convidado por Heleny Guariba a escrever<sup>15</sup>. E, nos anos seguintes, ele foi republicado em várias outras revistas, entre elas a cubana *Conjunto* e a francesa *Travail Théâtral*, sendo que Boal tinha boas relações com os editores de ambas as publicações, que também divulgaram *Categorias de teatro popular*<sup>16</sup>. Há ainda pelo menos uma notícia de jornal de 1968 no Brasil comentando o Festival do Jovem Teatro Profissional realizado em Nancy, na França, que menciona uma representação de “teatro de guerrilha” americana (OSCAR, 1968) e um artigo de Fernando Peixoto (1969) no ano seguinte que menciona a experiência. Além disso, apesar da San Francisco Mime Troupe ser fundada apenas em 1959, quando Boal já está no Brasil, o fato do diretor ter realizado nos Estados Unidos seus primeiros estudos de teatro leva a crer que se mantivesse atento à cena americana. Em 1972, ele apresenta no país a sua *Feira Latino-Americana de Opinião* e em 1974 o Festival de Manizales, que reúne a produção latino-americana, conta com a participação do teatro radical estadunidense (ESTEVAM, 2019, p. 154).

De todo modo, independente da anterioridade, as duas propostas estão implicadas num mesmo momento histórico e são desenvolvidas em grupos de teatro político conduzidos por pessoas que se propõem a pensar uma prática teatral fora das estruturas tradicionais da cultura e, em certo sentido, contra elas. A peculiaridade do teatro jornal é que ele não se reivindica nominalmente “de guerrilha”. São seus princípios, o modo de Boal apresentá-los, sua trajetória como artista e o seu envolvimento militante e dos demais artistas do Núcleo Independente que determinam essa aproximação. Depois de toda a perseguição à *Primeira Feira Paulista de Opinião* pela tematização da guerrilha e no momento mais repressor da ditadura brasileira, não seria oportuno dar o nome de teatro de guerrilha a uma prática teatral

---

<sup>15</sup> Conforme correspondência de Heleny enviada a Fernando Peixoto (EVANGELISTA, 2008, p. 87). Na mesma ocasião, a diretora insiste para que Peixoto escreva para o número da revista, e ele publicada *Au-delà de l'exemple européen (Partisans, Paris, n. 36, févr.-mars, 1967)*. O conteúdo desse número foi traduzido para o espanhol e publicado no livro *Teatros y política*, publicado na Argentina em 1969, que tem Copfermann como organizador.

<sup>16</sup> Em 1968, Boal conhece pessoalmente Émile Copfermann, editor da *Partisans* com François Maspero e responsável pela *Travail Théâtral* com Bernard Dort. Na *Travail Théâtral*, inclusive, o texto de Davis foi publicado na edição seguinte à de Boal: *Travail Théâtral*, Lausanne, La Cité, n. 7, avril-juin, 1972. Ainda em 1968, o diretor passa a participar de um movimento de integração cultural latino-americana conduzido pela Casa das Américas, em Cuba, a mesma que publica a revista *Conjunto*. Boal toma parte mais ativa nesse circuito durante o exílio, a partir de 1971, quando inicia sua participação no Festival de Manizales, mas já em 1968, faz sua primeira viagem para a ilha. A viagem envolveria também funções de militância na ALN, “a tarefa de Boal em Cuba teria sido manter o diálogo de Marighella com Fidel e assegurar a troca de informações sobre um possível apoio da Coreia do Norte ao movimento brasileiro de luta armada.” (ESTEVAM, 2019, p. 148-149). Sobre a atuação de Boal nesse movimento de integração cultural latino-americana, ver o texto de Douglas Estevam (2019), *Augusto Boal e o teatro de Nuestra América*.

que se via obrigada a criar meios para escapar da censura – no que o espetáculo, inclusive, revelou uma astúcia para a inserção clandestina de temas que seriam proibidos – outra dimensão da estratégia guerrilheira.

Ainda, a realidade específica de cada um dos países em que são elaboradas as respectivas propostas parece influenciar seus enfoques. O teatro de guerrilha é desenvolvido por Davis na maior potência mundial que começa a se deparar com uma derrota pela estratégia de guerrilha no Vietnã. Existe uma grande efervescência contracultural e política no país, muito pautada pela oposição à guerra e há também ações diretas pautadas por organizações como os Panteras Negras, que adotam uma defesa armada dos direitos da população negra, e sofrem violenta repressão interna. Já no início da década de 1970, contudo, quando o teatro de guerrilha tem uma grande expansão, na análise de Davis (1975, p. 165), ele teria abandonado seus princípios revolucionários para se converter num mero paralelo (ao invés de alternativa) ao teatro burguês. O diretor revê, então, alguns de seus conceitos anteriores, manifesta-se contra a confusão entre teatro e ação direta e defende um teatro mais dialético do que didático<sup>17</sup>.

No mesmo momento, o teatro jornal era formulado e se multiplicava no Brasil e na América Latina. Aqui, vivia-se ainda uma posição ambígua que incluía a imposição de uma formação cultural também pela força física<sup>18</sup>. E, enquanto Davis reivindica e insiste na cultura como campo de disputa, para Boal, ela se aproxima cada vez mais de meio para a ação:

Naquele momento [da formulação do teatro jornal], a ideia da guerrilha seguia norteando o trabalho de Augusto Boal. *Crear muchos Vietnam* para ele significou “popularizar os ‘meios de fazer teatro’ para que o próprio povo possa servir-se deles e fazer o seu teatro” (BOAL, A., 1977, p. 52). Ou ainda: “dar ao povo as nossas imprensas para que ele imprima o seu próprio jornal”. (TOLEDO, 2018, p. 147).

O fato do teatro jornal surgir no momento da participação de Boal na luta armada, e inspirado pelos seus princípios não quer dizer que a prática visava o engajamento direto na guerrilha. De acordo com Celso Frateschi, que fazia parte do Núcleo Independente, remanescente do desenvolvimento do teatro jornal: “Mesmo quando a gente trabalhou

<sup>17</sup> Outros autores como John Weisman (1973, p. 5) defendem que o teatro de guerrilha do início dos anos 1970, seu momento de maior expansão, continua “de guerrilha, radical, alternativo, de rua, ou teatro do povo”.

<sup>18</sup> Ao mesmo tempo, o próprio governo militar explora a indústria cultural não apenas como ferramenta de alienação, mas também para promover engajamento da população, num processo de sofisticação da propaganda oficial (LIMA, 2012, p. 81).

funcionando como uma ‘varinha do vodu’, vamos dizer assim, um ponto de aglutinação que foi no teatro jornal, principalmente, a gente não queria saber qual organização iria capitalizar, não importava para a gente essa coisa.”<sup>19</sup>. Para o ator, portanto, prevalecia a ideia de fazer teatro como estratégia de mobilização no sentido mais geral de engajamento ao invés de uma militância específica e propriamente dita. Ao mesmo tempo, naquele momento as iniciativas de oposição ao regime militar eram cada vez mais empurradas para a luta clandestina e centralizadas pela guerrilha, na medida em que se generalizava a perseguição às manifestações de opinião.

O teatro jornal era realizado no Teatro de Arena privilegiando um público engajado – portanto, já mobilizado – com “descontos para estudantes, professores, sindicalistas e grupos com mais de vinte pessoas, particularmente aquelas que também queiram fazer teatro jornal” (CAMPOS, 1988, p. 135). A estratégia, apesar da sua curta duração e da semiclandestinidade, conseguiu fomentar por volta de 70 outros grupos nas universidades, escolas, sindicatos e bairros, o que levou o teatro jornal a lugares em que o Arena provavelmente não teria chegado<sup>20</sup>. Na multiplicação do modelo ampliou-se o âmbito de atuação num sentido, inclusive, de trabalho de base, oposto ao que comumente se designa como o “imediatismo” da estratégia armada.

Por sua vez, Adriano Diogo, que após ver a peça do Arena se engajou na formação de grupos de teatro jornal na USP, critica o ímpeto de formar militantes através das artes, porque, nas suas palavras: “Podíamos formar uma consciência política, mas não dá para dar um selo de garantia de continuidade. Ninguém vira um militante político por ter um nível melhor de informação, uma visão diferenciada do mundo.” (LIMA, 2012, p. 150).

Não sei se é possível definir uma estratégia de formação política que garanta posições políticas sólidas, sequer a práxis da militância parece ser capaz disso. Mas é comum que, quando se produz arte política e não se alcança a revolução, a crítica se dirija à dimensão

---

<sup>19</sup> Entrevista de Celso Frateschi a Marcelo Ridenti, São Paulo, 15 de dezembro de 1995, gentilmente cedida por Ridenti.

<sup>20</sup> Em seu livro *Fragmentos do diálogo com a plateia*, Celso Frateschi (2002, p. 103 *apud* LIMA, 2012, p. 90) fala em 70 grupos, o que é confirmado por Hélio Muniz em entrevista a Luís Eduardo Campos Lima (2012, p. 254). Boal (1984, p. 47) no livro *Técnicas latino-americanas...* fala em 20 grupos, conforme observado por Toledo (2018, p. 147). Hélio Muniz ainda afirma que a explosão dos grupos de teatro de bairro em São Paulo em meados da década de 1970 é um florescimento do teatro jornal, “chegou a ter naquela época, em São Paulo, 600 grupos de teatro de bairro” (LIMA, 2012, p. 96).

formal ou à incapacidade comunicacional da produção artística. Como já dizia Boal (1984, p. 24) quando elaborava o teatro jornal, “não cabe a um artista responder com um poema a uma rajada de metralhadora, ou enfrentar um tanque de guerra com um cenário teatral”. Há um limite para a intervenção das ações culturais, e talvez por isso o diretor tenha adotado também o engajamento direto nas organizações políticas. Ao mesmo tempo, Boal também – e isso marcará toda a sua produção subsequente – dissolveu o quanto pode as fronteiras entre produção artística e atuação política.

No teatro jornal, isso se percebe pelos relatos daqueles que integraram o Núcleo Independente e elaboraram com o diretor a prática. Denise Del Vecchio afirma que o teatro era para ela sua forma de engajamento, de luta: “O teatro não era pra mim uma carreira. [...] Eu achava que a hora que chegasse a democracia acabava a função.” (LIMA, 2012, p. 142). Celso Frateschi, por sua vez, expande o argumento:

No teatro-jornal, por exemplo, fomos úteis. É um grande prazer ser útil. O Arena e o Oficina eram úteis. A Cacilda, quando monta Esperando Godot, e faz isso para estudantes – eu vi com a minha escola – é útil. Tinha uma função social – que fosse a de divertir – mas tinha uma função social. (LIMA, 2012, p. 131).

Naquele momento, o pudor contra qualquer utilidade da arte além da fruição estética parece raro. Daí a importância de uma crítica que faça uso de outros critérios além do valor artístico, sem o que não se compreende fenômenos limítrofes como o teatro jornal, forma de ação de arte que se pretende acessível a qualquer pessoa e ferramenta para uma interpretação do mundo transformadora.

Ao mesmo tempo, não se pode desprezar a força da violência no imaginário, venha ela da própria guerrilha, de seu elemento de choque, ou da repressão. E, por mais que a proposição do teatro jornal seja sempre calcada num senso de comunidade (das discussões de assembleia, da popularização como o futebol) e não haja entre suas técnicas nenhum relevo específico para a atitude agressiva que está contida no período, ela transparece na encenação de *Teatro jornal: primeira edição* desde a escolha de notícias que permitissem tematizar a perseguição e as torturas contra militantes presos ou sequestrados pela ditadura e seus apoiadores, como no caso do furto da peruca, até os recursos cênicos extremos, com performances de choque. Na cena citada, havia a violência real contra a atriz, que, sem uma



coreografia preparada, costumava se machucar; em outras era a morte brutal da pomba, as minhocas queimadas vivas, todas encenações literalizantes da violência social, reproduzidas no gesto performático e, nesse sentido, autorreferente da cena.

Lima (2012, p. 81) situa essas estratégias numa “desconfiança da eficácia da arte como veículo da mensagem”, o que levaria o grupo a extrapolar para instrumentos fora da arte que aumentassem o elemento de choque. Del Vecchio menciona o quanto mesmo se machucando na cena da tortura, vibrava na sensação de verdade e adrenalina compartilhada que chegava até o público (LIMA, 2012, p. 134). Eles buscavam a concretude da tortura e da morte, e isso também funcionava como um chamado à ação, que ressoava, porque os grupos de teatro jornal se multiplicaram.

Há um sentido que a palavra guerrilha assumiu ao se afirmar sua ruptura com a esquerda tradicional como o Partido Comunista: como estratégia de luta política não institucional, fundada na primazia da ação. Esse sentido é retomado na depreciação mais recente da expressão no meio cultural: “de guerrilha” se refere àquilo que é feito sem grandes elaborações e mais pela força de vontade dos envolvidos do que com apoio de alguma estrutura que o suporte.

No momento em que Boal e os artistas do Núcleo Independente desenvolvem sua prática, a discussão sobre a luta armada faz parte do cotidiano das esquerdas de modo muito vivo e, apesar de haver uma predominância no engajamento entre estudantes e profissionais liberais, os grupos guerrilheiros convocaram ao envolvimento direto pessoas de diversas extrações sociais e ramos de atuação profissional. Entre os artistas, está o próprio Boal e outros integrantes do Núcleo Independente como Celso Frateschi, que pertencia à Ala Vermelha.

Assim sendo, resumir o aspecto guerrilheiro do teatro jornal a seu caráter “contra institucional” ou “imediatista”, como indica Lima (2012, p. 83), embora significativo, me parece restringir a implicação prática que teve o imaginário da guerrilha em determinada produção teatral. Isso inclusive pode acabar por impedir a compreensão dessas práticas como mais próximas da atuação política do que da criação artística, o que não deveria servir para diminuí-las, mas para ampliar o seu entendimento e a eventual possibilidade de sua crítica,

porque esse era também o período em que as ações de guerrilha começavam a acusar de maneira mais forte seu fracasso.

### 3. 5 A guerrilha não é uma peça de teatro<sup>21</sup>

Boal orientou seu trabalho por uma “busca do povo” antes mesmo de sua entrada no Arena, quando colaborou com o Teatro Experimental do Negro até suas iniciativas mais duradouras do teatro do oprimido. Nessa trajetória, o teatro jornal tem um lugar peculiar: foi a primeira formulação de que o teatro deveria ser expropriado pelo povo para a transformação social. O tema já aparece em sua obra como reflexão teórica desde 1968 na entrevista à revista *aParte* e no texto introdutório à *Primeira Feira Paulista de Opinião*, mas é quando o diretor se aproxima da luta armada que ele assume forma prática, através da colaboração com os artistas do Núcleo Independente. O sentido de popularização que está presente no teatro jornal não é totalmente estranho à guerrilha no Brasil, muito inspirada pela teoria cubana do foquismo, que pressupõem um encontro com o povo. Ao mesmo tempo, a prática da guerrilha urbana, à qual Boal e o ambiente culturalizado em geral esteve ligado, e que teve maior projeção na resistência à ditadura brasileira, foi de ações episódicas e em certo sentido espetacularizadas para potencializar seu efeito contra o regime, mas sem chances reais de transformação revolucionária, o que evidentemente não era a análise da esquerda armada na época.

Em 1969, a “ascensão da atividade dos grupos armados está na mesma razão do decréscimo das lutas de massas e do correspondente murchar dos movimentos culturais” (RIDENTI, 1993, p. 111). Em 1970, cada vez mais comprimido nas salas de espetáculos vigiadas pela censura, deixadas às moscas por um público e artistas que, se não estão perseguidos

---

<sup>21</sup> Quando encerra a definição do guerrilheiro urbano em seu *Mini-manual*, Marighella diz: “A Guerrilha urbana, porém, não é um negócio de casa comercial, um emprego ou uma representação de peça de teatro. A guerrilha urbana, como a guerrilha rural, é um compromisso que o guerrilheiro assume consigo mesmo. Quando não tem condições para enfrentar dificuldades ou sabe que não dispõe de paciência para esperar, sem enervar-se e cair no desespero, então é melhor desistir antes de assumir o compromisso, pois na verdade, lhe faltam as qualidades elementares para tornar-se um guerrilheiro.” (Acervo BNM, BNM 102, Ação Penal 85/70, Apelação STM 39.581, Arquivo 1 de 4, fls.249-272v, *Mini-manual do guerrilheiro urbano*). Como o texto circulou de modo clandestino, com reproduções autônomas, há pequenas variações. Em outras versões, consta: “O guerrilheiro urbano não é um homem de negócios em uma empresa comercial, nem é um artista numa obra. [...]” (MARIGHELLA, 1993, p. 6).

pelos militares, tentam sobreviver na televisão, o teatro jornal abandona os palcos e vai para a rua num último gesto de disputar esse outro espaço, mais público, mas que também está sob intenso controle. No final de 1969, Marighella é assassinado numa emboscada e começa o declínio das guerrilhas, consumado na morte de Lamarca em 1971 e no cerco ao Araguaia no ano seguinte (RIDENTI, 2007). Na rua, o teatro jornal encontra, além do risco da repressão, a tensão com o simulacro da política. Quando não há muito espaço para construção de processo, disputa-se com atrações. A fala de Adriano Diogo sobre a fragilidade da militância conquistada com o teatro jornal parece que tem a ver com isso, mas o problema não era exatamente do teatro jornal, e sim desse gesto corajoso e difícil de ousar a disputa possível, forjar instantes de liberdade quando não eram possíveis relações livres e acreditar que eles têm potencial transformador além da superfície.

A elaboração do teatro jornal, pelo Núcleo Independente com Augusto Boal, gerou uma multiplicação de grupos em quantidade impressionante para a conjuntura da época. Mas assim como as ações episódicas da guerrilha, eles se acenderam e se apagaram muito rápido. Isso não quer dizer que tais experiências não tenham incluído processos transformadores, mas é difícil encontrar seus índices. Foram ações intensas, de curta duração que ainda resistem ao estabelecimento de uma memória hegemônica<sup>22</sup>. Os futuros possíveis que essas ações projetaram precisam, portanto, ser rastreados. Eles estão presentes, conforme a leitura de Hélio Muniz, nos grupos de teatro de bairro que explodiram em meados da década de 1970, quando o Núcleo Independente e outros coletivos teatrais deixaram os centros de produção cultural em busca de outro tipo de mobilização artística e política nas periferias da cidade (LIMA, 2012, p. 96).

Do ponto de vista das poéticas cênicas, também são fruto desse mesmo momento as ações performáticas que contestam o limite da representação e reivindicam que a matéria do espetáculo seja cada vez mais próxima do real. Algo muito valorizado pela cena politizada

---

<sup>22</sup> Me refiro à ideia de memória hegemônica que é crítica ao regime militar e, em linhas gerais, adota a defesa da democracia como valor central e a resistência como marca social disseminadas no período, acolhendo sob o mesmo manto a oposição liberal (crítica dos aspectos autoritários do regime a partir de meados dos anos 1970) e de setores das esquerdas, notadamente os mais tradicionais, ligados ao PCB. Nessa memória, o lugar da luta armada sempre foi delicado. Muitas vezes ela foi renegada ou criticada por seus próprios agentes, tanto pelo custo pessoal que envolveu quanto pelas trajetórias que vieram a seguir (NAPOLITANO, 2015). É necessário mencionar, entretanto, que essa memória hegemônica, que já vinha sendo questionada pela historiografia, foi abalada em velocidade vertiginosa e por motivos distintos no âmbito do debate público pela ascensão da extrema-direita nos últimos anos.

posterior, que parece apostar no caráter episódico e no gesto da recusa individual ou “micropolítica”, sendo os limites da transformação os do instante presente. Não se tratará em breve da urgência análoga à da guerrilha – para que a transformação ocorra agora –, mas de limitar a possibilidade revolucionária ao que pode ocorrer neste momento, neste palco.

Em 1971, seis anos após formular os ideais do teatro de guerrilha, quando tinha abandonado a San Francisco Mime Troupe e via a eclosão dos grupos de teatro de guerrilha nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que já desconfiava de sua eficácia, R. G. Davis (1975, p. 170-171) contesta a confusão entre o palco e a rua, muito comum nesses grupos. Para ele, a encenação, mesmo que não relacionada a um texto dramático, não deveria se confundir com ações diretas como enfrentar a polícia, jogar uma bomba, pular uma cerca ou mesmo com um protesto pacífico sob o risco de tanto o teatro quanto o protesto perderem força.

Comparado a *Os fuzis da dona Tereza Carrar* ou à *Primeira Feira Paulista de Opinião*, o teatro jornal tem menos força artística, mas é talvez mais forte como ação política, o que se relaciona diretamente com o momento em que ele é produzido, quando espetáculos como os outros dois não poderiam sê-lo<sup>23</sup>. Por outro lado, ele assume o risco da performatização da luta política, de convertê-la em espetáculo onde pretende instaurar ato. Ele não inaugura esse gesto, a própria luta se utiliza desse expediente em diversas ações diretas – e a ideia de propaganda armada que considera as próprias ações sua forma de divulgação, pensando inclusive a inserção de palavras de ordem, o uso de armamentos pesados etc – revela essa dimensão espetacularizante.

Em certo sentido, ela é constitutiva da guerrilha, que acredita na viabilidade de uma ação política fragmentária em que cada um de seus gestos precisa conter força de impacto, sendo a totalização dada pela escolha de alvos simbólicos e no alcance do povo não só através do discurso, mas pelas ações práticas. Esse é o lugar em que parece se situar o teatro jornal como prática artístico-política, lidando ele próprio, no campo cultural, com a dificuldade da popularização.

---

<sup>23</sup> Ao mesmo tempo, Boal seguirá privilegiando a força prática de seu trabalho, o que culmina no desenvolvimento do teatro do oprimido, embora o autor às vezes ceda à fraqueza crítica. A reavaliação sobre as apropriações dessa proposta dentro da estrutura capitalista e seus desencontros da concepção original é feita por Julian Boal (2017) na tese *Teatro do oprimido entre o ensaio da revolução e o adestramento interativo das vítimas*.

Entretanto,

O limite dessa lógica, para o ex-militante da VPR Herbert Daniel, foi a adoção de ações que, no momento mais trágico da repressão, buscavam repercussão, mas deixavam “aos poucos de ser parte de um movimento revolucionário. Passou-se então a chamar ‘ação armada’ um mero formalismo que escondia no gesto violento (e desesperado) a verdadeira inação política”. (RIDENTI, 1993, p. 51).

No fim de linha das ações armadas, quando se compra a estratégia de espetacularização, movimento que parece ter sido determinado por uma série de fatores, inclusive a absurda violência objetiva a que se pretendia responder, a balança pende menos para o povo e mais para o espetáculo sangüinário. Marighella escreve e divulga o *Mini-manual do guerrilheiro urbano* no ano de seu assassinato, num momento em que a ALN assume cada vez mais um caráter militarista, quando se acentua a perseguição e o conseqüente isolamento da guerrilha. Sua defesa da propaganda armada, então, enfrenta o risco de fazer com que as ações girem em torno de si mesmas.

Nas artes, parece ser possível observar um movimento no mesmo sentido e o contexto violento que determinou esse caminho pode ter sido naturalizado como determinante do único modo possível de produção. Mesmo o espaço privilegiado para imaginar outros mundos possíveis parece ter flertado com a valorização em abstrato da fragmentação espetacularizada e violenta. A força do real não só pressiona a cena, mas a circunscreve. A defesa simbólica da agressividade, entretanto, se transportada para a esfera da ação revela sua dimensão verdadeiramente cruel e profundamente trágica, quando não projeta sua superação. A possibilidade de uma nova sociabilidade mesmo debaixo das piores circunstâncias parece depender da subsistência de algum ideal de comum, mesmo na extrema fragmentação.

## CAPÍTULO 4

### EPÍLOGO: TEATRO NA PRISÃO, RASTROS DAS CONEXÕES

Na mesma época em que Augusto Boal e os artistas do Núcleo Independente desenvolviam e multiplicavam o teatro jornal – na corda bamba entre a popularização, o gesto coletivizante e a fragmentação episódica e espetacularizada –, uma outra iniciativa teatral, em condições totalmente diferentes, lidava com a experiência da guerrilha. Enquanto o teatro jornal começa como um movimento de artistas em direção à militância, a experiência em questão foi gestada entre militantes, a maioria sem nenhuma experiência prévia nos palcos, feita sem qualquer ambição de agitação, uma vez que seu público era limitado pelas circunstâncias.

O palco desse outro teatro é a carceragem feminina do Recolhimento de Presos Tiradentes, em São Paulo, onde, em 1970, um grupo de mulheres presas realiza diversos experimentos teatrais, com destaque para a escrita e encenação de um espetáculo em homenagem a Ernesto Che Guevara. Entre elas, militantes da luta armada e duas proeminentes mulheres do teatro na época: Nilda Maria, atriz protagonista de grandes montagens nos principais teatros da cidade, e Heleny Guariba, diretora, talvez o símbolo maior do engajamento de uma artista do teatro na resistência armada, inclusive pelo trágico desfecho com seu desaparecimento em 1971.

O acontecimento está registrado no texto da pesquisadora Elza Lobo para o livro de memórias *Tiradentes, um presídio da ditadura*<sup>1</sup>, mas as informações sobre essa encenação ignorada pela historiografia do teatro são muito escassas. No curso desta pesquisa tentei, sem sucesso, localizar o roteiro escrito na ocasião. Entrevistei mulheres e homens presos no Tiradentes na época da montagem, mas não foi possível reconstituí-la.

A montagem testemunha de um conjunto de práticas que, dentro da prisão, relembavam a força da cultura na formação de uma consciência política durante os primeiros anos do regime militar, ao mesmo tempo em que serviam como elemento de agregação e

---

<sup>1</sup> O livro, organizado por Alípio Freire, Izaías Almada e J. A. de Granville Ponce, foi publicado em 1997.

resistência num nível pessoal. Seus indícios aqui registrados dizem respeito a uma supressão que vai além da memória.

#### 4. 1 Teatro encarcerado

A encenação das mulheres do Tiradentes não foi a primeira experiência de teatro realizado por militantes ou artistas dentro da prisão. Na segunda metade da década de 1930, no Presídio Maria Zélia, destinado exclusivamente ao encarceramento de militantes políticos, foi criado o Teatro Maria Zélia, onde os presos se dividiam entre as funções de escrever textos e encenar espetáculos, a maioria de própria autoria. O crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, que esteve no Maria Zélia entre 1936 e 1937, escreveu e estreou lá sua peça *Destinos* sobre o embate entre dois irmãos de família burguesa, Carlos e Álvaro: o primeiro, um militante comunista e o segundo, um boa-vida conservador viciado em cocaína. Paulo Emílio, que interpretava Álvaro, também dirigiu a montagem<sup>2</sup>.

Poucos anos depois, no início da década de 1940, outro preso pela ditadura do Estado Novo, Carlos Marighella, na época militante do PCB, participou de uma iniciativa teatral semelhante no Presídio de Fernando de Noronha, com o Teatro de Brinquedo, uma resposta dos comunistas da Aliança Nacional Libertadora (ANL) aos integralistas, que fundaram na mesma prisão seu Teatro Tupã, ao qual acrescentavam a alcunha de “voz nacional”. No Teatro de Brinquedo, os aliancistas “encenavam peças de autores brasileiros e esquetes sobre a agenda política do momento, em especial a guerra na Europa” (MAGALHÃES, 2012, p. 89). A

---

<sup>2</sup> A peça de Paulo Emílio está publicada em seu livro *Cemitério* (2007) e o manuscrito original faz parte do Acervo Paulo Emílio Salles Gomes, que pode ser consultado na Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0075). Na sua correspondência da época Paulo Emílio relata a montagem, pede à mãe que providencie itens para o figurino e o cenário, e também dá pistas sobre as outras iniciativas culturais na prisão. Ele comenta sobre as turmas de francês que organizou, pede luvas para as aulas de boxe e solicita a aquisição de livros e revistas específicos para uma conferência que irá ministrar sobre a literatura moderna.

O Presídio Maria Zélia foi instalado na estrutura de uma fábrica têxtil desativada na vila operária Maria Zélia (que até hoje existe como patrimônio tombado da cidade de São Paulo). Após uma tentativa de fuga em 1937, foi palco de uma série de torturas e assassinatos e foi, enfim, desativado. No presídio, que reuniu militantes intelectualizados e outros sem educação formal, havia, além do teatro, a Universidade Popular e uma biblioteca, ver a respeito a tese de Caroline Antunes Martins Alamino (2018), *Presídio Maria Zélia: repressão política no governo constitucional de Getúlio Vargas*.

iniciativa seguiu na Colônia Penal de Dois Rios, em Ilha Grande, para onde os presos foram transferidos após a desativação de Fernando de Noronha (MAGALHÃES, 2012, p. 100).

Na mesma época, o intelectual, homem de teatro e militante do movimento negro Abdias do Nascimento estava preso na Penitenciária do Estado de São Paulo, o Carandiru, onde, em 1943, desenvolveu o Teatro do Sentenciado. Os espetáculos realizados pelo grupo combinavam teatro de variedades (tiradas de humor, música, declamação, prestidigitação) com peças ou cenas curtas concebidas e protagonizadas pelos presos tematizando desde infortúnios amorosos até o cotidiano na prisão<sup>3</sup>.

Na década de 1970, por sua vez, outras experiências são registradas. Em agosto de 1971, os artistas do Living Theatre, um dos mais famosos grupos de teatro de vanguarda norte-americano, produziram uma montagem na Casa de Detenção Antonio Dutra Ladeira, nas proximidades de Belo Horizonte. Eles estavam no Brasil desde 1970 a convite do Teatro Oficina, mas um desencontro entre modos de produção e uma crise interna do Oficina fez com que a colaboração pretendida entre os dois grupos não ocorresse. O Living produziu, então, um espetáculo na favela do Buraco Quente, em São Paulo, e se deslocou para Ouro Preto, onde trabalhava numa encenação que estrearia no Festival de Inverno, em julho, quando os artistas foram presos sob a acusação de tráfico de entorpecentes, um subterfúgio para uma cidade conservadora rechaçar a presença do grupo estrangeiro que pregava práticas libertárias e o crescente número de *hippies* que se reunia na cidade por conta do Festival. Enquanto aguardavam o julgamento, que contou com grande mobilização internacional e resultou na expulsão dos artistas do país, os atores encarcerados “criaram uma peça (*Sonhos dos prisioneiros*) com a participação dos presos, seus familiares e os guardas” (VANNUCCI, 2015, p. 218).

---

<sup>3</sup> Sobre o Teatro do Sentenciado, ver a tese de Viviane Becker Narvaes (2020b), *O teatro do sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro*. A autora dá especial atenção aos antecedentes do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias em 1944, já presentes no Teatro do Sentenciado, como a ideia de “compreender o problema racial no interior da classe trabalhadora e combater o mito da democracia racial” (NARVAES, 2020b, p. 61), o que é particularmente evidente no cárcere. Ela também identifica que a iniciativa se integra à reforma humanista do novo diretor da prisão, Flaminio Fávero, que “pretendia desenvolver habilidades e ocupar o tempo livre dos presos com atividades construtivas”, entre elas o teatro e um jornal (Ibid., p. 79).

As três experiências de teatro na prisão durante o Estado Novo parecem fazer parte de uma ideia de formação mais ampla, sendo que no caso do Teatro do Sentenciado identifica-se um apoio institucional.



Em 1973, por sua vez, Frei Betto, transferido para a Penitenciária de Presidente Venceslau por conta da desativação do Presídio Tiradentes, começa a desenvolver um trabalho cênico com os presos. O sacerdote teve contato com a produção teatral quando trabalhou com Zé Celso na montagem de *O rei da vela* a convite da guerrilheira Dulce Maia e estava preso pela sua militância de apoio aos grupos armados. Ele ajudava na fuga de militantes perseguidos pelas fronteiras do sul do país. Na prisão, seu teatro visava a um efeito terapêutico, através da participação lúdica em autos que adaptava do Evangelho, esquetes cômicos e poemas (BETTO, 1977, p. 201 e 209).

Ainda na década de 1970, mesmo durante a mais intensa perseguição às organizações de esquerda, grupos teatrais conseguiram autorização para apresentar espetáculos nos presídios que acolhiam militantes políticos. A produtora cultural e atriz Ruth Escobar organizou em 1972 a apresentação do espetáculo *Missa leiga*, de Chico de Assis, no Tiradentes. A peça, que enfrentou uma disputa dupla com a Censura Federal e a Igreja conservadora para estrear, foi encenada dentro do presídio graças à contraditória força política de Ruth Escobar (MACHADO, 2020, p. 285)<sup>4</sup>. O Teatro União e Olho Vivo (TUOV), do dramaturgo César Vieira, pseudônimo de Idibal Pivetta, advogado de diversos militantes, também realizou apresentação aos detentos como gesto de solidariedade. Em 1973 e 1977 eles encenaram *Rei momo* para os militantes que estavam no Presídio do Barro Branco (VIEIRA, 1981, p. 83).

Por fim, houve um movimento de converter a experiência da prisão brasileira em cena pública internacional. Foi o que fez Augusto Boal em *Torquemada*, dramaturgia escrita durante o período que esteve preso no Tiradentes (BOAL, 2014, p. 324). A peça estreou pouco tempo depois, em 1972, na *Feira Latino-Americana de Opinião* realizada pelo diretor em Nova Iorque. No espetáculo, Boal acusa o estado de exceção no Brasil em que a justiça militar era aliada da tortura. Em cenas sobre a teatralização da dor como forma de resistência, um preso ensaia para seu interrogatório todas as noites, com direito a pau de arara e choques elétricos aplicados por outro colega “pra manter a forma” (BOAL, 1990, p. 116), e outro ensina a lição de travestimento para o interrogatório em juízo quando diz que “o acusado precisa parecer

---

<sup>4</sup> Em 1964, Ruth Escobar já teria realizado apresentações em penitenciárias com seu Teatro Popular Nacional (MACHADO, 2020, p. 103).

com o juiz [...], aí ele te absolve” (BOAL, 1990, p. 134). O tema também aparece no romance autobiográfico de Boal, *Milagre no Brasil*.

É provável que outras experiências nesse sentido tenham ocorrido, mas é difícil rastrear-las<sup>5</sup>. Verificamos, de modo geral, três tipos de colaboração: processos teatrais internos à comunidade carcerária, em que os próprios presos realizam encenações apresentadas para companheiros de prisão, funcionários e familiares; espetáculos produzidos fora da prisão que realizam apresentações pontuais nos presídios; e apresentação de espetáculos fora da prisão sobre a experiência do cárcere por pessoas que estiveram presas. Tanto no último caso como no primeiro, foram as próprias pessoas presas, militantes e artistas, que conduziram processos teatrais. Entretanto, é decisivo que nas primeiras experiências tais processos se deem ainda dentro da prisão. No último caso, apesar da dramaturgia partir de dentro da prisão, o espetáculo é realizado do lado de fora e como forma de trazer a questão da repressão para o debate público.

Em alguma medida, pode-se imaginar que todas essas experiências têm algum elemento terapêutico, em especial no caso dos processos teatrais dentro da prisão. Privilegiavam o aspecto gregário do teatro num contexto que pode ser em diversos sentidos dilacerante pela ruptura de vínculos com o mundo exterior e pelas condições degradantes a que historicamente são submetidas as pessoas presas no Brasil. Era esse o objetivo das experiências do Teatro do Sentenciado, do Living Theatre e de Frei Betto, direcionadas aos presos em geral, e que lidavam, a partir de textos desenvolvidos na prisão, sonhos ou de trechos da bíblia, com a realidade do encarceramento. A peça de Paulo Emílio, montada entre militantes políticos, por sua vez, abordava o tema da politização, sem tratar da vivência do cárcere, o que parece ser também a toada do Teatro de Brinquedo. Nesse sentido, o teatro das mulheres no presídio Tiradentes se aproximou mais dessas últimas experiências do que

---

<sup>5</sup> A partir da década de 1980 parece haver uma ampliação das experiências de teatro nas prisões, em geral conduzidas ou impulsionadas por pessoas externas à comunidade carcerária. Nos casos narrados, as pessoas que conduziram os processos estavam presas, mas guardavam certa excepcionalidade com relação ao contexto prisional porque provavelmente não estariam ali se não fosse pela repressão das ditaduras, e isso pode ter aberto uma brecha para futuros deslocamentos. Grandes artistas como a própria Ruth Escobar, que iniciou um projeto na Penitenciária do Estado em 1980, e Augusto Boal, convidado pela Fundação de Amparo ao Preso Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel, a FUNAP, para conduzir a formação de monitores que usavam técnicas do teatro do oprimido em suas atividades na década de 1990, participaram de ações nesse sentido. A dissertação de Vicente Concilio (2006), *Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística em processos teatrais com população carcerária*, resgata esse histórico e práticas atuais de teatro nos presídios. Um mapeamento também pode ser encontrado no artigo de Viviane Becker Narvaes (2020a), *Contribuições para uma história do teatro nas prisões do Brasil* e na citada tese da mesma autora.

das do Teatro do Sentenciado e mesmo das mais recentes de Frei Betto ou do Living Theatre. Suas práticas foram realizadas entre militantes recolhidas numa ala específica da prisão e tematizavam a vida política e não a experiência do cárcere. Por outro lado, estavam ligadas a um conjunto mais amplo de atividades conduzidas pela própria comunidade carcerária, como foi o caso das experiências realizadas durante o Estado Novo no Presídio Maria Zélia, em Fernando de Noronha, na Ilha Grande e no Carandiru.

#### 4. 2 O purgatório<sup>6</sup>

A angústia que sinto por tantas coisas tristes e terríveis que vi e vivi nos vários presídios não estão associados ao Tiradentes. Como explico isto? Não explico, apenas registro. Um pouco tem a ver com o fato de que, na trajetória obrigatória da prisão política, chegar ao Tiradentes significava um alívio, quase uma vitória por ter sobrevivido às torturas, ao desaparecimento, à morte. (KAIANO, 1997, p. 336-337).

Os militantes que estavam recolhidos ao Tiradentes necessariamente já tinham sua prisão preventiva decretada, o que significava uma existência formal frente à justiça que sucedia o período oculto passado nos porões da Operação Bandeirante (Oban), do Centro de Operação de Defesa Interna e Destacamento de Operações de Informações (DOI-CODI) e do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), como se lê no comentário de Rioco Kaiano. Houve casos de militantes que foram retirados do presídio para novos interrogatórios nos aparelhos da tortura, mas não era a regra. Pelo contrário, a chegada no Tiradentes representava, em geral, e especialmente no momento que se intensifica a perseguição à guerrilha, o encontro com as companheiras e companheiros de organização, um espaço que nos relatos aparece como fértil para a discussão política e, especialmente no caso das mulheres, caracterizado pelo acolhimento. Livre da ameaça constante da vida na clandestinidade, essa prisão pode ter constituído, no momento mais duro da repressão, um espaço para a imaginação coletiva. Talvez a fala de Rioco se relacione, além da sobrevivência, com esse ambiente de esperança compartilhada.

---

<sup>6</sup> O título é usado por Antonio Candido no seu texto de apresentação ao livro de memórias do Tiradentes. A expressão vem do relato de Nair Yamiko Kobashi (1997, p. 310).

Na ala masculina do Tiradentes, os militantes desenvolveram um grande ateliê para a prática coletiva das artes plásticas. Alguns presos tinham formação nesse sentido, o que contribuiu para o caminho adotado. De acordo com Sérgio Sister (1994), que fez parte do “ateliê”, “o que menos interessa nessas produções talvez seja seu caráter artístico”. Para ele, até a chegada “dos arquitetos”, mais implicados nos debates estéticos do momento, o que os presos produziam “antes de ser arte, queria ser um testemunho ilustrado, um documento”. Quando menciona os arquitetos, Sister se refere a Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Júlio Barone, Carlos Henrique Heck e Sérgio Souza Lima, um grupo de conhecidos profissionais e artistas que foi responsável por várias ações da ALN e também importante para a ligação com a VPR e com o meio artístico (RIDENTI, 2000, p. 174 ss.). Mas o próprio Sérgio Ferro, ao comentar a experiência do ateliê, ressalta o aspecto coletivo dos trabalhos e seu caráter educativo e gregário (RIDENTI, 2000, p. 209). Fizeram parte do “ateliê”, além dos já mencionados Sérgio Sister, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Carlos Henrique Heck, Alípio Freire, Artur Scavone, Carlos Takaoka e Yoshia Takaoka<sup>7</sup>.

Ainda, em ambas as alas foram realizadas atividades variadas em grupo, cursos de formação de história, de idiomas, de artes, grupos de estudo e atividades manuais como costura, bordado, crochê, tricô, confecção de bijuterias, tapetes, bonecas de pano. Práticas que fortaleceram a criação de vínculos e permitiram às pessoas presas manter algum tipo de contato com suas organizações políticas e com o mundo exterior através da venda do artesanato produzido para levantar fundos para as organizações e para a ajuda financeira de famílias que tinham seus provedores ou suas provedoras presas. Havia no Tiradentes, portanto, uma condição material de algum modo favorável às práticas coletivas, mas também um movimento ativo pela coletivização que aparece em muitos relatos e nas práticas como os trabalhos manuais, o ateliê e o teatro, que estabelecem relações entre os presos e para fora da prisão.

---

<sup>7</sup> Alguns trabalhos produzidos no Tiradentes estão reproduzidos na edição 27 da revista *Teoria e Debate*, de 1994, e no artigo de Alípio Freire (2000), *Um acervo de imagens dos presídios políticos: o cotidiano através das artes plásticas*.

#### 4. 2. 1 A Torre

O edifício em que ficaram recolhidas as militantes no Tiradentes ficou conhecido como Torre das Donzelas ou, como preferem as mulheres que estiveram ali presas, apenas “Torre”. O espaço tinha a forma de uma torre com três andares. No primeiro, de pequenas celas, uma porta levava ao pátio interno e uma grande escada se bifurcava. No topo dela, um alpendre dava acesso ao saguão e a outro conjunto de celas. A maioria delas para 3 ou 4 ocupantes, exceto a maior, o “celão”, com mais de dez camas. O último andar, acessível apenas pelo lado de fora e com vista panorâmica da prisão, era um dos pontos de guarda do edifício. No período de maior lotação, a ala feminina chegou a abrigar cerca de 50 mulheres. Superada a hostilidade inicial, as presas conseguiram estabelecer um acordo com a carcereira que as permitia circular livremente dentro da Torre. As celas e a porta de acesso ao pátio interno ficavam abertas até às 22 horas, quando a carcereira vinha trancá-las, o que também acontecia em caso de visitas ou revistas oficiais.

A chegada ao Tiradentes não só caracterizava para os militantes um momento de alívio no cotidiano de torturas, na ameaça de assassinato e abusos de diversos tipos, o que constituía a rotina nos órgãos da repressão, mas sinalizava a retomada das trocas com os companheiros: alguns dizem que estavam melhor informados lá dentro do que estavam nas ruas. Para as mulheres, o acordo de livre circulação permitiu uma vivência ainda mais compartilhada. Elas dividiam as tarefas de limpeza e da cozinha, mas também se uniam para fazer exercícios físicos, atividades manuais, estudar outras línguas, fazer formação política, dar amparo nas tristezas após a partida das visitas ou nas revistas vexatórias. Viviam juntas libertações de várias ordens, como o encontro com a espiritualidade, a descoberta do corpo feminino, da sexualidade. Muitas delas viveram intensamente a transformação do lugar social da mulher ocorrida na década de 1960 no Ocidente. E não foi incomum que militantes que combateram a ditadura se vinculassem a movimentos feministas, sobretudo no exílio. Antes disso, muitos avanços mais ou menos conscientes aconteceram (PEDRO, 2010, p. 125), e parte deles atravessou as grades da prisão. No livro *Memórias das mulheres no exílio*, Joana<sup>8</sup> afirma:

---

<sup>8</sup> Trata-se de um pseudônimo. Diversos testemunhos do livro adotam esse tipo de assinatura. Por vezes, é possível deduzir a autoria a partir dos fatos narrados.

Do ponto de vista social, sempre tive muito pouca relação com mulheres. Não me pensava mulher, só me pensava pessoa. De repente na cadeia me vi junto com quarenta mulheres. [...]

As celas não eram individuais, eram de dez ou de quinze pessoas. Mas durante o dia fechavam a porta da Torre, abriam as celas e as quarenta mulheres conviviam entre si. [...] Acho que foi aí que descobri a mulher, foi a partir daí que passei a me ligar muito mais a mulheres, a ter amigas, que até então nunca tinha tido. (COSTA *et al.*, 1980, p. 333).

Era frequente entre as prisioneiras o entendimento de que “o momento mais duro para todas foram os das partidas” (LOBO, 1997, p. 226), ou seja, quando se conseguia a liberdade. Ana Maria Ramos Estevão me disse que, quando foi libertada, se pudesse, teria continuado no Tiradentes. Lá dentro podiam falar e ler o que quisessem e, talvez ainda mais importante, não poderiam ser novamente presas<sup>9</sup>. Não teriam que viver a ameaça e eventualmente passar pelo ritual de torturas dos órgãos da repressão. Paradoxalmente, a “prisão do corpo” era quase uma “libertação da alma” (LOBO, 1997, p. 226). Encerradas naquele espaço, elas se protegiam da morte enquanto desenvolviam formas de se libertarem.

*Torre das Donzelas* se tornou um filme, dirigido por Susanna Lira e lançado em 2019. Nele, são reconstituídas as vivências na Torre e a presidenta Dilma Rousseff, que esteve presa lá, dá uma série de depoimentos contundentes sobre a experiência da militância, da prisão e da importância da reconstrução de sua história após a repressão. Num deles, ela afirma: “A prisão se caracteriza pelo controle do espaço e do tempo e pelo isolamento. Nós não nos isolamos, líamos, e controlamos, na medida do possível, nosso espaço e tempo.” O cerne da experiência transmitida no filme não é o encarceramento que costuma dominar a produção sobre o período, seja no retrato dos porões da ditadura ou dos aparelhos em que vivam e se reuniam as pessoas na clandestinidade (GUTFREIND, 2018). Na reconstrução cenográfica da Torre, inclusive, estão ausentes as paredes que delimitavam o recolhimento objetivo. As presas surgem ali em processos de aprendizagem: liam e estudavam diversos temas. Muitas delas relatam que sua maior formação teórica em política foi dentro da prisão e que ali não só se mantinham informadas sobre suas organizações, mas refletiam sobre sua prática.

Assim como Sartre identifica o paradoxo da liberdade sob a ocupação alemã à fundação de uma comunidade invisível em que todos se implicavam, a ditadura não conseguiu

---

<sup>9</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

banir a liberdade das militantes presas na Torre pelo senso comunitário que elas desenvolveram, que mirava além dos muros da prisão. Do exílio, Joana<sup>10</sup> compara:

[...] a experiência de prisão foi muito mais enriquecedora do que a do exílio. Pode parecer um absurdo o que vou dizer, mas eu me sentia muito mais viva do que me sinto aqui. Porque na prisão, mal ou bem, me sentia agindo. No exílio, a maior parte do tempo me sinto sobrevivendo mesmo, e só. (COSTA *et al.*, 1980, p. 331).

Essa ação, ao contrário da passividade esperada, no lugar mais inesperado, permitiu a Dilma avançar na afirmação de Sartre para dizer “Nós ganhamos deles *ali*”.

### O teatro na Torre

Alípio Freire (2000, p. 187) estabelece um paralelo entre a experiência do ateliê na ala masculina e as iniciativas de teatro na ala feminina: “Tantos artistas plásticos significativos em um pavilhão equivaliam a tantas importantes artistas do teatro em outro.”. Passaram pela ala feminina do Tiradentes, as já mencionadas Heleny Guariba e Nilda Maria, mas também Elza Lobo, Bety Chachamovitz, Duddu Barreto Leite e Dulce Maia – todas com experiências artísticas no teatro.

Heleny Guariba é mais conhecida como símbolo de artista engajada na luta armada, mas sua breve trajetória na cena previa um futuro notável. Ela trabalhou como assistente de Augusto Boal, no Arena, onde conduziu com Cecília Boal o curso que veio a formar o Núcleo Experimental. Foi professora na Escola de Artes Dramáticas (EAD) e fundou, com alunos da escola, o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), em Santo André. Em 1968, o GTC estreia sua primeira montagem, *Jorge Dandin*, que Décio de Almeida Prado (1987, p. 267), um dos principais críticos de teatro da época, reconhece como “a mais promissora estreia realizada ultimamente no Grande São Paulo”. O espetáculo foi bem recebido pela crítica e premiado, mas os planos de novas encenações com o GTC e com o Núcleo Experimental foram interrompidos.

Heleny militava no setor de inteligência da VPR. Em sua primeira prisão, entre 1970 e 1971, passou uma temporada no Tiradentes, e na segunda, em 1971, foi desaparecida. É

---

<sup>10</sup> Trata-se do mesmo testemunho anteriormente referido.

provavelmente o caso de implicações mais violentas entre os artistas engajados do teatro. Nem os vínculos de seu ex-sogro, coronel reformado do Exército, foram suficientes para que se encontrasse qualquer registro de sua prisão ou do destino de seu corpo naqueles anos. Em 1983, Inês Etienne Romeu, em depoimento ao Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil sobre sua prisão no clandestino Centro de Informações do Exército (CIE), conhecido como Casa da Morte, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, testemunhou que durante o período em que esteve sequestrada naquele local, dentre outros desaparecidos, ali estiveram no mês de julho Paulo de Tarso (preso junto com Heleny) e uma moça que acreditava ser Heleny Guariba (SÃO PAULO, 2013, p. 59).

Dulce Maia, por sua vez, atuava na produção teatral. De família tradicional paulista e com trânsito na alta sociedade, a produtora do Teatro Oficina mantinha sua vida legal, mas participava ativamente da VPR. Zé Celso sabia sobre sua militância e a protegia. Dulce relatou ao jornalista Luiz Maklouf Carvalho um desses episódios:

Certa vez ele me disse que Paulo César Peréio, por ter ouvido algumas coisas, estava desconfiado. “Dulce, tome cuidado que Peréio está falando isso”, me disse. Eu tive que enfrentar o Peréio. Tive que ir pra dentro do camarim, fechar a porta e dizer: “Peréio, você acha isso possível? Você acha que confiariam em mim pra esse tipo de coisa? Eu não sou disso.” Aí ele me olhou de alto a baixo, pensou um pouco e disse: “É, realmente eu também não acredito.” (CARVALHO, 1998, p. 44).

Algumas militantes observam que o machismo dos próprios órgãos de repressão, que não acreditava nas mulheres como reais adversárias, poderia facilitar sua clandestinidade (TELES, 1999, p. 72-73). A experiência de Dulce com seu colega de trabalho é similar a essa. Na prisão, contudo, ela teve um tratamento duplamente especial.

O primeiro, aquele mesmo que dispensavam aos meus companheiros homens por haverem ousado pegar em armas contra o arbítrio e a intolerância do regime ilegítimo dos militares. O segundo, pela minha condição de mulher: atrevimento duplo. (MAIA, 1997, p. 99).

Estatisticamente, tanto mulheres quanto artistas representam duas minorias na participação da resistência ativa à ditadura (RIDENTI, 1993, p. 71)<sup>11</sup>. No caso das artistas, a

---

<sup>11</sup> Ridenti (1993) analisa as informações a partir do Projeto Brasil Nunca Mais, que resgata quase todos os processos de perseguição política que tramitaram pela Justiça Militar brasileira entre abril de 1964 e março de 1979. Há militantes que contestam esses números, por partirem apenas dos registros de mulheres levadas à justiça, o que não ocorria com todas as militantes e sequer com todas as presas (COIMBRA, 2012). Entretanto, o resultado do projeto é até hoje a maior compilação sistemática de dados sobre a militância de oposição ao regime e principalmente sobre sua perseguição judicial.



ruptura com seu esperado papel social, já operada na escolha profissional, e as vivências libertárias do ambiente cultural podem contribuir para explicar a disposição para a radicalidade<sup>12</sup>. Dulce foi uma importante militante da VPR, participou de ações do grupo desde o planejamento até a execução (CARVALHO, 1998, p. 23). Foi a primeira mulher guerrilheira a ser presa, em 1969, e foi libertada no sequestro do embaixador alemão Enrefried von Hollben, uma ação conjunta da ALN e VPR, em 1970 (MAIA, 1997, p. 99). Após o exílio, voltou ao Brasil e faleceu em 2017 aos oitenta anos.

Nilda Maria trabalhou nos teatros de Cacilda Becker, Ruth Escobar, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e até no Teatro de Arena e no Oficina. Fundou com Escobar o Teatro Popular Nacional (1964-1965) e, depois, integrou-se à companhia da produtora e atriz teatral. Interpretava a revolucionária Chantal na famosa montagem de *O balcão*, texto de Jean Genet, cuja encenação de Victor Garcia reformou todo o Teatro Ruth Escobar, quando foi presa a caminho do teatro num dia de espetáculo, em 1970, acusada de pertencer à VPR. Para a atriz, que nega qualquer envolvimento com a luta armada, a infeliz coincidência de, em cena, assumir o papel de revolucionária, contribuiu para a sanha de punição dos agentes da repressão (MACHADO, 2020, p. 252)<sup>13</sup>.

No dia de sua prisão, Ruth Escobar subiu ao palco para anunciar no melhor estilo de que a vida imita a arte, “que a atriz Nilda Maria, que fazia o papel de ‘Chantal’, a revolucionária, fora presa, e estava incomunicável, e que a sua cena seria suspensa do espetáculo até a sua libertação” (FERNANDES, 1985, p. 89). A prisão durou seis meses, e Nilda precisou ser substituída, mas Ruth continuou a acompanhá-la em visitas ao Tiradentes, onde ela ficou recolhida<sup>14</sup>. Na vinda de Jean Genet ao Brasil, levou-o para conhecer a revolucionária detida (LOBO, 1997, p. 222). Quando foi solta, entretanto, Nilda Maria não quis voltar ao

---

<sup>12</sup> Sobre os diversos matizes do envolvimento das mulheres com a luta armada, ver o capítulo “De que matéria se faz uma revolucionária?” da tese de Maria Cláudia Badan Ribeiro (2011), *Experiência de Luta na Emancipação Feminina: Mulheres na ALN*, p. 311-344.

<sup>13</sup> Sua vinculação à VPR consta na ficha da Delegacia de Ordem Social SN 915, acervo Deops do Arquivo do Estado de São Paulo, mas é sabido que o conteúdo de tais documentos não é fiel à verdade. Boa parte de suas informações foi obtida sob tortura ou fruto de investigações ilegais sem qualquer parâmetro de confiabilidade. Nilda Maria diz que foi acusada pelo fato de seu marido, o advogado José Luiz Quadros Bastos, ter escondido militantes perseguidos pela repressão na residência do casal. Entrevista à autora, São Paulo, 7 de agosto de 2019.

<sup>14</sup> Dois outros atores de *O balcão*, Paulo César Peréio e Luiz Serra, também foram presos durante a temporada, ambos interpretavam o Chefe de Polícia na peça, e também contaram com a solidariedade de Ruth Escobar durante a prisão e para sua libertação (MACHADO, 2020, p. 256).

espetáculo. Ainda chegou a trabalhar com Ruth Escobar em outra montagem, mas a partir desse momento se distanciaria do teatro e se voltaria à espiritualidade.

Bety Chachamovitz foi atriz na montagem de *Os fuzis de dona Tereza Carrar*, do TUSP, e no mesmo ano, assistente de direção de Zé Celso em *Galileu, Galilei* do Teatro Oficina. Paralelamente, militava no setor de informações da ALN (RIBEIRO, 2011, p. 136). Presa mais de uma vez entre 1970 e 1971 exilou-se de modo clandestino em 1974<sup>15</sup>.

Elza Lobo, assim como Bety, teve sua atuação voltada ao teatro universitário. Ela fez a produção e uma espécie de relações públicas na encenação de *Morte e vida severina* pelo Teatro da Universidade Católica, o TUCA, em 1965. Como boa parte do grupo, pertencia à Ação Popular. Presa em 1969, foi solta em 1971 (LOBO, 1997, p. 218).

Por fim, Duddu Barreto Leite, que desde pequena esteve envolvida nos meios artísticos e vem de família politizada, chegou a ser presa com boa parte de sua família: sua mãe, Maria Barreto Leite, atriz e poeta, e seus primos, Luís Alberto e Sérgio Sanz, cineastas (LOBO, 1997, p. 221). Duddu era sobrinha da teatróloga Luiza Barreto Leite e irmã da modelo e atriz Vera Barreto Leite, que atuou no Teatro Oficina. Participou de filmes e peças de Maria Della Costa e Cacilda Becker. Em depoimento recente, ela disse:

Eu só larguei o teatro quando a repressão começou a perseguir a intelectualidade brasileira. [...] Eu estava montando uma peça que se chamava *O elevador*, do César Vieira [...]. Censuraram a peça, cortaram em mil pedaços, eu não aceitei mais fazer teatro todo picado. (LEITE, 2016).

Quando foi presa, acusada de pertencer à VPR<sup>16</sup>, era diretora de produção do fotógrafo e documentarista Jean Manzon, que, contraditoriamente, era financiador da repressão, o que lhe deu algum crédito com os militares. De todo modo, ficou recolhida sem acusação formal até sua liberação cerca de 6 meses depois (LEITE, 2016). Duddu faleceu em 2017, aos 83 anos.

Curiosamente, as duas mulheres ligadas ao teatro que têm proeminência na luta armada, Heleny Guariba e Dulce Maia, eram, respectivamente, ligadas ao Teatro de Arena e ao Oficina. Mais do que isso, Heleny em toda sua trajetória estudou e trabalhou para um teatro popular, e Dulce Maia foi figura central e bastante próxima a Zé Celso na produção do anarquizante *Roda Viva*. Bety Chachamovitz não se reconhecia como artista do teatro, mas foi

---

<sup>15</sup> Entrevista de Bety Chachamovitz à autora, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho, São Paulo, 2018.

<sup>16</sup> Informação da ficha da Delegacia de Ordem Social SN 41, acervo Deops do Arquivo do Estado de São Paulo.

protagonista no espetáculo que considero modelo para pensar as relações entre elaboração teatral e guerrilha no Brasil, *Os fuzis de dona Tereza Carrar*. Ela e Elza Lobo participavam dos principais grupos de teatro universitário da época, o TUSP e o TUCA, respectivamente, sendo ligadas às organizações dominantes em cada caso, a ALN e a AP. Finalmente, Nilda Maria tinha uma trajetória mais próxima do teatro comercial, trabalhando com Ruth Escobar desde os primórdios de sua companhia, e Duddu Barreto Leite, cuja família era toda ligada às artes, teve uma curta trajetória no teatro. Ambas não pareciam ter vínculos orgânicos com a militância, mas tiveram suas carreiras artísticas interrompidas pela repressão. O conjunto forma uma minúscula amostragem do teatro da época, mas que contempla suas principais tendências.

Além disso, o teatro foi significativo na formação das militantes que naquele momento se encontravam presas. Maria Cláudia Badan Ribeiro (2011, p. 141), estudiosa das mulheres na ALN, comenta: “Vilma Barban, Eliane Toscano, Lisete de Silvio e Darci Miyaki iam aos espetáculos do Teatro Arena, sempre que podiam. Para elas, a arte era um método de chamar as pessoas, de entrosamento e conscientização.”, assim como outras análises e militantes dão conta da formação política nos ambientes culturalizados (SCHWARZ, 2008, p. 72-73; NAPOLITANO, 2011, p. 82; RIDENTI, 2000, p. 156). Chachamovitz não se reconhecia como atriz, assim como Denise Del Vecchio – que acabou seguindo essa carreira – chegou a afirmar na época do teatro jornal. Elas adotaram o teatro apenas como lugar de encontro, de reflexão sobre a prática política e de imaginação de outros mundos possíveis. E mesmo na prisão, esse sentido parece ter subsistido.

Encerradas no espaço da Torre, aquelas mulheres desenvolveram, através do teatro e de outras práticas, experiências de liberdade.

Na mágica alquimia da arte e da vida social, o teatro e a prisão – ambos limitados no espaço e no tempo – podem se tornar sinônimos de liberdade. E a palavra liberdade, que é tão bela, só não é mais bela do que o ato de ser livre. (BOAL, 2014, p. 331)

A afirmação de Boal, que refletiu em diversos momentos sobre sua experiência no cárcere e procurou toda a vida teatros que podiam ser, no seu espaço e tempo, outros mundos, contudo, revela a beleza, mas também a limitação dessas ações. Assim como o teatro pode construir outros mundos – em cena e nas relações de produção –, o gesto de não se deixar

prender estando dentro de um edifício prisional, depois de temporadas dilaceradoras da tortura, não deixa de ser instaurador, mas tampouco tem força totalizante<sup>17</sup>.

#### 4. 3 Rastros de uma encenação

Meu primeiro contato com o teatro no Tiradentes foi a partir do testemunho de Elza Lobo publicado no livro de memórias que tem o presídio como tema. Ela rememora diversos eventos relacionados à sociabilidade específica da Torre. Entre eles, dedica três páginas à seção “Um auto para Ernesto” sobre uma montagem teatral que parece representar muitas das forças daquele momento. Reproduzo o núcleo da sua descrição:

[...] com os poucos recursos materiais de que dispúnhamos, decidimos produzir um espetáculo teatral. Solicitamos às companheiras de cada uma das celas que escolhessem textos – poesia ou prosa – que gostariam de dizer.

[...]

A apresentação do espetáculo foi marcada para o 8 de outubro de 1970 e tinha como eixo ressaltar a figura do "homem novo", simbolizada para todas nós na vida de Ernesto Che Guevara, assassinado na Bolívia em 8 de outubro de 1967. A Torre marcaria a data.

Éramos, à época, em torno de cinquenta mulheres vivendo na Torre das Donzelas. Convivendo conosco, um recém-nascido que, como devia ser amamentado, obteve o direito de permanecer ao lado de sua mãe. Era a primeira vez que isso ocorria. [...]

Na data e na hora pré-fixadas apagaram-se as luzes e iniciou-se o posicionamento lento das atrizes pelo palco improvisado. Pouca luz. E fomos ouvindo o paulatino desfilar de versos, frases – algumas conhecidas, outras nem tanto –, às vezes ditas com grande veemência, outras com timidez; algumas individualmente, outras em forma de jogral. [...]

Entra em cena o recém-nascido Ernesto. O texto interpretado por Nilda Maria ganha vida. Cresce, se amplia no horizonte. São os momentos finais do Che, na Bolívia. Sua voz ecoa para o mundo... Ouve-se ao longe uma entonação sussurrante. É a *Internacional Socialista* que ecoa e aos poucos vai ficando mais forte, engrossada pelas vozes que soam da ala masculina. Ao final da encenação, é o presídio Tiradentes inteiro que canta. (LOBO, 1997, p. 221-223)

---

<sup>17</sup> Em sua autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro*, Augusto Boal relata que deu aulas de teatro no Tiradentes, mas não desenvolve a questão, que também não aparece nos testemunhos de outros militantes presos no mesmo período. De todo modo, homens do teatro ou próximos a ele também passaram pelo presídio. Além de Boal, estiveram presos Izaías Almada, Celso Frateschi, Frei Betto, que na época tinha colaborado com o Oficina, e José Dirceu, que foi próximo ao Arena. Boal (2014, p. 323) conta a anedota de que desde 1969 a cela em que ficou detido “abrigava pelo menos um membro do Arena: cama cativa.”.

Em outras ocasiões, Lobo acrescenta que Heleny Guariba teria conduzido a encenação<sup>18</sup>. No livro do Tiradentes, ela indica ainda a existência de uma versão do texto original em posse de Iza Freazza, que hoje assina Iza Salles, responsável pela redação final. Salles, entretanto, conta que o texto foi apreendido pelos guardas da prisão quando ela foi solta<sup>19</sup>. Nenhum outro relato do livro menciona a experiência, que também não aparece no filme *Torre das Donzelas*, realizado duas décadas depois da publicação.

O Recolhimento de Presos Tiradentes foi desativado em 1972, quando as pessoas presas foram transferidas para diversas unidades prisionais do estado de São Paulo, e o edifício que abrigava o presídio foi demolido em 1973 por conta das obras da linha azul do metrô. Busquei o acervo de documentos da prisão em diversos arquivos públicos, que não tinham registros sobre seu destino. No Arquivo do Estado de São Paulo e no site Memórias Reveladas, do Arquivo Nacional, os poucos documentos que se referem ao Presídio Tiradentes envolvem, em geral, informes enviados ao DOPS ou ao Centro de Informações da Marinha (Cenimar) sobre remoção e soltura de presos, o funcionamento da vida nas celas, comportamentos suspeitos e bilhetes apreendidos em dias de visita, solicitações dos presos, uma greve de fome quando militantes começaram a ser transferidos para ficarem isolados entre as diversas penitenciárias da capital e do interior e cartas de denúncia de tortura, sem nenhuma menção à encenação ou atividades específicas das mulheres no cotidiano do presídio. Por fim, descobri que a Coordenadoria das Unidades Prisionais da Região Metropolitana (COREMETRO) possui um setor de arquivo, onde armazena o material das prisões desativadas. Em contato com o responsável, entretanto, ele me afirmou que consultou o acervo do extinto presídio Tiradentes e não localizou nenhum documento relativo a montagens teatrais. O arquivo não é aberto à consulta pública.

Como Heleny Guariba teria conduzido a montagem, foi solta e só depois veio a ser novamente presa e desaparecida, consultei seu arquivo pessoal em busca de eventuais anotações. Encontrei cadernos de estudos iniciais dos espetáculos que pretendia realizar, *As bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, com o Núcleo Independente, e *A ópera dos três vinténs*,

---

<sup>18</sup> Elza Lobo faz relatos semelhantes sobre a montagem em seu depoimento sobre o caso Heleny Guariba à Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” (SÃO PAULO, 2013) e em entrevista que cedeu a Janaína de Almeida Teles e Júlio Ramos de Toledo para o projeto Intolerância e Resistência: Memórias da Repressão política no Brasil (1964-1985) do Diversitas-USP, São Paulo, 3 de fevereiro de 2009.

<sup>19</sup> Entrevista de Iza Salles à autora, São Paulo, 31 de outubro de 2019.

de Brecht, com o GTC, além de anotações para o que parece um curso de Teatro moderno. A partir desse material, tenho a impressão de que Heleny era bastante sistemática como diretora e como professora, mas não encontrei nenhuma menção ao teatro no Tiradentes, à prisão ou a sua militância. O período de produção do material ali reunido parece se encerrar no final da década de 1960, antes do aprofundamento na clandestinidade e da sua primeira prisão, em 1970. Apagar os rastros era imperativo no período.

Por fim, entrevistei pessoas presas no Tiradentes na época da montagem, começando, como parecia natural, por Elza Lobo, que mora até hoje na mesma casa em que foi presa, no bairro de Pinheiros. Elza não perdeu nada da generosidade que garantiu a ela simpatia e respeito aparentemente unânimes entre seus colegas de reclusão, mas já não tem a memória que permitiu um relato tão detalhado em outras ocasiões. Em nossas conversas, sempre agradáveis, ela não se lembra da montagem. Da prisão, repete somente que “foi um tempo muito duro, de muita luta”. Do teatro, me conta sua experiência com o TUCA, que montou *Morte e vida severina* com canções de Chico Buarque, um espetáculo de repercussão internacional em 1965, antes da prisão. Sua lembrança de Heleny também é desse período, na viagem do TUCA ao Festival de Nancy, onde foi premiado, quando a diretora, que na época estudava teatro na França, serviu como intérprete ao grupo.

Nilda Maria, ao que tudo indica protagonista na montagem, após a mediação de um amigo comum, consente uma conversa que poucos acreditariam possível. É hoje uma pessoa dedicada à espiritualidade, mas diz que o teatro foi a melhor coisa que aconteceu em sua vida, apesar de ter se sentido abandonada pela classe depois do estigma da prisão. Lembra com detalhes sua chegada em São Paulo, os primeiros contatos com a grande atriz Cacilda Becker, o apartamento que viveu no sótão do Teatro de Arena, a montagem de *O balcão* de Jean Genet, em que interpretava a revolucionária Chantal. Sobre a prisão, tenta guardar o lado bom, a cozinha comunitária, o carinho que tinham com ela, que estava muito fragilizada, e um “movimento” que fizeram: “a gente cantava de um pavilhão para o outro, e o outro, ficava uma voz só entre os pavilhões, [...] [e] até você fazer essas vozes serem ouvidas aqui, e rebatidas, era um movimento muito bonito.”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Entrevista de Nilda Maria Toniolo à autora, São Paulo, 7 de agosto de 2019.

Lembra que faziam teatro, mas não lembra o quê, insiste que trabalhou muito para esquecer aquele período. Com sua permissão, menciono detalhes do relato de Elza sobre a encenação do Tiradentes. Ela descreve então a organização do espaço, em que os beliches serviam como arquibancadas para que aquelas que não participavam da encenação assistissem. Menciona que pode ter havido uma organização das funções, mas não se lembra de alguém assumir a direção. E arrisca que talvez a cantoria entre os pavilhões tivesse sido junto com o episódio do teatro. Quando digo que uma criança possivelmente participava da montagem, Nilda me conta que a prisão a separou de seu filho aos 3 meses de idade. O que seria suficientemente violento foi piorado pelo fato da criança, criada pela avó, não mais reconhecer a mãe quando ela foi solta, quase 7 meses depois. Nilda Maria afirma que sequer olhava para o bebê no presídio, com medo dos efeitos sobre seu frágil equilíbrio mental no período. “Talvez a presença do ‘Chezinho’ tenha me bloqueado muito a memória”<sup>21</sup>.

Iza Salles, redatora do texto, em sua entrevista, diz que Nilda não deixava tirarem a criança de seus braços nos poucos dias que ela passou ali. Apesar de não ter certeza se foi no mesmo período da encenação que isso ocorreu, lembra de ter sido a maior alegria em um período especialmente sofrido para a atriz. Lembra também do papel central de Nilda na cena. De acordo com Iza, ela interpretava o próprio Che Guevara. Lembra que a encenação em homenagem ao guerrilheiro foi o principal experimento teatral na Torre porque mobilizou todo o coletivo – como se denominavam as militantes presas. Cada cela contribuiu com um fragmento e Salles teria dado a forma final ao texto, com destaque para a parte que relatava a trajetória final e morte de Guevara. O espetáculo foi ensaiado em sua cela, o “celão”, que era a maior, e onde ocorreu também a apresentação. Lamenta o fato de o texto ter sido apreendido pelos guardas da prisão quando ela foi solta, e de não o ter reescrito quando saiu de lá: “eu podia ter reescrito essa peça, estava na cabeça, mas é muito sofrimento”<sup>22</sup>.

Depois da prisão, Iza trabalhou como jornalista n’*O Pasquim* com o nome de Iza Freazza, e hoje é romancista. Lembra que a peça tinha momentos corais, e de um único verso, sobre o fim da vida de Che e o informante que levou a sua captura: “Quem matou Che Guevara? Dizem que foi um tal Flores, que atravessou as montanhas com a pressa dos traidores.”<sup>23</sup>. Era a fala de sua colega de cela, que não era de modo algum afeita ao teatro e

---

<sup>21</sup> Entrevista de Nilda Maria Toniolo à autora, São Paulo, 7 de agosto de 2019.

<sup>22</sup> Entrevista de Iza Salles à autora, São Paulo, 31 de outubro de 2019.

<sup>23</sup> Idem.

estava muito insegura com a representação, por isso passava o dia todo repetindo-a. A frase resumia a principal suspeita de traição no assassinato de Guevara, divulgada num texto que teria circulado bastante entre a esquerda na época, uma matéria do periódico francês *Le Nouvel Observateur* a que Iza teve acesso quando estava na França, em 1967. Encerrada a peça, na sua memória, elas não cantaram a *Internacional Comunista*, mas fizeram uma grande ciranda cantando os versos populares “Essa ciranda quem me deu foi Lia/ que mora na Ilha de Itamaracá”<sup>24</sup>. Ela se lembra da ciranda porque conheceu os versos naquela ocasião, mas acredita que a dança poderia também abrir a encenação.

Numa conversa memorável com o jornalista Alípio Freire, que foi militante da Ala Vermelha, esteve no Tiradentes por cinco anos, incluindo o período da montagem, e foi um dos organizadores do livro de memórias sobre o presídio, aproveitou para perguntar se ele se recorda de alguma cantoria no presídio que pudesse coincidir com a homenagem a Guevara da ala feminina. Ele me diz que havia quase uma rotina de cantos e serenatas entre as alas feminina e masculina, e a *Internacional* estava no topo das paradas de sucesso da prisão, de modo que ele não se lembrava desse evento específico<sup>25</sup>. Alípio, que venceu as torturas, a prisão e se manteve na luta com alegria e liberdade, faleceu no início deste ano aos 75 anos, vítima do genocídio na condução da pandemia do novo Coronavírus. Izaías Almada, que foi ator do Arena e militante da VPR, também esteve no Tiradentes na época e participa da organização do livro sobre a prisão. Apesar de recordar a surpresa em se encontrar com Heleny no Tiradentes – embora trabalhassem juntos e militassem na mesma organização, um não sabia sobre o engajamento pessoal do outro, como era usual na época – não se recorda dela ou das outras presas comentarem sobre qualquer encenação<sup>26</sup>. Izaías hoje escreve para teatro.

Em busca de outras militantes que tenham estado na Torre no mesmo período em que ocorreu a montagem, uma feliz coincidência me leva a Marlene Soccas<sup>27</sup>. Dentista por

---

<sup>24</sup> A canção foi popularizada por Teca Calazans, que em 1967 gravou num disco os versos recolhidos em um brinquedo na periferia da grande Recife. Teca tinha feito parte do Movimento de Cultura Popular no departamento de rádio e pesquisava as sonoridades locais desde aquela época. Algum tempo depois, a cirandeira Maria Madalena Correia do Nascimento, natural da ilha de Itamaracá-PE, e conhecida por Lia, passou a reivindicar a autoria dos versos (ASSUMPÇÃO, 2020).

<sup>25</sup> Entrevista de Alípio Freire à autora, São Paulo, 23 de maio de 2019.

<sup>26</sup> Entrevista de Izaías Almada à autora, São Paulo, 3 de junho de 2019.

<sup>27</sup> Agradeço a Mateus Castilha que descobriu a trajetória de Marlene Soccas, sua conterrânea, leu seu livro de memórias em homenagem ao missionário Paulo Stuart Wright e me contou que ela provavelmente estaria no Tiradentes na época da encenação teatral. Conseguimos seu contato e conduzimos a entrevista juntos em 2020.



formação, ela vai a São Paulo fazer uma especialização e se envolve, primeiro na AP, depois na VPR e, então, na Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Quando é presa, começava sua integração na linha de montagem de uma fábrica no ABC Paulista. Após a prisão, volta para Santa Catarina, reassume a profissão e, aos poucos, retoma a militância política, que mantém até hoje. Marlene se lembra da criança batizada de Ernesto, que ficou na prisão, e de experimentos teatrais, mas não se recorda da montagem específica em homenagem a Che Guevara, acredita que pode ter ocorrido em algum momento que foi retirada para novas torturas na Oban.

Ana Maria Ramos Estevão também esteve na Torre durante o ano de 1970. Ela, que quando foi presa se dividia entre o trabalho como operária, o curso de serviço social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e a militância na ALN, hoje é professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e conta que o que sabe de teatro aprendeu com Heleny Guariba no Tiradentes, onde dividiram a cela. Ana Maria já frequentava espetáculos teatrais antes da prisão, mas talvez seu interesse pela descoberta naquele momento tenha propiciado a riqueza das lembranças que guarda das práticas cênicas, que para ela foram sempre ações descontraídas, muitas sequer ensaiadas.

Estevão lembra que as encenações especiais em geral eram motivadas por algum evento externo ao presídio que as presas tomavam conhecimento, como parece ter sido o caso da homenagem a Guevara. Nessas ocasiões, havia uma preparação especial do celão, a maior cela da Torre: assim como menciona Nilda Maria, ela se lembra que os beliches eram afastados e serviam de arquibancada deixando o centro do cômodo para a cena, mas se lembra também dos espaços ficcionais serem delimitados no chão com giz. A iluminação, quando era possível apagar as luzes, contava com velas. E havia um roteiro, embora não fosse necessário decorar as falas, ele funcionava como um guia da sequência de ações a serem realizadas. A direção de Heleny Guariba consistia em organizar esse conjunto e ajudar na caracterização das personagens e do espaço com um pequeno acervo de peças de roupas que as presas colecionaram através de doações das famílias mais abastadas, como a de Terezinha Zerbini, que também colaborava na concepção da cena<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

Ana Maria se recorda especialmente de uma montagem, também motivada por um evento externo, realizada como saudação de despedida às companheiras que seriam libertadas no sequestro do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, realizado em dezembro de 1970<sup>29</sup>. As cenas se concentravam em torno do tema da partida: a saída do presídio, o aeroporto, o avião e a chegada a Cuba, “era como a gente pensava como seria a chegada das pessoas que estavam saindo... e elas nem foram pra Cuba”<sup>30</sup>. Na realidade, o destino daquele grupo libertado da prisão e banido do país foi o Chile, mas no imaginário das militantes o lugar do exílio por excelência talvez fosse Cuba, também o lugar da preparação para continuar a luta, que da prisão elas ainda se esforçavam por manter viva. Nessa encenação e na homenagem a Che Guevara, entravam em cena militantes da guerrilha. Além do próprio Guevara, os brasileiros Carlos Araújo, militante da VAR-Palmare, Ladislau Dawbor, da VPR, e Fernando Kolleritz, da Resistência Democrática (REDE), eram interpretados pelas presas. De acordo com Estevão, eles eram escolhidos porque correspondiam a um ideal estético de guerrilheiro que povoava o imaginário delas – jovens “altos, bonitos... super sedutores” –, mas também porque sua militância já era divulgada e conhecida da repressão, de modo que eventuais vazamentos do que fosse ali encenado não os prejudicaria. Elas não interpretavam a si mesmas junto desses grandes guerrilheiros, mas acrescentavam personagens femininas às encenações, entre elas a pensadora revolucionária polonesa Rosa Luxemburgo e a guerrilheira cubana Celia Sanchez<sup>31</sup>.

### Um auto para Ernesto

A ideia marxista do homem novo é retomada com força por Ernesto Che Guevara para tratar do processo revolucionário cubano mesmo após a vitória das armas. Para o guerrilheiro, paralelamente à discussão sobre as bases materiais para a revolução, é necessário o desenvolvimento dessa figura simbólica, que viabiliza o processo revolucionário e nele se forja. É um tema que envolve, portanto, a práxis revolucionária, a educação e, pela via da

---

<sup>29</sup> Entre as 70 pessoas liberadas na ocasião, da ala feminina do Tiradentes saíram Encarnación Lopes Peres e Jovelina Tonello do Nascimento, ambas já falecidas.

<sup>30</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

<sup>31</sup> Idem.

cultura, chega às artes<sup>32</sup>. A dificuldade do momento preciso em que se desenrola a revolução teria a ver com o fato de que os artistas daquele presente em sua maioria não seriam revolucionários – Guevara está entre os que defendem a ideia de que revolucionários são os que se envolvem diretamente na luta – e, por isso, a arte verdadeiramente revolucionária só poderia ser criada pelos artistas vindouros, frutos da revolução – não os que pretendem se manter fiéis ao pensamento oficial, mas os que “entoam o canto do homem novo com a voz autêntica do povo.” (GUEVARA, 1981b, p. 185, itálico do original).

A encenação em sua homenagem realizada no Tiradentes elege o tema como eixo. Para estabelecer o roteiro da peça, Elza Lobo (1997, p. 222) diz que a equipe encarregada solicitou a cada uma que escolhesse “textos que colocassem o homem, enquanto motor de um projeto social, como transformador da natureza. O homem como ser social, sujeito político atuando sobre o seu tempo. O homem ator do processo histórico.”, e o próprio Guevara era identificado ao ideal do *homem novo*, acompanhado de guerrilheiros brasileiros, companheiros das militantes. Na trilha sonora, além da possível ciranda e/ou a *Internacional*, a montagem contaria com a *Canción del hombre nuevo*, do uruguaio Daniel Viglietti<sup>33</sup>. A música, cantada com frequência na Torre<sup>34</sup>, fala sobre a ação de forjar o homem novo, que, reinaugurando o mito criação cristã, se constrói do barro e leva:

Por brazo, un fusil;  
 Por luz, la mirada,  
 Y junto a la idea  
 Una bala asomada.  
 [...]  
 Y por corazón  
 A ese hombre daremos  
 El del guerrillero  
 Que todos sabemos.

O homem novo se constrói do trabalho braçal, e resulta num guerrilheiro completo, com o fuzil no braço e o brilho no olhar, seu pensamento é certo como uma bala e o coração será o do “guerrilheiro que todos sabemos”, ao que tudo indica, o próprio Che. Claudia Gilman

---

<sup>32</sup> Guevara (1981b, p. 184) entra até no debate do realismo socialista para dizer que “Não se pode opor ao realismo socialista a ‘liberdade’, porque esta não existe ainda e não existirá até o desenvolvimento completo da sociedade nova, mas não se deve pretender condenar todas as formas de arte posteriores à primeira metade do século XIX, desde o trono pontifício do realismo, pois se cairia num erro proudhoniano de retorno ao passado, colocando camisa de força na expressão artística do homem que nasce, e se constrói hoje.”.

<sup>33</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

<sup>34</sup> Entrevista de Marlene Soccas à autora e Mateus Castilha, Criciúma, 23 de janeiro de 2020.

(2003) já aponta como, ao passo em que o lugar do intelectual ou artista fica cada vez mais “desprestigiado” no cenário da guerrilha, as próprias vidas dos guerrilheiros são interpretadas como arte. A canção, entretanto, foi composta em 1965, antes do assassinato de Guevara, o que permite relembrar uma dimensão ativa e criativa da guerrilha que não se nutre da morte de Guevara.

Apesar do contexto em que se realizava a encenação, a tentativa era de fazer prevalecer o impulso de vida. Por outro lado, Salles se recorda de ter dado especial atenção à narrativa sobre os últimos momentos de vida e o assassinato de Guevara<sup>35</sup>, o que nos leva a uma aproximação com a peça de Augusto Boal, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Nenhuma das entrevistadas se recorda de ter assistido ao espetáculo da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, mas pelo menos Heleny, que cedeu o Teatro de Alumínio ocupado pelo GTC para uma apresentação da peça quando ainda não tinha sido liberada pela censura, assistiu. Independente disso, a única frase do texto que Iza Salles recorda, sobre o traidor Flores, seria inspirada pela versão do assassinato de Guevara presente na mesma matéria do *Nouvel Observateur* que inspirou a estrutura de *A lua muito pequena*, sobre os últimos dias do guerrilheiro. Permanece, então, pelo menos a tensão com a exaltação dessa figura de fácil identificação com um herói, o que subsiste no relato de Elza Lobo anos depois. Os outros guerrilheiros representados, os brasileiros Araújo, Dawbor e Kolleritz, foram escolhidos porque se aproximam de um ideal heroico, que passa inclusive por uma associação estética ou desejanse (homens altos, sedutores, que correspondiam a um padrão de beleza).

Ainda assim, sua aparição indica que a figura do homem novo não se cola totalmente a Guevara e é diluída entre os companheiros das militantes presas. No roteiro da peça, entram trechos e ideias de “Guimarães Rosa, Josué de Castro, Graciliano Ramos, Vinícius de Moraes, Thiago de Mello, Frantz Fanon, André Malraux, Ernesto Che Guevara.” (LOBO, 1997, p. 222). As vozes convocadas a contar o homem novo incluem diversos autores. Na encenação, por sua vez, a dimensão coletivizante aparece nos coros<sup>36</sup>, que também estarão presentes em outros experimentos teatrais da Torre. As duas imagens de conclusão ou abertura – a *Internacional* mencionada por Lobo e a ciranda mencionada por Salles – envolvem a

---

<sup>35</sup> Entrevista de Iza Salles à autora, São Paulo, 31 de outubro de 2019.

<sup>36</sup> Idem, e entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

comunhão, seja no canto unificado entre as diversas alas do presídio, ou na brincadeira de roda.

Dentro da prisão, o compromisso com a heroificação, que fala alto em *A lua muito pequena*, parece menor. Muitas daquelas mulheres, apesar de seu histórico militante, se conheceram numa situação de fragilidade extrema, vieram de temporadas de torturas, e encontraram nas companheiras a possibilidade de reconstrução de relações, rompidas pela separação com o mundo exterior e pelas violências na prisão. Ainda assim, é digno de nota que, apesar da autocensura que determinaria a escolha das personagens, as figuras mais próximas que entram em cena nessa montagem especial, que pretende dar forma para o *homem* futuro, são seus companheiros homens, vistos e retratados como heróis, mas também considerados como figuras do desejo. As presas representaram a si próprias em cena num outro tipo de encenação.

#### 4. 4 A comédia da guerrilha

Além da montagem em homenagem a Che Guevara, Nilda Maria, Iza Salles, Marlene Soccas e Ana Maria Ramos Estevão se recordam de como a prática do teatro acompanhava seus dias de modo informal e divertido. Marlene Soccas guardou na memória o dia em que interpretou Elizeth Cardoso. Seu figurino foi escolhido por Heleny e um palco foi improvisado no saguão de entrada da Torre com estrados de cama empilhados. A plateia se concentrava nas escadas que davam acesso ao segundo andar e cada presa apresentava uma pequena intervenção. Ela dublou a cantora de baladas românticas e graças a um sapato alguns números maior, arrancou risadas das companheiras<sup>37</sup>.

A experiência se assemelha a outra que parece ter ficado viva na lembrança de muitas das mulheres que passaram pelo Tiradentes e que aparece no mesmo testemunho de Elza Lobo (1997, p. 220) em que é relatado o “auto para Ernesto”: quando elas recebem um baú

---

<sup>37</sup> Entrevista de Marlene Soccas a Rose Méri Nietto, Criciúma, 12 de agosto de 2017, gentilmente cedida por Nietto, e entrevista de Marlene Soccas à autora e Mateus Castilha, Criciúma, 23 de janeiro de 2020. Na entrevista a Nietto, Marlene recorda os mesmos eventos teatrais narrados na entrevista que nos cedeu, mas alguns deles com mais detalhes.

cheio de roupas entre vestidos de festas, acervo de brechó e figurino de teatro e improvisam um desfile. A cena é reconstituída no documentário *Torre das Donzelas*.

Ana Maria Estevão, por sua vez, recorda a prática corrente de esquetes cômicos, pequenas cenas improvisadas com muita descontração, inspiradas em causos do cotidiano da guerrilha e na telenovela de grande sucesso que passava na época, *Irmãos coragem*<sup>38</sup>. Transformar em cena um acontecimento ou cantar uma canção eram gestos lúdicos de congregação. Eam mais comuns as canções de protesto ou de temática militante, como a da resistência italiana *Bella ciao*, ou *¡Ay Carmela!* da Guerra Civil Espanhola, e a *Internacional Comunista*, cantada em vários idiomas<sup>39</sup>, além das canções dos filmes de Glauber Rocha, de espetáculos do Arena e de outras peças, como o tema de *Os Inconfidentes*, musicado por Chico Buarque para a encenação de Flávio Rangel. No caso de jograis declamatórios, que também eram muito frequentes pela fama do formato na época, Iza Salles costumava ser encarregada da organização do texto<sup>40</sup>. Solano Trindade, poeta e responsável pela fundação do Teatro Popular Brasileiro, uma iniciativa que já nos anos 1950 buscava popularizar a prática artística ligada à militância política, estava entre os autores com frequência apresentados nessas récitas<sup>41</sup>.

Na sua autobiografia, o ex-militante da VPR Alex Polari (1982, p. 123) protesta:

[a] guerrilha nasceu [...] sem uma cultura que a acompanhasse. Nasceu sem artistas, poetas, críticos, romancistas, teatrólogos, dançarinos, terapeutas, escritores. Como tal, nasceu sem raízes em sua própria classe. Quem nasce sem uma cultura, ou quem, com o tempo, não consegue expressar uma representação cultural do dia a dia de sua práxis é porque já nasceu morto, é porque está condenado ao fracasso.

<sup>38</sup> *Irmãos Coragem*, telenovela da Rede Globo exibida entre junho de 1970 e julho de 1971, foi um marco na massificação do consumo de folhetins televisivos. A história, que se passa na fictícia Coroado, no interior de Goiás, se desenvolve em torno de um diamante descoberto por João. A pedra é roubada pelos capangas do coronel Pedro Barros, e vira estopim para a insurreição de João e seu irmão Jerônimo. A trama de Janete Clair junta em estilo faroeste a luta dos trabalhadores rurais que se aproximam da militância política, um poder local autoritário e ainda um irmão caçula jogador de futebol em pleno ano da Copa de 1970.

<sup>39</sup> Marlene Soccas se recorda das mesmas canções, e também do *Hino da Independência* e de uma música do cantor chileno Víctor Jarra (Entrevista a Rose Méri Nietto, Criciúma, 12 de agosto de 2017). Nos testemunhos das duas há menção à forte presença da cultura latina na prisão.

<sup>40</sup> Ana Maria se refere à fama dos jograis na época por um grupo que teria popularizado a forma. Entre meados de 1950 e o início de 1960, o grupo Jograis de São Paulo, criado por Ruy Affonso, ficou famoso por divulgar poemas em recitais a quatro vozes. Eles permaneceram em atividade até pelo menos a década de 1980, tendo contado com diversas formações de elenco.

<sup>41</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

A afirmação de Polari é uma meia verdade. No teatro, espetáculos como *Arena conta Tiradentes*, *Os fuzis da dona Tereza Carrar*, *Roda viva*, *Primeira Feira Paulista de Opinião* e a prática do teatro jornal de diferentes modos são expressões culturais impregnadas pela prática da guerrilha. Ao mesmo tempo, estratégias de atuação da guerrilha como a propaganda armada se utilizam de uma lógica de exposição muito próxima à do espetáculo. A questão é que, a partir de 1968, além da perseguição política, as iniciativas do espectro cultural também eram cada vez mais abafadas pelo avanço da repressão e da indústria cultural. O preâmbulo do AI-5 justifica a edição da norma contra “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e *culturais*” (BRASIL, 1968, itálico meu).

Por outro lado, talvez seja verdade que o “dia a dia da práxis” não era privilegiado nas encenações. A esse respeito, não se pode desprezar a existência da censura, já operante antes de 1968, e intensificada após o AI-5. Entretanto, mesmo nas peças que ousaram tematizar a guerrilha, o cotidiano da luta não entra em cena. O que é compreensível se consideramos que uma função determinante, em boa parte do teatro imantado pela guerrilha, era a mobilização. Mostrar um cotidiano que envolve inseguranças, o isolamento em aparelhos clandestinos ou intempéries em territórios desconhecidos, numa luta de vida e morte, pode ser negativo demais quando o entorno já é suficientemente ameaçador. Dentro do presídio, onde a função mobilizadora não é determinante, colocar em cena a guerrilha, que àquela altura (1970) era cada vez mais difícil no mundo do teatro, foi realizado simbolicamente por aquelas mulheres, que também trataram da sua dimensão cotidiana.

O intervalo de tempo que compreende a vivência na Torre vai de 1969, quando Dulce Maia, a primeira mulher a chegar ali, foi presa, a 1972, quando o presídio foi desativado. São, portanto, prisões decorrentes do fechamento crescente pós-AI-5 e coincidem com o momento auge da luta armada no Brasil. A isso se soma a percepção de que

No *Tiradentes* estiveram representadas todas as organizações revolucionárias e partidárias da esquerda, liberais, progressistas e simpatizantes da luta de emancipação do povo brasileiro. Por lá passaram homens e mulheres de todo o país, operários, camponeses, estudantes, professores, padres, freiras, políticos, empresários, militares, constituindo-se aquela cadeia num retrato fiel daqueles que foram os anos mais duros da

ditadura militar que se instalou no poder em 1964. (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 21).

Ou seja, as mulheres presas, em boa parte militantes da luta armada, vindas das mais variadas organizações, tinham bagagem pessoal para expressar o cotidiano da guerrilha.

Nas montagens mais elaboradas, embora talvez flertassem com alguma elevação da imagem da guerrilha, elas retratavam acontecimentos da própria luta como o sequestro de um embaixador, o exílio de companheiras e colocavam em cena guerrilheiros que eram seus companheiros de organização. Além desses episódios, nos esquetes cômicos, as militantes reencenavam trapalhadas que, apesar de parecerem tiradas de manuais de palhaçaria, teriam ocorrido no meio das ações, como quando um companheiro entrou no banco anunciando “Todos para o assalto, isso é um banheiro!” ou quando uma delas esqueceu uma tesoura para cortar o fio telefônico no assalto a uma mansão e, puxando da parede o aparelho, se deparou com um imenso fio. Ela, que estava próxima de uma escada, puxava e o fio não acabava. Quando resolveu dar o puxão definitivo, rolou escada abaixo<sup>42</sup>. Nesses casos, de ações mais cotidianas, protagonizadas sem nenhuma glória por militantes desconhecidas, elas se permitiam se retratar em cena, apesar disso explicitar sua adesão à luta armada (o que seria o argumento para privilegiar os companheiros Araújo, Dawbor e Kolleritz nas encenações mais elaboradas, que os associavam a figuras heroicas). Havia, ainda, as imitações da novela *Irmãos coragem*, onde privilegiavam as cenas que tinham a ver com sua realidade, como quando Jerônimo invade a delegacia e resgata, com sucesso, seu irmão João: “na novela [a ação] deu certo, na vida real, essas coisas, nem tanto, né? mas [...] a gente reproduzia depois exatamente porque eram cenas que correspondiam o nosso desejo”<sup>43</sup>.

O cotidiano da guerrilha parece surgir nesses casos como modo de mantê-la viva. Especialmente nos esquetes cômicos, em que as mulheres se representam em cena, não há uma preocupação com a construção de uma imagem inabalável da luta ou do guerrilheiro. Ao contrário, elas reencontram suas dificuldades com descontração. Assim como a produção de trabalhos manuais para levantar fundo para as organizações, a troca de informações entre os grupos reunidos na prisão e enviadas para fora nos dias de visita e ações simbólicas de resistência como utilizar bijuterias feitas a partir de miras de fuzil quando iam às audiências,

---

<sup>42</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

<sup>43</sup> Idem.



esse teatro concretiza gestos que projetam e permitem viver uma outra história, em que a guerrilha não é só a guerra, mas é também uma comunidade, parte da vida, fundadora de um modo de viver.

#### 4. 4. 1 *Um coro preso*

Marlene Soccas se recorda ainda de outra encenação na Torre, a leitura coletiva de um poema de Brecht:

Nós fizemos um círculo, e o público estava em volta, então a gente voltava para eles e dizia: “Nós temos um olho”, “Mas o povo tem mil olhos”, “Nós temos um braço”, “Mas o povo tem mil braços” [...] E cada uma ia dizendo um trecho desse poema.<sup>44</sup>

De acordo com Marlene, cada frase era acompanhada de um gesto. O poema de Brecht (2000, p. 115) a que ela parece se referir é *Elogio do partido*:

O indivíduo tem dois olhos  
 O Partido tem mil olhos  
 O Partido vê sete Estados  
 O indivíduo vê uma cidade  
 O indivíduo tem sua hora  
 Mas o Partido tem muitas horas  
 O indivíduo pode ser liquidado  
 Mas o Partido não pode ser liquidado  
 Pois ele é a vanguarda das massas  
 E conduz a sua luta  
 Com o método dos Clássicos, forjados a partir  
 Do conhecimento da realidade.

O dramaturgo, portanto, opõe a limitação do indivíduo à totalização do partido, não exatamente do povo.

O tema do popular é caro a Marlene e à esquerda de forma geral, de modo que a transformação de “o *Partido* tem mil olhos” em “o *povo* tem mil olhos” podia representar apenas uma recuperação desse imaginário da esquerda no Brasil. Por outro lado, a adaptação pode conter também um vislumbre de análise da própria prática militante. *Elogio do partido* faz parte da peça *A decisão*, também traduzida como *A medida*, uma dramaturgia

---

<sup>44</sup> Entrevista de Marlene Soccas à autora e Mateus Castilha, Criciúma, 23 de janeiro de 2020.

extremamente contraditória que pertence ao conjunto de peças de aprendizagem de Brecht. Ela trata do julgamento de um assassinato político. Quatro militantes do Partido Comunista são incumbidos de realizar uma ação infiltrada de politização dos camponeses na China pré-revolucionária. Caso sejam descobertos, serão assassinados e o sucesso da revolução será posto em xeque. Por isso, usam máscaras. Entretanto, um deles comete uma série de deslizes e expõe sua verdadeira identidade. Os outros, então, para preservar seus disfarces, e com seu consentimento, decidem matá-lo. Consumado o fato, eles são capazes de concluir a tarefa de politizar os camponeses, o que faz prosperar a revolução. A peça é a própria narrativa desses fatos ao Coro, responsável pelo julgamento dos agitadores. Ao final, o Coro aceita a justificativa dos militantes e conclui: “Compreensão da parte e compreensão do todo:/ Só ensinados pela realidade é que podemos/ Transformar a realidade.” (BRECHT, 2004, p. 266).

Lida hoje, a peça pode parecer uma defesa incontestada da União Soviética e do Partido Comunista quando não se presta atenção aos pontos de angústia ou às muitas contradições do texto. Entretanto, em 1930, quando *A decisão* estreou, Brecht foi acusado de um sentimentalismo burguês incapaz de acessar a relação orgânica entre as massas e a prática da revolução, o que teria levado a seu retrato desviante da militância e do Partido. Os debates em torno do episódio devem ter contribuído para a decisão do autor de impedir qualquer nova encenação da peça até sua morte (KOUDELA, 1991, p. 59 ss.)<sup>45</sup>.

A adaptação que substitui o partido pelo povo pode, portanto, indicar uma resposta ao tema da força totalizante do partido sugerida pelo poema da peça de Brecht e questionada nos anos iniciais da ditadura no Brasil, quando o PCB se fragmentou entre diversas organizações de esquerda, a maioria delas armada e representada entre as mulheres do coletivo no Tiradentes. As críticas das organizações dissidentes ao PCB que ganharam maior repercussão se referem à postura do partido no contexto do golpe, mas também houve um

---

<sup>45</sup> A trama de *A decisão* é implicada num conjunto de pressões. Logo na apresentação da missão, o diretor da Casa do Partido previne os militantes sobre os riscos envolvidos na tarefa e faz rígidas prescrições: acima de tudo, eles não podem ser descobertos e, caso seja necessário, precisam estar dispostos a morrer e a esconder o morto. O militante que se deixa descobrir, por sua vez, é o mais jovem do grupo, ele tem o sentimento de um revolucionário, mas lhe falta a disciplina e a frieza para não ceder à tentação de ajudar um camponês ou de assumir sua real identidade para convocar de modo explícito os trabalhadores à luta. Quando se revela, coloca em risco também seus companheiros. Todos fogem juntos e, escondidos numa mina de cal, escutam se aproximar a tropa que os persegue. Racionalizam, então, que caso os repressores capturem o fugitivo, ele será morto e, caso os encontrem todos juntos, todos serão mortos e a missão não será cumprida. Naquela circunstância, decidem de comum acordo matar o Jovem Camarada desmascarado e jogar seu cadáver no cal para desaparecer.

questionamento da estrutura partidária. Organizações como ALN, VPR, o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR) e os Comandos de Libertação Nacional (Colina) “não prescreviam a necessidade do partido para deflagrar a guerrilha e fazer a revolução” (RIDENTI, 1993, p. 38). Nesse sentido, a nova versão do poema devolveria ao povo – como a guerrilha também pretende devolver – o poder de que o Partido se investe em seu nome, embora seja dotado de uma estrutura própria em que nem sempre o povo está incluído.

Marlene Soccas não conhecia a peça *A decisão*. Quando lhe conto a história, ela me relata que pouco tempo antes de abandonar as organizações de guerrilha urbana para se integrar na linha de produção, durante uma reunião no aparelho, um rapaz teria dito que não era possível saber “quem seria o próximo Che Guevara”, portanto, eles não poderiam correr o risco de serem presos e, caso a polícia os surpreendesse, aquele grupo deveria resistir, mesmo que isso pudesse os levar à morte. Ele ainda teria acrescentado que, caso alguém quisesse se entregar, essa pessoa deveria ser morta. Marlene o contestou, até porque não dispunham de armamento para fazer frente a uma ofensiva policial, e o rapaz lhe respondeu então que, caso a polícia chegasse, o primeiro tiro seria para ela. Soccas não parece uma pessoa ressentida e nem renega sua militância, apesar de ter já na época abandonado a luta armada em busca de uma integração com o povo. Ela inclusive ressalta que estranhou a situação porque “nossa discussão era defender a vida e defender os companheiros. Não a outra, de execução e julgamento.”<sup>46</sup>. É possível, pois, ainda, que a adaptação do poema não indicasse uma recusa apenas à estrutura rígida do PCB, mas uma escolha pelo povo frente às organizações em geral.

#### Brecht afirma que *A decisão*

foi escrita não para um público de leitores, nem para o público de espectadores, mas exclusivamente para alguns jovens que queiram se dar ao trabalho de estudá-la. Cada um deles deve passar de um papel ao outro e

---

<sup>46</sup> Entrevista de Marlene Soccas à autora e Mateus Castilha, Criciúma, 23 de janeiro de 2020. Houve casos de execução interna aos grupos guerrilheiros, mas as experiências recenseadas do que era conhecido como “justiçamento” não se enquadram nos termos que o dito rapaz propusera a Marlene. A respeito do tema, Ridenti (1993, p. 273) afirma: “Jacob Gorender apurou ‘quatro justiçamentos por traição. Dois em 1971 e dois em 1973. Três da responsabilidade da ALN e um, do PCB’; todos os quatro teriam sido punidos por supostos ‘crimes de intenção’, ou por ‘vingança’, ou seja, teriam sido casos de assassinato puro e simples (1987, p.243-7). O isolamento social dos grupos armados facilitava a infiltração de policiais no seu interior, bem como o êxito de suas delações, que se somavam àquelas feitas por militantes arrependidos, que aceitavam trabalhar para a polícia; criava-se uma situação de pânico nos grupos clandestinos, afetados pela ‘síndrome da traição’. Nesse contexto, marginalizados, assombrados pela repressão brutal e pelos próprios fantasmas, é que alguns grupos decidiram ‘justiçar’ supostos traidores.”.

assumir, sucessivamente, o lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas, dos juízes. Nestas condições, cada um deles irá submeter-se aos exercícios da discussão e terminará por adquirir a noção – a noção prática do que é a dialética. (BRECHT, 1957<sup>47</sup> *apud* KOUDELA, 1991, p. 66).

Como nas demais peças de aprendizagem, em *A decisão* mais importa a vivência prática dos atores envolvidos do que uma relação com o público. Dentro do presídio, não houve a encenação da peça toda. A interpretação do poema era realizada num coro jogral: cada mulher recitava uma frase sobre o indivíduo e as demais respondiam sobre o povo. Realizaram, a seu modo, o projeto de aprendizagem.

Na prisão, as militantes tiveram um contato bastante próximo com um povo que até então aparecia como referencial para sua atuação política, mas nem sempre esteve presente nas suas práticas. No momento em que a ditadura mais encarcerou militantes, diversos presídios tinham alas específicas para integrantes de organizações políticas, como era o caso do Tiradentes. Entretanto, mesmo dentro dessas alas eram propiciados encontros que talvez, naquele momento, não teriam acontecido fora das grandes. A repressão empurrava a luta cada vez mais para a clandestinidade, o que dificultava o estabelecimento de vínculos para além do próprio grupo de fogo ou do grupo tático, mesmo dentro das organizações, por questões de segurança. Na prisão, esse universo se ampliava. Uma jovem da elite carioca recém formada na universidade como Iza Salles dividia cela com Marlene Soccas, uma dentista catarinense de origem popular que estava tentando se integrar no movimento operário. Uma jovem estudante e operária, Ana Maria Ramos, dividia com uma diretora de teatro formada na França, Heleny Guariba. Todas elas se reuniam no coletivo da Torre, que contava ainda com uma célebre atriz de teatro, Nilda Maria, uma senhora mãe de uma família de militantes, Encarnación Perez Lopes, uma produtora cultural que participava ativamente das ações armadas, Dulce Maia, e outras tantas estudantes, jornalistas, mães de família etc<sup>48</sup>.

Além disso, havia trocas com as demais pessoas presas. Dulce Maia menciona a importância desse contato enquanto era a única militante presa, isolada na ala feminina. Os

---

<sup>47</sup> Entrevista a Pierre Abraham. **Europe**, Revue Mensuelle 35, 1957, p. 17; **Alternative** 78/79, p. 131.

<sup>48</sup> Um comentário de Ana Maria Estevão exemplifica esse trânsito, ela diz: “eu nunca tinha frequentado classe média, eu praticamente aprendi a comer no presídio, eu praticamente passava fome porque eu trabalhava, militava, fazia tudo, e ainda era presidente do centro acadêmico, então tem coisas que eu aprendi a comer lá dentro, que eu nem nunca tinha visto. A Heleny falava: ‘vou comer danone’ e eu ficava imaginando: ‘o que será danone?’”. (Entrevista à autora [videochamada], 1 de julho de 2021).

presos lhe ensinaram estratégias de comunicação dentro da prisão que permitiram manter contato com seus companheiros:

Aprendi o alfabeto dos surdos-mudos e a usar a “teresa” – um fio com um peso numa das extremidades que servia para transportar bilhetes, estes últimos chamados na gíria carcerária de “papagaios”. (MAIA, 1997, p. 103).

As militantes também encontravam as demais presas quando preparavam comida na cozinha comunitária do presídio (elas tinham um pequeno fogão dentro da Torre), e se falavam pelos muros. Foi assim que as ensinaram a ler o jornal, que foi proibido aos militantes. Mesmo as alfabetizadas não estavam familiarizadas com a lógica das chamadas de primeira página. Quando aprenderam, liam os jornais em voz alta para que todas se atualizassem das principais notícias.

Talvez o registro mais bonito do reconhecimento dessa solidariedade na prisão seja de quando os militantes, ao flagrarem as sessões de tortura contra os presos no pátio do Tiradentes, começaram a protestar batendo nas grades de suas celas e berrando (SIPAHI, 1997, p. 233; CUNHA, 1997, p. 240). As principais vítimas desses rituais de humilhação e sadismo eram os “corrós”, ou “presos correccionais”, uma aberração policial e carcerária que permitiu que pessoas fossem presas sem nenhuma acusação formal, estando, portanto, numa situação ainda mais vulnerável do que a média da população carcerária<sup>49</sup>. Essas pessoas passavam temporadas maiores ou menores no Tiradentes de acordo com o arbítrio dos policiais e viviam também em condições mais degradantes do que o resto da população carcerária. Boa parte das mulheres ficava nua. Após o surgimento do Esquadrão da Morte<sup>50</sup>, o grupo passou a atuar também naquela comunidade. Eles conduziam presos ao correccional e retiravam os de lá para execução.

O fim da presença de correccionais no Tiradentes foi consequência das diversas manifestações, protestos e denúncias feitas pelos presos políticos no final dos anos 60 e começo dos 70, sobre as condições carcerárias e torturas contra os correccionais naquele presídio, e da intervenção do então procurador Hélio Bicudo e sua batalha contra o Esquadrão da Morte, respaldada pela Cúria Metropolitana de São Paulo, dirigida na época pelo cardeal-arcebispo d. Paulo Evaristo Arns. Graças também a isso foi fechado um poço – o poção – situado em frente da porta de entrada da carceragem do pavilhão II da ala masculina do presídio Tiradentes, utilizado para

---

<sup>49</sup> O termo “corró” é fruto da estrutura repressiva, mas foi assumido pela própria população carcerária.

<sup>50</sup> O Esquadrão da Morte da cidade de São Paulo foi um grupo formado por policiais que, liderados por Sérgio Fleury, executaram sumariamente em torno de 200 pessoas, além de terem envolvimento com tráfico de entorpecentes, prostituição, corrupção e proteção de quadrilhas de traficantes.

afogamento das vítimas durante as sessões de tortura promovidas por autoridades carcerárias e policiais contra os correccionais e presos da justiça comum. (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 509).

Esse exemplo, ao mesmo tempo, também oferece a percepção de que, mesmo dentro do presídio e sem desprezar a perseguição e violência a que os militantes eram submetidos nos porões da ditadura, podia haver privilégios de classe. Quando Rose Nogueira (1997, p. 142) chegou, recebida por uma algazarra das presas do correccional que pediam por “carne fresca”, a carcereira teria dito: “Esta aqui é gente fina. É subversiva. Não é pro bico de vocês.”. No Tiradentes, os militantes pareciam encontrar algum tipo de alívio, os demais presos, submetidos a torturas aleatoriamente, nem lá o alcançavam (FERRO, 1997, p. 216; FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 508-509; GORENDER, 1987, p. 223; MAIA, 1997, p. 103).

Em diversos momentos da história existiram no Brasil alas ou presídios inteiros destinados ao que se reconhecia como “presos políticos”, pessoas presas em decorrência de uma ação política organizada de oposição a um regime autoritário. A divisão entre “presos políticos” e “presos comuns” (o restante da população carcerária) parte, portanto, da estrutura da repressão. Em fotografias do Tiradentes de 1971, por exemplo, é possível ler uma inscrição pintada nas portas das celas “comum” ou “Lei da Segurança”, em referência aos processados pela justiça comum e àqueles incursos na Lei de Segurança Nacional e processados pela justiça militar, que era o caso dos militantes<sup>51</sup>. Entretanto, a denominação de “preso político” passou a ser reivindicada por eles mesmos como estratégia de defesa da anistia e denúncia do estado de exceção e dos crimes de pensamento. Por outro lado, isso acaba por apagar a dimensão de que todo preso é um preso político porque o encarceramento no Brasil é uma política de estado, seletiva e historicamente determinada que tem cor e endereço, lotando as prisões de negros e pobres. A tortura, o tratamento degradante e uma série de ilegalidades continua a existir nas delegacias e prisões brasileiras e as milícias prorrogam o trabalho dos esquadrões da morte. Lélia Gonzalez, feminista negra e militante histórica do Movimento Negro Unificado (MNU), explica:

se denunciávamos a violência policial contra os homens negros, ouvíamos como resposta que violência era aquela da repressão contra os heróis da luta contra a ditadura (como se a repressão, tanto num quanto noutro caso, não

---

<sup>51</sup> Acervo iconográfico do Arquivo do Estado de São Paulo, Coleção Secretaria de Governo, BR\_APESP\_SEGOV\_ICO\_NEG\_3341.

fizesse parte da estrutura do mesmo estado policial-militar). (GONZALEZ, 1984<sup>52</sup> *apud* VALENTE, 2018, p. 239-240).

No momento em que militantes organizados são empurrados para as mesmas grades que o povo, que sempre ocupou aquele lugar, existe um processo de troca em que organizações de presos começam a se formar e as muitas violências a que está sujeita a população carcerária recebem maior visibilidade. Desde a cadeia, e especialmente quando foram libertados pela anistia, muitos dos que viveram as condições deploráveis das prisões no Brasil e presenciaram as sevícias constantes à população carcerária trouxeram esse tema a público, o que semeou os debates sobre o desencarceramento no país. Entretanto, essa é uma relação complexa que não pode desconsiderar um histórico de lutas travadas por aquela população com respaldo especial dos movimentos negros<sup>53</sup> e tampouco as disputas contraditórias nos momentos de institucionalização como a anistia e a Constituinte de 1988. O tema ganhou novo fôlego nas jornadas de luta de 2013, quando aparece como pauta autônoma e sublinha a importância de se compreender as pessoas presas por sua militância como parte da lógica punitivista do Estado. O aumento das ameaças às liberdades democráticas nos últimos anos fez com que mesmo a esquerda tradicional se visse convocada a abordar a questão do encarceramento<sup>54</sup>.

A transformação do poema de Brecht que privilegia o povo ao Partido reforça a dimensão coletivizadora que prevaleceu (e pôde prevalecer) para os militantes, naquele momento, muito mais dentro do Tiradentes do que no exterior. Talvez se alcançassem ali fronteiras mais radicais e complexas do que aquelas do imaginário de um povo idílico, pelo contato com pessoas que têm um conhecimento da violência mais antiga. Nas palavras de Iza Salles, a atuação coralizada “não era coro grego, era coro preso”<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> GONZALEZ, Lélia. *Mulher Negra*. Tradução de “The Black Woman’s Place in the Brazilian Society”, apresentada na 1985 and Beyond: A National Conference, promovida pelo African-American Political Caucus e pela Morgan State University (Baltimore, 9-12/agosto/1984). O Movimento Negro Unificado foi fundado em 1978 e congregava pequenos coletivos, entre eles os Netos de Zumbi, um grupo de presos da Casa de Detenção. A respeito da atuação do MNU na luta contra o encarceramento, a seletividade da campanha pela anistia e as mobilizações em torno da Constituinte, ver o epílogo da dissertação de Rodolfo de Almeida Valente (2018), *Epílogo: transições bárbaras e comunidades perdidas*.

<sup>53</sup> Experiências de auto-organização resistente dos presos podem ser encontrados nas notas sobre a prisão de Abdias do Nascimento, *Submundo: cadernos de um penitenciário* (NARVAES, 2020b, p. 225 et seq.).

<sup>54</sup> A respeito da luta contra o encarceramento, ver o artigo de Vera Telles, Rafael Godoi, Juliana Machado Brito e Fábio Mallart (2020), *Combatendo o encarceramento em massa, Lutando pela vida*.

<sup>55</sup> Entrevista de Iza Salles à autora, São Paulo, 31 de outubro de 2019.

#### 4. 4. 2 *Feliz do povo que não precisa de heróis*

Eles nos tiraram a liberdade física, mas ficou a nossa capacidade de criar e romper a grande custo com as barreiras que nos impunham. Não conseguiram acabar com a nossa vontade de viver, com a nossa alegria, com o nosso lado divertido e alegre de ver a vida. [...] Não porque fomos heróis, Deus me livre ser herói. Tínhamos, naquele momento, propostas e as levávamos à frente. Somos seres pensantes. Pensávamos e, principalmente, éramos arrojados. (SANTOS, 1997, p. 279).

A dimensão ideológica conservadora do golpe de 1964 – a defesa dos costumes, da tradição, do patriarcalismo –, respondia a uma libertação em curso que envolvia também a transformação do papel social das mulheres. Não por acaso, a imagem da sociedade civil que prevaleceu naquele contexto foi a da “mulher-mãe-dona-de-casa-brasileira” que engrossou as Marchas da Família com Deus pela Liberdade. Entretanto, pouco tempo depois, em 1968, outras mães se levantavam para defender o direito de seus filhos protestarem, algumas chegando a se engajar na oposição ao regime, onde já militavam tantas jovens. Entretanto, mesmo dentro das organizações de esquerda prevaleciam ainda aspectos conservadores e machistas sobre a posição da mulher. Che Guevara (1968, p. 127-130), em seu *Guerra de guerrilha*, que inspirou a maior parte dos grupos armados no Brasil, apesar de renegar a “mentalidade feudal” que subestima e discrimina as mulheres, reserva a elas tarefas de apoio relacionadas às “qualidades inerentes à mulher” como cozinhar, cuidar dos feridos, costurar. A possibilidade da mulher pegar em armas é aventada como uma situação extrema. Considerando que a figura do herói está ligada aos atos excepcionais que pratica, muito distantes de atividades rotineiras como cozinhar, esse tipo de mentalidade pode ter contribuído para que as guerrilheiras de saída não se enxergassem como possíveis heroínas.

Comparando os testemunhos de homens e mulheres que estiveram presos no Tiradentes a partir do livro *Tiradentes, um presídio da ditadura* e, no caso das mulheres, do filme *Torre das Donzelas*, é perceptível um tipo de predisposição para a leitura de seus atos como heroicos ou como cotidianos. Embora o senso de coletividade apareça na maior parte dos relatos, as observações das mulheres a respeito daquele ambiente têm a ver, em geral, com a percepção do acolhimento e da liberdade que forjaram nas vivências compartilhadas de culinária, limpeza, estudo, atividades manuais, autoconhecimento (descoberta do corpo



feminino, da sexualidade, meditação). Por sua vez, as falas dos homens, mesmo tendo por tema a prisão, se referem com frequência às ações militantes que os levaram até lá ou às disputas que travaram dentro daquele espaço, seja com as autoridades ou entre os próprios grupos que estavam ali reunidos e envolviam diferentes orientações teóricas e práticas<sup>56</sup>.

É ilustrativo que em ambas as alas do Tiradentes o conjunto de militantes presos se denominasse “coletivo”. Entre os homens, porém, havia instâncias desse coletivo como a organização “intercelas”, composta por representantes de cada cela em número proporcional, que se reunia nos banhos de sol, e as celas, com reuniões próprias. Entre as mulheres havia um único grupo compartilhado por todas, o que era facilitado por estarem em menor número e terem livre circulação dentro da Torre, mas também era uma característica de certa informalidade e menor apego às estruturas políticas tradicionais – inclusive em termos de representação – no modo como decidiram atravessar aquele período (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 507)<sup>57</sup>.

Nas diferentes iniciativas teatrais da Torre, a imagem do herói aparece através dos companheiros de guerrilha escolhidos para protagonizar suas peças e na figura de Che Guevara. A heroificação, contudo, não prevalece nas improvisações, uma evocação da luta que se queria alegre, e não só trágica. A forma dos experimentos teatrais radicaliza esse movimento: ainda que houvesse a representação de personagens específicas, o coro parece ser dominante no conjunto. Está presente no jogral, uma forma de leitura conjunta e coralizada, na interpretação do poema de Brecht, na encenação em homenagem a Guevara e, de certo modo, até o formato “show de atrações” têm uma dimensão coral ao combinar pequenas cenas em torno de um tema (as trapalhadas da guerrilha, a novela, o desfile de moda, as celebridades), além do canto também ser coletivizado.

---

<sup>56</sup> As lembranças se aproximam de *epistemologias do feminino*, expressão de María Luisa Ortega apresentada no curso Epistemologías del pasado: reenactment, voz y archivo em el documental contemporâneo, ministrado em dezembro de 2019 no Departamento de História da Universidade de São Paulo. A comparação entre os testemunhos de mulheres em que prevalece a narrativa da vivência com relação à racionalização e abstração masculina ligadas à narrativa da experiência de militância está presente também no artigo da autora *Nuevos tropos en el documental latinoamericano – subjetividad, memoria y representación* (2010).

<sup>57</sup> Isso não quer dizer que não houvesse nenhum tipo de distinção ou organização na ala feminina. Num dos relatos do livro *Memórias das mulheres do exílio* lê-se que “havia as mulheres que estavam lá por causa dos maridos ou dos irmãos. Então essas eram consideradas a 'base'. Havia uma cela, a maior de todas, que era chamada o 'celão' e que era deixada para esse tipo de mulheres. [...] Depois, as celas de quadros intermediários e a cela das 'grandes', a 'cela da ação'. Aí eram todas políticas que tinham participado de grupo de ação. [...] E isso foi se formando assim, ninguém sentou e disse como dividir dessa forma.” (COSTA *et al.*, 1980, p. 334).

Apesar das mulheres ressaltarem a descontração e a pouca elaboração das suas práticas, realizadas com pouco ou nenhum ensaio, a preparação de coros costuma ser trabalhosa porque depende da capacidade de atenção rítmica das envolvidas. Além disso, elas registram uma organização espacial específica para a cena, com o afastamento dos beliches da maior cela, o celão, para criar uma espécie de teatro de arena, dentro do qual se desenvolviam as encenações, ou com o empilhamento de estrados para formar um palco em frente às escadas, que funcionavam como arquibancadas. As montagens contavam ainda com figurino, cenário e iluminação improvisados. Quando era possível, como já dito, elas apagavam as luzes e usavam velas, indicavam no chão espaços com giz, e o figurino era montado a partir do baú de roupas doadas. Ainda assim, elas não reconhecem seus experimentos como produtos acabados<sup>58</sup>. Domina na sua interpretação a leitura sob a chave da solidariedade ou do gesto coletivizante. Dilma Rousseff recorda que, ao entrar na Torre, a primeira coisa que viu foi uma inscrição feita à pressão parafraseando Brecht: “Feliz do povo que não tem heróis”<sup>59</sup>. O que elas produziram foi prática, processo e ação, acima de tudo humanizadora – do absoluto desumano.

#### 4. 5 Heleny Guariba: teatro nos palcos da repressão

O teatro, as pessoas envolvidas com teatro, principalmente a Heleny deram uma contribuição muito grande [...] primeiro aliviando, tornando mais leve o cotidiano da gente lá, e depois o teatro era também uma forma de aprender, uma forma de luta, uma estratégia de sobrevivência de certas memórias lá dentro, da gente aprender inclusive a se defender delas. A gente sempre pensa no teatro com as pessoas assistindo e tomando consciência das coisas. Não necessariamente, tinha essa outra função com a gente que já tinha essa consciência bem ativada. Então, eu acho que este período sem teatro [...] não teria sido tão rico, talvez, e [sem a] música também.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Por outro lado, na experiência do ateliê no Tiradentes, embora os homens destaquem seu aspecto coletivizante e terapêutico, eles não descartam a possibilidade de tratar seus trabalhos por seu caráter artístico (SISTER, 1994). As obras que foram recuperadas, inclusive, já foram expostas. Até 2000, tinham sido realizadas 5 exposições, a maioria dela em torno de eventos ou datas simbólicas para os militantes contra a ditadura, mas também foi realizada em 1984 uma exposição no Centro Cultural São Paulo (FREIRE, 2000, p. 200-201).

<sup>59</sup> A frase é dita pela personagem Galileu Galilei na peça *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, em resposta à exclamação de Andreas [“Infeliz a terra que não tem heróis”] sobre a retratação de Galileu perante a inquisição, que lhe salva a vida em troca da prisão perpétua. A tradução mais corrente é “Infeliz a terra que precisa de heróis”. A versão recordada por Dilma é feliz também na reconstrução.

<sup>60</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

Nas lembranças sobre o teatro no Tiradentes, a presença de Heleny Guariba sempre é mencionada. Embora Nilda Maria não se lembre de uma regente nos experimentos que realizavam, fortalecendo a percepção de autogestão do coletivo, é de se imaginar que a presença da diretora na Torre tenha contribuído para a prática. Ela estava articulada com a principal produção teatral politizada paulistana, com importantes nomes do teatro francês e fundara pouco tempo antes um projeto teatral de fôlego na Grande São Paulo, o Grupo de Teatro da Cidade, com o qual estreou *Jorge Dandin*, espetáculo premiado e bem recebido pela crítica.

Ana Maria Estevão conta que Heleny discutia com as mulheres do coletivo sobre os espetáculos que tiveram repercussão antes de serem presas como *Cemitério de automóveis* e *O balcão*, ambas produções do Teatro Ruth Escobar com direção de Victor Garcia, estreadas em 1968 e 1969, respectivamente. Ela recorda ainda da formação em teatro que teve na convivência com a diretora. Guariba falava sobre o teatro de Planchon, com quem trabalhou em seu período de formação, na França, e ensinava uma história de certo modo clássica, partindo dos gregos, passando pelas reflexões sobre interpretação de Konstantin Stanislavski e chegando em Bertolt Brecht<sup>61</sup>.

A função de luta do teatro dentro da prisão, contudo, não se confunde com o papel de conscientização, que poderia ser associado ao projeto do GTC de Heleny e demais grupos fora dela, em cujo ambiente boa parte das militantes presas havia se formado. A partir dos relatos, prevalece a interpretação do teatro como estratégia de sobrevivência individual alicerçada no coletivo. Nesse contexto, Heleny Guariba parece que de modo consciente tentava invocar ferramentas do teatro ou traduzir para seus termos as estratégias para lidar com a experiência da prisão.

Em *Milagre no Brasil*, livro que escreveu sobre sua experiência de prisão, Augusto Boal relata o encontro com Heleny assim que chegou à carceragem do DOPS.

[...] para me consolar, [ela] fez comparações entre Stanislavski e Brecht, dois teóricos da interpretação do ator. Para o primeiro, o ator deve viver como suas as emoções dos personagens; para o segundo, o ator deve guardar certa distância e procurar entender mais do que sentir. Maria Helena<sup>62</sup> tinha sido

---

<sup>61</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

<sup>62</sup> Em *Milagre no Brasil*, publicado ainda durante a ditadura, Boal altera os nomes das personagens e Heleny é chamada de Maria Helena. O diretor também narra o encontro na sua autobiografia, onde identifica nominalmente Heleny Guariba (BOAL, 2014, p. 316-317).

minha assistente até o dia da sua detenção e tínhamos conversado muito sobre esse tema.

– Aqui é preciso ser mais brechtiano do que stanislavskiano... Aqui a gente não pode só sentir, tem que tentar compreender... Tem que ter muito efeito de distanciamento... Nada de emoções... (BOAL, 1979, p. 21).

Ela resgata de uma interpretação brechtiana a ideia de que o ator, ao mesmo tempo que dá vida à personagem com as determinações próprias a ela, mantém sua capacidade de análise crítica e de aprendizado com relação a essas determinantes: não se torna refém delas ou as naturaliza. O efeito de distanciamento, por sua vez, tem a ver com estratégias para, no curso da peça, convocar os espectadores a uma percepção crítica além da dramatização da cena. A caricatura dessa teoria relaciona o efeito de distanciamento ou estranhamento (que tem a ver com o público) à ausência de emoções. Mas o seu cerne, que parece estar contido no conselho de Heleny, é a ideia de não se deixar enredar pelos sentimentos que podem conduzir a uma falsa percepção de imutabilidade das coisas, e ser capaz de colocar a cabeça para fora e vislumbrar outros caminhos. Ser brechtiano na prisão era fazer o esforço de enxergá-la dentro de um contexto, de historicizá-la, aprender de algum modo a olhar de modo crítico a própria situação vivida como estratégia para não naturalizar e sucumbir ao curso das coisas imposto pela repressão.

Quando relata a sua experiência de luta na prisão e na tortura, Joana<sup>63</sup> diz:

tem outra coisa que para mim pessoalmente contou: é que eu tive o tempo inteiro, o tempo inteiro, um troço que chamo de 'lucidez histórica'. Uma consciência, daquilo que estava se passando e das consequências que poderiam advir depois se eu me quebrassem, se falasse ou não falasse. Isso comigo aconteceu e foi importantíssimo. Lembro-me de uma relação mental que fazia quando os caras falavam e eu respondia, lembro-me que via as palavras numa máquina de escrever, via um papel branco e via as letras batendo, um troço incrível! [...] e naquele momento era a tal briga, era a partir dali que eu podia controlar um pouco as coisas ou não. (COSTA *et al.*, 1980, p. 332).

O que ela chama de “lucidez histórica” pode ser aproximado do efeito do distanciamento brechtiano invocado por Heleny como estratégia de sobrevivência porque permite enxergar a realidade de maneira crítica, com alternativas e consequências.

Alex Polari (1982, p. 25) conta sobre sua prisão:

[...] Dei-me conta que me batiam já há algum tempo. De que eu ainda não gritara. Gritei. Descobri que eles ficaram felizes. Tive a impressão que daí por

---

<sup>63</sup> Ver a respeito a nota 8 deste capítulo.

diante a porrada era mais devagar. Eu gritando, refeito da minha perplexidade virginal, corroborava finalmente a estranha lógica que nos unia, vítima e algozes. E a felicidade deles era pensar que tinham me dobrado. – “Babacas, tivesse dado por mim logo, teria berrado desde o começo”.

Polari se dá conta de que exagerando suas reações, parecia ser poupado. Marlene Soccas também lembra que exagerava nas reações durante as sessões de tortura<sup>64</sup>. Heleny deu um conselho semelhante a Boal (2014, p.317), ela “contou que os torturados exageravam os efeitos da tortura para se livrarem de males maiores. Stanislavskianos, simulavam com perfeição pequenas dores que exibiam, magnificadas”. De Stanislavski, portanto, Guariba resgata a ideia de que era preciso ser capaz de se colocar na situação de um mal ainda maior que aquele que viviam e reagir à altura para que os torturadores fossem convencidos de que a vítima em questão não suportaria mais investidas e realmente não tinha o que contar.

O relato de Boal poderia combinar experiências partilhadas pelos presos e seu conhecimento teatral para lapidar uma memória que engrandeceria a amiga, que partiu tão cedo e de modo tão violento, mas coincide com as lembranças de Ana Maria Ramos sobre os usos de Stanislavski por Heleny na prisão. Ela me conta como a diretora falava sobre “memória emotiva” como estratégia de resistência à prisão, mas “você nem precisava fazer muito memória afetiva [sic] pra chorar por exemplo, era só pensar algumas coisas que fizeram contigo que você já começava”<sup>65</sup>. É comum a associação da técnica da memória emotiva à ideia de lembrar de algo para chorar, como se os atores criassem um catálogo de sentimentos com base nas experiências traumáticas ou alegres que têm ao longo da vida para resgatar alguma delas conforme a necessidade da cena, o que é fruto de uma interpretação de Stanislavski estabelecida por Lee Strasberg na tradição estadunidense. A categoria stanislavskiana, contudo, tem mais a ver com buscar emoções análogas àquelas que a personagem interpretada viveria através do recurso ao “e se” mágico, ou seja, “e se fosse eu – ator, e não personagem – em determinada situação, como reagiria” para alcançar verdade na interpretação. Isso permitiria uma atuação mais realista, não necessariamente no sentido naturalista do termo, mas com relação à verdade da atitude da personagem. Nessa lógica, reagir à altura de ser torturado não significa demonstrar de modo estrito a dor física que se sente.

---

<sup>64</sup> Entrevista de Marlene Soccas à autora e Mateus Castilha, Criciúma, 23 de janeiro de 2020.

<sup>65</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

A exigência de que a própria pessoa que estava sendo vítima da tortura se colocasse em tal situação para daí reagir, com veracidade, mas de modo expandido, é complexa, e por conta desse nó não é possível concluir qual a leitura de Stanislavski que tinha Heleny. Na proximidade das situações, falar sobre lembrar pode não ser um recurso para acessar uma reação emotiva guardada na memória. Tem a ver com se recolocar naquela situação que, no mais, era muito próxima. E talvez aí seja onde Heleny propunha a junção de Brecht e Stanislavski. Era preciso que o intérprete guardasse a percepção de que aquilo era um teatro, e não se confundisse com a cena, como prescreve Brecht. A primeira vez que fala sobre sua prisão, Alex Polari conta que começa a fingir suas dores com a maior veracidade possível e, em seguida, percebe o jogo que instaura e, com isso, revela alguma capacidade de não se deixar totalmente refém da violência. Num outro momento em que comenta a experiência da tortura, Polari (1982, p. 133) diz:

A sensação de dor começava a ficar insuportável nos pulsos e na articulação dos joelhos depois de uns dois minutos no máximo. Antes disso me enfiaram uma esponja na boca e dois tubos pelas narinas. Com uma espécie de regador iam jogando a água por um funil. Se a gente grita, engole água muito cedo. A melhor maneira é aguentar. Quando o sufocamento chega ao limite, *exagerar as convulsões que, de resto, são bem reais.* (itálico meu)

A maior dificuldade da proposta, como lembra Ana Maria e descreve Polari, é que os “atores” estavam muitíssimo próximos das pretensas personagens.

Com o passar do tempo, Boal percebe a estratégia de Guariba. Com desenvoltura, ela invoca Stanislavski para lhe dizer, frente à imagem de sua ex-esposa escorada por duas companheiras, incapaz de andar sozinha, que não se impressionasse: “Em parte, isso é verdade, em parte é fingimento... Aqui a gente precisa exagerar. Exagera, viu, Augusto?” (BOAL, 1979, p. 22). A amiga tentava a um só tempo oferecer uma estratégia de resistência nos interrogatórios e poupá-lo do sofrimento de ver sua primeira companheira gravemente debilitada. Albertina Costa esteve no DOPS no mesmo período em que os dois e foi barbaramente torturada. “Pensei que fosse melodramática encenação: atriz, apesar do *over-acting*, sincera. Soube, depois, que não: Heleny queria me poupar a dor de ver a verdade, naquele lugar. Hoje, vejo. Sofro a frágil imagem.” (BOAL, 2014, p. 317).

Isso não quer dizer que Guariba usasse a estratégia como mero recurso retórico. Novamente é Ana Maria Estevão quem conta:

Quando eu fui para a auditoria, ela me emprestou um vestido “de princesa” e disse “com o jeitinho que você tem, Aninha, [...], ela trançou o meu cabelo, me ensinou como eu tinha que ficar lá dentro, na auditoria militar e disse: “você vai ser absolvida”.<sup>66</sup>

Um episódio semelhante é narrado por Augusto Boal em *Torquemada*, a peça que escreveu enquanto estava preso no Tiradentes e que trata de sua experiência da prisão. Na primeira rubrica do texto, Boal (1990, p. 102) declara: “Tudo nesta peça é verdadeiro: ocorreu realmente. A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade.”. Numa breve cena, um preso comenta as vestes do outro:

ISMAEL – [...] E você, que que tá fazendo? Vai se encontrar com a noiva?  
 HIRATA – Eu vou ser interrogado.  
 ISMAEL – E pra isso precisa de gravata?  
 HIRATA – Pra ser interrogado, antes de mais nada, o acusado precisa de se parecer com o juiz. Se você deixa o cabelo comprido, se você se veste do jeito que se vestiu a vida inteira, aí ele te condena. Mas, se ao contrário, você se veste como se veste o juiz, aí ele te absolve. (BOAL, 1990, p. 134)

O episódio é muito próximo ao narrado por Ana Maria. Na peça de Boal, que é dedicada a Heleny, a personagem Hirata se veste como se fosse uma personagem tal como, no Tiradentes, Guariba prepara Ana Maria. Em ambos os casos, a proposta é seduzir o espectador pela encenação. Identificado com a personagem, o juiz supostamente teria mais dificuldade de puni-la. A estratégia de se arrumar para acessar espaços de poder como o judiciário é mais ou menos inconsciente para muita gente, mas no caso aparece como uma produção consciente, que parece servir-se de uma leitura brechtiana de Stanislavski. O encenador russo se dedicou a desenvolver um conjunto de práticas para que os atores exercitassem sua empatia e sua capacidade de provocá-la no público. Heleny parece pretender se utilizar dela como estratégia contra aqueles que se pretendem frios e cruéis com os militantes, ao mesmo tempo que tenta resguardar aos “atores” algum tipo de distanciamento para que não submerjam nas personagens, que já estavam tão próximas de sua própria realidade.

Marilena Chauí (1987, p. 36), quando reflete sobre a prática da tortura diz que

o torturado deve ser reduzido à insanidade, donde sua luta pela lucidez; o torturador deseja ser portador da ordem e da lei, donde seu medo contínuo da própria insanidade. O que os identifica, porém, é a instância que os domina e que deles escapa, a máquina do próprio poder.

---

<sup>66</sup> Entrevista de Ana Maria Ramos Estevão à autora [videochamada], 1 de julho de 2021.

A filósofa associa essa imagem à de uma peculiar teatralização que tem uma dimensão contraditória e quase insolúvel: ela é clandestina, não só porque ocorre nos porões e não é comentada à luz do dia, mas porque pretende alcançar a despersonalização do torturado e do torturador. Ou seja, se formaria um teatro em que as personagens não têm vida própria, são como marionetes presas a uma estrutura de cabos e roldanas com um operador invisível. O torturado, portanto, necessitaria de um outro grande esforço, além da própria sobrevivência, para não se deixar entregar à familiaridade com a estrutura em que ele parece engendrado. Como reconhece Polari, quando berrava, ele “corroborava finalmente a estranha lógica que nos unia, vítima e algozes”. Ao mesmo tempo, nessa percepção consciente se esboça alguma lucidez. A proposta de Heleny Guariba parece se relacionar com tal percepção.

Muitos relatos se referem ao sentimento dos torturados de “estar num palco”, não só porque havia a plateia de torturadores e de companheiros, mas pelo sentimento de irrealidade criado pelo aparato técnico-científico da tortura que só poderia intimidar quando exibido. (CHAUÍ, 1987, p. 34)<sup>67</sup>.

Frente a um teatro da repressão, parece que a diretora pretende administrar um distanciamento que permita ao torturado ter consciência do papel que vive, e não se identificar totalmente com ele e com sua despersonalização por consequência.

Entre os relatos de Boal sobre o encontro com Heleny na prisão, ele menciona ainda:

Heleny deu conselhos. Primeiro, não confessar nunca, nada. Nem a mínima reles confissão de detalhe incosequente. Lembrou Nelson Rodrigues: mesmo que o marido surpreenda a mulher nua na cama, o amante ao lado, nu, mesmo flagrada, deve negar, sempre: foi um mal-entendido... Na polícia, igual: negar sempre. Com vantagem: o marido é posto em dúvida mesmo vendo a nudez da mulher; o torturador, esse, não viu nem sabe de nada: suspeita. (BOAL, 2014, p. 316).

Nas diversas vezes que se viu interrogado, ele diz se lembrar sempre dos conselhos da amiga, Heleny deu outras dicas específicas: não conversar com “presos-garçons” (os presos autorizados a se locomover pelo edifício prisional para realizar tarefas como a entrega das refeições dos demais presos), não se esquecer que poderia haver policiais infiltrados na prisão,

---

<sup>67</sup> No mesmo sentido, Joffily (2008, p. 262) menciona que “A tortura também constituía a peça-chave da teatralização do poder dos interrogadores, tanto nos ritos que acompanhavam a chegada ao órgão – despir os presos políticos, encapuzá-los, mostrar o estado físico degradado de companheiros já interrogados – quanto naqueles que antecediam o interrogatório preliminar – o barulho das chaves abrindo as celas, o nome do preso político a ser inquirido proferido em altos brados.”.



lembrar que uma confissão nunca diminui a violência, pelo contrário, aumenta, eles sempre querem mais.

Em 1966, Carlos Marighella publica o panfleto *Frente a frente com a polícia*, que tematiza o risco de ser preso e acusado nos inquéritos policiais militares (IPMs). O princípio máximo é “jamais revelar à polícia suas atividades e de seus companheiros, jamais denunciar nomes ou fornecer endereços” (MARIGHELLA, 2019b, p. 290). O texto enumera estratégias dos policiais em interrogatórios e sugere como resistir a elas, entre elas, sugestões como as de Guariba: “Falar alguma coisa é abrir o caminho para novos interrogatórios.” (MARIGHELLA, 2019b, p. 292)<sup>68</sup>. Sobreviver e lidar com a prisão é uma preocupação presente nos meios de militantes que atuam na clandestinidade sob regimes autoritários, e a postura de Heleny parece se enquadrar nesse cenário. Ela evoca o mesmo princípio geral de Marighella sobre “jamais revelar à polícia suas atividades e de seus companheiros” e propõe também recursos do teatro como estratégia prática para lidar com os interrogatórios e a prisão.

É um esforço frágil se comparado à violência a que pretende fazer frente, ou à estrutura punitiva dos tribunais, mas é o tipo de atitude que parece ter fortalecido subjetividades para que pudessem de algum modo transformara prisão, as audiências e a tortura num espaço de disputa. E graças a isso uma parte das pessoas conseguiu, com muito esforço, não sucumbir. Na Torre, muitas mulheres foram capazes de se fortalecer com estratégias paradoxalmente cênicas como essas, o que sem dúvida teve a ver com o fato de ser um gesto coletivo, um trabalho teatral comum, e não ações isoladas.

---

<sup>68</sup> Apesar de sempre defender de modo inflexível uma postura íntegra do revolucionário, o tom de *Frente a frente com a polícia* é diferente do folheto *Se fores preso, camarada*, de autoria atribuída a Marighella e escrito por volta de 1947. O documento de 1966, ano que Marighella rompe com o PCB e forma a Dissidência de São Paulo que virá a ser a ALN, não entra em minúcias controversas como a obrigação de fidelidade do comunista ao Partido acima de sua família, e tampouco é tão marcado pela preocupação com o Partido enquanto instituição totalizante. Ele aparece nomeado, mas o teor de *Frente a frente com a polícia* é muito mais voltado a estratégias para fortalecer o militante em situação de prisão e preservar seus camaradas do que à defesa do Partido como entidade, o que falava alto em 1947.

#### 4. 6 Rememoração

ficamos anos sem poder falar, sem querer falar, por causa do sofrimento, sem querer escrever, e quando a gente finalmente diz “podemos falar” não tem mais memória, esqueceu tudo.<sup>69</sup>

é difícil esquecer essas coisas, tem que fazer muito exercício para esquecer, é preciso esquecer, é necessário esquecer.<sup>70</sup>

A memória que foge e a memória que assombra. Os testemunhos de Iza Salles e Nilda Maria sobre a dificuldade de lembrar e o direito – ou a necessidade – de esquecer são pontos de encontro do tema da memória e do esquecimento nessa experiência fragmentária de reconstituição do teatro no Tiradentes.

Frente à escassez de fontes, a memória, que não era objeto de estudo, se impõe à história. Começo a perceber coincidências entre testemunhos escritos, gravados e entrevistas. As histórias narradas pelas mulheres entrevistadas no filme *Torre das Donzelas* são similares àquelas descritas no livro de memórias do Tiradentes. Há um processo de estabelecimento de uma memória individual que talvez tenha começado a se materializar na escrita.

De algum modo muito frágil, a escrita pode transformar em passado comum um pesadelo que todos viveram, mas do qual só alguns parecem se lembrar ao acordar e, com isso, tentar deslocá-lo do sofrimento individual (SARLO, 1985, p. 36). Talvez o direito ao esquecimento que Nilda Maria reivindica quando diz que “ficar remoendo essas coisas, revivendo, celebrando [...] pode ser que seja legal do ponto de vista da história, socialmente, mas para a saúde não é legal” possa ser interpretado nesse sentido. O pesadelo assombra os que dele se lembram, *revive* e se reproduz no presente enquanto não tem um lugar social. Até Nilda escreveu dois livros sobre sua experiência traumática da prisão, *Lumiar* e *Porões de luz*<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Entrevista de Iza Salles à autora, São Paulo, 31 de outubro de 2019.

<sup>70</sup> Entrevista de Nilda Maria Toniolo à autora, São Paulo, 7 de agosto de 2019.

<sup>71</sup> Apenas o primeiro foi publicado. Trata-se de um livreto voltado para uma comunidade religiosa em que Nilda Maria traduz a experiência da prisão a partir de seu acesso à espiritualidade. Agradeço a Alvaro Machado pelo acesso ao material.

A escrita estabelece um lugar em que a memória pode repousar fora do pesadelo e inscrita no real do passado compartilhado. Ao mesmo tempo, não tem o condão de sozinha agir sobre o presente, é frágil e denuncia a fragilidade da memória contra o esquecimento.

Título e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. [...] E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

As inscrições funerárias anunciam a morte e nesse sentido são também uma morte, mas contraditoriamente são o registro da memória da vida que existiu. Para que ela não se apague e se converta em assombração só visível para alguns, ou ao menos para registrar a luta contra a força do apagamento, é preciso prestar as devidas homenagens, enterrar os mortos e inscrever seus nomes. Nem por isso eles estarão em segurança, como já alertava Walter Benjamin (1994, p. 224-225), que inspira as reflexões de Gagnebin (2006, p. 57). Mas é isso que pode nos ajudar a “ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”.

A experiência do teatro na Torre só aparece em um dos textos do livro de memórias sobre o Tiradentes, não ressurgem no filme *Torre das donzelas*. Elza Lobo, que a registrou no papel, já não tem lembranças daquele tempo. Quando ela estabelece sua memória a respeito, pinta de tons grandiloquentes a encenação em homenagem a Guevara. Lobo (1997, p. 223) conta que no final do espetáculo,

Todas em prantos, abraçadas, tendo Ernesto e sua mãe ao centro, sentimos que havíamos encenado nossa homenagem ao grande homem que foi o Che, não entre quatro paredes, mas num imenso estádio com retransmissão para o mundo através de todos os mais avançados veículos de *mass media*.

Iza Salles não recorda maiores detalhes da encenação, mas acha que Elza enalteceu uma experiência que foi mais singela. Sem a constituição própria do objeto, me deparo com o não-lugar dessa prática. Não é possível avaliar seu valor artístico e a frágil materialidade desafia a ideia de documento. Olhar para a experiência a partir de rastros é olhar para algo que, de um modo muito livre, já foi produzido como registro: para não esquecer, de dentro da prisão, a luta de fora, mantê-la viva. Talvez já naquele espaço esse gesto revele a força do esquecimento. Na tentativa de se manter a luta viva talvez esteja contida a imagem da sua

morte. O ano de 1970, que concentrou os experimentos teatrais na Torre, foi determinante no extermínio dos grupos de guerrilha, com grandes quedas dentro das organizações – sentidas desde as prisões –, cujo declínio se consumou na morte de Lamarca em 1971 e no cerco ao Araguaia no ano seguinte (RIDENTI, 2007). O frágil gesto, então, se opunha ao desaparecimento, à morte sem sepultura.

Uma vez fora, e em outro tempo, contudo, o teatro não foi o tema da fala, mesmo entre as mulheres, onde o discurso com frequência assume um tom mais informal e menos vinculado à construção de uma narrativa heroica. Todas as vezes que perguntei sobre a montagem em homenagem a Guevara, ou sobre o teatro na Torre, me disseram que eu era a primeira pessoa a perguntar sobre isso. Me pergunto se o acontecimento tem mesmo alguma relevância, penso que cheguei atrasada para a história. O meu esforço para recontar esse episódio acaba por se confundir com o conjunto da memória do que me contam: o que fica mais vivo na minha busca são detalhes outros da vida. Me pergunto qual o lugar, na história do teatro, para a trajetória interrompida de uma jovem e promissora artista, e para os debates que ela trazia consigo.

Muitas vezes disse que este trabalho procura resgatar experiências luminosas num tempo sombrio, inclusive como forma de convencer as entrevistadas mais relutantes. A experiência do teatro no Tiradentes, ao que tudo indica, não constituiu um evento traumático. Permitiu, ao contrário, vivências de liberdade, de outros mundos, mesmo dentro da prisão. Mas, como recorda Boal (2014, p. 331), “a palavra liberdade, que é tão bela, só não é mais bela do que o ato de ser livre”. Essa construção de liberdade está, porém, situada num momento histórico de vivência traumática. “Obstáculos duplos e triplos para a memória: morte, cárcere, fragmentação dos indivíduos, barreiras intersubjetivas”. (SARLO, 1985, p. 35).

A memória traumática lida com essa contradição: viver outro tempo junto do atual; e a impossibilidade de viver outro tempo junto do atual. Enquanto não é inscrita na história, um passado impossível assombra e permanece no presente. Não me parece, portanto, possível *extrair* a imagem de uma tentativa luminosa de tempos sombrios. Ela existe no seu tempo. Falar dela implica a dimensão do indizível que lhe diz respeito. Mais do que isso, implica reconhecer o que desse tempo permanece no presente, não como fixação doentia no passado ou identificação, muitas vezes patológica, com algo ou vítima, como alerta Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 57), mas como testemunha “que não vai embora, que consegue ouvir a

narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”.

Entre as dificuldades de lembrar, das pessoas que entrevisto, e as minhas em escrever sobre o que não é lembrado, me deparo com as sombras de um passado presente, que ainda produz efeitos, que não se deixa ver por completo. “Em uma era das catástrofes, a conexão entre as diferentes culturas seria permitida pelo trauma, que ofereceria uma dimensão essencial da experiência histórica.” (TEGA, 2019, p. 32). No estado de catástrofe que ainda vivemos, volto ao texto de Danielle Tega para afirmar outra vez que não é possível extrair uma tentativa luminosa de tempos sombrios. O trauma é a herança histórica que nos une, no limite do (ir)representável, a gente o carrega. Tateando. Nos melhores momentos, em busca de aurora.

\*\*\*

Quando entrevistei Alípio Freire, em 2019, ele me mostrou seu poema *As três meninas do Sabonete Araxá e Bertolt Brecht*, sobre três atrizes e militantes, Iara Lavelberg, Renata Souza Dantas e Bety Chachamovitz, na montagem de *Os fuzis da dona Tereza Carrar* pelo TUSP. O rol de dedicatórias do poema encerra com “Sérgio de Carvalho – e a Companhia do Latão”, e essa lembrança me aparece no final desse texto porque antes de mim ele já tinha juntado minha pesquisa e meu trabalho. Finalizando a escrita, me deparo com as experiências de formação e de prática de teatro que eu tive, para pensar os temas passados que estudei e outros mundos possíveis no presente. Eu me lembro de modo muito vivo da sensação de espanto com a habilidade de conectar os tempos quando assisti *Os que ficam*, da Companhia do Latão, em 2015, em São Paulo, embora a peça seja tão marcada pelas rupturas. Inspirada em textos de Augusto Boal, a dramaturgia retrata um grupo de teatro que ensaia *Revolução na América do Sul* no início dos anos 1970 e vive as dificuldades da realização de arte política diante das pressões da censura, violência da ditadura, necessidade de sobrevivência econômica e exílio do autor. Numa cena que anuncia o processo de desconexão que se intensificará no grupo e atingirá seu extremo com a prisão da atriz militante, o diretor

(Fernando) expulsa do grupo a atriz principal (Irene), sua ex-companheira, por ela ter entrado para a televisão. Ela cita a cena com Ofélia em *Hamlet*.

Irene – Eu só tinha um amigo. E perdi. “Senhor, trago comigo lembranças tuas que há muito quero devolver.” (*Beija-o*)  
 Fernando – E as luzes que havia para nos guiar, estão cegas.  
 Irene – Está me mandando embora?  
 Fernando – Vai! Tateando.  
 Irene – Sozinha?  
 Fernando – Vai! Tateando.  
 Irene – Sozinha. (*Ela abre os braços e caminha como se estivesse cega*).  
 (CARVALHO, 2019b, p. 72).

No ano seguinte, acho que muito mais por alguma militância do que por qualquer experiência profissional em teatro – que eu não tinha –, comecei a trabalhar no grupo. Vivemos juntos na prática as tentativas e dificuldades da construção de um mundo mais livre e justo retratadas no espetáculo *O pão e a pedra* sobre a greve dos metalúrgicos do ABC em 1979, momento que retoma as grandes manifestações públicas dez anos após 1968 a partir do novo movimento sindicalista. Algo que foi catalisado na alternância entre a sala de ensaio e as manifestações contra o golpe de 2016. Numa pequena cena após uma das maiores assembleias da Vila Euclides, que confirma a greve com mais de sessenta mil trabalhadores presentes, a estudante Luísa, integrada na linha de montagem, comenta com a operária Irene, recuperando uma imagem da *Odisseia*:

Luísa – Você sabe o que isso pode ser?  
 Irene – Uma greve?  
 Luísa – Uma aurora!  
 Irene – O que é isso?  
 Luísa – É uma manhã “de róseos dedos”.  
 Irene – Uma greve é para um salário melhor.  
 Luísa – Não só...  
 Irene – De novo essa conversa de democracia?  
 Luísa – Uma aurora é revolução. (CARVALHO, 2019a, p. 64-65).

São essas palavras que me ocorrem para encerrar um texto que escrevo no meio de uma pandemia que parece conduzida ao abismo por um desgoverno genocida, quando as assombrações de um passado parecem mais vivas do que nosso presente e o que não foi enterrado espalha potência de morte. Enterrar e inscrever o nome, o enfrentamento da própria validade da escrita, tudo parece convertido em bravata. E o espetáculo atual é muito mais funesto do que o previsto na missa negra do TUSP, que já unia capitalismo, Igreja e fascismo, ou nas imagens de vermes e amputação da *Feira Paulista*. Ampliam-se nosso

vocabulário de patologias e os cadáveres insepultos. As ações políticas resistentes são ainda mais episódicas, com força de congregação ainda mais simbólica. E o simples gesto de encontrar reconhecimento e alteridade parece ser o mais precioso e fugaz alento. E vislumbrá-lo para além de si parece exigir uma força sobre-humana. Contudo, ainda é preciso escrever um outro presente, na vacilação do possível, diante da lembrança trágica que expande esse campo. E talvez por isso o teatro, que faz parte da minha formação e através do qual eu enxerguei outros mundos.

## REFERÊNCIAS

1a FEIRA Paulista de Opinião. **O jornal**, Rio de Janeiro, p. 3, 15 set. 1968.

ALAMINO, Caroline Antunes Martins. **Presídio Maria Zélia**: repressão política no governo constitucional de Getúlio Vargas. 2018. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/188787>. Acesso em 10 ago. 2021.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Ademir de. Teatro e experimentação em meio ao terror do AI-5. **FAP Revista Científica de Artes**, Curitiba, v. 23, n. 2, p. 235-251, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/3605>. Acesso em 10 ago. 2021.

APARTE. São Paulo: Teatro dos Universitário de São Paulo, 1968.

APOLINÁRIO, Jorge. Dandin, de Molière, em Santo André. **Última hora**, São Paulo, 10 jun. 1968.

ARANTES, Paulo Eduardo. 1964, o ano que não terminou. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). **O que resta da ditadura?**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 205-236.

ARANTES, Paulo Eduardo. A Lei do Tormento. *In*: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.). **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 200-210.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Um departamento francês de ultramar**: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana (uma experiência dos anos 1960). São Paulo: [s. n.], 2021. *Ebook*. DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500240238>.

ARANTES, Pedro Fiori. Flávio Império encena. *In*: ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova**: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 60-69.

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. *In*: NOVAES, Adauto. (Coord.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. v. 3 (Teatro), p. 7-42.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. A rainha da ciranda. **Revista Continente**, Recife, ed. 231, mar. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/231/a-rainha-da-ciranda>. Acesso em 7 jul. 2021.

AULA e pesquisa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1966.



AUTRAN, Paula. **Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Dobra, 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1994. p. 222-232.

BERGER, John. Che Guevara Dead. **Aperture**, New York, v. 13, n. 4 [52], p. 36-38, Spring 1968. Disponível em: <https://archive.aperture.org/article/1968/1/1/che-guevara-dead>. Acesso em 10 ago. 2021.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. Um do autor do cinema brasileiro se identifica com o seu público ou, Vamos todos à praia. **aParte**, São Paulo, n. 1, p. 12-16, mar.-abr. 1968.

BETTO, Frei. **Cartas da prisão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BNM. **Brasil: nunca mais**. São Paulo: Brasil: nunca mais digit@l: MPF – PRR 3ª Região, 2016. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>. Acesso em 10 ago. 2021.

BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BOAL, Augusto. **200 exercícios para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. A lua muito pequena e a caminhada perigosa. **aParte**, São Paulo, n.1, p. 67-76, mar.-abr. 1968a.

BOAL, Augusto. A lua muito pequena e a caminhada perigosa. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016a. p. 177-197.

BOAL, Augusto. Categorias de teatro popular. *In*: BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec: Prefeitura do Município de São Paulo, 1984. p. 25-49.

BOAL, Augusto. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje: Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. **aParte**, São Paulo, n. 1, p. 17-18, mar.-abr. 1968b.

BOAL, Augusto. **Feira Portuguesa de Opinião ou Ao qu'isto chegou**: programa e divulgação do espetáculo. Lisboa: A Barraca, 1977. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/ao-quisto-chegou-feira-portuguesa-de-opinao-2?pag=1>. Acesso em 10 ago. 2021.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro** – memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOAL, Augusto. **Latin American Fair of Opinion**: programa do espetáculo. Nova York: Theatre of Latin America (TOLA), 1974. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/latin-american-fair-of-opinion-2?pag=1>. Acesso em 10 ago. 2021.

BOAL, Augusto. **Milagre no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BOAL, Augusto. O sistema “coringa”. *In*: BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 239-301.

BOAL, Augusto. **O sistema coringa**: uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo. Montagem fotográfica: Derly Marques e Stefan Leslie. São Paulo: Teatro de Arena, 1970a.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda?. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016b. p. 23-35.

BOAL, Augusto. Revolução na América do Sul. *In*: BOAL, Augusto. **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Hucitec, 1986. v. 1, p. 23-117.

BOAL, Augusto. **Teatro Jornal** – Primeira Edição. Texto e notícias enviados à Divisão de Censura e Diversões Públicas em 1970b.

BOAL, Augusto. Torquemada. *In*: BOAL, Augusto. **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Hucitec: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. v. 2, p. 99-152.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro SBAT**, Rio de Janeiro, n. 378, nov./dez. 1970.

BOAL, Julian. **Sob antigas formas em novos tempos**: o Teatro do Oprimido entre “ensaio da revolução” e adestramento interativo das vítimas. 2017. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BOLDRIN, Rolando. Revólver na cinta – Depoimento de Rolando Boldrin. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 281-282.

BORRELLY, Martine. Théâtre – le festival ouvert sur le monde. **Le Monde**, Paris, 29 avril 1969, Deux. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/galeria/507949/507978>. Acesso em 9 ago. 2021.

BOSQUET, Michel. L’assassin de Che Guevara. **Le nouvel observateur**, Paris, n. 155, 1-7 nov. 1967.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5**, de 13 de dezembro de 1968. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Acesso em 2 jun. 2019.

BRECHT, Bertolt. A decisão. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. v. 3, p. 233-266.

BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. Tradução: Geir Campos. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. v. 4, p. 129-160.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**. Tradução: Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v. 1.

BRECHT, Bertolt. Os fuzis da Senhora Carrar. Tradução: Antonio Bulhões. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 6, p. 11-50.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

BUARQUE, Chico. **Roda-viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

BURCHETT, Wilfred G. **Vietnã**, a guerrilha vista por dentro. Tradução: Daniel Campos. Rio de Janeiro: Record, 1967.

CAMPOS, Aurélio. Discurso Aurelio Campos. **Diário Oficial [do] Estado de São Paulo: Executivo**, n. 108, p. 41, 11 jun. 1968. Disponível em: <https://tinyurl.com/5244tddw>. Acesso em 9 ago. 2021.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. **Revista da USP**, São Paulo, n. 9, p. 27-30, mar.-maio 1991. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i9p27-30>.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. Os acontecimentos de 1968 – notas para uma interpretação. *In*: SANTOS, Maria Cecília L. dos (Org.). **Maria Antônia**: uma rua na contramão. São Paulo: Nobel, 1988. p. 229-239.

CARLSON, Marvin. Alternative theatre. *In*: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (ed.). **The Cambridge History of American Theatre**. New York: Cambridge University Press, 2006. v. 3, p. 249-293.

CARLSON, Marvin. O século XX (1965-1980). *In*: CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p. 441-488.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Editora Globo, 1998.

CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. *In*: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 100-105.

CARVALHO, Sérgio de. Dramaturgia coletiva da *Feira Paulista de Opinião*. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 201-214.

CARVALHO, Sérgio de. **O pão e a pedra**. São Paulo: Temporal, 2019a.

CARVALHO, Sérgio de. **Os que ficam**. São Paulo: Temporal, 2019b.

CET subvenciona grupos estudantis. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 8 jul. 1967.

CHAUÍ, Marilena. Um regime que tortura. *In*: BRANCA, Eloisa (Org.). **I Seminário do grupo Tortura Nunca Mais**, depoimentos e debates. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 28-37.

CHICO Buarque sobre Roda viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vwdBzWLjPs>. Acesso em: 16 dez. 2020.

COIMBRA, Cecília. Gênero, militância, tortura. *In*: FERRER, Eliete (Org.). **68 a geração que queria mudar o mundo**: relatos. Brasília: Ministério da Justiça: Comissão de Anistia, 2012.

COM PEÇA de Molière estreia hoje teatro em Santo André. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 maio 1968.

CONCILIO, Vicente. **Teatro e Prisão**: dilemas da liberdade artística em processos teatrais com população carcerária. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CONGRESSO de teatro universitário. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 maio 1966a.

CONGRESSO vai definir a orientação do TUSP. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 maio 1966b.

COPFERMANN, Émile *et al.* **Teatros y política**. Buenos Aires: La Flor, 1969.

COPFERMANN, Émile. **Théâtres de Roger Planchon**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje: Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. **aParte**, São Paulo, n.1, p. 19-26, mar.-abr. 1968.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Roda viva**: convite do espetáculo. [S. l: s. n.], 1968. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/galeria/508075/508085>. Acesso em 9 jun. 2021.

COSTA, Albertina *et al.* **Memória das mulheres do exílio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. Um enredo para Flávio Império. *In*: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 193-214.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael (Org.). **AGITROP**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

COTAÇÃO 68: universitários em primeiro lugar no teatro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 23, 1 jan. 1969.

CUNHA, Carlos Alberto Lobão. Desesperar jamais. Aprendemos muito nesses anos. *In*: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 238-246.

DAVID, Carlos. Os Fuzis, o TUSP e nós. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 11 jul. 1968. Segundo Caderno, p. 2.

DAVIS, Ronnie G. **The San Francisco Mime Troupe**: the first ten years. Palo Alto: Ramparts Press, 1975.

DEL RIOS, Jefferson. O palco universitário. *In*: DEL RIOS, Jefferson. **Bananas ao vento**: meia década de cultura e política em São Paulo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

DEL RIOS, Jefferson. Sto. André inicia vida cultural: Teatro da Cidade abre domingo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 maio 1968.

DORT, Bernard. **Théâtre public**. Paris: Seuil, 1967.

ESCOBAR, Ruth. Apresentação. *In*: GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015. p. 5-7.

ESSA é a guerrilha do teatro. **Folha da tarde**, São Paulo, p. 12, 10 jun. 1968.

ESTEVAM, Douglas. Augusto Boal e o teatro de Nuestra América. *In*: WELLEN, Henrique; WELLEN, Hérica Medeiros (Org.). **Arte & política**: ensaios sobre estética e marxismo. São Paulo: Instituto Caio Prado Jr., 2019. p. 145-168.

ESTREIA “Terra em Transe”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 16 maio 1967.

ESTUDANTES fazem teatro com fuzis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.13, 15 set. 1968.

EVANGELISTA, Caio. **Heleny Guariba**: luta e paixão no teatro brasileiro. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86885>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FEIRA Paulista de Opinião. **Correio do povo**, Porto Alegre, p. 14, 17 set. 1968.

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

FERRO, Sérgio. Auto-retrato a chicotadas. *In*: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 238-246. p. 213-217.

FREIRE, Alípio. Quem pintou na cadeia. **Teoria e debate**, São Paulo, ed. 27, 1 dez. 1994. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/quem-pintou-na-cadeia/>. Acesso em 22 maio 2019.

FREIRE, Alípio. Um acervo de imagens dos presídios políticos: o cotidiano através das artes plásticas. **Projeto História**, São Paulo, v. 21, p. 183-223, nov. 2000. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10768>. Acesso em 22 maio 2019.

FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Tusp: teatro estudantil e resistência. **Teoria e debate**, [S. l.], ed. 129, 20 out. 2014. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2014/10/20/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia/>. Acesso em 1 set. 2018.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência – Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, p. 357-398, maio-ago. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752016000200005.0>.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Um caso de polícia**: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina-PR: Eduel, 2019.

GIL, Gilberto. Miserere Nobis. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 175-176.

GILMAN, Claudia. El intelectual como problema. *In*: GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionaria en América Latina. Buenos Aires: Sigla XXI Editores, 2003. p. 143-187.

GOES, Maria Livia Nobre. O teatro de guerrilha segundo R. G. Davis. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 134-149, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p134-149>.

GOES, Maria Livia Nobre; CARVALHO, Sérgio de. O coro de mulheres do espetáculo *Os fuzis de dona Tereza Carrar* em 1968. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 249-262, dez. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103332018249>.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cemitério**: mais a peça teatral Destinos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Destinos**: peça teatral. Acervo Paulo Emílio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0075).

GOENDER, Jacob. **Combate nas trevas** – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

GORNI, Marcelina. Teatro na obra de Flávio Império – a criação de uma nova estética para o teatro brasileiro. *In*: GORNI, Marcelina. **Flávio Império**: arquiteto e professor. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004. p. 10-17. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-04022009-105939/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

GOURDON, Anne-Marie. Théâtre National Populaire – entrée. *In*: CORVIN, Michel (Org.). **Dictionnaire encyclopédique du Théâtre**. Paris: Larousse, 1998. p. 1622-1624.

GRÁFICO inicia a sua semana. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 2 fev. 1967.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Animália. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 99-133.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GUEVARA, Ernesto Che. Cuba, exceção histórica? *In*: SADER, Eder (Org.); FERNANDES, Florestan (Coord.). **Che Guevara**. Tradução: Regine Ferrandis. São Paulo: Ática, 1981a. p. 41-54.

GUEVARA, Ernesto Che. **Diário da guerrilha boliviana**. Tradução: Antônio Carlos da Graça Souza. São Paulo: Edições Populares, 1982.

GUEVARA, Ernesto Che. **Guerrilha**. [São Paulo]: Editora Base, 1968.

GUEVARA, Ernesto Che. **Mensagem aos povos do mundo através da Tricontinental**. Havana: Secretariado Executivo da Organização de Solidariedade com os Povos de África, Ásia e América Latina, 1967. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/guevara/1967/04/tricontinental.htm>. Acesso em 9 ago. 2021.

GUEVARA, Ernesto Che. O socialismo e o homem em Cuba. *In*: SADER, Eder (Org.); FERNANDES, Florestan (Coord.). **Che Guevara**. Tradução: Regine Ferrandis. São Paulo: Ática, 1981b. p. 175-191.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Os filmes da ditadura civil-militar brasileira e o realismo político. *In*: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (Org.). **O cinema e as ditaduras militares**: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios, 2018. p. 155-165.



HIRACH, Sônia. Veloso e Chacrinha: uma conversa de fãs. **Revista Intervalo**, São Paulo, editora Abril, ano VI, n. 264, 1968.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 1960**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

IMPÉRIO, Flávio. **Flávio Império – entrevista**. Entrevista cedida a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima. São Paulo, Exposição Rever Espaços Centro Cultural São Paulo, 1983. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507952>. Acesso 16 jun. 2018.

IMPÉRIO, Flávio. **Os fuzis da Dona Tereza Carrar**: programa do espetáculo. São Paulo: Teatro dos Universitários de São Paulo, 1968. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507960>. Acesso em 16 jun. 2018.

IMPÉRIO, Flávio. **Palco&Plateia**. [São Paulo], [1968?].

JOFFILY, Mariana. **No centro da engrenagem**: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975). 2008. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03062008-152541/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

JORGE DANDIN estreia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 ago. 1968.

KAIANO, Rioco. Estação Tiradentes. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 335-341.

KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império. **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999. (Artistas Brasileiros; 13).

KOBASHI, Nair Yumiko. Pequenas estratégias de sobrevivência. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 309-313.

KOHTES, Martin Maria. Was war guerrilla theater? In: KOHTES, Martin Maria. **Guerrilla Theater**: Theorie und Praxis des Politischen Strassentheater in den USA (1965-1970). Tübingen: Gunter Narr, 1990. 5 v., p. 13-24.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1991.



LAMARE, Germana de. É proibido vender ideias. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1968. Segundo caderno.

LE FESTIVAL Mondial du Théâtre de Nancy. Direção de Jean Grémion e Didier Lannoy. France: INA Entreprise, 1999. (77 min.), cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NdfzH1zso-A>. Acesso em 1 set. 2018.

LEITE, Duddu Barreto. **Duddu Barreto Leite – entrevista**. Lorena, 26 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3f8HjR3yCzY>. Acesso em 3 jun. 2019.

LEMOS, Tite de. O que é o que é o novo teatro?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.28, 10 set. 1968.

LICHOTE, Leonardo. A ditadura brasileira contra Caetano Veloso: os arquivos completos da repressão. **El país**, Rio de Janeiro, 13 set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em 16 dez. 2020.

LIMA, Eduardo Campos. Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar. **Revista Adusp**, São Paulo, n. 55, p. 50-60, out. 2013. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/55/mat05.pdf>. Acesso em 10 ago. 2021.

LIMA, Eduardo L. Campos. **Procedimentos formais do jornal vivo *Injunction Granted* (1936), do Federal Theatre Project, e de *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do Teatro de Arena de São Paulo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06052013-102207/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

LOBO, Elza F. Os sinais, os gestos e os ritos. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 218-229.

LOUZADA Filho, Oswaldo. Tusp nascente. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1966. Suplemento Literário, p. 5.

LUTA de estudantes tem apoio das mães. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1968. Primeira seção, p. 6.

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

MACHADO, Rogério Marcondes. Flávio Império e a montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* (1968). **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 113-124, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p113-124>.

MACHADO, Rogério Marcondes. Por uma propedêutica da realidade. *In*: MACHADO, Rogério Marcondes. **Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977**: as relações interdisciplinares. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. p. 342-404. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-22062017-154110/pt-br.php>.

Acesso em 10 ago. 2021.

MAGALDI, Sábato. Um “Jorge Dandin” levado a sério. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 22 ago. 1968.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAGNANI, Umberto. A munição verdadeira – Depoimento de Umberto Magnani. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 283-287.

MAIA, Dulce. A morte, as donzelas e a Canção dos pescadores. *In*: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 96-107.

MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina** – O Living Theatre em Minas Gerais. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

MARCOS, Plínio. Verde que te quero verde. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 165-174.

MARGARIDO, Orlando. **Antonio Petrin Ser Ator**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso). Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.780/12.0.813.780.txt>. Acesso em 6 nov. 2019.

MARIGHELLA, Carlos. Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil. *In*: MARIGHELLA, Carlos. **Chamamento ao povo brasileiro e outros escritos**. São Paulo: Ubu, 2019a. p. 273-289.

MARIGHELLA, Carlos. Frente a frente com a polícia. *In*: MARIGHELLA, Carlos. **Chamamento ao povo brasileiro e outros escritos**. São Paulo: Ubu, 2019b. p. 290-297.

MARIGHELLA, Carlos. **Manual do guerrilheiro urbano**. [S. l.]: Sabotagem, 2003.

MARIGHELLA, Carlos. **Mini-manual do guerrilheiro urbano**. Acervo BNM, BNM 102, Ação Penal 85/70, Apelação STM 39.581, Arquivo 1 de 4, fls.249-272v.

MASON, Susan Vaneta (ed.). **The San Francisco Mime Troupe reader**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. **Sob o signo da morte**: Aparições de “Che” Guevara no trabalho de Claudio Tozzi (1967-1968). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/322357>. Acesso em 10 ago. 2021.

MEDEIROS, Maria Olívia Bem. Timochenco Wehbi: teórico e encenador. *In*: MEDEIROS, Maria Olívia Bem. **Timochenco Wehbi**: teórico, dramaturgo e encenador. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. p. 29-68. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-18042018-123806/fr.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

MELLO, Maurício de. **O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade** – Os anos em Embu das Artes (1961-1970). 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-07102009-155102/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

MELO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro**: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MEMÓRIA USP. TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://200.144.182.66/memoria/por/unidade/945-Teatro da Universidade de Sao Paulo>. Acesso em 15 jun. 2018.

MENDONÇA, Paulo. Jorge Dandin – III. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jun. 1968.

MESTMAN, Mariano. A última imagem sacra da revolução latino-americana. Tradução: María Sandra Arencón Beltrán. **Revista Ecopós**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 1-17, 2014. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v17i2.1466>.

MICHALSKI, Yan. Bem vindos “Fuzis”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.28, 18 jul. 1968c.

MICHALSKI, Yan. Bem vindos “Fuzis” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 22, 19 jul. 1968d.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MICHALSKI, Yan. Os fuzis de D. Teresa Carrar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 6 jul. 1968b.

MICHALSKI, Yan. Os universitários apontam “os fuzis”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jul. 1968a. Caderno B, p. 5.

MILAN, Bety. "Brasil em tempo de cinema". **aParte**, São Paulo, n. 1, p. 77-81, mar.-abr. 1968.

MINEIRO, Procopio. Arena contra censura. **O paiz**, Rio de Janeiro, ano I, n. 93, 13 set. 1968.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Pedido de busca n. 482/DSI/MJ, 16 ago. 1968. Arquivo do Estado de São Paulo, Arquivo geral, pasta 50-Z-009-048/8251-8537, documento 8345.

MOLIÈRE. **Jorge Dandin**. Tradução: Maria José de Carvalho. [S. l.]: Papyrus, 1965.

MORAES, A. P. Quartim de. **Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)**. [São Paulo]: Proposta editorial, 1982.

NAPOLIANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime milita brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15 esp., p. 9-44, nov. 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/23617/17356>. Acesso em 18 dez. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**. 2011. Tese (Livre-Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. [S. l.: s. n.], 2010. Ebook. Disponível em: [https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital). Acesso em 9 ago. 2021.

NARVAES, Viviane Becker. Contribuições para uma história do teatro nas prisões do Brasil. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020a. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731033920200101>.

NARVAES, Viviane Becker. **O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2020.tde-19022021-183344>.

NEIVA, Sara Melo. Do teatro de revista ao tropicalismo – Figurações do Brasil em duas versões de Yes, nós temos bananas. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2 n. 41, 2021. No prelo.

NEIVA, Sara Melo. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOGUEIRA, Rose. Em corte seco. *In*: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 135-151.

O PALCO é a cidade toda. **Veja**, 23 abr. 1969.

OLIVEIRA, Ana de. Provoações e insultos. *In*: OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália, um projeto de Ana de Oliveira**. [S. l.]: Iyá Omin Produções. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/curiosidades/provocacoes-e-insultos-2>. Acesso em 16 dez. 2020.

ORTEGA, María Luisa. Nuevos tropos en el documental latinoamericano – subjetividad, memoria y representación. *In*: WEINRICHTER, Antonio (ed.). **.doc el documentalismo en el siglo XXI**. San Sebastian: Festival internacional de San Seastian, 2010. p. 77-99.

OSCAR, Henrique. Nancy este ano. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1968. Segunda seção, p. 2.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. *In*: NOVAES, Aduato. (Coord.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. v. 3 (Teatro), p. 75-110.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas do feminismo em países do Cone Sul (1960-1989). *In*: PEDRO, Joana Maria; WOLF, Cristina Scheibe. **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 115-137.

PEDROSA, Mario. Che Guevara, o otimismo revolucionário. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 22 out. 1967. 4º caderno, p. 3.

PEDROSO, Bráulio. É tua a história contada? *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 81-96.

PEIXOTO, Fernando. O público de teatro, esse desconhecido. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, Caderno Especial n. 2, p. 191-191, jul. 1968.

PEIXOTO, Fernando. O teatro está solto nas ruas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 fev. 1969. Segundo Caderno.

PLANCHON, Roger. **A voix nue avec Roger Planchon**. Entrevista cedida a Anne Kobilak. Paris: Archive INA – Radio France, 10 out. 1989. (7/10). Disponível em: <https://www.franceculture.fr/theatre/roger-planchon-j-ai-toujours-pense-qu-il-fallait-essayer-de-lire-naivement-et-essayer-de>. Acesso em 4 nov 2019.

PLANCHON, Roger. **Grand entretien avec Roger Planchon**. Entrevista cedida a Dominique Darzacq, 2003. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/sommaire>. Acesso em 4 nov 2019.

POLARI, Alex. **Em busca do tesouro**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo** – crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **68: a paixão de uma utopia**. Fotografias de Pedro de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. **Imagens da revolução**: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

RENATO, José. **Os fuzis da mãe Carrar**: programa do espetáculo. Composição gráfica de Flávio Império. São Paulo: Teatro de Arena, 1962. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507120>. Acesso em 16 jun. 2018.

RIBEIRO, Maria Cláudia Badan. **Experiência de luta na emancipação feminina**: mulheres na ALN. 2011. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26042012-163246/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

RICARDO, Sérgio. Espiral. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-138.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

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

RIDENTI, Marcelo. Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. *In*: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.). **Revolução e democracia (1964-...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 21-51.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. *In*: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004. p. 53-65.

ROCHA, Érika. Imagens de uma encenação. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 215-225.

ROCHA, Érika; CARVALHO, Sérgio de. Trabalho de cultura política. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 9-12

RODRIGUES, Teresa Cristina. O mundo todo dirá o que pensa. **Folha da Tarde**, São Paulo, p. 11, 16 jul. 1968.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 45-57.

ROSENFELD, Anatol. Primeira Feira Paulista de Opinião. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise**. 1a ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 207-209.

SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **America's theater of political comedy**. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 2019. Disponível em: <http://www.sfmt.org/index.php>. Acesso em: 13 abr. 2019.

SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **The first 40 years**. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/33tV3p6>. Acesso em: 13 abr. 2019.

SANDIER, Gilles. **Théâtre et Combat**: Regards sur le théâtre actuel. Paris: Stock, 1970.

SANTOS, Maria Aparecida dos. O ofício da tolerância. *In*: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 273-280.

SÃO PAULO. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. 21ª audiência pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. **Relatório** / Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva – Recurso eletrônico. São Paulo: CVESP, 2013. Disponível em: <http://comissodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-iii/>. Acesso em 10 ago. 2021.

SARLO, Beatriz. Uma alucinação dispersa em agonia. **Novos estudos**: CEBRAP, São Paulo, n. 11, p. 34-39, jan. 1985. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-11/#58d4c186794ec>. Acesso em 10 ago. 2021.

SARMENTO, Luiz Carlos. A revolta das mães. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 12 set. 1968.

SARTRE, Jean-Paul. La République du silence. *In*: SARTRE, Jean-Paul. **Situations III**. Paris: Gallimard, 1949. p. 11-14.

SARTRE, Jean-Paul. Sartre par Sartre. *In*: SARTRE, Jean-Paul. **Situations, IX – mélanges**. Paris: Gallimard, 1972. p. 99-134.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

SEIS autores reunidos hoje. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 5 jun. 1968.



SHANK, Theodore. **Beyond the boundaries**: American alternative theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.

SIPAHI, Aytan Miranda. A cidade vista da janela. *In*: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p. 230-237.

SISTER, Sérgio. Fazendo arte na cadeia. **Teoria e debate**, São Paulo, ed. 27, 1 dez. 1994. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/fazendo-arte-na-cadeia/>. Acesso em 22 mai 2019.

TAKARA, Jacqueline da Silva. **As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um "teatro proletário"**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-09032021-005056/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

TEGA, Danielle. Sobre o testemunho. *In*: TEGA, Danielle. **Tempos de dizer, tempos de escutar** – testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina. São Paulo: Fapesp: Intermeios, 2019. p. 29-64.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, Vera; GODOI, Rafael; BRITO, Juliana Machado; MALLART, Fábio. Combatendo o encarceramento em massa, Lutando pela vida. **Caderno CRH**, Salvador, v. 33, p. 1-16, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ccrh.v33i0.32931>.

THEATRE des universitaires de Sao Paolo – Bresil: Les fusils de la mère Carrar de Bertolt Brecht. **Théâtre et Université**, Nancy, n. 17, Numéro Spécial Programme VIIème Festival Mondial, 19-27 avril 1969. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/galeria/507949/507961>. Acesso em 10 ago. 2021.

TOLEDO, Ary. ME.E.U.U. Brasil brasileiro. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 97-98.

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964**: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-170648/pt-br.php>. Acesso em 10 ago. 2021.

TORRE das donzelas. Direção de Susanna Lira. Brasil: Modo Operante, 2019. (97min.), cor.

TUSP: Brecht dia 19. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano XLVI, n. 13.656, 5 nov. 1966a.

TUSP hoje. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 22, 27 nov. 1966b



TUSP. Os fuzis de dona Tereza Carrar. **aParte**, São Paulo, n. 2, p. 5-11, maio-jun. 1968a.

TUSP. Proposta sobre a crítica e a produção artística. **aParte**, São Paulo, n. 2, p.3-4, maio-jun. 1968b.

UNIVERSITÁRIOS querem fazer teatro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 20 maio 1966.

VALENTE, Rodolfo de Almeida. Epílogo: transições bárbaras e comunidades perdidas. *In*: VALENTE, Rodolfo de Almeida. **Guerra de classe e "segurança pública"**: sobre as conexões estruturais entre a organização política da violência e a ordenação das relações produtivas no Brasil contemporâneo. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. p. 233-247. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332266>. Acesso em 10 ago. 2021.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim – a jornada brasileira do Living Theatre 1970-1971. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 15, n. 1, p. 203-224, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p203-224>.

VELOSO, Caetano. Enquanto seu lobo não vem. *In*: BOAL, Augusto *et al.* **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 45.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 15-80.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC (1962). *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. 3a ed. Santos: Confenata, 1981.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. 5a ed. São Paulo: TUOV, 2015.

VOCÊ também pode dar um presunto legal. Direção de Sérgio Muniz. Brasil: [s. n.], 1970/2006. (39 min.), cor.

WEHBI, Timochenco. **O drama social do teatro no Brasil**. 1979. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

WEISMAN, John. **Guerrilla theatre: scenarios for revolution**. New York: Anchor Press, 1973.

WIEBEL, Martin. Dez teses sobre o teatro universitário. **aParte**, São Paulo, n. 1, p. 27-28, mar.-abr. 1968.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

## APÊNDICE

### Nota sobre Heleny Guariba: um projeto de teatro popular como serviço público no Brasil

Heleny conduziu seus estudos em teatro em paralelo com a graduação em Filosofia na USP. Em 1965, Fernando Peixoto intermedia seu contato com Roger Planchon, então diretor do Théâtre de la Cité, um dos mais tradicionais teatros públicos de programa popular do mundo ocidental, para que ela estagie em Lyon com ele. Heleny passa três anos com Planchon na época em que o diretor francês encena *Tartufo*, de Molière, e reapresenta *Jorge Dandin* – que ele havia montado em 1958 – no Festival de Avignon de 1966 (WEHBI, 1979, p. 104). Ainda na Europa, em 1967, passa pelo Berliner Ensemble, onde acompanha por dez dias Helene Weigel, atriz, colaboradora e companheira de Brecht que assumiu a direção do teatro após sua morte. Na época, Weigel dirige *A Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht. Heleny passa ainda pelo teatro de Peter Brook, que na época dirigia a Royal Shakespeare Company, na Inglaterra. Durante a estadia europeia, também atua como intérprete do TUCA – em 1966, quando o grupo leva ao Festival de Nancy sua encenação de *Morte e vida severina* – e representante brasileira no Festival de Avignon de 1967, organizado por Jean Vilar (EVANGELISTA, 2008, p. 86 e 79).

De volta ao Brasil, a diretora assume uma posição de interlocutora entre o teatro popular francês e o brasileiro. Em carta a Fernando Peixoto, ela diz:

Vou receber o *Cité* – *panorama* regularmente, pois serei o contato deles no Brasil... Não se fie muito na linha da Revista. Ela é feita pelo Copfermann, sem interferências do Planchon e há muito tempo eles não estão mais de acordo. Quando conversarmos te contarei de um outro Planchon que está bem longe da ideia que fazíamos dele.

Quanto ao Copfermann (não sei se sabe) é o redator também da *Partisans* e editou no ano passado “chez” Maspero um livro sobre teatro popular [...] ele pretende fazer o número de maio da Revista (*Partisans*) dedicado ao teatro na América Latina [...]. Seria bom que você pudesse falar com o Vianinha que podia escrever sobre o Grupo Opinião. [...] Não creio que nosso amigo Boal vá escrever, primeiro por estar completamente mergulhado no *Tiradentes* e segundo, por uma questão de posição – não vê nenhum interesse em falar de teatro brasileiro numa revista francesa. Vou sugerir ao Guarnieri que o faça, mas não tenho nenhuma esperança. Com isso, aumenta a responsabilidade do Oficina – de certa maneira o que disserem será em

nome dos outros brasileiros. (GUARIBA, [1967]<sup>1</sup> *apud* EVANGELISTA, 2008, p. 87)<sup>2</sup>.

Heleny trabalha no Teatro de Arena em parceria com Augusto Boal e Cecília Thumin, leciona na EAD e funda com alunos dessa escola que moravam no subúrbio o Grupo de Teatro da Cidade, em Santo André, onde assume a direção geral e aplica seu aprendizado na estadia europeia. Em 1968, o GTC estreia sua primeira montagem, *Jorge Dandin*, que teve direção de Heleny, cenário de Flávio Império e no elenco Antônio Petrin, Sônia Braga, Sílvia Borges e Aníbal Guedes, entre outros (PRADO, 1987, p. 266). O espetáculo foi bem recebido pela crítica e premiado pela Associação dos Críticos de Teatro de São Paulo (Revelação Diretora) e pela Comissão Estadual de Teatro (Cenógrafo e figurinista) (MEDEIROS, M., 2017, p. 56). Sua repercussão também teve a ver com o vislumbre da implantação de um teatro popular de inspiração francesa no Brasil através do projeto do grupo. Os críticos brasileiros reconhecem a relação entre o Grupo de Teatro da Cidade e o Théâtre de la Cité, de Planchon:

Todo o progresso realizado pelo teatro francês nestes últimos anos tem consistido principalmente num imenso esforço de descentralização: da cidade para os subúrbios; de Paris para a província. Santo André, encarada por esse ângulo da procura de novos públicos, é a comunidade brasileira ideal: concentração operária de excelente nível econômico, prefeitura interessada em cultura, nas vésperas de inaugurar um teatro modelo [...]. Faltava alguém que reunisse os diferentes fios da meada. Ei-la que acaba de surgir: Heleny Guariba [...]. (PRADO, 1987, p. 264).

Os índices desse “progresso do teatro francês”, contudo, não estavam ligados apenas à descentralização. O projeto de teatro popular na França remonta ao histórico de “teatros nacionais” desde o século 17, à fundação do Théâtre National Populaire (TNP), o primeiro teatro nacional e popular criado no mundo, fundado em Paris em 1920, e assume centralidade no debate a partir de 1959, quando Jean Vilar assume sua direção e a defesa de um teatro popular como serviço público: útil, rigoroso e acessível ao grande público (GOURDON, 1998, p. 1622)<sup>3</sup>. Roger Planchon, com quem Heleny estagiou, se aproxima da discussão pelo viés da

<sup>1</sup> Documento pessoal em poder de Dulce Muniz.

<sup>2</sup> Na realidade, a edição da revista *Partisans* teve como tema teatro e política, mas contou com um artigo de Fernando Peixoto, *Au-delà de l'exemple européen* (*Partisans*, Paris, n. 36, févr.-mars 1967). Apesar de nem Boal, nem Vianinha, nem Guarnieri escreverem para o periódico, Peixoto, que na época era ligado ao Teatro Oficina, menciona a experiência do Arena. No mesmo ano, a *Partisans* dedica um número às guerrilhas na América Latina (*Partisans*, Paris, n. 38, juil.-sept. 1967). No processo de cisão do Oficina, Zé Celso publica em outra edição do mesmo periódico o artigo *Anthropophage* (*Partisans*, Paris, n. 47, 1969).

<sup>3</sup> A revista *Théâtre Populaire*, editada entre 1953 e 1964, na qual colaboraram o próprio Jean Vilar e intelectuais como Bernard Dort, Roland Barthes, Jean Duvignaud e Jean-Paul Sartre, é palco privilegiado desse debate.

descentralização teatral desde a fundação do Théâtre de la Cité em Villeurbane, fora da capital e dos principais centros culturais. Lá ele organiza, além das encenações, um programa artístico de caráter formativo para um novo público teatral<sup>4</sup>.

Em entrevista por ocasião da fundação do GTC, Heleny Guariba afirma:

A democratização do teatro não pode ser feita por uma companhia particular, é tarefa do Estado. Promover cultura não resume em construir escolas. Os poderes públicos do Brasil têm que dar conta de que teatro também é serviço público. (DEL RIOS, 1968).

Ela reivindica, como a tradição francesa, que cabe ao Estado reconhecer a dimensão do teatro como serviço público. O modelo de Planchon também aparece na abordagem realista da cena e na dramaturgia que escolhe para inaugurar seu projeto: *Jorge Dandin*. O texto, escrito por Molière em 1668, narra a história de um camponês (Dandin) que enriqueceu e se casou com Angélica Sotenville, a filha de um fidalgo arruinado. O casamento daria a Dandin a oportunidade de ascensão social e à família Sotenville, a estabilidade financeira perdida. O marido, contudo, suspeita da honestidade da esposa e tenta, do primeiro ao último ato, provar aos sogros que está sendo traído. Dandin vai da raiva ao desgosto e ao desespero, e com o avanço de suas tentativas, avançam também as artimanhas de Angélica, até que, ao fim, ele capitula.

A versão montada em 1958 por Roger Planchon se estruturava a partir de uma proposta cenográfica criada pelo parceiro do diretor, René Allio (PLANCHON, 2003), que inspirou os trabalhos de Flávio Império no trabalho com Heleny no GTC. É mantida a mesma estrutura cenográfica que situa a peça no pátio entre a casa senhorial e o casebre rústico, representados nos mínimos detalhes: a escadaria, a janela da casa senhorial, o acesso para os visitantes e até o feno próximo ao casebre, que remete ao trabalho na fazenda. Entretanto, Guariba e Império hierarquizam o espaço, colocando os trabalhadores no plano mais baixo, Dandin no intermediário e os fidalgos no mais alto (IMPÉRIO, [1968?]<sup>5</sup>).

<sup>4</sup> No contexto do movimento da descentralização, em 1972, o TNP é deslocado para Villeurbane e o Théâtre de la Cité se transforma no Théâtre National Populaire. Planchon mantém a direção da instituição, que divide com Robert Gilbert, Patrice Chéreau, e depois Georges Lavaudant, até 2002.

<sup>5</sup> O texto de Flávio Império intitulado *Palco&Plateia* foi localizado no arquivo de Heleny Guariba. Ele apresenta as escolhas cenográficas da encenação. A referência a essa divisão dos planos também está presente em críticas como a de Décio de Almeida Prado (1987, p. 265).

Além disso, a montagem de Heleny dá ainda mais destaque aos trabalhadores colocando todas as atividades de trabalho que realizam (fiar, cortar lenha, carregar sacas, lavar roupa, trançar cestos) à frente da cena, comentando silenciosamente a ação dos patrões. Trata-se de uma estratégia de sobreposição de camadas cênicas à dramaturgia semelhante à adotada pelo TUSP em *Os fuzis de dona Tereza Carrar*. Além da colaboração com Império, que dirigiu o espetáculo universitário, o sonoplasta do grupo, Dalton de Lucca, trabalha em parceria com Osley Delano para construir uma trilha sonora que transita da *Marselhesa* até o *iê, iê, iê*. “Nos intervalos, os atores cantam músicas de Chico Buarque e *Greenleaves to a ground*, canção dos camponeses na peça.” (JORGE..., 1968), uma combinação que foge ao realismo sugerido pelos demais elementos e acrescenta mais uma dimensão épica de comentário ao drama de *Dandin*.



Figura 27: *Dandin* de Heleny Guariba. No plano alto, os Sotenville, à frente e carregando as sacas, os trabalhadores. No plano médio, à direita, Dandin (Antônio Petrin) e, ao fundo, sua esposa, Angelica (Sônia Braga). Fotografia de Derly Marques. Acervo pessoal de Heleny Guariba.



Figura 28: *Dandin* de Heleny Guariba. Os trabalhadores. Fotografia de Derly Marques. Acervo pessoal de Heleny Guariba.

Décio de Almeida Prado (1987, p. 18) afirma que “nunca vira no palco um esforço tão consistente para pôr em relevo as várias camadas da sociedade, relacionando-as pelo trabalho ou pela ociosidade”.

O povo, que geralmente só aparece em Molière para carregar cadeiras e ser espancado quando reclama da gorjeta (o espancamento também faz parte da comicidade), é reintroduzido no palco, não como protagonista (ainda não chegou a vez de sua fala), mas como testemunha silenciosa e nem por isso menos crítica dos acontecimentos. (PRADO, 1987, p. 265).

Sábato Magaldi (1968), entretanto, acusa que

Heleny não teve coragem de acrescentar diálogos ao original e as personagens que ela inventou [camponeses], sem se utilizarem deles, se reduzem a verdadeiros bonecos, não como representantes de uma classe marginalizada, mas como seres humanos destituídos de vida efetiva.

Em certo sentido, pensar que “ainda não chegou a vez” da fala do povo no teatro após as iniciativas mais avançadas da dramaturgia nacional para colocar em cena figuras populares parece um retrocesso, e a recepção otimista da crítica a esse tipo de popularização do teatro de inspiração europeia – que não se via nas iniciativas anteriores de teatro popular político – chama atenção. Ao mesmo tempo, assim como a releitura brasileira de *Jorge Dandin* inspirada

em Planchon assume tons locais na encenação, o mesmo se pode dizer da concepção de teatro popular francês para Heleny.

Não existiu no Brasil nenhum teatro público, subvencionado pelo Estado, que se preocupasse com sua popularização como política pública de cultura. Pelo contrário, as mais importantes experiências brasileiras de popularização do teatro foram gestadas por iniciativas autônomas, muitas no âmbito do amadorismo, e de curta duração, que precisaram lidar com a instabilidade econômica, por responderem a interesses diferentes do comercial, e com a perseguição direta pelo Estado após o golpe de 1964.

Em Santo André, nos anos que antecedem a fundação do GTC, esse tipo de prática foi conduzida pelo CPC, que ficou conhecido como CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. O grupo pretendia, assim como os demais CPCs da UNE, produzir um teatro político e popular em seu público e em seu modo livre de produção. Era majoritariamente composto por operários e mantinha diálogos ativos com artistas do teatro, das artes visuais e da poesia, entre eles Augusto Boal e Chico de Assis, do Arena. O golpe de 1964 interrompeu as atividades de todos os CPCs, que tiveram seus integrantes perseguidos e muitos presos, especialmente entre os operários<sup>6</sup>.

Quando Heleny Guariba propõe o estabelecimento do GTC em Santo André, portanto, ela não só segue os ensinamentos de Planchon pela descentralização teatral como acompanha um movimento local de produção cultural com base popular, como fora feito na grande São Paulo também por Solano Trindade com o estabelecimento do Teatro Popular Brasileiro em Embu das Artes desde 1961<sup>7</sup>. O GTC combina os alunos da EAD vindos da região com atores formados no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (TAKARA, 2020, p. 119). O projeto parece se abrir às transformações pelo deslocamento para a periferia da grande São Paulo e combina a preocupação em criar plateias novas e estáveis com a redução do preço

---

<sup>6</sup> Sobre o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, ver a dissertação de Jacqueline da Silva Takara (2020), *As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um "teatro proletário"*. Além dos CPCs da UNE, iniciativas anteriores voltadas à popularização do teatro também são marcadas pelo amadorismo estudantil e pelo interesse na politização: entre elas estão o Teatro Popular Brasileiro, idealizado por Solano Trindade, Margarida Trindade e Édson Carneiro, e o Teatro Paulista do Estudante de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel, que tiveram como parceiro Ruggero Jacobbi. Ainda no âmbito das iniciativas autônomas está o Teatro Popular Nacional de Ruth Escobar, que, entre 1964 e 1965, percorria o país levando montagens clássicas numa kombi.

<sup>7</sup> Sobre Solano Trindade em Embu das Artes, ver a dissertação de Maurício de Mello (2009), *O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade – Os anos em Embu das Artes (1961-1970)*.



dos ingressos e debates “em que os artistas ouvem muito mais do que falam.” (MENDONÇA, 1968).

Ao que tudo indica, Heleny pretendia cada vez mais estourar sua formação francesa no diálogo com a realidade local, mas em dezembro de 1968, as apresentações de *Dandin*, que em sua primeira temporada no Teatro de Alumínio atingiu quase 3000 pessoas<sup>8</sup>, foram interrompidas pela edição do AI-5. Em 1969, o GTC começa a ensaiar a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, que na versão de Guariba se chamaria *A ópera de dois mil réis*, e seria totalmente adaptada às estruturas da urbanidade paulistana, mas o afastamento da diretora que concebeu toda a montagem – e naquele momento já se via cada vez mais empurrada para a clandestinidade – inviabilizou seu prosseguimento (EVANGELISTA 2008, p. 116 ss.).

Apesar da iniciativa ter sido saudada no meio teatral e reconhecida pelos críticos, o projeto do GTC não foi longe depois da prisão e morte de Heleny Guariba. Timochenco Wehbi, que fundou o grupo com a diretora, se dedicou a reescrever sua história numa tese de doutorado. Ele dá conta de oscilações: grandes períodos em que se tornaram apenas produtores de peças, sem uma direção artística, e outros em que o que prevaleceu foi o caráter mercadológico. Seu balanço é de que o grupo criou “o hábito de realizar um tipo específico de teatro, antes de criar no público o próprio hábito de ir ao teatro” (WEHBI, 1979, p. 190)<sup>9</sup>.

Na estreia do GTC com *Jorge Dandin*, a crítica reconheceu “uma companhia, em suma, baseada num programa de trabalho, numa visão própria do teatro, e não um espetáculo isolado mais ou menos feliz. Por este motivo, parece-nos tratar-se da mais promissora estreia realizada ultimamente na Grande São Paulo.” (PRADO, 1987, p. 267). Sem Heleny, esse projeto parece ter se perdido. Além da defesa do teatro como serviço público, era necessária a condução de uma figura, que além de encenadora, pudesse assumir o lugar de diretora do teatro. Talvez o entendimento de Guariba sobre a possibilidade de um teatro popular

---

<sup>8</sup> O borderô registra que 2850 pessoas assistiram à peça, 300 na estreia. Documento do arquivo pessoal de Heleny Guariba.

<sup>9</sup> O crítico Sebastião Milaré tem uma interpretação diferente. Quando escreve sobre a montagem do GTC *Aleijadinho, aqui e agora*, de 1972, para o *Diário do Grande ABC*, ele menciona que “Desde sua fundação o grupo vem demonstrando grande respeito à plateia, procurando realizar espetáculos acessíveis. A grande preocupação era formar a plateia. Pois bem, esta plateia existe e responde à solicitação de O ALEIJADINHO, AQUI E AGORA. O teatro está constantemente lotado. O ciclo que o Teatro da Cidade encerra é justamente o de formação.” (WEHBI, 1979, p. 168).

pressupusesse uma sociedade mais livre, daí a escolha pela adesão à luta armada. Quando a diretora foi solta de sua primeira prisão, em 1971, o ator Celso Frateschi conta que se encontraram para assistir a uma montagem de *Um homem é um homem*, de Brecht. Na saída, ela teria dito: “Puxa, quem diria, Celso, eu acreditava tanto em você, e você virou um ator”. Ele comenta que “essa coisa me marcou para o resto da vida, um pouco essa dicotomia entre cidadão e artista.”<sup>10</sup>.

Mesmo depois de envolvida na militância e afastada dos grupos que ajudou a formar, Heleny não os abandonou totalmente. Dulce Muniz e Antonio Petrin relatam, respectivamente, que a diretora compareceu às peças do Núcleo Independente e do GTC num período em que já estava na clandestinidade<sup>11</sup>. Mais do que isso, ela continuava em busca do projeto que fora semeado. Antonio Petrin recorda que quando ela apareceu na estreia de *A guerra do Cansa-Cavalo*, peça de Osman Lins montada em 1970 para a inauguração do Teatro Municipal de Santo André, ele se surpreendeu:

Ela chega e no final do espetáculo me puxa para dar a maior bronca, passar o maior sabão, me cobrar como o líder que havia deixado montarem aquilo, que não tinha nada a ver com a proposta do grupo. Ela detestou e eu me senti muito culpado. Mas fazer o quê? A ausência dela nos deixou muito desorientados. (MARGARIDO, 2010).

Heleny empreendeu um projeto de fôlego, que vislumbrava o estabelecimento de uma nova relação com a cultura fundada na formação de público. Em seu primeiro espetáculo ganhou espaço na crítica e na cena teatral. *Jorge Dandin*, após a temporada no Teatro de Alumínio, em Santo André, foi convidado para o Teatro Anchieta, do atual Sesc Consolação, um dos principais palcos da cidade, e revelou atores como Sônia Braga e Antonio Petrin, que seguiram carreiras duradouras. No GTC, a dimensão política forte tem a ver com o conjunto do projeto de teatro como serviço público levado às periferias com caráter de formação entre trabalhadores e estudantes e na relação com o histórico teatral do CPC de Santo André. O grupo não assume a função de agitação política, como fizeram os CPCs antes do golpe e o teatro jornal depois, nem coloca na cena o tema da guerrilha como fizeram os espetáculos *Os*

---

<sup>10</sup> Entrevista de Celso Frateschi a Marcelo Ridenti, São Paulo, 15 de dezembro de 1995, gentilmente cedida por Ridenti. Na entrevista, Frateschi menciona ainda que só soube da militância de Heleny após a prisão, relato semelhante ao do companheiro de organização de Heleny, Izaías Almada (entrevista à autora, São Paulo, 3 de junho de 2019). Por uma questão de segurança, isso era comum entre os companheiros de trabalho. Izaías relata que também não sabia da militância de Boal na ALN, e Boal (1979, p. 179) diz o mesmo sobre a atuação de Heleny.

<sup>11</sup> Entrevista de Dulce Muniz à autora e Ademir de Almeida, São Paulo, 5 de outubro de 2019.

*fuzis* e *Feira Paulista*, que estrearam no mesmo ano de *Jorge Dandin*, ainda que a encenação seja pressionada e esteja aberta aos deslocamentos do seu meio, expressos na centralidade do trabalho e numa encenação mais ousada que a de Planchon que a inspira. Ao mesmo tempo, a atuação política pessoal da diretora é radicalizada, e ela se aproxima cada vez mais da guerrilha a ponto de precisar abandonar seus projetos teatrais.