

quando eles despertarem de entre os mortos e contestação e desvario: o que quis e o que pôde a dramaturgia brasileira pós-68 welington andrade pequeno histórico biográfico de um olhar de criança sobre tempos difíceis johana albuquerque herança e invenção: a graça minúscula do teatro convocado à história luiz paulo pimentel censura, repressão e modernização cultural no tempo da ditadura marcelo ridenti teatro e justiça de transição: uma análise de a morte e a donzela, de ariel dorfmán renan honório quinalha o destino de uma mulher sem pecado: nelson rodrigues e a censura ferdinando martins relatório final miguel rubio zapata adeus ayacucho julio ortega e miguel rubio zapata

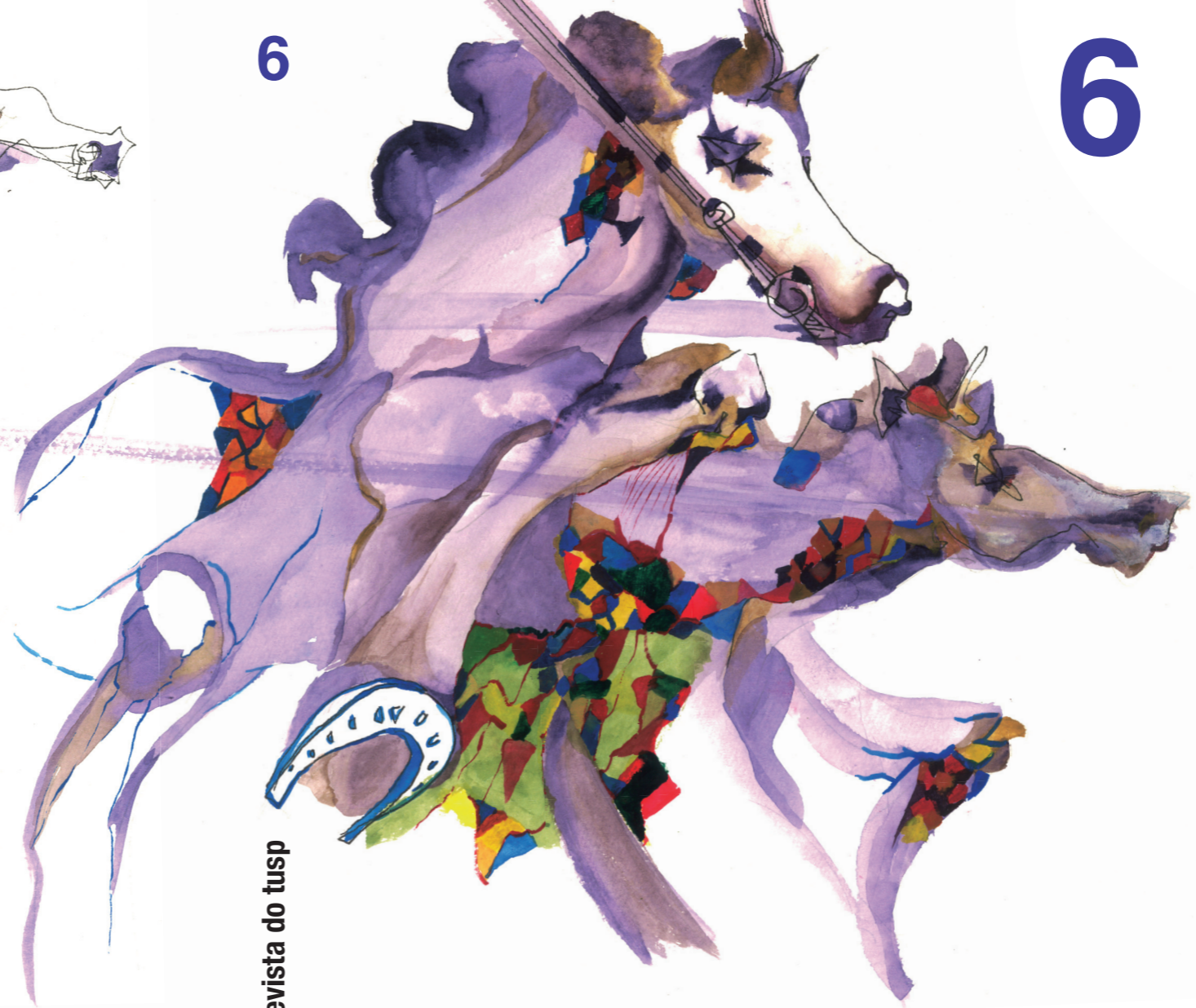


Distribuição gratuita.  
Não pode ser comercializado.



aParte XXI revista do tusp

6



6



**aParte XXI**  
revista do teatro da universidade de são paulo

referenciais ideológicos dos grupos participantes da jornada de teatro universitário (2011 e 2012) cláudia alves fabiano e edison bicudo só quem nunca teve um cavalo vai saber do que eu estou falando paloma franca amorim teatro, verdade e poder fernando kinas vestígios de um gozo proibido igor de almeida silva heleny guariba: considerações sobre um teatro estético-político coletivo político quem heleny guariba dulce muniz processo de aristeu mariana soutto mayor e paulinho tó entrevista com ittala nandi isabel teixeira teatro-jornal do arena: contribuições para o desmascaramento do “milagre brasileiro” eduardo luís campos lima victor e ruth – arrabal e genet jefferson del rios teatro x censura; arte x barbárie césar vieira

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor João Grandino Rodas

Vice-Reitor Hélio Nogueira da Cruz

Pró-Reitor de Pesquisa Marco Antonio Zago

Pró-Reitora de Graduação Telma Maria Tenório Zorn

Pró-Reitor de Pós Graduação Vahan Agopyan

Vice-Reitor Executivo de Administração Antonio Roque Dechen

Vice-Reitor Executivo de Relações Internacionais Adnei Melges de Andrade

## PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor Adjunto de Extensão Universitária José Ricardo de Carvalho Mesquita Ayres

Pró-Reitora Adjunta de Cultura Marina Mitiyo Yamamoto

Suplente da Pró-Reitora Lucas Antônio Moscato

Assessores Técnicos de Gabinete José Clóvis de Medeiros Lima e José Nicolau Gregorin Filho

## TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor Celso Frateschi

Vice-Diretor Ferdinando Martins

Orientadores de Arte Dramática Cláudia Alves Fabiano, Deise Abreu Pacheco, Dilson Rufino, Francisco Serpa Peres, Maria Tendlau e René Marcelo Piazzentin Amado

Analista para Assuntos Administrativos Magali Chamiso Chamellette de Oliveira

Analista de Comunicação Fábio Larsson

Secretária Neuza Aparecida Moreira Cirqueira

Técnico Contábil Nilton Casagrande

Sonoplastas/Iluminadores Rogério Cândido dos Santos e Rodrigo Bari

Assessoria de Imprensa Elcio Silva

Técnicos para Assuntos Administrativos Marcos Chichorro dos Santos e Vanessa Azevedo de Moraes

Agente Cultural Otacílio Alacran

Auxiliar de Manutenção Antonio Marcos Nogueira da Silva

Auxiliar para Assuntos Administrativos Fábio Luiz Cerqueira

Vigia Edinaldo Barbosa

Estagiária Yasmin Ghazzaoui Torres, Lahayda Lohara Mamani Poma Dreger e Thais

Richena Giovanetti

Bolsistas Rafael Pinto Pinheiro e Thais Rossi de Souza

# aParte XXI

*O Tusp agradece a todos os aPartistas inscritos, e às Edições Sesc pela autorização concedida para a publicação do capítulo “Victor e Ruth – Arrabal e Genet”, de Jefferson Del Rios (In: O Teatro de Victor Garcia - A Vida sempre em Jogo, São Paulo, Edições Sesc SP, 2012, pp. 63-75).*

*Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária*  
Rua da Praça do Relógio, 109  
Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050  
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093  
Fax: 11 3091.3154

*Teatro da Universidade de São Paulo*  
Rua Maria Antônia, 294  
Consolação – São Paulo, SP – 01222-010  
Telefone: 11 3123.5223  
Fax: 11 3123.5240

# SUMÁRIO

<i>Nota Histórica</i>	7	
<i>Apresentação</i>	9	
<i>Referenciais Ideológicos dos Grupos Participantes da Jornada de Teatro Universitário (2011 e 2012)</i>	11	Cláudia Alves Fabiano e Edison Bicudo
<i>Só Quem nunca Teve um Cavalo Vai Saber do que Eu Estou Falando</i>	25	Paloma Franca Amorim
<i>Teatro, Verdade e Poder</i>	29	Fernando Kinas
<i>Vestígios de um Gozo Proibido aParte</i>	39	Igor de Almeida Silva
<i>Heleny Guariba: Considerações sobre um Teatro Estético-Político</i>	45	Coletivo Político Quem
<i>Heleny Guariba</i>	57	Dulce Muniz
<i>Processo de Aristeu aParte</i>	63	Mariana Soutto Mayor e Paulinho Tó

<i>Entrevista com Ittala Nandi</i>	<b>65</b>	Isabel Teixeira
<i>Teatro-Jornal do Arena: Contribuições para o Desmascaramento do “Milagre Brasileiro”</i> aParte	<b>79</b>	Eduardo Luís Campos Lima
<i>Victor e Ruth – Arrabal e Genet</i>	<b>85</b>	Jefferson Del Rios
<i>Teatro x Censura; Arte x Barbárie</i>	<b>93</b>	César Vieira (Idibal Pivetta)
<i>Quando Eles Despertarem de entre os Mortos</i>	<b>97</b>	Welington Andrade
<i>Contestação e Desvario: O que Quis e o que Pôde a Dramaturgia Brasileira Pós-68</i>	<b>97</b>	Welington Andrade
<i>Pequeno Histórico Biográfico de um Olhar de Criança sobre Tempos Difíceis</i>	<b>105</b>	Johana Albuquerque
<i>Herança e Invenção: A Graça Minúscula do Teatro Convocado à História</i> aParte	<b>113</b>	Luiz Paulo Pimentel
<i>Censura, Repressão e Modernização Cultural no Tempo da Ditadura</i>	<b>119</b>	Marcelo Ridenti
<i>Teatro e Justiça de Transição: Uma Análise de A Morte e a Donzela, de Ariel Dorfman</i> aParte	<b>127</b>	Renan Honório Quinalha
<i>O Destino de uma Mulher sem Pecado: Nelson Rodrigues e a Censura</i>	<b>135</b>	Ferdinando Martins
<i>Relatório final</i>	<b>147</b>	Miguel Rubio Zapata
<i>Adeus Ayacucho</i>	<b>157</b>	Julio Ortega e Miguel Rubio Zapata
<i>Sobre os Autores</i>	<b>169</b>	

## NOTA HISTÓRICA

Lançada em 1968, a revista *aParte* surgiu como a publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, sob a coordenação editorial de Flávio Império e André Gouveia. Os dois números da *aParte*, lançados nesse fatídico ano da história de nosso país (um terceiro não pôde ser publicado e foi quase totalmente destruído ante o acirramento da perseguição política), são documentos estéticos-políticos de posição francamente revolucionária, na qual tendência política e qualidade estética aparecem como impulso tensionador de posições que insistiam em obscurecer a produção da cultura como questão de classe. Em 2010, 43 anos depois, o Tusp – Teatro da USP, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo – retomou a ideia dessa publicação.

Nesta nova empreitada, pretendemos indagar e perscrutar caminhos que mantenham aquela vocação da *aParte* original diante da produção contemporânea das artes cênicas e, como consequência desta, de toda a produção artística e cultural da atualidade. A partir disso, consideramos que a revista *aParte XXI* deva expor perspectivas críticas de como opera o mercado da cultura e de como a universidade participa – abrindo questões e/ou reiterando comportamentos – dessa produção e reprodução: no teatro profissionalizado (tanto o “comercial” como o dito “experimental”), nas diversas manifestações da arte universitária e, finalmente, na formação prática e teórica em artes cênicas.

*A chuva  
Não volta para cima.  
Quando a ferida  
Não dói mais  
Dói a cicatriz.*

**BERTOLT BRECHT**



## APRESENTAÇÃO

Em sua sexta edição, a revista *aParte XXI* abre-se ao tema TEATRO, VERDADE E JUSTIÇA, com o intuito de trazer ao debate a ferida histórica da ditadura militar no Brasil e suas implicações para o teatro de nosso país, dentro e fora de cena.

Perguntas emergem em nosso caminho ao transitarmos pela pauta apresentada: como nos posicionarmos diante desta cicatriz de nossa história na atualidade, evitando os gestos de vitimização e a sua contrapartida em práticas socorristas? Por quais métodos poderíamos dar voz ao Teatro Brasileiro – não como mártir, mas como sujeito –, a fim de contribuir para a consolidação de uma atitude histórico-crítica?

Para tanto, agradecemos a participação tanto dos colaboradores convidados como daqueles que voluntariamente aceitaram enfrentar a provocação sobre o tema, lançada na última edição, na seção “aPartes”.

Cabe menção específica ao artigo que volta a tratar da Jornada de Teatro Universitário, cujo enfoque difere do tema proposto para esta edição, mas que nos interessa por manter em curso o debate em torno das práticas teatrais universitárias fomentado pela programação do TUSP.

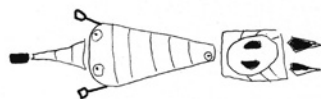
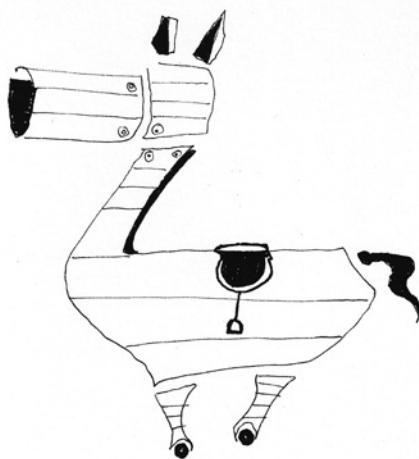
As questões estão postas, mas não nos parece que existam respostas inequívocas. Esperamos, porém, que os artigos e contribuições desta edição possam nuançar a sombra que ainda paira sobre nossa realidade.

O TUSP



**REFERENCIAIS IDEOLÓGICOS DOS  
GRUPOS PARTICIPANTES DA JORNADA DE  
TEATRO UNIVERSITÁRIO (2011 E 2012)**

Cláudia Alves Fabiano e Edison Bicudo





### *O tema*

Quando se pensa nas artes, as imagens que mais rapidamente nos vêm à cabeça são provavelmente aquelas relacionadas com a prática, o fazer, a materialidade. Apenas num segundo momento é que palavras tais como filosofia, reflexão e especulação serão associadas às artes. Essa provável circunstância deve-se a um fenômeno básico: todas as artes conhecem, em pelo menos algum momento de sua realização, manifestações concretas, corpóreas, materiais. Por isso, mesmo uma eminente filósofa como Hannah Arendt disse, das artes, que sua principal característica não é tanto o pensamento, mas a simples adição de coisas concretas ao mundo dos homens, “[...] já que é justamente o processo de pensamento que o artista [...] deve interromper e transformar em nome da reificação materializante do seu trabalho” (Arendt, 1958/1998, pp. 170-171).

É por causa dessa tendência a enfatizar os componentes concretos e materiais das artes que se faz preciso chamar a atenção para o lado filosófico ou ideológico que sempre se expressa no fazer artístico. No caso específico do teatro, as ideias de Jean-Pierre Ryngaert (2009) nos ajudam a pensar a prática teatral como algo que transcende a dimensão material da ação humana. Para ele, é a ênfase na ficção que suscita um

olhar mais apurado em relação ao sujeito e suas formas de manifestação das emoções a partir de processos de codificação.

Todas as artes sempre requerem ao menos uma combinação mínima entre reflexão e fazer. Assim, elas podem ser olhadas à luz da descrição marxiana, que ressalta que toda atividade humana produtiva requer planejamento prévio (Marx, 1867/1990); ou à luz da teoria habermasiana, que propõe que toda ação social expressa uma racionalidade e permite comunicação (Habermas, 1981/1987).

No teatro, a mesma complementaridade entre reflexão teórica e fazer prático se verifica. Daí, a sucessão de diversas correntes teóricas teatrais, cada uma propondo uma certa concepção de encenação e representação. Poderíamos lembrar Brecht e seu argumento de que o fazer teatral sempre comporta conteúdos ideológicos e, por isso, artistas desavisados podem, sob o pretexto de fazer um teatro ideologicamente neutro, indiretamente corroborar as ideologias dominantes (Brecht, 1967).

Uma ação como a Jornada de Teatro Universitário (que é parte de um programa de cultura e extensão do TUSP, órgão ligado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo) não escapa a esses fenômenos. Ainda que lidemos com grupos teatrais que, em sua maioria, possam estar ensaiando seus primeiros passos, e ainda que esses grupos estejam, de alguma forma, buscando seus fundamentos ideológicos e materiais estéticos, suas atividades já podem expressar certas escolhas ou inspirações filosóficas. Tais questões são importantes para pensar sobre a Jornada de Teatro Universitário, que almeja, desde a primeira edição, em 2011, observar a realidade atual do teatro universitário. Ora, se se pretende reconhecer o teatro que se faz nas universidades hoje e explorar todas as suas potencialidades, então um olhar sobre a dimensão filosófica e sua interação com a prática teatral só pode ser revelador e construtivo.

Este artigo constitui um primeiro esforço para realizar essa exploração. Nosso intuito é verificar quais têm sido as fontes filosóficas de que se valem os grupos de teatro universitário contemporâneos. Um grupo de teatro pode ser visto como um receptor de ideias e teorias, retendo algumas delas para utilizá-las na prática teatral. Então, vale perguntar que tipo de ideias têm sido selecionadas majoritariamente. Com que frequência são citados pensadores do teatro, sociólogos, psicólogos, pedagogos? É possível dizer que o teatro universitário já atingiu um estágio de diversificação ideológica, no sentido de que sua prática é estimulada por ideias advindas de diversas áreas do conhecimento?

O fato de que lidamos com grupos universitários é muito significativo. Em teoria, as universidades são promotoras de uma circulação de variado leque de ideias. Assim, uma pluralidade de escolhas ideológicas, pelos grupos, poderia estar indicando uma eferescência filosófica. Mais do que isso, pode ser que os grupos estejam recorrendo a teorias formuladas em seus próprios contextos universitários, o que

indicaria uma benéfica reciprocidade entre vida acadêmica e prática teatral. Pode-se então perguntar: Os autores/pensadores referidos pelos grupos de teatro têm alguma participação na história das universidades brasileiras? Qual o peso das teorias propostas por autores/pensadores brasileiros, em comparação com autores/pensadores estrangeiros? As teorias e ideias adotadas foram originalmente formuladas para dar conta do contexto brasileiro?

Essa é a exploração proposta pelos autores deste artigo, eles próprios formados em diferentes tradições teóricas: uma atriz/professora de teatro e um sociólogo/geógrafo. Ao final dessa trajetória, esperamos oferecer uma interpretação inicial sobre as interrelações entre filosofia, teatro, espaço e sociedade, todos vistos à luz dos grupos de teatro universitário.

### *A análise*

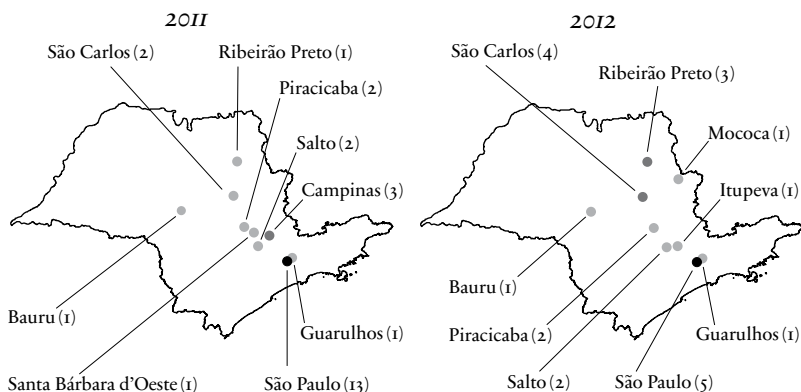
A Jornada de Teatro Universitário já teve duas edições (de 09 a 11 de dezembro de 2011; e de 31 de agosto a 02 de setembro de 2012), ambas realizadas na cidade de São Paulo, no prédio histórico da rua Maria Antonia onde se localiza o Teatro da USP. Em 2011, 30 grupos foram selecionados por uma comissão do TUSP. Em 2012, 17 novos grupos foram selecionados, juntando-se a outros cinco grupos que tinham estado na edição anterior, num total de 22 grupos.

É importante destacar que, dos grupos participantes, a maioria dos integrantes teve ou tem relações estudantis com alguma universidade. Dos trinta grupos de 2011, por exemplo, 25 eram compostos por estudantes universitários (dezessete grupos com estudantes de artes cênicas e oito com estudantes de outros cursos). Portanto, estamos lidando não apenas com artistas, mas também com intelectuais e profissionais formados em universidades brasileiras. Além disso, esses grupos podem ter outros tipos de relação com a universidade. Por exemplo, dos trinta grupos, 23 declararam utilizar as dependências de uma universidade para ensaios e reuniões.

Como dissemos, o objetivo maior da Jornada é compreender a realidade do teatro universitário, promovendo o encontro e a formação de grupos de teatro universitário. Para que esses grupos pudessem reconhecer-se e debater sua experiência estética, três etapas foram propostas nas duas edições da Jornada: apresentação dos trabalhos teatrais em cenas curtas (tanto cenas retiradas de espetáculos teatrais já prontos como cenas criadas especificamente para o encontro); criação de um material estético com integrantes de outros grupos sob a coordenação de um artista convidado; e uma reflexão sobre o ato de ver e fazer teatro, tecendo conexões com os contextos dos grupos. Então, as perguntas que permearam as duas edições da Jornada foram: Quem são os grupos que hoje se autodenominam grupos de teatro universitário? Que tipo de relação possuem com a universidade? Como enxergam a universidade hoje?

Na inscrição, os grupos foram convidados a responder um questionário do qual constavam dez perguntas, as quatro primeiras solicitando informações básicas e de localização geográfica, e as outras seis destinadas a realizar uma prospecção da relação entre os grupos e as universidades. Na análise que realizamos neste artigo, foram utilizadas as respostas às questões 8 e 9 desse questionário, que foram assim formuladas: “Como o grupo descreveria a sua pesquisa?” (no questionário de 2012, essa pergunta foi reformulada: “Como o grupo descreveria seu trabalho? Há alguma linha de pesquisa identificada?”) e “Existe alguma referência (estética, política, filosófica, etc.) que norteie o trabalho?”

Majoritariamente, os grupos participantes atuam no estado de São Paulo. Houve, porém, em 2011, a participação de dois grupos mineiros, um paranaense e um fluminense; em 2012, um grupo cearense e um gaúcho estiveram na Jornada. Os mapas abaixo mostram a distribuição dos grupos paulistas, com o número de grupos de acordo com as cidades.



*Mapa – Jornada T USP: Número de Grupos Provenientes de Cidades Paulistas*

Portanto, a cidade de São Paulo é sede da maioria dos grupos que participaram dessas edições da Jornada (treze grupos paulistanos em 2011 e cinco em 2012). Este fato pode estar refletindo a primazia geográfica de São Paulo, onde há uma concentração de saberes, atividades e cursos de especialização no campo do teatro, o que não acontece nas cidades do interior paulista, onde há menor concentração de cursos de especialização em teatro dentro e fora da universidade. Pode-se indagar se tal primazia urbana (ou metropolitana) se verifica também noutros aspectos, tais como o referencial teórico adotado pelos grupos, tema deste artigo.

### *A interpretação*

Os grupos de teatro universitário que enfocamos aqui são relativamente novos. Dos 47 grupos participantes nas duas edições, 36 (76%) foram criados em 2008 ou nos anos seguintes. Apenas um grupo foi criado na década de 1940, outro na década de 1960, e três na década de 1990.



Com isso, não é surpresa que a maioria dos grupos esteja em busca de referenciais teóricos. Um grupo de Guarulhos declarou: “Ainda estamos nos consolidando como grupo, principalmente no que diz respeito a nossa visão estética, política e filosófica.” Outro grupo, com sede em São Paulo, afirmou: “Diversas referências já foram e ainda são postas em debates ou em prática, mas não chegamos ainda a algo definido. Pode-se dizer que o grupo, nesse sentido, ainda está em formação.”

Apesar disso, é certamente possível dizer que esses grupos já denotam uma importante variedade de referenciais teóricos e ideológicos. Apenas nove questionários (19%) não têm qualquer indicação de referencial (todos eles em 2011). Nos questionários que indicaram referenciais, o surpreendente número de 104 nomes de autores/pensadores foi verificado. Porém, esse número poderia ter sido ainda maior, pois o questionário foi preenchido por um único representante do grupo. Se todos os membros tivessem sido consultados, mais nomes poderiam ter sido lembrados e, possivelmente, teria sido menor o número de questionários sem indicação de referenciais.

Além disso, consideramos aqui apenas as citações de autores/pensadores individuais. Houve grupos que citaram movimentos e tendências (surrealismo, expressionismo, minimalismo, teatro colaborativo, direção coletiva, cultura pop, dadaísmo, futurismo, naturalismo, *tanztheater*, teatro épico, direitos humanos, anarquismo). Alguns grupos deixam claro seu interesse pelas artes híbridas, desde a performance, passando pelo *site-specific* (elementos esculturais dialogando com o meio circundante) e desembocando na plagiocombinação, uma estratégia de criação que integra a cibercultura e que coloca em questão a própria noção de autoria (Martins, 2012). O uso de terminologias variadas no campo das artes performativas pode ser a manifestação de um interesse em dar nomes para esse emaranhado de desejos estéticos. Ainda que essas referências impessoais não tenham entrado em nossas contagens quantitativas, elas reforçam, qualitativamente, a conclusão de uma interessante diversidade de referenciais.

De fato, além de numerosos, os referenciais indicados cobrem diversas áreas artísticas, científicas e filosóficas. Obviamente, a grande maioria das citações (51,9%) diz respeito ao domínio do teatro (autores e teóricos teatrais) e das artes cênicas (atores e professores). Porém, muitos outros domínios foram indicados. Ainda que em menor número, tais citações cobrem domínios bem diversos, como literatura (Clarice Lispector, André Breton), cinema (Buster Keaton, Charlie Chaplin), filosofia (Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze), pedagogia/educação (Paulo Freire, Jorge Larrosa Bondía), dança/dança-teatro (Mary Wigman, Pina Bausch), psicanálise (Sigmund Freud), sociologia/antropologia (Darcy Ribeiro, Theodor Adorno), dentre outras áreas e nomes. A tabela a seguir faz um resumo de todas as citações feitas.

ÁREA	2011		2012		TOTAL	
	Citações	Proporção (%)	Citações	Proporção (%)	Citações	Proporção (%)
Teatro	16	24,6	14	35,9	30	28,8
Artes cênicas	16	24,6	8	20,5	24	23,1
Filosofia	5	7,7	7	17,9	12	11,5
Crítica teatral	4	6,2	4	10,3	8	7,7
Sociologia/antropologia	5	7,7	1	2,6	6	5,8
Literatura	5	7,7	1	2,6	6	5,8
Dança/dança-teatro	4	6,2	0	0	4	3,8
Pedagogia/educação	2	3,1	2	5,1	4	3,8
Cinema	2	3,1	0	0	2	1,9
Psicologia	1	1,5	1	2,6	2	1,9
Mitologia	1	1,5	1	2,6	2	1,9
Comunicação/semiótica	1	1,5	0	0	1	1,0
Escultura	1	1,5	0	0	1	1,0
Música	1	1,5	0	0	1	1,0
Psicanálise	1	1,5	0	0	1	1,0
TOTAL	65	100,0	39	100,0	104	100,0

Tabela 1 – Áreas Citadas pelos Grupos de Teatro do Jornada: 2011 e 2012

Estamos, então, diante de uma interessante variedade ideológica. Ainda que, entre as áreas mais comumente citadas, encontremos atividades afins ao teatro (tais como crítica teatral e dança/dança-teatro), outras áreas com bastantes citações (como filosofia, sociologia/antropologia e literatura) têm relação mais indireta com o teatro. Isso demonstra um esforço em aplicar teorias sociais, culturais e literárias ao domínio do teatro, num trabalho de tradução interdisciplinar.

Dentre os citados, 10,5% são autores/pensadores que poderiam ser tidos como clássicos; ou seja, autores (tais como Marx ou Freud) que trabalharam no séc. XIX (ou anteriormente), cujas ideias/teorias são largamente conhecidas em certos domínios. Outros 58,8% são autores/pensadores cujo ápice de produção aconteceu até o final do séc. XX (tais como Bertolt Brecht, Italo Calvino ou Maurice Merleau-Ponty). Por fim, 30,7% das citações referem-se a autores/pensadores que podemos considerar “contemporâneos”, ou seja, pessoas cuja trajetória artística ou científica ainda está em curso (tais como Antunes Filho, Marcelo Lazzarato ou Anne Bogart). É compreensível que a maioria das citações remeta a autores do séc. XX, pois essas teorias tiveram tempo para se consolidar e difundir, porém vemos que uma importante proporção dos referenciais citados é de contemporâneos (30,7%), o que denota uma sede por novas ideias e paradigmas.

Como atesta a tabela a seguir, a maioria dos referenciais citados tem origem europeia.

ORIGEM	2011		2012		TOTAL	
	Citações	Proporção (%)	Citações	Proporção (%)	Citações	Proporção (%)
Europa	33	50,8	24	61,5	57	54,8
Brasil	25	38,5	9	23,1	34	32,7
Estados Unidos	6	9,2	6	15,4	12	11,5
Canadá	1	1,5	0	0	1	1,0
TOTAL	65	100,0	39	100,0	104	100,0

Tabela 2 – Origem dos Referenciais Citados

Como se sabe, muitas universidades brasileiras tiveram forte influência de teorias europeias (sobretudo francesas), e essa tradição faz com que intelectuais e professores brasileiros estejam particularmente interessados na produção artística e científica dessa região do mundo. Esse fenômeno parece refletir-se, então, no universo dos grupos de teatro universitário. Porém, também vemos que autores/pensadores brasileiros foram citados em grande proporção (32,7%). Desse modo, a prática dos grupos está longe de menosprezar ou desconhecer a produção intelectual do Brasil. Porém, é interessante notar que não existem referências à produção artística e científica de outros países latino-americanos, o que pode sinalizar a ausência de estudos teatrais relevantes que considerem a produção acadêmica e artística dos países da América Latina.

Por fim, verificamos que, dos 104 nomes citados, doze (15,3%) tiveram ou têm atuação em universidades brasileiras. As citações incluem pensadores já falecidos (como Paulo Freire ou Darcy Ribeiro) e profissionais em plena atuação universitária (como Cristine Greiner, Alexandre Mate ou Isabel Setti). A tabela abaixo resume essas citações do ponto de vista das universidades em que atuaram ou atuam os nomes citados.

UNIVERSIDADES	Citações em 2011	Citações em 2012	TOTAL
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)	3	1	4
Universidade de São Paulo (USP)	2	2	4
Universidade de Campinas (UNICAMP)	2	0	2
Universidade do Estado de Santa Catarina (UNESC)	1	1	2
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	1	0	1
Universidade de Brasília (UNB)	1	0	1
Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)	1	0	1
Universidade Católica – RJ	1	0	1

Tabela 3 – Universidades Brasileiras em que Trabalham as Pessoas Citadas

É difícil dizer se a proporção de profissionais universitários citados (15,3%) é satisfatória ou não. Possivelmente, este número só poderia ser de algum modo significativo se comparado a uma análise similar feita em outros países. Porém, parece haver um certo diálogo entre a produção intelectual universitária e a atividade dos grupos de teatro. Por exemplo, um grupo de São Paulo declara trabalhar com o conceito de “anteparos”, proposto pelo professor Armando Sérgio da Silva (USP), enquanto um grupo de Campinas diz empregar a ideia de “zona de improviso”, desenvolvida por Marina Elias (UNICAMP). Desse modo, já existem exemplos de produções teatrais universitárias sendo estimuladas por teorias contemporaneamente cunhadas nas universidades brasileiras.

Apesar de toda essa riqueza ideológica, poderíamos indicar duas ausências. Em primeiro lugar, foi interessante notar o silêncio em relação aos pintores. Considerando-se o fundamental componente visual do teatro, chama a atenção a completa ausência de referenciais pictóricos. Esse fato é ainda mais marcante quando se considera que um escultor (Auguste Rodin) chegou a ser mencionado.

Essa ausência nos permite refletir sobre os elementos que a arte pictórica pode trazer à cena, elementos estes que, de uma forma geral, estiveram ausentes nos materiais cênicos compartilhados pelos grupos nas duas edições da Jornada.

Lehmann (2007, p. 277) enfatiza que artistas como Pina Bausch e Bob Wilson se utilizam de elementos que estão presentes na linguagem pictórica, ou seja, “[...] revela-se a intenção de propiciar uma determinada experiência temporal por meio de concepções espaciais específicas [...]”. Bob Wilson tem como prática criar molduras com elementos que constituem o teatro: a luz, o som, o gesto escultural dos atores. Em Pina Bausch podemos perceber a espacialização das ações do corpo, na amplificação, por exemplo, das batidas do coração, o que propicia ao espectador uma outra relação com o espaço-tempo sem a necessidade de alterar a visão frontal da cena, por exemplo (Lehmann).

A segunda ausência que notamos nos questionários da Jornada provém de uma aparente superestimação de teorias e ideias formuladas para dar conta de contextos geográficos e sociais de cunho urbano-metropolitano. Quando consideramos os nomes mais frequentemente citados, temos o seguinte resultado.

2011			
NOME	DOMÍNIO	ORIGEM	CITAÇÕES
Bertolt Brecht	Teatro	Europa	9
Augusto Boal	Teatro	Brasil	6
Karl Marx	Sociologia	Europa	3
Michel Foucault	Filosofia	Europa	3
2012			
NOME	DOMÍNIO	ORIGEM	CITAÇÕES
Bertolt Brecht	Teatro	Europa	6
Augusto Boal	Teatro	Brasil	4
Jerzy Grotowski	Teatro	Europa	3

*Tabela 4 – Autores/Pensadores mais Frequentemente Citados*

Bertolt Brecht foi o nome mais frequentemente citado (9 questionários o mencionaram em 2011, mais 6 em 2012), seguido por Augusto Boal. Esses autores/pensadores (assim como Marx e Foucault) têm uma visão crítica da sociedade e propuseram interpretações que, de um modo ou de outro, confrontam os sistemas produtivos e ideológicos do capitalismo. Essa circunstância sugere uma sede crítica e contestadora por parte dos grupos de teatro, que parecem preocupados com injustiças e problemas sociais. Por exemplo, um grupo afirma estar atento ao “[...] esquema de compreensão da efemeridade temporal e da dissipação das fronteiras, dando a impressão de pseudo-desregulamentação universal, num momento em que o capital segue imperante.” Num outro questionário, lemos que “[...] a principal referência para o grupo é a discussão política e social, ou melhor, um pensamento crítico, que embasa todo o processo colaborativo de construção de cenas e roteiros”

Percebe-se nos referenciais apresentados uma noção de arte pública, uma busca por termos para nomear anseios estéticos, políticos e sociais, além de um esforço por criar materiais que dialoguem com um contexto geral e imediato. Por exemplo, um grupo declara buscar “[...] refletir sobre o local em que o grupo possui sede, que não é apenas um *campus* de ciências humanas, mas também o *campus* de uma universidade pública que se localiza em um bairro periférico da cidade de Guarulhos.”

Cabe citar que dentre os grupos de teatro participantes das duas edições da Jornada, quatro foram formados a partir de 2009 nas cidades de Bauru, Ribeirão Preto, São Carlos e Piracicaba a partir da ação denominada Núcleos de Experiência e Apreciação Teatral (ou simplesmente Núcleos Tusp). Cada um dos orientadores de arte dramática dos *campi* do interior ficou responsável por criar um núcleo de estudo e prática teatral com a comunidade local, especialmente universitária. Em 2011, participou da Jornada o Núcleo Tusp de Piracicaba e em 2012 os Núcleos Tusp de Piracicaba, São Carlos e Ribeirão Preto. Portanto, esses são grupos que, desde seu início, têm o lugar como uma referência crucial.

Além disso, alguns grupos revelaram estar preocupados, ou trabalhar em associação, com grupos desprivilegiados ou marginais. Possivelmente, esse tipo de atitude faz ganhar força entre os grupos temas como a criação colaborativa e as formas improvisacionais de levantamento de materiais estéticos.

Essa atitude crítica parece prevalecer sobretudo nos chamados grupos vocacionados (ou grupos vocacionais), ou seja, aqueles formados, em sua maioria, por estudantes de cursos universitários que não os de especialização em teatro. São também esses grupos que possuem um discurso muito mais próximo do teatro universitário das décadas de 1960 e 1970, utilizando o teatro mais como forma de refletir sobre uma universidade em que pouco espaço há para atividades artísticas, e menos como um instrumento de proposição de novas formas estéticas.

Apesar dessas preocupações críticas, os autores mais citados (com exceção de Augusto Boal) construíram seus sistemas teóricos com base nos processos ocorridos em países do centro do sistema capitalista. Suas ideias podem, sem dúvida, ser aplicadas à situação brasileira, mas isso requer adaptações e ajustes. Neste sentido, é interessante notar, nas citações realizadas pelos grupos, a ausência de teorias formuladas para dar conta, especificamente, de situações marginais, periféricas ou não-hegemônicas. Tais referenciais poderiam ser buscados em diversas áreas, tais como sociologia (Florestan Fernandes), geografia (Milton Santos), cinema (Gláuber Rocha), poesia (João Cabral de Melo Neto), pintura (Cândido Portinari), entre outras.

Essas ausências podem ser explicadas pela juventude teórica dos grupos participantes, que ainda estão selecionando seus arsenais ideológicos. Porém, elas podem ser, também, um índice de que, nas universidades

brasileiras, ainda se dá uma demasiada ênfase a sistemas teóricos que explicam contextos centrais e metropolitanos. Se tal fenômeno tiver mesmo lugar, ele provocará imprecisões e descompassos maiores para grupos que trabalham em contextos não-metropolitanos, tais como as cidades de Santa Bárbara d'Oeste, Salto ou Itupeva. No limite, teríamos grupos falando linguagens teóricas que não condizem com seus contextos geográficos.

Uma outra importante ressalva diz respeito ao efetivo conhecimento que têm os grupos dos sistemas teóricos citados. Vale frisar que as citações de obras completas são escassas. Em certos casos, são citados capítulos de livros, artigos ou obras específicas. A metodologia deste artigo não nos permite verificar com que profundidade se estudam as obras dos autores citados.

#### *Teatro universitário e referenciais teóricos*

A análise que apresentamos neste artigo nos permite enxergar uma pequena fração do teatro universitário que se pratica em São Paulo e no Brasil. Mesmo assim, vale reconhecer que essa fração nos dá um retrato bastante auspicioso em termos de referenciais teóricos. Em diferentes cidades, há grupos trabalhando com ideias formuladas por diversos autores, em diversas áreas. Assim, o teatro universitário parece estar longe de estruturas hegemônicas, rígidas ou monolíticas.

Do ponto de vista dos organizadores de programas como a Jornada de Teatro Universitário, fica o desafio de verificar até que medida os grupos estão sendo bem-sucedidos em sua missão de incorporar essas ideias em seu trabalho. Como se sabe, pode haver uma diferença entre aquilo que é expresso ou procurado pelo grupo, por um lado, e aquilo que é realmente posto em prática nos espetáculos e apresentações, por outro lado. Por exemplo, os materiais estéticos dos grupos participantes da Jornada foram, sem exceção, apresentados numa perspectiva de frontalidade. Se os grupos declaram buscar novas relações com o espectador e com o seu entorno, vale indagar quais seriam os motivos de tantas dificuldades em alterar a relação entre palco e plateia. Um outro exemplo é a prática de intervenção urbana, que, apesar de fazer parte, direta ou indiretamente, das aspirações de muitos grupos, ainda é pouco praticada nas cidades do interior. Nesse sentido, em 2012, logo após a segunda Jornada de Teatro Universitário, realizou-se um workshop coordenado pela diretora Verônica Veloso, tendo por foco a relação dos participantes com a sua cidade, criando materiais estéticos que dialogassem com os espaços públicos, numa perspectiva de intervenção urbana.

Reconhecemos que programas como a Jornada têm mecanismos que dão conta de somente uma parcela dos anseios e necessidades dos grupos. Mesmo assim, cabe admitir que os orientadores de arte dramática têm uma importante contribuição a oferecer aos grupos em sua busca por táticas cênicas que possam traduzir suas aspirações e fundamentos ideológicos.

Mais especificamente, pode-se indagar se tal tópico poderia ser um ponto específico de debate dentro de um programa como a Jornada, já que ela constitui uma estratégia pedagógica do TUSP, no sentido de criar mecanismos que possam dar conta de um trabalho contínuo de formação no qual o exercício da prática e da apreciação teatral sejam indissociáveis e colaborem diretamente com a produção atual do teatro universitário.

Além disso, cabe relembrar a ênfase nas teorias que se inspiram em contextos metropolitanos e centrais. Uma vez que lidamos com muitos grupos que trabalham em cidades que poderiam ser consideradas como “médiãs”, “pequenas” ou “não-centrais”, talvez seja interessante propiciar o encontro com teorias mais condizentes com seu contexto geográfico mais imediato. Possivelmente, será difícil pôr em prática um teatro realmente crítico (meta de muitos grupos de teatro universitário) sem que as teorias adotadas por eles possam estar em maior sintonia com as dinâmicas espaciais e sociais que os rodeiam.

#### *Referências bibliográficas*

- ARENDE, Hannah. *The Human Condition*. Chicago, University of Chicago Press, 1958/1998
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- HABERMAS, Jürgen. *The Theory of Communicative Action, vol. 2: Lifeworld and System*. Cambridge, Polity, 1981/1987.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em Rede: um Estudo dos Processos Autorais Interativos de Escrita nas Redes de Comunicação*. Tese de doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- MARX, Karl. *Capital: a Critique of Political Economy*. London, Penguin, 1867/1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar: Práticas Dramáticas e Formação*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.





# SÓ QUEM NUNCA TEVE UM CAVALO VAI SABER DO QUE EU ESTOU FALANDO

Paloma Franca Amorim

Um dia uma menina da minha classe chegou com a orelha esquerda cheia de curativos e nós ficamos tão curiosos que o tempo parou e só voltou a andar depois que ela nos contou o ocorrido.

Aconteceu na aula de equitação, o cavalo chamado Minério se assustou com qualquer coisa no caminho e causou o acidente.

A menina foi, entre galopes, lançada ao chão.

O Minério assustado acabou pisando em sua orelha.

Depois disso foi apenas o sangue misturado com o mato e a terra e os adultos correndo em direção à menina para cuidar dela e controlar o cavalo.

A menina teve de fazer uma cirurgia plástica para salvar a orelha do dilaceramento e em alguns meses já estava absolutamente curada dos traços tortos promovidos pelas patas do bicho.

Um dia perguntei a ela o que tinha sido feito do Minério. Perguntei assim mesmo: *O que foi feito do Minério?* Em um tom ousado de aproximação como se em algum lugar eu possuísse laços de intimidade com ele. Isto que em mim vibrava e que movia minhas ações e meus pretextos – só me ocorreu depois – era aquilo que os homens chamam de valentia.

A menina disse nunca mais ter voltado à hípica. Ela não sabia o que tinha sido feito do Minério.

E então eu sabia: o Minério veio morar comigo.

Primeiro eu escrevi um conto no qual ele narrava a situação da queda da menina. Um detalhe importante era o fato de o cavalo ter verdadeira atração por orelhas desde o momento em que descobriu que o seu pintor favorito, o Van Gogh (o meu Vam Gógui na escrita infantil), havia extirpado a própria orelha.

O Vam Gógui se livrou da orelha porque com ela ouvia muitas coisas o tempo todo e não conseguia se concentrar nas pinturas.

O Minério às vezes de longe olhava durante muito tempo para dois quadros que ficavam no salão de entrada da hípica, um deles retratava um quarto onde havia uma cama, uma mesa e uma cadeira de palhinha (como as que tinham na casa da minha avó) e o outro era paisagístico: um pequeno vilarejo, com uma grande árvore contorcida e a noite, como uma colcha de retalhos, pairava sobre os homens e mulheres inexistentes na imagem cheia de luzes amarelas distorcidas e tristes. De algum modo que eu não soube explicar, o Minério sabia que aquelas duas obras eram filhas das mãos de Vicente Vam Gógui.

O Van Gogh foi o meu primeiro amarelo. O Giuseppe Arcimboldo foi meu primeiro vermelho.

Eu os conheci quando fui pela primeira vez jantar em um restaurante italiano da minha cidade – as paredes do restaurante eram preenchidas pelas cores vigorosas destes dois pintores. Na época, comecei a achar que o mundo era dividido entre vermelhos e amarelos. E eu era o mundo, eu era vermelha e amarela. Foi quando escrevi meu primeiro quadro:

Quando amarela, uma pracinha numa tarde de sol. Quando vermelha o próprio sol. Quando amarela, um sorriso largo na boca e por dentro um silêncio devastador. Quando vermelha meu olhar entristecido vai às ruas e se exhibe para os passantes, por dentro a morte é uma alegoria. Quando amarela sinto o vento profundamente apaixonado por meus cabelos. Quando vermelha, tenho sete furacões em rotação dentro do estômago. Quando amarela sinto fome. Quando vermelha devoro coincidências, reticências e inconstâncias. Quando amarela invento canções, caço no escuro as luzes restantes do dia, converso com o tempo e esqueço as regras da boa educação. Quando vermelha eu sou o céu, a distância e o azul.

Em amarelo eu me destaco nos voos mais imprecisos. Vermelha eu sou o corte do pássaro veloz rasgando o meu peito. Quando amarela eu quero ter filhos. Quando vermelha eu já sou a mãe do mundo. Quando amarela eu percorro o mundo em um suspiro. Quando vermelha minhas pernas doem, meus calcanhares em ruínas. Quando amarela, me atraso. Vermelha, me antecipo. Quando amarela eu sou o detalhe e o ensaio e o difícil. Quando vermelha, um desastre de improviso...

Quando cinza, eu era nada disso.

Assim paioo nas ruas à lembrança de meus cavalos, minhas cores, enfim, o mundo eu enxergo sob as lentes da memória e da História, só assim torna-se possível criar.

Quando, para produzir estas imagens, fui novamente procurar o meu Minério nas gavetas, encontrei-o em um estado muito diferente daquele que dizia respeito aos meus desejos juvenis de criação. Só o que permaneceu dele foi a ideia da orelha dilacerada dentre outras tantas dores que não posso desenhar.

Contextualizado em um regime ditatorial, envolto pelo véu da política perversa, meu Minério se materializa em tanque de guerra, torna-se bomba atômica, perambula ordenado por esporas e votos de cabresto.

A única justificativa possível para a traição (minha ou dele?) é o fato de cavalos serem criaturas irracionais. Minério não fez por mal, não escolheu. Sobre ele havia um homem e sobre este homem havia o Estado e sobre o Estado havia uma verdade, isto é, uma construção ideológica.

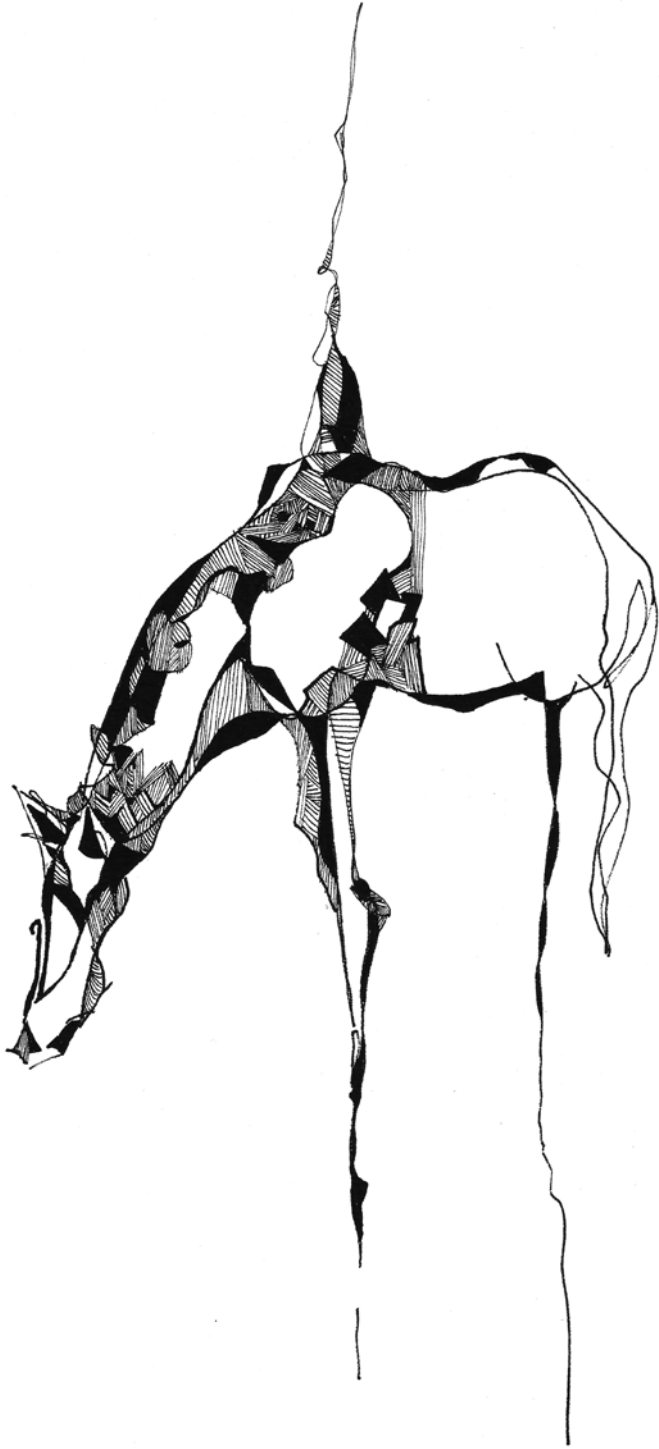
Sob as ferraduras do Minério estavam outros homens e mulheres a lutar contra os aparatos políticos da ditadura militar. E, entre vermelhos e amarelos, presente e passado, os tons inomináveis do aniquilamento humano, das tragédias periféricas, das reintegrações de posse, das higienizações sociais, dos cavalos juvenis amputados pelas mãos daqueles poucos aos quais é atribuído o poder sobre a História.

Antes eu achava que o mundo era dividido entre vermelhos e amarelos, e eu era o mundo. Hoje já não acho mais. O mundo não sou eu e a verdade não pode ser tão dualista. A verdade é a mistura de várias nuances. Em todo amarelo há vários amarelos, e de todo vermelho podem ser feitas distintas e inúmeras imensidões.

Van Gogh, Giuseppe Arcimboldo, cantina italiana. A minha classe rascunha a própria trajetória através dos meus passos e eu me pergunto: para onde caminhar, aonde devo levá-la? Criar, criar, criar, para quais horizontes apontam a invenção artística?

Terminei triste. Fiz uma última aquarela. Porteiras abertas, cafonas. Até nosso próximo reencontro, Minério. Sei que é injusto pedir depois de tudo que fiz com você mas se você puder voltar, por favor, volte.

(A pueril oferta de liberdade a um cavalo foi tudo que fui capaz de realizar. Se este cavalo agora livre pudesse ser todas as mulheres e os homens violentados pelo cárcere social eu certamente esboçaria no sorriso uma pontinha de sol.)



**TEATRO, VERDADE E PODER**

Fernando Kinas



O teatro, tal como o conhecemos no Ocidente, tem vocação política. Esta vocação pode se expressar com mais ou menos intensidade; pode ser explícita e reivindicada, ou velada e não intencional. O fato é que não somente o surgimento do teatro, parido na *pólis* grega, mas também seu desenvolvimento ocidental, indicam a presença daquilo que Bernard Dort – pesquisador de teatro e primeiro grande estudioso de Brecht na França – chamou, justamente, de “vocação política” do teatro, insistindo na qualidade ontológica do fato:

Em vez de ficarmos nos perguntando como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato de que, de alguma maneira, o teatro sempre é político, ontologicamente?” (Dort, 1977, p. 366)

A pergunta de Dort tem algo de retórica porque sua resposta é evidente. Para ele, uma das funções do teatro brechtiano – que evidentemente não se confunde com a totalidade das práticas teatrais, mas radicaliza esta vocação política ontológica comum a todo teatro – era a de formar pessoas aptas à decifrar sua própria situação histórica. Tarefa eminentemente política. Não surpreende que esta análise a respeito do teatro ocidental tenha despertado reações de todo o tipo.

Uma delas, reveladora, é a de Florence Dupont, que faz a defesa intransigente de um *teatro dos sentidos*, opondo-se assim a um *teatro do sen-*

*tido*<sup>1</sup>. Nada de novo sob o sol, trata-se de mais uma tentativa para matizar ou negar a evidência *política* do teatro. Louis Althusser, nos agitados anos de 1960, já analisava a relação entre teatro e política nestes termos:

A filosofia e o teatro são fundamentalmente determinados pela política, e entretanto, eles fazem todos os esforços para apagar esta determinação, para negar esta determinação, para fazer de conta que escapam à política. No fundo da filosofia, como no fundo do teatro, é sempre a política que fala: mas quando a filosofia ou o teatro falam, o resultado é que não se escuta mais nada da voz da política. A filosofia e o teatro falam sempre para cobrir a voz da política. E eles conseguem isso muito bem. Pode-se mesmo dizer que na imensa maioria dos casos, a filosofia e o teatro têm como função abafar a voz da política. [...] Brecht chamou pelo seu nome esse teatro que faz política, mas declara que não faz política: é o teatro do divertimento vespertino, o teatro culinário, o teatro do simples gozo estético (Althusser, 1999, pp. 567-568).

Se o teatro é “crítica em ato da significação” (Dort, 1988, p. 184), sua dimensão política não é mais apenas uma possibilidade, antes lhe vai colada na pele. Então, o tema do poder, e da verdade, não pode ser estranho a ele, que fala, mesmo quando disfarça, a voz da política. Sua natureza é necessariamente *transitiva*, o que o coloca ainda mais decisivamente no coração do debate público. O teatro, assim, diz respeito ao *comum*, ao *social*, ao *público*.

Convém lembrar que o projeto brechtiano, cujo caráter é explicitamente emancipador, não tem nada de problemático (inclusive porque a autocrítica e a incorporação da dialética são constituintes do próprio projeto); embora Florence Dupont afirme de pés juntos exatamente o contrário, representando um pelotão coeso na nova defesa da velha *arte pela arte*, aproveitando para elogiar o teatro energético, pós-moderno, das sensações, do ritual, “para além das ideologias” etc. etc. Não há problema no projeto brechtiano, também, porque a decifração da situação histórica não é incompatível com o prazer, o divertimento e a necessária liberdade de exploração (das formas e dos conteúdos). É claro que esta invenção não deve ser confundida, pensando nos dias atuais, com a adoção de um *tropicalismo lulista pós-rancor*, que seria repetir como farsa uma das falsas saídas experimentadas por parte do movimento cultural na época da ditadura, especialmente depois de 1967<sup>2</sup>.

A associação entre decifração histórica e prazer é, inclusive, uma das sínteses possíveis, quase uma definição, do projeto *artístico-político* de Brecht. Bernard Dort, antecipando tanto as críticas conservadoras quanto o rebaixamento intelectual do debate, já tinha feito a advertência:

1 Ver Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. 2007.

2 Sobre o assunto, ver o esclarecedor texto de Roberto Schwarz, “Verdade Tropical: um Percurso de Nosso Tempo” (2012). Não custa lembrar que 1967 é o ano de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, um filme (análise, balanço, crítica, *mea culpa*...) sobre a derrota sofrida pelas esquerdas com o golpe de 1964. O filme teria preparado o caminho para o tropicalismo.



Mas a uma pedagogia dogmática ele [Brecht] substituiu uma pedagogia aberta, uma maiêutica [...] Seu teatro épico aparece assim como um empreendimento de descondicionamento e de destruição das ideologias (Dort, 1987, p. 199).

Se Brecht é incontornável na discussão sobre teatro, verdade e poder, dois de seus contemporâneos, às voltas com dilemas semelhantes – mas soluções próprias –, merecem referência: Erwin Piscator e Vsevolod Meierhold. Entre o muito que há para lamentar na situação teatral do Brasil de hoje, uma delas é a ausência de debate em torno do *teatro político* de Piscator. A lacuna de discussão vale tanto para a ação teatral deste diretor alemão, quanto para o livro (*Teatro Político*, 1929), escrito durante a República de Weimar, momento teatral e político de excepcional efervescência. O livro é uma súmula do trabalho e das ideias de Piscator até aquele momento. Ele reúne descrições e análises, relatos e críticas, prestação de contas e projeto (ou método) de ação.

Para justificar a importância histórica de Piscator, bastaria lembrar que o *teatro documentário* proposto por ele, com suas inovações formais e opções políticas, está na origem do moderno teatro documentário de Peter Weiss e, por consequência, de parte importante do teatro contemporâneo que recusa a matriz dramática e os procedimentos ficcionais clássicos. Tudo isso sem abrir mão da perspectiva crítica.

Neste raro livro, publicado pela Civilização Brasileira em 1968 (*sic*) e nunca mais reeditado no Brasil, pode-se ler que “a arte não deve recuar diante da realidade” (Piscator, 1968, p. 29). Se o episódio de onde o autor extrai a lição não é dos mais gloriosos (a participação de Piscator como soldado na Primeira Guerra Mundial, sua paralisia diante da luta no *front* e a insignificância, segundo ele, da profissão de ator frente àquela situação), a conclusão teve e tem um alcance inegável. Não apenas a arte (e o teatro) frequentemente recua diante da realidade, recusando o desafio de fazer a “crítica em ato da significação”, mas reforça o oportunismo, o pragmatismo, a conciliação e, mesmo, o obscurantismo, ao encobrir e enviesar aquilo que em tese pretende ou deveria revelar.

Os elementos desta equação – teatro, verdade e poder – não levam a respostas simples, e toda tomada de posição fica sujeita às armadilhas do debate político. Que lugar ocupa o teatro na escala que vai da crítica radical e sistêmica à submissão diante do *establishment*? Como evitar os riscos da subordinação da arte aos ditados políticos e ao mesmo tempo não fazer destes riscos um alibi para o escapismo ou para a inação? Piscator dá algumas respostas. Referindo-se à montagem de *Dilúvio* (1926), ele afirma que “a tentativa de despolitizar o material político e ‘erguê-lo ao poético’ conduz necessariamente à imperfeição (inconsequência)” (idem, p. 89). Mas a “imperfeição/inconsequência” não é, digamos assim, monopólio do teatro. É a articulação entre produção artística e situação social geral que pode explicar o funcionamento (incluindo ambições, possibilidades e limites) do teatro de determinada época. “Conteúdos,

problemas e também formas não são absolutamente assuntos *à la carte*” (idem, p. 105), reforça Piscator. Não existe milagre, não basta esticar a mão e escolher temas e meios para “decifrar a realidade” e, eventualmente, interferir nela. Há uma rica dinâmica entre forças sociais e criação artística sobre a qual um trabalho de investigação precisa ser feito, já que, nas palavras de Roberto Schwarz, a “matéria do artista” não é “informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência” (Schwarz, 2007, p. 31).

Hoje, dezenas de grupos paulistanos, vários deles apoiados pelo Programa de Fomento ao Teatro, criado no âmbito municipal em 2002, estão alterando o panorama teatral da cidade ao se apresentarem como sujeitos do debate político e ao colocarem em discussão a dimensão social e estética das suas múltiplas intervenções. Esta nova situação, que interpela e registra o processo social, não é exclusiva da cidade de São Paulo, mas nela ganhou amplitude e consequência, exigindo um exame criterioso sobre as relações entre *pólis* e teatro. É possível existir efervescência cultural sem efervescência política? Para entender as relações entre teatro, verdade e poder seria preciso, então, analisar os enunciados sociais e os enunciados artísticos, fazendo emergir a trama complexa e dialética que eles estabelecem entre si: complementaridade, oposição, sobreposição, retroalimentação... Este procedimento repete, por analogia, aquele empregado na investigação da relação entre forma e conteúdo.

A partir das reflexões de Adorno e Benjamin, a forma seria o resultado do conteúdo social precipitado. No nosso caso, a dialética entre produção artística e processos sociais gerais seria a chave para compreender e agir sobre os termos da equação, evitando o conforto da falsa consciência. Segundo este método, o futuro aparece como um campo de possibilidades e não como fatalidade.

Portanto, discutir o trinômio teatro, verdade e poder, significa, de partida, recusar o pensamento metafísico e idealista, alicerces tradicionais do teatro que se consolida com a ascensão da burguesia. A forma dramática burguesa, baseada no conflito de subjetividades e nas vontades individuais, ao excluir as forças sociais é, por definição, idealista. Não é de estranhar que a maior parte da atividade teatral de Meierhold tenha sido, justamente, um combate contra o drama *absoluto e autônomo*, que ao pretender a *universalidade* (e, portanto, a verdade) expressa apenas o *particular* que a sociedade de classes e a forma-mercadoria autorizam. O preço que Meierhold pagou por esta e outras ideias a contrapelo foi altíssimo: censura, perseguição, banimento e, finalmente, o assassinato na prisão stalinista.

Ao discutir o teatro épico, Benjamin fez o seguinte relato em 1931:

Quando perguntado recentemente ao diretor russo Meierhold, em Berlim, o que distinguia, em sua opinião, os seus autores dos da Europa Ocidental, sua resposta foi: “Duas coisas. Primeiro, eles pensam, e segundo, pensam materialisticamente, e não idealisticamente” (Benjamin, 1985, p. 87).

O *fait divers* descrito por Benjamin confirma o sentido geral de uma abordagem crítica, informada pelo marxismo. Piscator, Meierhold e Brecht definiram um campo prático e conceitual a partir do qual é possível discutir produtivamente sobre teatro, verdade e poder. Este campo não parece ter perdido, globalmente, a validade.

A estes três artistas e pensadores do teatro se juntam, obviamente, muitos outros. Um deles, cuja trajetória continua inspiradora sob vários aspectos, é Augusto Boal. Em 2009, escolhido embaixador mundial do teatro pela UNESCO, Boal escreveu um de seus últimos discursos, e nele vai reafirmada uma convicção: “Teatro é a verdade escondida”<sup>3</sup>. Revelar a verdade seria, então, não *ontologicamente*, mas *politicamente*, uma das tarefas do teatro.

Necessariamente político, o teatro só é crítico por opção. Daí a necessidade de “botar a boca no mundo”, como dizia Boal em 1968, quarenta anos antes do discurso da UNESCO, numa entrevista para o primeiro número da revista *aParte*. Acrescentando que “o bom cabrito é aquele que mais alto berra” (Boal, 1968, p. 17).

Com Boal voltamos ao Brasil de hoje. Longe de ter aproveitado momentos favoráveis da conjuntura nacional e internacional – a não ser em alguns aspectos, como o relativo controle da inflação –, o país não conseguiu se livrar da herança de um modelo *sui generis* de desenvolvimento nacional e sociabilidade. Juntando liberalismo e escravidão, cordialidade e autoritarismo, samba e pau-de-arara, forjamos e estamos condenados a perpetuar – persistindo o marasmo atual, bem entendido – um modelo extremamente violento e injusto de sociedade.

Aos conhecidos e alarmantes indicadores sociais (analfabetismo, disparidade de renda e riqueza, assassinatos no campo e na cidade, repetência e abandono escolar, concentração fundiária, falta de acesso a bens culturais, déficit habitacional...), soma-se uma espécie de letargia quando o assunto são mudanças estruturais. Não é nenhum exagero, dado o quadro atual, utilizar o conceito de “estado de exceção permanente” (a partir de Benjamin, Agamben, Chico de Oliveira e Paulo Arantes).

Um dos resultados desta *exceção permanente* – utilizada em períodos de “normalidade democrática” para a administração de populações e a manutenção de privilégios –, é a lição de casa sempre por fazer em matéria de direitos humanos e de reparação dos crimes de lesa-humanidade cometidos por agentes do Estado. Situação que também não constitui novidade, vista a incompletude crônica que caracteriza nossa sociedade excêntrica (nos dois sentidos do termo), em que a exceção, de fato, parece ser a regra.

3 O discurso de Augusto Boal para o Dia Mundial do Teatro, escrito em 2009, pode ser facilmente encontrado na internet, por exemplo: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/cultura-brasileira-de-luto>>, consultado em 17 de agosto de 2012.

Condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos em 2010 no caso da Guerrilha do Araguaia<sup>4</sup>, o Brasil primeiro recorreu, depois ameaçou não cumprir a sentença, para finalmente iniciar um tímido processo de recuperação da memória e estabelecimento da verdade histórica. No entanto, a “justiça”, que forma o tripé das reivindicações feitas desde o final da ditadura por diversos coletivos e movimentos sociais (existem Comitês pela Verdade, Memória e Justiça por todo o país), raramente é mencionada ou levada em consideração pelo poder público. Nas ocasiões em que isto ocorre, como no âmbito do judiciário, é para, invocando a Lei da Anistia, aprovada em plena ditadura, garantir a impunidade para torturadores, assassinos e sequestradores que agiram na condição de agentes do Estado. Supremo Tribunal Federal, Governo Federal e Congresso Nacional dão (e lavam) as mãos quando se trata de passar realmente a limpo a história recente do país.

Aos artistas e grupos de teatro caberia, então, neste novo contexto, que, entretanto, mantém em funcionamento velhos hábitos e antigas estruturas<sup>5</sup>, “não recuar diante da realidade”, tal como pedia Piscator e como fizeram muitos dos nossos antecessores durante a ditadura: escrevendo e montando peças, inventando formas, propondo *agitprops*, assinando e divulgando manifestos, organizando debates e publicando suas ideias (a primeira infância da revista *aParte*, limitada pela ditadura a apenas duas edições, ambas em 1968, é um dos exemplos).

Dado o histórico de conciliação por cima, de arranjos feitos sob medida para excluir as vozes discordantes (que lembra uma ideia não muito antiga: “Se o povo está descontente com o governo, demita-se o povo!”), estamos mais uma vez diante do desafio de não recuar. Ou de “responder aos desafios da nossa época”, como sugere, em outro contexto, o dramaturgo britânico Edward Bond (2000, p.29). E os últimos anos mostram que esta longuíssima etapa de transição para a democracia – nossos vizinhos da América do Sul foram muito mais rápidos – é feita de pequenos avanços parciais. São exemplos disso a condenação do Brasil referente às omissões do Estado no caso da guerrilha do Araguaia e a aceitação de denúncia na esfera penal apresentada pelo Ministério Público Federal contra o major Curió (hoje coronel da reserva) e o major Lício Augusto Maciel, acusados de crimes cometidos durante a repressão neste mesmo episódio.

Outro exemplo foram as condenações, no segundo semestre de 2012, do também coronel da reserva Carlos Alberto Brilhante Ustra. Considerado torturador em ação declaratória na esfera cível, movida pela família

4 Ver *Corte Interamericana de Derechos Humanos. Caso Gomes Lund e outros (“Guerrilha do Araguaia”) vs. Brasil. Sentença de 24 de novembro de 2010*. A sentença completa pode ser encontrada em <[www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_219\\_por.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_219_por.pdf)>, consultado em 17 de agosto de 2012.

5 Ver Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.), *O que Resta da Ditadura: a Exceção Brasileira*. São Paulo, Boitempo, 2010.

Teles, e condenado a pagar indenização pela morte sob tortura de Luis Eduardo Merlini, em ação movida por familiares do jornalista, o coronel, responsável pelo DOI-CODI nos anos de maior repressão da ditadura, continua blindado na esfera penal pela interpretação conservadora que o Supremo Tribunal Federal deu à Lei da Anistia. Ilustram esta nossa transição sem fim, ainda, as condições adversas que moldaram a criação da Comissão Nacional na Verdade, submetida a importantes limitações de tempo, recursos, competências e autonomia; e a escalada da violência institucional, especialmente por parte da Polícia Militar, cujas violências permanecem escandalosamente impunes, além de, muitas vezes, serem justificadas pelas autoridades públicas.

Todos estes casos confirmam o desafio de não recuar, de não pensar idealisticamente e de berrar como o bom cabrito. O direito ao dissenso e à luta por alternativas globais não deve admitir concessões. Por isso, a miragem que representa apenas a punição dos agentes da ditadura é outro desafio com o qual precisamos nos defrontar. Fará certamente justiça à imensa maioria dos perseguidos e mortos pela ditadura a invenção de modelos de sociedade capazes de incluir, mas também ultrapassar, as justas reparações já em curso e as necessárias responsabilizações penais que parecem se avizinhar. Armadilha parecida ronda as discussões e ações em torno das políticas públicas de cultura, que por descuido ou conveniência podem desaguar no pântano do onguismo de resultados, do “mercado da cidadania” e da “era da participação”<sup>6</sup>.

O teatro atual, especialmente aquele feito em grupo, que busca alternativas ao modo de produção comercial e está em sintonia com outras forças sociais, reivindica – não sem contradições – e em alguma medida já exercita – também com contradições – um certo protagonismo que no passado foi indispensável à vida do país. Protagonismo que criou problemas (inclusive de segurança nacional!) para o regime de exceção. Este teatro foi censurado e sofreu com a brutalidade do Estado e de grupos de direita e extrema-direita. A destruição do Teatro Ruth Escobar e o ataque ao elenco do *Roda-Viva* em 18 de julho de 1968, em São Paulo, e a violência contra o mesmo elenco em 2 de outubro do mesmo ano, em Porto Alegre, ambos organizados e executados pelo Comando de Caça aos Comunistas, são retratos do ambiente violento da época e da participação ativa, ou tolerante, de parte da sociedade civil na repressão. Episódios semelhantes, com autores nem sempre identificados, aconteceram com o Arena e outros coletivos teatrais. Se o momento atual de fato é outro, também são outros os problemas com os quais nos defrontamos, da acomodação à renúncia, passando pelo pragmatismo<sup>7</sup>.

6 Ver Paulo Arantes, “A Lei do Tormento”. In: *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 2012.

7 Deslocada para a esfera econômica e sustentada pelo discurso publicitário e pela ideologia liberal, a censura parece ter apenas mudado de roupa.

A reivindicação por parte de artistas e grupos teatrais de um papel mais ativo, frequentemente em sintonia com outros movimentos sociais, pode contribuir para o redimensionamento dos três termos que balizam esta reflexão: teatro, verdade e poder. É um caminho que retoma perspectivas interrompidas pelo golpe de 1964 e seu recrudescimento após o AI-5, e que permite indagar sobre o lugar da utopia, uma vez que recusa o triunfalismo da sociedade de consumo e da indústria cultural (inventando a duras penas antídotos à padronização e vulgarização da televisão) e a adesão à normalização do capital. Por outro lado, há sempre riscos no ar, como o da cultura *como* pacificação (ou da cultura *de* pacificação). Portanto, este papel reivindicado pelo novo teatro de grupo supõe, no mínimo, um horizonte para a ação e um esboço de programa; ambos colocam na pauta temas como a independência (e a opção) de classe e a não subsunção da política à economia. É uma discussão que passa necessariamente pela ampliação dos espaços comuns e da consciência crítica, e pelo exercício da autonomia. Este papel, ativo e dissidente, será mais decisivo quanto mais o teatro estiver assentado em princípios inegociáveis e na invenção constante.

#### *Referências bibliográficas*

- ALTHUSSER, Louis. *Écrits philosophiques et politiques*. Paris, Le Livre de Poche, v. I, 1999.
- ARANTES, Paulo. “A Lei do Tormento”. In: *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 2012, pp. 208-209.
- BENJAMIN, Walter. “Que é o Teatro Épico” [1931]. In: *Magia e Técnica, Arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BOAL, Augusto. “Depoimentos sobre o Teatro Brasileiro Hoje”. In: *aParte*, nº 1, São Paulo, Teatro dos Universitários, março/abril de 1968.
- CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. *Caso Gomes Lund e outros (“Guerrilha do Araguaia”) vs. Brasil*. Sentença de 24 de novembro de 2010.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *La représentation émancipée*. Paris, Actes Sud, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Lecture de Brecht [1960]*. Paris, Seuil, 1987, p. 199.
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Flammarion/Aubier, 2007.
- HANKINS, Jérôme (Org.). *Edward Bond, l'énergie du sens – Lettres, poèmes et essais*. Montpellier, Maison Antoine Vitez, 2000.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- SCHWARZ, Roberto. “As Ideias Fora do Lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas [1977]*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Verdade Tropical: um Percurso de Nosso Tempo”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pp. 52-110.

# VESTÍGIOS DE UM GOZO PROIBIDO

Igor de Almeida Silva





*Vestígios*

*Texto* Aimar Labaki *Encenação* Antonio Cadengue *Elenco* Carlos Lira (Cardoso),  
Marcelino Dias (Marcos) e Roberto Brandão (Marcelo)  
*Assistência de Direção* Rudimar Constâncio *Assistência de Produção* Elias Vilar  
*Trilha Sonora Original* Eli-Eri Moura *Cenografia* Doris Rollemberg  
*Figurinos* Anibal Santiago *Iluminação* Saulo Uchôa



Em reportagem publicada no jornal *Folha de S. Paulo* sobre a recente constituição da Comissão da Verdade no Brasil, designada a investigar casos de violação aos direitos humanos em nosso país entre 1946 e 1988 (compreendendo nesse período duas ditaduras), a psicanalista Maria Rita Kehl, uma das integrantes da comissão, questiona o porquê do incômodo de altas patentes militares, envolvidas em casos de tortura, com o esclarecimento e divulgação desses acontecimentos se a ação desta comissão não tem caráter punitivo. Ela apresenta duas hipóteses:

A otimista seria a de que têm vergonha do que fizeram. Mas a pessimista, ou realista, é: existe um gozo na teoria psicanalítica, que é o gozo proibido. Tão sem freios que no limite é mortífero (*apud* Kachani, 2012).

Segundo a psicanalista,

[...] a pessoa que está diante do corpo inofensivo dispondo dele a seu bel-prazer, está gozando. Então me parece que o grande vexame, e não a culpa ou o medo, é o sentimento que pode predominar entre aqueles que terão seus nomes citados eventualmente. Como se fossem devassados no seu sentimento mais íntimo (*idem*).

Este “gozo proibido”, da ordem do inconsciente, que impulsiona os atos de tortura e opressão no lugar de motivações exclusivamente ideológicas, parece ser o *leitmotiv* do espetáculo *Vestígios*, texto de Aimar Labaki e encenação de Antonio Cadengue, que cumpriu temporada de agosto

a novembro de 2012, no Recife. Trata-se de um espetáculo que discute a tortura, ou melhor, seus vestígios. Na trama, dois investigadores, Cardoso e Marcos, torturam um jovem professor universitário, Marcelo, acusado de assassinar uma moça desaparecida há mais de dez anos. Como vestígio dessa desapareção, resta apenas uma cabeça, da própria moça, que surge inesperadamente na cama de Marcelo. O rapaz abandona a cabeça sem corpo na frente do Instituto Médico Legal. Em seguida, é preso e torturado a fim de que confesse o suposto crime e revele a localização do corpo. A trama se complica, no entanto, e se torna cada vez mais insólita. Marcelo vê-se então sob a suspeita de envolvimento com organizações internacionais ligadas a Cuba e à antiga União Soviética, que atuaram no Brasil ainda nos anos de 1980, no final da Ditadura Militar.

Os investigadores buscam a verdade obsessivamente, mas, sobretudo, nomes. A verdade sempre possui um nome. É o que acreditam. É preciso nomear, dizer quem é, o que se é.

Porém, esta interpelação constante dos investigadores disfarça uma dicotomia presente na peça e que é metaforizada por aquela cabeça apartada de seu corpo. Em outras palavras: razão e instinto, consciente e inconsciente. Antes de se iniciar uma sessão de tortura, na qual Marcos vai estuprar Marcelo, os torturadores confessam:

CARDOSO: Eu não vou ver. Eu não gosto de ver. Eu não me importo de fazer. Mas fazer é o corpo. E o corpo esquece. A cabeça, esta não esquece.

MARCOS: Comigo sempre foi o contrário. Meu cérebro não retém nada. Mas meu corpo se lembra de cada movimento, cada carícia, cada dor. (Labaki, 2010)

Ambos concebem corpo e mente de modos diferentes. Isto é claro. Porém, o que se evidencia é que ambos recusam o ato de ver. Negam-se ou simplesmente não podem. São incapazes de enxergar. A valorização do corpo para ambos talvez seja um modo de permanecerem no nível dos instintos, do inconsciente, daquilo que não nomeiam. Não ousam. Contradição, pois buscar nomes, ou verdades, é sua principal função.

O inconsciente, portanto, mostra-se como força propulsora das personagens e da própria ação dramática do texto. Aqui, há apenas pulsões. Nesse sentido, a encenação imprime uma atmosfera de pesadelo e obsessão ao espetáculo. Tudo se passa numa sala de tortura recortada por biombos de vidro suspensos, de formas geométricas irregulares, como estilhaços em grandes proporções. Por trás desses biombos, encontra-se a sala dos investigadores que monitoram todos os movimentos e reações de Marcelo. É uma outra câmara, que se revela ao espectador a depender dos efeitos da luz, ora expondo o que há por trás das cortinas de vidro, ora rebatendo o reflexo do interior da sala onde se encontra Marcelo. Porém, essas imagens refletidas são distorcidas. Não se oferecem reproduções de uma realidade, mas reflexos de um espelho cindido que questiona o real no lugar de reproduzi-lo. As imagens geradas por esses falsos

espelhos produzem fantasmagorias que duplicam as cenas de tortura da peça. A iluminação e a trilha sonora reforçam e ampliam esse efeito.

A encenação enceta um mecanismo de repetição e automatismo. Com cenas de torturas que se repetem sem que o espectador tenha certeza se se trata de um delírio de Marcelo, já debilitado psicologicamente e fisicamente, ou de algo imposto pelos investigadores, como acontece quando Cardoso pede, por duas vezes, que Marcelo (professor de história) descreva procedimentos de tortura. Na primeira vez, o professor está apenas de calça; na segunda, nu e visivelmente insano. Assim como o torturado, o espectador parece ser também envolvido neste clima de pesadelo, perdendo-se na profusão de fantasmagorias e cenas de suplício.

De certa forma, os torturadores são autômatos, pois seus gestos são irrefletidos. Nos intervalos das sessões de tortura, reiteradas vezes, ilumina-se a câmara dos investigadores onde eles, num mesmo movimento, bebem água, como se fossem duplos um do outro, num gesto obsessivo, como se por meio da água buscassem a purificação de seus atos. Mas, ao mesmo tempo, esse signo remete à própria obsessão dos militares pelo controle e higienização de tudo o que consideravam subversivo ao país. Esse *gestus* é ao mesmo tempo síntese e vestígio dessa obsessão.

No piso, uma imagem abstrata vermelha pulula do cenário negro. Ela sugere uma grande poça de sangue, mas também uma espécie de redemoinho que vai tragando as personagens à medida que a peça avança. Todos são atraídos por esse redemoinho, torturadores e torturado, mestres e escravo, pois, por intermédio do sofrimento impingido a Marcelo, os investigadores confessam suas obsessões e conflitos interiores.

Devido ao ofício, ambos levam uma vida dupla. Contudo, esta partição permite o exercício de outros aspectos de suas personalidades. Marcos fala claramente de uma moral na casa e outra na rua. Uma moral para seu “trabalho” de torturador e outra para sua família:

No fundo, o que a gente é? Um tipo de polícia mesmo. Não é só isso, o que eu faço, que eu deixo pra fora quando entro em casa. Deixo também uma parte enorme da minha vida pessoal. O que eu gosto, o que eu não gosto, o que eu faço no escuro do meu desejo. Porque o meu desejo sempre foi na rua, mas fora do sol. A família é o lugar do dever. Não o lugar do prazer. Família, com prazer, vira baderna. Mas eu tô sempre ligado, por que o preço da liberdade é a eterna vigilância. Se eu vacilo, meu trabalho, meu desejo, aparecem. Como se tivesse umas migalhas escondidas na camisa, e quando eu fosse tirar, caíssem no chão, me entregando. Migalhas de prazer, migalhas desse meu dever. Que eu escondo para não perder as migalhas que eu tenho lá dentro de casa, dentro de mim. Eu escondo as minhas migalhas, pra poder escolher entre as migalhas que a vida me oferece. É sempre melhor poder escolher. (*idem*)

Chega-se ao gozo proibido do opressor, seu desejo inconfesso, que a personagem refere-se de modo indistinto como prazer e dever. Escondendo essas “migalhas”, ele pode exercer seu domínio.

*Vestígios* se passa em meados dos anos de 1990, após o processo de

redemocratização do país, mas o que o espetáculo evidencia é a latência desse gozo proibido, talvez o lado inconsciente da verdade a qual a Comissão composta em maio de 2012 deve trazer ao conhecimento público. O espetáculo demonstra que, como vestígio, esse gozo de que fala Kehl permanece potente. Sua permanência na obscuridade, a despeito do fim de período ditatorial, não pressupõe sua supressão. Pelo contrário, seu retorno é uma ameaça constante. Enquanto “migalha” imperceptível, ele pode “escolher”.

Talvez seja esta uma das principais funções da Comissão da Verdade, que se pode perceber por meio desse espetáculo: impedir a possibilidade de escolha do gozo proibido, ao trazê-lo à claridade e, dessa forma, varrer seus últimos vestígios, suas migalhas.

*Referências bibliográficas*

KACHANI, Morris. “Integrante Associa Tortura a ‘Gozo Proibido’”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 de maio 2012.

LABAKI, Aimar. *O Teatro de Aimar Labaki*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.



Atores: Roberto Brandão e Carlos Lira. Imagens (pp. 43-44): Américo Nunes

**HELENY GUARIBA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM  
TEATRO ESTÉTICO-POLÍTICO**

Coletivo Político Quem





Já passou o tempo em que as diretrizes artísticas de um elenco podiam-se fundamentar na disposição de fazer “bom teatro”? Este é um conceito demasiado vago e eclético. Fazer “bom teatro” para que e para quem?

Estas frases de Augusto Boal contêm a principal questão do teatro brasileiro de então: como efetuar a reinserção do estético no político? Reinserção essa que, como nos revela Boal, passa necessariamente por uma problematização, por um lado, da função maior do teatro (“para quê?”) e, por outro, da constituição de seu público (“para quem?”). Este campo problemático será, precisamente, o ponto de partida da reflexão e atuação de Heleny Guariba no que concerne ao teatro.

De fato, em seu único texto publicado, “Teatro e Comunicação”, de 1968, encontramos uma teorização relativamente sofisticada desta dupla problemática. A partir do pressuposto de que o teatro se inscreve numa abordagem mais ampla da linguagem, Heleny procura atacar o problema da perspectiva de uma teoria da comunicação, para qual o espetáculo só pode ser pensado no interior de um sistema formado pela interação entre o texto teatral, uma “escritura cênica” e o próprio público. Compreendamos: a teorização das artes como constituindo um sistema próprio entre autor, obra e público não é nova; já se encontrava, por exemplo, relativamente bem estabelecida com Antonio Candido, que havia mostrado a fecundidade deste modelo de análise para o campo da

literatura. No entanto, Heleny avança um passo, ao mostrar a especificidade do teatro no interior deste esquema. Com a palavra, Heleny:

A crise provocada pela concorrência do cinema e de outros meios de transmissão tem exigido esforços de repensar a forma de comunicação tradicional. Criticando-a, descobrimos a importância do teatro, única forma cultural onde o trabalho de criação do texto, a transcrição deste em uma nova linguagem e o universo de “interpretações” do público se colocam materialmente em presença e interagem dinamicamente, com intensidade que não se encontra em nenhuma outra produção artística. É nesse sentido que as formas contemporâneas de comunicação levam à descoberta, no espetáculo renovado, de sua importância.

Em outros termos: se o teatro possui uma especificidade própria, é porque ele pode atingir seu público mais diretamente, mesmo materialmente, gerando uma interação dinâmica que inexiste nas outras artes. Essa capacidade se revela na importante noção de “escritura cênica”, tomada de empréstimo a Roger Planchon, com quem Heleny trabalhou durante o seu período de estágio em Paris. A escritura cênica é a tradução do texto em espetáculo, a construção da cena dramática pelo diretor, o qual não se limita a dar voz ao autor, mas antes realiza uma obra própria, uma segunda obra, com novos códigos e constituindo um novo sistema de signos. Com tal teorização, procurava-se colocar em questão a maneira segundo a qual, classicamente, o teatro compreendia as relações entre texto e encenação, subordinando integralmente a segunda ao primeiro – neste ponto, Heleny não poupa críticas aos críticos teatrais, para quem “direção correta”, frase comum em nossos jornais, significa uma direção discreta que serve ao texto”. Ao definir o teatro como um fenômeno de comunicação de signos, Heleny era capaz de substituir à velha ideia de subordinação uma concepção renovada de interação dinâmica entre texto e encenação, inserindo aí um elemento mediador fundamental: o diretor.

Evidentemente, esse primado da direção sobre a dramaturgia não significa o apagamento do texto, nem mesmo sua reescritura. Ao contrário, como lembra Heleny, a atualização de um texto geralmente deve respeitá-lo até em sua pontuação, não lhe alterando sequer uma vírgula. O diretor não é um segundo dramaturgo, ainda que, como ressalta Heleny, o encontro de ambos na mesma pessoa deverá tornar-se cada vez mais comum. Trata-se, aqui, da produção de um *novo* universo de signos, para além da mera repetição da ideologia do autor, utilizando-se, para este fim, dos mais diversos recursos do teatro (e.g., cenografia, sonoplastia etc.), de modo que o texto é somente *mais um elemento no interior deste conjunto*.

Não por acaso, em seu grande espetáculo, *Jorge Dandin*, Heleny contou com a colaboração de Flávio Império, o nome próprio da cenografia brasileira de então.

Podemos assim dizer que cabe ao diretor, na perspectiva teórica de Heleny, o trabalho de interpretar o texto teatral, comentando-o a par-



tir de signos pertencentes a um universo ideológico diferente daquele em que a dramaturgia foi concebida. Desse modo, a interação dinâmica entre texto e cena, da qual falávamos anteriormente, possibilita uma espécie de “choque ideológico”. Não é sem interesse sublinhar o emprego do termo ideologia em “Teatro e Comunicação”. Longe de ser o recurso arbitrário a uma conceitografia em moda nos meios artísticos brasileiros nos anos 1960, sua utilização por Heleny indica a perspectiva teórica em que a diretora pensava o teatro. Detenhamo-nos um pouco sobre este ponto, pois ele é de suma importância para se compreender certos desdobramentos de sua posição.

Todo sistema de signos exprime, para Heleny, uma ideologia, isto é, um modo pelo qual certo grupo social pretende objetivar, fragmentada e parcialmente, sua *prática histórica*. Sublinhamos este último termo pois ele é absolutamente preñado de consequências. Significa, entre outras coisas, que nenhum sistema de signos – nenhuma linguagem – é um sistema autônomo, como que pairando em um distante céu platônico. Ao contrário, todo sistema de signos está inserido em uma prática social global, a qual, por um lado, lhe confere um conteúdo e, por outro, recebe dele novos conteúdos, enquanto formas, ainda que precárias, de organização desta prática. Observe-se que a linguagem artística, e portanto a arte de modo geral, não é uma exceção a tais considerações; antes, encaixa-se perfeitamente em tal esquema, sendo, assim, mais uma modalidade da prática social. Disso resulta que, na visão de Heleny, o objetivo de uma produção artística não é outro senão construir uma série de “apelos diretos à experiência global do público, despertando um comentário, conferindo-lhe um conteúdo” – conteúdo que, como não cansamos de sublinhar, refere-se sempre a uma determinada prática. Este caráter apelativo da escritura cênica, espécie de chamado do público à ação, é essencial – afinal, como já lembrava Vianninha, “a condição básica do teatro é essa – o público atua”.

É precisamente aí que se situa o caráter inexoravelmente político da criação teatral. O teatro, em cada um dos seus momentos, é sempre resultado de uma decisão, de uma opção acerca da perspectiva pela qual ele objetivará a experiência humana para comunicá-la ao público. Dramaturgo, diretor ou ator, ninguém que queira fazer teatro pode se furtar a esta decisão: “o artista não tem a alternativa de se colocar no ‘além do ideológico’; sua única alternativa é decidir por repetir, ou interferir, no sistema ideológico do seu público”. Ou a arte é pura duplicação da realidade, naturalização da experiência cotidiana dos homens, ou ela é crítica às formas ideológicas pelas quais os grupos sociais organizam sua prática. Essa crítica, o teatro pode exercê-la sem sair do sistema de signos no qual quer intervir, como se se tratasse de utilizá-lo de tal modo a inverter seus efeitos sobre o público. Exemplos maiores de tal procedimento crítico eram, para Heleny, Brecht, com suas técnicas de distanciamento,

e Planchon, pela utilização da linguagem do cinema e da cultura de massa, por meio das quais o diretor pretendia empreender uma violenta crítica à sociedade de consumo francesa.

Voltemos então às questões que Boal colocava ao teatro brasileiro acerca da sua finalidade e público. A tais indagações, Heleny respondia afirmando que à arte de modo geral, e ao teatro em particular, cabia intervir criticamente a fim de modificar um certo sistema ideológico, enquanto determinado modo de organização de uma prática social. No Brasil, esse sistema ideológico era aquele que bloqueava o processo de constituição de uma experiência de classe, de objetivação da situação de espoliação e opressão do proletariado. Começa assim a se esboçar um projeto mais amplo de um teatro verdadeiramente popular, o qual possa, de alguma forma, cumprir com o duplo objetivo de esclarecer criticamente a realidade e, mais que isso, chamar seu público à ação. Neste ponto, Heleny se insere numa clara tradição teatral brasileira, a qual já vinha, pelo menos desde a estreia de *Eles não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, elaborando tais questões de maneira extremamente consciente.

Efetuemos assim um pequeno recuo, a fim de apreciar este ponto de maneira mais demorada.

Em *Eles não Usam Black-Tie*, o operariado já assumira a cena como objeto privilegiado do teatro. Essa elevação do proletariado ao nível de protagonista da peça já era altamente sintomática, revelando o peso crescente que essa classe ganhava no cenário nacional de então, como decorrência de sua consolidação como ator político durante o regime trabalhista. É verdade, no entanto, que, no âmbito da peça de Guarnieri, essa assunção se dera tão somente no nível do *objeto*, sem ainda constituir propriamente um alvo deste teatro; em outros termos, tanto do ponto de vista do conteúdo como de sua forma, esta importante peça ainda revela alguma hesitação por parte da intelectualidade da época quanto ao real papel exercido pelo proletariado no interior do jogo político.

Do ponto de vista do conteúdo, o personagem Tião encarna uma certa incerteza com relação à possível coesão da classe operária. A infância passada no meio burguês bloqueia a perspectiva de classe de Tião, que mesmo trabalhando em uma fábrica recusa-se a reconhecer-se como operário, alvo da mesma exploração e submetido às mesmas condições sociais dos seus colegas na linha de produção. Esta recusa se expressa na atitude de Tião, que decide furar a greve para se beneficiar do prestígio que lucraria com seus superiores. No final da peça, o jovem operário explicita os motivos que o levaram a tomar tal decisão:

“Eu disse porque eu quero sê alguma coisa, eu preciso sê alguma coisa!... Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! *Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...*”

Tião parece resumir, assim, um diagnóstico corrente na intelectualidade brasileira de então, para quem os operários constituem apenas um grupo em estado de desagregação extrema, composto por indivíduos que, isoladamente, perseguem seus próprios interesses sem nenhum vínculo com sua profissão e seus colegas. Daí o fato de que a “classe operária” existiria apenas nominalmente, sem ser capaz de constituir uma verdadeira entidade coletiva, reunindo e integrando os seus membros. Não surpreende, portanto, que, do ponto de vista formal, a peça ainda retenha o esquema clássico do drama burguês, centrada nos conflitos vividos por um indivíduo – Tião – absolutamente desligado de suas relações de classe, de modo que os eventos políticos reais (tais como assembleias grevistas, piquetes etc.) não são propriamente encenados, mas apenas *narrados*, como se o que realmente interessasse – ou, talvez, o que fosse possível representar, dadas as condições de então – fosse meramente o individual, em detrimento do coletivo.

Tal visão estreita da classe operária parece traduzir algumas limitações inerentes ao próprio Teatro de Arena. É verdade que, após *Eles não Usam Black-Tie*, formar-se-ia um extenso programa de pesquisas, iniciado nos seminários de dramaturgia promovidos pelo grupo e efetuado em peças extremamente inovadoras, mesmo do ponto de vista formal, tais como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, encenada em 1960. Tal programa culminaria nas duas principais montagens do grupo, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, além do seu correlato teórico, o Sistema Coringa. Contudo, apesar desses avanços, pelo menos ao longo da década de 1960, o público que frequentava suas peças era formado majoritariamente por um setor preciso da pequena burguesia nacional – a saber, estudantes e intelectuais, que mesmo após o golpe de abril de 1964 permaneciam na margem esquerda do cenário político brasileiro. A composição ainda restrita das plateias do Teatro de Arena parece colocar como questão a inadequação entre o objetivo político a que visavam suas montagens e o público a que se dirigiam. Pois como seria possível constituir consciência proletária num público oriundo de outro setor da sociedade brasileira?

É partindo de tais considerações que Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, procurará montar sua peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1961), já no interior do contexto do que mais tarde seria o CPC, o Centro Popular de Cultura. Vianninha, que já percebera as limitações do Teatro de Arena em 1962, teria procurado, nessa peça, um raio de alcance muito mais amplo, o que lhe daria um tom bastante diferente das produções do Arena. Enquanto neste os procedimentos teatrais se cristalizariam em tentativas de conquistar a empatia do público através de heróis mitificados (conforme os termos do próprio Boal), Vianninha, adotando quase que por completo o teatro épico, procuraria uma nova forma de relação com o público, que não mais seria uma plateia de “cento e cinquenta

lugares”, mas sim uma “massa, uma multidão” (conforme expressões do próprio Vianninha). Nesse contexto, a peça de Vianninha, ao expor didaticamente a inserção do proletário no interior das relações de produção, contribuiria para, ao menos parcialmente, reverter esse quadro, através de um mecanismo de indução de uma consciência de classe numa classe que ganhava crescente importância.

Daí porque a peça é centrada em um personagem oriundo da classe operária e chamado apenas de Desgraçado 4 (D4), o qual, inconformado com suas paupérrimas condições, começa uma espécie de jornada de progressiva tomada de consciência acerca do seu papel no interior da cadeia produtiva. Neste contexto, o conceito-chave é precisamente aquele que dá nome à peça, o de *mais-valia*, que é exposto de maneira didática a partir de exemplos concretos inspirados, por um lado, na teoria econômica tal qual exposta em *O Capital* (cena do congresso) e, por outro, na própria tradição teatral brasileira (cena da feira, que trava um diálogo implícito com uma cena estruturalmente similar na peça de Boal, *A Revolução na América do Sul*). Assim, ao seguir a trajetória de D4, o público também é levado a, gradualmente, tomar consciência dos processos sociais no qual se encontra envolvido, em particular sua exploração por parte dos detentores dos meios de produção.

É importante ressaltar, porém, que a peça não se limita apenas a um esclarecimento acerca dos mecanismos de extração da mais-valia. Pois, por si só, esse mecanismo é sem interesse; ganha relevo apenas quando situado num contexto mais amplo de *luta de classes*. Desse modo, a didática exposição do conceito de mais-valia é apenas o prelúdio para o verdadeiro clímax da peça: o grande confronto entre operários e capitalistas, entre as forças propulsoras da revolução e a contrarrevolução. Daí porque a peça não objetiva somente a tomada de consciência da classe operária, mas, principalmente, a tomada de posição no interior de um conflito. Mais do que um exercício teórico de esclarecimento, a peça de Oduvaldo Vianna é um *chamado à ação*. Para isso contribui, como fator decisivo, a própria dinâmica formal da peça, que, apropriando-se de técnicas do teatro épico, em particular da prática de Brecht, busca não somente uma identificação emocional do público com determinados protagonistas, mas, principalmente, uma reflexão crítica acerca das *teses* expostas, como primeiro passo para que se possa organizar uma prática efetiva.

É evidente que, para atingir tais objetivos, em especial a conquista de um novo público, Vianninha precisava de um novo método de trabalho, isto é, uma nova maneira de organizar o próprio processo de produção de uma peça. Isso já se evidenciava na redação de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, que contou com a colaboração de economistas do ISEB (em particular, Carlos Estevam Martins), a fim de elaborar uma exposição eficiente de determinados conceitos marxistas. A direção de Francisco de Assis, por sua vez, também contou com a preocupação de reorganizar

as relações de produção na montagem da peça. Não se trata aqui de afirmar que, em tal montagem, Francisco de Assis estivesse buscando algo como um processo colaborativo *avant la lettre*, mas de evidenciar que, na sua direção, ocorreu um esforço no sentido de colocar em questão a rígida hierarquização que caracterizava a produção teatral, em que o diretor ocupava o lugar daquele que, com o texto em mãos, era capaz de determinar todo o trabalho de montagem, inclusive em seus menores. Contra isso, Francisco de Assis tentou introduzir o público no processo de direção, a quem foi permitido assistir aos ensaios, assim como comentar e discutir as opções cênicas da montagem.

Por fim, a vinculação com outras instituições (como a UNE) permitiu à peça sair de um circuito teatral restrito e atingir públicos cada vez mais amplos. Esta confluência de fatores, implicando numa *coletivização da produção* – relegando ao passado a ideia romântica do dramaturgo genial, do diretor autoritário, da companhia fechada –, seria o núcleo do CPC, primeira experiência de *agitprop* brasileira. Talvez se possa mesmo dizer que, com *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, apesar de todos seus problemas (e não eram poucos), o teatro finalmente havia esboçado uma resposta às perguntas de Boal colocadas no início deste texto, a partir de uma completa politização da arte, inclusive no que diz respeito às forças produtivas envolvidas.

A breve experiência teatral de Heleny Guariba deve ser compreendida na esteira desse projeto e dessa tentativa de ampliação do público teatral para além do eixo artístico paulistano, ambos prematuramente abortados após o golpe contrarrevolucionário de 1964. A criação do Teatro da Cidade de Santo André é, nesse sentido, um índice claro da maneira como Heleny entendia a função política do teatro. Influenciada pela experiência do Théâtre de la Cité, que Planchon construíra na zona industrial de Lyon, Heleny pretendia reproduzir em Santo André, também uma cidade cuja população era composta por empregados da indústria e seus familiares, o mesmo projeto de circulação de ideias políticas que ocorrera no teatro de Planchon. Além disso, seguindo um caminho já traçado por Vianninha, com base nas experiências precedentes de Antoine, Planchon e outros, Heleny vinculou o grupo a uma instituição mais ampla (curiosamente, o próprio Estado, na forma da prefeitura de Santo André), ainda que preservando sua independência. Essa vinculação era necessária, pois, como já demonstrara a experiência do Arena, sem este vínculo tornava-se extremamente difícil realizar um teatro de qualidade dirigido a um público mais amplo, dados os escassos recursos da classe teatral (por exemplo, o baixo preço dos ingressos, necessário para atrair um público de baixo poder aquisitivo, seria de difícil manutenção sem alguma forma de subsídio).

No que diz respeito à maneira como ela se inscreve no programa de formação da consciência da classe proletária, é preciso voltar a insistir na

importante noção de escritura cênica tal como desenvolvida pela autora. Pois, de fato, caso nos detivéssemos meramente no repertório escolhido, teríamos a impressão de que Heleny fora uma diretora relativamente conservadora: sua primeira peça, ainda na EAD, foi uma montagem de *Doroteia*, de Nelson Rodrigues – dramaturgo que dificilmente poderia ser pensado a serviço do proletariado –, seguida, como peça de estreia do GTC, por *Jorge Dandin*, uma pequena comédia de Molière, considerada como pertencente à fase menos brilhante do autor francês.

No entanto, mesmo tal repertório já apresenta algumas peculiaridades, principalmente se nos ativermos ao seu gênero: no caso de *Doroteia*, temos uma *farsa* –segundo Sábato Magaldi, Heleny foi a primeira a compreender este caráter da peça, encenando-a como *farsa* –, no caso de *Jorge Dandin*, temos uma *comédia de situações* –pelo menos no entendimento de Heleny –, o que já nos coloca a uma relativa distância do drama burguês clássico. Isso porque tais gêneros, ao contrário do drama burguês, bloqueiam de imediato procedimentos de identificação por parte do público, promovendo um distanciamento quase natural e propiciando, assim, a distância necessária ao exercício de sua capacidade crítica. Este é um ponto de suma importância, pois, ao contrário do drama clássico, no qual o espetáculo desenvolve uma ação necessária que parte precisamente do protagonista, nesses espetáculos, o que interessava fundamentalmente a Heleny era a determinação dos personagens por suas relações de classe. É isto que explica, de maneira mais precisa, a escolha de ambas as peças.

No caso de *Doroteia*, esse cuidado com a demarcação de um pertencimento de classe das personagens já se revelava, por exemplo, no figurino, tipicamente aristocrata decadente, para as senhoras, e típico de prostitutas, para *Doroteia*. No entanto, é somente com *Jorge Dandin* que a escritura cênica ganha realmente corpo, a partir da incorporação de uma série de elementos novos. A própria cenografia já demarcava as posições de classe: construído por Flávio Império, o cenário era constituído por três níveis diferentes, cada qual assinalando um estamento (campesinato, burguesia, aristocracia). A adição de personagens camponeses, ausentes na peça de Molière – ainda que nenhum deles possuía falas, respeitando assim o *texto* do dramaturgo –, mostra-se importantíssima para tal procedimento, uma vez que, sem estes, o quadro da sociedade examinada nesta peça seria necessariamente lacunar. Deste ponto de vista, na montagem dessa peça pelo GTC, interessa menos a comicidade das desventuras de Jorge Dandin, do que os conflitos de classe claramente expostos na peça de Molière, de modo que o verdadeiro protagonista do espetáculo é menos o personagem-título do que a *luta de classes* simbolizada por seu trajeto.

É esse o movimento que interessa a Heleny: representar, didaticamente, a maneira como os personagens, mais do que determinarem livremente seus passos, são, ao contrário, constantemente determinados

por seu *lugar social* e pelos conflitos daí decorrentes. Neste sentido, para além de um possível paralelismo entre a sociedade feudal retratada por Molière, com sua burguesia ascendente e aristocracia decadente, e a nossa própria, em condições similares, o alcance político da peça já se encontra na mera exposição dessa tese maior, uma vez que permite ao espectador, a partir de uma reflexão crítica, tomar consciência de processos sociais de maior amplitude, adquirindo, portanto, uma atitude crítica face à realidade.

Tendo em vista esse objetivo didático, a montagem de *Jorge Dandin*, ao menos segundo a crítica da época, foi um sucesso. E, com efeito, o amplo público conquistado parece corroborar o fato. No entanto, cabem aqui algumas considerações maiores sobre o real alcance deste trabalho. Se podemos identificar a *forma* de uma obra de arte ao seu *conteúdo social sedimentado* – formulação que, como vimos, não é estranha a Heleny –, então problemas de ordem formais podem ser sintomas de problemas sociais de maior amplitude. Tratar-se-ia, portanto, de pensar quais *injunções sociais* estavam em jogo no que podemos identificar como um limite formal na experiência estético-política de Heleny, e quais bloqueios ou obstáculos se impunham à realização de uma forma ainda mais radical. Esse limite se especificaria em três aspectos. Em primeiro lugar, é importante destacar que, do ponto de vista estético, a montagem de *Doro-teia* e de *Jorge Dandin* parece renunciar a uma posição mais coletivista, principalmente no que diz respeito ao trabalho de direção, que parece preservar uma *divisão do trabalho* no interior do processo de montagem – diferentemente da crítica às relações de produção teatrais implícita na montagem de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* –, já que, mesmo em seus textos teóricos, Heleny parecia privilegiar sobremaneira a função do diretor. Em segundo lugar, tal limite se expressa na aparente predileção de Heleny por um método que objetivava uma identificação entre ator e personagem, através, entre outras coisas, de uma compreensão da psicologia profunda deste último (segundo depoimentos de diversos atores, era essa a direção das instruções de Heleny). Ora, não deixa de provocar estranheza a utilização deste método em um trabalho que pretendia deslocar o foco do conflito psicológico para as determinações sociais.

Adiciona-se a isso também a curiosa vinculação, articulada por Heleny, entre o GTC e a prefeitura de Santo André. É verdade que a procura por um subsídio público para a montagem de peças não era novidade no cenário brasileiro, tornando-se mesmo prática corrente naquela época. O negócio parecia vantajoso: não só se conseguia assim recursos para encenações mais ousadas, como também se preservava uma independência em relação aos ditames do mercado. No entanto, há que se perguntar sobre a estranheza de se pedir financiamento estatal para um projeto estético que se insere em um horizonte maior de luta política contra o próprio Estado. Há aqui uma diferença crucial em relação à

postura adotada, por exemplo, pelo CPC, que já entrevira a necessidade de financiamento externo: enquanto esse último se vinculava a movimentos sociais que preservavam sua independência (relativa ou não) em relação ao Estado, no caso de Heleny o vínculo com o aparelho estatal, através da Secretaria da Cultura, era direto. Que isso resultava em uma enorme tensão, principalmente caso assumissem secretários não tão prestimosos, nos parece evidente. Mas, talvez, Heleny não visse outro modo de concretizar seu projeto estético-político. O que nos leva a um problema de ordem mais geral.

Dissemos acima que a forma de um espetáculo poderia ser entendida como um conteúdo social sedimentado – que corresponderia à maneira que a própria Heleny pensava a obra de arte, como produzindo e induzindo novas ideologias, compreendidas como modos de se organizar uma prática social –, havendo, portanto, um estreito vínculo entre o estético e o político. O êxito de uma peça, e mesmo de um projeto estético como um todo, se assentaria, no interior deste ponto de vista, na existência de determinadas condições sociais objetivas, ainda que na forma de virtualidades. Nos parece claro, entretanto, que no caso do projeto estético de Heleny Guariba, e mesmo de sua geração, *faltavam, precisamente, tais condições*. O golpe contrarrevolucionário de 1964, aprofundado posteriormente no final de 1968 com o AI-5, efetivamente reconfigurara o explosivo campo social de outrora, travando uma luta implacável contra os proponentes de uma nova ordem (proletariado e campesinato). Em outros termos, a ditadura civil-militar parecia ter tornado o teatro *supérfluo*. Restava, portanto, apenas a *luta armada*.



**HELENY GUARIBA**

Dulce Muniz





*Imagens: p. 57 e 62, acervo pessoal de Dulce Muniz,  
p. 58, acervo pessoal de Cândida Guariba*

Heleny põe a sua cabeça com cabelinhos “à la Garçonne” e os habituais óculos pela janela do ônibus Aeroporto/Perdizes, em frente ao Colégio Caetano de Campos, na Praça da República (hoje Secretaria Estadual da Educação), e grita:

– *Liga pra tia Irma e diz que eu volto na segunda quinzena pra levar o Chico e o João para a praia...*

Era dia 6 ou 7 de julho de 1971 e foram estas as últimas palavras que ouvi de Heleny, e a última vez em que a vi.

Ela ia para o Rio de Janeiro para, talvez, se encontrar com algum companheiro da VPR – Vanguarda Popular Revolucionária – seu grupo clandestino de resistência armada à ditadura brasileira. Com ela viajou Paulo Celestino, militante de outro agrupamento armado – ALN – Ação Libertadora Nacional.

Iam para o Rio para, numa tentativa desesperada, manter e/ou unir os dois grupos e continuar a luta contra o regime militar.

Ao contrário do que dizem, Heleny nunca pretendeu deixar o Brasil. Ela pode até – não sei se o fez – ter feito alguma coisa em busca de uma rota de fuga; se o fez, porém, fez para acalmar quem a pressionava para isso, para ter sossego, para ter tranquilidade e poder continuar tentando reerguer a sua organização, coisa que ela se tinha imposto como tarefa, pois considerava imperioso persistir na luta contra a ditadura.

Era o que ela sempre me assegurava, veementemente, em quase todos os dias em que nos encontrávamos.

Foi por isto que Heleny Guariba foi presa, torturada e assassinada na Casa da Morte em Petrópolis – RJ. Quem a prendeu, quem a torturou, quem a matou sabia o que ela pretendia; por isso, quando ela se recusou a falar e/ou aceitar propostas imorais de colaboração, eles a mataram e desapareceram com seu corpo.

Com seu sempre atento e arguto olhar, ela deve ter visto e descoberto muita coisa no inferno em que passou suas últimas horas de vida. Ela não poderia sair viva dali.

13 de Julho de 1971: a notícia de sua prisão chega, pelo telefone, ao Teatro de Arena de São Paulo, onde o grupo preparava seu próximo espetáculo, cujo título era *Doce América, Latino América*.

Um frio percorreu a espinha de todos os que estávamos no pequeno teatro da rua Teodoro Baima, cujo diretor Augusto Boal fora também preso e torturado, mas que com a solidariedade de artistas e intelectuais do Brasil e do mundo todo, conseguiu viajar para fora do país.

No primeiro momento pensamos que Heleny ficaria presa por algum tempo e que por fim seria libertada. Muito depois é que soubemos que Heleny, ao ser presa, fora levada ao centro de tortura do governo militar em Petrópolis, no Rio de Janeiro, conhecido pelo nome de “Casa da Morte”, de onde quase ninguém saía com vida.

Heleny Guariba, professora e diretora de teatro, desapareceu aos trinta anos de idade, deixando dois filhos pequenos – Chico e João –, mãe, tia, família, ex-alunos e amigos.

Ela havia se formado em filosofia, na USP da rua Maria Antônia e então viajado para a Europa. Foi estudar teatro com o diretor francês Roger Planchon, do Théâtre de la Cité. Fez também um pequeno estágio no Berliner Ensemble, fundado por Bertolt Brecht. Quando Heleny voltou ao Brasil, foi dar aulas na Escola de Arte Dramática, na Aliança Francesa e no Instituto de Arte e Decoração. Ao mesmo tempo, iniciou sua aproximação com grupos armados que preparavam suas ações contra a ditadura imposta ao país, em abril de 1964. Estes contatos eram feitos principalmente, através de sua antiga amiga, da USP, Iara Iavelberg, psicóloga e militante da VPR.

Na EAD, montou com suas alunas a peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, provocando debates e polêmicas por sua direção ousada e original. Com ex-alunos da mesma escola, já profissionalizados, fundou em Santo André, cidade operária e fabril do ABCD paulista, o Grupo Teatro da Cidade de Santo André. Ali, com o apoio da Secretaria Municipal de Educação, o grupo elaborou um exemplar plano de popularização do teatro junto a escolas e fábricas da região, e Heleny, inspirada em Planchon, montou o clássico *Jorge Dandin*, de Molière.

Heleny era militante de esquerda. Seus espetáculos eram claramente políticos e tomavam o lado dos trabalhadores. Essas características esta-

vam presentes também em *Jorge Dandin* – seu primeiro e único espetáculo profissional.

Apesar da ditadura manter o teatro sob forte censura, Heleny conseguiu, surpreendentemente, driblar os censores e fazer muito sucesso com o espetáculo, realizando profundos debates sobre a situação dos trabalhadores e o momento político que o Brasil vivia.

O espetáculo recebeu críticas positivas e extensas de todos os críticos, em especial, de Décio de Almeida Prado e Paulo Mendonça, respectivamente nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, os dois mais importantes periódicos da época.

*Jorge Dandin* também cumpriu pequena temporada no SESC Anchieta e garantiu a Heleny o Prêmio de Revelação em Direção da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1968, o emblemático ano do AI-5, que endureceu ainda mais a censura e a própria ditadura.

Heleny tornou-se bastante conhecida e reconhecida pela comunidade teatral da época. Voltou a dar aulas e criou um curso de interpretação, com a atriz, e hoje também psicanalista, Cecília Thumin Boal.

O curso tinha, além delas, um corpo docente formado pelo professor Baldur, canto; pela bailarina Mercedes Batista, danças brasileiras; pela fonoaudióloga dra. Rosimarie; e, ainda, pelo ator Rodrigo Santiago, que eventualmente colaborava com as aulas de interpretação ministradas por Cecília. Heleny era responsável pelas aulas de história da arte e do teatro e pelas aulas de direção teatral.

Esse curso durou mais ou menos um ano, e como conclusão, Heleny propôs que fosse montado um outro clássico francês: *O Casamento do Fígaro*, de Beaumarchais, em que pretendia, através da trama sobre os nobres e seus vassalos, expor as entranhas do poder e as diferenças políticas e sociais, fazendo também uma analogia com o regime ditatorial que dominava o Brasil.

Heleny não pôde levar a cabo seus planos, pois foi presa pela primeira vez em fevereiro de 1970, pela Operação Bandeirantes – OBAN, futuro DOI-CODI, e ficou encarcerada no Presídio Tiradentes, em São Paulo, até março de 1971, quando foi solta – para ser apanhada e barbaramente assassinada em julho do mesmo ano, no Rio de Janeiro, assim terminando a sua curta existência.

Heleny Guariba viveu apenas trinta anos e alguns meses, mas teve uma vida digna e corajosa. Morreu lutando pela ideia de libertar o Brasil da tirania e construir uma nação independente e socialista.

Os brasileiros em geral e os artistas de teatro, em particular, devem se orgulhar desta militante, que deu sua vida por um mundo melhor e diferente deste em que vivemos.



*Sakayama*  
S. Paulo

## PROCESSO DE ARISTEU

Mariana Soutto Mayor e Paulinho Tó

UM: Fala a verdade.

DOIS: De quem?

UM: A sua.

DOIS: Pra quem?

UM: Pra mim.

DOIS: Não dá.

UM: Por quê?

DOIS: A mentira é menos dolorosa.

UM: Fala.

DOIS: Por quê?

UM: O nosso amor tem que continuar.

DOIS: Tanto faz. O contrato continua.

UM: O amor...

DOIS: O amor acaba.  
Você quer verdade?

UM: Quero verdade.

DOIS: Que isso...  
O amor é mais bonito.

UM: O amor é só contrato. Rasga e me fala.

DOIS: Esquece.

UM: Por favor, meu amor. Faça justiça.

DOIS: Pra quê?

UM: Por mim.

DOIS: Não.

UM: Por quê?

DOIS: A sua justiça não interessa.

UM: Culpado.

DOIS: É você.

UM: Assim nosso amor não suporta.

DOIS: Nosso amor não existe.

UM: Eu peço desculpas.

DOIS: Não.

UM: Eu publico no jornal as desculpas.

DOIS: Não.

UM: Eu invento outras desculpas, não, eu me acuso de loucura.

DOIS: Não.

UM: Falo que estava executando minha função com total frieza, não, falo que só cumpria o que me mandavam.

DOIS: Não.

UM: O que você quer?

DOIS: Você não quer saber. Esquece isso.

UM: Não.

DOIS: Você não pode, não vai fazer nada.

UM: Fala!

DOIS: Quero que reescreva a história.

UM: Oi?

DOIS: Que fale do nosso falso amor de hoje.  
Que o contrato não serviu pra nada.

UM: Espera.

DOIS: O que continua é barbárie.  
A merda toda está espalhada.



# ENTREVISTA COM ITTALA NANDI

Isabel Teixeira





Esta entrevista com Ittala Nandi foi realizada em 6 de agosto de 2012, na cidade do Rio de Janeiro.

Ittala é, sem dúvida, uma mulher livre. Aliás, é esse o mote da famosa entrevista que deu para a revista *Realidade* em janeiro de 1967. A liberdade cantada naquela ocasião perdura. E me parece que, no caso de Ittala, liberdade tem a ver com movimento.

Atriz, dramaturga, escritora, diretora, produtora e educadora, Ittala vive plenamente todas as suas vocações. Sua fala revela um compromisso com o tempo presente, com olhos (lindos) atentos no futuro. Depois que nos despedimos e durante o mês que passei transcrevendo esta nossa conversa, suas palavras ficaram ressoando em mim, num constante convite à reflexão.

E uma curiosidade: perguntei a ela por que a grafia do seu nome havia mudado. Imaginei que a resposta teria algo a ver com numerologia. Mas não... Ittala explicou-me que o acento no primeiro “i” fazia com que ela sempre voltasse para trás para acentuar seu nome. Inserindo um outro “t”, o acento do “i” cairia. Nas palavras dela: “Isso é para não voltar pra trás nunca. É pra ir pra frente. É essa a ideia.”

Com vocês, Ittala Nandi, a mulher futurista!

ISABEL: Você é formada em administração, não é?

ITTALA: Não, eu sou formada em ciências contábeis, sou contadora. Não fiz curso de administração de empresas. Mas tenho prática porque administrei o Oficina. Em 2003, quando o curso de formação de atores que administrei e onde dei aulas como professora de interpretação completou dez anos, recebi da Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO, o título de Notório Saber. Sou doutora em artes cênicas. Eu sempre produzi e sempre atuei, tudo junto. Entrei no Oficina como contadora. E, na prática, além de contadora, passei a ser produtora também. Porque o Zé Celso e o Renato Borghi me convidaram para participar como sócia da Cia. de Teatro Oficina. Então, junto com Fernando Peixoto e Etty Fraser, éramos os sócios-proprietários do teatro. Minha função era ser atriz, administradora e também produtora, porque a gente fazia tudo. Éramos um grupo permanente, em que exercíamos muitas funções. Eu fiz o curso de teatro do Eugênio Kusnet. E depois ganhei uma bolsa de estudos na França, onde fiz outros cursos. Era uma bolsa técnica, não era uma bolsa de obrigatoriedade pra ter diploma, porque eu não quis. Dei preferência a poder acompanhar de perto o trabalho de diversos diretores. Isso foi tão bom... Eu pude acompanhar os trabalhos do Planchon, por exemplo. Ganhei uma carteira do governo francês, que eu chamava de “carteira mágica”: entrava onde eu queria, via tudo o que queria ver... Ninguém podia dizer não porque aquela carteira era a “carteira mágica”.

ISABEL: Muitas vezes fiquei emocionada com o seu livro. Você escreve como se estivesse falando.

ITTALA: Não sou escritora. Sou atriz. Mas o primeiro desejo que tive na minha juventude não era o de ser atriz. Eu queria ser escritora. Sempre foram acasos que me levaram a ser atriz. Escrevo como se fala, de forma coloquial. Eu escrevi uma peça ainda inédita que se chama *O Diabo e a Avó*<sup>1</sup>, dois livros técnicos<sup>2</sup> e agora eu vou lançar meu primeiro romance, que se chama *O Sonho de Vesta*. Um romance futurista, que se passa no Neolítico, em uma comunidade matriarcal. E também estou criando uma grande escola, uma escola técnica de teatro, tv e cinema.

ISABEL: Parece que na sua carreira há sempre uma simbiose da vida com o teatro.

ITTALA: Viver sem o teatro é impossível. Hoje em dia, tenho mais certeza do que nunca que o teatro é a arte eterna. Lembro que diziam que o advento da televisão acabaria com o teatro. Nada vai substituir o teatro. Ele pode entrar em processos críticos, mas é impossível acabar. Porque tudo é teatro. A vida é um teatro. Você nasce e seu primeiro papel é o de filho e depois vai ser pai, vai ser mãe, vai ter uma profissão.

1 Em fase de produção.

2 *Teatro Oficina: Onde a Arte não Dormia* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989) e *Teatro Começo Até...* (São Paulo, Hucitec, 2004).

São teatros que você vai fazer na sua vida. E isso não tem fim. Por isso o título do meu segundo livro é: *Teatro Começo Até...* Até não existir mais um ser humano vivo. Pode acontecer uma guerra nuclear, acabar a humanidade, mas se um ser humano ficar vivo, o teatro vai existir nessa pessoa, porque ela poderá fazer um monólogo. É a única arte que não precisa de técnica, é a única arte que depende apenas do corpo do intérprete. O corpo do ator é o seu palco. É o seu teatro. Se sobrarem duas pessoas na humanidade vai existir a possibilidade de um diálogo. E será a única arte que irá existir. As outras seriam impossíveis porque precisam de técnicas para existir, precisam de máquinas, de aparelhos. O teatro não precisa. Pode ser feito como era, à luz de velas, ou da lua cheia. É a arte eterna. O teatro é o único lugar em que você tem que ser verdadeiro, mesmo mentindo. Porque na vida real, de um modo geral, somos muito canastrões. Nem sempre estamos imbuídos de uma verdade. Mas no palco, se não for verdadeiro, você não é aceito. Mesmo quando faz teatro com o chamado distanciamento crítico, ou quando faz realismo e interpreta uma mentirosa, por exemplo, ela tem de ser mais verdadeira do que nunca. Quer dizer, o único momento em que o ser humano é verdadeiro é quando está no palco. É por isso que todo mundo quer ser ator. Porque todo mundo quer viver essa verdade.

ISABEL: O teatro que vocês do Oficina estavam realizando reflete muito essa atitude em relação à verdade. Houve, na época, o intuito de quebrar uma ordem que estava estabelecida. E a atitude de vocês como geração, fora do palco, ia por aí também. Tudo muito forte. E hoje? Você reconhece os frutos dessa atitude em algum lugar?

ITTALA: Eu acredito que nos teatros amadores ainda há essa visão que nós tínhamos no Oficina: amar e dor – amador. Grupos que trabalham com repertório. O Oficina era um pouco diverso, fazíamos um teatro para também desmistificar o gosto burguês existente. O culto ao estrelismo foi criticado por nós. No Oficina, o distanciamento crítico dentro de nós mesmos era forte. Hoje em dia esse desejo de verdade, de criar uma nova linguagem, de desmistificar, eu vejo mais em grupos amadores e em muito poucas montagens cidadinas. Nós éramos debochados, desmistificadores. Nós não éramos muito aceitos no meio porque tínhamos essa forma, esse determinado jeito de ser. E é claro que todos nós levamos isso para as nossas vidas. O Zé Celso, o Renato Borghi, o Fernando Peixoto, eu... Nós trouxemos isso para o nosso cotidiano, cada um do seu jeito, porque sempre fomos coerentes. Se você, como ator, faz um tipo de trabalho ponta de lança que critica o *status quo*, como pessoa você não pode ser o contrário. Se você busca no teatro uma verdade que pretende e quer revolucionar a sociedade, na vida você tem de ser coerente com isso. Hoje em dia é diferente, você precisa estar na mídia para existir. Os tempos são outros. Tudo é mais mercado. Eu faço televisão, faço cinema, mas nunca aceitei fazer um personagem com o qual eu não me identifi-

cassee. Perdi muito dinheiro na vida por causa disso. Porque só fiz o que eu quis, o que eu quero. Personagens que têm algo a dizer. A primeira novela que fiz, foi *O Direito de Amar*. Eu fazia Joana, a Louca do Sobrado. Esse personagem foi marcante. Me lembro que nenhuma atriz queria o papel. Quando Jayme Monjardim me chamou ele estava preocupado, pensando que eu também poderia não aceitar. A personagem só entrava no trigésimo ou quadragésimo capítulo. Isso não era para uma *star*. Penso que achavam que seria uma personagem coadjuvante. Quando Jayme me contou a trama e falou sobre Joana, a Louca, eu achei forte e aceitei. Ela se tornou a principal personagem da novela. Todo mundo até hoje lembra dessa novela. Depois fiz *Que Rei Sou Eu?*, como Lou Lou Lion, uma cigana revolucionária, uma cigana que protegia um grupo revolucionário. Mas fiz pouca televisão. Não fiz mais que quatro novelas. Recentemente na tv Record, onde sou contratada, interpretei uma personagem maravilhosa na novela *Os Mutantes*, de autoria do Tiago Santiago, com direção de Alexandre Avancini. Fiz uma bióloga, a Dra. Júlia, uma insana que cria-va mutantes. Personagem difícil, que poderia ter sido uma megera, mas coloquei humor nela. Foi um desafio. Nunca havia feito uma personagem má. É interessante. A novela foi um sucesso absoluto. Nada comum. Também tem isso, ninguém me procura para fazer personagem comum [risos]. Tenho 54 anos de profissão e nunca fiz uma personagem que não fosse marcante. No cinema, então, nem se fala. Eu só fiz personagens de forte empatia. No Cinema Novo trabalhei com quase todos os diretores...

ISABEL: Esse tipo de atitude que você começou a ter na vida em geral...

ITTALA: Rebelde.

ISABEL: Mas uma rebeldia que semeava, tinha um ideal e um objetivo.

ITTALA: Mas hoje em dia a palavra rebelde cabe mais. Sabe por quê? Porque o mundo está muito reacionário. Atualmente vivemos numa era de transição para sair desse mesmo no qual estamos. Principalmente na política. A democracia não existe mais, o mundo está vivendo a ditadura do Mercado. O mundo virou mercadologia. Essa é uma das piores ditaduras. Porque para fazer parte desse mercado, para comprar, comprar, é preciso dinheiro, que é o “deus” mais importante da atualidade. E que está na mão de poucos. Pra fazer parte, ser incluído nesse mercado, é preciso na maioria das vezes degradar sua vida. Roubar, matar... Esse “deus” não engrandece as pessoas; ao contrário, deteriora. Todos sofrem com esse estado de coisas. As artes sofrem com isso. Se você for fazer uma comparação de como era a vida na época do Oficina e como ela é hoje, vai ver que o Brasil está mais despolitizado. Eu vejo pelos alunos, que foram formados pela ditadura. São, na sua grande maioria, extremamente alienados. O que é mais doloroso pra mim, é que essa alienação pode ser recuperada, mas a criatividade não. A falta de criatividade resulta como a consequência mais grave. A euforia do lugar-comum é trágica. É uma tragédia. Nós estamos vivendo anos de ferro.

ISABEL: Se o teatro brasileiro moderno começa na década de 1940, com o TBC, o que começa a acontecer, como continuidade desse processo, é o surgimento de certos grupos que vão mudando aos poucos os modos de produção...

ITTALA: E te digo uma coisa: se não tivesse existido o TBC, o Oficina e o Arena não existiriam. Nós respeitávamos o TBC e o que ele representava, adorávamos Cacilda Becker, mas queríamos um teatro brasileiro, sem influências culturais europeizadas. Tínhamos uma visão crítica do processo. Nós fizemos uma revolução, o Oficina realizou uma mudança estética do palco. O Arena realizou uma revolução dramaturgica. Quase todos no Arena eram autores. Com exceção de *O Rei da Vela*, do Oswald de Andrade, as nossas montagens eram de autores estrangeiros. E as pessoas achavam que eram peças brasileiras, tal a forma como a gente conseguia revolucionar essa estética teatral, principalmente na forma de falar, sem os “dar-lhe”, “deixá-lo”, “fá-lo-ei”, coisas desse tipo que não são a forma de falar do dia a dia. As traduções eram feitas pelo grupo, principalmente pelo Fernando Peixoto. Falávamos no palco como se fala na vida real, no cotidiano. Isso aproxima o espectador e dá uma visão que deixa de ser uma influência europeia para ser (como dizia o Oswald) “cultura de exportação”, a forma como somos, como falamos. Oswald nos marcou desde o Oficina até hoje. Eu me considero uma mulher futurista.

ISABEL: Se o teatro vinha caminhando até aquele ponto como uma trajetória coerente (visões críticas que geram novos formatos, um caminho impulsionando ou contestando o outro), o processo de fechamento que a ditadura vai impondo abafa um pouco essa linha contínua, não é?

ITTALA: É. E aí entra a educação. Porque esse foi o lance da ditadura, o acordo MEC-USAID, que introduziu o método educacional dos professores que foram estudar nos Estados Unidos para implantar aqui uma forma de *educação capacho*. De educação sem criatividade. Eu estava lendo hoje na revista *Época* um professor americano que fala sobre a educação no Brasil. A maioria das escolas educa os alunos de forma errada. Antes de tudo, deve haver uma identificação entre o som e a palavra. No Brasil isso se inverte. Então, o aluno lê e não consegue falar com as próprias palavras sobre o que leu. Porque ele não tem identificação com a palavra. Olha que coisa...

ISABEL: Por isso você fala dos filhos da ditadura e do problema da criatividade também. Tudo faz parte de um mesmo processo.

ITTALA: Claro. Sabe o que é ter trinta alunos entre 17 e 22 anos em sala de aula e quase a maioria absoluta deles tomar remédio pra depressão? Sabe o que quer dizer isso? É inacreditável, impressionante. Ou então são as drogas. Por quê? Por não verem sentido na vida. Quando se drogam se sentem mais criativos, compreende? Porque vivem uma sociedade que está extratificada. E no entanto há tudo a ser feito ainda, porque o que está aí não está correto. Tem que se mudar tudo, enten-

deu? Quando brinco com eles dizendo assim: “bom, então quer dizer que vocês estão todos de acordo com a democracia, com o governo do demo?” Eles respondem: “Hã? O quê? Como, professora?” E eu digo: “ué, a palavra não diz? *Demo* é demônio e *cracia* é governo. Governo do demônio”. Eles piram com essa brincadeira. Você está entendendo? É uma provocação, pra acordar. É claro que democracia não é isso. Mas você pode brincar com isso. E, nesses pequenos detalhes, eles são levados a ver outros ângulos da mesma coisa.

ISABEL: Você acha que teve um retrocesso?

ITTALA: Acho. Eu fui símbolo sexual. Eu e a Leila Diniz éramos amigas e fizemos uma pequena mudança no comportamento social feminino daqueles dias, com nossas atitudes. Ela, por exemplo, mostrando a barriga grávida com biquini, sem o pano por cima. Isso foi um auê. Eu introduzindo a minissaia. São só dois exemplos, porque aconteceram muitas outras coisas nesse período. A pílula começou a dar vazão para que a mulher pudesse transar, sem culpa, e pudesse fazer o que os homens fazem. Enfim, era a conquista da liberdade sexual, a importante revolução sexual. Mas a liberdade sexual é uma das liberdades que a mulher precisava conquistar. Não é a principal. Ela precisa conquistar muitas coisas até mais importantes que a liberdade sexual. Agora ela foi conquistada. Tudo bem. E o resto? Cadê o resto? As mulheres assumem postos que eram dos homens e comandam igual a eles. Isso é assustador. Ganhamos liberdade sexual, mas perdemos o amor. O amor não tem sexo. Temos que amar a igualdade do salário no trabalho, as árvores, sermos mais econômicos e, claro, amarmos o nosso próximo, amarmos ao outro, amarmos o desejo de acabar com a exploração do homem pelo homem, principalmente.

ISABEL: Você não acredita que aquele patriarcado que vocês combatiam ainda existe enraizado no modo como a gente vive hoje?

ITTALA: O patriarcado nunca esteve tão forte como é hoje. Porque ele se fortalece na ditadura em que estamos vivendo. A ditadura do Mercado, desse capitalismo sem alma que se fortalece no patriarcado radical e que permite certas brincadeiras – como, por exemplo, mascarar o problema colocando mulheres no governo. Isso é tática mercadológica, é negócio. Por baixo é a podridão patriarcal que continua a comandar.

ISABEL: E o casamento hoje em dia? Eu acho que o tempo todo a gente tem que se esforçar para ver o que é condicionamento. Ou seja, precisamos ficar atentas para não começarmos a viver dentro de um padrão que não é nosso, mas que nos foi dado como herança, uma herança de duas ou três gerações atrás. Esse discurso que fiz agora parece até um pouco antigo...

ITTALA: Eu não acredito na instituição casamento. Essa instituição é destruidora. Funciona pra dar continuidade ao “nome” da família. A continuidade do patriarca. No fundo é uma grande farsa. *[Pausa.]* Eu penso



que a ausência dos deuses significa isso que estamos vivendo. Estamos vendo esse sistema se esboroar, como está acontecendo agora. Quando é que você poderia imaginar que iríamos viver a crise financeira do mundo patriarca-capitalista? Me diga. Quando? Te juro, isso me pegou de surpresa. Essa farsa está falida, mas ela continuará fazendo pactos diabólicos para se manter, mesmo que a humanidade se consuma na fome. Hoje em dia fica ridículo a gente ficar citando Marx, mas é verdade o que ele disse. Comprem, compreem, compreem e chega um momento que isso estoura. Para sair dessa crise, só com a divisão de bens. A nossa humanidade ainda está muito mais perto da animalidade do que do *homo sapiens*, essa é a trágica verdade. Veja a questão cultura-educação. A cultura antecede a educação. Pra grande maioria tudo é a mesma coisa. Não é não. Se a cultura de um país não é prestigiada, não é lembrada, a educação se faz como se construíssemos uma casa do teto para baixo. Por exemplo, me diga por que os grandes mestres que a gente segue, Jesus, por exemplo, não escreveram as suas teorias, suas mensagens? Nenhum deles escreveu, nem Buda, nenhum. Alguém escreveu por eles. Porque para eles interessava passar sua cultura, boca a boca. A escrita, a educação, foi feita por outros *a posteriori*, veio depois. A cultura vem antes da educação. A vergonha de ser brasileiro ainda está fortemente introjetada nos brasileiros, a vergonha da origem índia, negra, do caboclo... O brasileiro acha que não é tão bom quanto os que o colonizaram e continuam colonizando. Você não viu o que ator americano idiota disse quando terminou de filmar no Brasil? “A gente tira tudo deles e eles ainda nos dão presentes”. É, foi isso que ele declarou lá fora. É porque nós, brasileiros, temos complexo de inferioridade. Veja como esses países mais velhos fortalecem e vendem a cultura deles. Por que será? Até hoje os americanos acham que a capital do Brasil é a Argentina. Eles estão se lixando pra cultura dos outros. Só fortalecem a deles. A nossa cultura “*tupi or not tupi*” é brilhante, assim como nossos mitos, a cultura Pau-Brasil. É isso que somos. Só que a escola não preserva isso, não ensina esse amor. Na nossa didática de ensino, cultura e educação são a mesma coisa. Educam o jovem para ganhar dinheiro e não para saber quem é, de onde veio e para onde vai! Os jovens crescem massacrados pela grande importância que se dá à cultura do colonizador. Uma das boas coisas que aconteceram na minha vida foi ter me tornado educadora. Ter contato direto com jovens de todas as idades. Comecei a entender melhor o ser humano, a sacar o que está acontecendo. É na escola que você percebe isso. Não é no jornal. Não é nem na relação palco-espectador. É na sala de aula, onde você começa a fazer exercícios e percebe as dificuldades mínimas, que são resultado de problemas culturais. É importante fazer as crianças, os jovens, perceberem a beleza da sua história antes de qualquer outra. O que se ensina sobre o Oswaldó é muito pouco, um pouco de modernismo apenas. Mas não se descobre que ali está a brecha para se descobrir

quem é o “ser brasileiro”. Dizem que esse papo meu é populismo, porque quando você fala das coisas brasileiras no mundo globalizado torna-se populismo. Quer dizer, eu penso que ainda estão para acontecer coisas muito sérias... O processo histórico é assim: você dá dois passos pra frente e um pra trás. A gente está no passo pra trás, mas vão vir os dois para frente. Tudo é renovação. Nada se perde, tudo se transforma. Demora um tempo porque existe a repressão, que sempre quer que o lugar comum se mantenha para que não haja mudanças. O medo da mudança é a chave que mantém a burguesia do jeito que ela é. Se a peça *Pequenos Burgueses*<sup>3</sup> fosse montada agora, ela estaria mais atual do que nunca. Mas veja que a própria natureza está sempre em transformação. A natureza é altamente revolucionária. Ela responde ao que a gente faz. Eu acredito que poderão haver tragédias muito grandes como respostas da natureza. Já estão acontecendo: o degelo do Ártico preocupa a nós e aos ambientalistas, mas as empresas se animam porque lá existem grandes reservas petrolíferas. Petróleo é o sangue da mãe-terra. Estão secando suas veias e depois não querem que aconteçam os desabamentos, os terremotos... Ora, que piada. E a mudança dos tempos virá por uma necessidade de mudança de mentalidade muito mais radical e profunda do que foi. Eu acredito que a gente verá mudanças interessantes pela frente. A gente precisa ser forte pra poder enfrentar tudo o que virá.

ISABEL: No teu primeiro livro, você escreve:

Foram sete anos de Oficina. E das experiências principais que tiro de todos esses anos posso concluir que um dos grandes dramas na vida interior da mulher acontece quando ela desafia a supremacia do *animus* (o homem que tem dentro de si) e diz: “Eu vou olhar pra você”. Quando ela faz isso, vê algo acima do humano – um deus ou um arquétipo – e cai numa solidão intolerável. Mas é nessa solidão que ela encontrará seu “herói” interior – encontro consigo mesma – e, então, poderá querer ser bela, crescer, estudar, para satisfazer a si própria, sendo conseqüentemente útil e linda para a coletividade. “*Só tem sentido viver se você está comigo*”: esta frase tenderá a desaparecer para ser substituída por “*É porque estou comigo que te quero*”. Então, ela estará livre para viver sua aventura e amar, independente, aliada e cúmplice<sup>4</sup>.

Você se lembra disso?

ITALA: Eu penso exatamente assim. Vivo isso com muita alegria. A mulher ainda vive a esperança do príncipe encantado. Isso foi introduzido há séculos na nossa cabecinha. Então, se você não tem o príncipe encantado, é uma rejeitada, uma infeliz... Vou te dizer uma coisa: tive diversos príncipes encantados na minha vida. Muitos amores... E ainda vivo isso. A minha profissão é um desses grandes amores. É a coisa mais forte dentro de mim e que me mantém viva. Isso na verdade não é um

3 Peça de Máksim Górkki, montada pelo Teatro Oficina em 1964, sob a direção de José Celso Martinez Correa. A peça ficou cinco anos em cartaz.

4 Nandi, Ittala. *Teatro Oficina: Onde a Arte não Dormia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 160.

pensamento muito feminino, porque nos ensinam que a mulher foi feita para servir a um homem. Comigo as coisas não foram e não são bem assim. Graças!

ISABEL: Entre todos os filmes que fez, qual foi o que mais te marcou?

ITTALA: Quando o Joaquim Pedro de Andrade iniciou a produção para as filmagens do *O Homem do Pau Brasil*, eu não estava no Rio, estava no Rio Grande do Sul filmando minha primeira direção, *In Vino Veritas*, sobre a colonização italiana na região da vitivinicultura do sul. Então, o Joaquim não estava se comunicando comigo. Em 1980 não havia celulares e eu filmava pelos interiores. No Rio, nós morávamos a poucas casas de distância, na famosa rua Nascimento Silva, em Ipanema. Por isso estávamos sempre juntos. Eu havia feito seu filme *Guerra Conjugal*, o que nos aproximou numa grande amizade. Quando voltei das minhas filmagens, passei por São Paulo e encontrei Zé Celso, e o Zé, entre outras coisas, me disse que o Joaquim Pedro iria começar a filmar. E eu falei: “Mas ele vai começar a filmar sem mim? Ele é louco!” Eu sempre havia pensado que faria uma das mulheres do Oswald, que provavelmente seria a Pagu, com quem eu mais me identificava. Bom, cheguei no Rio, liguei para ele e falei: “Cheguei no Rio e preciso falar com você?” E ele falou: “E eu também! Vamos tomar um café da manhã?” Ele foi lá em casa, com a Cristina Achê, com quem estava casado. Achei ele muito cerimonioso. E pensei: “por que será que ele está desse jeito comigo?” Aí me passou pela cabeça: “Será que ele quer que eu faça o Oswald no filme?” E não deu outra: “Quero que você leia o roteiro porque eu estou pensando em você pra fazer o Oswald”. Eu caí da cadeira de tanto rir. Eu falava, rindo: “Não acredito! Eu tinha acabado de pensar nisso!” A Cristina então disse que ele sonhava há meses que eu fazia o Oswald. Foi hilário. Li o roteiro naquela noite. No dia seguinte nos encontramos. Eu falei: “Quincas, é o seguinte: em algumas cenas eu acho que ele tem que ser feito por um homem... Por que você não assume fazer o filme com um homem e uma mulher no papel do Oswald?” Ele ficou de pensar. No outro dia me ligou e disse: “Conversei com uns e outros, também pensei e acho que a ideia fecha muito bem. É isso!” A Dina Sfat estava em Portugal com o Paulo José. Ele ligou para ela e contou sobre a ideia. A Dina era muito engraçada: “Ainda bem, porque eu faço questão de ter o meu pau”. E ela foi a que mais queria que todas as cenas fossem feitas com o Oswald-Mulher. Ator é um bicho maravilhoso. O Joaquim não mudou o roteiro original que havia sido escrito por ele para um ator interpretar o Oswald. Nós dois, durante as filmagens, depois da janta, dividíamos o texto das cenas que seriam feitas no dia seguinte. As falas e as cenas que seriam minhas ou do Flávio Rangel. A gente dividia no próprio roteiro. Às vezes ele não tinha tempo e trabalhávamos em separado. Quando no dia seguinte comparávamos as nossas divisões, a gente se surpreendia em ver que eram iguais. Penso agora que Joaquim captou em seus sonhos

a *anima* do Oswald, que foi apaixonado por mulheres muito fortes. E só um homem com sua *anima* muito desenvolvida poderia entender as mulheres tão especiais que passaram pela sua vida.

ISABEL: Você e o Joaquim Pedro tinham uma sintonia total.

ITTALA: Sim, outro geminiano pra ninguém botar defeito.

ISABEL: E em relação ao Oswald você também tem várias histórias, que você conta no primeiro livro, onde o acaso não é bem um acaso.

ITTALA: Existia uma psico-sincronicidade muito louca também entre eu e o Oswald. Mesmo ele no céu e eu aqui. Meu primeiro contato com ele havia sido na peça *O Rei da Vela*, que fizemos no Oficina. A história da família da peça teria sido inspirada nas famílias dos reis do café. Eu fazia a personagem Heloísa de Lesbos, que seria uma neta de uma dessas famílias paulistas do café, talvez da família Lunardelli. Para o lançamento da peça fui fazer fotos com um importante fotógrafo da época, e lá conheci Eduardo, um homem lindo, por quem me apaixonei e que se apaixonou por mim. Um romance que foi interrompido porque logo parti para cumprir a bolsa de estudos na França. Eduardo era o neto da família Lunardelli. Havia tantas coincidências que eu não poderia deixar de pensar que eu era o amor do Oswald, depois dele ter ido pro Além do Além. São os milagres da vida.

ISABEL: Você e o Zé se relacionam hoje em dia? Você acompanha o trabalho dele dele? Quando você vai ver alguma peça no Oficina, vê aquilo como um fruto teu?

ITTALA: Sim, em alguns momentos vejo, sim. Se não tivéssemos vivido o que a gente viveu juntos, provavelmente não estaríamos vivos até hoje. Temos em comum um grande amor pelo teatro, nos respeitamos, nos amamos e temos fé na vida.

ISABEL: E você se veria em cena ali de novo?

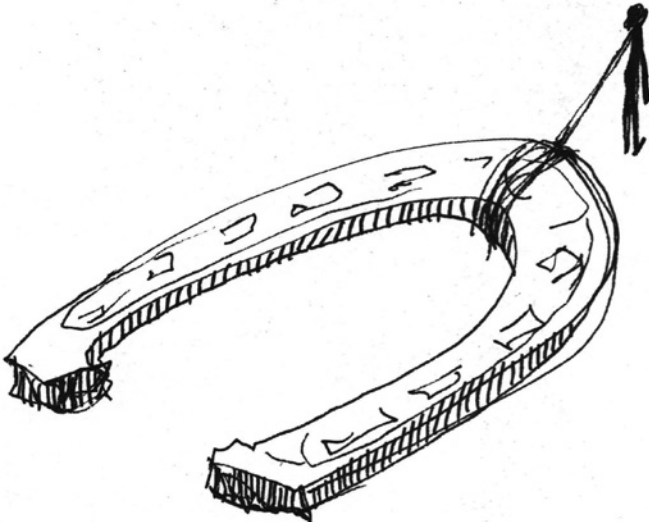
ITTALA: Eu gostaria muito. Não sei se me adaptaria novamente ao seu método, entendeu? Esse seria o problema.

ISABEL: Ou se ele abriria mão para se adequar um pouco ao seu...

ITTALA: Não, ele não faria isso. Enquanto eu estive no Oficina, não me parecia que o Zé pensasse em ser ator. Percebo hoje que a intuição que ele tinha para nos dirigir vinha de um ator que estava oculto nele, que não tinha se manifestado. As interpretações no Teatro Oficina eram bastante especiais. Fazíamos muitos laboratórios de interpretação. Ensaivamos muito. No entanto, a montagem do *Galileu Galilei* foi feita em 28 dias, a toque de caixa, porque a gente estava sem um puto de um tostão. Tinha que fazer, tinha que estreiar. Estreamos. E mesmo assim resultou num espetáculo inesquecível com interpretações “de prêmio”, era o que diziam os que assistiam e a crítica da época. Não é muito comum ensaiar muito tempo, mas nós ensaiávamos muito. *Galileu* foi uma exceção. *Na Selva das Cidades*, que fizemos logo após *Galileu*, nós ensaiamos durante seis meses.

*[Folheia a edição do seu livro, Teatro Oficina: Onde a Arte não Dormia que eu levava para a entrevista. Depois, fica um tempo olhando a primeira página, que mostra a reprodução de uma frase que Francis Ford Coppola escreveu na parede da Escola de Cinema de Cuba.*

ITTALA: Numa das vezes que fui à Cuba encontrei um escrito feito por ele: “*Art Never Sleeps*”. Sabe de onde vem essa frase que ele escreveu no muro de entrada da escola cubana de cinema? Um dos seus filhos vivia com ele, o mais novo. O garoto saiu para andar de lancha com um amigo. O amigo ficou dentro da lancha e pediu para ele desamarrar a âncora. Quando ele fez isso, o barco andou e a âncora degolou o garoto. Imagina a dor! Uma tragédia. Dizem que Coppola ficou muito tempo sem entrar no quarto do filho. Quando teve coragem, ligou o computador e apareceu escrito: “*Art Never Sleeps*”, a arte nunca dorme. Depois de uns dois anos, creio, dessa tragédia, ele foi à Cuba para dar aulas na escola de cinema. Quando terminou o curso, ele escreveu o pensamento na parede externa do prédio da escola. Eu fotografei. A foto está como se fosse uma dedicatória no meu primeiro livro: *Teatro Oficina: Onde a Arte não Dormia*.



**TEATRO-JORNAL DO ARENA: CONTRIBUIÇÕES PARA O  
DESMASCARAMENTO DO “MILAGRE BRASILEIRO”**

Eduardo Luís Campos Lima

*O texto foi escrito a partir de um recorte específico do tema do desmonte ideológico em Teatro Jornal – Primeira Edição, com base em minha dissertação de mestrado, 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 [FFLCH-USP], defendida no próprio Tusp em março de 2013.*



Antes de partir para uma turnê internacional com o Teatro de Arena, Augusto Boal sugeriu aos jovens artistas que acabavam de se juntar ao grupo, no Núcleo 2 do Arena (seção do teatro que tinha caráter experimental), que procurassem desenvolver meios de teatralizar notícias. Os atores – Dulce Muniz, Celso Frateschi, Edson Santana, Denise Del Vecchio, Elísio Brandão e Hélio Muniz – passaram alguns meses selecionando notícias, criando cenas e fazendo apresentações para grupos de convidados. Quando Boal retornou, viu o trabalho que o grupo havia feito e resolveu sistematizá-lo. Criavam-se, assim, as nove técnicas de teatro-jornal, coligidas e apresentadas no espetáculo *Teatro Jornal – Primeira Edição* e rapidamente disseminadas entre grupos de estudantes e escolas.

São dois os procedimentos básicos das técnicas: por um lado, denunciar aspectos específicos da realidade social; por outro, contrastar elementos ideológicos – presentes nas notícias ou em outros produtos da indústria cultural – entre si ou com a materialidade de determinada conformação social, de modo a desmascarar construções ideológicas veladas sob a ideologia.

Tal é o caso da Ação Paralela, que estabelece que, enquanto uma notícia é lida, atores desempenhem ações que a comentem ou expliquem. Na técnica Leitura com Ritmo, o conteúdo ideológico de determinado discurso é exposto por meio do ritmo com que ele é lido – em uma

de suas aplicações, a defesa que um senador fazia da censura era lida em ritmo de canto gregoriano, para realçar seu caráter “medieval”. Assim funcionam também as outras técnicas, Dramatização, Reforço, Leitura Cruzada, Histórico, Entrevista de Campo, Concreção da Abstração – seu material é sempre uma ideologia a ser desvelada<sup>1</sup>.

Ora, em 1970, havia um projeto ideológico sendo poderosamente colocado em curso, capitaneado pelo regime ditatorial e apoiado por uma expressiva parcela da burguesia. Tal projeto concretizava-se no prolapado “Milagre Brasileiro”. O Governo militar promovia uma política econômica de acelerado crescimento, calcado parcialmente no esmagamento dos direitos trabalhistas. Houve, naqueles tempos, “redução ponderável do salário mínimo real e, por extensão, dos salários do pessoal menos qualificado, cujo nível está preso ao mínimo” (Singer, 1982, p.55). Ao mesmo tempo em que os salários dos menos qualificados ficava estagnado, subia o salário dos mais qualificados. Estava em jogo a conquista política dos setores mais elevados da classe trabalhadora, medida que exigia a supressão das tensões sociais, conforme lembra o professor Paul Singer:

Estas tensões são mascaradas por uma mobilidade social ascendente, que se oferece apenas como saída individual, para uma minoria de assalariados. Para a grande maioria dos pouco qualificados, que participa da produção de uma riqueza crescente à qual praticamente não tem acesso, o presente “milagre” oferece pouco mais que oportunidades mais numerosas de emprego igualmente pouco remuneradoras. As categorias melhor pagas estão expostas aos insistentes apelos de uma sociedade de consumo, veiculados pelos meios de comunicação de massa, sem que os recursos de que dispõem lhes permita mais que um endividamento progressivo [grifo meu] (*idem*, p. 74).

O “Milagre Brasileiro” era, portanto, uma acumulação acelerada de capitais pela burguesia, combinada com um inédito acesso a bens de consumo – inclusive culturais – pelos setores mais bem remunerados da classe trabalhadora. Nas empresas, a política do regime levou a uma “mudança qualitativa nas relações de trabalho”, com maior subordinação do trabalhador à disciplina dos patrões, dependência das “autoridades patronais, sindicais, previdenciárias, policiais” e desmobilização da classe como um todo (*idem*, pp. 82-83). Para os extratos inferiores do operariado, sobravam índices alarmantes de acidentes de trabalho, mortalidade infantil e desnutrição (*idem, ibidem*). O papel desempenhado pela crescente indústria cultural como disseminadora de tais medidas era fundamental. Desde 1969, aliás, nem que quisessem os veículos de imprensa poderiam noticiar criticamente os acontecimentos econômicos e políticos no país, devido à pesada censura imposta pelo Ato Institucional n. 5.

1 A primeira técnica, Leitura Simples, tem o fito de destacar uma notícia chocante por si mesma, de modo que acaba por promover apenas uma denúncia. O texto de Boal sobre o teatro-jornal aparece em *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma Revolução Copernicana ao Contrário*. São Paulo, Hucitec, 1979.

Era com esses materiais que os artistas do teatro-jornal do Arena lidavam, por meio das diferentes técnicas. Em *Teatro Jornal – Primeira Edição*, criticavam-se as desigualdades sociais, por meio do contraste entre um discurso de Delfim Netto sobre o crescimento econômico e notícias de saques promovidos por flagelados no Nordeste, expunha-se o reacionarismo da direita e denunciava-se até mesmo a tortura praticada pelo Regime.

Elementos extremamente recentes da conjuntura não ficavam de fora. Entre 1969 e 1970, um novo capítulo da ofensiva ideológica teve início. Uma matéria publicada pela revista *Visão*, em outubro de 1970, intitulada “A Batalha da Imagem”, trata dos pequenos filmes publicitários veiculados pela televisão e produzidos pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) do governo desde fins de 1969. De acordo com a matéria, os filmetes “seduziam não pela força do impacto, mas pelo poder quase hipnótico e subliminar da câmara lenta, da música clássica, da palavra sóbria e da frase bem construída”. A ideia não era combater comunistas diretamente, mas promover uma “imagem positiva” por meio de belas imagens e sons. Sob comando do coronel Otávio Costa, a propaganda oficial entrava em uma fase mais sofisticada.

Atentos aos elementos mais recentes da realidade política, os artistas do teatro-jornal não ignoraram, em sua criação, o trabalho da AERP. A exposição da técnica Concreção da Abstração tratava, na *Primeira Edição*, das condições degradantes de trabalho em uma propriedade da Siderúrgica Barra Mansa (do Grupo Votorantim), onde se produzia carvão. Dizia a reportagem utilizada, publicada no *O Estado de São Paulo*, que o tempo de resfriamento dos fornos para que o carvão pudesse ser retirado deveria ser de cinco a oito dias.

Na Fazenda Cesário, entretanto, os operários são obrigados a abrir o forno no máximo em três ou quatro dias de resfriamento, enfrentando alta temperatura, para conseguirem uma produção razoável exigida pela empresa e pela necessidade que têm de comer e subsistir<sup>2</sup>.

Eram comuns, por causa disso, as queimaduras e doenças, tendo ocorrido até mesmo a morte de um operário, chamado Maximiano, que teve o sangue cozido dentro do corpo.

Os fatos eram expostos de maneira realista, com “recriações da vida desses operários”<sup>3</sup>. Mas a técnica previa que essa exposição em algum momento se concretizasse, deixando de ser artística e tornando-se *real*. A morte do operário era relatada pelo aparelho de som enquanto os atores queimavam bonecas de plástico. Segundo Celso Frateschi, um discurso

2 “Fazenda Esconde a Miséria?” *O Estado de S. Paulo*, 23.07.70. Matéria cedida pelo Coreq/Arquivo Nacional (DF), como parte do processo de censura de *Teatro Jornal – Primeira Edição*.

3 Depoimento de Celso Frateschi, concedido a mim e à professora Maria Silvia Betti, em 7 de fevereiro de 2011.

de Hitler era executado durante a incineração das bonecas, ao mesmo tempo em que se reproduzia uma música – clássica – que era conhecida do público por tocar em um dos filmes publicitários da AERP. A cena demonstrava, dessa forma, os vínculos existentes entre o grande capital, a exploração degradante do trabalho e o fascismo, que a publicidade oficial procurava esconder sob um manto de belas tomadas cinematográficas e trilha sonora agradável.

Pode-se ver, portanto, que as técnicas do teatro-jornal eram extremamente eficazes. Não por acaso, dezenas de grupos formaram-se rapidamente, na Universidade de São Paulo, em escolas, em outras cidades e até na Argentina e no Uruguai, com ajuda e orientação dos artistas do Teatro de Arena. Com a crescente repressão sobre o movimento estudantil e sobre a intelectualidade, entretanto, a experiência durou apenas alguns poucos meses até se tornar impossível. Mas seus frutos germinaram no desenvolvimento da metodologia do Teatro do Oprimido por Boal, nos anos seguintes, e na continuação do trabalho de inúmeros jovens artistas que tiveram contato com o teatro-jornal e que se instalariam nas periferias de São Paulo, ao longo da década de 1970.

#### *Referências bibliográficas*

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma Revolução Copernicana ao Contrário*. São Paulo, Hucitec, 1979.

SINGER, Paul. *A Crise do “Milagre”*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

**VICTOR E RUTH – ARRABAL E GENET**

Jefferson Del Rios



Foi recentemente lançado o livro *O Teatro de Víctor Garcia – A Vida sempre em Jogo* (Edições Sesc, 2012), do crítico Jefferson Del Rios, membro do Conselho Deliberativo do Tusp. Nele o autor narra a trajetória de Victor Garcia, um dos mais importantes diretores teatrais da segunda metade do séc. XX. Nascido em San Miguel de Tucumán, norte da Argentina, ele deixou o 5º ano da Faculdade de Medicina para se dedicar aos seus primeiros espetáculos em Buenos Aires. Passou pelo Brasil, onde obteve visto de residência, mas fixou-se finalmente em Paris.

A partir de 1963 seu nome esteve ligado a notáveis criações em diversos países: França, Portugal, Brasil, Espanha, Inglaterra, Irã e Israel, além de participações nos festivais de São Paulo, Belgrado (atual Sérvia) e Liège (Bélgica). Em São Paulo, realizou duas encenações já históricas: *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal (1968) e *O Balcão*, de Jean Genet (1969), e iniciou os ensaios de *Autos Sacramentais*, de Calderón de la Barca, apresentado no Festival de Shiraz (Irã) e na Europa.

Jefferson Del Rios apresenta a história pessoal de uma figura inquieta e errante, e a obra de um criador que transitou nos limites da vida e da arte. Victor Garcia (1934-1982) foi um buscador de imagens e de novas formas de ocupação do espaço cênico, que deixou marcas profundas nos meios artísticos por onde passou.

Apresentamos a seguir o capítulo da obra que aborda a relação de Víctor Garcia com o teatro brasileiro no momento em que a ditadura se estabelece e a repressão aumenta.

*Os espetáculos de Víctor Garcia eram sufocantes de tão extraordinários.  
Foram criações que abriram a cabeça de todos nós.  
Ele quebrava as coisas e propunha outra, sacudindo a poeira do teatro.  
Victor preenchia todos os espaços.*

ANTUNES FILHO

Cinco anos depois de deixar o Rio de Janeiro, Victor Garcia reencontrou o Brasil em 1968, no Café de Flore, no Boulevard Saint-Germain-des-Prés, Paris, ponto de encontro dos existencialistas franceses e dos escritores americanos dos anos de 1920. Do outro lado da mesa estavam Ruth Escobar e o cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso, recém-chegados da Bienal de Arquitetura de Praga, propondo a Victor uma remontagem de *Cemitério de Automóveis* em São Paulo. A cena do encontro está em *Maria Ruth*, livro de memórias de Ruth Escobar<sup>1</sup>:

Era baixinho, com uma cabeça desproporcional para o tamanho do corpo, uma cabeleira enorme na qual enfiava suas mãos pequenas para armá-la e dar-lhe mais volume [...] Victor parecia um duende naquele surrado casaco de couro de carneiro herdado, talvez, de algum ator latino-americano, e que quase se arrastava pelo chão. Pediu *kir* e escutou-me sem grande concentração enquanto desfieei meu currículo e tentei seduzi-lo com as contradições do “Brasil do milagre”. Depois de mais de uma hora de troca de informações, colocou suas exigências. Queria uma garagem – teatro não servia – e pagamento em dólares.

Começava ali o que Ruth Escobar definiu como “uma relação de destino”, materializada nas encenações de *Cemitério de Automóveis* (1968), *O Balcão* (1969-1970), de Jean Genet, e *Autos Sacramentais* (1974), de Calderón de La Barca.

1 ESCOBAR, Ruth. *Maria Ruth*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1987, p.124.

Victor ocupou o galpão de uma antiga oficina mecânica na rua 13 de Maio, no bairro da Bela Vista. Reuniu o elenco e começou a falar de uma interpretação baseada em síntese poética do texto e da representação feita de ação e reações físicas. Era visível sua impaciência com racionalizações. Se não conseguia a cena pretendida, dizia “*trop tard*” – “tarde demais”, em francês – e a deixava para depois. Passava para outra sequência.

A montagem ocorreu em um período de passeatas estudantis, censura, prisões e o aumento da presença militar na vida pública. O acaso, ou o caos, histórico brasileiro fez o espetáculo adquirir uma insolência suplementar, um tom de provocação e protesto implícito, porque naquele palco-arena estavam expostas a repressão clerical, a brutalidade dos marginalizados, a perfídia da religião e da família e, ao mesmo tempo, a energia psicológico-física dos atores que encarnavam o tumulto das ruas, particularmente Stênio Garcia, em um dos seus maiores desempenhos. Ao oferecer um teatro que não punha o texto no centro do espetáculo (o que sempre é polêmico), a montagem era de certa forma a expressão de uma crise. Palavras não pareciam suficientes diante do que ocorria no palco e na vida real.

Em escala internacional ocorria a contestação da ordem oficial e da linha conciliadora do Partido Comunista. Essa onda irrompeu na rebelião estudantil e operária de maio de 1968 na França, com desdobramentos em outros países. Nos Estados Unidos, movimentos de vários matizes (dos *hippies* ao *black power*) se opunham à Guerra no Vietnã. No Brasil, estudantes, artistas e intelectuais foram a extremos: da adesão à luta armada até a anarquia dos hábitos pessoais (o chamado “desbunde”). O voluntarismo político e comportamental teve como consequência torturas, mortes, exílio e talentos extraviados em paranoias lisérgicas.

Ao se opor à rotina do palco tradicional, Victor Garcia endossou o delírio, mas o fez com uma agressividade mesclada de poesia que atraiu público dos dois lados. Havia em *Cemitério de Automóveis* um toque liberador naquele cerimonial entre ferros, gritos e correrias. Paradoxalmente, Victor não demonstrou interesse pessoal pela tormenta política que varria o mundo e levava atores brasileiros à prisão. Na França, não se abalou com Maio de 1968 que paralisou o país, sobretudo Paris. O tumulto gerado ali impediu, entre outras coisas, a montagem de *A Tempestade*, de Shakespeare, comandada por Peter Brook, que dividiria a criação com Victor e o norte-americano Joe Chaikin. Brook achava o trabalho dos dois “admiravelmente original e livre” e relatou o episódio em livro<sup>2</sup>:

[eu] os convidei para participar da expedição. Cada um deles, dentro de seus grupos, tentava explorar novos modos de trabalho, convencidos de que chegara o momento de romper com as noções comuns do que deveria ser “o teatro” [...]. Ao chegarmos à cidade soubemos que o que havia começado com um pequeno movimento de inquietação social estava de repente espalhando-se como um incêndio em uma floresta pelo país e por todo o Oeste da Europa, com estudantes no comando em todos os lugares.

2. BROOK, Peter, *Fios do Tempo. Memórias*. São Paulo, Bertand Brasil. 2000, pp. 199.



*Cemitério de Automóveis* estreou em dezembro de 1968, mês do Ato Institucional n. 5. A montagem foi refeita no Rio de Janeiro (1970), no Teatro Tereza Rachel, e em Cascais, Portugal, onde ficou por três meses em cartaz, em 1973. O romancista e crítico teatral Urbano Tavares Rodrigues escreveu no jornal *O Século*: “O gênio teatral de Víctor Garcia tornou possível o espetáculo extraordinário que Ruth Escobar montou em Cascais” (30.7.73)

Entre esse compromisso com Ruth Escobar e a montagem de *O Balcão*, Victor veraneou na ilha espanhola de Ibiza, no Mediterrâneo, em uma casa frequentada por amigos, como o dramaturgo e cartunista Copi e Jérôme Savary.

A vida e o teatro o trariam de volta ao Brasil. Aos 35 anos, Victor Garcia era levado a uma aposta de fazer *O Balcão*, de Jean Genet, somando sua imaginação e a do cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso à audácia de Ruth Escobar como produtora e ao desprendimento do elenco. Neste caso cabe o clichê: foi uma loucura. O depoimento de Wladimir no programa retrata a proporção da obra.

Dezoito pessoas e eu trabalhamos, durante 5 meses, 20 horas por dia, para realizar o cenário de *O Balcão*. Todos dormiam no Teatro Ruth Escobar, distribuídos até pelo teto, e instalamos um fogão para que a cozinheira, que chegava às 7 horas da manhã, fizesse lá mesmo nossa comida.

Desde meu primeiro cenário para *Soraya Posto 2*, de Pedro Bloch, eu tinha a preocupação das soluções verticais. Ali, dentro do palco italiano, construí um edifício de 5 andares. Na verdade, eu já havia imaginado um cenário semelhante ao de *O Balcão* para o espetáculo shakespeariano que o diretor inglês Mike Bogdanov deveria montar a convite de Ruth Escobar. Daí, como no Globe Theatre de Londres, a solução das galerias verticais em prateleiras, dispendo-se o público de 250 lugares nos 5 andares. Essa forma afunilada presta-se muito para que os espectadores, ao mesmo tempo em que têm uma visão global do bordel, fiquem como que suspensos no ar. O estudo do Teatro Total de Gropius motivou-me para a forma primária da casca do ovo da gema, que se encontra em meu cenário. Aliás, essa é uma das formas primitivas da arquitetura, existente nas ruínas de Tietzing [*China*], que datam de 12 mil anos. Quando estive em Praga, dialoguei muito com o cenógrafo Svoboda, que fez um palco de acrílico, iluminado de baixo para cima. Em *O Balcão* utilizo uma ideia semelhante, iluminando o ambiente por meio de um espelho parabólico, escavado no concreto do porão, que está 5 metros abaixo do palco. Ficou uma concha elipsoidal com plástico espelhado, desempenhando função semelhante à de um farol de automóvel. Há um módulo que sobe e desce: é de ferro vazado, com acrílico. Nesse palco móvel passam-se muitas cenas, mas os atores distribuem-se por todo o teatro, inclusive nos passadiços inclinados em que fica o público. Do urdimento, desce uma rampa, em espiral, com nove metros de altura, sendo utilizada em alguns quadros (do espelho parabólico ao urdimento há 20 metros de altura). Além disso, foram instalados 5 elevadores individuais, e 2 guindastes suspendem 2 gaiolas, onde dialogam Irma e Carmem. Os atores usam também plataformas que são pequenos palcos individuais, verdadeiros trampolins. Há ainda uma mesa ortopédica que entra no módulo sem necessidade de que ninguém a empurre. Uma parte da estrutura metálica, de seccionamento treliçado,

se abre para a entrada dos revolucionários. O cenário exigiu 86 toneladas de ferro, e a montagem custou mais de NCr\$ 200 mil (cruzeiros novos). Como foi concebido para *O Balcão*, o ferro vai virar sucata quando terminar a carreira do espetáculo.

Wladimir teve como inspirador Josef Svoboda, um dos cenógrafos fundamentais do séc. XX. Só que o artista tcheco sempre dispôs de verbas oficiais e melhores recursos tecnológicos no Teatro Nacional de Praga, enquanto Wladimir e Élcio Cabral Filho, engenheiro responsável pela construção, partiram do nada. Joseph Papp, diretor do Public Theater, de Nova York, sublinhou para Ruth Escobar o valor desse esforço:

É fantástico o que vocês fizeram no Brasil. Pena que eu não possa fazê-lo aqui. Seria sucesso garantido, porém as normas a que estamos sujeitos na confecção dos nossos cenários, mais a caríssima mão de obra norte-americana, elevariam os custos da produção a um nível que os 300 lugares com que vocês operam em São Paulo jamais pagariam os nossos custos de produção e manutenção<sup>3</sup>.

Outro testemunho sobre a extensão do empreendimento é do ator Rofran Fernandes:

A morte de Cacilda Becker, depois de longa enfermidade, foi um momento de dor para todos nós. Havia um secreto entendimento entre Ruth Escobar e Cacilda Becker que ela faria o papel de Irma em *O Balcão* tão logo terminasse a carreira de *Esperando Godot* [...]. A sua morte súbita e prematura afastou a possibilidade de termos Cacilda Becker enfrentando a parafernália de *O Balcão*. Outra omissão foi a da presença de Luiz Linhares. Este ator brasileiro, arrolado entre os melhores pela crítica teatral, ensaiou o espetáculo por cinco meses. Uma semana antes da estreia naquele que seria um dos últimos ensaios gerais, quiçá o Ensaio Geral, se desentendeu com Victor. Seu trabalho era perfeito como Chefe de Polícia, mas ele não concordava com os cortes feitos no último momento em seu papel [...] Luiz Linhares dignamente se retirou, deixando de criar o que seria um dos seus maiores papéis. Novamente a peça foi adiada. Paulo César Pereio assume o papel deixado por Linhares. A peça tem de ser estreada antes do fim do ano senão perde a subvenção a que tem direito em 1969. [...] Vários atores, entre o primeiro dia de ensaio e a estreia do espetáculo, fizeram outras peças, deixaram o elenco, voltaram ao elenco... Enfim, uma história de criatividade versus situação financeira, o subdesenvolvimento de uma infraestrutura ajudando, paradoxalmente, a melhorar o produto final. A estreia tinha mudado do dia 12 de dezembro para o dia 19 e, finalmente, só aconteceu na segunda-feira, dia 29 de dezembro de 1969<sup>4</sup>.

Público e crítica aderiram à montagem. Quando, logo no início, a grande plataforma de acrílico transparente descia com Raul Cortez paramentado de bispo, empunhando o báculo da autoridade clerical, o espaço era tomado pela música de Mozart. Raul parecia em transe dentro daquela roupa. A mesma entrega estava visível nas interpretações de Sérgio Mamberti (Juiz), Jonas Mello (Carrasco), Dionísio de Aze-

3 FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar – 20 Anos de Resistência*. Prefácio de Sábado Magaldi. São Paulo, Global, 1985.

4 *Ibidem*, p. 86. Rofran (já falecido) foi assistente de Victor Garcia em *O Balcão*. Além de ator, era bibliotecário e documentarista de carreira.

vedo (General), Paulo César Pereio (Chefe da Polícia), Carlos Augusto Strazzer (Roger, o revolucionário), Nilda Maria (Chantal), Célia Helena (Carmen), Ruth Escobar (Irma), Thelma Reston (Moça), Neide Duque (Ladra), Seme Lutfi (Lágrimas), Gileno Del Santoro (Esperma), Ney Latorraca (Sangue). Quase todos os papéis tiveram mais de um intérprete durante a longa temporada, todos com alto rendimento<sup>5</sup>.

A plateia recebia assim a avalanche da criação de Victor já nos primeiros minutos da representação, que se manteria sempre em voltagem elevada. O elenco era muito bom, e havia entrega *corporal* na utilização do cenário, que mais parecia uma nave de ferro bruto. Captando-se as linhas gerais do texto, o restante era se deixar levar pelas imagens. Além da cena inicial, com Raul Cortez, três momentos eram impressionantes: a descida do teto da passarela metálica em espiral – sobre a qual se desenvolviam cenas violentas, correrias, gritos, chicotadas no ar –; a movimentação das gaiolas metálicas com duas atrizes (Célia Helena e Ruth Escobar) balançando a uma grande altura; e a abertura do próprio cenário, como se um dique, ou a fuselagem dessa nave, se rompesse. A operação fazia toda a estrutura trepidar, e nela estava o público com a sensação de intranquilidade (algo parecido com movimentos bruscos de um avião). Mas seria impreciso dizer que o interesse de tudo se resumia aos velhos sustos e calafrios das rodas-gigantes ou de uma montanha-russa. Não. *O Balcão* não era um parque de diversões, mas, sim, um poderoso engenho metálico a serviço da tensão dramática.

Somente Nelson Rodrigues se irritou com tamanha repercussão. Defensor ferrenho do primado do texto no teatro, o dramaturgo indignou-se com as liberdades tomadas por Victor Garcia com o original e, mais ainda, com o apoio da crítica. Na sua crônica no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, reproduzida em São Paulo pelo *Jornal da Tarde*, descarregou um arsenal de ironias contra *O Balcão*. Fiel à sua vaidade autoral, Nelson Rodrigues só faltou xingar o público que gostou desse “antiteatro” que – sempre lotado – esteve em cartaz de 29 de dezembro de 1969 a 16 de agosto de 1971: um ano, sete meses e 19 dias. A sessão da estreia teve quatro horas de duração. Teria feito mais carreira se não fossem os custos pesados da produção com equipe técnica e quarenta atores em cena. Uma temporada em tempos de ditadura, que se manifestou na prisão da atriz Nilda Maria, a intérprete da

5 Atores e atrizes que entraram em substituições temporárias durante a temporada: Rofran Fernandes, Seme Lutfi, Luiz Serra (Bispo); Thaís Moniz Portinho, Júlia Miranda (Carmen); Ari Moreira (Carrasco); Fredi Kleemann, Jofre Soares (General); Kleber Macedo, Bri Fioca, Elizabeth Matos, Ida Gauss (Moça); Assunta Perez, Tereza Rachel, Elisabeth Gasper (Irma); Ruy Ruiz, Luiz Serra, Raul Cortez (Chefe de Polícia); Raul Santos (Esperma); Jorge David (Sangue); Thaís Moniz Portinho, Maura Arantes (Chantal); José Caldas, Márcio Ferreira, Marcos Wainberg (Revolucionário). A lista de figurantes como “revolucionários” é extensa e inclui profissionais que se destacaram no teatro e no cinema, como Luiz Roberto Galizia, ator, diretor, ensaísta e professor (1952-1985), e Djalma Batista, cineasta.

revolucionária Chantal. Detida no dia 5 de maio de 1970, ficou seis meses encarcerada, sendo substituída. De início, pela experiente Thaís Moniz Portinho; depois, pela jovem Maura Arantes.

Em reunião presidida por Décio de Almeida Prado, catorze membros da Associação Paulista de Críticos de Teatro (APCT, atual APCA) escolheram *O Balcão* como o melhor espetáculo de 1969, um ano que teve outras encenações importantes como *Na Selva das Cidades*, de Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa; *Esperando Godot*, de Beckett, direção de Flávio Rangel, com Cacilda Becker, que morreu durante a temporada, gerando comoção no país; e estreias de autores nacionais: *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção, e *O Assalto*, de José Vicente de Paula. *O Balcão* recebeu doze votos. Ruth Escobar foi indicada, por unanimidade, a personalidade teatral do ano. O espetáculo venceu ainda os prêmios de melhor coadjuvante feminino (Célia Helena); melhor coadjuvante masculino (Jonas Mello); melhor cenografia (Wladimir Pereira Cardoso); melhor tradução (Martin Gonçalves e Jaqueline de Castro). Embora seja estranho, Victor Garcia recebeu apenas o prêmio de melhor figurinista. Prevaleceu o fato de ele, no ano anterior, ter sido premiado pela direção de *Cemitério de Automóveis*. Jean Genet assistiu à montagem. Acompanhou somente a primeira parte e aguardou o restante no camarim. O teatro já lhe era indiferente. Preferia a política, as ruas. Visitou Nilda Maria na prisão e usou seus direitos autorais em viagens pelo país.

São muitas e perenes as imagens de *O Balcão* na memória dos que assistiram ao espetáculo. Um documentário do cineasta Jorge Bodanzky, realizado em condições precárias, causou admiração em vários países<sup>6</sup>. Peter Brook e Lawrence Olivier mostraram-no aos seus artistas. Um comentarista do Irã, Karin Modjtahedy, escreveu que se tratava da “Capela Sistina do teatro”, opinião subscrita pela ensaísta francesa Raymonde Temkine em seu livro *Metteur en Scène au Présent*<sup>7</sup>.

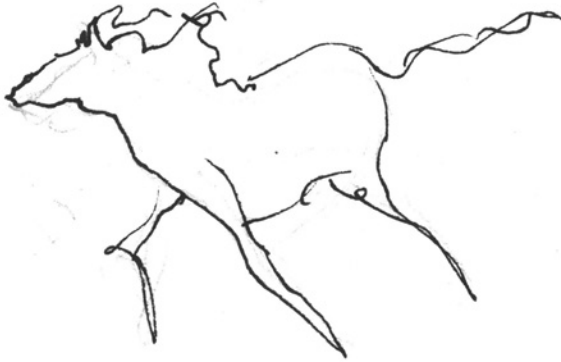
Um fragmento de memória pessoal deste autor: a presença de Maura Arantes no espetáculo, substituindo Nilda Maria. Breve carreira, curta vida, tão frágil fisicamente, ela crescia no papel, e sua voz poderosa ecoava no teatro.

6 Todo de preto, Victor Garcia aparece no fim do filme de Bodanzky. Retribui os aplausos com expressão séria e uma mesura. Em seguida, gira sobre si mesmo de braços levantados. Como um toureiro.

7 Há duas outras referências bibliográficas esclarecedoras: o estudo *An Audience Structure for The Balcony*, da brasileira Ilka Marinho Zanotto, ilustrado com um ensaio fotográfico, em *The Drama Review* (New York, v. 17, n. 2, jun. 1970). Esse trabalho integra a antologia *The New Theatre. Performance Documentation: An Anthology*, editada por Michael Kirby (New York University Press, 1974). O espetáculo é também contemplado pelo artigo “The Balcony (A Photo Portfolio)” na revista *Performance* (Nova York, v. 1, 1971, pp. 98-109). Além do artigo e uma entrevista de Ilka Marinho Zanotto, houve, na imprensa brasileira, críticas aprofundadas de Sábato Magaldi e Yan Michalski.

**TEATRO X CENSURA**  
**ARTE X BARBÁRIE**

César Vieira (Idibal Pivetta)



*Não é preciso ser culpado  
Para ser culpado.  
Basta a suspeita,  
algumas indicações,  
o resto se fabrica.*

Fala do Censor/Torturador na peça *Patética*, de JOÃO RIBEIRO  
CHAVES NETTO, 1º Prêmio do Concurso Nacional de  
Dramaturgia do SNT – Serviço Nacional de Teatro.  
Proibida totalmente em território nacional em 1977.

A censura, ao lado da violência institucionalizada, foi um dos pilares do regime autoritário que vigorou no Brasil de 1964, ano do golpe militar, até 1988, quando ocorreu uma relativa abertura política.

Nessas duas décadas, 1.354 textos teatrais foram totalmente proibidos e outros tantos sofreram cortes que os tornaram incompreensíveis, de forma a impossibilitar suas montagens.

A par disso, inúmeros autores, atores, atrizes e diretores foram perseguidos, direta e fisicamente:

Heleny Guariba, brilhante diretora, com passagens em grupos do ABC paulista e no Teatro de Arena de São Paulo, foi sequestrada, torturada e assassinada. Seu corpo está até hoje desaparecido.

Augusto Boal foi preso e torturado por longo período nos porões do DOPS de São Paulo. Boal, autor de notáveis trabalhos no campo do Teatro do Oprimido, teve a renovação de seu passaporte negada quando se encontrava em Buenos Aires, e só obteve sua revalidação desse documento através de mandado de segurança impetrado por este autor perante o Supremo Tribunal Federal.

Entre os outros muitos perseguidos, no campo teatral em São Paulo, nomeamos alguns:

Plínio Marcos; Chico de Assis; Gianfrancesco Guarnieri; Izaias Almada; João das Neves; Lauro César Muniz; José Celso Martinez Correa;

Luis Alberto de Abreu; João Ribeiro Chaves Netto; Celso Frateschi; Denise Del Vechio;

E os membros do Tuov – Teatro Popular União e Olho Vivo:

Luiz Alberto Barreto Leite Sanz, Tânia Mendes, Roberto Cunha Azzi  
E outros, muitos outros.

Este autor ficou detido por cerca de noventa dias nas celas do Dor-CODI, situado na Rua Tutóia em São Paulo, no DEOPS e no Presídio do Hipódromo, no bairro da Mooca.

O nome artístico de César Vieira foi adotado pelo advogado de presos políticos, Idibal Pivetta, para escapar da censura.

Graças a esta atitude, vários textos seus escaparam da degola, sendo montados até que os órgãos da repressão descobrissem esse estratagema e proibissem tudo de novo...

Como depoimento pessoal, este autor teve problemas com a censura nos seguintes textos:

*O Transplante (O Rei Morreu – Viva o Rei)*: totalmente proibido em território nacional.

*Os Sinceros*: totalmente proibido.

*O Evangelho segundo Zebedeu*: liberado com cortes.

*Um Uísque para o Rei Saul*: liberado com cortes.

*Rei Momo*: liberado com cortes.

*Bumba, Meu Queixada*: liberado com cortes.

Hoje não há mais – felizmente – censura direta de texto ou de espetáculo. Mas existe a censura econômica, que é tão perversa quanto a da ditadura, pois coloca na mão de um diretor de marketing de uma multinacional o poder de escolher o que deve ou não ser montado. A esse funcionário só interessa o lucro que sua firma pode obter, estando totalmente afastado de qualquer critério artístico ou social.

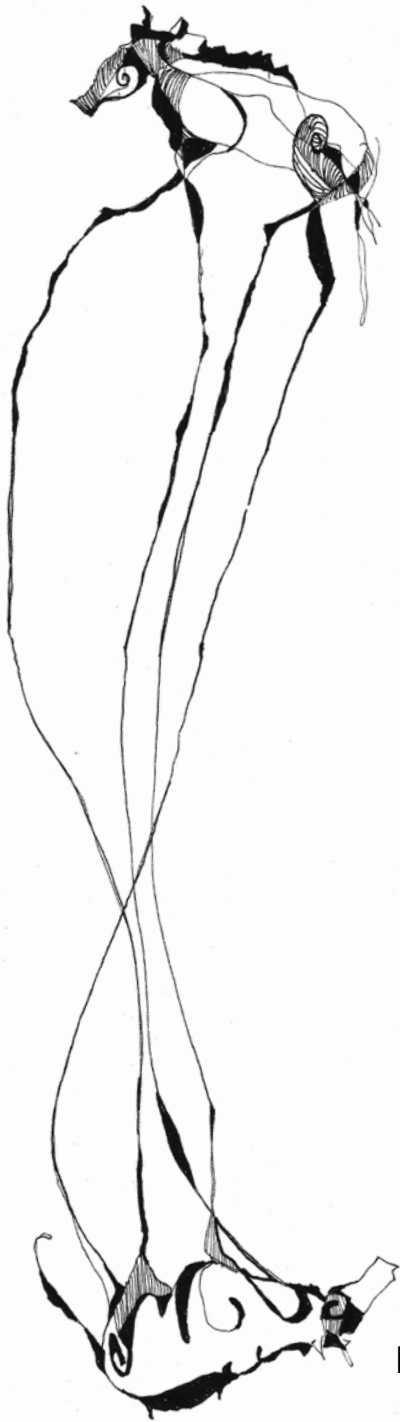
Aí está o grande erro das atuais leis de incentivo.

Cabe a nós, trabalhadores da cultura, gente de teatro, encontrar a nível nacional, uma política de Estado, e não apenas de eventos.

É urgente a revogação desses diplomas legais e sua substituição por outros que tragam no seu conteúdo a palavra e a ação daqueles que, por fazerem cultura, conhecem o que deve ser abrangido por essa legislação.

Os percentuais orçamentários destinados à cultura e ao teatro são ridículos e risíveis. A Lei Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo pode servir de paradigma para a aprovação de dispositivos legais que coloquem a cultura e o teatro no mesmo patamar de importância das demais necessidades sociais.





**QUANDO ELES DESPERTAREM  
DE ENTRE OS MORTOS**

Welington Andrade

**CONTESTAÇÃO E DESVARIO:  
O QUE QUIS E O QUE PÔDE A  
DRAMATURGIA BRASILEIRA PÓS-68**

Welington Andrade

*[...] e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que todos  
monumentos erguidos à verdade*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *A Máquina do Mundo*.

*Ó, Circe, quem me guiará nesta viagem?  
À mansão do Hades ninguém ainda foi ter num escuro barco.*

HOMERO, *Odisseia*.

E como eu palmilhasse vagamente o caminho de um pesquisador em dramaturgia brasileira, e produzisse a tese de doutorado *Contestação e Desvario: Tentativas de Experimentação do Drama Brasileiro Pós-68*; e as experiências dramáticas da chamada “geração de 1969” permanecessem como figuras periféricas nas fotografias que as investigações históricas produzem sobre aquele momento, sendo alvo de atitudes costumeiras de incompreensão, negligência, desdém ou mesmo aversão, a máquina do mundo se entreabriu para quem em uma revisão crítica acreditava e só de o ter pensado desvairava.

Não tão majestosa, tampouco circunspecta, abriu-se na forma de um capricho da imaginação, fantasia, sonho, quimera, devaneio, enfim, de quem quisesse instalar na história do teatro brasileiro recente uma espécie de Comissão Nacional das Verdades de Fato e de Direito, nomeada

No início da década de 1970, o crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld escreveu para a revista *Comentário* um pequeno ensaio intitulado “Teatro em Crise” no qual defendia não somente a prontidão crítica do teatro de modo geral, como também seu potencial de interlocução com a cultura brasileira, conforme vinham demonstrando os grupos Arena, Opinião e Oficina; dois dramaturgos fundamentais para a compreensão histórica do período: Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos; e uma safra de novíssimos e promissores autores, logo batizada de “Geração de 69”.

para apurar violações à memória teatral ocorridas no período entre as décadas de 1960 e 1970, que inclui a ditadura militar (1964-1985).

Abriu-se, deixando entrever os espectros de inúmeros personagens cujas almas foram infladas pelos ventos do teatro do absurdo, do tropicalismo e da contracultura que sopraram há mais de quatro décadas sobre a nação brasileira. Eram secretárias, funcionárias públicas, comerciantes, bancários, professoras; todos marginalizados, lutando tragicomicamente contra a dominação tecnocrática e a repressão sexual.

Chegavam, erráticos, de toda parte, e aglomeravam-se ao redor dos membros da Comissão, reivindicando o direito à existência. Um discreto deleite se apossou de mim.

A primeira sombra a chegar foi a de Cordélia Brasil, a mulher “batalhadora sem chances nem oportunidades; realista, mas ingênua; absurda, mas coerente” que trocou o trágico pelo banal, morrendo por um cigarro que lhe fora roubado. Patética como a nação em que nasceu, Cordélia foi sucinta, voltando a disparar sua velha verdade contra os membros da Comissão: “Descobri agorinha mesmo que do jeito que a gente vive, a gente simplesmente não existe. Eu e você não existimos”.

Veio em seguida o espectro de Alzira Power, a funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos, “agressiva e nervosa, impaciente e insubmissa”. Preocupada em embaralhar certezas e demolir convicções, Alzira ainda faz uma vigorosa apologia da juventude e da loucura: “Eu queria ter um

Seria natural esperar que as indicações de Anatol Rosenfeld preparassem o terreno para pesquisas futuras dispostas a investigar as principais linhas de força das tendências estéticas apresentadas no artigo. Escassas iniciativas, porém, foram desenvolvidas a partir do panorama traçado – fato mais natural ainda, em se tratando de um país pouco afeito a um exame consistente de seu passado. Certo é que o crítico chamou a todos, mas a história oficial acabou escolhendo como objetos de estudo apenas alguns daqueles criadores. Assim, as experiências dramaturgicas da geração de 1969 permanecem ainda hoje, por inúmeras razões, como figuras periféricas nas fotografias que, vez ou outra, as investigações históricas e memorialísticas produzem sobre aquele momento, sendo alvo de atitudes costumeiras de incompreensão, negligência, desdém ou mesmo aversão.

A obra das dramaturgas de 1969 – Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara – foi cuidadosamente examinada por Elza Cunha de Vincenzo em seu notável trabalho *Um Teatro da Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo*. Entretanto, as peças dos jovens rapazes que reagiram de modo muito particular ao comportamento estético e político da época, conduzindo experimentações dispostas a fazer convergir os terrenos da contestação e do desvario, ainda carecem de atenção. À dupla formada por Antonio Bivar e José Vicente – os primeiros passageiros a embarcar na nau dos insensatos de 1969 – devem-se juntar os nomes de Roberto Athayde, que conceberia em 1971 um texto demolidor e explosivo, *Apareceu a Margarida*, levado à cena em 1973, e de Eid Ribeiro, autor de um espécime exótico de farsa política, *Delito Carnal* (1974), constantemente listado em compêndios que tratam dos abusos da censura no pe-

programa de televisão na minha mão... Aí sim eu ia mostrar... a essa cidade inteira... o que é responsabilidade. (...) Responsabilidade é uma coisa que só as pessoas de menos de 20 anos devem ter. Depois dos 20, meu filho... a gente devia mandar a responsabilidade é pras picas... Ah, eu só queria ter um programa de televisão pra dizer isso pra todo mundo, pro mundo inteiro... Depois dos 20... a gente começa a perder ponto... por causa dessa palavra tão mal entendida. Depois dos 20... a gente tem que fazer... sabe o quê? Não sabe? Pois eu vou dizer. Depois dos 20 a gente tem é que enlouquecer. Enlouquecer a gente e os outros... a cidade inteira... o mundo inteiro... Sabe o que é que nós somos? (...) Uma merdinha assim, ó. Uma merdinha deste tamanho. Uma pobreza, uma insignificância só. Um cu, entende?, um cu! E eu, tonta, só fui descobrir essa verdade depois dos 30. Mas também... o que eu já fiz pra recuperar o tempo perdido... Cada maldade, cada vingança...”

Alzira ainda se inflamava com a própria rebeldia quando chegaram o ex-seminarista Arthur, o namorado dele, Ivo – dono de uma boutique no centro de São Paulo –, e o irmão de Arthur, prestes a se ordenar padre. Depois de transgredir as regras básicas do mundo burguês voltadas ao trabalho, à moral e à sexualidade e se autoexpulsar dele, Arthur continua enunciando o paradoxo da cruzada santificadora à qual se filiou sem nenhum lastro de heroísmo: “*Consumatum est*. O deus da juventude está morto.”

ríodo e que constitui uma espécie de cartada final no jogo das experimentações iniciadas na década anterior.

Os dramaturgos da época sentiram “na pele” os efeitos arrasadores do AI-5. Mas, se, por um lado, muitos foram amordaçados e mesmo banidos do espaço público pela força do arbítrio, por outro, alguns rapidamente aprenderam a responder à situação de forma mais sinuosa e menos unívoca. Os autores surgidos por volta de 1969 sofreram direta ou indiretamente as consequências do maio de 1968 francês, marco de uma nova atuação política no âmbito internacional. E integraram também uma juventude disposta a renunciar às formas de combate do passado sem, no entanto, esmorecer na luta contra os potenciais inimigos que surgiam: a ampliação da dominação tecnocrática e a repressão sexual, entre eles. Por fim, eles abriram um novo campo de atuação nas artes brasileiras, transformando-se em porta-vozes de inúmeras discussões culturais, comportamentais, filosóficas e políticas que ainda hoje ecoam entre nós.

Os jovens dramaturgos não praticaram o drama no sentido clássico, tampouco deram continuidade à forma épica exercitada pelo Teatro de Arena, por exemplo. Os efeitos cômicos estão presentes em quase todos os textos, mas não se podem classificar simplesmente as novas peças como comédias. O que quis e o que pôde esta dramaturgia, afinal?

1968 é o ano da recusa das certezas – o que obrigou, no campo teatral, todo e qualquer gênero a passar por uma revisão crítica. Deste modo, os dramaturgos acabaram por fazer no palco as mais variadas experiências dramatúrgicas, tendo à sua disposição o amplo leque das formas conhecidas, cujos limites foram testados, esgarçados ou

Depois deles, vieram Vitor e Hugo. Funcionário da contabilidade de um banco, Vitor é “neurótico, estranho, fuma muito, pinga colírio no olho nervosamente, como se de uma hora para outra fosse ficar cego. Tem 25 anos, é branco, sem vitalidade, frágil, está à beira da loucura, da loucura que leva ao hospício.”

Já Hugo trabalha no setor de limpeza e é “exuberante, mas não vulgar, usa um macacão sujo e fedido, suado, aberto no peito e tamancos também sujos. O varredor ao contrário de Vitor possui os sinais espontâneos da presença erótica da vida.” Por carência, solidão ou filantropia, Vitor ainda quer devassar o mistério de um indivíduo tão emblemático para ele: “... eu queria ter certeza, por uma espécie de orgulho, que existe uma pessoa que eu consegui assaltar, no interior, tirá-la toda pra fora pra ver se é melhor ou pior que realmente é. Claro, você deve ter horror de mim. Acertei?”

O assalto ainda estava em curso quando irrompeu de entre os espectros a sombra impetuosa de Dona Margarida – monológica, autorreferente, tragicômica em sua subjetividade estilhaçada: “Tudo o que a gente diga que qualquer coisa é; é sempre um adjetivo. (...) Todas as coisas têm a mesma maneira de ser: advérbio. É tudo advérbio! (...) É tudo verbo! É isso que as coisas fazem umas nas outras! E vocês sabem o que que faz um verbo? E o que leva advérbio? E o que que tem adjetivo?! Sabem o que é? São os substantivos! São os nomes! São as substâncias!

redefinidos. A moldura do drama (de onde brota também, às vezes, uma atmosfera mais propriamente vinculada à tragédia ou ao teatro do absurdo), os efeitos da comédia (e sua identificação com o espírito do teatro de revista) e a prontidão crítica do teatro épico foram os ingredientes básicos das novas peças surgidas na virada dos anos 1960 para a década de 1970.

Errática diante das posições assumidas pelo Opinião, Arena e Oficina, a nova dramaturgia deixou-se influenciar por algumas manifestações ocorridas no país e nos grandes centros de irradiação cultural da Europa e dos Estados Unidos, que pareciam querer estender o campo de atuação da arte para territórios ainda pouco experimentados. O teatro do absurdo, o tropicalismo e o advento da contracultura foram as principais influências recebidas pelos jovens dramaturgos, e seus vestígios aparecem diluídos em maior ou menor escala na obra de todos eles.

A influência do teatro do absurdo sobre a geração de 1969 não foi plena e absoluta. Muitas vezes, os autores pareceram confundir os procedimentos do absurdo com outros vinculados mais propriamente à estética surrealista. Assim, o uso sistemático do *nonsense* e a produção de um estado de angústia metafísica foram substituídos pela expressão do inconsciente, pelo apelo ao fantástico e pelo casamento entre o insólito e o banal – temperado pela exploração dos recursos de um humor tipicamente brasileiro.

Os jovens daquela geração estavam expostos tanto ao choque dos sentidos contra a cultura burguesa proposto pelo Oficina, quanto à mistura de cafonice, bom humor e cultura *pop* oferecida pelo coquetel tropicalista. Para eles o tropicalismo implicava a exploração de uma sensibilidade moderna, urbana e não empenhada,

São as coisas! São as transas! São as aulas, é dona Margarida! É tudo! Dona Margarida é substantivo! Dona Margarida é nome! É tudo! (...) Dona Margarida é professora! Dona Margarida manda nos verbos. Dona Margarida manda nos adjetivos. Dona Margarida manda em tudo! Nos advérbios! Nos substantivos! Eu mando nas frases inteiras! Eu boto uns depois dos outros! Eu boto um substantivo, a substância, a coisa, a disciplina, e boto um verbo, aprender, esperar, massacrar, e um advérbio, impetuosamente, brutalmente, adocicadamente, e um adjetivo, sujo, preto, surdo, magro; eu faço uma frase inteira! Sou eu que faço! Eu sou dona de tudo o que eu digo. São as minhas frases! Ouviram bem? São as minhas frases! Vocês não dizem nada! Vocês não entendem nada! Dona Margarida faz todas as frases nessa sala de aula! Todas as frases! Dona Margarida é dona de todas as matérias!”

Por fim, veio o espectro de Emiliana do Couto & Aragão, a delirantemente despótica representante da tradicional classe média que sustentou o golpe militar com suas novenas e suas marchas pela família: “Nesta casa, nenhum baderneiro entrará sem que morra numa cilada, te garanto. O flanco norte está minado de bombas atômicas! O flanco sul, eu transformei num pantanal de gotas movediças! Pras bandas do leste distribuí um bilhão de homens armados de canhãozinho de mão, napalm, carrapaticida e peido alemão; e o lado oeste está coalhado de índios amestrados, prontos para defender nossa propriedade em troca de

contrária ao modelo de atuação política convencional. Como identificou Celso Favaretto, a Tropicália “não tematizou o popular; explorou os mitos urbanos”. É por volta dessa época também que os ventos da contracultura começam a chegar ao país, revelando ao público jovem informações sobre o uso de drogas, as terapias corporais, o misticismo oriental e o folclore ameríndio; revalorizando as teorias sociais anarquistas, a estética Dada e a psicanálise; e instituindo novos ritos, como as experiências comunitárias, os shows de *rock*, os circuitos alternativos e os jornais *underground*, por exemplo. Quem quer que se detenha sobre o teatro brasileiro do período, inevitavelmente se deparará com um vocabulário diretamente ligado à contracultura: a crise da palavra, a luta contra os valores da família burguesa, a revolução sexual, a crítica ao mundo do saber, a apologia à loucura e a defesa das experiências lisérgicas.

Muitas das formas criadas pelos jovens dramaturgos – pelos mais variados motivos – foram marcadas pela experimentação. Peças com dois ou três personagens (ou ainda monólogos), quase sempre de curta duração, veiculavam ideias e informações novas – captadas, sobretudo, do contexto cultural europeu – que, no entanto, aqui eram reelaboradas e aclimatadas a um modo de ser inegavelmente brasileiro. Grande parte dos temas abordados por esses dramaturgos tratou de refletir as aspirações e os anseios de uma boa parcela da juventude que procurava por caminhos alternativos de resistência. Assim, atitudes que reuniam oposição, debate e alteração não saíram de moda, mas assumiram feições diferentes. Por fim, um ambiente político e cultural tão específico forjou no espírito desses jovens um tipo de resposta – estética e comportamental – que, embora não tenha se revestido de

uma garrafa de cachaça! Se for preciso (...) convoco todas as mulheres do País para uma passeata monstro. Eu sou líder. Tenho força para isso! Você me conhece muito bem. Ou você já se esqueceu da imorredoura Batalha da Melancia, hein? Quando comprei um caminhão de melancias gigantes e as lancei na cabeça dos agitadores anarquistas!”

E como os jovens dramaturgos da geração de 69 não praticassem o drama, a comédia e o teatro épico como soía acontecer, e reagissem de modo muito particular ao comportamento estético e político das principais companhias de teatro do período (Arena, Oficina e Opinião, sobretudo) e mantivessem uma distância deliberadamente calculada dos questionamentos e das conquistas empreendidos por aqueles grupos, a máquina do mundo achou por bem fechar-se novamente e somente voltar a aparecer quando os membros da Comissão Nacional das Verdades de Fato e de Direito chegassem a alguma conclusão a respeito de o que quis e o que pôde aquela dramaturgia, afinal.

um caráter programático, irmanou muitos deles em relação ao trato dos estímulos recebidos. Esta é a geração do “desbunde” – conceito que alinhava em igual medida as noções de deslumbramento e loucura.

- surgimento de uma dramaturgia inquieta e inconformada na virada dos anos 1960 para a década de 1970 está vinculado, por um lado, a um modo de recepção muito particular de inúmeras informações das vanguardas internacionais e da indústria cultural e, por outro, a um contexto sociopolítico brasileiro único e singular.
- objetivo do presente texto foi o de contribuir para o reposicionamento de determinados talentos na história do teatro brasileiro recente. Se tivermos conseguido retirar dos nomes e das obras em questão a pátina da excentricidade ou da negligência que mais normalmente tem cabido a eles, nossa tarefa terá sido cumprida.



**PEQUENO HISTÓRICO BIOGRÁFICO DE UM OLHAR DE  
CRIANÇA SOBRE TEMPOS DIFÍCEIS**

Johana Albuquerque





Uma das questões mais inquietantes em torno do processo da Comissão da Verdade é aquela que diz respeito ao que faremos depois que nos defrontarmos com o levantamento do histórico de inúmeros episódios e casos de abusos e violações dos direitos humanos ocorridos durante a ditadura militar.

Resgatar histórias humanas ocorridas décadas atrás, num período de medo e silêncio em que ocorreram prisões, torturas, desaparecimentos e mortes é sempre doloroso. Emergir antigas feridas, inclusive aquelas que nunca se fecharam, é algo que ainda não temos a dimensão de quais desdobramentos acarretará. O que faremos com a verdade que esta comissão nos relatará?

Quando recebi o convite do TUSP para colaborar neste número da revista *aParte XXI* sobre Teatro, Verdade e Justiça, escrevendo sobre as implicações da Comissão da Verdade para a experiência teatral, senti-me instigada e conturbada com o convite.

Instigada, por ter acabado de escrever minha tese de doutorado sobre o teatro nesse período, intitulada *Teatro Experimental: Pioneirismo e Loucura à Margem da Agonia da Esquerda* [São Paulo, CAC-ECA-USP, 2012].

Conturbada, por ter constatado, como resultado de minha pesquisa, que não somente as forças da direita teriam cometido injustiças para com o teatro durante aquele período e o quão delicada e polêmica

pode se tornar esta questão – principalmente quando situada no contexto deste número da revista.

Não cabe a mim julgar culpas, diferenças ideológicas profundas e mágoas estéticas que até hoje nos perturbam e nos dividem entre engajados, alienados e ativistas do teatro. Por esta razão, optei por um texto particular e autobiográfico, que permitisse às novas gerações sentir um gostinho – talvez amargo, conquanto belo – dos caminhos e descaminhos trilhados por aqueles que viviam suas vidas quando a “Redentora” chegou.

Diziam que era a Revolução, mas, em verdade, foi o Golpe de Estado, de 1964.

Minha mãe autoexilou-se em junho do mesmo ano, após a prisão de vários companheiros próximos de trabalho, que com ela implementavam, num Maranhão ainda rural, um dos projetos-pilotos de desenvolvimento regional da SUDENE. Risoleta era economista política e assessora de Celso Furtado, ministro do planejamento do então recém-empossado governo de João Goulart, deposto pelo regime militar.

Risoleta Célia de Barros Ezequiel, nordestina arretada – que saiu de casa aos dezesseis anos numa briga com o pai e jamais retornou –, resistia sair do país, envolvida que estava com os acontecimentos políticos que revertiam o quadro da história e transformavam uma mudança social iminente numa marcha de ordens e armas contra uma “revolução perigosa e comunista”.

Meu pai, Cláudio Marinho de Albuquerque Cavalcanti, arquiteto formado, filho e herdeiro dos patriarcas dos açudes de cana no Recife, e que conheceu mamãe nos comícios ferventes de Miguel Arraes, deu um basta à loucura de Risoleta de subestimar o golpe militar: “Vamos embora daqui, Riso. Você vai ser presa em menos de uma semana!”

Cláudio e Risoleta fugiram para Paris de navio. Já do outro lado do Atlântico, minha mãe recebeu, um mês depois, um jornal em que seu nome figurava numa lista de prisões preventivas decretadas, integrando um grupo de pessoas que estavam sendo detidas para averiguação por supostos envolvimento com as ações de esquerda combatidas na época.

No ano seguinte nascia Johana, filha do exílio, paradoxalmente em 14 de julho, dia em que a cidade dançava em festas pelas ruas em comemoração à Queda da Bastilha, evento-símbolo da Revolução Francesa e da consolidação daqueles que pregavam “igualdade, legalidade e fraternidade”.

Nasci de madrugada, e os médicos de plantão estavam meio bêbados e putos por terem de me trazer à vida. As dores de minha mãe, ao que parece, foram fortíssimas e meu pai foi intimado a vir ao hospital ampará-la, ocupado que estava em buscar uma nova posição social para si em um ambiente estrangeiro e assustado por tornar-se pai em meio às adversidades do momento.

Um dia, já depois dos trinta anos, descobri uma foto em que bato palmas para um bolo com uma vela de um ano, junto a um menino mais velho e a uma senhora. Era meu primeiro aniversário e surpreendeu-me não estar ao lado de papai e mamãe. Descobri, então, que eles haviam viajado para o interior da França, numa segunda lua-de-mel, tentando regatar um amor já perdido, me deixando aos cuidados de uma *nourrice*<sup>1</sup>, madame Vick, francesa que cuidava de mim também quando meus pais estavam trabalhando. 1966 foi também o ano em que minha mãe foi indiciada num processo pelo Estado, junto com outros parceiros de trabalho da SUDENE.

Quando voltamos ao Brasil – a contragosto de meu pai –, já em 1967, mamãe passou despercebida pela polícia alfandegária no aeroporto. Ela e meu pai recomeçaram suas vidas no Rio de Janeiro, e eu comecei a aprender minha segunda língua, o português, sem saber que perderia a primeira em poucos anos, já que meus pais não fizeram questão de continuar a falar o francês comigo, talvez também porque a França jamais me reconhecera, nem me reconheceria, como cidadã francesa.

Passsei a Copa de 1970 juntando sementes redondas e vermelhas de uma árvore frondosa de minha rua, em Botafogo, para jogar pela janela nas horas do gol. Às vésperas da Semana Santa de 1972, período auge da repressão, mamãe foi intimada pelo Dops a dar alguns esclarecimentos sobre sua vida pregressa e passou um dia na prisão. Teve o privilégio de partilhar a cela com Dina Sfat, uma das grandes atrizes brasileiras, defensora e ativista dos direitos humanos. Nessa época meus pais não estavam mais juntos e eu era ainda pequena para entender o que estava acontecendo. Risoleta voltou para casa sem nada me contar e a vida continuou, normalmente.

Passsei o resto da década pulando o muro do Parque Lage, fugas inesquecíveis nas horas do recreio, enorme jardim que dava para a minha escola, o Instituto Souza Leão – “entra burro e sai ladrão” –, colégio de filhos de intelectuais e profissionais liberais de esquerda, em plena rua Jardim Botânico. A praia de Ipanema era também cotidiana pelas manhãs, em que cabeludos e cabeludas curtiam a contra cultura “numa boa”.

Aos treze anos, vi meu primeiro show de música, Moraes Moreira, acompanhado por alguns integrantes de os Novos Baianos, e estranhei o cheiro forte de erva dentro da pequena sala de espetáculos improvisada da Pontifícia Universidade Católica, a PUC, na Gávea. Não percebera ainda que 1978 ficaria marcado como o ano da abertura, do afrouxamento da ditadura. No ano seguinte, a volta do exilado Fernando Gabeira me chamava a atenção, mais pelo barulho de sua tanga roxa nas areias que partilhávamos, do que pelas agruras de sua biografia revolucionária ou

1 Mulher que, mediante um salário, guarda uma ou mais crianças na sua casa, durante o dia.

pela aurora que se anunciava com a Lei da Anistia. Mas acabei lendo, anos depois, *O Que é Isso, Companheiro*, livro autobiográfico, fundamental para entender as experiências da luta armada, a partir do relato do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, do qual Gabeira participou, sua passagem pela prisão e o posterior exílio na Europa.

O fato é que todos os acontecimentos em torno dos abusos da ditadura durante os anos de 1970 eram sorvidos por mim através da lente dos óculos que corrigiam a miopia alta de minha mãe, que me rendeu como herança genética os 28 graus que carrego comigo até hoje.

Risoleta partilhou a dor e a luta materna de Zuzu Angel para denunciar a morte brutal e tentar localizar o corpo de seu filho Stuart, militante do grupo de extrema-esquerda do MR-8, morto por militares na Base Aérea do Galeão, em 1971);

Indignou-se com a morte de Vladimir Herzog por torturadores do DOI-CODI, anunciada falsamente como suicídio, como também chorou de emoção com a missa ecumênica em sua homenagem, que reuniu milhares de pessoas, dentro e fora da Catedral da Sé, com a presença dos arcebispos Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Helder Câmara e do Rabino Henry Sobel, num ato sem precedentes contra a truculência das forças repressivas da ditadura, em 1975;

E vibrou, quando em 1979 começam a retornar ao Brasil, diversas personalidades importantes das artes e do jornalismo, muitos amigos antigos do exílio na Europa.

Em 1982, minha mãe aposentou-se por invalidez, tendo perdido bárbara e subitamente a visão. No sustento de duas filhas e, paralelamente, encabeçando sempre grandes equipes de trabalho nas duas empresas em que atuou após seu retorno do exílio, Risoleta deixara de perceber a si mesma e não tratou daquilo que lhe era mais frágil e precioso: os seus olhos.

Já com quinze anos, na abertura dos anos de 1980, comecei a fazer teatro e a entrar em contato com a dramaturgia que marcara a resistência política na década anterior. Os textos tinham sido escritos numa linguagem quase sempre simbólica ou alegórica para escaparem das malhas da censura, que proibiu milhares de obras e censuravam uma série de espetáculos.

Quando estudante na escola de teatro, em meados dos 1980, tendo o grande crítico teatral Yan Michalski como professor de Teatro Brasileiro, passei a conhecer esses textos emblemáticos, como: *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1973, em que um grupo de teatro reflete, no microcosmo, a situação opressiva que se apresentava à sociedade no auge da ditadura; *Ponto de Partida*, também de Guarnieri, escrita em 1976, que alude a morte violenta de Vladimir Herzog, numa parábola em que um poeta amanhece misteriosamente enforcado na praça principal de uma aldeia; assim como *O Último Carro*, de João das Neves, de 1977, em que um trem lotado de pessoas comuns dos subúrbios cariocas começa a acelerar numa corrida louca, numa alusão a um

país desgovernado; *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, de 1978, que espelha a situação de exilados brasileiros no estrangeiro; e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, talvez a mais representativa do período – censurada por anos, a peça é a súpula de um tempo em que a politização era a marca do inconsciente coletivo de uma nação.

Minha mãe, depois de muita insistência de uma amiga próxima dos tempos da SUDENE, entrou com um pedido e foi agraciada com uma segunda aposentadoria, como técnica de planejamento anistiada. Demorou até que ela reconhecesse e admitisse que tinha direito a ser resarcida pelos prejuízos da perseguição e do exílio.

Nessa época comecei a tomar contato mais profundo com o trabalho do Teatro de Arena e o Teatro Oficina, promissores e consolidados grupos artísticos, representantes máximos, no teatro, da força de engajamento e combatividade ideológica das artes de esquerda ao golpe de 1964. Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa simbolizavam, através da atuação de suas duas companhias, duas correntes teatrais que marcaram a cena brasileira ao longo de toda a década de 1960 e se propagaram nas gerações seguintes: o teatro político e o teatro experimental.

A primeira vertente – o teatro político de Boal – assumiu o marxismo como fundamento primordial para a criação de suas montagens e encontrou-se sufocada pelo acirramento da repressão, a partir do AI-5, em 1968. Sobreviveu mediante uma atuação de resistência que, até a distensão da ditadura, marcou a cena, primordialmente, pelos textos citados acima e pela atuação de grupos que se localizaram na periferia das grandes cidades, realizando um trabalho clandestino de militância junto às comunidades à margem do mercado cultural, através da pesquisa de uma linguagem popular para suas criações.

A segunda – o experimentalismo de José Celso – sintetiza o ideário tropicalista e marginal que, apesar de considerado alienado e irracionalista pela crítica, marcou profundamente a arte na década de 1970, apesar de também sofrer retaliações oficiais de diversas formas. É importante lembrar, porém, que houve muita experimentação no Teatro de Arena e, paralelamente, muita política no Teatro Oficina.

As características, procedimentos e métodos dessas duas tendências influenciariam as quatro gerações vindouras que marcam as revoluções cênicas seguintes até a virada do novo milênio. Mas até hoje enfrentam-se, uma a outra, como se estivéssemos ainda em tempos difíceis e como se a cultura ainda estivesse a frente de um inimigo armado a ser combatido. Mais de quarenta anos se passaram, saímos de uma revolução industrial para outra, digital, mas muitos de nós, artistas, ainda atuamos como se estivéssemos nos comícios e passeatas daqueles tempos. Mesmo os jovens estudantes de hoje, herdando o ranço por nós carregado, acreditam que um teatro político tende sempre a ser didático e panfletário e um teatro experimental, caótico e alienado.

Agora que se instituiu esta comissão para averiguar os delitos da ditadura, seja talvez a hora de suplantarmos o Arena e o Oficina e olharmos com mais atenção para a dezena de grupos e espetáculos que os seguiram, mal documentados e pouco analisados, no fim da década de 1960 e por toda a década de 1970 – sejam eles experimentais, marginais, independentes, ou de resistência.

Como também, é fundamental entender e mapear os caminhos que nos trouxeram até aqui, no intuito de percebermos que não houve apenas ruptura e descaminhos, mas também e, principalmente, evolução e expansão para uma pluralidade de linguagens e tendências. Hoje, é claro que são muitos os “teatros” que habitam as grandes cidades desse país.

Em tempos de novo milênio, é esperado que nos percebamos com menos desejo de poder hegemônico e mais curiosidade e abertura para compartilhamentos, na diferença, de processos, métodos e linguagens.

O teatro agradece!





**HERANÇA E INVENÇÃO: A GRAÇA MINÚSCULA  
DO TEATRO CONVOCADO À HISTÓRIA**

Luiz Paulo Pimentel



*epílogo*

experimentei contar a meus alunos adolescentes (entusiasmado por voltar ao trabalho cheio de novas histórias) coisas passadas na viagem do coletivo partida teatral<sup>1</sup> a presidente prudente. contei da nossa estadia na federação prudentina de teatro (sede dos grupos rosa dos ventos e os ma-matchas) e da peça apresentada num acampamento e assentamento do movimento dos trabalhadores rurais sem terra. enquanto falava, percebia a distância entre a minha boca e as orelhas deles. minha memória revisitando as coisas vistas, brigando com o esforço de ordenação das palavras que tentavam contar alguma coisa do que aconteceu lá para eles – que devolviam ao meu relato um grande desinteresse. ia sendo tomado por esse cansaço terrível e surdo que mora em toda sala de aula, quando decidi mudar de rumo e conversar outro assunto, um que pudesse ser mais justo conosco, nós todos, antes que a distância entre a escola aqui e a viagem de lá as misturasse e fosse sugada alguma beleza intraduzível (que tomou corpo em mim e, portanto, é minha). então percebi que a única coisa que eu-

1 o coletivo foi formado em 2011 e apresentou o espetáculo *se um existe outro some* (criado a partir da peça *os azeredo mais os benevides*, de oduvaldo vianna filho) nas periferias e em diversas regiões do estado de são paulo através do prêmio proac – primeiras obras de artes cênicas 2012).

-professor proporia era que eles também – eles –, quando se percebessem com tempo e fôlego, pegassem um carro, ônibus, bicicleta e excursionassem a esses lugares em que o dinheiro, sua circulação e suas consequências desastrosas são assuntos expostos e dispostos na tentativa de abrir espaço a outro tipo de vida (finalmente possível, uma outra organização em vida).

### I.

durante a apresentação da peça, à beira da estrada, no acampamento dorcelina folador, enquanto a vivacidade do jogo entre a cena e o público era percebida por todos nós atores, me dava conta de que poucas vezes tinha experimentado, no teatro, a suspensão da relação que julga. silêncio dessa tortuosa e quase sempre constante teatral: julgamento da cena pelo público, julgamento do público pela cena. no assentamento che guevara e no acampamento dorcelina folador nossa criação junto com a dramaturgia do vianninha viveu um tipo de escuta muito raro, de tão amigo. como se as matérias do texto tivessem encontrado, enfim, um público que pudesse acolhê-las sem se indagar, como ponto de partida, sobre a qualidade, a pertinência ou a adequação delas a uma tendência formal. sem precisar do típico pós-apresentação de teatro: “gostou ou não gostou?”. a junção da gente durante a peça e depois dela (e que, na verdade, começou bem antes) parece que tem a ver com outras coisas (nada a ver com gostar. mais a ver com proveito, sabor), espécie de interesse em ver, em conhecer as múltiplas histórias partilháveis naquele encontro: a dramaturgia do vianna, o processo de ocupação da terra específico daquele acampamento, a própria vida, que alguns moradores quiseram contar (e eu contente – ainda dá, ainda tem lugar aberto). e então tudo acontece junto, muito próximo, com riso e conversa que atravessa a cena. também acontece de ser bastante silencioso vez ou outra. não dura quase nada, passa logo e, depois que nos despedimos, a gente também se perde num vazio do próximo passo... porque não existe “dever cumprido!” em fazer peça de teatro e em estar junto a um movimento social que ainda não pôde cumprir sua reivindicação básica pela reforma distributiva da terra. amanhã pode chegar a polícia, tudo pode ser desmontado, e nosso público pode sumir (justiça! seguida de um eterno eclipse). o nosso gesto de teatro é muito pequeno. mas eu quero ter alguma calma nesse pequeno por enquanto. porque tudo é sempre grande demais, e é nessa bagunça da nossa cena precária, que cabe num carro (e que sorte é termos um!), que a gente anda vivendo essas coisas que renovam.

### II.

os assuntos do texto ganham exposição como em nenhum outro lugar. relacionam-se com os assuntos do movimento, da ocupação da terra, da vida compartilhada que aquela organização pede. quem *vê* a peça mostra para os que *fazem* a peça sentidos novos, nunca antes percebidos

daquele texto que se executa há muito tempo, apenas entendidos mutuamente pela curva da atenção de quem vê enquanto a peça acontece. é nesse jogo de destrinchar o texto e seus sentidos que a gente vai gostando de ficar junto e não sabe como agradecer no final, com a impressão de que todo mundo se deu muito enquanto durou a uma hora da coisa. e depois ainda vem a comida nas paneladas que convidam e reconvidam e dizem que ali, de fato, ainda está aberto. dá pra pensar e conviver, sem precisar ficar julgando o tempo todo um ao outro. podemos conversar e, ainda assim, permitir os nossos silêncios.

### III.

depois da apresentação. na beira da estrada ocupada pelo acampamento, as pessoas conversam e ficam muito quietas. passa um ônibus, um caminhão e volta o silêncio protagonista. uma vida nada besta. ela é anônima, sem histrionismo. e eu vejo, sem saber muito se é só impressão ou não, que ali existe alguma sabedoria de escuta (que tanto procuro e quase nunca acho).

### IV.

as histórias escutadas são as mais variadas. os marxistas, os anarquistas, os criadores de porcos, os geógrafos, os que pensam educação em presídio, os que salvaram no haiti, uns leram muito, outros nada, eu bem pouco, outros leem em outras linguagens que não solicitam letras... e é instigante ver como, diante de tanta diferença, algumas teses da gente + vianninha são convidadas a passear em outras direções. é uma pergunta que martela numa viagem como essa – o que pode, então, oferecer isso que a gente faz, o teatro? no meio de tanto sim à vida curta que partilhamos juntos nessa viagem, nasce um não cerrado entre os dentes para a indiferença em relação à investigação e ao combate das estruturas que destituem pessoas como essas de seus lugares. a recusa à mirada histórica pode implicar a extinção em massa das já escassas experiências de sabedoria prática, de ajuntamentos férteis (e não é essa fertilidade no estar junto justamente uma das buscas declaradas do teatro?)

### *prólogo*

eu ganhei o livro *vianinha – teatro. televisão . política*. de uma atriz que amo muito. ela também lecionou durante muitos anos e fez parte do grupo ttt – truques, traquejos e teatro, que teve importante atuação nas periferias de são paulo. junto ao presente, ela anexou uma carta em que escreveu, para que eu recordasse sempre, que nós somos inventores, mas também somos herdeiros. a escolha dos caminhos é sempre povoada por parceiros vivos e mortos. também me aconselhou a ficar perto das pessoas que sempre estão longe, porque nisso das distâncias, no fundo, é bem provável que sejam elas as mais próximas dos sentidos vigorosos.

lembrei-me da atriz-professora-amiga e dos alunos-adolescentes-amigos, também nessa distância e proximidade. a velha e os jovens. de quem já foi e conversou muito, daqueles que estão desinteressados em partir. eu neste começo. querendo ficar quieto pra entender. termina aqui. com a gratidão pela carta anexa ao livro e a agonia pelo instantâneo desses encontros todos intraduzíveis. meu medo de que o cansaço e o tédio nos desviem da missão, confiada com calma, de escavar esse tempo, que é nosso, sustentando nossa investigação do herdado.

aos jovens alunos, remeto palavras de um que já morreu (escutando enquanto digo, maior presente para os dois lados seria a escuta dedicada disso):

Não voltem a mergulhar no Nada. Não se deixem dissolver como sal na água<sup>2</sup> (brecht, 1929)

e as palavras da carta de selma pellizon, tão pertinentes às discussões sobre o teatro, a verdade e a justiça:

“as invenções, as heranças, as escolhas, as parcerias vão dando substância à fidelidade. e esta é uma estação para a felicidade. que é o que lhe desejo. – nesta tarde outonal de 07.04.2010”

2 BRECHT, Bertolt. *A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. p. 210.



**CENSURA, REPRESSÃO E  
MODERNIZAÇÃO CULTURAL  
NO TEMPO DA DITADURA**

Marcelo Ridenti





### *Lembrar o tempo da ditadura*

A instalação da Comissão da Verdade no Brasil dá oportunidade de pensar novamente o período da ditadura militar, de abril de 1964 a fevereiro de 1985. Geraram-se profundas mudanças na sociedade brasileira, que atingiram também o mundo da cultura e das artes. Para além do caráter repressivo do regime, é preciso lembrar como o autoritarismo esteve intimamente entrelaçado com certa modernização capitalista, o que envolve refletir sobre as relações intrincadas do regime militar com a sociedade civil (Ridenti, 2010a e 2010b).

Em 1964, com apoio do empresariado e de outros segmentos sociais, um golpe militar derrubou o governo constitucional de João Goulart. Os adeptos do governo deposto foram submetidos a prisões, cassações, intervenção em sindicatos, expulsão de funcionários civis e militares de seus cargos, abertura de Inquéritos Policiais Militares, enfim, todo tipo de perseguição e violência, e mesmo algumas mortes, no imediato pós-golpe.

No entanto, a ditadura foi instaurada em nome da democracia, supostamente ameaçada por “sindicalistas populistas” e “comunistas”. Talvez por isso ela nunca se assumiu como ditadura – no máximo como “democracia relativa” –, embora já em outubro de 1965 o Ato Institucional n. 2 tenha reiterado o caráter do regime: deu poderes ditatoriais ao presidente, extinguiu os partidos existentes e determinou eleições indi-

retas para a Presidência da República. Isso ocorreu ainda no governo Castelo Branco, antes do Ato Institucional n. 5 (AI-5), que fecharia de vez o regime em dezembro de 1968.

Manteve-se, contudo, uma fachada democrática. Vigorava uma Constituição, mesmo com os limites daquela de 1967, reformada em 1969 à luz dos interesses dos donos do poder. O Congresso funcionou durante quase todo o período, apesar da imposição do bipartidarismo, e de estar submetido a cassações e fechamentos periódicos quando a situação política se conturbava, como no caso do Pacote de Abril de 1977. Bem ou mal, havia um sistema de Justiça, e até mesmo muitos prisioneiros políticos eram levados a julgamento, ainda que em tribunais militares e sob leis draconianas, sem contar as torturas e assassinatos à margem da lei. Os opositores mortos pelo regime ao longo dos anos foram ao menos 386 (Teles *et al.*, 2009), além dos milhares de perseguidos políticos<sup>1</sup>.

Ao lado da repressão, a ditadura impôs um projeto de modernização da sociedade. Não o fez por meio do capitalismo democrático de massas, como haviam pretendido os nacional-desenvolvimentistas antes do golpe. Ao contrário, implementou a chamada modernização autoritária. Ou seja, os governos militares promoveram o desenvolvimento econômico, gerador de grande concentração de riquezas, à custa do arrocho salarial e do cerceamento das liberdades democráticas. O capitalismo brasileiro, que na época ficou conhecido como “capitalismo selvagem”, deslançou e ganhou uma consistência que marcaria as gerações futuras.

A modernização autoritária também teve consequências duradouras para artistas e intelectuais. Uma indústria cultural digna desse nome floresceu sob a ditadura. Com um braço, o regime incentivava a cultura e sua indústria, buscando a ampliação do mercado para produtos nacionais, censurando-as com o outro, temeroso da “subversão”.

### *Resistência e censura*

No imediato pós-golpe, militantes e simpatizantes de esquerda nos meios intelectuais e artísticos sofreram repressão menor que os trabalhadores, graças ao prestígio social e à origem de classe média, na maior parte apoiadora do golpe. Talvez isso ajude a explicar a superpolitização da cultura entre o golpe de 1964 e a edição do AI-5, concomitante ao fechamento dos canais de representação política institucional. Sobretudo estudantes e jovens profissionais buscavam participar da vida política,

1 Possivelmente o número de mortos esteja subestimado, pois faltam dados sobre a repressão no imediato pós-golpe, especialmente na zona rural. Os atingidos pelas arbitrariedades da ditadura chegaram ao milhares, como atestam, por exemplo, os números da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, criada em 2001 para indenizar os perseguidos políticos. Foram analisados 29.079 pedidos até maio de 2007, dos quais 55% foram atendidos. Na época, faltavam ainda 28.558 processos a serem analisados, segundo a *Folha de São Paulo* (14.06.2007, p. A14).

inserindo-se em manifestações artísticas contestadoras, ainda toleradas pelo regime até 1968. Eram fortes as influências de ideias de esquerda, críticas ao regime, no Cinema Novo, nos teatros de Arena, Opinião e Oficina, na música popular, em mostras de artes plásticas, na literatura, na imprensa e nas manifestações artísticas em geral.

O florescimento cultural entre 1964 e 1968, acompanhado de protestos de rua capitaneados pelo movimento estudantil, era visto com desconfiança e temor pelos adeptos do regime. Diante do agravamento dos conflitos sociais, os governantes editaram o AI-5, com o consequente recrudescimento da repressão política, da censura e do cerceamento às liberdades. Apesar da perda de vigor com a escalada repressiva, as manifestações culturais de resistência seguiram nos anos de 1970, embora vigiadas pelo regime que, em meados da década, iniciaria o processo de “transição lenta, gradual e segura para a democracia”, no governo Geisel.

Durante a ditadura, quase toda a produção cultural dialogava com a situação política do país, direta ou indiretamente. Uma parte expressiva dos artistas e intelectuais identificava-se com a resistência, fosse mais afinada com as posições da esquerda organizada na clandestinidade, ou mais autônoma, como os movimentos inspirados na contracultura – sem contar a vasta produção cultural com vínculos políticos menos explícitos.

A censura foi o principal mecanismo repressor no mundo artístico, que foi ainda alvo de processos judiciais, episódios de tortura, exílio forçado e mesmo assassinato, como o de Heleny Guariba, profissional do teatro paulista e militante de organização clandestina de esquerda.

Também para justificar seus atos censórios, a ditadura baseou-se em leis. A principal delas foi uma norma que estava em vigor desde o período democrático, o Decreto n. 20.493, de 1946, que regulava a censura em questões de moralidade e bons costumes, e que só deixou de vigorar após a Constituição de 1988. Ao lado dessa norma antiga e mais acionada – a revelar que a sociedade brasileira estava submetida a sérios limites à democracia ainda antes do golpe de 1964 –, a ditadura estabeleceu outras, como a Lei n. 5.536, de novembro de 1968, referente à censura a obras de teatro e cinema. Ela também dispunha sobre a carreira de censor (que passou a exigir diploma de nível superior e era muito procurada), e foi parcialmente negociada com setores do meio artístico, como resultado das mobilizações de 1968; tinha um tom supostamente liberalizante, que viria por água abaixo logo em seguida, com a edição do AI-5. Por sua vez, o Decreto-lei n. 1.077, de janeiro de 1970, aproximou formalmente a pretensa degeneração ético-moral da sociedade e um suposto plano de subversão levado a cabo pelo comunismo internacional, fundindo de vez a censura política velada com aquela moral expressa.

O trabalho dos censores exigia uma considerável organização burocrática no âmbito do Ministério da Justiça e da Polícia Federal. Por exemplo, o relatório da Divisão de Censura de Diversões Públicas do

ano de 1978 indicava que havia 45 técnicos de censura, além de 36 servidores lotados na parte administrativa, que foram responsáveis naquele ano pelo exame de 2.648 peças de teatro, 9.553 filmes (de curta e longa metragem), 1.996 capítulos de telenovelas, 86 programas de televisão, 859 capítulos de radionovelas, 167 programas radiofônicos, 47.475 letras de canções, 90.671 peças de publicidade para rádio e tv, 440.925 fotografias e cartazes publicitários (Garcia, 2008).

No total, em 1978, estavam registrados pela censura 909.157 artistas e 1.073 casas de diversão. Foram proibidos, só naquele ano, 79 peças de teatro, 24 filmes, 462 letras musicais, 40 materiais de publicidade, 1.231 fotografias e cartazes. Apreenderam-se 226.641 exemplares de livros e 9.494 de revistas, entre outros resultados da produtividade do trabalho da Divisão de Censura de Diversões Públicas.

A Censura Federal examinou quase 22 mil peças de teatro no período da ditadura, das quais cerca de 700 foram proibidas na íntegra, conforme pesquisa historiográfica meticulosa e detalhada sobre a censura ao teatro, realizada por Miliandre Garcia (2008, p. 20). Os números totais devem ter sido ainda mais expressivos, pois só foram computados os dados federais, que não incorporaram a censura no âmbito dos estados, que passaram a ter responsabilidades crescentes de censura teatral a partir de 1975.

A censura podia proibir uma obra na íntegra, mas era mais comum o veto a trechos considerados comprometedores, o que criou nos artistas o hábito de enxertar palavrões e outros recursos para chamar a atenção dos censores que, esperava-se, assim não se dariam conta de cortar o que realmente interessava na obra, mas esse estratagema foi logo percebido pelos censores.

É notável que a censura política praticamente não se explicitava na extensa legislação – embora ficasse subentendida, por exemplo, no Decreto 1.077. Era incluída numa abrangente defesa da moral e dos bons costumes, que atingia também o cinema (Simões, 1999). A imprensa, por sua vez, foi controlada de modo mais severo entre 1969 e 1978; ela estava especialmente sujeita às arbitrariedades da censura, pois não havia uma regulamentação legal clara para ela (Aquino, 1999; Kushnir, 2004).

Cerca de 430 livros foram censurados pela ditadura, 92 deles de autores nacionais, sendo 15 livros de não-ficção, 11 peças teatrais publicadas em livro, além de dezenas de textos literários, em sua grande maioria (cerca de 60) eróticos ou pornográficos (Silva, 1989; Reimão, 2011, pp. 31 e 127). Estes números reiteram que a censura concentrou-se sobretudo nas obras tidas como ameaça à moral e aos bons costumes, o que nem sempre é lembrado. Na canção, por exemplo, é bem conhecida a perseguição da censura a Chico Buarque, considerado inimigo político. Mas poucos sabem que compositores populares ditos “cafonas” – como Odair José, Waldick Soriano e até mesmo Dom e Ravel, famosos pela composição de canções patrióticas usadas pelo regime – sofreram com a

censura (Araújo, 2002)<sup>2</sup>. Eles estavam marcados a seu modo pela relação complexa entre resistência e conformismo, crítica e integração à ordem da ditadura, que caracterizou toda a cultura do período.

### *Reintegração à ordem*

Os relatos sobre o tempo da ditadura no meio artístico costumam lembrar o lado heroico da resistência, especialmente a luta contra a censura. Mas é preciso não esquecer a ambiguidade da relação dos artistas com a nova ordem capitalista impulsionada pela modernização patrocinada pelos governos militares. Afinal, até intelectuais e artistas de oposição tenderam a integrar-se ao sistema. Por exemplo, apareceu um lucrativo mercado para produtos culturais de contestação, alguns deles seletivamente censurados. Noutros termos, a partir dos anos de 1970, paralelamente à repressão política e à censura, evidenciou-se o esforço modernizador que se esboçava desde a década anterior, nas áreas de comunicação e cultura, com atuação direta do Estado ou o incentivo público ao desenvolvimento capitalista privado.

Várias instituições governamentais de apoio à cultura ganharam destaque, como o Serviço Nacional de Teatro, a Embrafilme, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura. Não era raro, por exemplo, uma peça de teatro ser premiada por um organismo estatal e depois proibida pela censura, como ocorreu com *Rasga Coração*, última obra de Vianninha, vencedora do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro em 1974, mas censurada logo em seguida.

O apoio do governo também foi fundamental para o crescimento da iniciativa privada no *show business*. Estabeleceu-se uma indústria cultural televisiva, fonográfica, teatral, editorial, de agências de publicidade e assim por diante. As redes de televisão, particularmente a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação do Ministério das Comunicações, da Embratel e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que almejavam a segurança e a integração do território nacional.

A sociedade brasileira foi ganhando nova feição, integrada ao capitalismo mundial. A lógica da produção de mercadorias impunha-se por toda parte, inclusive nas artes. Universidades, agências de publicidade, imprensa escrita, emissoras de rádio e televisão, empresas públicas e privadas passaram a oferecer oportunidades a profissionais qualificados, dentre os quais aqueles que se consideravam de oposição à ditadura. Segmentos intelectualizados que combatiam a ditadura aos poucos adaptavam-se à nova ordem, em diferentes modulações. Por exemplo, os principais dramaturgos, atores e outros profissionais do teatro – não

2 Sobre a censura, ver as coletâneas organizadas por Costa (2006 e 2008), e Fico (2010), entre outras obras. Ainda, o portal *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*: [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)

raro identificados com ideias de esquerda – encontravam empregos nas telenovelas que conquistavam as maiores audiências.

Importante ressaltar que não se tratava no essencial de uma suposta traição de artistas engajados que se teriam vendido ao sistema. O processo foi objetivo e, em grande parte, escapava às vontades individuais. Ele só poderia ser alterado a partir de grandes mobilizações sociais, que chegaram a se esboçar na campanha das Diretas Já em 1984, mas que logo refluíram.

Seria mais cômodo lembrar apenas do tempo passado da censura e do cerceamento às liberdades democráticas, que ficou para trás – embora a herança repressiva esteja ainda presente, por exemplo, na forma militar de organização da polícia.

Mais difícil é admitir que a ditadura não significou apenas censura e repressão. Com sua modernização autoritária, ela garantiu a consolidação da lógica do mercado na sociedade brasileira, também no âmbito da cultura e das artes, que hoje envolve a todos nós.

#### *Referências bibliográficas*

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não Sou Cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, Record, 2002.
- AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário*. Bauru, EDUSC, 1999.
- COSTA, Cristina (org.). *Teatro, Comunicação e Censura*. São Paulo, Terceira Margem, 2006.
- COSTA, Cristina (org.). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 2008.
- FICO, Carlos (org.). *Censura no Brasil*. Rio de Janeiro, FGV, 2010.
- GARCIA, Miliandre. “*Ou Vocês Mudam ou Acabam*”: *Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985)*. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – Jornalistas e Censores do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo, Boitempo, 2004.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência – Censura a Livros na Ditadura Militar*. São Paulo, Edusp, 2011.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária – um Século de Cultura e Política*. São Paulo, Ed. UNESP, 2010a.
- RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo, Ed. UNESP, 2010b.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura – Sexualidade, Literatura e Repressão Pós-1964*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância – A Censura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo, Ed. Terceiro Nome/Senac, 1999.
- TELES, Janaina de Almeida *et alii*. *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)*, 2ª. ed., revista, ampliada e atualizada. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

**TEATRO E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO: UMA ANÁLISE  
DE *A MORTE E A DONZELA*, DE ARIEL DORFMAN**

Renan Honório Quinalha







### *O teatro e a política*

São antigos os encontros e desencontros entre teatro e política. Sem pretensão de adentrar no vasto campo da reflexão estética em torno das relações entre arte e sociedade, fato é que, em diferentes contextos, os palcos serviram como local privilegiado de observação e de ação sobre os conflitos sociais.

Nesta linha, a depender dos compromissos e da perspectiva de cada trupe, a interpretação de narrativas e sua representação pública serviu a diferentes interesses, de forma nem tão consciente e nem sempre manifesta. Algumas vezes, o teatro serviu ao regime de poder já estabelecido e contribuiu para reforçar relações de dominação e de opressão. Em outros casos, foi apropriado por movimentos de contestação, funcionando como suporte privilegiado de crítica social e de conscientização com o fim de impulsionar ideias e projetos contra-hegemônicos.

Segundo esta limitada concepção de teatro – porque um tanto formal ou instrumental –, diferentes são os conteúdos que podem preencher essa estrutura fundamental que organizaria a especificidade da experiência artística teatral. Assim, a construção cênica, que aparece completa e coerente aos olhos do espectador, em realidade, é atravessada, do início ao fim, por posições divergentes, escolhas conflituosas e tensões irresolutas.

Desde a escrita ou a seleção do texto e dos dramas que serão desenvolvidos, passando pela montagem, pelas técnicas utilizadas, pelos recursos materiais disponíveis, pela produção, pela encenação, pelos atores e atrizes escolhidos, chegando até ao lugar onde será encenada a peça, o valor dos ingressos e, por consequência, o recorte de público que poderá ter acesso ao deleite estético, são todas fases interligadas de um processo complexo, que é marcado por constantes escolhas e juízos de valores por parte dos agentes nele implicados.

Considerando a diversidade dos elementos de conteúdo inseridos nesse formato específico, também diversas são as funções progressistas que o teatro pode cumprir em uma sociedade: proposição de sentidos críticos ao que está dado, estímulo a formas mais autênticas de relacionamentos e de sociabilidade, libertação de padrões comportamentais e morais restritivos, ruptura de tradições estéticas conservadoras, provocação de estranhamento e outros sentimentos de desconforto no público, conscientização para problemas sociais, convite à ação etc. Uma delas, no entanto, interessa especialmente aqui: a possibilidade do teatro operar enquanto meio de construção de verdades e, particularmente, de disputar memórias em torno de fatos ocorridos no passado, legitimando as demandas por justiça das vítimas de graves violações de direitos humanos.

#### A Morte e a Donzela: *um texto exemplar*

Há inúmeras formas de ler um texto, bem como existem infinitas maneiras de analisar uma peça de teatro. Aqui, interessa mais evidenciar, na discussão proposta, as relações externas que circundam apenas o texto dramaturgicamente com o conteúdo nele articulado – portanto não miraremos montagens específicas de uma peça.

O objeto deste artigo é a obra *La Muerte y la Doncella*, escrita em 1990 pelo chileno Ariel Dorfman e que é capaz de ilustrar exemplarmente o potencial que o teatro carrega para contribuir com a luta por verdade e por justiça em nosso país.

Esse texto, que chegou a ser encenado em diversos lugares do mundo e teve mais reconhecimento público no exterior do que no Chile, chegando a virar filme sob direção de Roman Polanski, tematiza um capítulo sombrio da história latino-americana: a brutal violência cometida contra os opositores das ditaduras civis-militares que assolaram nosso continente entre as décadas de 1960 e 1980. As variações de “terrorismo de Estado” que governaram praticamente todos os países da região valeram-se de um repertório enorme de barbaridades para reprimir e eliminar os dissidentes políticos: torturas, prisões ilegais, abusos sexuais, assassinatos e desaparecimentos forçados.

E o que os palcos tinham que ver com isso? O tema já não era inédito. O teatro se defrontara com o horror em muitos outros momentos históricos anteriores. Mas não havia como ficar imune ou indiferente aos

regimes autoritários inspirados pela Doutrina da Segurança Nacional, ainda mais no calor desses acontecimentos. Inclusive porque o teatro foi diretamente afetado pela censura às artes que operava em muitos dos países do Cone Sul.

Além disso, o teatro também se sensibilizou com o sofrimento psíquico e social que essas violências causaram nos laços sociais, discutindo o papel da tortura e a desumanização por esta causada tanto no seu objeto, como no seu sujeito. Exemplos que merecem destaque são *Pedro y el Capitán* (1979), do uruguaio Mario Benedetti, e *Milagre na Cella* (1977), do brasileiro Jorge Andrade.

Mas ainda que a tortura física e suas consequências traumáticas pairam sobre a narrativa de *A Morte e a Donzela* como algo inominável e que, em sua onipresença fantasmagórica, determina permanentemente a tensa relação entre as personagens, outro me parece ser o mote que estrutura a proposta dramática de Dorfman. Trata-se da demanda por verdade e por justiça que inquieta o espírito de Paulina Salas e que é ora desafiada pelas negativas categóricas de Roberto Miranda, ora esquivada pelo espírito conciliador de Geraldo.

Em tempo, três são as personagens da peça: Paulina Salas, ex-presa política de uma violenta ditadura e que foi torturada e abusada sexualmente por agentes do Estado; seu marido, Gerardo Escobar, advogado recém-convidado para presidir uma Comissão da Verdade destinada a esclarecer os crimes cometidos por uma ditadura (provavelmente a chilena ou a de qualquer outro país latino-americano, pontua o autor); e Roberto Miranda, um terceiro, distante ao núcleo conjugal, que aparece ao acaso e que gradualmente assume o centro das atenções.

Paulina e Gerardo são casados há alguns anos e toda a história se desenrola no ambiente aconchegante da casa deles. Em uma noite algo especial para Gerardo, após este se reunir com o presidente do país para acertar os detalhes da sua nomeação para coordenar os trabalhos de uma Comissão da Verdade, Gerardo é surpreendido por um imprevisto na estrada: seu carro tem um dos pneus furados. Como o automóvel estava sem pneu reserva, pois Paulina tinha emprestado o estepe do carro para sua mãe sem avisar o marido, Gerardo se vê obrigado a pedir por ajuda na estrada durante mais de uma hora.

Depois de muita espera, finalmente, um gentil desconhecido encosta seu carro e se oferece para tirar Gerardo dali. É o simpático e falador médico Roberto Miranda, que ao deixar Gerardo em casa, é convidado a entrar e tomar um trago. Enquanto os dois conversam, Paulina, sem ver quem é a visita e sem ser vista por esta, escuta essa voz estranha, mas que logo se revela assustadoramente familiar. Empunha uma arma e fica de espreita no andar de cima da casa, escutando o que se passa. Pelo adiantado da hora, depois de algumas idas e vindas, Miranda aceita o convite de Gerardo para pernoitar ali mesmo.

Paulina fica transtornada ao se deitar. Logo lhe arrebatam os pensamentos a dura lembrança do médico que, nas sessões de tortura a que foi por dois meses submetida, sempre com os olhos vendados, controlava o grau de violência aplicada e, ao som de “A Morte e a Donzela”, de Franz Schubert, abusava sexualmente da frágil presa que deveria estar sob seus cuidados profissionais. Esse algoz que povoava seus traumas e lembranças estava uma vez mais sob o mesmo teto que ela, no quarto ao lado.

*O teatro na busca da verdade e da justiça*

O dia amanhece com Miranda amarrado a uma cadeira no quarto de hóspedes, interpelado por Paulina que lhe aponta um revólver. Gerardo acorda e se depara com a situação sem entender, tentando apenas dissuadir Paulina do que seria uma “loucura”, até que ela revela o que acredita ser a verdadeira identidade de Miranda: um carrasco da ditadura.

Unicamente a voz. Somente a lembrança da voz, passados mais de quinze anos, era suficiente para que Paulina tivesse certeza de que aquele prestativo senhor que ajudara o marido era, em verdade, seu verdugo.

Gerardo, um tanto desconfiado, retruca que “a lembrança vaga de uma voz não é prova de nada”, diante do que Paulina categoricamente afirma: “(...) é a voz dele. Reconheci tão logo entrou à noite. É sua risada. São seus modismos” (Dorfman, 2005, p. 37).

Para Paulina, basta a lembrança daquela voz asquerosa em seu ouvido para incriminar Miranda; para Gerardo, mais provas seriam necessárias pra condenar um acusado. Mais ainda: preocupado com sua posição pessoal e seu prestígio profissional, postos em cheque por esta ação aparentemente tresloucada de sua esposa, o tom das colocações de Gerardo é sempre o da moderação, coincidente em diversos momentos com a postura de Miranda, que oscila entre a negação e a justificação.

Está aí instalado o conflito, que atinge níveis quase insuportáveis e que carrega todo o drama adiante: Paulina gritando por justiça, Miranda negando essa identidade e Gerardo reconciliando, na tentativa de esvaziar esse conflito. Esta é a primeira oportunidade em que Paulina consegue romper com a dureza do silenciamento que acompanhou a transição democrática nesse país. Ela nunca pôde falar abertamente sobre seus traumas (nem com seu marido), pois suas demandas por justiça e seu desejo de verdade foram sempre interditados em prol de um bem supostamente maior, a estabilidade política que foi pactuada. Seu bem-estar em troca do bem-estar da nação.

Obrigaram-na a sistematicamente engolir seu sofrimento e fingir que dele se esquecera. Mas essa negociação – se é que se pode chamar assim – foi sempre injusta. Paulina é o grande exemplo de uma categoria de vítimas que foram retraumatizadas por uma lógica autoritária que deixa em segundo plano os que foram atingidos pela violência na própria carne. Ela está plenamente consciente disto quando proclama:

[...] e por que tenho de ser eu a que se sacrifica? Hein? Eu que tenho de morder a língua? Sempre nós que fazemos as concessões quando é preciso conceder? Por quê, por quê? Que se perde com matar, ainda que não seja mais do que um? Que se perde? Que se perde? (*idem*, p. 75).

Agora, em sua casa e com seu algoz atado à cadeira, as posições invertidas, Paulina não mais se submete ao silêncio imposto. Pergunta: por que não matá-lo? Segundo Gerardo, porque ceder ao desejo de vingança poderia igualá-la a ele e porque, ademais, haveria em breve uma Comissão da Verdade capaz de identificar os torturadores (mas não julgá-los). Restaria a Paulina, mais uma vez, deixar-se levar pela transição controlada. Em suas palavras, é mais

[...] um compromisso, uma negociação. Não é assim que foi feita essa transição? Nos deixam ter uma democracia, mas eles mantêm sob controle deles a economia e as forças armadas? A comissão pode investigar os crimes, mas os criminosos não são condenados? Há liberdade para falar de tudo, desde que não se fale de tudo? (*idem*, p. 51).

Contudo, isso não convence Paulina, que não é movida por mero desejo de vingança, mas sim do reconhecimento público de seu sofrimento e da sua verdade. Ao dirigir-se a Miranda, ela esclarece isto:

[...] mas não vou matá-lo porque seja culpado, doutor. Vou matá-lo porque não se arrependeu nada. Só posso perdoar alguém que se arrependa de verdade, que se levante diante de seus semelhantes e diga “eu fiz isto, eu fiz e nunca mais vou fazer de novo” (*idem*, p. 74).

Esse não é o desfecho do texto. Diversos trechos da narrativa ficaram de fora desta breve reconstituição. Esse é o ponto alto apenas de minha leitura do texto. Se Paulina mata ou não Miranda, considero esta uma questão menor, nesse texto e na vida. Mais importante é compreender que, na luta por verdade e justiça, não estão em questão apenas desejos primitivos de revanche e de vingança contra idosos octogenários “de pijama”, como alguns querem fazer crer. O que está em jogo é uma terapia política de elaboração de um passado traumático que é coletivo e que se inscreve, profundamente, nas relações sociais. É preciso, primeiro, que cada um assuma seu lugar nesse conflito e sua parcela de responsabilidade para que, em um segundo momento, se possa falar de reconciliação.

Outro aspecto central revelado pelo texto é que há, pelo menos, três posições principais em conflito nestas disputas de memórias. A primeira é a dos que negam ou justificam (ainda que como “mal necessário”) as atrocidades que cometeram, sem arrependimento e, por vezes, até com orgulho (tímido ou não) o que fizeram. A segunda é a das vítimas e dos seus familiares que sofreram na pele as violências e que buscam nada menos que a justiça e o reconhecimento de sua verdade, o que significa confronto direto com a versão dos primeiros. O terceiro grupo é o daqueles que, em posições institucionais de poder, gerem esse conflito e arbitram a memória oficial que deverá prevalecer no registro social.

Todas as iniciativas políticas, dentro e fora das artes, precisam estar atentas às disputas permanentes que constituem esse campo, pois alimentam tensões que não dizem respeito a um passado longínquo e já superado, mas à vida presente e, sobretudo, às perspectivas de construção de um futuro diferente. Só conscientes disso é que poderemos somar forças para avançar e garantir não apenas o conhecimento da verdade sobre os crimes que foram cometidos pela ditadura, mas também que os responsáveis sejam processados e punidos, lição de casa ainda pendente em nosso país, ao contrário de nossos vizinhos Chile, Argentina, Uruguai e Paraguai, que já colocaram torturadores no banco dos réus.

Uma pretensa democracia que não consegue romper com a tradição da impunidade e com a banalização da violência, cujas raízes profundas remontam também a esse passado tão recente, está fadada a repetir, dia a dia, nas periferias e contra populações mais vulneráveis, a mesma lógica autoritária de reprimir o diferente, impor o sofrimento e perpetuar injustiças.

#### *Referência bibliográfica*

DORFMAN, Ariel. *La Muerte y la Doncella*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2005.

# O DESTINO DE UMA MULHER SEM PECADO: NELSON RODRIGUES E A CENSURA

Ferdinando Martins

Nelson Rodrigues esteve no centro de muitos dos impasses da censura. Chegou a ser chamado de “monstro” e considerado digno de “piedade” por censores. Chama a atenção a complexidade dos processos de censura a suas peças, que em geral envolviam diversas autoridades e instituições – e levavam meses de intenso debate. No Arquivo Miroel Silveira<sup>1</sup> da ECA-USP, encontramos documentos que revelam a ferocidade com que o autor foi julgado. E um final inédito para sua primeira peça, *A Mulher sem Pecado*.

- 1 O Arquivo Miroel Silveira integra o Observatório de Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão, idealizado e coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, da ECA-USP. É constituído basicamente de textos teatrais, solicitações de companhias, ofícios e pareceres dos censores e da burocracia da censura arquivados pela Divisão de Diversões Públicas (DDP) da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, de 1926 a 1968. Esse material, de inegável valor histórico, contém a organização das emissões de liberações e vetos da censura às produções teatrais do estado. Boa parte das peças apresenta cortes, no mais das vezes relacionados à política e à sexualidade. Na documentação básica de cada processo constava um requerimento solicitando a censura, uma cópia do texto da peça e um certificado de censura emitido pela divisão, toda vez que a peça era montada. Em 2002, sob a coordenação da Profa. Costa, foi iniciada a catalogação e análise desse acervo.

*Excertos da censura a Nelson Rodrigues*

Em 1953, 1957 e 1959, *Senhora dos Afogados* foi proibida. Na primeira solicitação, foi proibida pelo censor A. Conde Scrosoppi que a considerou:

a) imoral, porque, tratando do assassinio de uma prostituta, apresenta diálogos fortes entre avó, mãe e filha, com a agravante de passar-se o quinto ato num prostíbulo, entre caftina e meretrizes;

b) violenta, porque os assuntos, numa dialogação nua e crua, giram em torno de assassínios brutais, fraticídios, insinuações de incestos e uxoricídios;

c) desagregadora, porque desrespeita e avilta os amores mais sagrados, afrontando nossa moral cristã, num clima de ódios, em que altercam freneticamente os membros de uma família;

d) psiquiátrica, porque os seus personagens são doentes mentais, cuja ação só poderia ser assistida, sem distúrbios nervosos, por pessoas dotadas de forte personalidade ou especialistas na matéria.

Enquadro-a no artigo 188 do Regulamento Policial do Estado de S.Paulo. Sendo o que me compete, assino-me atenciosamente [grifos do documento original].

Em 1957 o censor Marcio de Assis Brasil ratifica a decisão de seu antecessor e esclarece, em tom de ameaça:

A Senhora dos Afogados aqui presente é a mesma peça sem a mínima alteração. Não vejo portanto como examiná-la de nova, sem que o autor a tivesse modificado, na forma e na essência, escoimando-a assim de todas as inconvenientes que aconselharam sua proibição.

Tal como está, não é possível: é COISA JULGADA.

*Os interessados têm, entretanto, uma escala de recursos que podem se valer, se quiserem, cuja escala termina no JUDICIÁRIO.* [caixa alta no documento original]

*Senhora dos Afogados* é, de fato, um dos mais perturbadores textos da dramaturgia de Nelson Rodrigues, especialmente por contrariar o mito do amor materno e levar aos palcos, de maneira realista, o amor incestuoso de uma filha por seu pai.

O processo de *Boca de Ouro* é igualmente emblemático da ambiguidade provocada pela consagração do autor por parte dos críticos, ao passo que seu trabalho vai de encontro aos ideais de proteção da família e salvaguarda do decoro público. José Sales, primeiro censor a examinar a peça, escreveu em seu relatório de 16 de setembro de 1960:

Esta censura, encarregada por lei de resguardar a Sociedade Brasileira dentro do Estado de São Paulo, no setor de diversões públicas, tem estudado, com carinho, temas literários como incesto, adultério, concubinato, complexo de Édipo, estupro, defloramento, depravação moral, homicídio, fraticídio, uroxídio, infanticídio, caftnismo, prostituição ou proxenetismo, sadismo, paixões lascivas, contacto carnal, impudícia, cárcere privado, constrangimento físico (vis absoluta), constrangimento moral (vis compulsiva), gozos genésicos, concupiscência, libidiniosidade, lesbianismo, narcisismo sexual, ferocidade ou atrocidade, etc., como da mesma forma não se tem descuidado de outros fatores no campo de diversões públicas.



[...]

Certas peças teatrais, e a presente “peça”, – que por certo terá o mesmo destino, aí estão a serviço dessa propaganda velada, que vai semeando o desrespeito ao lar, o desrespeito às tradições religiosas e, como interessa a certos doutrinadores, a desmoralização completa da estrutura social, sem respeito à sensibilidade alheia.

A “peça” em apreço tem a preocupação única de apresentar quadros fortes, sem qualquer propósito de uma lição moral ou construtiva.

É de se resistir à insistência desses doutrinadores intelectuais, que tentam defender essas indecências sob a alegação de que as cenas revelam um esforço artístico, como “cenas e tragédias da vida carioca”.

E, se desgraçadamente o fosse, deve-se impedir a sua apresentação ao povo, quer como crítica social, quer como exemplo a ser imitado.

Permitir sua representação não é liberalidade.

É *licensiosidade*.

Assim, com atribuições que lhe são próprias, – conferidas pela Constituição Brasileira, # 5º do artigo 141; como atribuições que lhe são inerentes, conferidas pelo decreto nº 4.405-A de 17 de abril de 1.928, artigo 188 – Regulamento Policial do Estado de São Paulo – e, ainda, o decreto-lei nº 12.009 de 16 de junho de 1.941, que objetiva, precipuamente, “a elevação do nível das diversões, reprimindo ou proibindo as que sejam prejudiciais e amparando ou sugerindo outras, consentâneas com os imperativos sociais”, dando-lhe a prerrogativa de “censurar previamente e autorizar ou interditar qualquer espetáculo, seja qual for o gênero” e,

considerando que sua representação – cenas ao vivo – com as inflexões, as intonações maliciosas e os gostos condenáveis somente poderia induzir aos maus costumes, como exemplo a ser imitado;

considerando que a “peça” em apreço nada contém de construtivo ou educacional, muito deixando a desejar quanto ao aspecto moral;

considerando, ainda, que contém a “peça” apologia direta e indireta ao crime, citados no início deste relatório, o que contraria os dispositivos legais em vigor, também aqui relatados;

*ESTA CENSURA JULGA a presente peça teatral intitulada Boca de Ouro, de autoria de Nelson Rodrigues, IMPRÓPRIA para ser apresentada a qualquer plateia, PROIBINDO-A para os fins de representação pública para todo o Estado de São Paulo. [grifos no documento original]*

Acreditando que, de fato, a atividade de censor representava a opinião pública do estado de São Paulo, José Salles, ao enviar o relatório para o diretor da Secretaria de Segurança Pública, remete também cópia para seu colega censor Aloysio de Oliveira de Ribeiro e pede que ele, igualmente, leia a peça. Em seu relatório, este corrobora a argumentação anterior e vai mais além na condenação do autor. O censor afirma que Nelson Rodrigues

...é um monstro, um calculista frio, que procura, através de um punhado de imundícies, agredir a sociedade, solapar a sua estrutura moral, destruir os princípios que devem nortear e sustentar a sagrada instituição da família. Observa-se um conjunto de fraquezas humanas, reunindo a lama que integra o teatro da vida, onde o autor desconhece o que é belo e não sabe o que é nobre. Nada há de construtivo.

Nos registros, de 16 de setembro de 1960, o diretor José Pereira, aprovando os vetos do censor, cita o sociólogo Gilberto Amado, que teria escrito “há sujeitos que não merecem o talento com que nasceram”:

Não se lhe pode dar nem mesmo a classificação – digamos – de peça de excessos libertinos, como algumas que andam por aí. Em verdade – é constrangedor dizer – trata-se de uma peça suja! Não dignifica a ribalta. Ao contrário, emporcalhando-a, conspucar-la-ia se autorizada a sua encenação. É um trabalho, em suma, que ultrapassa o lamentável, posto ser deplorável. [...] Liberdade de pensamento não implica em licenciosidade, em libertinagem. Que se promova o teatro adulto, corajoso, até mesmo audacioso e agressivo. Sujo, e sobretudo, desagregador, não!

No entanto, com o pedido de revisão da censura, o diretor reúne um grupo para análise da peça, do qual participaram representantes da Comissão de Educação e Cultura da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, do Movimento de Arregimentação Feminina, da Confederação da Família Cristã, da Associação Paulista de Críticos Teatrais, do Sindicato dos Atores, da Associação Brasileira de Escritores, da Associação Paulista de Empresário e da Companhia Brasileira de Comédia. A ata da reunião afirma que a comissão “votou por unanimidade fosse a peça liberada pela censura”, sendo que seis votos indicavam sua proibição para menores de até 18 anos e dois para até 21 anos. Na ata, há ainda um voto de louvor ao DDB, que submeteu a peça à comissão. Nos registros, o censor afirma que “adotou essa posição em defesa do interesse público, isto é, da Sociedade, constantemente ameaçada de desagregação, mas que acataria democraticamente a decisão.”

Carta de 21 de outubro de 1960, do Movimento Arregimentação Feminina, assinada por sua presidente, Itacy da Silveira Pellegrini, dirigida ao diretor da DDB, congratula a “solução do problema”:

A nós é que compete agradecer a distinção do convite para participação dos trabalhos na defesa do menor em nossa terra.

### *Sobre o final inédito de A Mulher sem Pecado*

O processo de *A Mulher sem Pecado* traz uma surpresa: nele está incluído um trecho inédito, criado pelo autor especialmente para obter a liberação da montagem, uma apresentação beneficente no Instituto Caetano de Campos para a Associação Paulista de Combate ao Câncer, em 1951. No entanto, o censor Márcio de Assis Brasil escreveu em seu parecer:

Senhor Diretor:

A peça *A Mulher sem Pecado* à mim distribuída por despacho de V. S. para ser censurada é uma comédia dramática absolutamente imprópria para ser representada no auditório do Instituto Caetano de Campos, para onde foi requerida, por se tratar de um estabelecimento de ensino frequentado por crianças de ambos os sexos e dita peça versar sobre um tema em que o marido finge-se de paraplégico para experimentar a fidelidade da esposa induzindo-a constantemente à prática do adultério.

Julguei de bom alvitre cortar da folha 21 até o final da peça à folha 23, onde o assunto mais escabroso se torna, sendo que neste final é que se consuma aquilo que tanto o marido insistiu com a mulher, pois ela foge com outro, deixando uma carta em que revela sua resolução [grifo no original].

Diante disso, Nelson Rodrigues reescreve o final, tornando-o mais ameno e sem revelar a consumação do adultério.

No desfecho original, após descobrir que o marido não era paraplégico, que por ciúmes ele a havia enganado, Lídia foge com o motorista e, com isso, cria a situação inadmissível para a censura – a consumação do adultério:

OLEGÁRIO: Chame minha mulher. Minha!

INÉZIA: Saiu, Dr. Olegário. D. Lídia saiu e mandou entregar isso aqui – esta carta – ao senhor. (*Sai Inézia. Olegário abre a carta. Começa a ler.*)

VOZ DE LÍDIA (*microfone*): Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais... (*Olegário continua de olhos fixos na carta.*)

MAURÍCIO: Que foi?

OLEGÁRIO: Nada. Coisa sem importância.

VOZ DE LÍDIA (*microfone*): Parto com Umberto. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia.

OLEGÁRIO: Olha, Maurício. Você vai-me dar licença. Estou um pouco cansado. (*Maurício sai, olhando espantado para Olegário. Só, Olegário vai à gaveta da secretária. Apanha um revólver. Abre o tambor, olha-o, fecha-o.*)

VOZ DE LÍDIA (*microfone, em crescendo*): Parto com Umberto. Lídia. Não quero seu perdão. Parto com Umberto. (*Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente.*)

VOZ DE LÍDIA (*microfone*): Adeus. Não quero seu perdão. Lídia. Parto com Umberto. Umberto. Umberto. Umberto.

FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO.

Anexo ao processo, encontramos uma página, assinada pelo próprio autor, com o novo desfecho que ele escrevera especialmente para a censura paulista:

OLEGÁRIO (*de olhos fixos na carta*): Parte com Humberto? Não, não é possível! É mentira! (grita desesperadamente pelo nome de Lídia).

OLEGÁRIO: Lídia! Lídia! Lídia! Lídia! (*Corre pelo palco, num repente, cai de joelhos no colo de D. Aninha.*)

OLEGÁRIO: Mamãe! Eu sou o culpado! Eu! Era eu que estava empurrando Lídia para o caminho do pecado! Fui eu que a deixei nesse estado! Eu sou o culpado! Foi este meu ciúmes maldito que obrigou-a a tomar essa atitude... Mamãe! Responda! Fale alguma coisa! Diga alguma palavra de consolo para seu filho, o seu único filho. (*Muda de tom*) A senhora não fala. Não diz nada. (*Tom*). E... Eu queria me ajoelhar diante de todas as lágrimas de Lídia! Lídia é a mais pura das mulheres, a mais santa! (*com grande melancolia*) A mais santa! Eu sou o culpado! Eu sou o culpado! Lídia é uma mulher sem pecado!

(*Vira-se rapidamente, tem a impressão de ter visto Lídia*) (*Gritando alucinado*) Lídia! Lídia! (*Volta-se, senta-se numa cadeira, chorando*) Lídia! Lídia! Eu sou o culpado! Por que fiz isso?

*(Levanta-se rapidamente, vai à gaveta, pega o revólver).* Lídia, perdoe-me! Perdoe-me! [Sou o culpado. *(Sai para a rua)*].

*[Corre para a rua como um alucinado. Técnica: Ouve-se derrapar um carro – grito de Olegário].*

*CAI O PANO PARA O FINAL DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO.*

*FIM*

Nelson Rodrigues conseguiu, como poucos, atender às restrições da censura e, ao mesmo tempo, ser fiel a si mesmo – o adultério de Lídia não é consumado: ela parte casta e honesta. Olegário, o vilão, vítima de seu próprio ciúme, morre rodrigueanamente imerso em remorso.

*Os processos de censura prévia ao teatro no Arquivo Miroel Silveira são numerados conforme o sequencial que recebiam na Divisão de Diversões Públicas do Governo do Estado de São Paulo. A peça A Mulher sem Pecado é localizada pelo número DD3136. Cabe lembrar que todos os processos do AMS pertencem ao Arquivo Público do Estado de São Paulo e encontram-se sob a guarda da Biblioteca da ECA-USP, sob a responsabilidade da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Cristina Castilho Costa.*

*Novo final feito especialmente para a censura, com nota de aprovação do censor (05 jun 1951).  
Arquivo Miroel Silveira, DDP3136.*

FINAL DA PEÇA DE NELSON RODRIGUES "A MULHER SEM PECADO"  
ESPECIALMENTE FEITO PARA A CENSURA

*5/6/51*

OLEGARIO (de olhos fixos na carta)  
VARE COM HUMBERTO ??? NÃO, NÃO É POSSIVEL ! É MENTIRA !  
(GRITA DESPERADAMENTE PELO NOME DE LIDIA )

OLEGARIO  
LIDIA ! LIDIA ! LIDIA ! LIDIA!  
(Corre pelo palco, num repente, cai de joelhos no côlo de  
D. Aninha)

OLEGARIO  
MAMÃE ! EU SOU O CULPADO ! EU ! ~~EU~~ ERA EU QUE ESTAVA EMPURRANDO  
LIDIA PARA O CAMINHO DO PECADO ! FUI EU QUE A DEIXEI NESSE ESTA-  
DO ! EU SOU O CULPADO ! FOI ESTE MEU CIENES MALDITO QUE OBRIGOU-  
A TOMAR ÉSSA ATITUDE... MAMÃE ! RESPONDA ! FALE ALGUMA COISA !  
DIGA ALGUMA PALAVRA DE CONSOLO PARA SEU FILHO, O SEU UNICO FILHO !  
(Muda de tom) A SENHORA NÃO FALA. NÃO DIZ NADA ! (TOM) E... EU QUE  
QUERIA ME AJOELHAR DIANTE DE TODAS AS LAGRIMAS DE LIDIA...!  
LIDIA È A MAIS PURA DAS MULHERES A MAIS SANTA ! (COM GRANDE MELAN-  
COLIA) A MAIS SANTA !!! EU SOU O CULPADO ! EU SOU O CULPADO !  
LIDIA È UMA MULHER SEM PECADO !  
(VIRA-SE RAPIDAMENTE TEM A IMPREÇÃO DE TER VISTO LIDIA)  
(CRITANDO ALUCINADO) LIDIA ! LIDIA ! (VOLTA-SE) (SENTA-SE NUMA  
CADEIRA, CHORANDO)

OLEGARIO  
LIDIA ! LIDIA ! EU SOU O CULPADO ! POQUE FIZ ISSO ? PORQUE ? (LEVANTA-SE  
RAPIDAMENTE, VAI A UMA GAVETA, PEGA O REVOLVER)

OLEGARIO  
LIDIA ! PERDOE-ME ! PERDOE-ME ! *SOU O CULPADO ! (SAE P/ a Rua)*  
*dorRE para a rua com um* (~~APONTA O REVOLVER PARA O FRONTE~~  
~~VAI FUCAR O CATHO~~)  
*alucidado*

*TECNICA: HOUVE-SE DERRAPAR DEU CAARD - GRITO DE OLEGARIO  
CAI O PANO PARA O FINAL DO TERCEIRO E ULTIMO ATO*

FIM

Novo final feito especialmente para a censura, com nota de aprovação do censor (05 jun 1951).  
Arquivo Miroel Silveira, DDP3136.

O Destino de uma Mulher sem Pecado: Nelson Rodrigues e a Censura

ção) Eu sei desde quando você começou a perder a respiração com os meus beijos! (rápido e ríspido) Foi quando eu fiquei assim!

Lidia - (com ar de mártir) Eternamente a mesma coisa!

Oleg. - A mesma coisa...

Lidia (com desespero) Você não me mediatrarar melhor? Eu queria que você tivesse pena de mim.

Oleg. - (amargo) E voce tem pena de... mim?

Lidia - (dolorosa) De você?

Oleg. - (impaciente) Sim, de mim. Estou liquidado. Nunca mais ficarei bom.

Lidia - Não diga isso, me põe nervosa!

Oleg. - Não diga isso por que? É verdade!

Lidia - Você ficará bom! Tenha mais fé, Olegario!

Oleg. - Então você ainda tem... ilusões?

Lidia - Tenho certeza de que você ficará bom!

Oleg. - (sardônico) Ah, minha filha. Tire isso da cabeça! (noutro tom) E se nao fazia nada, se estava a ~~minha~~ espora de minha cura, entao...!

Lidia - Então, o que?

Oleg. - Não compreendeu?

Lidia - Eu não adivinho, meu filho. Fale português claro.

Oleg. - (com impudor) Você quer me convencer de que vai resignar-se a ser eternamente a esposa de um paralitico? Sem procurar um... Substituto?

Lidia - (com ironia) Anji Agora compreendi! (noutro tom) Você acha que um substitutoe indispensavel?

Oleg. - Adianta eu achar ou deixar de achar?

Lidia (com exasperação) (afirmativa) Você devia era ter mais dignidade!

Oleg. - O que eu não sou é idiota!

Lidia - (sardônica) É essa a sua distração? Ficar ai pensando na dia em que sera... "substituido"?

Oleg - Quem sabe se já não fui "substituido"?

Lidia - (recuando) Eu acha que você não quer é que eu seja fiel!

Oleg. - Ah, não?

Lidia - Pelo menos está fazendo tudo, tudo, para que eu seja... infiel! Quem meteu na minha cabeça a ideia do pecado?

Oleg. - (sardônico) Eu - talvez?

Lidia - Promeiro não deixava eu ler livros imorais. Mas depois (veemente) Você é quem está me empurando. Você se lembra do que disse. Que se eu visse um rapaz em Copacabana, moreno, com um calção de banho...

Oleg. - (triumfante) Calção de banho eu não disse; voce acrescentou agra o detalhe, completou a figura. Viu? - a sua imaginação!

Corte imposto pelo censor para o final d'A Mulher sem Pecado [fl. 21].

Arquivo Miroel Silveira, DDP3136.

Lidia - não falou em calção de banho... mas foi descriptivo, mais  
nucioso... Você sabia que estava metendo coisa na minha  
cabeça!

Oleg. - (caindo em melancolia) Não acredito em você, não está  
em mim! Por que você será sempre fiel? Fiel por seis  
meses, um ano, dois, pode ser. Mas sempre?...

Lidia (com exasperação) Então não posso? E é você que acha?  
Você, meu marido?

Oleg. - Que importa que eu ache? Um marido paralítico não po-  
de achar... nada.

Lidia - Outra vez a paralisia?

Oleg. - Outra vez, sim. A mulher de um paralítico tem todos os  
direitos; inclusive o direito, quase a obrigação de  
ser... infiel...

Lidia (pática) Você diz essas coisas. E eu já quase não me  
espanto, não me ofendo, estou acostumada; (espantada)  
às vezes tenho a impressão de que nós somos dois loucos

Oleg. - Você diz "nós". Então também se julga?

Lidia (dolorosa) Não sei, Oleg.; Estou me sentindo diferente  
das outras mulheres; Tenho cada pensamento;...

Oleg. - Também eu. Sinto como se até o mobiliário me odiasse,  
como se as paredes tivessem raiva de mim;

Lidia - (com rancor) Foi você que me fez assim, que me pôs nes-  
te estado!

(Lidia chora. Olegario olha-a sem piedade.) (Lidia passando as  
costas da mão nos olhos) Vou lá dentro, Olegario!

*(TECNICA) Depois que o paca ~~as~~ tiver completamente  
securd.*

(DEPOIS DE INSTANTES QUE LIDIA SAI DE CENA COMEÇA O PISCA=  
PISCA) com o bôco. *(DELIRIO) terminado o delirio*

Oleg. - (continua chamando Lidia acende-se as luzes.... com o  
bôco de uma 50  
e 6R.)

Mauri. - (entra)

Oleg. - Sua mão que não se faça de tola comigo. É ela quem an-  
da dando maus conselhos a Lidia... Desendaminhando-a

Mauri. - (gritando) Cale a bôca, Se não...

Oleg. - (espantado) Que é que você faz?

Mauri - (surdamente) Você não me conhece, eu lhe mato, Olegário.  
Estrangulo! Se você não fosse um paralítico...

Oleg. - Maurício!...

Mauri - (volta-se assumbrado) Olegário!...

Oleg. - (aproximando-se) Eu não sou paralítico, nunca fui para-  
lítico. (em outro tom) E agora, me mate, me estrangule,  
ande!

Mauri - (aterrado) Nunca foi paralítico? Mas então tudo isso,  
esses sete meses da cadeira?

Onãg. - Farsa! Simulação!

Mauri - Para que tudo isso? Para que?

Oleg. - Foi uma experiência... que ~~fixava~~ ou fiz com Lidia. Que-  
ria ver se ela era pura, se era fiel; e se sua fidel-  
dade resistiria a uma prova assim, uma prova como a  
minha paralisia... Ela estava certa de que eu se

Corte imposto pelo censor para o final d'A Mulher sem Pecado [fl. 22].

Arquivo Miroel Silveira, DDP3136.

O Destino de uma Mulher sem Pecado: Nelson Rodrigues e a Censura

23

22  
 carta bom, nunca, porque mandei o médico dizer. Antes, eu abandonava Lídia pelo escritório, também para ver, experimentar.

Mauri - Mas você não podia enganar o médico! A mim a outros, mas aos médicos não.

Oleg. - (Lento) Só fui examinado por um médico - um que assinava tudo que eu quisesse. Me devia dinheiro. Nenhum outro me examinou...

Mauri - Você agora se convenceu?...

Oleg. - (Abstrato) A mulher de um paralítico só tem o caminho do pecado (num transporte) Simulei com tanta sinceridade que fiquei doente, tive visões, ouvi gritos.

Mauri - Isso é infame, mas de você só se podia esperar isso.

Oleg. - (sem prestar atenção) Quando ela suberi... Agora eu posso ir ao encontro de Lídia, me ajoelharei e direi: Não é diante de ti que me ajoelho, mas diante de todas as tuas lágrimas. És a mais pura das mulheres... A mais santa"...

Mauri - Você está doido, completamente doido!

Oleg. - Maurício (doce) Você nunca se sentiu um pouco S. Francisco de Assis?

Mauri - EU ?...

Voz - Padre nosso que estais no céu eu... o resto não sei, não me lembro... Ave Maria cheia de graça... tão bonito!...

Oleg. - Sentando-se - Hoje eu me sinto um pouco S. Francisco de Assis (num repente, gritando) Lídia! Lídia! (parece alucinado; não se levanta porém).

Entra Inézia -

Inézia - Doutor.

Oleg. - (contendo-se | ainda alucinado) Inezai, onde está D. Lídia?

Inézia - Saiu, dr. Olegário (apanha um envelope no avental) E dei-xou isso aqui - esta carta é para o senhor.

Voz de Lídia - Olegário: parto com umberto. Nunca mais voltarei. Não quero o seu perdão. Adeus. Nunca mais voltarei. Nunca mais voltarei. Nunca mais!

(Olegário de olhos fixos na carta)

*Corte imposto pelo censor para o final d'A Mulher sem Pecado [fl. 23].*

*Arquivo Miroel Silveira, DDP3136..*





Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública  
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS  
SÃO PAULO

CERTIFICADO N.º 1.173.

CERTIFICO que a peça intitulada "A MULHER SEM PECADO"


com tres atos e -- quadros, do gênero de comédia --  
original de Nelson Rodrigues --  
tradução de --  
adaptação de --  
foi censurada a requerimento de Durval Maíra, pela Ass.  
Paulista de Combate ao "Cancer" -- -- -- registrada  
no livro G à fls. 131 sob n.º 3.137- censurada em  
5 de junho de 19 51, foi julgada apta para ser representada  
em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRIÇÕES: Observando os cortes de fls. ns. 21-22 e  
23 --


São Paulo, 5 de junho de 19 51.

Confere:

\_\_\_\_\_  
Chefe da Seção  
Sylvio Arduino.

  
\_\_\_\_\_  
Escriturário  
Paschoal Volpe.

Visto:

  
\_\_\_\_\_  
Diretor da Divisão  
Manoel de Oliveira Moreira.

Certificado expedido pelo DDP-SP autorizando, com cortes, a apresentação da peça (05 jun 1951)  
Arquivo Miroel Silveira, DDP3136.

O Destino de uma Mulher sem Pecado: Nelson Rodrigues e a Censura

aParte XXI

**ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE COMBATE AO CANCER**  
 INCORPORADA À CAMPANHA NACIONAL CONTRA O CANCER  
 (Decreto-Lei Nº 5.889) Ref. N.º Cb.515/30/1  
 SÃO PAULO - AL. BARÃO DE LIMEIRA, 540 - 2.ª And. - FONE 52-4569 - BRASIL

Como requer  
 S. Paulo, de \_\_\_\_\_ de 19\_\_  
 JOAQUIM BOLLER SOUZA  
 DIRETOR

**Ilmo. Snr. Diretor da Divisão dos Divertimentos Públicos**

**SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA**  
 DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES  
 DIVISÃO DE DIVERTIMENTOS PÚBLICOS  
 Nº 04534  
 Data: 30 de maio de 1951

**DIRETORIA**  
 Presidente: Prof. Cestálio Bazzarri  
 Vice-Presidentes: Dr. Luis do Rêgo, Prof. Oscar Monteiro de Barros  
 Secretário Geral: Dr. Georges Arié  
 Secretário Interno: Dr. Fausto Seabra  
 Tesoureiro: José de Paula Machado

**CONSELHO TÉCNICO**  
 Presidente: Prof. Antonio Prudente  
 Membros: Dr. J. Moritzohn de Castro, Dr. José Moraes de Camargo, Dr. Márcias O. Roxo Nobre

**CONSELHO SOCIAL**  
 Presidente: Dr. Albrálio Ribeiro  
 Secretários: Dr. Raul de Almeida Braga

**CONSELHO FISCAL**  
 Prof. Jorge Americano  
 Eng. A. C. França Meirelles  
 Christovam Junqueira de Almeida  
 Suplentes: Dr. Aristides Lara de Toledo, Eng. Mario Freire, Fernando Espindola

A ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE COMBATE AO CANCER, com sede à Al. Barão de Limeira, 540, por seu Representante infra-assinado, vem à presença de V. S. pedir permissão para expor e requerer, se digno conceder a censura da peça, com o título: "A MULHER SEM PECADO" em três atos do original de Nelson Rodrigues cuja peça será levada dia 7 de Junho no auditorio do Instituto de Educação - Castano de Campos e o resultado obtido revertirá em benefício desta Associação.

Nestes termos  
 P. Deferimento.  
 ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE COMBATE AO CANCER  
 Diretor Miroel Silveira de Encanto e Conselheiro

TABELIAO BRUNO - 180 OFICIO - RUA BARÃO DE ITAPETINGA, 55 - São Paulo - 15 de maio de 1951

CCB/..

TAB. ARCADAS 126

Trecho da requisição de censura à apresentação da peça, submetida ao DDP-SP pela Associação Paulista de Combate ao Câncer (30 maio 1951) Arquivo Miroel Silveira, DDP3136..

**RELATÓRIO FINAL**  
Miguel Rubio Zapata





*Trecho final do artigo “Persistencia y memoria,” In: El Cuerpo Ausente (Performance Política). Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, pp. 68-90.  
Tradução de Vitor Borysow. Estas traduções são dedicadas à atriz, diretora e pesquisadora peruana Ivone Barriga, recentemente falecida.  
Fotografias de Enrique Cúneo (pp. 147 e 148)*

22 de agosto de 2003

Vim a Huamanga<sup>1</sup> para realizar uma oficina com vinte atores de Ayacucho. A ideia é montar com eles cenas que acompanharão o espetáculo *A Voz da Memória*, concerto pela paz que a Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru oferecerá como encerramento logo após apresentar seu relatório.

Um jovem ator me disse que lhe interessa estar na oficina mas que não quer falar sobre o que viveu. “Para que serve recordar?” – se pergunta – “se nada vai mudar. Faz tempo que vem gente aqui, pergunta e não acontece nada”. Outro ator intervém dizendo que está de acordo com o que disse o primeiro porque, quando criança, brincava nos morros de procurar os cadáveres mais despedaçados. “E então, para quê?”, também se pergunta. “Não queremos que continuem nos vendo como selvagens que se mataram entre si. Ayacucho não é apenas morte, aqui vivemos”, me disse uma terceira voz, a de uma jovem atriz. Logo começamos a oficina.

1 A província peruana de Huamanga, cuja capital é a cidade de Ayacucho, está localizada no departamento de Ayacucho, na região da Cordilheira dos Andes, ao centro-sul do Peru. A região foi a mais afetada pelos conflitos internos ocorridos entre 1980 e 2000 no país. (N. do tradutor)

25 de agosto de 2003

Aqui se vive uma realidade complexa; surpreende-me saber que há mais de cem bandos juvenis de marginais. Seguramente são compostos por jovens, homens e mulheres órfãos, filhos da violência. Nas ruas encontro ceticismo e quase indiferença. Caminho todos os dias pela rua 28 de Julho, até o mercado, e ali encontro modernos caixas automáticos de banco ao lado de mendigos, modernas farmácias, postos de curandeiros, cartazes de Van Damme, imagens do Cristo da Coluna que sai em procissão na Semana Santa. Homens com máquinas de escrever oferecem serviço de datilografia ambulante para as repartições públicas que há no caminho e, como fundo musical, das barracas que vendem CDs pelas quais passo, escuta-se todo tipo de música, não apenas o *huaino*<sup>2</sup>.

Na Praça de Armas de Huamanga está sendo construído, para surpresa dos que por ela passam, um grande retábulo<sup>3</sup> de onde Salomón Lerner, presidente da Comissão da Verdade, dará uma mensagem à nação que será traduzida simultaneamente ao quéchua.

Os retábulos, patrimônio cultural de Ayacucho, souberam deixar um testemunho dos tempos sombrios que viveu este povo. Edilberto Jiménez, um dos grande mestres da arte de produzir retábulos, que transformou seu trabalho em “uma forma de denúncia e de protesto por todas as atrocidades da violência em Ayacucho”, apresenta agora uma mostra de dezoito desenhos baseados em relatos que ele mesmo recolheu durante vários anos de investigação em Chunguï, região da província de La Mar conhecida como “a orelha do cachorro”. O Sendero Luminoso ingressou nessa região em 1981, iniciando-se assim um dos episódios mais cruéis dos últimos vinte anos em Ayacucho, que trouxe como consequência o virtual despovoamento desse território. Edilberto Jiménez, que se transformou em um cronista contemporâneo, expõe na praça seus impactantes desenhos, enquanto a poucos metros segue a construção do retábulo-cenário.

28 de agosto de 2003

As organizações de familiares das vítimas da violência ocuparam o perímetro da Praça para fazer tapetes de flores e preparar a vigília da noite anterior à chegada dos comissionados. Essas organizações criaram uma cultura de persistência e solidariedade admirável. É impressionante vê-los ingressar na praça com velas acesas e os retratos que identificam seus familiares mortos ou desaparecidos. Trazem roupas. Farão mais tarde um velório simbólico, cantarão e premiarão o melhor tapete. De todos,

2 Dança e gênero musical de origem pré-colombiana e atualmente muito difundido entre os povos andinos. (N. do T.)

3 Espécie de oratório típico do artesanato de Ayacucho; em seu interior, miniaturas representam importantes eventos religiosos, históricos e do cotidiano das populações andinas. (N. do T.)

chama-me a atenção um tapete de flores que tem o rosto de *Mamá Angelica* (“Mãe Angélica”), símbolo e emblema das mães de Ayacucho, que nunca deixou de procurar o filho ausente. Ela caminhou e caminhou, e em sua longa peregrinação tornou-se uma voz de consolo e esperança para os que sentem que perderam tudo, para os que não encontraram nem rastro de sua gente, como essa senhora que gritava dizendo “E agora, quem vai me devolver meus parentes que os cães comeram e não deixaram nem os ossos!” Ainda sinto sua voz e lembro de Antígona:

Que despuorado, que obsceno  
é acabar insepulto, mostrando  
aos olhos dos vivos carnes úmidas e viscosidades. Tal castigo, e pior, padece meu  
irmão porque também é alimento que dilaceram animalias, abutres e cães<sup>4</sup>.

*Mamá Angelica* é como ficou conhecida Angélica Mendoza; seu filho Arquímedes Ascarsa Mendoza, foi sequestrado e desapareceu em Ayacucho em 12 de julho de 1983. Desde este dia ela se tornou mãe de todos os desaparecidos e de todos os que sofrem por eles. Mãe Angélica também influenciou e inspirou a atriz Ana Correa na criação da ação cênica *Rosa Cuchillo* (2002), baseada no texto homônimo de Oscar Colchado Lucio.

Rosa Huanca é a mulher que em sua juventude dormia ao lado de uma faca fincada no meio de uma cruz desenhada no chão para defender-se dos estupradores e que, mais adiante, será a protagonista da busca de seu único filho desaparecido, a quem continuará procurando mesmo depois de morta. Seu cachorro, Huayra, que criou quando pequena e que foi morto por um puma que roubava uma ovelha, aparece para ela e a acompanha em sua busca pelos três mundos, o Kay Pacha (nosso mundo), o Uqhu Pacha (o mundo inferior) e o Hanaq Pacha (o mundo superior). Tudo isso é evocado por Ana nas diversas qualidades de energia de sua dança.

Conhecer Mãe Angélica foi encontrar o modelo indiscutível da personagem que Ana buscava, tanto é assim que muitas de suas palavras foram incorporadas ao breve texto que diz a atriz:

De Ayacucho caminhamos a Quínuia. Alí em um *huayco*<sup>5</sup> antigo, jovens professores foram baleados nas costas, na cabeça e amarrados. Crianças morreram fazendo assim com suas mãozinhas. De repente por aqui está vivo meu filho, de repente ele escapou. “Arquímedes” Assim eu disse. Me responderam somente os barrancos. Meu filho não me responde, somente o barranco. “Meu filhinho Arquímedes”. Nunca me respondeu.

4 *Antígona*, versão livre da tragédia de Sófocles, de José Watanabe. (Nota do editor) Este texto foi escrito especialmente para o Grupo de Teatro Yuyachkani e até, mais especificamente, para Teresa Ralli, atriz, e Miguel Rubio, diretor, que estrearam a montagem em 24 de fevereiro de 2000, na sala de teatro do grupo – rua Tacna, 363, Magdalena del Mar, Lima. (Nota do autor)

5 Enorme massa de lama e pedras que as chuvas torrenciais fazem desprender-se das regiões altas dos Andes e que provoca soterramentos e o transbordamento dos rios por onde passa. (N. do T.)

Outro dia, examinando assim um barranco, escutamos um tiroteio, levantei para olhar e estava cheio de militares. “Caralho, velha de merda, o que está fazendo? Vai morrer, caralho, ou vai embora?” Assim me disse. “Escute merda, estou procurando meu filho. O que querem vocês comigo?” “Vai embora velha burra ou morre aí mesmo” me disseram. Então eu falei “Eu quero procurar meu filho aqui. Onde está. Há tantos cadáveres aqui. Não o encontrei. Onde está meu filho?” “Temos que fuzilar essa velha”, disse o militar. “Me fuzilem então. Não tenho medo. Vocês dizem: desperdicei minha bala com essa velha. Tenho cinco soles. Vou pagar. Por meu filho não tenho medo”<sup>6</sup>.

A encenação foi projetada para ser instalada nos mercados como mais uma das barracas de ambulantes. Um módulo de 1,50 x 1,50 m com teto e paredes de plástico azul é a única cenografia desta barraca que percorreu os mercados, praças e átrios de igrejas de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huacavelica, Yuli e Lima.

Rosa Cuchillo chega ao mercado, o percorre como uma alma que regressa ao mundo dos vivos, sobe em seu palco, dá seu testemunho, dança e logo após saudar os *apus* (deuses protetores do mundo andino), finaliza sua encenação realizando um ritual de florescimento com flores frescas, água de cananga, água florida e aromas de laranja e rosas. Esta ação se transformou em um ato de cura e de limpeza. As pessoas recebem as pétalas e a água e as esfregam pelos braços e pelo rosto, algumas se aproximam de Ana e, mesmo depois da apresentação, pedem a ela um pouco da água aromática e flores. Às vezes não sobra o suficiente e é preciso pegar um pouco do que está guardado para a sessão seguinte.

Talvez ainda seja prematuro saber tudo o que está nos ensinando esta experiência tão intensa, que questionou até a medula nossos recursos cênicos, e que exigiu a cada momento repensar o trabalho. Ana escreveu-me depois da audiência pública em Huanta:

Querido Miguel:

Acabamos de terminar a encenação de saudação às testemunhas na primeira audiência pública de Huanta, e estamos embalando as coisas para sairmos hoje às 14h para Lima.

Foi uma experiência para a vida, de uma força e humanidade comoventes. Ontem de noite na vigília, desfilamos com os jovens familiares dos presos e desaparecidos e depois os levamos ao átrio da igreja onde fiz *Rosa Cuchillo* para umas 500 pessoas, em sua maioria mulheres, que haviam chegado de todas as comunidades. Sentimos que nossa vida e nosso trabalho tinham sentido, que tudo o que tínhamos apresentado, recolhido, sentido, expressado durante todo este tempo era para isto, para chegar aqui e acompanhar, na esperança, a todas estas mulheres de olhos grandes e chorosos.

Em um momento sentimos que o tempo congelou e, em um longo silêncio, pudemos nos olhar e nos reconhecer humanos que temos direito a ser melhores, a buscar a felicidade, a nos curar do medo e da tristeza. Quanta tristeza, quantos suspiros.

6 Em *Mamá Angélica, Memoria para los Ausentes*, capítulo do programa de televisão *Retratos*, produzido por Carmen del Prado para Televisión Nacional del Perú. (N. do A.)



Uma vez Hiromi me contou que depois do terremoto em Kyoto o governo japonês colocou, em todos os colégios e locais de trabalho, assistência psiquiátrica e psicológica. Aqui temos que fazer isso, urgente. E aqui também entramos nós, com nossos rituais, com nossos cheiros, flores, danças, cantos. Sei que estas audiências são o início; que quando houver justiça e os responsáveis tiverem de responder por seus atos, começarão a se fechar as feridas [...]

Depois da apresentação, as comunidades ocuparam toda a praça de Huanta. Em uma esquina se podia ver as comunidades camponesas evangélicas falantes de quéchua fazendo cruzeiros e cantando seus cantos evangélicos em sua língua; em outra estavam os jovens familiares das vítimas, que fizeram silhuetas dos desaparecidos, torturados e mortos, e as puseram no chão, onde as velavam. Em outro extremo da praça estava a APRODEH<sup>7</sup>, que havia pedido aos familiares que tivessem fotos de seus parentes vítimas da guerra que as trouxessem. Centenas de pessoas atenderam ao pedido com suas fotografias. A APRODEH as fotocopiava e as colava em murais. No centro da praça estavam os integrantes da Comissão da Verdade. As comunidades que vieram estavam juntas umas às outras e as mulheres se sentavam no chão para dar de mamar a seus filhos pequenos e conversar entre si. Foi uma vigília fervorosa, com essa verdade e simplicidade que têm as comunidades camponesas.

Depois da vigília em Huamanga, da qual participamos com Teresa [Ralli, atriz do grupo], apresentei, no dia seguinte, *Rosa Cuchillo* na porta do Mercado de Huamanga, e não pude deixar de chorar enquanto contava minha história quando via as mães também chorando comigo. Na Igreja de São Francisco, que está na frente do mercado, fizemos todo o *Adiós Ayacucho* debaixo de um sol intenso. No dia seguinte criamos a encenação de saudação às testemunhas e a fizemos de manhã na Universidade. No chão, um espaço de cal branca e logo outro de terra vermelha. No meio, a bandeira peruana e sobre ela o saco plástico preto usado em *Adiós Ayacucho*, com a roupa de Cánepa e o chapéu de *Retorno*<sup>8</sup> com velas acesas. Augusto [Casafranca, ator principal de *Adiós Ayacucho*], sentado, como que velando, com um bumbo que tocava em ritmo lento e ritual. Vestido de camponês, com a máscara de Huacón<sup>9</sup> de *Retorno*, chapéu e *chullo*<sup>10</sup>. Eu atrás, com o vestido de Qörihuyaman<sup>11</sup>, o chapéu de penas e duas bandeiras peruanas nas mãos, como asas, como uma inspiração a seguir, a desvelar, a conhecer, a seguir adiante. Nesse mesmo dia fomos à rádio para anunciar as apresentações de *Rosa Cuchillo* na porta principal do Mercado Central e de *Adiós Ayacucho* no Colégio Misto Mariscal Cáceres.

7 Asociación Pro Derechos Humanos. Associação civil que luta pela plena vigência dos Direitos Humanos no Peru (cf. [www.aprodeh.org.pe](http://www.aprodeh.org.pe)). (N. do T.)

8 Alfonso Cánepa é personagem do monólogo *Adiós Ayacucho* (1990), inspirado na novela homônima de Julio Ortega. *Retorno* (1996) é um espetáculo dirigido e escrito por Miguel Rubio Zapata, com Augusto Casafranca e Julián Vargas. (N. do T.)

9 Personagem principal das festividades conhecidas como *huaconadas*. Simboliza os antepassados que retornam no início de cada ano para zelar pela ordem, pela moral e pela limpeza. É representado por dançarinos que carregam máscaras de madeira com seus singulares narizes proeminentes. (N. do T.)

10 Típico gorro de lã andino com proteção para as orelhas. (N. do T.)

11 Sábio andino com conhecimentos ancestrais e título de uma encenação dirigida por Ana Correa; a palavra, em quéchua, significa “falcão de ouro”. (N. do T.)

Antes de começar as apresentações em Huamanga, enquanto Fidel e Pachón faziam a montagem e buscavam as conexões e pontos de luz, eu percorria o mercado, por dentro e por fora, com Anti ao lado, convidando as pessoas a me seguirem.

Depois da apresentação, o público se aproximava para falar de familiares mortos, da Comissão da Verdade, de que ela iria acontecer. Encontramos com Carlos Iván [Degregori, antropólogo, comissionado da Comissão da Verdade] que viu a enenação da saudação mas, por desencontro de horários, não pôde ver *Rosa Cuchillo*; entretanto pudemos lhe agradecer o apoio. Terminando este *e-mail*, teremos acesso à audiência. Até agora, nos poucos momentos livres, a vimos pela tv que está colocada fora do recinto, contudo agora nos prometeram passes.

Ao final da tarde iremos a Huamanga para voltar a Lima. O sentimento é de plenitude e é preciso respirar fundo para poder seguir. Obrigada por *Rosa Cuchillo* e por *Adiós Ayacucho*.

Muito obrigada, Miguel. Um forte abraço.

Ana.

29 de agosto de 2003

Em meio a um sol ardente e grande expectativa, as pessoas foram se juntando na praça. As organizações de familiares foram as primeiras a chegar. Também se fez presente um pequeno grupo que, sem ter lido o relatório, já se opunha a ele. Os comissionados estavam sobre o tablado, rodeados por um coro de trezentas crianças de Ayacucho. No dia anterior houve a entrega do relatório final ao presidente da república e ainda ressoavam as palavras de Salomón Lerner:

A história do Peru registra mais de uma crise difícil, penosa, de autêntica prostração nacional. Mas, seguramente, nenhuma delas merece estar marcada de forma tão clara com o selo da vergonha e da desonra como o fragmento de história que somos obrigados a contar nas páginas do relatório que hoje entregamos à nação. As duas décadas finais do séc. XX são – é necessário dizê-lo sem rodeios – uma marca de horror e de desonra para o Estado e a sociedade peruanos...

A Comissão descobriu que a cifra mais provável de vítimas fatais nesses vinte anos supera os 69 mil peruanos e peruanas mortos ou desaparecidos pelas mãos das organizações subversivas ou por obra de agentes do Estado...

Salomão Lerner tem o olhar do homem sábio que soube converter a dor em esperança. Com voz pausada e serena se dirigiu ao povo de Ayacucho, encerrando assim um árduo e exemplar trabalho cujo relatório final é chamado a mudar a história do Peru.

A cerimônia foi encerrada com o coro infantil entoando o emblemático *huaino* de Ayacucho, *Huérfano Pajarillo*, enquanto os comissionados colocavam flores na placa de bronze que permaneceu na praça, com a inscrição: “Aos peruanos e peruanas vítimas do período de violência mais longo e doloroso que sofreu nosso país. Que este processo que iniciamos nos aproxime de uma paz e justiça duradouras. Comissão da Verdade e Reconciliação.”

A placa está no chão para sempre. Agora as pessoas se aproximam, olham e leem. As flores que já estão secas, ninguém as retira, nem as retiraram dois dias depois quando passei por ali antes de deixar Ayacucho.

30 de agosto de 2003

Estou novamente nos portais da praça de Huamanga; parece que toda a cidade passa por ali em algum momento, e lembro da foto da mulher vestida de preto que cruzava os arcos que rodeiam o lugar. Esta foto, de uma exposição dos anos 1980, foi uma das primeiras imagens que acompanhou nosso processo de criação de *Antígona*. Faz calor e vejo como desmontam o retábulo. A praça está semivazia; só percorre suas ruas uma pequena procissão de Santa Rosa de Lima. Escutam-se fogos de artifício e uma pequena banda de músicos que se aproxima. De noite, ali mesmo, milhares de pessoas gritavam para que o concerto pela paz não terminasse.

31 de agosto de 2003

Huamanga volta à sua rotina; passaram-se os dias de tensa espera, dos rumores. É domingo e, pela tarde, cerca de vinte mulheres a cavalo atravessam a praça vestidas ao modo local, com saia, *lliqlla*<sup>12</sup> e chapéus brancos. Atrás delas, uma banda de músicos as acompanha a pé e, mais atrás, quarenta mulas perfeitamente ornamentadas com faixas vermelhas e brancas são conduzidas. Levam no lombo feixes de retama<sup>13</sup> e seguem rumo ao bairro de Santa Ana. A festa vai começar, a vida continua, mas nada será igual no Peru depois do relatório da Comissão da Verdade. Amanhã cedo voltamos a Lima, sinto que já quase parto, já estou indo, aqui renasce a esperança.

Adeus Ayacucho.

HUAMANGA, AGOSTO DE 2003.

*Estas notas foram iniciadas como uma reflexão a partir do teatro, mas se mesclaram as pessoas e os personagens, os atores sociais e os do teatro, os cenários da realidade e a ficção, misturaram-se as vozes e agora já não sei se escrevo o homem de teatro ou o cidadão que se sentiu renascer neste dias.*

12 Manta que cobre ombros e costas, utilizada pelas mulheres andinas não só como adorno mas também para o transporte de alimentos, roupas e crianças. (N. do T.)

13 Flor amarela típica da região andina. (N. do T.)



# **ADEUS AYACUCHO**

Julio Ortega e Miguel Rubio Zapata





*Tradução de Vitor Borysow.  
Novela de Julio Ortega. Adaptação teatral de Miguel Rubio Zapata.  
Monólogo de Augusto Casafranca, estreado em 1990.  
Fotografia de Elsa Estremadoyro*

### *Personagens*

ALFONSO CÁNEPA, líder camponês morto e desaparecido

QOLLA, dançante do grupo de mascarados dos Capac Qolla<sup>1</sup> de Cusco, ornamentado dos pés à cabeça. Veste também máscara, montera<sup>2</sup>, luvas, borlas e uma vicunha empalhada presa à cintura.

MULHER, que intervirá musicalmente durante toda a encenação.

No centro do palco, uma rampa sobre a qual se velam as roupas (terno, calças, sapatos) de um desaparecido. Aos pés da rampa, arranjos de flores e um candelabro. Em frente, queima-se incenso e folhas de eucalipto. Na extremidade direita, sobre uma manta, está a mulher, rodeada de instrumentos musicais. Na extremidade esquerda, dentro de um saco plástico preto, está escondido o QOLLA, que vai aparecendo.

ALFONSO CÁNEPA e o QOLLA<sup>3</sup> são interpretados pelo mesmo ator.

1 Uma das características desse grupo de dançantes é o uso de máscara feita de lã. (Nota do tradutor)

2 Chapéu típico que cobre a cabeça dos Qolla.

3 À semelhança do *maqt'a*, uma outra figura das festas populares da região de Cusco, este personagem fala em falsete, criando assim um registro diferente entre o Qolla e Alfonso Cánepa. (N. do T.)

QOLLA (*Vai saindo do saco plástico enquanto faz tremular uma pequena bandeira branca. Sai e se depara com velório. Aproxima-se*): Isso (*olhando os sapatos*) não lhe serve mais, e a mim me faz falta. Vai me desculpar irmãozinho. (*Sobe nos sapatos e imediatamente seu corpo começa a tremer e Alfonso Cánepa começa a falar através dele.*)

ALFONSO CÁNEPA: Vim a Lima para...

QOLLA: ... recuperar meu cadáver.

ALFONSO CÁNEPA: Assim começaria meu discurso...

QOLLA: ... Quando chegasse a essa cidade. (*De um salto, sai da rampa.*)  
Esta não é minha voz! Quem é? (*Tira a montera da cabeça.*)

ALFONSO CÁNEPA: Assim pensava eu enquanto saía de um buraco no qual me jogaram depois de me queimarem e me mutilarem, deixando-me morto e sem a metade dos meus ossos, que foram levados à Lima.

Em Quinua, na semana passada deste mês de julho, mês de seca, decidi comparecer à delegacia. (*Sobe a rampa.*) O sargento, ao me ver entrar, pôs-se de pé (*fica de cabeça para baixo*): Alfonso Cánepa! Como está o senhor meu sargento, venho verificar essa denúncia que dizem que fizeram contra mim. De que me acusam agora?

Não se faça de idiota, você é um terrorista perigoso! (*Ergue-se.*)

Eu sabia que me acusariam de terrorista e eles sabiam que não era verdade. Então, o que queriam que eu confessasse?

QOLLA (*saltando da rampa*): Em que confusão se meteu irmãozinho!

ALFONSO CÁNEPA: Primeiro arrancaram a falange do meu dedo mindinho e eu nem me dei conta. Só vi o sangue quando arrancaram a falange do outro dedo. Gritei muito. Nesse momento devo ter entendido que eles não iriam mais parar e então meu corpo não parou de tremer. Depois me levaram até a saída do povoado, junto ao morro grande e perto do barranco. Ali me atiraram de um jipe em movimento. Caí. Rolei, gritando, procurando uma pedra, um buraco onde me esconder.

QOLLA: E?

ALFONSO CÁNEPA: Jogaram uma granada que explodiu bem perto de mim e pude ver que meu braço direito se descolava, como se fosse de outra pessoa, dando adeus pelos ares. E caí, sabendo que estava morrendo.

QOLLA: Aí devia ter aproveitado para se esconder em algum lugar, irmãozinho.

ALFONSO CÁNEPA: Outra granada de fósforo arreventou minhas costas esvaziando-me a cabeça e abrindo meu estômago como se fosse de trapo. Enquanto girava pelo ar, vi os guardas descendo a encosta, uivando como lobos. Alguém me levantou pelo pé direito. Então percebi que me faltava a perna esquerda. Arrastaram-me até a base da encosta, ali onde as pedras são maiores e a grama mais cortante. Arrastaram-me com tanta maldade que foram ficando pelo caminho mais alguns ossos. Depois teria que ter a conta precisa das partes do corpo que perdi para cobrá-las então e ser sepultado.



Mas quando, afinal, me jogaram em um buraco largo e pouco profundo e começaram a me cobrir com pedras e palha brava, creio ter visto um dos policiais fuçando ao redor, com um saco plástico nas mãos, e imediatamente entendi que esse filho de uma boa mãe iria recolher meus pedaços para levar metade do meu corpo.

*(QOLLA pega o saco e corre ao redor da rampa enchendo-o de ar. Ao chegar novamente ao lugar inicial, o exhibe como se estivesse cheio.)*

ALFONSO CÁNENA: Este mesmo policial, antes de me jogar no buraco que seria minha sepultura, encheu minha barriga com pedras e palha seca, como se eu fosse um boneco feito para ser desfeito. *(Pega o saco e o joga nas costas.)*

Estive morrendo por um longo tempo, ou já devia estar morto, quando me cobriram de pedras e palha brava e me distraí pensando em minha condição de peruano ingênuo.

QOLLA: Claro, só um tonto iria até a delegacia sabendo que o procuravam.

ALFONSO CÁNENA: Fiquei ali recordando e fui entrando em cólera. Desta vez a fúria era por mim mesmo. Sabia que estavam matando em toda parte. E, todo mês, alguns dos presos apareciam em valas comuns e com o corpo torturado. Mas a mim tinham feito em pedaços. Com um braço e uma perna a menos não poderia ir muito longe. Mas exatamente por isso, porque só tenho meio corpo comigo... *(Esvazia parte do ar do saco sobre a rampa.)*

Comecei a deslizar, a escapular, a rolar um pouco, até enfim me levantar, junto a uma árvore caída e queimada que encontrei no caminho. Comecei a subir devagar pela encosta e de lá de cima vi, abaixo, o povoado, escuro e vermelho. Senti uma grande dor, tranquila, e gritei. No entanto, o grito saía mais parecido a um ronco feio, como de um gato molhado. Repeti meus gritos novamente. Devolvam-me meu corpo! Aonde levaram meus ossos! *(Senta-se e acaricia o saco, depois o amassa e o joga para trás.)*

QOLLA: Eu também tenho coisas a fazer. Olha, desejo a você toda a sorte do mundo. Passar bem. *(Calça os sapatos.)*

ALFONSO CÁNENA: Amanhecia quando me sentei à beira de uma estrada, esperando que passasse a carroça do Seu Luciano, o velho que distribui o leite todas as manhãs no povoado. Quando o vi, subi atrás da carroça, como fazem as crianças brincando. Só que fiz isso sem ele me ver. Seu Luciano, mais velho que sua mula loira, ia envolto em seu lenço. Eu ia escondido, como podia, entre a palha, coberto com uma pele de cabra.

De repente a carroça entrou no povoado por um caminho pavimentado e parou, como todos os dias, na primeira casa, a dos Robles. No mesmo instante, a porta abriu e dela saiu Rosa Robles, saudando-nos. Também respondi a saudação com um rugido; não sei se ela escutou, ou se pensou que foi algum capricho da mula decrépita.

E então, Seu Luciano, o que sabe de Alfonsinho? Como estará, hein? Dizem que o mataram. Estão vindo de Lima, dizem que estão matando por toda parte. Disse alguém que não lembro quem era. Não tem jeito; tudo está perdido quando o governo mata. Disse o velho.

A carroça seguiu avançando, desta vez, por uma rua de terra batida; eu me levantei para ver pela última vez a rua da minha infância, mas me contive.

Mataram Alfonso, temos que encontrar o seu cadáver; sua alma não vai encontrar descanso, temos que dar a ele sepultura cristã. Disse minha mãe.

Se souber de algo, Seu Luciano, nos avise. Disse meu pai.

A voz dele me soou mais afastada e distante. Ou será que, tendo perdido a metade do meu corpo, só posso escutar a metade deles, ou talvez tenha perdido a parte que veio do meu pai, e por isso escuto sua voz tão distante.

Papai, mamãe, quanto sofrimento, quanto... Fora cachorro, fora, ia dizendo Seu Luciano, e a mula seguia trotando nervosa. Um cachorro começou a latir atrás da carroça, e o condenado tinha me escutado e outros começavam a latir, da porta de suas casas. Mas o trajeto da carroça terminava do outro lado do povoado, junto à parada dos caminhoneiros. Ali eu tentaria descer, fugir em qualquer um desses caminhões que vão até a costa.

Pela estrada de Ayacucho, eram quatro dias até Lima. Até agora ninguém tinha me descoberto e, com sorte, ninguém o faria. Chegando à Lima talvez eu tivesse que me revelar. Lá as pessoas já estão acostumadas a ver cadáveres na televisão. Assim que contasse minha história, não faltariam voluntários para me enterrar.

(*Grita.*) Espere, presidente, que quero vê-lo! Mas os cachorros começaram a latir, desta vez como loucos. O leite dos galões tinha espirrado em mim por toda parte e, além disso, a palha da carroça grudou por todo meu corpo. Devia parecer um desses espantalhos que resistem da mesma forma ao frio e à neve.

Na congestionada estação de caminhões descobri um, “O Peruaninho”. Ainda que esse nome tenha me passado certa desconfiança.

QOLLA: Claro, deve ter sido pelo risco de despencar barranco abaixo e morrer duas vezes pela condição de duplamente peruano.

ALFONSO CÁNENA: Mas era o caminhão mais apropriado, cheio de caixas de fruta e de sacos de batata. Rastejei entre a carga até me esconder num canto protegido junto à cabine. Enquanto isso o motorista e seu ajudante tomavam uns goles matinais para afastar o frio. Enfim, como quem não quer nada, arrancaram e ligaram o rádio.

Íamos indo lentamente, quando percebi que alguém assoviava perto de mim. Não pude conter meu susto. Me descobri e vi como o

rosto do homem ia parando de assoviar e começava a abrir os olhos mais e mais. Olhou-me como se não tivesse acontecido nada. De repente o caminhão saiu da estrada, em uma curva estreita. Entrou por um caminho cheio de árvores e parou em frente a um pequeno cemitério. Senti um pavor incontornável. Estacionou o caminhão. O motorista subiu na caçamba. Tirou alguns sacos. Revirou outros e descobriu minha cara.

QOLLA: Com certeza, nem te reconheceria.

ALFONSO CÁNEPA: Ainda tenho dúvidas disso, porque imediatamente pegou um saco plástico preto...

QOLLA: Que com certeza tinha sobrado de algum enterro.

ALFONSO CÁNEPA: Enquanto isso o ajudante voltava depois de ter deixado um ramo de flores em alguma sepultura. Em seguida voltamos à estrada. Uma estrada muito ruim, a propósito. Com centenas de buracos e milhares de curvas. Os solavancos do caminhão estavam moendo meus ossos.

QOLLA: Os poucos que lhe sobraram, provavelmente.

ALFONSO CÁNEPA: Deve ter sido depois de sair de Abancay mais ou menos que comecei a reparar nas pessoas que atravessavam a estrada em determinados trechos. Outros iam sobre enormes pedras. A suspeita de que eram como eu, desaparecidos, me assustou. Por acaso, eu não era o único que ia a Lima cobrar por seus ossos? De repente... silêncio. Parece ser uma patrulha militar. De que tropa serão? É um jipe ou um caminhão? Caminhão, disse o outro, e poderia ser dos *sinchis*<sup>4</sup>. Não, os *sinchis* aqui só andam pelo ar. Ufa...

Era um caminhão do exército afinal. O que aconteceu, por que estão parados aqui? Perguntou um pálido jovem tenente. Nada, meu tenente. Foi só a bateria, mas já vamos, respondeu o motorista. E isso?, perguntou apontando para mim. Permaneci imóvel. Meu braço ia para um lado e a perna para o outro. Alarme falso, nem me reconheceram. Depois se retiraram, e eu me recompus como pude.

Não tínhamos avançado muito, quando um ruído desconhecido nos deteve. Imediatamente, e em sentido contrário ao nosso, apareceu uma patrulha repleta de oficiais da marinha em um caminhão que era uma verdadeira fortaleza.

Vimos que levavam uns dez rapazes presos que cantavam uma ladainha confusa em quéchua de Ayacucho. Vi suas caras grandes, os olhos simples, as bochechas queimadas pela geada. O cabelo eriçado. Não havia mistério neles, eram tão de carne e osso como qualquer um. Só que um pouco mais, porque sabiam que iam ser mortos, e

4 Batalhão da polícia antiterrorista peruana treinado nos Estados Unidos. Ficou conhecido nos anos de 1980, principalmente, pelas violações dos direitos humanos que praticavam. (N. do T.)

essa certeza dava a eles a loucura dos últimos dias. Tanta morte, tanto desespero e nada. O caminhão deles parou junto ao nosso. Os oficiais da marinha se olharam sem se alterar. Os rapazes fecharam os punhos em silêncio.

Adeus e muito cuidado neste caminho, disse o capitão. Em seguida se foram. Nós também nesse momento partimos.

*(Recolhe uma vela. Ilumina as roupas do morto.)*

Logo chegaríamos a Huanta, um dos eixos do contra-ataque militar, onde há pouco tempo foram descobertas covas secretas, enormes valas comuns. Os cadáveres estavam ainda na praça, irreconhecíveis. Enquanto as mães choravam em coro procurando seus mortos, eu escutava o ranger de seus ossos, o pranto intermitente. Tanta morte, tanta matança.

*(Acende bombinhas e salta sobre elas brincando.)*

Na entrada do povoado, um grupo de pessoas totalmente enlouquecidas ao redor de um pregador seminu que anunciava o fim do mundo nos obrigou a parar. Assim que chegamos à praça vimos passar um cortejo fúnebre na direção da igreja principal em cuja entrada aguardavam as autoridades. Fizeram justiça a algum mandachuva local, pensei. Um trompete fúnebre impôs silêncio e, quando este se calou, ouvimos ao fundo explosões de dinamite que fizeram a terra tremer. Com efeito, a praça ficou cheia de soldados. Nos movimentávamos a base de buzinas, freando e acelerando. À saída do povoado, agora pela zona elegante, vimos outro grupo de pessoas melhor trajadas que escutavam a seu próprio orador que lhes prometia a paz do fim do mundo.

Esta é a primeira carta em que pensei.

QOLLA *(Pega as borlas que leva no cinto e as lê como se fossem quipus<sup>5</sup>):* Senhor presidente pela presente o subscrito Alfonso Cánepa, cidadão peruano, domiciliado em Quinua, de ocupação agricultor, comunica a Vossa Senhoria, como máxima autoridade política da República o seguinte:

*(Senta-se. Faz o gesto de escrever à máquina.)*

Em 15 de julho fui preso pela guarda civil de meu povoado, mantido incomunicado, torturado, queimado, mutilado, morto. Declaram-me desaparecido. Vossa Senhoria deve ter visto o protesto nacional que se levantou em meu nome, ao qual assomo agora o meu próprio pedindo-lhe que me devolva a parte de meus ossos que foi levada a Lima. Como Vossa Senhoria bem sabe todos os códigos nacionais e

5 Instrumento utilizado para comunicação, mas também como registro contábil e mnemotécnico entre os incas. Era feito da união de cordões trançados, que podiam ser de diferentes cores, e poderiam trazer adornos, como ossos e penas. Cada nó registrava uma mensagem ou informação distinta. (N. do T.)

todos os tratados internacionais, além de todas as declarações de direitos humanos, proclamam não apenas o direito inalienável à vida humana como também a uma morte apropriada com enterro digno e de corpo inteiro. O direito elementar de respeitar a vida humana supõe outro mais elementar ainda, que é um código de honra de guerra: não se mutilam os mortos senhor. O cadáver é como se fosse a unidade mínima da morte e dividi-lo, como se faz hoje no Peru, é infringir a lei natural e a lei social. Seus antropólogos e intelectuais determinaram que a violência tem origem na subversão. Não, senhor. A violência se origina do sistema e do Estado que Vossa Senhoria representa. Se uma de suas vítimas diz que já não tem nada a perder, posso dizer, por experiência própria, o mesmo. Quero meus ossos, quero meu corpo inteiro, ainda que seja inteiramente morto. (*Começa a escrever a mão sobre um pergaminho imaginário.*) Duvido seriamente que Vossa Senhoria lerá esta minha carta. Um antepassado<sup>6</sup> mais puro que eu escreveu uma carta dirigida ao rei da Espanha, de mais de duas mil páginas, que demorou mais de duzentos anos para ser lida, ao passo que o discurso de Valverde<sup>7</sup> ou o discurso de Uchuraccay<sup>8</sup> serão lidos em todos os colégios deste país como duas

6 Cánepa refere-se a Felipe Guamán Poma de Ayala (ca. 1535-1616), cronista indígena do vice-reinado do Peru, que enviou ao rei Felipe III da Espanha sua *Nueva Crónica y Buen Gobierno* – obra de 1180 páginas e 397 desenhos –, possivelmente terminada em 1615, mas que se extraviou. Nela, Guamán Poma descreve a visão indígena do mundo andino e permite reconstruir em detalhes aspectos da sociedade peruana depois da conquista espanhola. (N. do T.)

7 Em seu discurso, o padre espanhol Vicente Valverde (1498-1541), no episódio em que o conquistador espanhol Francisco Pizarro arma uma emboscada para capturar o imperador inca Atahualpa e seu exército, exige destes, com a ajuda de um intérprete, que se convertam ao cristianismo e se submetam à soberania do rei espanhol. Valverde dá ao líder inca uma Bíblia, perguntando se ele concorda em seguir a “palavra do Deus único”. Atahualpa pega o livro e o leva à orelha. Afirmando não ouvir nada, lança o livro no chão. O ato, interpretado como sacrilégio, é o sinal para o exército espanhol atacar. (N. do T.)

8 Em 26 de janeiro de 1983, oito jornalistas foram assassinados no povoado de Uchuraccay. A autoria do crime brutal foi assumida por moradores da comunidade, todos falantes de quéchua. Em março do mesmo ano, a comissão nomeada pelo presidente Fernando Belaunde Terry e presidida pelo escritor Mario Vargas Llosa, após investigações, conclui que o massacre foi resultado de um mal-entendido gerado pela diferenças culturais entre os camponeses quéchuas e o país urbano:

O grande problema, no Peru, é que há um país real completamente separado do país oficial. E que ao mesmo tempo vivam no país homens do séc. XX e homens como os moradores de Uchuraccay e de todas as comunidades de Iquicha, que vivem no séc. XIX, para não dizer no séc. XVII. Esta distância enorme que há entre os dois Perus está por trás da tragédia que acabamos de investigar (“Relatório da Comissão de Inquérito sobre os acontecimentos de Uchuraccay”. Lima, Editora Peru, junho de 1983. *Apud* COMISION DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final*. Tomo V, cap. 2.4, p. 151. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>. Acessado em 14 maio 2013). (N. do T.)

colunas do Estado. Por último, estou certo de que Vossa Senhoria fará todo o possível para que meu enterro não se demore mais. (*Fecha o pergaminho e o coloca dentro do terno de Alfonso Cánepa que está sobre a rampa. Aproxima-se da rampa, pega a calça e a veste.*) Obrigado irmãozinho, creio que isto vai ficar muito bem em mim. Além disso, eu também vou precisar para continuar viajando.

ALFONSO CÁNEPA (*sobe por detrás da rampa e pega o terno nas mãos*): O caminhão subia por uma grande cadeia de montanhas, sobre profundos abismos. Lentamente. De repente, ao passar por uma ponte estreita, uma explosão produziu um vento de cascalho e pó. Um grupo de rapazes armados nos rodeava. Ninguém se mexa!, ordenou um deles, apontando suas as armas para nós. Em seguida começaram a passar parte da carga que levávamos para uma caminhonete estropiada, que vinha de ré em meio a uma nuvem de pó. Ocorreu ao motorista pedir um recibo para provar que sua carga fora expropriada (*Joga o terno.*) Isso provocou uma discussão acalorada com a chefe da operação, uma mulher, que ameaçou fuzilá-lo na hora. Não havia porque duvidar de sua intenção.

(*Veste o terno deixando sua cabeça dentro dele.*)

Ao passar do meu lado me disse: veja bem, está assim por ser reformista, não está nem morto, nem vivo. Quer vir conosco? (*Levanta o braço e diz não com o dedo, depois tira a cabeça de dentro do terno e volta a negar.*) Não. Muito obrigado. Ela continuou dizendo: fora o poder, tudo é ilusão! Façam imediatamente um recibo para esse homem! Assinou e entregou o recibo ao motorista que não parava de suar. Em seguida foram embora em outra nuvem de pó. Nós ficamos, cansados e calados. O motorista dividiu entre nós o café de sua garrafa térmica e um pão de milho foi passando de mão em mão. (*Desce da rampa cantando, tirando as roupas de Qolla e finalmente a máscara.*)

Quando chegamos na entrada da grande cidade, nos deparamos com os diferentes negócios “da espera”, as barracas de comida, os advogados de porta de cadeia, os aliciadores, os fotógrafos, os policiais; os familiares dos desaparecidos procuravam uns aos outros nas fotos de seus mortos. Parecia um jogo de cartas embaralhando a sorte de seus filhos. A avenida estava cheia de carros.

Enquanto o semáforo vermelho parava o tráfego, surgia uma multidão composta por todo tipo de mendigos e de crianças, que circulava entre os carros em uma gritaria angustiada. Assim que entrei na primeira rua, um forte odor me pareceu familiar: Lima cheirava, sem dúvida, a urina. Quando adentrei a multidão de vendedores e compradores, me surpreendi ao perceber que ali havia uma terceira multidão formada por todo tipo de loucos e lunáticos, que iam e vinham às pressas. Iam falando sozinhos, vestindo farrapos ou nus ou sujos. Afinal, tive uma ideia. Passaria por louco e assim não chamaria a atenção de

mais ninguém. Eu não podia acreditar, uma vendedora me ofereceu uma laranja. Outro me deu uma palmadinha de consolo. Outros me olhavam com uma bondade que a princípio me assustou.

*(Sobe a rampa.)*

A catedral estava, nesse momento, quase vazia. Da torre do campanário se podia ver a extensa Praça de Armas, o Palácio do Governo e todas as esquinas rodeadas pela tropa de choque. Pouco a pouco foram chegando todos os tipos de mendigos, de mancos, de coxos, de aleijados e outros doentes. Decidi descer até a praça. Me passaria por mendigo.

Escute, posso saber por que estamos aqui? É que o presidente vai fazer um discursinho sobre a necessidade da caridade cristã. Que sorte, poderei entregar a ele pessoalmente minha carta.

Vozes de comando foram levantadas nas portões do Palácio. O presidente em pessoa, enfim, com o braço erguido se pôs no centro de sua escolta e começou a avançar até parar exatamente à minha frente. Eu não podia acreditar. Ali estava o culpado pela minha morte, mas ele, com certeza, não sabia nem meu nome, e teria mais de uma explicação para provar sua inocência pessoal. Era, obviamente, um político. Mas, se as leis significam alguma coisa, ele era diretamente responsável, ainda que não houvesse sanção formal para a multiplicação da morte no país. Agora que terminava o seu mandato, devia pelo menos sentir o olhar de uma de suas vítimas. Sua voz me soou amável porém distante. Não sei a quem se dirigia; não era a nós, com certeza. Ele seria lembrado, contudo, não pelo número de votos, mas pelo número de mortos. Aproximei-me dele o máximo que pude, estendi-lhe minha carta e vi que a guardava no bolso de seu terno azul.

Uma coronhada me jogou pelos ares antes que eu caísse a seus pés. Seus guardas me revistaram da cabeça aos pés e eu não podia acreditar. Um menino me resgatou com uma coragem assombrosa. Parem, parem, ele é meu pai! E os guardas mal-humorados me soltaram na hora. Eu me recompunha com a ajuda do menino, quando no chão escuro vi minha carta amassada e sem abrir. Voltei a me sentir só e sem saber o que fazer. Olhei os balcões fechados da Prefeitura, o Palácio do Governo, onde o conquistador Francisco Pizarro tinha sido assassinado. Olhei a extensa Praça de Armas, agora quase vazia. Vamos, vou te esconder em uma das grutas às margens do Rímac<sup>9</sup>, disse-me o menino. Estávamos quase dobrando a esquina do Palácio quando, olhando para a Catedral disse. Ei, venha comigo.

*(Pega o candelabro e sobe a rampa.)*

Era forte a escuridão sob as grandes abóbodas. Ao passar pela urna funerária de Francisco Pizarro, parei por um momento. Era uma urna

9 Um dos três rios que atravessam a cidade de Lima. (N. do T.)

de vidro e de mármore, com o leão espanhol dourado em cima. Dava para ver os restos do mais feroz fundador de Lima, uma caveira consumida pelo tempo e uns ossos soltos.

*(Dirigindo-se ao menino.)*

Ei, venha aqui, ajude-me; temos que abrir esta tampa pesada.

*(Deixa o candelabro e pega o crânio do conquistador.)*

Toma, o verdadeiro crânio de Pizarro; pode vendê-lo. E também estes ossos, menos estes que me fazem falta.

O menino me olhou nos olhos e disse: ei, todo mundo vai achar que você é Pizarro. Tudo bem, traremos flores para você. Mas juro que quando eu for presidente encontrarei seus ossos. Jurou pálido.

*(Pega novamente o candelabro, iluminando o rosto, e continua, sobre uma gravação que duplica sua voz como se viesse do além.)*

Minha voz soou como se fosse de outro na ampla urna. Escutei a mim mesmo e entendi que minha hora estava próxima. Então me levantaria nesta terra, como uma coluna de pedra e de fogo.

*(Apaga as velas, assoprando-as.)*

FIM



## SOBRE OS AUTORES

Cláudia Alves Fabiano é Orientadora de Arte Dramática do TUSP em São Carlos. Mestre em artes e graduada em artes cênicas pela ECA-USP. Integrou os grupos IVO-60 e II Trupe de Choque. Desde 1999 atua no campo da pedagogia do teatro, com ênfase em formação de grupos, de espectadores e criação de políticas públicas.

Edison Bicudo é pesquisador do Centro de Cultura Contemporânea (CEDEC). Bacharel em ciências sociais, mestre em geografia e doutor em política internacional, pesquisa atualmente a relação entre as tecnologias da saúde e a configuração do espaço e da sociedade, e temas da globalização.

Paloma Franca Amorim, ilustradora, desde 2009 já participou de diversos projetos de cultura visual. Foi colaboradora das revistas *Caros Amigos* de 2010 a 2012, e *Gotaz*, onde publicou o trabalho “Matinta – O Traço, a Poesia, o Mito Desmistificado”, na segunda edição da revista.

Fernando Kinas é diretor, pesquisador teatral e doutor em teatro pela Sorbonne Nouvelle (Paris 3) e Universidade de São Paulo.

Igor de Almeida Silva é doutorando em Artes Cênicas pela ECA-USP e mestre em Letras pela UFPE. É autor do livro *Réquiem à infância* (Recife, Bagaço, 2009), em que estuda peças de Luiz Marinho.

O Coletivo Político QUEM busca, por meio de provocações e intervenções estéticas, chamar atenção para o legado da ditadura civil-militar no Brasil. Desde 2011 realiza e participa de intervenções urbanas, exposições e seminários vinculados à luta por Memória, Justiça e Verdade.

Dulce Muniz é atriz, diretora, autora. Foi membro da Comissão Estadual de Teatro, dirigiu a Cooperativa Paulista de Teatro e é diretora artística do Teatro Studio 184, chamado desde 2013 Teatro Studio Heleny Guariba.

Eduardo Luís Campos Lima é aluno de mestrado do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP.

Isabel Teixeira é atriz, formada pela EAD. Seus trabalhos mais recentes foram ao lado de diretores como Cibele Forjaz, Enrique Diaz, Felipe Hirsch

e Christiane Jatahy. Dirigiu *Eleutheria*, peça inédita de Samuel Beckett, na EAD, e *Desarticulações*, de Silvy Molloy, com Regina Braga, ambos em 2013.

Mariana Soutto Mayor é atriz, dramaturga e pesquisadora, formada em artes cênicas pela ECA-USP. É mestranda em história do teatro brasileiro e desenvolve atualmente trabalhos artísticos ligados à música e ao teatro.

Paulinho Tó é cantor, compositor e produtor musical. Formado em Ciências Sociais pela FFLCH-USP, desenvolve atualmente seu trabalho autoral a partir de experimentações entre música e teatro no show *Temporal*.

Jefferson Del Rios Vieira Neves é jornalista, crítico e pesquisador teatral. Com longa atividade na imprensa como redator e editor da área cultural e política internacional, é atualmente crítico teatral d'O *Estado de S. Paulo*. Autor de *Bananas ao Vento: Meia Década de Cultura e Política em São Paulo*, suas críticas estão reunidas em dois volumes da Coleção Aplauso (IMESP).

César Vieira é o nome artístico de Idibal Pivetta, advogado de presos políticos, fundador do Tuov – Teatro Popular União e Olho Vivo e membro da Comissão da Verdade da OAB-SP.

Welington Andrade é bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO e em Letras pela USP, onde também realizou suas pesquisas de mestrado e de doutorado. É professor do curso de jornalismo da Faculdade Cásper Líbero e escreve artigos sobre teatro e literatura para revistas de difusão cultural.

Johana Albuquerque é encenadora e pesquisadora teatral doutorada pela ECA-USP. É fundadora e diretora da Cia. Bendita Trupe e foi responsável pela implantação da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.

Luiz Paulo Pimentel é ator formado pela ECA-USP e professor de teatro na Escola Contemporânea de Artes, do Grupo Reminiscências (Faculdade de Saúde Pública-USP) e em turmas de ensino médio. Participa ainda do Coletivo Partida Teatral e é do núcleo artístico do projeto Ensaios Ignorantes.

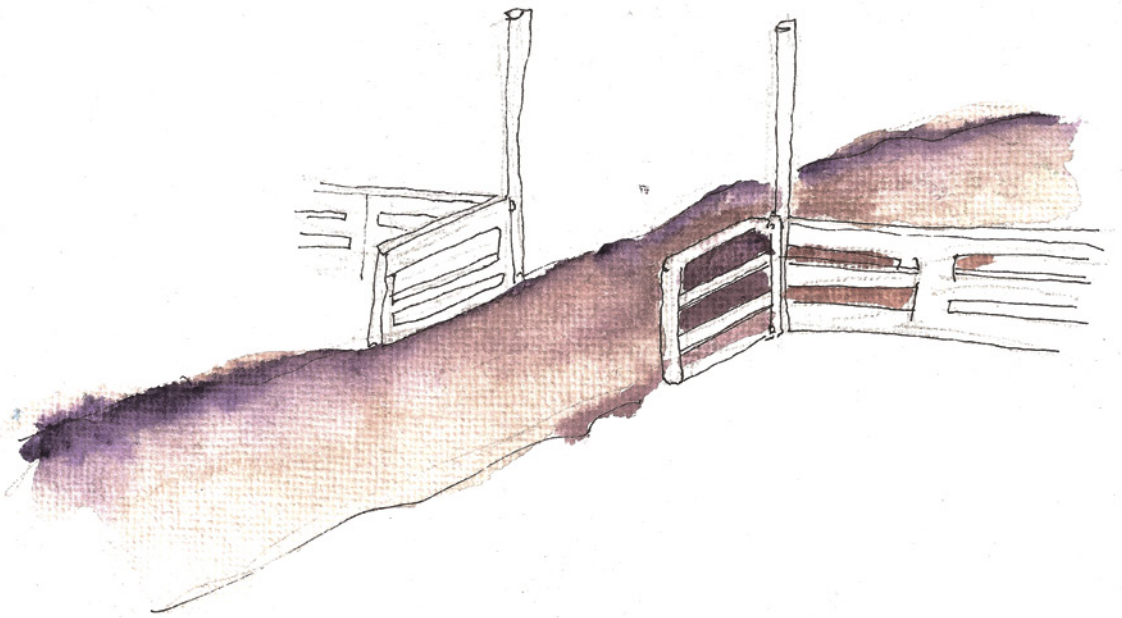
Marcelo Ridenti tem formação em sociologia e direito, e é professor titular de sociologia da UNICAMP. Dentre outros, é autor de *O Fantasma da Revolução Brasileira* e *Brasilidade Revolucionária*.

Renan Quinalha é formado em direito e ciências sociais. É assessor técnico na Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, membro da diretoria do IDEJUST – Grupo de Estudos em Internacionalização do Direito e Justiça de Transição e autor de *Justiça de Transição: Contornos do Conceito*.

Ferdinando Martins é professor da ECA-USP e vice-diretor do TUSP. Atualmente realiza as pesquisas “Corpo, Gênero e Sexualidade no Teatro Brasileiro” e “Interdição e Produção Simbólica – a Censura ao Cinema e ao Teatro na República Islâmica do Irã” (PRP-USP e FAPESP).

Miguel Rubío Zapata é diretor e fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, coletivo peruano fundado em 1971. Sua experiência tem por base a pesquisa da cultura peruana e sua expressão artística nos dias de hoje.

Julio Ortega é escritor e crítico literário peruano. É professor e pesquisador de literatura hispano-americana e de teoria literária. Seu *Adiós, Ayacucho*, novela de 1986, foi também traduzido para o quéchua e para o inglês.



<i>Título</i>	<i>aParte XXI n. 6</i>
<i>ISSN</i>	2179-9555
<i>Coordenação Editorial</i>	Celso Frateschi Ferdinando Martins Deise Abreu Pacheco Fábio Larsson
<i>Projeto Gráfico e Diagramação</i>	Fábio Larsson
<i>Desenhos e Ilustrações</i>	Paloma Franca Amorim Fábio Larsson Paloma Franca Amorim
<i>Capa</i>	Fábio Larsson Paloma Franca Amorim
<i>Revisão de Texto</i>	Fábio Larsson
<i>Revisão de Provas</i>	Gabriela Itocazo
<i>Formato</i>	16 x 23 cm
<i>Tipologia</i>	Sabon Next LT (texto) Helvetica Neue LT Std (títulos)
<i>Papel</i>	Cartão Supremo Duo Design 300 g/m <sup>2</sup> (capa) Pólen Soft, 80 g/m <sup>2</sup> (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	172
<i>Tiragem</i>	3 000 exemplares
<i>CTP, Impressão e Acabamento</i>	Imprensa Oficial