

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Edmundo de Novaes Gomes

**TEATRO POLÍTICO EM BELO HORIZONTE:
ENTRE A RESISTÊNCIA E A PERSISTÊNCIA**

Belo Horizonte
2013

Edmundo de Novaes Gomes

**TEATRO POLÍTICO EM BELO HORIZONTE:
ENTRE A RESISTÊNCIA E A PERSISTÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPG Artes da Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Hildebrando.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2013

Ficha catalográfica:

Gomes, Edmundo de Novaes, 1965-
Teatro político em Belo Horizonte [manuscrito] : entre a resistência e a persistência / Edmundo de Novaes Gomes. – 2013.
226 f.

Orientador: Antônio Hildebrando

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro político – Belo Horizonte (MG) – Teses. 2. Teatro – Belo Horizonte (MG) – História – Teses. 3. Resistência ao governo – Minas Gerais – Teses. 4. Teatro político brasileiro – Teses. I. Hildebrando, Antônio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.098151



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **EDMUNDO DE NOVAES GOMES** Número de Registro **2009711127**.

Titulo: **TEATRO POLÍTICO EM BELO HORIZONTE: ENTRE A RESISTÊNCIA E A PERSISTÊNCIA**

Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG

Prof.a. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro - titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias – Titular – UNI-BH

Prof. Dr. Carlos Alberto de Carvalho - Titular – FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Morando Queiroz – UNI-BH

Para Papai, sempre.

Para João e Lu.

Para Mamãe.

Para Gladis.

Para Denise, Yara, Eugênio e Carlinhos.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Antonio Hildebrando.

A Solange Alves, Ruleandson do Carmo e Bernadete Bittencourt.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMG, aqui representado pela secretária Zina P. Souza e pelo doutor Maurílio Rocha.

A Pedro Paulo Cava, Eliane Maris, Jota Dangelo e Eid Ribeiro.

“A Sala Vazia

A sala do antigo teatro
Está aparentemente vazia.

Observem as cariátides,
Querem sacudir seu mundo.

Os lustres balançam,
Suspeitam o novo concerto.

E o idílio feroz, imprevisto,
Duma harpa com o piano de cauda”

(MENDES, Murilo¹).

¹ MENDES, Murilo. As metamorfoses. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Poesia completa e prosa** [org.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 351

RESUMO

Teatro Político em Belo Horizonte - Entre a Resistência e a Persistência é um trabalho que tem como objeto principal o estudo do teatro de natureza política produzido em Belo Horizonte entre os anos que precedem o golpe militar ocorrido no Brasil em 1964 e aqueles que seguem a abertura democrática que vive seu ápice nos anos 1980. A análise realizada busca estabelecer os principais grupos e nomes que articularam, na capital de Minas Gerais, um teatro que pudesse ser considerado de resistência a um determinado estado de coisas. É a partir daí que nomes como o de Jota Dangelo, Pedro Paulo Cava, Eid Ribeiro e grupos como Teatro Universitário, Teatro Experimental, Teatro de Pesquisa e Grupo Geração, entre outros, são investigados. Para fazê-lo, foi necessário examinar os conceitos que envolvem o teatro chamado político na tentativa de comprovar se aquelas artes cênicas levadas no período e lugar definidos por este trabalho tiveram realmente a intenção de opor resistência política ao regime militar e se, com o fim da ditadura, este mesmo teatro sobreviveu.

Palavras-Chave: Teatro Político, Regime Militar no Brasil, Resistência Política.

RESUME

Théâtre politique à Belo Horizonte - Entre la Résistance et la Persistance est un projet qui a comme l'objet principal l'étude du théâtre politique développé à la capitale de Minas Gerais dans les années qui ont précédées le coup d'état militaire au Brésil, en 1964, et ceux qui suivent l'ouverture démocratique qui vit son apogée dans les années 1980. L'analyse effectuée vise à établir les principaux groupes et noms qui ont construit, à Belo Horizonte, un théâtre qui pourrait être considéré comme de la résistance à un déterminé état des choses. C'est de là que des noms tels que Jota Dangelo, Pedro Paulo Cava, Eid Ribeiro et des groupes tels que le Théâtre Universitaire, Théâtre Expérimental, le Théâtre de Recherche et le Groupe Génération, entre autres, sont étudiés. Pour le faire, il a été nécessaire d'examiner les concepts qui impliquent le théâtre appelé politique dans une tentative de prouver si ces arts de la scène de la période et lieu définis pour ce travail ont eu vraiment l'intention de s'opposer et résister politiquement au régime militaire et si, avec la fin de la dictature, ce théâtre a survécu.

Mots-Clé: *Théâtre politique, Régime Militaire au Brésil, Résistance Politique.*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 TEATRO POLÍTICO.....	15
2.1 TEATRO POLÍTICO: CONCEITO E BREVE APANHADO SOBRE SUA MATRIZ HISTÓRICA.....	16
2.2 O TEATRO POLÍTICO NO BRASIL.....	35
2.2.1 AUGUSTO BOAL E SEU TEATRO POPULAR	44
2.2.2 VIANNINHA E JOSÉ CELSO.....	51
3 CONSTRUINDO A MARCA DA RESISTÊNCIA EM MINAS GERAIS: ANTECEDENTES E PRIMEIROS PASSOS	59
3.1 DO MUNICIPAL AO FRANCISCO NUNES.....	62
3.2 EXPERIÊNCIAS DECISIVAS	72
3.3 O TEATRO GANHA A UNIVERSIDADE	83
4 TEATRO DE RESISTÊNCIA: AS ARTES CÊNICAS EM MINAS ATÉ 1980	91
4.1 NOVOS GRUPOS	96
4.1.1 DOIS ENCENADORES	107
4.2. PEDRO PAULO CAVA E SEU TEATRO DE PESQUISA.....	111
4.2.1 PRIMEIRA CAMPAINHA.....	112
4.2.2 MARCANDO LUGAR	1128
4.2.3 BERTOLT BRECHT	129
4.2.4 PRIMEIRAS MONTAGENS	138
4.3 ENTRE O AMADOR E O PROFISSIONAL.....	147
4.3.1 A SEMANA DO PROIBIDO	155
5 O TEATRO MINEIRO DE RESISTÊNCIA E A ABERTURA POLÍTICA.....	158
5.1 1982.....	171
5.2 OFICINA	178
5.3 SEGUNDO SINAL	183
5.4 TERCEIRO SINAL	186
5.5 FECHANDO A CORTINA	191
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS.....	211
APÊNDICES.....	223

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca lançar alguma luz, mesmo que seja tênue, sobre o teatro mineiro em um período no qual seu maior desafio era não se calar frente ao regime de exceção que tomava conta, não apenas de Minas Gerais, mas de todo o País. A época sobre a qual o foco cai é aquela que começa a partir do golpe militar que derruba o presidente João Goulart e institui um regime militarista no Brasil. E o teatro de que aqui se irá falar é o que acreditou que era necessário opor resistência ao estado de coisas que foi então implementado. Não todo o teatro mineiro, mas aquele que, realçando suas características políticas, decidiu fazer da cena arma e voz de protesto.

Para fazê-lo, foi imprescindível, em primeiro lugar, escolher as frestas e arestas que deveriam ser perscrutadas no extenso e complexo cenário das tentativas de compreensão daquele teatro que, no mundo inteiro, convencionou-se chamar de político. É exatamente aqui que as dificuldades já começavam a se apresentar. Junto com Dort (1977), o próprio Dicionário de Teatro reconhece que “todo teatro é necessariamente político” (PAVIS, 2008, p. 393). Então, que cena é essa que se quer investigar e que tipo de denominação é necessário lhe oferecer a fim de que ela possa, ao mesmo tempo, escapar da generalização que vulgariza e definir-se a partir das especificidades que a diferenciam?

Aqui também muitos e melhores estudiosos se confrontaram com a questão e a ela deram resposta eficaz para o entendimento do assunto. Para citar apenas uma, que servirá também como testemunha em boa parte deste estudo, é essencial que se lembre de Garcia (2004). A autora estuda profundamente o tema e ajuda a lembrar que a força da cena que irá tomar a política como princípio de criação poderá ser encontrada em substantivos como militância e resistência.

Nesse sentido, aquela questão que se mostrava árdua no princípio se resolve, senão com facilidade – uma vez que em estudos como os de uma tese parece não haver mesmo lugar algum, pequenino que seja!, para qualidades como esta – com a fleuma que merecem as decisões teóricas que não podem jamais cogitar serem maiores que as realidades que pretendem tentar compreender. Assim é que se chegou à conclusão

de que o nome que maior eficácia traria no sentido de caracterizar aquele teatro que foi realizado no País após o golpe militar seria “resistência”.

Resistência porque resistir à tomada de poder pelos militares e por setores civis ligados a uma política claramente de direita foi aquilo que determinadas inteligências ligadas às artes cênicas brasileiras souberam fazer da maneira mais exemplar, a ponto de o crítico Yan Michalski declarar de modo categórico: “Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer ‘não’ – e é quase sempre dizendo ‘não’ que o teatro costuma alçar o seu vôo mais alto” (MICHALSKI, 1985, p. 8).

Se, junto com Michalski (1985), outros importantes nomes ligados ao teatro nacional – como Peixoto (1985), Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Silvana Garcia e Tania Pacheco, também para mencionar apenas alguns – utilizam este mesmo vocábulo para desenhar o sentido da cena que aqui é apontada, será um compêndio publicado na internet, cuja utilização por pessoas ligadas às artes cênicas é habitual, que irá, de maneira bastante exemplar e precisa, referendar a utilização da palavra “resistência” para designar tal teatro. Trata-se da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro que, em uma de suas unidades conceituais, descreve da seguinte maneira o termo:

Teatro de Resistência

Qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 1964. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Desenvolve-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e arrocho da Censura) e 1980 (início da distensão) (TEATRO..., 2010, online).

Encontrado o termo mais preciso para apontar o teatro que se queria pesquisar, faltava, agora, delinear o percurso da investigação, seus principais objetivos e a tese que se desejava defender. Na classe dos objetivos a serem alcançados está, fundamentalmente, o desejo de, em um primeiro momento, pesquisar as artes cênicas realizadas em Minas Gerais, mais especificamente em Belo Horizonte, no período

imediatamente posterior ao golpe militar de 1964, procurando perceber as transformações que atravessam estas mesmas artes até que, na década de 1980, sobrevenha a abertura política, com aquilo que comumente é denominado fim da ditadura brasileira.

Entretanto, fazer isso sem procurar entender os antecedentes que deram origem a um teatro capaz de resistir a um regime político seria inapropriado para o estudo. Por isso, o relato começa antes, dedicando um capítulo inteiro a mostrar como nascem e se formam aqueles pessoas que, já nos anos 1960, irão produzir um teatro de resistência. Seguir os primeiros passos desta cena será propício no sentido de alcançar outro objetivo deste trabalho, que é definir quais os nomes mais importantes desta cena em Minas Gerais.

Em função da linha histórica apontada para a cronologia que se procurou abraçar, os nomes brotaram também manifestos, aparecendo a partir da ideia de se montar, no interior da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, um grupo capaz de produzir um teatro diferente daquele que até então vinha sendo feito na capital mineira. É deste episódio que, objetivamente, assomam pessoas que definirão a tal resistência. De modo concreto, a ideia aqui é investigar quais os nomes mais representativos daquele teatro que é feito em Minas Gerais a partir de meados dos anos 1960, procurando direcionar o foco principal, sobretudo, para os que resistiram implícita ou explicitamente às determinações impostas pelo regime militar brasileiro.

A pesquisa procurou delinear este critério de importância também a partir da frequência com que tais nomes apareciam na mídia regional e por sua assiduidade nos palcos belo-horizontinos. Eles não são muitos, mas são importantes. Trata-se, em um primeiro momento, daqueles que surgiram daquilo que este trabalho irá denominar como primeira fase do Teatro Universitário –TU, da UFMG. A figura mais importante aqui é, sem dúvida, a de Jota Dangelo que, pouco mais tarde, em função de discordâncias com a forma como vinha sendo conduzido o TU, cria outro grupo decisivo para a cena política mineira, o Teatro Experimental – TE.

Do TU e do TE irrompem outros encenadores, escritores e atores. O Teatro Geração é fundado pelos primeiros alunos do TU e traz, entre suas cabeças, Eid Ribeiro e José

Antônio de Souza, dos quais se irá falar aqui bastante. Do grupo formador do TE vem Pedro Paulo Cava que, junto com seu Teatro de Pesquisa, desempenhará um importante papel nas artes cênicas mineiras com expressão política. Outros e notáveis nomes irão também aparecer ao longo desta tese, mas pode-se dizer que este estudo, por lançar seu foco naquilo que considera essencial na resistência mineira ao golpe militar, irá se concentrar nestes nomes e em poucos outros que a partir deles surgem.

Ao investigar tais pessoas e grupos, o que se deseja é revelar as características do trabalho que realizam. E é a partir de tal elucidação que teorias e práticas, propostas pragmáticas e conceituais irão sendo delineadas. Para isto, antes, já no próximo capítulo, o leitor irá se deparar com um breve estudo, mais simples que inteiro, no qual os pressupostos para a produção de um teatro político serão historicamente estabelecidos. Aqui, será fundamental elaborar um painel da evolução do teatro de natureza política ao longo tempo, partindo daquilo que poderia ser denominado de seu nascimento na Europa, a reboque das circunstâncias históricas que atravessam países como Rússia, Alemanha, Inglaterra e França.

Será exatamente esta matriz do teatro político internacional que levará este estudo a se encontrar pela primeira vez com o teatro de resistência brasileiro. Neste momento inicial, procurar-se-á mostrar como a obra e as ideias de artistas como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e José Celso Martinez Corrêa serão decisivas para o surgimento e para o desenvolvimento do teatro político nacional. Serão eles, é o que acredita este trabalho, que maior influência terão na cena mineira, e é por isso que saber aquilo que fizeram, mesmo que em caráter restrito, é oportuno e necessário.

Uma vez estabelecido este marco teórico que diz respeito ao teatro de natureza política e ao teatro de resistência, este estudo entrará em sua parte mais fecunda e, talvez, por isso mesmo, mais exposta a falhas e enganos. Trata-se da investigação da trajetória cênica dos grupos e nomes apontados, sempre a partir destes critérios estabelecidos. A ideia é ligar a obra ao instante histórico, de modo a estabelecer como e por que a resistência ao regime militar ocorre.

Então, com os objetivos já delineados, resta agora apresentar a tese que se defende aqui. Ela é simples e pode mesmo ser resumida em duas propostas bastante

comezinhas: a primeira é que o teatro de resistência ao regime militar implantado no Brasil em 1964 também foi feito em Minas Gerais, não sendo exclusivo de Rio de Janeiro e São Paulo; a segunda é que este teatro político mineiro atravessa o regime e chega ao final do século XX e à primeira década do milênio vivo, com seus principais encenadores em atividade.

Nesta última proposta de tese, há ainda que acrescentar que a defesa é que eles – e aqui os nomes de Jota Dangelo, Pedro Paulo Cava e Eid Ribeiro devem ser mencionados – não somente chegam ao momento atual produzindo o teatro através de ideias e de espetáculos, como tal produção ainda tem na palavra resistência um de seus principais motores. Ou seja: o que se busca sustentar neste trabalho é que esses encenadores que fizeram frente ao regime militar nos anos 1960 e 1970 – mesmo que, como qualquer pessoa, tenham sido modificados pelo fluxo histórico – desembarcam na atualidade ainda plenos de vigor e utilizando-se do teatro para fazer resistência a outras questões e a partir de novas políticas.

Se tais defesas podem ou não ser feitas é o que se pretende ver ao final deste estudo. Para isso, pretende-se, depois de investigado o teatro realizado durante o regime militar, extrair, das práticas e dos conceitos que tornaram possível este tipo de teatro, categorias capazes de definir as particularidades que caracterizam a cena política e de resistência, a fim de comprovar se as artes cênicas produzidas por estes atores históricos chegam ou não ao século XXI com o substantivo “resistência” a elas conectado.

Desde já é oportuno lembrar que este estudo não será capaz de esgotar o assunto que se propôs abordar. De fato, desde que foi encetado, há quase três anos, estava claro que algo com esta dimensão espetacular e com possibilidades de abordagem tão inúmeras quanto distintas não poderá jamais se ater a uma só interpretação. Entretanto, o que talvez esta tese apresente de mais valioso seja exatamente isto que pode ser considerado sua maior lacuna: a impossibilidade da certeza absoluta e da plenitude de entendimento. Para que isso aconteça no que se refere ao tema da política e da resistência no teatro mineiro, serão necessários outras muitas abordagens, com focos lançados em outros locais deste mesmo palco.

2 TEATRO POLÍTICO

Entre o final do século XIX e os anos 1980, a sociedade viu nascer, crescer e modificar-se um tipo de teatro que, normalmente, é chamado “de natureza política” ou simplesmente “teatro político”. Ao longo de todo esse tempo, tal maneira de fazer teatro, que traz no desejo de superação de uma conjuntura da realidade a partir de ideias e formas estruturadas cenicamente seu objetivo mais decisivo, ganhou outros nomes: teatro operário, teatro dos trabalhadores, teatro proletário, teatro de resistência, agit-prop, agit-prop de resistência, teatro de militância, teatro revolucionário, teatro de guerrilha; e até mesmo os termos teatro popular, teatro épico, teatro de massa e teatro documentário, que podem ser também compreendidos nesta mesma linha.

O que este primeiro capítulo desta tese quer é tentar entender, ainda que sem a profundidade que outros autores deram ao assunto, o percurso do teatro político ao longo do período acima mencionado. Ao fazer isso, estarei também buscando os princípios, frestas e arestas que foram capazes de oferecer solidez, em forma e em conteúdo, às ideias e práticas dessa maneira de se fazer artes cênicas. Assim, em um primeiro momento, será realizado um panorama do teatro político no mundo, desde sua criação. Depois, também de maneira breve, seu percurso no Brasil, para logo após desenvolver uma metodologia que consiga amparar a crença de que, no Brasil, e mais especificamente em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, esse tipo de teatro existiu e, em alguma medida, ainda faz sentido.

Se atentarmos para aquilo que Bernard Dort determina, a questão estaria desde já solucionada. Para ele, ontologicamente, “o teatro sempre é político” (DORT, 1977, p. 366). Entretanto, não se trata aqui de encontrar definições generalizadas, mas de saber os pressupostos históricos, teóricos e formais que conduziram ao teatro político e o fizeram caber em todos os sinônimos que logo acima a ele foram atribuídos. Será isso, enfim, o alimento que sustentará, acredita-se, a caminhada que será empreendida pelo teatro de natureza política produzido em Belo Horizonte a partir dos anos 1960.

2.1 TEATRO POLÍTICO: CONCEITO E BREVE APANHADO SOBRE SUA MATRIZ HISTÓRICA

Como já foi mencionado anteriormente, este trabalho parte da influência mútua entre duas instâncias inerentes ao humano. De um lado, a política, da maneira mesmo como é definida classicamente ao longo do tempo: desde Aristóteles (2006), para quem, ao fazer parte da essência humana – “o homem é, por natureza, um animal político” (ARISTÓTELES, 2006, p. 146) – torna-se ciência à qual se subordinam as demais; passando por Maquiavel, para quem, segundo Bobbio (1983), assume a noção de prática destinada à conquista, à manutenção e ao exercício do poder; até além de Karl Marx que, de acordo com Silva e Bertoldo (2011), elabora “complexa teoria acerca da Política traduzida na figura do Estado, demonstrando como este serve como um complemento do capital para a exploração do trabalho” (SILVA E BERTOLDO, 2011, p. 136).

De outro lado, o Teatro, essa arte que, desde a Grécia antiga, a partir do século V a. C., vem sendo historicamente registrada enquanto linguagem a partir de signos gráficos e que “é ao mesmo tempo uma prática do *ato da escrita* e uma prática de *representação* (interpretação, direção)” (ROUBINE, 2003, p. 9). Nesse sentido, a simples ideia de juntar uma e outra instância já é bastante para criar uma categoria para as artes cênicas. Uma nova camada comumente denominada teatro político e que, por sua vez, se desdobra, ao longo do tempo e a partir dos movimentos sociais, em outras muitas marcas e noções, em outros muitos teatros.

E estes outros muitos teatros serão considerados por este trabalho bem aquém daqueles que Garcia (2004) nomeia em seus estudos, dos quais se irá falar mais adiante. Aqui, acredita-se necessário abrir mais o leque e perceber que é mesmo no mundo heleno que a natureza política do teatro se manifesta pela primeira vez. Para comprovar tal fato, basta perceber que, nas peças atribuídas aos três grandes tragediógrafos helênicos, a imensa maioria leva à cena, em uma ou outra instância, temas decisivamente políticos e capazes de influenciar de maneira exemplar as plateias às quais estavam destinados.

É preciso que se perceba que é na Grécia antiga, mais particularmente na cidade de Atenas, que se tem o desenvolvimento da política enquanto atividade prioritária na vida humana, capaz de merecer atenção e pensamento. Atenas é o lugar do debate, da democracia e também, dentre outros, de Platão e de Aristóteles, filósofos que buscam definir e discutir o tema em obras como “Política” (ARISTÓTELES, 2006) e “A República” (PLATÃO, 2011). E a grande *pólis* do Peloponeso é, em seu período clássico, também a cidade na qual a tragédia conhece seu apogeu.

Assim, pode-se dizer que o tema da política talvez seja mesmo o mais recorrente no teatro grego, não apenas na tragédia, mas também na comédia. Em Ésquilo, ele está em peças como “Os Persas”, cujo assunto é um evento histórico, e em “Sete Contra Tebas”, que traz matéria política que se repete nas obras do autor, qual seja, a da *pólis* como ponto fundamental do desenvolvimento da civilização. Em Sófocles, a trama política é inerente à grande maioria de seus textos conhecidos mas, em “Antígona”, será encontrada de maneira destacada, mais uma vez ligada à questão da *pólis*. Em Eurípedes, também, os exemplos são muitos. O tema está na revolta furiosa de Medeia, no cativo das mulheres em “As Troianas” e, em “Electra”, de maneira trepidante, na vingança contra a morte de Agamenon.

Na comédia grega, em seu momento antigo, do qual sobreviveram somente os escritos de Aristófanes, todos eles inspirados no cotidiano ateniense, o tema estará na imensa maioria das peças. Em “As Nuvens”, a política poderá ser encontrada na mordacidade com que o autor se revolta contra a ética e as propostas pedagógicas dos sofistas. Em “Lisístrata”, o foco ilumina uma crítica irônica à guerra, a partir de um movimento político feito pelas mulheres para restabelecer a paz entre atenienses e espartanos: nada menos que uma greve, de sexo. E o ataque aos governantes estará em comédias como “Os Acarnânios” e “Os Cavaleiros”. Nesta última peça, os sarcasmos são dirigidos, sobretudo, ao alvo preferido de Aristófanes, Cléon, um dos políticos mais poderosos da Atenas antiga. Relatos atestam que a peça “foi considerada tão agressiva que nenhum ator da época teve a coragem de representar o papel de Panflagônio (Cléon), foi o próprio autor que teve de fazê-lo” (PROIN, 2000, *online*). Aqui, vale também lembrar que a disputa entre o comediógrafo e o político remontava à primeira comédia de Aristófanes, hoje perdida e, no passado, encenada

possivelmente em 427 a.C., denominada “Os Babilônios”. Por causa dela, Cléon chegou mesmo a apelar aos tribunais contra o dramaturgo.

Também em Aristóteles, acredito, é possível depreender a importância do tema político para tragédia e comédia. Ao definir que os gêneros da poética seguem diferentes formas de imitação da vida, o filósofo parece mostrar a importância da coisa política para a própria encenação que se deseja produzir. E a distinção entre um e outro gênero acontecerá a partir da forma como o autor representa a natureza humana: “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1984, p. 242). Ao explicar as partes da tragédia, pode-se dizer que o filósofo também mostra como a política, e as tramas que ela mesmo engendra, podem ser também tematizadas neste teatro. Assim, quando afirma que “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia” (ARISTÓTELES, 1984, p. 247), pode-se dizer que tal alma será buscada naquela vida que deve ser imitada.

Nesse mesmo sentido, não seria muito afirmar que os elementos que Aristóteles define para a tragédia poderiam também ser entendidos como medidas daquilo que é possível denominar como jogo político. Assim, a *hybris*, que é o sentimento que irá provocar o confronto entre o personagem e a lei, seja ela dos deuses, da natureza ou da cidade, estaria nos dois lugares: no âmbito da personagem que se desenha mítica na pena do autor e no cotidiano de debates, lutas e processos que a própria ideia de *pólis* instaura. Peripécia e reconhecimento parecem ser momentos daquela vida que se joga nos plenários e nas ruas e que deve, segundo o filósofo macedônico, ser também reproduzida na cena trágica, a fim de que ela tenha seu sucesso garantido.

Ora, pode-se então afirmar que é exatamente nestas representações, que são por Aristóteles definidas como elementos da tragédia, que a política poderá ser encontrada. Então, ela estará na *skene*, local do espaço físico do teatro em que os atores imitam aquelas ações para uma plateia – quem sabe, este lugar, uma simulação da *ágora*, praça na qual o debate da realidade acontece de fato. Mas a política estará, sobretudo, naquele plano em que tais representações são, na prática, definidas. Ou seja: no texto trágico. Em diálogos como o que acontece entre Creonte

e Hêmon, na “Antígona”, de Sófocles. Aqui será possível perceber como as questões políticas da *ágora* poderão ser assimiladas na *skene*:

Creonte

Crês que exaltar rebeldes é ato louvável?

Hêmon

Eu não te exortaria a respeitar os maus.

Creonte

E por acaso ela não sofre desse mal?

Hêmon

Não falam deste modo os cidadãos de Tebas.

Creonte

Dita a cidade as ordens que me cabe dar?

Hêmon

Falaste como se fosses jovem demais!

Creonte

Devo mandar em Tebas com a vontade alheia?

Hêmon

Não há cidade que pertença a um homem só.

Creonte

Não devem as cidades ser de quem as rege?

Hêmon

Só, mandarias bem apenas num deserto. (SÓFOCLES, 2002, p. 232-233, grifo nosso).

Feitas as digressões que me pareceram apropriadas sobre o teatro grego antigo e seu encontro inevitável com a política, é hora de saber o que Silvana Garcia, talvez a pesquisadora brasileira que investigou o assunto de maneira mais intensa, define como matriz histórica do teatro de natureza política. No ensaio que divide com Jacó Guinsburg, Garcia (1992) afirma apropriadamente que o teatro político moderno nasce no coração do movimento romântico, no século XIX, na medida em que conteúdos referentes a este tema passam a ser incorporados à cena. Para isso, contribuem vários aspectos alusivos ao gênero:

A vocação historicista do Romantismo – busca no passado do sentido do presente, da personalidade coletiva do grupo e do modelo de unidade perdida entre Homem, Meio e Sociedade (e/ou Nação) – insuflada por um anseio de resgate nacional e/ou justiça social, conduz a ideologização e politização do momento histórico. O Romantismo, nesse aspecto, traduz o processo de conscientização social e nacional dos diferentes povos, etnias e grupos que toma corpo na Europa ao longo do século XIX, refletindo, por sentimento e verificação de fissura, a necessidade e a vontade de ver o homem reintegrado em seu contexto orgânico de vida (territorial, social, cultural e político), em sua comunidade, em sua nacionalidade, em sua “pátria”. Impunha-se-lhe, portanto, conceber o homem a partir de uma historicidade específica, aquilatá-lo com base em seu *ethos* coletivo e nos valores decantados

pelas tradições populares, idealizadas como fonte articular de qualidades ideais. (GARCIA, 1992, p. 117).

A aproximação ao Romantismo, que traz o individualismo, o subjetivismo e a idealização como características essenciais e capazes de acercá-lo à cultura clássica é freio que, neste momento, impede o político de percorrer caminhos mais decisivos. Entretanto, na mesma medida em que tais atributos inerentes aos padrões estéticos antigos evitam um desenvolvimento mais difuso da expressão política na cena, ao próprio Romantismo caberá acrescentar às bases herdadas de preceitos encontrados na Poética (ARISTÓTELES, 1984) elementos que deixem um canal aberto para que a voz política possa ser escutada. Para Silvana Garcia, “a temporalização histórica, social e existencial (...); a cor local e a variação característica nos quadros em vez da busca de unidade cenográfica dos espaços; e a psicologização passional das motivações do herói” (GARCIA, 1992, p. 118) são noções novas que, inseridas na cena clássica, conduzirão o político a reboque, fazendo com que o tema alcance penetração mais eficaz em outros gêneros do século XIX, como o Simbolismo, o Expressionismo, o Realismo e o Naturalismo.

Nesse sentido, na Alemanha ainda da primeira metade do século XIX, o Romantismo de autores como o alemão Georg Büchner já havia passado a ser conteúdo do drama teatral. Em certa medida rejeitando o idealismo de Goethe e Schiller, Büchner escreve peças como “A Morte de Danton”, em 1835, e “Woyzeck”, em 1836, nas quais procura colocar em prática ideias capazes de inserir a natureza no teatro. O que ele deseja, segundo Carlson (1997), é fazer com que o dramaturgo deixe de ser um narrador da história para se tornar, não seria muito dizer, seu recriador. Para ele, “o drama deveria oferecer ‘pessoas de carne e sangue’, cujas ações tenham realmente o poder de despertar nossas emoções” (CARLSON, 1997, p. 243).

É esta, sem dúvida, a porta de entrada para que, mais tarde, ao lado de penetrar no conteúdo da cena, a política chegue também à sua forma. E caberá ao naturalismo fazer com que isso seja, pelo menos, possível. Além disso, vale lembrar a criação de grupos de teatro como o “Cena Popular Livre”, na Alemanha do final do século XIX, e em outros lugares da Europa já no começo do século XX, que acontece em função da crescente organização dos trabalhadores que se mobilizam criando associações culturais e passando a demandar um novo tipo de teatro.

Contudo, se o teatro que a este novo público será apresentado ainda não possui caráter politicamente revolucionário nem, do ponto de vista estético, consegue ter uma forma capaz de ir além daquilo que a tradição dramática recomenda, o repertório Realista e Naturalista baseado em autores como Bernard Shaw, Romain Rolland, Gorki e Strindberg, dentre outros, irá se juntar a peças folclóricas no sentido de superar o melodrama romântico.

Assim, no que diz respeito ao desejo de que a política possa chegar às artes cênicas com um projeto esteticamente original, seria prudente, antes, tentar perceber, junto com Szondi (2001), que talvez seja “a crise do drama” o que irá fazer com que esta mesma política possa encontrar-se, ao mesmo tempo, na fábula e na encenação. E serão autores do final do XIX, que produzem o drama em sua forma mais clássica, aqueles que abrirão as portas para que a política possa participar da própria composição da cena.

Tal fato acontece porque é o Realismo/Naturalismo de dramaturgos como Tchekhov e Hauptmann que oferecerá, também pela primeira vez, a possibilidade de que uma certa dose de dimensão épica penetre a estrutura da cena, mesmo que, para estudiosos como Garcia (1992), esta cena se restrinja, em tais autores, ao essencial. Por isso mesmo, cumpre lembrar que, na prática, será o denominado “drama social” de Gerhart Hauptmann que deixará abertas aquelas portas agora há pouco citadas. Por elas, com já se disse, a vontade política poderá alcançar a própria encenação. Vale aqui, então, lembrar a essencialidade desse tipo de drama e aquilo que fazem os que o constroem, sem esquecer que o encontro da política no conteúdo e na forma desse “drama social” é um desafio ao qual alguns autores, como o Hauptmann de “O Nascer do Sol” e de “Os Tecelões”, tentarão responder.

O dramaturgo social procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exhibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam. A representação dramática dessas relações implica um trabalho prévio: a convenção do que condiciona o estado de alienação em atualidade intersubjetiva, ou seja, a inversão e a superação do processo histórico na dimensão estética, que deveria justamente espelhá-lo. (SZONDI, 2001, p. 76).

Contudo, dentre os gêneros desta segunda metade do XIX e começo do XX, será o Expressionismo que, certamente, deixará o terreno arado para que a semente da expressão política ofereça seus protestos mais decisivos. E, então, autores como Georg Kaiser e Ernst Toller farão com que o tema ganhe contornos, senão mais precisos – para aqui não dissonar daquilo que pede o próprio gênero – mais contundentes. Carlson (1997) chama a atenção para o momento histórico e para o discurso ao mesmo tempo revolucionário e pacifista que tais autores desejam articular. “Na altura de 1916, a principal preocupação do expressionismo era a denúncia da guerra e a conclamação a uma nova ordem social baseada na fraternidade e numa crença na bondade fundamental do homem” (CARLSON, 1997, p. 338).

As palavras dessa ordem, em uma ou outra instância, poderão ser escutadas no Toller de “A Mudança”, sua primeira peça; e no Kaiser de “Os Burgueses de Calais”. Nesses dramaturgos, o teatro é quase um debate intelectual, no qual aquilo que está em jogo são ideias que querem criticar e transformar o mundo. Para Kaiser (1922) *apud* Carlson (1997), os objetivos da escritura cênica devem estar bem definidos, dado que a escrita de um drama significa pensar o pensamento do início à sua conclusão. Quem resgata de maneira clara o que tudo isso significa para o teatro de expressão política que é tema deste trabalho é Garcia (1992):

No veio da tendência aberta pelo Romantismo, o Expressionismo se configura, principalmente no seu período posterior à Primeira Guerra Mundial, como um campo particularmente propício ao desenvolvimento de um teatro de intenção política. Nele, a mimese científicista, fruto do objetivo positivista e empiricista do Naturalismo, cede lugar a uma visão da realidade mediada pelo imaginário, resultando na tentativa de projeção de uma “realidade essencial”, para a qual o palco funciona como um “espaço interno de consciência”² (GARCIA, 1992, p. 120).

Antes, entretanto, de dar prosseguimento a esta dissertação teórica, seguindo pelo caminho que a tradição acadêmica das artes cênicas não raro recomenda para o tema que este trabalho evoca, seria importante tocar em dois pontos bastante específicos. E farei isso lembrando, desde logo, que aqui o aprofundamento não existirá, uma vez

² Nota de Silvana Garcia: Anatol Rosenfeld. **Teatro Alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1968, pp. 97-98.

que esta seara é pequena para a quantidade e para a qualidade do grão, que, no assunto do qual se vai falar, já foi semeado.

O primeiro ponto está em recordar que a matéria política não deixou de estar presente no teatro medieval. Para sustentar tal afirmação, sem a intenção de aprofundar a questão, seria apenas interessante lembrar o uso que dela fez Gil Vicente em um teatro ao mesmo tempo popular e de corte que, em função do momento no qual foi encenado, teve também que se benzer na tribuna eclesial. Então, não há como cogitar a ausência da política em um teatro que, para que vá à cena, deve se articular com os três poderes mais severos: o do clero, o do estado e o do povo.

(...) festa e política se mesclam no teatro de Gil Vicente. A despeito da possível liberdade, propiciada pelo prestígio de que gozava junto à Corte, e do fingimento poético que a palavra teatral lhe emprestava, não podemos esquecer que o teatro vicentino foi teatro de Corte. Com ela comprometido em duplo sentido: para a defesa de seus ideais, por um lado; para a correção de seus vícios, por outro. (MUNIZ, 2005, p. 13).

O outro ponto que neste momento merece referimento tem a ver com o conteúdo político do teatro de William Shakespeare. Parece irrefutável que o tema seja encontrado por toda a obra do dramaturgo inglês, das tragédias às comédias, passando, pelos dramas históricos. Não há como encenar Shakespeare, acredito, sem levar em conta a dimensão trepidantemente política de seu teatro. Durante o regime militar brasileiro, o preço a pagar por tal dimensão foi a censura. Em 1964, o ano do quarto centenário do nascimento de Shakespeare, diálogos de uma montagem paranaense de “A Megera Domada” são cortados a mando do governo do estado do Rio de Janeiro. “O responsável pelo vexame é o Serviço de Censura do Governo Carlos Lacerda, que eliminou algumas falas da comédia, quando da temporada carioca da sua produção curitibana” (SANTOS, 2005, *online*). Entretanto, quem lembra com propriedade como a natureza política é importante na análise do teatro shakespeariano e o quanto este é um aspecto na obra do autor inglês que merece maiores e melhores aprofundamentos é Bárbara Heliodora:

Quando William Shakespeare começou a escrever para o teatro, ele deveria ter aproximadamente vinte e quatro anos de idade: basicamente, sua atitude ante a vida estava definida e, por mais ampla e variada que seja a sua obra dramática, há certos denominadores

comuns que ligam toda essa obra, da *Comédia dos Erros* a *A tempestade*. Um desses denominadores comuns, talvez o mais significativo de todos eles, na verdade, é o interesse de William Shakespeare pela função política do homem; a esse interesse, aos indícios que temos dos caminhos por meio dos quais ele se fortaleceu, a significação que veio o mesmo a ter na obra shakespeariana, parece-nos não ter havido suficiente atenção no estudo shakespeariano (*sic*). (HELIODORA, 2005, p. 98).

Entretanto, sobre as inserções dos teatros de Gil Vicente e de Shakespeare aqui neste trabalho, é importante lembrar, junto com Silvana Garcia, que a intensidade da penetração popular nas artes cênicas nem sempre pode ser entendida da mesma maneira. “Embora desde sempre o teatro possa ser analisado sob o ângulo de suas relações com a sociedade, é só a partir do século XVIII que o problema do alcance popular dessa arte passa a ser objeto de uma preocupação mais sistemática” (GARCIA, 1992, p. 122). Conseqüentemente, aqui a questão seria mais de forma que de conteúdo. Ou seja, ela estaria menos no fato de o teatro possuir natureza política do que em como tal natureza se manifesta.

E isso irá acontecer de maneira contundente no início do século XX, já no centro de uma Rússia revolucionária e na qual os projetos de um teatro de propaganda e agitação começam a se transformar em realidade. O primeiro deles é o chamado Teatro Criador, de Pavel Kerjentsev, que, em 1918, cria um teatro feito e encenado para os trabalhadores. A base desta proposta é coletiva, com o financiamento dos próprios operários através de cotas. O elenco será composto também por trabalhadores e os espaços de encenação serão fábricas, ruas e os locais do país nos quais ainda há guerra civil, onde o teatro chega a partir da iniciativa da agência telegráfica Russa, a ROSTA.

O objetivo mais imediato deste teatro é fazer a propaganda das conquistas revolucionárias. O que se tem aqui é o nascimento do agit-prop: agitação e propaganda. Destinado ao proletariado e aos soldados, pode-se dizer que, enfim, começava a tomar corpo um teatro político cuja figura central era a classe operária. Artistas como Meierhold e Maiakóvski participam ativamente desta construção, colocando em cena espetáculos que juntam tradições populares capazes de ir da comédia de costumes ao circo. Aqui também acontecem pesquisas artísticas desenvolvidas por esta vanguarda engajada, à qual se somam, principalmente,

representantes do construtivismo. O resultado é que, agora, além do conteúdo, o teatro de expressão política chega a seu destino também com uma forma diferente, na qual “se mesclam *slogans* e palavras-de-ordem à representação de cenas curtas e à apresentação de danças e evoluções ginásticas” (GARCIA, 1992, p. 125). A dramatização também muda, incorporando formas novas, como o “jornal vivo”, em que notícias são representadas de maneira crítica, e os “processos de agitação”, nos quais a plateia julga personagens históricos.

No que diz respeito às novas propostas formais que surgem desse processo, é necessário lembrar a importância de Meierhold. Disposto a buscar sempre a renovação da cena, ele trouxe mudanças extremamente relevantes no que diz respeito ao trabalho do ator, à função do encenador e à maneira de entender a relação entre texto dramático e espetáculo. Experimentador contumaz, Meierhold, como conta Garcia (1992), guardou influências das artes cênicas realizadas ao longo da história – da *comédia dell’arte* ao teatro espanhol do século XVII, passando pelo circo, pelo teatro de marionetes e pelos espetáculos de feira. Será ele um dos principais responsáveis pelas principais mudanças estruturais e estéticas que esse novo teatro que surge a partir da Revolução Russa irá desencadear.

[...] quando eclode 1917, Meierhold já havia proposto, a exemplo de Fuchs, algumas alterações básicas do espaço cênico como a supressão do pano de boca, a ampliação do proscênio como área principal de jogo, o palco como prolongamento arquitetônico da platéia, a pesquisa cromática e o princípio de estilização de objetos e figurinos. Durante o período construtivista – principalmente suas produções entre 1922 e 1924 –, ele adota o princípio da descontinuidade espacial: a inserção, no tablado, de um dispositivo tridimensional que determina o espaço de jogo teatral e que não se confunde com o espaço arquitetônico do teatro. As cenografias construtivistas obedeciam ao princípio da não-suspensão (ou seja, estavam solidamente plantadas no palco), reorganizando interiormente o espaço pela criação de níveis e planos, multiplicando, assim, os lugares de ação. As paredes nuas e a parte posterior do palco eram utilizadas para a disposição de letreiros, cartazes e telas de projeções. (GARCIA, 1992, p. 127).

Cumprir ainda chamar a atenção para o fato de que, em “O Corno Magnífico”, peça de Fernando Crommelinck montada em 1922, além de construir um cenário com uma concepção futurista, assinado por L. Popóva, cenário este que exercia plenamente a função de se integrar ao ambiente revolucionário daquele teatro, Meierhold, pela

primeira vez, dirigiu atores que vestiam a *prozodiejda*, figurino único que levavam todos os intérpretes e que, numa analogia direta, os aproximava do operário, com seu uniforme de trabalho. Assim, o encenador teve influência decisiva na concepção deste teatro que caminhava do político ao popular a partir de um projeto inteiro e histórico. “As reverberações políticas do momento soviético obtêm, dessa forma, uma consecução cênica – o mundo do trabalhador, classe motriz e privilegiada da Revolução, invade o palco e aí se instala como referencial estético” (GARCIA, 1992, p. 128).

Entretanto, com a chegada de Stalin ao poder, a política cultural soviética sofre tremendo retrocesso e o agit-prop, que vinha sendo realizado no sentido de apoiar a Revolução, ganha rumos distintos. Agora, o trabalho de Maiakovski-Meierhold passa a representar também uma crítica à nova realidade que se impõe, “resultando numa radiografia desnudante do desvirtuamento ideológico e das mazelas funcionais das instituições soviéticas, representadas farsescamente no exercício do poder e parodisticamente no seu discurso por burocratas ineptos e corruptos” (GARCIA, 1992, p. 129). Mais tarde, como é sabido, tal política resultou na prisão de Meierhold em 1939 e, um ano depois, em seu assassinato na prisão. Oficialmente, Maiakovski suicidou-se dez anos antes, ainda em 1930. Contudo, há versões que apontam para a possibilidade de que tal suicídio tenha sido forjado, uma vez que Maiakovski vinha sofrendo intensa pressão pelas instituições culturais stalinistas.

Se, na União Soviética, o teatro meierholdiano passava por problemas, na Alemanha, Erwin Piscator começava a desenvolver seu trabalho na linha do experimentalismo. Assim, em 1919, funda o “Teatro Proletário – Cena dos Operários Revolucionários da Grande Berlim”. Sua experiência como soldado do exército alemão durante a I Guerra resultou em sua aversão ao militarismo e deu origem à formação de um artista com convicções políticas de esquerda. Neste sentido, o trabalho de Piscator será realizado a partir da perspectiva de uma arte revolucionária, que deveria ser produzida pela própria classe operária.

(...) Erwin Piscator (1893-1966), ao inaugurar o seu próprio Proletarisches Theater, declarava que o teatro e o drama podiam ser feitos para servir à platéia proletária sem uma rejeição completa da tradição. Grande parte do repertório-padrão, depois de uma judiciosa

reescrita e talvez com prólogos e epílogos explicativos, "poderia servir à causa da Revolução Proletária tal como a história universal serve para propagar a ideia da luta de classe"³. (CARLSON, 1997, p. 344).

Conseqüentemente, as ideias de Piscator, segundo as quais, como se viu, o teatro deve ser utilizado como propaganda política das esquerdas a fim de que a revolução seja feita, fazem com que o encenador seja considerado o criador do agit-prop alemão. Buscando seu modelo no agit-prop soviético, a cena de agitação e propaganda de Piscator guarda de sua origem russa uma diferença fundamental: trata-se, aqui, de um agit-prop de resistência. Neste momento, talvez seja possível então afirmar que, enquanto cena de resistência, o teatro político aposta mais na atitude que na estética da montagem.

Assim, enquanto na União Soviética o principal objetivo desse teatro é difundir e alimentar os ideais revolucionários, na Alemanha e nos demais países em que ele será realizado a meta é conquistar a opinião pública para uma revolução que ainda deve acontecer. Por isso, as realizações de Piscator determinarão em grande medida o teatro político produzido na Alemanha antes da II Guerra, marcando também a origem daquele agit-prop alemão que ele mesmo irá produzir em um futuro breve.

Aqui, vale destacar três montagens, todas elas realizadas em 1924, que podem ser consideradas a origem dos princípios teóricos e formais do teatro político que no mundo inteiro será realizado no futuro: "Bandeiras", considerado o primeiro espetáculo de teatro épico, em que Piscator inova na construção cênica, incorporando a ela a projeção de fotos e textos; "Apesar de Tudo", em que, além das fotografias, o encenador projeta filmes que mostram cenas de guerra para a plateia; e "RRR" (Revista Vermelha), que popularizou a publicação comunista e influenciou outros coletivos de teatro a seguirem linha semelhante. Esta última montagem, conceitualmente uma revista, foi produzida sob encomenda do próprio Partido Comunista Alemão (PCA). Contudo, as inovações não param por aí:

Em 1928, num espectáculo que se tornaria emblemático, *Schweik*, Piscator usa filmes de banda desenhada realizados a partir de desenhos de George Grosz, pondo os actores, em cena, a contracenar

³ Aspas de Carlson (1997), no sentido de identificar fala que ele próprio atribui a Erwin Piscator: PISCATOR, Erwin. **The Political Theatre**, trad. inglesa Hugh Rorrison, New York, 1978.

com figuras de banda desenhada recortadas em cartão! Outra inovação neste espectáculo é a utilização de (ruidosos) tapetes rolantes (sobre rolamentos!) em sentidos opostos, permitindo o literal desenrolar “épico” dos acontecimentos, o que, num palco estático, teria uma leitura sócio-política completamente diferente pois a acção ficaria obrigatoriamente centrada em personagens individuais estáveis e não nos colectivos e conjuntos em permanente “trânsito” e mudança. Era a “cenografia marxista” pois que mostrava o que determina o indivíduo e lhe explica o comportamento. (VASQUES, 2003, p. 16 – 17).

Se Piscator é o encenador responsável por introduzir o teatro épico, a ponto de ter seu nome, nos anos 1920, servido para denominar metonimicamente as situações em que eram utilizados cartazes ou realizada a projeção de filmes⁴, foi seu contemporâneo Bertolt Brecht que, em 1930, no prefácio que escreve para introduzir a montagem de seu texto “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, dá as primeiras palavras para um entendimento mais metodológico a respeito desta forma de teatro, descrevendo 18 distinções entre a forma épica e a dramática. Contudo, antes de entrar em sua obra, vale fazer – sintetizadamente e com base no trabalho desenvolvido por Silvana Garcia, em pormenores que merecem ser levados em consideração por quem se interessa pelo assunto, em seu livro Teatro da Militância (GARCIA, 2004) – um panorama daquilo que acontece com o agit-prop de resistência fora da União Soviética e da Alemanha.

Inicialmente, é importante lembrar que a União Internacional do Teatro Operário (Uito), fundada em 1929, é a entidade responsável pelo incentivo ao agit-prop e ao teatro de natureza política ligados à Internacional Comunista. No entanto, na maioria dos países europeus, já existem experiências deste tipo de teatro desde o final do século XIX. Na França, o teatro operário se especializa na intervenção de rua, sob o comando da Federação Francesa de Teatro Operário – FTOF), braço local da Uito, que torna possível sua profissionalização. O maior representante do agit-prop francês foi o grupo Octobre, criado em 1932 e liderado por Jacques Prevert até sua dissolução, em 1936. Na Inglaterra, o agit-prop surge no coração do movimento socialista, ainda no final do século XIX. Com repertório definido a partir de peças de conteúdo social e esquetes de propaganda, o People’s Theatre of Newcastle, ligado ao Partido Socialista Britânico, mais tarde Partido Comunista, foi o primeiro grupo a se destacar. Após a I

⁴ Este tipo de ação era, então, conhecido como “Cena Piscator”.

Guerra, pequenas cidades inglesas ganham grupos locais. Contudo, com a política de alianças praticada pelo Partido Comunista durante a segunda metade da década de 1930, o agit-prop britânico começa a viver seu declínio. “Aos poucos, os grupos de agit-prop começam a ser substituídos por movimentos de caráter mais abrangente, como o New Theatre League e o Unity Theatre (1936), que vão se aproximar do teatro de formas tradicionais⁵” (GARCIA, 2004, p. 50).

O início do teatro operário polonês acontece também no final do século XIX, a partir de incentivos do Partido Socialista. O repertório é composto por peças com temática social e por jornadas de poesia, música e dança. A Cena e Lira Operários, o Estúdio Teatral Operário, ambos de Varsóvia, e a Cena Operária de Lodz são grupos que se destacam.

A história do agit-prop nos Estados Unidos está intimamente ligada à organização de movimentos operários que surgem a partir da crise de 1929. Dos grupos criados, o que certamente alcança maior destaque é o Arbeiter Teater Farband – Artef que, fundado em 1925, só irá aderir ao agit-prop de resistência a partir de 1932, com sua filiação à Uito. A preparação técnica é enfatizada por este coletivo que se organiza a partir da comunidade judaica norte-americana e procura conciliar militância política e tradições culturais hebraicas. Mais tarde, o Artef se profissionaliza e passa a atuar na Broadway.

Outros grupos que praticam o teatro de natureza política são criados nos Estados Unidos. Um deles é o Prolet Buehne, que possuía apoio direto do Partido Comunista e surgiu no interior do movimento de operários alemães, tendo, na contundência de suas apresentações de rua, seu maior destaque. Ao contrário do Artef, o Prolet Buehne não tematizava a cultura nacional de herança em suas apresentações. Outros dois coletivos – o Worker’s Laboratory Theatre e a Liga de Teatros Operários – se sobressaem em um grande número daquilo que Garcia (2004, p. 53) denomina “grupos portáteis” de agit-prop de resistência.

⁵ Nota da autora: Cf. Raphael Samuel, “Workers Theatre 1926-36”, em *Performance and Politics in Popular Drama*, pp. 213-230.

Pode-se dizer que o teatro de Bertolt Brecht sofrerá influência dos principais nomes até agora mencionados neste trabalho. Nascido em Augsburg, em 1898, Brecht irá se tornar marxista ao final dos anos 1920. Durante sua primeira estadia em Berlim, entre 1924 e 1933, ele entra em contato com o agit-prop e com o teatro de Erwin Piscator, que irão lhe marcar decisivamente. Outras decisivas influências vêm de Meierhold e do teatro experimental russo feito entre 1917 e 1926.

Um dos encenadores mais estudados da contemporaneidade, Bertolt Brecht irá dar ao teatro político contornos mais exatos e contundentes por meio de suas propostas formuladas a partir da dialética. Isso acontece, sobretudo, como há pouco se mencionou, desde o prefácio à montagem de “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, publicado em 1930. Como o objetivo deste trabalho, e especialmente deste capítulo, é apenas explicitar as marcas que possibilitaram o desenvolvimento de um teatro de natureza política, irei me limitar aqui a tentar mostrar porque Brecht e o teatro político são fatos que caminham sempre juntos. E isso acontece, desde logo, por razões que Peixoto (1991) define com alguma exatidão nas palavras que abrem sua biografia crítica sobre o dramaturgo alemão:

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século: por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica; por sua contribuição excepcional ao pensamento estético marxista (e também à sua ética), sua concepção de um realismo crítico e socialista, mas polêmico, novo, corajoso, isento de preconceitos, de cópia de fórmulas antigas, isento da mistificação de hipnotizar e anestésiar; não propondo diretamente soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade, que para Brecht, como para Hegel, é sempre concreta; por ter sido um artista sensível a seu tempo, respondendo a cada colocação do movimento histórico deste século; atravessando no exílio, sem nunca perder a esperança da vitória, as trevas e a repressão do fascismo; realizando uma obra que permanece vigente e que vale não somente por si mesma, mas também pelo que ensina como método de trabalho ou reflexão, documento vigoroso de um intelectual que exprimiu uma lúcida visão de mundo, uma análise crítica dos instantes em que viveu e trabalhou, foi perseguido ou aplaudido, reproduzindo os mais cruciais paradoxos da história da sociedade contemporânea; uma obra que está alimentada por um

consciente e livre engajamento político; por sua vida de intelectual e exilado político, num mundo em que ser bom é ajudar a perpetuar o mal, num mundo que é preciso transformar com urgência. E com violência, se for necessário. Também por sua contribuição, como artista e intelectual, à filosofia política, ao comportamento ético do homem. Porque todas suas afirmações são uma reflexão do pensamento permanentemente crítica e transformadora. Um pensamento que se transforma si mesmo, uma assimilação inteligente mesmo quando inteiramente pessoal, do marxismo-leninismo. (PEIXOTO, 1991, pp. 13-14).

Este longo parágrafo, escrito, parece, num único fôlego por Peixoto (1991) – ele mesmo membro histórico da esquerda brasileira ligada às artes cênicas e notável especialista em Brecht – serve para dar a dimensão da importância do dramaturgo para o teatro de natureza política. Cada uma das palavras de Peixoto, acredito, produz a impressão de vir acompanhada do respeito, quase devoção, a ele dedicado. É que Bertolt Brecht simboliza um teatro produzido com o objetivo de revelar as contradições do humano em seu caminho político pela história, oferecendo ao público uma participação ativa e, por isto mesmo, capaz de transformá-lo. Tais propostas estiveram quase sempre na pauta dos intelectuais de esquerda, sobretudo daqueles de alguma maneira ligados à produção artística e cultural.

Entretanto, Hildebrando (2000) desconfia com propriedade do “entusiasmo”⁶ demonstrado por Peixoto (1991). Para ele, o culto a Brecht não é algo unânime, embora a quase totalidade da crítica reconheça a importância do dramaturgo para a cena teatral do século XX. Como exemplo, Hildebrando cita o crítico inglês Bentley (1969), para quem o apego de Brecht ao marxismo talvez tenha feito com que ele oferecesse, ao longo do tempo, importância menor à sua arte, buscando cada vez menos aquilo que o próprio Bentley designa como “essência humana”. “Os únicos artistas contemporâneos que permanecem artistas após se converterem a causas que exigem um monopólio da verdade são aqueles que não estão inteiramente convencidos” (de que encontraram a essência humana) (BENTLEY, 1969 *apud* HILDEBRANDO, 2000, p. 32). Entretanto, as controvérsias instaladas acerca do autor alemão não deveriam estar conectadas a seu talento e importância. É o que acredita Hildebrando:

⁶ Aspas de Hildebrando (2000, p. 32).

Polêmicas à parte, é inegável a contribuição do escritor para a criação de um teatro capaz de levar à cena as questões que extrapolam a relação interpessoal e permanecem – ou pelo menos deveriam permanecer – na consciência dos espectadores por muito tempo depois do baixar do pano e, também, para a melhor compreensão de uma dramaturgia que, rebelde, foge aos princípios aristotélicos. (HILDEBRANDO, 2000, p. 34).

No que diz respeito ao agit-prop, em sua segunda fase, logo após a escritura das peças didáticas, haverá uma aproximação de Brecht dos recursos mais comumente utilizados. Soluções como a economia na composição da cenografia, a utilização de tribunais, a presença de corais e a projeção de textos, como já foi dito, surgem com o agit-prop e com as montagens de Erwin Piscator. Entretanto, como Brecht passa a utilizá-las permanentemente em suas peças, o crédito da criação acaba sendo dado a ele. O crítico de teatro norte-americano Houghton é o autor de uma frase divertida, mas capaz de refletir a realidade neste sentido. Segundo ele, “Brecht e Piscator aprenderam o teatro épico de Meierhold, mas nós o conhecemos a partir de Brecht” (TEATRO ÉPICO, 2013, *online*).

O fato é que Bertolt Brecht, através de seu talento e de sua capacidade para reunir pessoas e conquistar-lhes o compromisso, fez um teatro político que, embora utilizasse recursos já experimentados, alcançava um resultado inédito. Em seu teatro, não há verdades pré-estabelecidas, uma vez que aquilo que deve predominar é essencialmente a dialética. Ou seja, não há conclusões definidas sem que o próprio público possa revelá-las, já que aquilo que conta, essencialmente, é a resposta que cada espectador oferece à cena a partir dos elementos que a constroem. É o que nos coloca Federico Irazábal, entendendo que a “dialéctica materialista en este sentido, como sistema de pensamiento que adopta Brecht para toda su labor artística, tratará las situaciones sociales como procesos y analizará las contradicciones que se producen en ellos⁷” (IRAZÁBAL, 2004, p. 74). Garcia (1992) entende a questão brechtiana a partir de semelhantes perspectivas:

Na cena brechtiana, a totalidade desses componentes se metaboliza em linguagem cênica, em teatro. Este se institui como político enquanto forma, em contraposição ao teatro enquanto mediação de uma vontade política. Brecht amplia, portanto, a problemática da

⁷ IRAZÁBAL, 2004, p. 74. Tradução minha: “Nesse sentido, a dialética materialista, como sistema de pensamento que adota Brecht para todo seu trabalho artístico, tratará as situações sociais como processos e analisará as contradições que neles se produzem”.

eficácia política para além do pragmatismo da forma. (...) Todos os meios são organizados em torno da fábula que é a forma narrativa por excelência do palco brechtiano. (...) Brecht torna a história correlata à fábula e não se permite submetê-la a um juízo mecânico. (...) A realidade aparece dimensionada historicamente, embora não se trate de algo imutável, com determinações absolutas de forças insondáveis, mas de uma historicidade relativa que, no “ser assim”, traz implícito que “poderia ser de outra maneira”. (...) A relação que se estabelece, assim, entre palco e plateia, não tem mais por base a empatia, porém um estranhamento feito para arrancar o véu de familiaridade que obstrui a visão crítica da realidade. (GARCIA, 1992, pp. 134-135).

Revelada a importância de Brecht para o teatro político, ficará mais simples entender porque muitas de suas peças serão escolhidas para serem encenadas durante o regime militar brasileiro que, como se sabe, é o período que, a partir do teatro produzido em Belo Horizonte, esta tese pretende investigar. No que se refere à entrada do dramaturgo no Brasil, quase tudo parece ter sido dito por Bader (1987). A primeira peça a ser aqui encenada é, segundo o autor, “Terror e Miséria no Terceiro Reich”, levada em São Paulo por um grupo de alemães no exílio, em 1945 (BADER, 1987, p. 14). Desde então, sobretudo a partir do anos 1960, o autor tem sido presença permanente em casas de espetáculo e ruas de todo o País.

Ainda no que se refere à recepção de Bertolt Brecht no Brasil, é preciso também lembrar que, aqui, sua entrada acontece a partir de traduções francesas, tanto no que diz respeito a suas peças como a seus textos teóricos. Em 1986, contudo, a editora Paz e Terra lançou o teatro completo do autor, em coleção de 12 volumes organizada por Fernando Peixoto, com todos os textos ganhando traduções do original alemão (BRECHT, 1987). De acordo com Hildebrando (2000), esse início de contato com a obra do autor alemão a partir de traduções pouco confiáveis, somado à dificuldade inerente a seus próprios escritos teóricos, fizeram com que determinadas questões do trabalho de Brecht fossem privilegiadas “em detrimento de uma visão de conjunto, indispensável para uma obra, na qual os textos teóricos estão indissociavelmente ligados a suas peças” (HILDEBRANDO, 2000, p. 128).

Assim, uma das principais críticas que se faz é de que, não raro, montagens de Brecht parecem ser realizadas como se os preceitos teóricos fizessem surgir uma “cartilha” (HILDEBRANDO, 2000, p. 128), a partir da qual a cena devesse obrigatoriamente acontecer. Entretanto, forçar a mão numa tentativa de atrelar a teoria ao espetáculo

não significa garantir uma abordagem segura e bem articulada do teatro e das ideias brechtianas. De qualquer modo, como Bader (1987) e Hildebrando (2000) mostram, no Brasil a obra do autor alemão tem sido abordada em praticamente todos os sentidos e aspectos, algumas vezes produzindo, infelizmente, resultados que se poderia acreditar aquém do esperado.

Difícil, hoje, é ver, nos palcos brasileiros, espetáculos que não recorram a artifícios utilizados por Brecht na busca do distanciamento crítico: trechos cantados e declaradamente separados do plano dos diálogos; narradores assumidos; cartazes; refletores à mostra; projeções; interpretações distanciadas, etc., mas que, por não serem, na maioria das vezes, mais do que artifícios, não ultrapassam, e não querem fazê-lo, o âmbito do teatro que Brecht acusava de “culinário”. Teatro que se pretende apenas, friso o apenas, divertimento noturno e, assim, acaba por lubrificar as velhas engrenagens, teatrais e sociais. (HILDEBRANDO, 2000, p. 129).

Não se pode dizer que, hoje, a obra de Bertolt Brecht não mereça questionamentos. Entretanto, é necessário lembrar que o debate é, talvez, a principal condição do pensamento brechtiano. Como lembra Irazábal, a fidelidade a Brecht é algo amplamente questionável e, “para serle fiel hoy, habría que traicionarlo⁸” (2004, p. 74). Assim, a pergunta: que mal há que Brecht seja, então, questionado? Principalmente depois da queda do muro de Berlim e da derrocada dos regimes autoritários chamados socialistas da Europa Central, as críticas ao autor e dramaturgo têm sido inúmeras. Condenado sobre apostas como a de que o mundo caminharia para o socialismo, o que de fato não aconteceu, e sobre a eficácia, no teatro feito na atualidade, da utilização de seus recursos épicos para a quebra da ilusão da cena, Brecht, contudo, não deixou de ser montado, especialmente nos palcos daqui.

Entretanto, mais uma vez é importante afirmar que esse não é o assunto deste trabalho. Nesta tese, a importância de Brecht é decisiva, uma vez que as palavras de Marvin Carlson ainda conseguem fazer bastante sentido: “Nenhum escritor do século XX influenciou tanto o teatro, como teórico e como dramaturgo, quanto Bertolt Brecht (1898-1956), que se ocupou principalmente da dimensão social e política dessa arte” (CARLSON, 1997, p. 370).

⁸ IRAZÁBAL, 2004, p. 74. Tradução do autor: “para ser-lhe (a Bertolt Brecht) fiel, hoje, haveria que traí-lo”.

Entre Brecht e a queda do muro, é preciso, finalmente, apontar determinados grupos que, sem estar diretamente ligados a partidos, também fizeram um teatro de natureza política. Para citar apenas alguns, é necessário lembrar o Group Theatre, cujos integrantes foram perseguidos pela caça aos artistas comunistas imposta pela Doutrina Truman, a partir de 1947. Mais tarde, em certa medida estimulados pelas críticas contra a Guerra do Vietnã, surgiram nos Estados Unidos coletivos como o Bread & Puppet, com suas marionetes gigantes e seu ativismo radical; El Teatro Campesino, criado e mantido pela United Farm Workers of America; e o San Francisco Mime Troupe, com intenso trabalho baseado na sátira política.

Atravessando um período de tempo que durou mais de um século, abrigando duas guerras mundiais e mudanças radicais em regimes políticos que chegaram mesmo a afetar todo o planeta, o teatro de natureza política nasce sempre provocado por uma situação igualmente política. Sua principal marca, em qualquer tempo e em qualquer conjuntura, está fundada, sobretudo, no desejo de superar aquelas mesmas circunstâncias que motivaram sua criação, legitimando-se enquanto representante de uma ideia, de uma parte da sociedade, de trabalhadores. A partir dos anos 1960, esse teatro lançou suas marcas no Brasil. É o que se irá ver agora.

2.2 O TEATRO POLÍTICO NO BRASIL

Segundo Garcia (2004), foram três os momentos, no Brasil, em que o teatro de natureza política ganhou projeção mais decisiva. O primeiro deles acontece no início do século XX, quando imigrantes vindos da Europa fizeram um teatro que trazia nas propostas anarquistas de Proudhon e Bakunin suas principais características. O segundo, nos anos anteriores ao golpe militar de 1964, quando foram criados Centros Populares de Cultura que buscavam, com a produção artística, fomentar uma revolução de esquerda junto à sociedade. O terceiro vem exatamente nos anos posteriores ao golpe e é motivado pela necessidade de promover o confronto com o estado de restrição aos direitos civis e democráticos imposto pela ditadura instalada no País a partir do dia 1º de abril daquele ano: “Se antes era forjar a vitória, agora se trata de preparar a resistência” (GARCIA, 2004, p. 92).

No que diz respeito à primeira fase desse teatro político no Brasil, é importante recordar que a imigração aqui pontuada é aquela que acontece exatamente na virada do século XIX para o XX. Os estrangeiros que colocarão em cena esse teatro serão, sobretudo, italianos e portugueses, muitos deles fazendo recair sobre si a alcunha de agitadores anarquistas, por terem sido expulsos de seus países. Só para se ter uma ideia do volume da imigração neste período, Levy (1973) destaca que, entre 1872 e 1914, entraram no País 732.087 portugueses e 1.249.878 italianos. Entre 1915 e 1924, são 84.622 italianos e 196.584 portugueses que vêm para o Brasil em busca de novas perspectivas de sobrevivência e trazendo na bagagem sua riqueza cultural (LEVY, 1973, p. 83).

O repertório destas peças também é trazido de fora e é composto basicamente de melodramas e folhetins, com leves apelos sociais. Não se trata, como acontece na Europa, de um teatro esteticamente mais elaborado, o que por si só é bastante para revelar o amadorismo com que é produzido. Entretanto, sua natureza política poderá ser verificada de modo categórico na “universalidade do sentimento de liberação do homem das forças que o aprisionam – as estruturas capitalistas, a Igreja, os valores burgueses” (GARCIA, 2004, p. 97). Por isso, qualquer obra que tematize tais questões poderá servir a este teatro feito por anarquistas.

A criação do Centro de Cultura Social Anarquista de São Paulo, em 1933, pela militância libertária, é um exemplo capaz de ilustrar essa cena com inspiração política que tem lugar sobretudo na capital paulista. A princípio, é interessante saber que este espaço de atuação anarquista que funcionava do bairro do Brás, em São Paulo, será fechado duas vezes. A primeira, em 1937, em função do golpe de estado que dá origem ao Estado Novo. A outra, em 1969, em decorrência da promulgação do Ato Institucional nº 5, durante o regime militar.

O periódico “A Plebe” também era editado no próprio Centro de Cultura e cumpria também a função de apoiar os espetáculos produzidos pelo Grupo Teatro Social. Orgulho dos militantes, este coletivo de características amadorísticas tinha como seu principal objetivo divulgar as propostas anarquistas, convertendo-se em “uma alternativa e uma contestação ao teatro que era vinculado, segundo os libertários, às instituições opressoras e exploradoras do operariado” (GERALDO, 1998, p. 169). Por

sua vez, o jornal “A Plebe” era a voz que criticava, apoiava e comentava as atuações do Grupo Teatro Social, dando uma dimensão exata da importância deste coletivo para a comunidade e o papel que representava na formação da militância.

Defendendo a importância do teatro militante, o chamado teatro social, o militante J. Carlos Bóscolo afirmou:

"O teatro social, porém – embora sabotado pelas instituições clero-capitalistas que sustentam os mentores da literatura cênica atual – será essa tênue mas viva nesga de luz, que, rompendo a custos as trevas do obscurantismo das consciências ainda adormecidas, penetrará nas forças cripto-psíquicas dos indivíduos, para torná-los homens e não feras". (Trecho de uma conferência realizada pelo autor no Salão das Classes Laboriosas, no festival de A Plebe).⁹ (GERALDO, 1998, p. 179).

A segunda fase do teatro político brasileiro tem na criação e na atuação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) sua característica mais significativa. E, para compreender tal atuação, é necessário também entender os anos da década de 1960 que antecedem o golpe militar, a começar pelo dia 25 de agosto de 1961, quando o presidente Jânio Quadros renunciou ao cargo, alegando apenas que “forças ocultas” prejudicavam seu governo.

O vice-presidente, João Goulart, quando retornar de sua viagem à China comunista, encontrará dificuldades para assumir naturalmente o cargo que lhe é de direito. Os militares só aceitarão sua posse depois de implantado o parlamentarismo no País. Assim, Jango, como era chamado pela população, assumirá o poder apenas em 7 de setembro, chefiando um governo cujo primeiro-ministro será o mineiro Tancredo Neves. Entretanto, pouco mais de um ano depois, em janeiro de 1963, o regime volta a ser presidencialista, fato que aumenta o poder de João Goulart.

Todos esses aspectos fazem com que o Brasil passe a viver conflitos incisivos entre os setores de esquerda e direita. Alguns acontecimentos tornam-se marcantes. Um deles é o Congresso Continental de Solidariedade a Cuba, realizado em Niterói, em março de 1963; outros são a organização das ligas camponesas no nordeste brasileiro, a acusação feita pelos militares de que, ao apoiar a sindicalização de

⁹ Nota da autora: A Plebe, 01/09/34.

sargentos, Jango estaria promovendo a quebra de hierarquia e disciplina nas forças armadas e o fato de Leonel Brizola, ex-governador do Rio Grande do Sul, partir para a organização dos chamados “Grupos dos Onze”, espécie de comandos nacionalistas cuja finalidade era preparar o País para um governo de esquerda, que seria instituído a partir da luta armada.

A esquerda brasileira, encabeçada por líderes como o próprio Brizola e Luís Carlos Prestes, acreditava que o País vivia momentos decisivos, que antecederiam um desfecho capaz de encaminhá-lo para uma nova linha política. Foi assim que, em 13 de março de 1964, João Goulart assinou, na Praça da República, no Rio de Janeiro, em evento que ficou conhecido como “Comício da Central”, decretos que nacionalizavam refinarias de petróleo privadas e autorizavam a expropriação de terras a vinte quilômetros da margem de rodovias, ferrovias, açudes e rios navegáveis.

Nesse sentido, vale destacar alguns fatos, como as desapropriações realizadas por Brizola no estado que governava, o Rio Grande do Sul, como a da Companhia Telefônica Riograndense, filial da ITT, e da Companhia de Energia Elétrica Riograndense, filial da Bond & Share; os conflitos entre latifundiários e camponeses no Nordeste, que despertam o sindicalismo no meio rural; o crescimento do trabalho de organização dos trabalhadores, que se fortalecem a partir de entidades como o Comando Geral dos Trabalhadores – CG; a divisão dos grupos políticos de esquerda, que faz com que o PCB, tradicionalmente moderado, passe a compartilhar a cena com o Partido Comunista do Brasil – PC do B, de linha pró-chinesa e fruto de cisão do próprio PCB, e com outros grupos, como a Ação Popular – AP, ligada a setores marxistas oriundos do interior da própria igreja católica, e a Política Operária – Polop.

No que diz respeito ao setor cultural, vale ressaltar que a literatura aponta que o “sentimento nacionalista inflava a luta pela valorização do artista nacional e exigia, nas telas e nos palcos, a presença do homem brasileiro” (GARCIA, 2004, p. 102). É assim que textos como “Eles não Usam Back-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, montado pelo Teatro de Arena, se transformam no exemplo de dramaturgia nacional engajada. Como lembra Edelcio Mostaço, este drama marcava “a estréia do proletariado brasileiro como protagonista de uma peça teatral” (MOSTAÇO, 1982, p. 35). Ao mesmo tempo, no Pernambuco de Miguel Arraes, o Movimento de Cultura

Popular – MCP, fundado a partir das ideias de Paulo Freire, vai além da meta da educação popular, para a qual fora criado, e entra também na esfera da produção cultural, organizando festivais de teatro, música e cinema, e até mesmo dando início, em parceria com o CPC da UNE, à produção do longa-metragem “Cabra Marcado para Morrer”, de Eduardo Coutinho.

Tais fatos provocaram uma contundente oposição dos setores conservadores da sociedade brasileira, mais especificamente das Forças Armadas, do alto clero da Igreja Católica e de instituições da sociedade civil, que temiam que os desejos da esquerda se concretizassem e o Brasil, como Cuba, se convertesse ao socialismo. Como eventos de reação são organizadas as chamadas “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”. A primeira, em São Paulo, em 19 de março de 1964, leva às ruas cerca de 300 mil pessoas, entre as quais o próprio presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, e o governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda (LAMARÃO, 2004). Em 2 de abril, um dia após o golpe militar, o evento ganhou o nome de “Marcha da Vitória”, levando, às ruas da cidade do Rio de Janeiro, aproximadamente 1 milhão de pessoas que comemoravam a tomada do poder pelos militares e pela direita.

É nesse contexto amplamente favorável à agitação de rua e à produção de um teatro de natureza política que o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) irá desenvolver o agit-prop com força de resistência pela primeira vez no Brasil. No comando do CPC da UNE, estão nomes como o de Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Leon Hirshman, Carlos Diegues e Carlos Estevam Martins. “Do ponto de vista teórico, o CPC constituiu-se na mais abrangente e palpável experiência de cultura popular levada a efeito no país, ainda que suas efetivas realizações tenham sido pequenas” (MOSTAÇO, 1982, p. 59). Entre sua fundação, que acontece em dezembro de 1961, e sua extinção pelo aparato de repressão do golpe militar, em março de 1964, três nomes encabeçaram sua diretoria: o do sociólogo Carlos Estevam; o de Cacá Diegues, durante curto espaço de tempo; e o de Ferreira Gullar.

De acordo com Berlinck (1984), pioneiro na investigação sobre o CPC da UNE, além do departamento de Teatro, a entidade possuía também os departamentos de

Cinema, Música, Arquitetura, Artes Plásticas, Administração, Alfabetização de Adultos e Literatura. Havia ainda o departamento de Relações, encarregado de promover a integração com os CPCs do restante do País. O departamento de Teatro era subdividido em dois setores: o de teatro convencional e o de agit-prop, ou teatro de rua. Dele, faziam parte, além de Vianninha, “Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor (que depois passou a colaborar no Departamento de Cinema), Joel Barcelos, Cláudio Cavalcanti e Cecil Thiré” (BERLINCK, 1984, p. 19).

No que diz respeito ao projeto de atuação do CPC, a atuação da entidade deveria acontecer na categoria que Martins (1963) definia como *arte popular revolucionária*. Segundo Mostaço (1982), este documento fixava outros dois tipos de arte: o primeiro, *arte popular*, que seria oferecido por um artista que estabeleceria com as camadas urbanizadas e semi-urbanizadas da população uma relação estritamente baseada no consumo; o segundo, *arte do povo*, que seria característico de regiões agrárias. Neste último tipo, “artista e povo não se distinguem enquanto função, e a criação não vai além de um simples ordenar de dados da consciência popular atrasada” (MOSTAÇO, 1982, p. 60). Já a *arte popular revolucionária*, que deveria ser levada às ruas pelo CPC, vem definida por Martins (1963) na seguinte passagem do Manifesto:

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da arte popular revolucionária. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. (...) Na ação revolucionária o povo nega sua negação, se restitui à posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama. Por este movimento gera-se toda a matéria prima de que necessita a arte popular revolucionária para elaborar seus produtos, pois o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo.

Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular (MARTINS, 1963, p. 92-93).

Entretanto, a disputa a respeito dos rumos que o CPC deve seguir em seu caminho é algo que não deve passar despercebido. Entre 1962 e 1964, “havia pelo menos duas correntes distintas no interior do CPC: uma corrente liderada por Oduvaldo Vianna Filho e outra por Carlos Estevam Martins, esta ainda vinculada às idéias e teses do ‘manifesto do CPC’” (GARCIA, 2004b, p. 136). Na realidade, o debate é instaurado sobretudo acerca de que tipo de produção deve ser levada às ruas. De um lado, aqueles que formavam o “grupo teórico”, liderado por Estevam, desejavam que questões estéticas viessem em segundo plano, sem prejudicar aquilo que, segundo Estevam, deveria ser priorizado em cada apresentação: a capacidade de atrair o público. De outro, Vianninha, que defendia a produção de espetáculos elaborados artisticamente e que não estivessem direcionados apenas aos setores mais populares, mas fossem também capazes de falar de perto a estudantes e à classe média. Exemplo desta disputa pode ser encontrado no artigo "O teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo", em que Vianninha afirma que "não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar", uma vez que "acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade" (VIANNA FILHO, 1981, p. 13 *apud* GARCIA, 2004, *online*).

Como afirma Edélcio Mostaço, no que diz respeito à qualidade propriamente dita dos espetáculos, o CPC ficava a dever. “O conjunto da prática artística e cultural cepecista [...] revelou-se sempre, a despeito de suas boas intenções, em produtos culturais muito duvidosos” (MOSTAÇO, 1982, p. 63). Um dos motivos que talvez explique este fato talvez seja a manipulação que partidos e políticos faziam do projeto. As apresentações eram definidas quase sempre por pessoas alheias às artes cênicas. Ainda de acordo com Mostaço, o sucesso era, nesta mesma medida, estabelecido a partir “da *agitação* conseguida em prol das palavras de ordem em voga” (MOSTAÇO, 1982, p. 62). Heloísa Buarque de Holanda também possui impressão semelhante no que se refere ao resultado das produções do CPC, abordando de maneira precisa a relação entre qualidade e resultados políticos alcançados.

A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas imprecisões que dirige ao sistema ou em sua autopromoção como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas.

É nesse sentido que podemos dizer que a poesia populista não desempenhava, apesar de seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária.

É importante lembrar, contudo, que a função desempenhada pela "arte popular revolucionária" correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje (HOLLANDA, 2004, p. 32).

Quanto à forma do agit-prop de resistência levado às ruas pelo CPC da UNE, é importante lembrar que era possível encontrar múltiplas referências. De cima do caminhão equipado com dispositivos cênicos e em cuja carroceria era montado um palco, surgiam todo tipo de shows e espetáculos teatrais, desde aqueles que tinham sua origem em textos estruturados, escritos por um único autor, a formas desenvolvidas no calor da hora, a partir de improvisações feitas por atores que momentos antes haviam produzido um roteiro. “O que menos interessava ao CPC era a autoria, sendo privilegiada a participação anônima, bem como o desdobramento de funções que se superpunham: autor, diretor, ator, cenógrafo, maquinista, etc.” (MOSTAÇO, 1982, p. 61).

Em depoimento, Neves (1978) afirma que entrou para o CPC da UNE no final de 1962, trabalhando no teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande, Rio de Janeiro, e confirma que as montagens eram feitas ora a partir de textos já acabados de autores brasileiros, ora sobre cenas escritas pelos próprios militantes do CPC, sempre colocando o foco em problemas sociais. Assim, o agit-prop partia sempre de problemas do cotidiano que os ativistas julgassem interessar à população e que pudessem ser dramatizados de maneira a tocar o público ao qual o espetáculo se dirigia. Temas como a carestia, fatos amplamente debatidos do noticiário internacional, e até mesmo peças de Brecht, como a didática “A Exceção e a Regra” eram encenados nas ruas, segundo Mostaço (1982), tomando praças e improvisando palcos em Recife, João Pessoa, Fortaleza,

Natal, Salvador, São Paulo, Santo André, Belo Horizonte¹⁰, Porto Alegre, Curitiba, Niterói e Rio de Janeiro, cidades em que o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes fazia seu teatro revolucionário.

Em seu período de existência, o CPC teve mais atuação com seu agit-prop do que com a montagem de peças de teatro propriamente ditas. Assim mesmo, a produção foi decisiva, com destaque para a montagem dos seguintes espetáculos: “Eles não usam black-tie”, de Guarnieri; “A vez da recusa” e o mural “Petróleo e Guerra na Argélia”, de Carlos Estevam; “Brasil, Versão Brasileira”, “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, “Só Jânio dá à Esso o Máximo” e “Filho da Besta Torta do Pajeú”, de Oduvaldo Vianna Filho; “Revolução na América do Sul” e o mural “Não tem imperialismo no Brasil”, de Augusto Boal; “Petróleo, conferência ilustrada”, de Elísio Medeiros Pires Filho; “Miséria ao alcance de todos”, de Arnaldo Jabor; “Triste história do candidato cordato”, de Olga Regina; além de “Pátria livre”, “Auto dos 99%”¹¹, “Auto do Não”, “Auto do tutu tá no fim” e “Auto do Cassetete”, e dos murais “O petróleo ficou nosso”, “A estória de um sultão muito do safado e suas implicações imperialistas”, todos textos de autoria coletiva, que envolviam nomes que formavam a equipe de redação do CPC. Também foi montada uma peça infantil: “Mistério do Saci”, de Helena Sanches. Vale também lembrar que o texto “Os Azeredo mais os Benevides”, de Vianninha, estava programado para estreia na inauguração do novo teatro do CPC, na sede da UNE, no Rio de Janeiro, entretanto, uma das primeiras ações da direita que chega ao poder

¹⁰ Embora este trabalho trate do teatro político e de resistência produzido na capital mineira, é necessário afirmar que um estudo mais específico e aprofundado no sentido de especificar, historicamente e com maior profundidade, a atuação do CPC da UNE precisamente em Belo Horizonte é fundamental para esclarecer inúmeras questões acerca do tema.

¹¹ O site do jornalista Franklin Martins apresenta um documento essencial para quem queira entender as criações do CPC da UNE. Trata-se da gravação do “Auto dos 99%”. Acessada em 10 Fev 2013, ela está disponível em: http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=auto-dos-99-de-cpc-da-une#. No texto de introdução a este conteúdo multimídia, Franklin Martins conta: “O internauta pode ouvir aqui uma raridade: a gravação integral da peça Auto dos 99%, de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré e Marco Aurélio Garcia, produzida pelo Centro de Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. A peça, de 1963, critica com bom humor (e uma certa ingenuidade) o funil do ensino brasileiro - à época, de cada 100 jovens em idade escolar apenas um conseguia chegar a universidade, daí o título da obra, bem como a desvinculação entre os currículos acadêmicos e a realidade nacional. Encomendada pelo CPC, a gravação da peça ficou pronta pouco antes do golpe de 64. Com o incêndio do prédio da UNE, a maioria dos discos foi destruída. Escaparam poucos exemplares, um dos quais foi parar nas mãos do então presidente da UNE, José Serra (hoje, presidente nacional do PSDB). Ao tomar conhecimento da existência deste “Som na Caixa”, Serra, gentilmente, enviou-nos uma cópia do “Auto dos 99%”, guardada no fundo do baú.”

com os militares foi incendiar o edifício, exatamente no dia 1º de abril de 1964 (BARCELOS, 1994; BERLINCK, 1984; MARTINS, 1963).

É importante lembrar que a produção do CPC não se restringiu ao teatro. O departamento de Cinema realizou também o longa-metragem “Cinco vezes favela”, que reunia episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Leon Hirszman; e o documentário “Isto é Brasil”. O departamento de música, por sua vez, gravou dois discos: o primeiro possuía cinco canções e foi denominado “O povo canta”, trazendo composições de Carlos Lyra, Francisco de Assis, Billy Blanco, Rafael de Carvalho, Geny Marcondes e Augusto Boal; o segundo, “Cantigas de eleição”, denunciava “a corrupção do poder econômico no processo eleitoral” (BERLINCK, 1984, p. 26).

Ao departamento de Literatura, coube a publicação dos chamados “Cadernos do Povo Brasileiro”, com 26 livretos que abordavam temas considerados pertinentes no processo de politização da sociedade empreendido pelo CPC. Além destes cadernos, também foram editados cordéis e livros. Finalmente, cabe destacar a realização de duas excursões por capitais brasileiras, denominadas UNE-Volante. Em sua primeira edição, a UNE-Volante apresentou os espetáculos “Miséria ao alcance de todos”, de Arnaldo Jabor; “Brasil, versão brasileira”, de Oduvaldo Vianna Filho; e “Auto dos 99%”, de Carlos Estevam¹².

2.2.1 Augusto Boal e seu teatro popular

Quando Augusto Boal cria seu Teatro do Oprimido, ele está respondendo, pode-se mesmo dizer, a uma situação política, social e econômica que, de certo modo, toma conta não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina. Por um lado, este contexto

¹² Portal de Fóruns de EJA (Educação de Jovens Adultos) traz também material riquíssimo sobre este assunto. Em página denominada CPC da UNE (disponível em <http://forumeja.org.br/book/export/html/1720>, acesso em 10 Fev. 2013), podem ser encontrados arquivos de áudio com todas as canções do disco “O povo canta”, arquivos de vídeo com a íntegra dos filmes “Cabra marcado pra morrer” e “Cinco vezes favela”, além de disponibilizar para download arquivos em PDF dos livros “MARTINS, Carlos Estevam. A questão da cultura popular. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963” e “BERLINCK, Manoel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: Papyrus, 1984”.

é marcado por fatos como o processo de descolonização da África e do Caribe, pela revolução cubana e por uma Europa cuja *intelligentsia* tem no pensamento de tendência marxista, a partir de nomes como os de Georg Lukács, Theodor Adorno e Jean-Paul Sartre, para citar apenas alguns, a fonte de certezas como a de que a ordem internacional necessitava ser modificada. O outro lado da conjuntura que define esta época encontra no capitalismo norte-americano um sistema político-econômico caracterizado, sobretudo, pela concentração, seja ela da riqueza ou do poder.

É tomando partido frente a este embate que Augusto Boal vai buscar nas ideias do educador Paulo Freire os ingredientes para fazer um teatro essencialmente político, que tem entre seus propósitos mais essenciais combater a desigualdade social e aquele liberalismo que já se mostrou incapaz de compreender e cuidar das necessidades populares. A ideia trazida de Freire (2011) é a da conscientização política dirigida às camadas menos favorecidas, aos “oprimidos”, que aconteceria a partir de uma “pedagogia da libertação”. Nesse sentido, o projeto de Paulo Freire incorporado por Boal questiona a tradição, seja na prática pedagógica, seja na definição da cena.

A educação libertadora é incompatível com uma pedagogia que de maneira consciente ou mistificada, tem sido prática de dominação. A prática da liberdade só encontrará adequada expressão numa pedagogia em que o oprimido tenha condições de, reflexivamente, descobrir-se e conquistar-se como sujeito de sua própria destinação histórica (FIORI, 2011, p. 5-9).

Por isso, “Teatro do Oprimido”. Nesta cena, como naquilo que propõe o livro que lhe inspirou o nome (FREIRE, 2011), todos aprendem e ensinam e a voz é finalmente dada a quem não pode falar e ser. Mas, além de Freire, Boal será marcado também por Bertolt Brecht, autor em cuja obra temas como “Arte e Política, ambas com maiúscula, são indissociáveis” (HILDEBRANDO, 2000, p. 257). Daqui, Boal retira, sobretudo, a ideia de que o espectador deve assumir um lugar ativo e crítico com relação ao que acontece no palco, fazendo também com que o ator dele se aproxime. Além disso, Boal entendeu que, em Brecht, “uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por que caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha, e como apressar sua transição” (BOAL, 2012, p. 162). E será este papel decisivamente político que Augusto Boal irá

representar com suas peças durante os anos 1960 e 1970, período em que será necessário lutar contra o estado de coisas que se estabelece no Brasil, ou porque é preciso transformar, ou porque é necessário não ser transformado. A arte, para ele, não é um simples reflexo da realidade, mas uma aposta determinada que se faz no sentido de transformá-la. Impregnado de política, o teatro, então, se transforma em arma com a qual a mudança poderá ser realizada. Nesse sentido, Augusto Boal define suas categorias para o conceito de teatro popular (BOAL, 1972); e o faz começando por estabelecer a diferença entre povo e população:

“Población” es la totalidad de habitantes de un país o región. Más restringido es el concepto de “pueblo”: incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos los que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países. Quienes constituyen la población pero no el pueblo -o sea los anti-pueblo- son los propietarios, los latifundistas, la burguesía y sus asociados (ejecutivos, mayordomos) y, en general, todos los que piensan como ellos (BOAL, 1975, p. 17).¹³

Nessa mesma linha, Boal (1975) estabelece quatro categorias para o teatro popular. A primeira, denominada “teatro do povo e para o povo”, é aquela na qual a cena se apresenta a partir de uma perspectiva que coloca o foco na liberdade e nas contradições que são inerentes ao homem. Trata-se aqui de espetáculos destinados ao próprio povo, de maneira específica a grande número de trabalhadores, e encenados em ruas, praças e sindicatos. Aqueles que os produzem são profissionais – diretores, dramaturgos, técnicos e atores – e não há restrições no que se refere à temática abordada, bastando apenas que a encenação aconteça sempre pelo viés da transformação permanente de um ser humano que, sem deixar de ser consciente, luta por seus direitos. Nesta categoria, segundo Lawrence (1997), Boal define outros três tipos de teatro popular:

a. El teatro de propaganda, heredero directo de los grupos europeos de agit-prop. En Brasil, fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por

¹³ Tradução do autor: “População’ é a totalidade de habitantes de um país ou região. Mais restrito é o conceito de ‘povo’: inclui apenas aqueles que vendem (alugam) sua força de trabalho. Povo é uma designação genérica que engloba operários, camponeses e todos os que estão temporária ou ocasionalmente associados aos primeiros, como ocorre com os estudantes e outros setores em alguns países. Aqueles que constituem a população, mas não o povo – ou seja, os anti-povo – são os proprietários, os latifundiários, a burguesia e seus associados (executivos, administradores) e, em geral, todos os que pensam como eles”.

los Centros Populares de Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas (por ejemplo, el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueó (*sic*) naval a Cuba).

b. El teatro didáctico, que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura. En este sentido, recuerda al teatro realizado en China durante 1937, que junto con propagar las ideas revolucionarias, contribuía a la movilización de masas para incorporarlas al proceso de producción agrícola.

c. El teatro cultural, referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación (LAWRENCE, 1997, p. 43-44).¹⁴

A segunda categoria que Boal (1975) estabelece para o teatro popular é chamada “teatro do povo para outro destinatário”. Trata-se, aqui, de produções profissionais e independentes cuja manutenção acontece a partir de plateias formadas pela burguesia ou de subsídios oferecidos por órgãos estatais. Entretanto, de acordo com Boal, aquilo que determina se uma encenação produzida por grupos assim é ou não popular não é a presença do povo na sala de espetáculos, mas o enfoque da abordagem, que deve acontecer a partir de perspectivas que destaquem questões diretamente ligadas ao povo. Os conteúdos apresentados por essas companhias podem ser explícitos ou implícitos. Estes, quando a cena denuncia de maneira tácita tais questões; aqueles, quando as insinuações são expressas, chegando até mesmo a provocar censuras por parte das autoridades. Aqui, é também bastante interessante lembrar a colocação que Boal faz a respeito da real natureza do público burguês. Para ele, apenas 10% deste tipo de público pertence realmente à burguesia. O restante é

¹⁴ Tradução do autor: “a. O teatro de propaganda, herdeiro direto dos grupos europeus de agit-prop. No Brasil, foi realizado com certo êxito até 1964 pelos Centros Populares de Cultura (CPC), que ensinavam tudo ao povo, desde culinária cinema. Este foi um teatro de urgência, que tratou os problemas cotidianos do povo, a fim de preparar ações políticas (por exemplo, o espetáculo na mesma noite que o presidente Kennedy determinou o bloqueio naval a Cuba). b. O teatro didático, que aborda temas mais amplos e duradouros. Seu objetivo é oferecer ensinamentos práticos ou técnicos, de qualquer matéria ou objeto, como, por exemplo, a agricultura. Neste sentido, recorda o teatro realizado na China durante 1937, que, além de propagar as ideias revolucionárias, contribuía para a mobilização das massas a fim de incorporá-las ao processo de produção agrícola. c. O teatro cultural, que se refere à apresentação de espetáculos culturais e clássicos. Segundo Boal, “nada do humano é alheio ao povo, aos homens”. O teatro popular não é contrário a nenhum tema, ele se opõe à maneira de se apresentar os temas. A maneira popular é a que possui a perspectiva da transformação.

constituído por professores, estudantes, profissionais liberais e outras pessoas que “aceptam la ideología burguesa, sin disfrutar de las ventajas de la burguesia; piensan como burgueses, pero no comen como ellos” (BOAL, 1975, p. 33)¹⁵.

A terceira categoria do teatro popular é denominada “teatro da burguesia contra o povo”. Nela, encontram-se as produções que têm como objetivo persuadir a opinião pública segundo os ideais da burguesia, não possuindo nada de popular. Para Boal, este teatro será encontrado na grande mídia televisiva e nas grandes produções do tipo Broadway. Aqui, o povo é vítima, aparecendo sempre em posição passiva e subalterna.

Por último, Boal (1971) define o “teatro do povo e para o povo” como categoria do teatro popular. Segundo ele, este tipo de cena surgiu depois do recrudescimento da repressão no Brasil, sobretudo a partir do Ato Institucional nº 5, editado em 13 de dezembro de 1968. Trata-se de uma cena que acontece justamente em períodos nos quais a censura se intensifica de modo radical. Então, o que restará de popular é a cena que o próprio povo realizar, de modo a tornar-se, ao mesmo tempo, criador e tema da própria cena. Um exemplo desta categoria é o teatro-jornal que, segundo Boal (1971), se divide em nove diferentes técnicas: leitura simples, improvisação, leitura com ritmo, ação paralela, reforço, leitura cruzada, histórico, entrevista de campo, concreção da abstração. O teatro-jornal possui três objetivos. O primeiro é desmistificar a objetividade jornalística; o segundo, tornar o teatro mais popular; o “terceiro objetivo consiste em demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista” (BOAL, 1971, p. 58). Além disso, o próprio Boal reconhece que encenações relacionadas ao folclore, quando legitimadas pelo povo, integram também esta categoria do teatro popular.

Entretanto, não é possível falar de teatro político e Boal sem mencionar sua participação ativa na cena brasileira dos anos 1960 e 1970. E, para fazer isso, é necessário não esquecer o Teatro de Arena de São Paulo, que é a porta de entrada do encenador carioca para o teatro brasileiro, exatamente em 1956, quando volta de Nova York, onde fizera, junto com o doutorado em Engenharia Química pela Columbia

¹⁵ Tradução do autor: “aceitam a ideologia burguesa, sem gozar das vantagens da burguesia; pensam como burgueses, mas não comem como eles”.

University, o curso de dramaturgia na School of Dramatic Arts, também da mesma universidade.

É no Arena embalado pelo sucesso de “Eles não usam black-tie” que Boal participará da realização do Seminário de Dramaturgia. Em seu livro, ele justifica tal ideia com as seguintes palavras: “Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores” (BOAL, 2012, p. 246). A reboque deste acontecimento que é responsável por uma verdadeira renovação da dramaturgia nacional, Boal irá dirigir seu primeiro grande sucesso: “Chapetuba Futebol Clube”, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1959. Neste mesmo ano, dirige ainda “Gente como a Gente”, de Roberto Freire, e “A Farsa da Esposa Perfeita”, de Edy Lima. Em 1960, o Arena dá início a uma parceria com o Teatro Oficina que dará origem à montagem de “Fogo Frio”, de Benedito Ruy Barbosa, e “A Engrenagem”, texto de Jean-Paul Sartre adaptado por ele e por José Celso Martinez Corrêa. Ainda em 1960, José Renato dirige “Revolução na América do Sul”, texto do próprio Boal que se aproxima das ideias do teatro épico de Bertolt Brecht. É nessa mesma linha que, um ano depois, acontece a encenação de “Pintado de Alegre”, de Flávio Migliaccio, em que Boal aproxima seu teatro do agit-prop.

Mas será em 1962, com a saída de José Renato do Arena, que Augusto Boal irá se tornar o principal condutor do grupo, que parte então para uma fase de nacionalização de clássicos do teatro, montando, a partir de uma nova perspectiva, peças como “A Mandrágora”, de Maquiavel; “O Noviço”, de Martins Pena; “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, também em colaboração com o Oficina; “O Melhor Juiz, o Rei”, de Lope de Veja; e, já em 1964, “Tartufo”, de Molière.

Com o golpe militar, Augusto Boal segue para o Rio de Janeiro, para dirigir uma das iniciativas em artes cênicas mais emblemáticas do período, o Show Opinião, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, mais tarde substituída por Maria Bethânia. O espetáculo, que surge no interior do CPC da União Nacional do Estudantes, entidade colocada na ilegalidade já nos primeiros momentos do regime militar, como aqui mesmo já se viu, já é o primeiro ato da formação do Grupo Opinião. Neste coletivo, que tem seu foco colocado na resistência ao regime, estão também Oduvaldo Vianna

Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Como conta Mostaço (1982), o teatro foi o primeiro setor artístico a responder à ditadura, e o fez por meio do Opinião.

Dentre todos foi o teatro o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de "modelo" para a arte de resistência. Atingido em cheio, o CPC foi desmantelado. Seus remanescentes, escolados nas práticas de agit-prop dos anos anteriores, rapidamente se reaglutinam num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de "protesto" daqueles anos. Opinião é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época (MOSTAÇO, 1982, p. 76).

É a partir desta experiência que Boal, já de volta a São Paulo, irá encenar os musicais "Arena Conta Zumbi" (1965), "Arena Canta Bahia" (1965) e "Arena Conta Tiradentes" (1967), ao lado de parceiros como Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieiri. É aí, exatamente na produção de "Arena conta Zumbi", que ele, pela primeira vez, irá utilizar o sistema coringa. Neste que pretende ser um "sistema permanente de fazer teatro (estrutura de texto e estrutura de elenco) que inclua em seu bojo todos os instrumentais de todos os estilos ou gêneros" (BOAL, 2012, p. 268), Boal utiliza quatro técnicas específicas: a desvinculação ator/personagem, tornando possível que qualquer ator represente qualquer personagem, bastando para isto que leve sua máscara; definição de uma unidade ideológica na perspectiva narrativa; pluralidade de gênero e estilo, o que significa que cada cena poderá ser pensada a partir de estilo próprio; e a utilização da música, que irá se tornar o elemento de ligação dramático.

Além disso, vale lembrar que o coringa seria, na estrutura da peça, a personagem onisciente, capaz de transformar, inverter, recolocar, avaliar e propor a reinvenção da própria cena. Em sentido contrário ao do coringa, caminha o herói, que, no sistema, deve ser naturalista, representado sempre por um só ator (o que irá acontecer a partir de Tiradentes), cumprindo uma função "protagônica", capaz de representar uma "realidade concreta e fotográfica" (BOAL, 2012, p. 274).

Sobre aquilo que significam este sistema criado por Boal e as montagens que dele se originaram ou mesmo que lhe deram origem, assuntos que não são temas específicos deste estudo, muito se escreveu. Aqui, vale a pena conhecer não apenas os livros escritos por Augusto Boal, mas também aqueles que lhe oferecem referência histórica,

definindo sistema e espetáculos a partir de apontamentos teóricos e críticos certamente bastante relevantes que cumpriram a função de até mesmo fazer-lhe oposição, como é o caso de Mostaço (1982) e de Rosenfeld (1986), para citar apenas alguns dos mais conhecidos.

2.2.2 Vianninha e José Celso

Em um estudo que pretende, dentro em pouco, tentar compreender o teatro político que se fez em Minas Gerais, mais especificamente em Belo Horizonte, entre os anos de 1960 e 1990, é essencial relatar, de modo semelhante ao que se fez com Augusto Boal, ou seja, sem a pretensão de maiores aprofundamentos, os momentos mais decisivos – dentro da época que aqui é tratada – da história de outros dois homens do teatro. Oduvaldo Vianna Filho e José Celso Martinez Correia foram sujeitos que conduziram as artes cênicas brasileiras, cada um a seu modo, para o protesto de resistência ao estado de coisas instalado no País naquele período.

Oduvaldo Vianna Filho foi, certamente, um dos mais importantes e influentes escritores do teatro político brasileiro. Sua dramaturgia, assim como sua atuação como ator e, sobretudo, autor teatral, exhibe um movimento cujo vórtice aponta continuamente em duas direções: antes de 1964, para a vontade de transformação social, a partir do combate a políticas e ideologias próprias dos centros mais avançados do capitalismo internacional; depois, em direção do redemoinho que tomou conta do Brasil a partir de 1964, com a tomada do poder pelos militares.

Pode-se dizer que Vianninha – cujas raízes vêm de uma família profundamente ligada ao teatro: seu pai, Oduvaldo Vianna, foi conhecido autor e diretor, sobretudo na primeira metade do século XX; e sua mãe, Deocélia Vianna, atriz de radionovelas – começou sua trajetória nas artes cênicas a partir do Seminário de Dramaturgia organizado por Augusto Boal em 1958, à frente do Teatro de Arena. A ideia deste projeto, como já se viu ainda há pouco neste mesmo trabalho, era incentivar a produção de textos que estivessem diretamente ligados à realidade brasileira. Assim, em 1959, estreia sua primeira peça: “Chapetuba Futebol Clube”, em que a realidade

nacional é mostrada a partir de uma trama que fala ao mesmo tempo da paixão do brasileiro pelo futebol e das trapaças existentes em campeonatos deste esporte.

No ano seguinte, escreve “A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar” e, logo após, em 1961, funda o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. À sua frente, como também já se viu, Vianninha se torna um dos nomes mais fortes do teatro de resistência brasileiro, escrevendo as peças “Brasil Versão Brasileira”, “Auto dos 99%”, “Filho da Besta Torta do Pajéu” e “Quatro Quadras de Terra”. Em 1964, com o fechamento do CPC pelo governo militar, escreve, junto com Paulo Pontes e Armando Costa, o show “Opinião”. Em 1965, “Moço em Estado de Sítio” e, um ano depois, “Mão na Luva”, peças que só serão encenadas na década de 1980. Aqui, é importante destacar, junto com Rosângela Patriota (1999), o fato de que, com o advento do regime militar, o compromisso de Oduvaldo Vianna Filho com a esquerda e com as políticas do Partido Comunista Brasileiro, que também foi herdado de seus pais, cresceu de maneira significativa.

No pós-1964, politicamente, para Vianninha as interpretações que avaliavam o processo histórico como revolucionário foram substituídas por análises que acentuaram a necessidade de solidificar uma postura de resistência frente aos arbítrios da ditadura militar (PATRIOTA, 2004, p. 8).

“Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come”, assinada em conjunto com Ferreira Gullar, também é escrita em 1966 e se transforma em um dos textos mais emblemáticos da resistência ao regime militar, no qual, com o melhor humor, “a malícia popular resiste sempre aos golpes dos poderosos” (MICHALSKI, 1985, p. 27). Ainda neste ano, sua peça “Os Azeredo mais os Benevides”, que traz para o palco a questão dos trabalhadores rurais sem-terra e que deveria ter sido montada na inauguração do teatro da UNE incendiado na noite seguinte à do golpe, ganha o concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro.

Em 1968, Vianninha escreverá “Dura Lex Sed Lex No Cabelo Só Gumex” e “Papa Highirte”, esta última censurada imediatamente pelo governo. Deste ano também é seu artigo “Um Pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém” (VIANNA FILHO, 1968), no qual, ao perscrutar o papel do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o alto valor que este atribuía à questão estética, convoca intelectuais e artistas ligados às

artes cênicas para o combate contra o inimigo político representado pela ditadura militar. O grande tema de Oduvaldo Vianna Filho podia ser encontrado em uma luta que assumia duas frentes bastante definidas. A primeira, aquela que combatia a natureza restritiva do regime militar; a outra, que buscava caminhos capazes de conduzir de melhor maneira as condições daqueles que tinham nas artes cênicas sua profissão. Isso já está claro no pensamento de Vianninha logo após o golpe, quando ele escreve artigo intitulado “Perspectivas do teatro em 1965”. Aqui, ele cobra também uma postura de maior enfrentamento por parte dos artistas nacionais frente ao estado de coisas vivido pelo Brasil:

Então o teatro brasileiro em 1965 ou se empenha na sua libertação, participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro – ou, então – alheio a um dos momentos capitais de nossa história – poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites. Mas tenho absoluta confiança no artista do teatro brasileiro que há quase vinte anos luta contra sua ostensiva marginalização econômica, contra as maiores dificuldades técnicas e profissionais – sem casas de espetáculo, sem oficinas de montagens, sem escolas, sem auxílios. O artista de teatro brasileiro é empurrado para os equívocos que comete com condições muito precárias de trabalho (VIANNA FILHO, 1965, p. 104).

A partir de 1970, período no qual a repressão política recrudescer, Oduvaldo Vianna Filho enfrenta os cortes da censura e a proibição sumária de seus textos em “A Longa Noite de Cristal”, “Corpo a Corpo”, “Nossa vida em família”, “Alegro Desbum” e “Rasga Coração”. Esta última, finalizada pouco antes da morte do autor, que acontece em julho de 1974, só foi montada cinco anos depois, em Curitiba, por José Renato.

Agente determinante da história do Brasil nos anos em que atuou como dramaturgo e ator, Vianninha produziu uma obra no calor do próprio combate político. É nesse sentido que ele se torna importante para o teatro que neste trabalho é investigado. Suas peças, que serão montadas também em Belo Horizonte, irão revelar um autor cuja arquitetura irá misturar teatro e política em diferentes mas decisivas perspectivas. O que aqui se quer dizer é que sua militância nas artes cênicas andarà de mãos dadas com objetivos políticos: antes de 1964, buscando a transformação do panorama político-social brasileiro; depois, resistindo ao regime militar de maneira democrática e resoluta. No que diz respeito ao legado de sua obra, não é raro encontrar

argumentos que apontam para seu esgotamento, uma vez que aqueles cenários não existem mais. Entretanto, é sempre oportuno lembrar a argumentação de Rosângela Patriota quando, em 2004, publicou artigo lembrando os 30 anos da morte de Oduvaldo Vianna Filho:

[...] atualizar o trabalho de Vianinha, assim como “esquecê-lo”, é um procedimento estabelecido em sintonia com as expectativas que a sociedade brasileira construiu, para si mesma, no campo cultural, político e social. Dessa feita, retomar seus textos, compreender as suas inquietações, é uma possível resposta àqueles que insistem em negar sua contribuição à História e à Cultura desse país.

Ao mesmo tempo, recordar que há trinta anos morria Oduvaldo Vianna Filho é uma grande oportunidade para recuperar a importância e a contemporaneidade desse grande dramaturgo que, sem dúvidas, com sua morte deixou o Brasil, o Teatro e as Artes, em geral, significativamente mais pobres (PATRIOTA, 2004, p. 18).

Outro importante nome das artes cênicas do período a que essa tese se refere é o de José Celso Martinez Correia. Será o teor de irreverência e originalidade de seu trabalho como encenador que tornará espetáculos como “Pequenos Burgueses”, de Gorki; “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade; e “Na Selva das Cidades”, de Brecht, obras emblemáticas quando o assunto é o teatro de natureza política realizado pelo Teatro Oficina entre 1960 e 1970. Por isso mesmo, já em 1966, Yan Michalski lembra que, naquele momento, “o Oficina já é o mais importante grupo em atividade” (MICHALSKI, 1985, p. 27).

Aqui, entretanto, é importante observar que a ideia de chamar a atenção para o trabalho de José Celso não pretende, de maneira alguma, minimizar a importância, face a este encenador, dos demais integrantes do Teatro Oficina, mesmo porque nomes como Renato Borghi e Fernando Peixoto, além de terem papel destacado na vida e nas ações daquele grupo são também citados com frequência neste estudo. O mesmo, pode-se dizer, acontece no que se refere à relação que foi há pouco estabelecida entre Oduvaldo Vianna Filho e o Centro Popular de Cultura da UNE ou o Teatro de Arena.

Nesse sentido, a marca de José Celso como autor e encenador se confunde com a própria história do Oficina. Na fase amadora do grupo, seu nome estará em quase

todas as obras levadas à cena, como nas duas primeiras, ambas montadas em 1958: “Vento Forte para um Papagaio Subir”, em que assina a autoria; e “Geni no Pomar”, com a direção. Mais tarde, com a profissionalização do coletivo em 1961, é que seu trabalho irá repercutir, conquistando peso decisivo no panorama brasileiro do teatro político.

No período que vai de 1961 a 1974, quando parte para Portugal depois de passar 20 dias na prisão do regime militar, José Celso dirige peças que certamente estarão sempre como as mais lembradas desses momentos que misturam a busca por transformações na situação político-social do País à resistência aos atos de restrição às liberdades definidos pela ditadura. Dentre elas, estão, antes do golpe, “A Vida Impressa em Dólar”, de Clifford Odets, em 1961; e “Pequenos Burgueses”, de Gorki, em 1963.

Mas será a partir de 1964 que a contundência de José Celso Martinez Corrêa poderá ser sentida com maior intensidade na cena brasileira. Montagens como “O Rei da Vela”, de 1967; “Roda Viva”, de Chico Buarque, “Galileu Galilei”, de Brecht, as duas em 1968; além de “Na Selva das Cidades”, um ano depois, também de Brecht, ficarão marcadas como decisivas naquilo que poderia ser chamado de teatro de resistência realizado no Brasil.

No que diz respeito a “O Rei da Vela”, é possível afirmar que a anarquia inerente à obra de Oswald de Andrade foi absorvida por José Celso em um espetáculo que, a partir de um tom que somava a denúncia da realidade nacional a uma encenação propositalmente caótica e irreverente, “estava a anos-luz de distância dos cânones de comportamento teatral das décadas anteriores” (MICHALSKI, 1985, p. 28). E a ideia era mesmo esta: resistir a partir do sarcasmo revelador e, na mesma medida, insultuoso e agressivo de Oswald de Andrade. Em manifesto que acompanha a estreia da peça, Corrêa (1967) chega a ser contundente:

Para exprimir urna realidade nova e complexa era preciso reinventar formas que captassem essa nova realidade. E Oswald nos deu no O Rei da Vela a forma de tentar apreender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. O Rei da Vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução. De sua consciência utópica e revolucionária Oswald reviu seu país. E em estado de

criação quase selvagem captou toda a falta de criatividade e de história de sua nação. A peça, seus 34 anos, o fato de não ter sido montada até hoje, enfim tudo fez com que captássemos as mensagens de Oswald e as fizéssemos nossas mensagens de hoje. Comunicação de nossa visão da realidade brasileira e das novas formas que o teatro deve inventar para captá-la. O Rei da Vela acabou virando manifesto para comunicarmos no OFICINA, através do teatro e do anti-teatro, a chacriníssima realidade nacional (CORRÊA, 1967, p. 150).

Se “O Rei da Vela” se torna um ícone do teatro brasileiro por reunir num mesmo espetáculo a rebeldia contra determinado estado de coisas e propostas estéticas capazes de lançar até mesmo um movimento artístico – o que de fato aconteceu com relação ao Tropicalismo – as próximas peças de José Celso, assim como sua performance como ativista do momento político vivido no País, seguirão caminho semelhante. As montagens de dois textos de Bertolt Brecht em anos seguidos intensifica a vontade do diretor e do coletivo de protestar a partir de um teatro determinadamente político como é o do autor alemão. Entretanto, com José Celso, a intenção política virá sempre esteticamente elaborada a partir de ideias próprias que já haviam sido anunciadas em “O Rei da Vela”.

Nesse sentido, à essência política brechtiana serão acrescentados elementos da antropofagia liderada, buscada e incorporada pelo encenador. Segundo Peixoto (1980), que à época era um dos integrantes do Oficina, os mesmos caminhos que conduzirão o grupo ao sucesso também o levarão a uma crise que culminará com a saída de alguns de seus principais componentes. E, para Peixoto (1980), os motivos de tal crise começam na montagem de “Galileu Galilei”, quando a mão criadora de José Celso não deixa que o racionalismo de Brecht penetre na cena do carnaval de Florença, na qual as teorias do físico e astrônomo italiano condenado pelo Santo Ofício da Igreja Católica são explicadas ao povo. Borghi (2008) dá uma ideia daquilo que acontece na encenação do Teatro Oficina:

Quando a gente escolhe, por causa do AI-5, o “Galileu Galilei” do Brecht, ele [José Celso] traz esse coro pra fazer a cena do carnaval, que é a cena do povo, esse povo comemorando as descobertas do Galileu e ele, que já estava caminhando para uma outra coisa, faz um carnaval cadomblaico. O maestro fez uma adaptação da partitura e o que aconteceu também foi que ele teve uma descoberta e ficou fascinado por essa descoberta. Então, ele vai dando força pro carnaval e vai aumentando. Eu me lembro que fiz primeiro o Papa e depois eu fui jogado em cena como o Galileu e fiz a maior parte da temporada.

Esse coro ia crescendo até o ponto que ele tinha 20 minutos e teve um dia que ele durou uma hora e dez. Começou a ter invasão de plateia, começou a sacudir plateia, começou as pessoas serem chamadas pro palco, todo mundo sambando no palco. Então, fazia a primeira parte, vinha o carnaval e quando voltava pra fazer a segunda ninguém lembrava o que fazer, porque o carnaval tinha virado outra coisa. Foi onde começou um princípio de dissidência com o Zé (BORGHI, 2008, *online*).

Entretanto, quase um ano antes que o “Galileu” do Teatro Oficina viesse para dar um tom diferente ao protesto nas artes cênicas brasileiras, José Celso se junta a Chico Buarque para, no Rio de Janeiro, dirigir um dos espetáculos que mais marcaram o teatro político no País. Trata-se de “Roda Viva”, cuja estreia, em 17 de janeiro de 1968, “desencadeia uma tempestade de protestos e de adesões entusiásticas” (MICHALSKI, 1985, p. 35). Com o sucesso das montagens do Oficina em São Paulo e com o êxito de “Roda Viva” no Rio, José Celso se torna referência nas artes cênicas. Para Rosenfeld (1968), suas encenações inauguram um “teatro agressivo”, a partir de uma ira que, de maneira inaudita e provocadora para parte da crítica e para o público mais tradicional, vomita “visões obscenas, blasfemas e asquerosas” (ROSENFELD, 1968, p. 35).

Em 1969, depois de levar o “Galileu” do qual já se falou há pouco durante todo este ano sob a ameaça concreta da censura imposta pelo AI-5, José Celso encena seu segundo Brecht, “Na Selva das Cidades”. Trata-se de um espetáculo com aproximadamente quatro horas de duração, em que a violência mencionada por Rosenfeld atinge seu ápice, com os atores destruindo o cenário ao final de cada apresentação e chegando à última cena física e psicologicamente extenuados. Como afirma Silva (1981), depois de “Na Selva das Cidades”, não havia mais como retroceder. “O Oficina descobria o itinerário do teatro não institucionalizado, da contracultura, uma espécie de marginalidade em relação ao profissionalismo” (SILVA, 1981, p. 83).

Tal fato leva o crítico Yan Michalski (1985) a se perguntar qual seria o próximo passo do coletivo e do encenador que o liderou numa caminhada que, não é exagerado dizer, chegou mesmo a transformar o teatro brasileiro, oferecendo a seu viés político um conteúdo estético sem precedentes em toda sua história. É por isso que o próprio Michalski define José Celso como o principal encenador brasileiro da década de 1960.

Assim, amparando o destaque oferecido por esta tese ao teatro essencialmente político de José Celso Martinez Corrêa, sobretudo naquele sentido ontológico mencionado por Dort (1977), Michalski (1989) descreve da seguinte maneira o encenador:

Durante cerca de uma década, década excepcionalmente efervescente, José Celso foi, provavelmente, a personalidade criativa mais forte do teatro brasileiro; foi, em todo o caso, o encenador mais aberto a idéias ousadas e sempre renovadas, e capaz de realizar, a partir delas, espetáculos surpreendentes, generosos, provocantes, excepcionalmente inventivos. Sua atuação, nessa época, marcou não só o teatro nacional – Pequenos Burgueses, O Rei da Vela e Na Selva das Cidades, pelo menos, têm lugar garantido e importante na História desse teatro – como também a arte brasileira em geral. Durante esse tempo, ele foi um divisor de águas, um ponto de referência e uma fonte básica de influências (MICHALSKI, 1989 apud CORRÊA, 2010, *online*).

Se Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e Oduvaldo Vianna Filho são os nomes que figuram neste estudo como exemplos do teatro de resistência dentro de uma perspectiva nacional, muitos outros poderiam ser também citados. É o que acontecerá a partir do próximo capítulo, quando Minas Gerais entrará em cena tentando revelar os principais nomes que, no estado, conduziram a política para o interior das artes cênicas, fazendo resistência ao regime militar implantado no Brasil a partir de abril de 1964. Mais à frente, exatamente na conclusão e depois de perceber o que ocorreu em Minas, assuntos mais metodológicos, que normalmente deveriam arrematar este capítulo, voltarão novamente à cena.

Então, o que irá se desejar é definir as categorias que, buscadas no interior do teatro político aqui estudado, ajudarão a demonstrar, de maneira conclusiva, as apostas iniciais deste estudo, quais sejam: a de que o teatro político com força de resistência ao regime militar implantado no Brasil em 1964 também foi feito em Minas Gerais, não tendo palco exclusivo em Rio de Janeiro e São Paulo; e que este teatro político mineiro atravessa o regime e chega vivo ao século XXI, com seus principais encenadores em atividade e, para continuar em cena, tendo que resistir de novas formas e por outras decisivas causas.

3 CONSTRUINDO A MARCA DA RESISTÊNCIA EM MINAS GERAIS: ANTECEDENTES E PRIMEIROS PASSOS

Era uma quarta-feira. Quando o dia 2 de abril de 1964 nasceu, o jornal Estado de Minas chegava às bancas com manchete semelhante à de outros jornais brasileiros. Apenas dois dias antes, na tarde de 31 de março, o governador do Estado, José de Magalhães Pinto, havia divulgado um manifesto no qual falava em “garantir às gerações futuras a herança do patrimônio da liberdade política e de fidelidade cristã” (MAGALHÃES..., 1964, p. 6). A fim de definir tais garantias, o político, que também era um dos principais banqueiros do País, uniu-se aos generais Carlos Luís Guedes, José Lopes Bragança e Olímpio Mourão Filho para comandar uma marcha de militares e civis rumo ao Rio de Janeiro e dar início a um golpe cujo objetivo mais decisivo era derrubar o governo do presidente da República Federativa do Brasil, o senhor João Belchior Marques Goulart.

Nesse sentido, o jornal Estado de Minas naquela manhã de quarta-feira trazia, em sua página 2, matéria com o seguinte título: “Multidões em júbilo na Praça da Liberdade” (MULTIDÕES..., 1964). No mesmo dia, outros dois periódicos mineiros, com ampla circulação em Belo Horizonte, traziam versões bastante semelhantes do golpe militar que acabava de ser perpetrado. No Diário da Tarde, que, como o Estado de Minas, era também propriedade dos Diários e Emissoras Associados, de Assis Chateaubriand, uma das notícias anunciava: “Congresso quer a rendição de João Goulart” (CONGRESSO..., 1964). No corpo da notícia, podia-se ler:

SÃO PAULO, 2 (M) – O Chefe da Casa Civil do Governador Ademar de Barros, sr. Artur Audrá, conversou por telefone com o senador Aureo de Moura Andrade, tendo este último lhe dado contas do movimento democrático no Congresso Brasileiro.

O presidente do Senado adiantou que o Congresso quer a total rendição do sr. João Goulart.

O Chefe da Casa Civil do governador paulista adiantou mais, que manteve contatos com o governador Magalhães Pinto, em Minas, e com o governador da Guanabara, sr. Carlos Lacerda, com os quais acertou condições expressas dentro do ponto-de-vista do governador Ademar de Barros, para a total rendição do sr. João Goulart (CONGRESSO..., 1964).

Ainda nessa mesma linha, como já se disse, no dia 5 de abril, o Estado de Minas trazia notícias mais decisivas sobre a tomada do poder pelos militares ao anunciar em sua primeira página: “General Castelo Branco indicado a presidente” (GENERAL..., 1964). A notícia que se seguia mostrava como o golpe militar havia atingido com grande facilidade a frágil democracia brasileira: “Os governadores de Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso, Goiás, São Paulo, Rio Grande do Sul e Guanabara, reunidos ontem no Rio, decidiram indicar ao Congresso Nacional o nome do general Castelo Branco para a presidência da República” (GENERAL..., 1964). Como se pode ver, nem mesmo o estado gaúcho lutou contra o golpe. O então governador Ildo Meneghetti tratou logo de apoiar a deposição de um presidente que era, na prática, seu adversário político e que, poucos anos antes, teve sua posse defendida e assegurada a partir do movimento que se convencionou chamar “Campanha da Legalidade”.

Se as notícias políticas tomavam quase que completamente o espaço dos jornais mineiros naqueles dias de golpe e conspiração, a parte destinada a assuntos culturais do Estado de Minas, Diário da Tarde e Diário de Minas não variava muito em relação àquilo que se podia costumeiramente ver impresso. Pode-se dizer que o jornalismo diário de cultura dos anos 1960 era, basicamente, composto daquilo que na imprensa se convencionou chamar “serviço”. E jornalismo de serviço é aquele a partir do qual são divulgadas a agenda cultural da cidade – no caso, de Belo Horizonte – com a indicação expressa de horários, endereços, preços e outras informações úteis. O assunto geralmente abordado em tal tipo de jornalismo se refere a sessões de cinema, apresentações de peças e shows, exposições que acontecem na cidade ou em sua vizinhança, programas de TV e de rádio, além de colunas assinadas regularmente por nomes conhecidos em seus respectivos meios de atuação.

Nesse sentido, enquanto as páginas do primeiro caderno dos três jornais mineiros citados anteriormente davam com fartura de detalhes informações sobre o golpe constitucional que havia nascido no próprio estado, as páginas do segundo caderno – destinadas a cultura, sociedade e, algumas vezes, sobretudo naqueles tempos, a esporte e polícia – traziam os anúncios de cinema com estreias como a de “Amor na Tarde”, com Gary Cooper e Audrey Hepburn, no cine Guarani; e, no Acaiaca, “Porto das Caixas”, dirigido por Paulo César Saraceni, baseado no romance de Lúcio Cardoso e com música de Tom Jobim. Vale ainda lembrar que “Lawrence da Arábia”

entrava em sua terceira semana de exibição no cine Tupi e seu pequeno cartaz impresso nas páginas dos três periódicos decretava: “o melhor filme do ano”, certamente baseando-se nos sete prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Los Angeles que a película dirigida por David Lean havia conquistado.

O segundo caderno destes jornais trazia também a programação das emissoras de televisão Tupi e Alterosa, nas quais programas como a série de comédia romântica “Alô, Doçura”, com John Herbert e Eva Wilma, e “Show de Sorrisos”, espécie de programa de auditório patrocinado pelo creme dental Kolynos, eram as principais atrações. Além disso, vale destacar a programação da Rádio Guarani, noticiada detalhadamente no Diário da Tarde e no Estado de Minas, com certeza em função desta emissora também fazer parte dos Diários Associados, e variadas colunas ligadas àquilo que em jornalismo se convencionou chamar “sociedade”. No Diário de Minas, a jornalista Célia Laborne Tavares assinava a coluna “O Lar e a Mulher”; no Estado de Minas, Afonso de Sousa escrevia o “Jornal do Disco”, com notícias sobre o mundo artístico-musical; e, no Diário da Tarde, Nicolau Neto dava o seu “Panorama Social” e Anna Marina escrevia a coluna “Diário da Sociedade”.

Entre a quarta-feira na qual foi dado o golpe militar e o domingo, quando o Estado de Minas anunciou que sete governadores de estados brasileiros pediam o general Humberto de Alencar Castelo Branco na presidência e que o presidente deposto João Goulart havia chegado ao Uruguai, dando início a um exílio do qual jamais voltaria, os três periódicos publicaram apenas uma notícia sobre teatro. Tratava-se da divulgação de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, que o Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (TU/UFMG) montava sob a direção de Haydée Bittencourt. Na quarta-feira, dia do golpe, Diário da Tarde e Estado de Minas trouxeram o mesmo texto, encabeçado por títulos diferentes: “Vestido de Noiva, no TU” (VESTIDO..., 1964a) e “Vestido de Noiva no Teatro Marília” (VESTIDO..., 1964). No domingo, 5 de abril, o jornal Estado de Minas (NOVA peça, 1964) trazia nota um pouco maior, sob o título “Nova Peça do Teatro Universitário”:

Sob a direção de Haydée Bittencourt, que já proporcionou ao público belo-horizontino vários espetáculos aqui apresentados, como “O

Noviço”, “Panorama Visto da Ponte”, “O Pagador de Promessas” e “O Telescópio”, está acabando de preparar mais uma peça (*sic*). Referimo-nos a “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues.

Já se contam por dezenas as suas peças, como “Senhora dos Afogados”, “Álbum de Família”, “Um Beijo no Asfalto”, “Boca de Ouro” e outras.

Mas, justamente “Vestido de Noiva” é considerado (*sic*) sua obra prima. A história de Alaíde, a jovem esposa, que é vítima de um acidente e que, na operação, se lembra de fatos, misturando-os com outros que fazem parte apenas de sua imaginação doentia, é realmente algo de extraordinário.

“Vestido de Noiva” será levado à cena no novo Teatro Marília, uma dádiva da Cruz Vermelha Brasileira, ao público da Capital, no dia 23 de abril, em espetáculo que está despertando o máximo interesse. Como vem acontecendo ultimamente com os espetáculos do T.U., “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, será patrocinado pelas Amigas da Cultura, que já colaborou (*sic*) com outras peças do Teatro Universitário (NOVA..., 1964).

Sobre este “Vestido de Noiva”, o encenador Eid Ribeiro, à época com 21 anos, lembra que foi o primeiro espetáculo do qual participou depois de deixar o sanatório onde estivera internado com tuberculose e decidir fazer o curso do Teatro Universitário, naquele momento conduzido pela educadora Haydée Bittencourt, que acabara de chegar de Londres, onde concluía seus estudos na Royal Academy of Dramatic Art. Eid (RIBEIRO, 2012), que mais tarde irá fazer parte de um dos grupos que farão resistência ao regime militar, lembra que os acontecimentos de 1º de abril de 1964 o pegaram de surpresa. “A gente ficava perdido nas ruas, procurando mimeógrafo para fazer resistência ao golpe” (RIBEIRO, 2012). Entretanto, as histórias de alguns destes grupos e pessoas que usaram as artes cênicas para resistir às ideias e às práticas que iriam dominar o Brasil durante as próximas décadas serão contadas em momento posterior. Agora, é preciso retroceder um pouco e tentar enxergar como era o teatro em Belo Horizonte antes de 1964.

3.1 DO MUNICIPAL AO FRANCISCO NUNES

Antes de partir para os grupos e artistas pelos quais este trabalho se interessa de maneira mais decisiva, quais sejam, aqueles que, após 1º de abril de 1964, atuando em Minas Gerais, ousaram insurgir-se contra o golpe militar, vale fazer um breve

apanhado sobre o que caracteriza o teatro mineiro, mais especificamente belo-horizontino, especialmente desde a inauguração do Teatro Francisco Nunes, no dia 30 de setembro de 1950.

No que se refere aos espaços físicos destinados à encenação teatral em Belo Horizonte, Mata-Machado (2002) lembra que o único teatro da capital mineira foi a leilão em 1941. Adquirido pela iniciativa privada, o chamado Teatro Municipal, localizado no início da rua Goiás, foi reformado e ganhou o nome de Cine-Teatro Metr pole. Contudo, a casa se dedicava, preferencialmente, à exibição de filmes, que eram mais lucrativos. Assim, até a inauguração do Teatro Francisco Nunes, Belo Horizonte é conhecida como a “capital sem teatro” (MATA-MACHADO, 2002, p. 11).

Entretanto, o teatro propriamente dito, com um tipo de construção que, neste momento, se ampara na utilização de recursos dramáticos para a criação de um espetáculo, só irá pisar o palco do Francisco Nunes, então chamado “Teatro de Emergência”, depois de uma inauguração que misturou música e política, com shows de cantores e grupos populares de Minas e do Rio de Janeiro. “O primeiro espetáculo, dedicado exclusivamente aos servidores municipais, foi seguido de um churrasco, oferecido aos operários que trabalharam nas obras inauguradas pela prefeitura naquela semana” (MATA-MACHADO, 2002, p. 30).

É que, em seus primeiros anos de atividade, o novo Teatro Municipal de Belo Horizonte será ocupado pela apresentação quase que exclusiva de concertos predominantemente de música erudita, sobretudo com a mostra de recitais líricos e com a montagem de óperas como Tosca, La Boh me e La Traviata. Isto acontece, principalmente, e por meio da lei 150 de 06/07/1950, em função de contrato assinado entre a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) e a Sociedade de Concertos Sinfônicos (SCS) de Belo Horizonte, entidade civil que reunia músicos e admiradores da música erudita. Mas vale registrar que, segundo Mata-Machado, o teatro chega aos palcos do Francisco Nunes ainda no ano de sua inauguração, 1950:

O teatro mineiro, em 23 de dezembro, estreou no “Francisco Nunes” com a peça *Melodia da Saudade*, de Walter Cardoso, também pianista, maestro, compositor, cenógrafo, artista plástico e ator. A história da peça girava em torno de um tema musical: professor de

piano, apaixonado, disputa a aluna com um jovem pretendente (MATA-MACHADO, 2002, p. 36).

No entanto, o contrato assinado entre a PBH e SCS foi revogado pela lei municipal 206, de 29/05/1951, que transferiu a administração do "Teatro de Emergência" para o Departamento de Educação e Cultura da prefeitura. Talvez tenha sido esta medida aquela que facilitou o ingresso das artes cênicas naquele que já era o maior e, naquele momento, único local de apresentações artísticas que poderia ser usado por grupos dramáticos.

Segundo Mata-Machado (2002), a disputa política em torno da administração do Francisco Nunes se acirra em função do temor dos grupos de artes cênicas da capital mineira de que setores vinculados à música erudita, como a própria SCS, pudessem monopolizar o novo teatro. Na mesma medida em que oferece maiores e melhores detalhes sobre tal polêmica, o livro de Mata-Machado (2002) também é fonte no que diz respeito a mapear quais são esses coletivos e artistas que compõem o teatro mineiro neste período.

Naquela ocasião, o grupo mais antigo de Belo Horizonte era dirigido por P. Luiz, cuja carreira começara em 1927. O grupo apresentava-se nos cinemas, auditórios da periferia e nas excursões pelo interior do Estado. P. Luiz atuava também no radioteatro, no programa "Teatro Policial", da Rádio Mineira. No repertório do grupo estavam peças como *Pertinho do Céu*, *Ladra*, *Copacabana*, *Saudade*, *Compra-se um Marido* e *Deus lhe Pague*. Talvez por ser o mais antigo da cidade o grupo fora incluído na inauguração do TFN¹⁶, ao lado dos artistas cariocas. Na ocasião, havia se apresentado como "P. Luiz e seu Conjunto de Cortinas Cômicas" (MATA-MACHADO, 2002, p. 42).

Além de P. Luiz, outro nome que já pode ser considerado veterano no início dos anos 1950 é Francisco de Paula Andrade. Criado em 1936, seu grupo, primeiro chamado "Trupe" e depois "Conjunto F. Andrade", foi o responsável por um dos maiores sucessos de público do início das atividades do Francisco Nunes: a montagem da peça religiosa "O Mártir do Calvário", em 1953, quando o teatro já era administrado pela Prefeitura de Belo Horizonte. Além de responder pela autoria e pela direção do espetáculo, Paula Andrade, que também trabalhava no radioteatro da Rádio Guarani, outra emissora dos Diários Associados, era também seu produtor e ator.

¹⁶ TFN - Teatro Francisco Nunes

Nesse sentido, Andrade e P. Luiz revelam uma face do perfil de quem trabalhava com o teatro em Belo Horizonte nas décadas anteriores ao golpe militar de 1964: alguém que fosse polivalente e soubesse fazer tudo, tanto em cima de um palco como fora dele. A outra face desse perfil será desenhada por aqueles que criaram ou estudaram no “Teatro do Estudante”, ligado à Universidade de Minas Gerais, instituição privada e subsidiada pelo Estado que, mais tarde, dará origem à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

O “Teatro do Estudante” foi fundado ainda em 1940 e era dirigido pelo dramaturgo e crítico Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira. De acordo com Mata-Machado, a companhia “estreou com a peça *Compra-se um Marido* e chegou a montar textos de Paulo Magalhães, José Wanderley, Gastão Tojero e Umberto Cunha” (MATA-MACHADO, 2002, p. 43). O fato de ser uma companhia estudantil determinava a busca pela renovação e fez com que do “Teatro do Estudante” surgissem dois outros grupos dispostos a produzir, pensar e ensinar as artes cênicas em Belo Horizonte.

O primeiro deles, que nasceu em janeiro de 1949, foi a “Escola Mineira de Arte Dramática” (Emad), comandada por Otávio Cardoso, Armando Penetti e Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira. Pouco tempo depois, em abril do mesmo ano, Albino Sabino de Freitas fundava o “Teatro Mineiro de Arte” (TMA). Talvez a maior diferença entre os dois grupos tenha sido a proposta pedagógica da Emad que, contudo, não resistiu à vontade e, de maneira especial, à necessidade de se produzir teatro e, assim, conseguir a subsistência da companhia.

[A Emad] Pretendia ser uma escola teórica e prática, com aulas de interpretação, voz, dança, direção, cenografia, literatura teatral e maquinismo. Entretanto, o número de alunos matriculados no primeiro ano não compensou as despesas, provocando uma mudança na proposta original. Decidiu-se criar um grupo-escola, que dispensava o pagamento das mensalidades, mas exigia, em contrapartida, que os alunos atuassem sem receber cachês. O grupo formado em torno da Emad, posteriormente denominado “Comediantes Mineiros” e, mais tarde, “Os Comediantes”, apresentou-se de forma intermitente até a década de 1970. Encenou vários espetáculos: *A Vida Tem Três Andares*, de Humberto Cunha, *Canção de Ninar*, de Gregório Martínez Sierra, *Nossos Filhos*, de Florencio Sanchez, *A Dama da Madrugada*, de Alexandro Casona, *O Milagre da Estrela*, de Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira, *As Máscaras*, de Menotti Del Picchia, e *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas, montagem que lançou no teatro, em 1970, o ator José Mayer (MATA-MACHADO, 2002, p. 43).

Como se poderá ver mais tarde, neste mesmo trabalho, a ideia de reunir pessoas que amam as artes cênicas em torno de instituições criadas para ensinar e produzir teatro será algo que o educador Otávio Cardoso, fundador do Emad e figura amplamente reconhecida pela cena teatral mineira, deixará como herança fecunda. Tal legado ensinará porque nomes reconhecidos da cena mineira sairão de escolas como o Teatro Universitário e a Oficina de Teatro. No entanto, para fechar esta introdução que deseja apenas mapear, ainda que superficialmente, o teatro político que será feito a partir do golpe de 1964, falta falar do Teatro Mineiro de Arte – TMA.

Pode-se mesmo dizer que o TMA foi a primeira companhia mineira a contar com uma casa de espetáculos própria. Segundo Mata-Machado (2002), isso acontece em função do apoio que o grupo recebia da Prefeitura de Belo Horizonte e do Governo de Minas Gerais. O espaço, ainda que pequeno, localizava-se no salão do Brasil Palace Hotel, localizado exatamente na Praça 7, no coração de Belo Horizonte. O nome do local era “Teatro Íntimo”, perfeito para dar uma noção de seu tamanho. Sobre o TMA, vale destacar o corpo de balé que era também mantido pelo grupo, com direção de Carlos Leite, figura que, como lembra Alvarenga (2009), é certamente o grande responsável pelo início da profissionalização da dança no Estado.

O TMA seguiu carreira aproximadamente por dois anos, até ser dissolvido. Montou vários espetáculos de dança e teatro, infantil e adulto: *A Colcha do Gigante*, de Zuleika Mello, atriz, dramaturga e diretora artística do grupo, *Caixinha de Música*, de Théa Komel, *Dança das Odaliscas*, coreografia de Carlos Leite, *Avatar*, comédia de Genolino Amado, *Lady Godíva*, de Guilherme Figueiredo, *Deus Ihe Pague*, de Joraci Camargo, *Salomé* e *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

O TMA não se limitava aos espetáculos. Promovia conferências com autores e diretores cariocas e mantinha uma biblioteca. Organizava festas juninas e carnavalescas e chegou a possuir uma *boite*, a “Chez-Nous” (MATA-MACHADO, 2002, p. 44).

Outro fator que pode ser considerado uma verdadeira escola para aqueles que pretendiam fazer teatro em Minas Gerais é a visita permanente de companhias do Rio de Janeiro e de São Paulo aos palcos mineiros, sobretudo o do Teatro Francisco Nunes. Por ele, passaram *trupes* dos gêneros mais comuns da época: dramático e de

revista. Serão esses artistas aqueles que irão ocupar pelo maior número de dias as salas de teatro de Belo Horizonte.

É o que se pode comprovar com a leitura do relatório apresentado à Câmara Municipal de Belo Horizonte (BELO HORIZONTE, 1954, p. 226) pelo prefeito Américo Renê Giannetti sobre a ocupação do Francisco Nunes. Neste documento, pode-se ver que, durante todo o ano de 1953, grupos paulistas e cariocas, como os de Henriette Morineau, Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, Sandro e Maria Della Costa, Luís Iglézias, e Rodolfo Mayer foram responsáveis por 110 dias de ocupação do teatro administrado pela Prefeitura de Belo Horizonte. Em terceiro lugar, logo depois da música erudita, vinham os grupos de teatro de Minas, com 47 dias de ocupação, com funções dos Comediantes Mineiros, liderados por Otávio Cardoso, do grupo de F. Andrade e do Teatro do Sesi.

O efeito de tais temporadas é possibilitar que os artistas cênicos de Minas possam aprender com os de São Paulo e Rio. “Além de assistir aos espetáculos, [...] os atores e diretores da cidade podiam acompanhar a montagem dos cenários e da luz e, após as sessões, tinham a oportunidade de trocar ideias com os artistas cariocas e paulistas” (MATA-MACHADO, 2002, p. 63). A propósito da influência das companhias vindas do eixo Rio-São Paulo sobre o teatro mineiro, mais uma vez vale destacar a obra de Mata-Machado:

Entre as companhias dramáticas, apresentaram-se no TFN: Eva e Seus Artistas, liderada pela atriz Eva Todor; Tonia-Celi-Autran, que reunia Tonia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran; Empresa Procópio Ferreira, dirigida pelo famoso ator; Artistas Unidos, de Henriette Morineau, que trouxe pela primeira vez ao "Francisco Nunes" a atriz Fernanda Montenegro, na peça *Mulheres Feias* (1953); Rodolfo Mayer e seu Teatro; Companhia Jayme Costa; Teatro Popular Maria Della Costa, famosa atriz paulista; e Teatro Cacilda Becker, que esteve no "Francisco Nunes" em 1958 trazendo no elenco, além da própria Cacilda, Walmor Chagas, Cleyde Yaconis, Stenio Garcia e Zibigniev Mariev Ziembinski, o polonês que revolucionou o teatro brasileiro em 1943 com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Entre as companhias de revistas destacaram-se: Companhia de Comédias Milton Carneiro, Cesar Ladeira e Renata Fronzi Diversões, Cia. Raul Roulien, Cia. de Comédias Dercy Gonçalves, Oscarito e sua Companhia de Comédias, Companhia de Revistas Luís Iglezias, Companhia de Revista J. Maia, Colé e sua Companhia, e os humoristas José Vasconcelos, Chico Anísio e Zé Trindade (MATA-MACHADO, 2002, pp. 62-63).

No que se refere a este período das artes cênicas de Minas Gerais, falta ainda destacar a importância de outros três grupos. O primeiro deles criado em 1950: o Teatro do Serviço Social da Indústria, mais conhecido como “Teatro do Sesi”. Dirigido por João Ceschiatti, que além de fazer teatro desde a infância irá participar de turnê pelo Brasil com a Companhia Artistas Unidos, dirigida pela atriz Henriette Morineau, o “Teatro do Sesi” foi, entre 1950 e 1964, um dos que produziu espetáculos de modo mais permanente. Prova disso é o fato de que, dos 47 dias de ocupação do Francisco Nunes por grupos mineiros em 1953, a *trupe* conduzida por Ceschiatti respondeu por 31 (BELO HORIZONTE, 1954, p. 226).

[O Teatro do Sesi], entre 1950 e 1964, foi um dos mais estáveis da cidade. Entre suas montagens destacaram-se: *Judas no Sábado da Aleluia* e *O Noviço*, de Martins Pena, *O Dote*, de Artur Azevedo, *O Avaro* e *Escola de Maridos*, de Molière, *Os Romanescos*, de Edmond Rostand, *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, *Pertinho do Céu*, de José Wanderley e Mário Lago, *A Via Sacra*, de Henri Ghéon, *A Sapateira Prodigiosa* e *Maria Piñeda*, de Garcia Lorca, e *Medeia*, de Eurípedes. Os espetáculos lotavam o “Francisco Nunes”, pois eram apresentados gratuitamente para os industriários e suas famílias. Com João Ceschiatti iniciaram suas carreiras as atrizes Léa Delba e Palmira Barbosa (Teatro do Estudante) e os atores Ezequias Marques, Ítalo Mudado e Antônio Naddeo (Teatro do Sesi) (MATA-MACHADO, 2002, pp. 66).

Os outros dois grupos são o “Teatro Moderno de Arte” – Tema, encabeçado pelo ator Coracy Raposos; e o “Teatro de Comédia”, que tinha entre seus criadores nomes como Carlos Xavier, Rogério Falabella, Carlos Henrique Grossi, Márcio Velloso e Geraldo Maia. Fundado em 1954, o Tema chegou a montar clássicos de Tennessee Williams, Jean Paul Sartre, Joaquim Manoel de Macedo. Também foi neste grupo que a atriz Wilma Henriques estreou na cena mineira. No que se refere ao “Teatro de Comédia”, que também foi criado no mesmo ano do Tema e três anos depois passou a se chamar “Sociedade Teatro de Comédia de Belo Horizonte”, a preferência era para a montagem de autores nacionais, como Martins Pena, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Walmir Ayala.

Se a influência de outros estados somada à atuação de instituições como a “Escola Mineira de Arte Dramática”, o “Teatro do Sesi” e o “Teatro Mineiro de Arte” – TMA marcam de maneira decisiva aquilo que pode ser considerado o início da história das artes cênicas em Minas Gerais, será um coletivo nascido dentro de uma universidade

que maiores e melhores ferramentas irá fornecer para o teatro do qual este trabalho pretende falar: aquele que irá opor resistência ao golpe militar de 1964. Trata-se do Teatro Universitário – TU da Universidade Federal de Minas Gerais.

Jota Dangelo (2010) conta que o Teatro Universitário da UFMG nasceu de um grande fracasso cênico. Segundo ele, tudo começa quando o então reitor da universidade, Pedro Paulo Penido decidiu tornar realidade as notícias que já circulavam na imprensa sobre um grupo de teatro universitário que vinha sendo montado em Belo Horizonte. Para isso, ao invés de criar uma escola de artes cênicas, como queriam o próprio Dangelo e o ator João Marschner, o reitor, com o incentivo da Faculdade de Letras, propôs a montagem de um espetáculo, do qual nasceria o teatro da UFMG. Para dirigir a peça, fora convocado o professor Vincenzo Spinelli que, segundo Roberto Franck, colunista de *O Diário*, era “homem de rara atividade no campo da filosofia, teatrologia e literatura italiana” (DANGELO, 2010, p. 22).

Foram, com certeza, os seus conhecimentos em "teatrologia" que levaram a direção da Universidade, ou seja lá quem tenha tomado a iniciativa, a guindar Spinelli a diretor do espetáculo que deveria iniciar as atividades do futuro Teatro Universitário Mineiro e que estreou em 28 de novembro de 1952, no Instituto de Educação. Foi uma única apresentação (DANGELO, 2010, p. 22).

E esta única apresentação esteve longe de ser um sucesso. Encenada no auditório do Instituto de Educação de Minas Gerais, localizado no início da Rua Pernambuco, a função era composta por três textos tão variados quanto um auto medieval (O Jogador e a Morte), um texto poético declamado por um coro (A Sinfonia do Mar e do Vento) e uma comédia curta de Pirandello (A Patente). Segundo o próprio Dangelo (2010), que não participou da encenação, a apresentação foi um verdadeiro fracasso. Nesse sentido, vale ler o que o crítico Brant (1952) escreveu, em sua coluna Vida Artística, publicada no Estado de Minas. Implacável com a cena produzida a partir do texto de Pirandello, Brant foi condescendente no sentido de atribuir um significado para a montagem capaz de ir além da própria encenação:

Quanto à comédia final, “A patente”, de Luigi Pirandello, não conseguiu convencer. A própria peça nos pareceu bastante fraca. A interpretação não agradou, não tendo os personagens conseguido criar ambiente para o desenvolvimento das ações. [...] Se o Teatro Universitário Mineiro continuar trabalhando com o entusiasmo e com

a dedicação com que iniciou a sua existência, certo é que, em breve, Minas estará na vanguarda do teatro brasileiro. Do contrário, continuaremos a ser um Estado sem Teatro, isto é, um Estado em que as coisas da cultura são relegadas a segundo plano (BRANT, 1952).

Depois desta estreia, as atividades do TU, ainda que incipientes, passaram a ser conduzidas pelo professor francês Jean Bercy até 1955 quando este, impedido de voltar da França depois de uma viagem, não pode reassumir seu posto. Para seu lugar, foi convidado Jota Dangelo, que recusou, indicando o ator Carlos Kroeber. Com este, o TU montou, em 1956, dois espetáculos: o infantil “A Bruxinha Que Era Boa”, de Maria Clara Machado, e “Nossa Cidade”, de Thornton Wilder. No entanto, a existência do Teatro Universitário ainda continuava incerta e sem qualquer definição oficial por parte da UFMG. O êxito de tais encenações, contudo, provocou a mudança de tal situação, marcando de maneira decisiva o futuro do TU. É que, já no ano seguinte, Jota Dangelo e Carlos Kroeber viajavam ao Rio de Janeiro para receber alguém que eles acreditavam importante: o novo diretor do Teatro Universitário.

O sucesso de “*Nossa Cidade*” foi um aval importante para abrir novas negociações com a Reitoria da UFMG. A sensibilidade do reitor Lincoln Prates, fundamental, permitiu que fosse colocada em discussão, prioritariamente, a nossa tese de criação de um *Teatro Universitário* que visasse a implantação de um curso para atores e atrizes. Foi assim que a Reitoria concordou em contratar o diretor italiano Giustino Marzano que Paschoal Carlos Magno indicara e que já dera sua aquiescência ao convite. O salário do diretor italiano cobria, no máximo, necessidades básicas e foi com espanto que recebemos a confirmação de Giustino Marzano aceitando a proposta (DANGELO, 2010, p. 34).

O trabalho que Marzano faz em Belo Horizonte, à frente do Teatro Universitário, é ao mesmo tempo controverso e grandioso. Dangelo (2010), em seu livro de memórias, revela em pormenores como aconteceu a primeira montagem do diretor italiano à frente do TU. Trata-se da encenação, realizada em 1957/58, de “Crime na Catedral”, de T. S. Eliot, que reuniu cenografia e figurinos de Alfredo Mucci, além de partitura escrita exclusivamente para o espetáculo pelo maestro Sérgio Magnani, que foi executada pelo Coral Universitário e pela Orquestra da Polícia Militar de Minas Gerais. Assim, a estreia de Giustino Marzano à frente do TU, em uma noite (10 de janeiro de 1958) que exigiu que o público comparecesse ao teatro vestindo “traje a rigor”, foi imponente, especialmente quando se leva em consideração as palavras do próprio

Dangelo (2010) ao avaliar uma produção inusual para os padrões da época e para uma peça que, mesmo sendo montada por um grupo de estudantes, foi capaz de reunir 16 atores, 20 figurantes e até mesmo quatro cavalos, postados à entrada do Instituto de Educação, em cujo teatrinho foi encenada.

Segundo Dangelo (2010), “Crime na Catedral” custou “cerca de 350 mil cruzeiros, uma quantia respeitável” (DANGELO, 2010, p. 37). Respeitável, sobretudo quando se leva em consideração outra informação que vem do próprio Dangelo: a de que, no ano anterior, 1956, a “Cia. Tônia-Celi-Autran [...] tinha produzido sua peça de estreia, ‘*Othelo*’, de Shakespeare, numa produção profissional caríssima, ao custo de 500.000 cruzeiros” (DANGELO, 2010, p. 27). No entanto, o grande aparato idealizado por Giustino Marzano surtiu efeito espetacular naquela Belo Horizonte provinciana do final dos anos 1950. Ao todo, relata Dangelo (2010), foram realizadas 17 apresentações no pequeno palco do Instituto de Educação, com uma média inacreditável de 625 espectadores por espetáculo.

Entretanto, se a crítica belo-horizontina foi condescendente com o espalhafato cênico e vocal¹⁷ deste primeiro trabalho de Giustino Marzano feito em palcos brasileiros, analistas cariocas como Paulo Francis e Bárbara Heliodora não agiram da mesma forma com outros trabalhos do diretor, que foi demitido do TU depois que vieram à tona, através do Diário da Tarde, fatos envolvendo má administração das verbas destinadas à produção de “Crime na Catedral” e sua postura autoritária na condução do Teatro Universitário. Mas isso só aconteceu em 1961, depois de Marzano ficar por três anos e meio à frente do grupo. Tal autoritarismo, segundo Dangelo (2010), tornou insustentável, logo após esta montagem, a convivência entre o diretor italiano e o grupo que havia participado do espetáculo. O resultado foi um processo de ruptura que culminou, em julho de 1958, com a demissão de toda a diretoria do TU, fazendo com que Marzano passasse a ser o único comandante do Teatro Universitário.

Os três anos e meio de Giustino Marzano à frente do *Teatro Universitário* não foram, de modo algum, o que se esperava. Neste tempo, se alguma coisa mereceu aplausos foi a criação de um pequeno teatro nas novas dependências do TU, à rua Espírito Santo,

¹⁷ Para obter outros detalhes sobre a montagem de “Crime na Catedral” e seu significado para o teatro mineiro que se fazia no final dos anos 1950, é essencial a leitura de DANGELO, Jota. **Os Anos Heroicos do Teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010, pp. 34 a 47.

1186, um teatrinho de bolso, para pouco mais de sessenta pessoas. [...] O que teve repercussão mesmo foram os desmandos administrativos de Giustino Marzano, seu autoritarismo, sua personalidade conflituosa, suas relações pouco civilizadas para com os alunos, desvios de comportamento que acabaram num inquérito administrativo solicitado pelo Diretório Central dos Estudantes ao Conselho Universitário da UFMG e que resultou na demissão do diretor italiano de suas funções à frente do *Teatro Universitário* em julho de 61. O inquérito ganhou as páginas da imprensa, com explosiva repercussão, graças às reportagens do jornalista Ivan Angelo no Diário da Tarde, em março de 1961 (DANGELO, 2010, p. 47).

Assim, pode-se mesmo dizer que venha daí, deste teatro mineiro ainda nascituro, algumas práticas tão comuns para aqueles que vivem o dia a dia e o noite a noite do meio teatral. Ou as diferenças entre Marzano e seus comandados, assim como acabam de ser colocadas pelas palavras de Jota Dangelo, não são capazes de lembrar as disputas entre grupos, entre atores e entre tendências das artes cênicas em que a classe teatral se envolve ou das quais se tem notícia? No entanto, as hostilidades entre os dois lados servirão para fazer com que nasça um grupo que será importante não apenas para o momento em que tais brigas ocorrem, mas para aquele que virá. Aquela momento em que o teatro será utilizado também como bandeira de resistência a um estado de coisas.

3.2 EXPERIÊNCIAS DECISIVAS

A consequência mais imediata das hostilidades entre Marzano e os estudantes do TU é a criação do Teatro Experimental (TE), pelo grupo encabeçado por Jota Dangelo. A assembleia que aprova os estatutos do novo grupo de teatro aconteceu em 17 de janeiro de 1959 e dela participam, além daqueles que logo responderão pelo TE, nomes como Haroldo e Rodrigo Santiago, Heloisa Bernardes, Júlio Varela, Luiz Carlos de Almeida Cunha, Maria Amélia Dornelles Dangelo e Afonso Romano de Sant'Anna. Cerca de um mês depois, em 22 de fevereiro, o comando do Teatro Experimental é definido, com Sylvio de Vasconcellos na presidência, Carlos Kroeber como diretor artístico, Carlos Denis Machado como diretor executivo, João Marschner como secretário e Jota Dangelo como tesoureiro. Do Conselho Consultivo, participavam

Silviano Santiago, Jacques do Prado Brandão, Maria Marschner, Abílio Machado Filho e Lúcia Machado de Almeida.

Trata-se, como se pode perceber, de uma mistura em que, segundo o próprio Dangelo (2010), jovens idealistas e entusiastas do teatro belo-horizontino estarão amparados por nomes respeitados da intelectualidade mineira. Na pauta de encenação do novo grupo seguiam duas vertentes claramente definidas: a da exibição de peças infantis e a da montagem de textos teatrais que, à época, eram considerados vanguarda, como Samuel Beckett, Eugéne Ionesco, Arthur Adamov, Boris Vian, Fernando Arrabal e Michel de Ghelderode. Nesse sentido, o grupo que, ainda que amadorística e informalmente, já havia realizado três montagens – “A voz humana”, de Cocteau, em 1956; “Canção e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”, de Rainer Maria Rilke, em 1957; e “A cantora careca”, de Ionesco, em 1958 – parte para uma formalidade que irá transformá-lo em um dos principais coletivos mineiros de artes cênicas nas décadas de 1960 e 1970. Segundo o próprio Dangelo, as propostas do TE demonstravam seu desejo de fazer um teatro que levasse qualidade ao público mineiro, sem que isso significasse, pelo menos em um primeiro momento, algum tipo de engajamento político:

Desde o início, os objetivos e estratégia do novo grupo foram claramente explicitados. Com elementos de formação universitária, atentos às novas correntes estéticas do teatro europeu e norte-americano, acompanhando o que estava acontecendo principalmente em São Paulo, com a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, o Teatro Experimental nunca poderia partir para o convencionalismo das eventuais produções do teatro brasileiro, ou mineiro, daquele momento. Não éramos também politizados suficientemente para pretender prioritariamente um teatro de função social, como parecia ser o caminho do Teatro de Arena, da capital paulista, que naquele ano de 58 estreara, com sucesso estrondoso, "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri. Estávamos mais envolvidos com problemas existenciais: Sartre e Camus eram autores de escolha. Entretanto, sempre racionais, sabíamos que era preciso algum artifício para sustentar uma aventura de resultados financeiros pouco compensadores (DANGELO, 2010, p. 54).

Tal artifício será justamente a escolha de um tipo de sustentação que não saia do próprio teatro: a montagem de espetáculos infantis que, por possuírem público garantido nos finais de semana de Belo Horizonte, serviriam para, além de aquecer a

trupe, assegurar a sobrevivência de um sonho. Assim, a primeira montagem do novo grupo é “Pluft, o fantasminha”, de Maria Clara Machado.

No entanto, mesmo para encenar uma produção infantil, as dificuldades enfrentadas pelo TE foram enormes, como relata Dangelo (2010). Segundo ele, tudo dependia dos integrantes do grupo, que não dispunham de dinheiro algum para construir cenários, compor figurinos ou divulgar o espetáculo. A saída era apelar para os próprios esforços e contar com a ajuda decisiva de parentes e amigos. A estreia de “Pluft”, que acontece em 23 de janeiro de 1959, é elogiada por João Etienne Filho em sua coluna de O Diário. Nela, na medida em que fala sobre as qualidades da peça, o crítico também chama a atenção para a importância do trabalho em equipe realizado a partir do espetáculo:

[...] dá gosto ver um espetáculo limpo, puro, bonito, movimentado, colorido, como o que o Teatro Experimental está apresentando aos sábados e domingos, no Francisco Nunes. O cenário é delicioso. Também as roupas, em belas cores. E se alguém quiser saber o que é um trabalho de equipe, vá ver de perto, para verificar como é fácil aproveitar cortinas velhas, inúteis fantasias, enfeites e berloques, para conseguir o efeito desejado (ETIENNE FILHO *apud* DANGELO, 2010, p.56).

Neste mesmo 1959, o sucesso de “Pluft” desencadeia a montagem de outras duas peças pelo Teatro Experimental: “O rapto das cebolinhas”, também de Maria Clara Machado; e “A cantora careca”, de Ionesco, numa tentativa não muito bem sucedida, logo se verá, de reeditar o espetáculo encenado uma única vez pelo TU, no ano anterior. A escolha deste texto revela que o grupo que estava se formando em Belo Horizonte perseguia, como sugeria seu próprio nome, a experimentação. Ionesco era, não apenas na Belo Horizonte que se preparava para entrar nos agitados anos 1960, mas também no restante do Brasil e no mundo, autor controverso e capaz de trazer para as artes cênicas novidades tão impactantes como o antirrealismo que compunha uma dramaturgia que, segundo Marvin Carlson, colocava em xeque “as convenções aceitas do teatro francês tradicional, a ênfase na palavra, o vínculo de causa e efeito, a tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter” (1997, p. 400).

E é exatamente porque é polêmico que o texto “A cantora careca” é escolhido pelo TE. Dangelo (2010) confessa em suas memórias que aqueles jovens apaixonados

pelo teatro faziam parte de uma geração que se encontrava mais próxima do existencialismo filosófico do que do marxismo. Neste sentido, é o debate instaurado em torno do autor romeno radicado em Paris que o torna desejável por aquele coletivo que busca o novo como ponto de partida. “O que chamava nossa atenção em Ionesco era a inovação, a modernidade, a pedra no meio do caminho dos realistas” (DANGELO, 2010, p. 57).

Assim, pode-se defender que, pelo menos em Belo Horizonte, a caminhada de um teatro que mais tarde irá abraçar atitudes políticas bastante definidas para fazer frente ao regime militar que se instala no Brasil começa com uma preocupação estética que quer romper com a tradição realista. E isto será debitado na conta de uma dramaturgia derrisória e capaz de escarnecer de um mundo pelo qual pouco mais tarde talvez fosse mais conveniente chorar. No entanto, para aqueles jovens que seguiam em busca de algo novo, a soma de todos os esforços parecia valer a pena.

Na escolha do texto de Ionesco pesaram duas razões: a coerência com o nome do grupo, que se propunha a experiências estéticas, e o intelectualismo que dominava a geração de 50, sempre pronta à polêmica, ao debate de ideias, ao confronto de opiniões, mais do que à busca do sucesso de bilheteria que poderia ser alcançado mais facilmente com a produção de êxitos consagrados ou comédias digestivas (DANGELO, 2010, p. 57).

No entanto, a data de estreia de “A cantora careca” é estabelecida pelo próprio autor como “um dia trágico” (DANGELO, 2010, p. 58). As justificativas para tal definição concentram-se, sobretudo, no palco escolhido para a encenação: o do Teatro Francisco Nunes que, com capacidade para aproximadamente 900 lugares, abrigou naquela noite de 17 de março de 1959 “no máximo dez espectadores, dos quais metade era de convidados” (DANGELO, 2010, p. 58). Some-se ao notório fracasso de bilheteria o fato de que, sabidamente, o texto de Ionesco, que carrega a fala em características difíceis como a abstração e a perda de sentido da própria linguagem, é mais adequado à encenação em palcos menores, uma vez que o cenário pedido nas rubricas pelo próprio autor cria limites com uma sala característica de uma casa da burguesia inglesa.

Além da montagem dos textos de Maria Clara Machado e de Eugène Ionesco, os atores do Teatro Experimental participam, durante o ano de 1959, de aulas na Escola de Dança de Klauss Vianna. E será a versão definitiva do balé “O caso do vestido”, inspirado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, que irá contar com a participação decisiva do TE. Em versão anterior, é importante lembrar, a direção de um coro formado por alunos do Teatro Universitário e conduzida por Giustino Marzano não foi bem recebida pela crítica especializada de Belo Horizonte, como mostra detalhadamente Arnaldo Leite Alvarenga em sua tese “Klauss Vianna e o Ensino de Dança: Uma Experiência Educativa em Movimento (1948 – 1990)” (2009).

De acordo com Alvarenga (2009), a opinião da imprensa, como era de se esperar, não passa despercebida pelo próprio Klauss Vianna. “Atento às críticas e insatisfeito quanto ao propósito final de sua pesquisa, Klauss Vianna retoma a coreografia, nela efetuando drásticas modificações no coro, nos cenários e nos figurinos” (ALVARENGA, 2009, p. 198). Neste sentido, a tal versão definitiva deste balé que é apontado por Arnaldo Leite Alvarenga como “obra histórica no campo da dança moderna de Belo Horizonte, e mesmo do Brasil” (2009, p. 200) estreia em 1960 e traz também, além das alterações de cenografia e figurino, os atores do Teatro Experimental em um coro que, ao contrário da versão anterior de Marzano, não disputa mais o palco com os bailarinos de Klauss Vianna.

O resultado é um reconhecimento da crítica que aponta não apenas para as qualidades da criação coreográfica, mas, também, para o fato de que a participação do TE, dirigida por José Aurélio Vieira, foi capaz de diminuir os excessos criados por Marzano em sua versão anterior. João Marschner, em crítica publicada no Estado de Minas, citado por Alvarenga (2009), chama a atenção para o fato de que “o coro, desta vez, era apenas um acontecimento rítmico sobre o qual se constrói a dança” (MARSCHNER *apud* ALVARENGA, 2009, p. 200). Trata-se, é o que posso inferir, de batalha ganha pelo grupo de Jota Dangelo na pequena, mas intensa guerra contra Giustino Marzano.

No entanto, o final de 1959 traz para a *trupe* do Teatro Experimental algo decisivamente importante para um grupo de jovens que, como aqueles, buscava, sobretudo, conhecimento sobre as artes cênicas. Em março daquele ano, Carlos

Kroeber havia viajado para os Estados Unidos, segundo Dangelo (2010), a convite do Departamento de Estado. O objetivo era conhecer o teatro norte-americano. Quando chega, em novembro, Kroeber traz em sua bagagem, além das aulas que teve no *Actor's Studio*, o texto de “Fim de jogo”, do irlandês Samuel Beckett, cuja montagem assistira em um teatro da periferia de Nova York, e bastante informação sobre o Método Stanislavski.

A montagem de um Beckett que era quase que desconhecido no Brasil começa imediatamente, com a tradução da peça escrita pouco tempo antes, em 1957, por João Marschner e Silviano Santiago. Nos ensaios, o estudo de Stanislavski, que aqueles jovens já conheciam através do próprio Marzano, ganha importância determinante nos ensaios. Além disso, o próprio Klauss Vianna oferece ao grupo aulas de preparação corporal. Nesse sentido, fatos como estes – um texto inédito no Brasil e ensaios com práticas inusuais para a época – irão fazer de “Fim de Jogo” mais do que uma simples peça em cartaz. Trata-se, acredito, de um verdadeiro acontecimento para uma Belo Horizonte que começa a se abrir de maneira mais categórica para um universo das artes cênicas capaz de oferecer ideias novas para o País de exceções que, pouco tempo depois, será preciso enfrentar.

A importância conferida à montagem de “Fim de jogo” pode ser comprovada por outros dois fatores. O primeiro é o fato de a peça ser também motivo para a inauguração do teatro de bolso do Museu de Arte da Pampulha, projetado por Oscar Niemayer que, então, passava por reformas. O outro, aquele que mostra que as atividades preparatórias do Teatro Experimental contavam também com a participação de vários atores que não pertenciam ao coletivo, mas que nem por isso perderam a oportunidade de se envolver com o espetáculo que começava então a tomar forma.

Tudo combinava para o coroamento do esforço feito para entregar à cidade uma das obras mais importantes do complexo arquitetônico da Pampulha: um autor que estava em foco na Europa, uma estreia nacional, um grupo que despontava como um dos mais respeitados da cidade. [...] Os ensaios da encenação foram precedidos por aulas sobre o Método de Stanislavski, preparação vocal e preparação corporal, as últimas ministradas por Klauss Vianna. O livro de presenças do Teatro Experimental desta época registra os nomes de muitos atores, dos quais uma maioria não fazia parte do elenco da peça, mas assistiam às aulas. Lá estavam, entre outros, Elvécio Guimarães, José Aurélio Vieira, Magda Lenard, Caio Boucinhas,

Mamélia Dornelles, Rodrigo Santiago, Dea Abreu, Terezinha Alves Pereira, Maria Lúcia Abreu, Neuza Rocha, Ezequiel Neves, Silvio Castanheira e Júlio Varella. Foi nesta época que Marco Antônio Menezes incorporou-se ao Teatro Experimental. Mais tarde seria um dos seus mais talentosos diretores (DANGELO, 2010, p. 61).

A noite de estreia de Beckett em Belo Horizonte e de batismo das obras do Museu de Arte da Pampulha foi também a do aniversário da capital, 12 de dezembro de 1959. Ao teatrinho de bolso, compareceram “toda a elite empresarial e social belo-horizontina [...] esbanjando charme e desfilando elegância e posses” (DANGELO, 2010, p. 62). Até o poderoso Assis Chateaubriand, dono do maior império de comunicação do País na época, estava presente.

No entanto, o melhor ainda estava por vir. Como conta o livro de memórias de Dangelo (2010), a crítica respondeu plenamente às expectativas que os integrantes do Teatro Experimental tinham da peça que encenavam. “Ousado. Trabalhado em seus mínimos detalhes, com uma consciência de grandes profissionais”, afirmava Etienne Filho (DANGELO, 2010, p.62). “Liderados (*sic*) por Carlos Kroeber e João Marschner, o Teatro Experimental já não é uma promessa, mas realização das mais impressionantes”, acreditava Salles (DANGELO, 2010, p.63), pouco tempo depois, no Diário da Tarde.

E tudo isso, é bom lembrar, para uma montagem que acontecera em um ritmo verdadeiramente alucinante, se for levado em consideração a entrega exigida pela preparação do grupo. Entre a chegada de Carlos Kroeber dos Estados Unidos na primeira semana de novembro de 1959 e a estreia da peça no dia 12 do mês seguinte, a *trupe* do TE tivera pouco mais de um mês para arrematar seu primeiro grande sucesso. Um êxito que poderá ser melhor percebido a partir das palavras de um dos mais respeitados nomes da crítica de teatro do Brasil, Bárbara Heliodora, que veio a Belo Horizonte especialmente para assistir à *première* de “Fim de jogo”:

[...] o palco tem algumas limitações de origem, mas há instalações boas para luz, boa acomodação para atores e, afinal de contas, um pouco fora do normal é sempre um excelente desafio para um grupo que tende para o experimental. Carlos Kroeber, o diretor do grupo, escolheu para a estreia do palco do Museu o famoso “Fin de partie”, de Samuel Beckett, texto de dificuldades extraordinárias, mas cuja altíssima categoria, cuja imensa beleza poética contribuem

decisivamente para definição do que pensam os componentes do Teatro Experimental a respeito da tarefa de fazer o teatro a que se propuseram. Felizmente, o Teatro Experimental não nos desapontou: o espetáculo “Fim de Jogo” é de um nível bastante satisfatório, sugerindo principalmente uma grande seriedade de intenção, uma interessante tentativa de penetração do complexo texto de Beckett. [...] O espetáculo de "Fim de Jogo" é um espetáculo amador, com necessidade de qualificação para o termo. Os atores do TE reúnem-se três vezes por semana para aulas de movimento, voz e improvisação (Método de Stanislavski). Para quem pensava que Belo Horizonte não estivesse a par do movimento renovador do teatro isto é uma boa notícia. A direção de Carlos Kroeber nos pareceu de um modo geral correta, e se em alguns pontos não chegamos a concordar com a linha dada, não podemos julgar até que ponto o diretor foi levado a aproveitar da melhor maneira possível seu elenco de principiantes. Apenas na cena inicial, em que Clov se mexe sozinho em cena, não aceitamos esta ideia, pois Jota Dangelo é, sem dúvida, o melhor elemento do elenco, indiscutivelmente um ator, e, no entanto, faltou à abertura de “Fim de Jogo” essa noção de automatismo, de ritual do movimento que deveria ser indispensável a Beckett. Sem atingir o nível de Jota Dangelo, mas bastante satisfatório, é Silvio Castanheira, o Hamm do Teatro Experimental. Se ressalvas fazemos à sua atuação é porque houve momentos em que nos pareceu resvalar para o emocional, o que nos parece indesculpável nesse mundo vazio de emoções de Samuel Beckett. Em Nagg e Neli, Ezequiel Neves e Neuza Rocha não alcançam o mesmo alto rendimento dos dois atores principais, mas é necessário ressaltar a indiscutível honestidade de suas atuações. De um modo geral, o espetáculo foi bom. Parabéns aos mineiros (HELIODORA, 1960 *apud* DANGELO, 2010, p. 63).

Nesse sentido, pode-se dizer que 1959 foi um ano marcante para o Teatro Experimental. Segundo Dangelo (2010), o TE acabou arrebatando as principais distinções da crítica especializada, em uma espécie de prêmio que o jornal Diário da Tarde concedia na época. Assim, “Fim de Jogo” foi escolhido o melhor espetáculo, e, por sua atuação nesta montagem, Carlos Kroeber fora eleito o melhor diretor do ano, João Marschner melhor cenógrafo, Silvio Castanheira o melhor ator, Ezequiel Neves melhor ator coadjuvante e Neuza Rocha melhor atriz coadjuvante. E as distinções não paravam no espetáculo de Beckett. Outras duas encenações do Teatro Experimental – “A Cantora Careca”, de Ionesco; e “O Rapto das Cebolinhas”, de Maria Clara Machado – conduziram a trupe aos prêmios de melhor atriz para Heloisa Bernardes, de ator revelação para Donato Donatti, atriz revelação para Mamélia Dornelles e diretor revelação para Jota Dangelo, que assinara a direção do espetáculo infantil.

Segundo palavras de Ribeiro (2012), hoje reconhecido encenador e, naquele início de 1960, um jovem que ainda sequer iniciara seu caminho pelo teatro, o Teatro

Experimental significou muito para Minas Gerais. “Quando decidi fazer teatro pra valer, o Teatro Experimental era a referência. Tratava-se de um grupo que possuía pesquisa e que fazia as coisas a partir de ideias melhor estruturadas. O TE foi o grande grupo de Minas neste momento” (RIBEIRO, 2012).

Talvez seja mesmo por isso que, naquele 1959, outros espetáculos foram produzidos em Belo Horizonte, entretanto, sem a mesma projeção das montagens do Teatro Experimental. O Teatro do Sesi levou “A Sapateira Prodígiosa”, de García Lorca, com direção de João Ceschiatti; o Teatro Universitário da UFMG, ainda sob a condução do polêmico italiano Giustino Marzano, encenou “Apollo de Bellac”, de Giraudoux; e Coracy Raposos e seu Teatro Moderno de Arte montaram “À Margem da Vida”, de Tennessee Williams, “com um elenco que fazia sucesso na TV Itacolomi” (DANGELO, 2010, p. 64), composto por Otávio Cardoso, Lady Francisco e Rosely Cardoso. Vale ainda destacar, em 1959, duas produções dirigidas por João Etienne Filho, que marcaram – sem grandes repercussões, contudo, uma vez que a companhia não se destacaria nos próximos anos -, o surgimento do Teatro da Universidade Católica: “Viagem Feliz de Trenton a Camdem”, de Thornton Wilder; e “Uma Partida de Buraco”, de Alfred Gheri.

A década de 1960, contudo, inicia-se para o Teatro Experimental com a perda de um de seus mais importantes componentes. Aqui se está falando da saída de Carlos Kroeber do TU, que acontece em função do convite recebido para ser assistente de direção e administrador da Cia. Tônia-Celi-Autran. Durante os próximos oito anos, Carlos Kroeber percorrerá o Brasil e países como Portugal, Uruguai e Argentina com a companhia, trabalhando na produção de aproximadamente 20 montagens. Depois, radicado no Rio de Janeiro, não seria errado afirmar que Kroeber irá se dedicar de maneira mais decisiva à carreira de ator, trabalhando, entre 1976 e 1998, em 33 telenovelas e tornando-se bastante conhecido pelo grande público. Seu reconhecimento mais importante como intérprete vem do cinema – vale lembrar que Carlos Kroeber integrou o elenco de 42 longas-metragens nacionais – como melhor ator nos festivais de Brasília e Gramado, por sua atuação no filme “A Casa Assassinada”, adaptado por Paulo César Saraceni da obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso. Ao teatro, Kroeber não irá se dedicar com intensidade. Mesmo assim, vale lembrar sua participação, como ator ou diretor, em 16 espetáculos depois que deixa

Belo Horizonte. Em entrevista à revista Filme e Cultura de julho de 1972, Kroeber lembra seus tempos na capital mineira: “Comecei há 15 anos atrás (*sic*), em Belo Horizonte e me orgulho de duas coisas que fiz lá: uma, o Teatro Experimental; a outra o Teatro Universitário, um dos mais bem organizados do Brasil” (KROEBER, 1972).

A saída de Carlos Kroeber, contudo, é respondida, segundo Dangelo (2010, p. 65) com a entrada de três atores e duas atrizes para o elenco do Teatro Experimental: José Aurélio Vieira, Caio Boucinhas, Íris Tecles, Décimo de Castro e Jacqueline de Paula. Na condução da cena, a saída de Kroeber é compensada pelos trabalhos de João Marschner e Ezequiel Neves. São eles, respectivamente, que irão dirigir o auto medieval “Todomundo” e o infantil “A volta do Camaleão Alface”, de Maria Clara Machado.

Em seu livro de memórias, “Os anos heroicos do teatro em Minas”, ao lembrar a montagem de “Todomundo”, Jota Dangelo (2010) toca em um assunto que pode-se dizer que até hoje é debatido não apenas no que diz respeito ao teatro mineiro, mas às artes cênicas de uma maneira geral: a distância que muitas vezes separa aquilo que se convencionou chamar “grande público” dos grupos que trazem ao palco propostas estéticas mais arrojadas, baseadas sobretudo na pesquisa.

Segundo Dangelo (2010), ao montar “Todomundo”, uma peça tematizada na religiosidade cristã e escolhida exatamente por ser “um texto reverenciado no mundo inteiro como representativo do teatro medieval, encenado em muitos países, particularmente na Europa, por elencos profissionais e diretores de primeira linha” (DANGELO, 2010, p. 66), a ideia do TE era estreitar o espetáculo na Semana Santa e lotar o teatro Francisco Nunes, o que só acontecia, na mesma época, com as montagens melodramáticas que traziam ao palco os atores famosos da TV Itacolomi.

Tínhamos uma certa inveja destas produções, vendo filas e filas de espectadores às portas do Francisco Nunes, nós que, a não ser nas peças infantis, contávamos com um público minguado nas nossas encenações de vanguarda. Evidentemente, nunca nos passaria pela cabeça enveredar por melodramas daquele tipo, “repertório de circo”, como dizíamos, equivocados na nossa avaliação preconceituosa (DANGELO, 2010, p. 66).

A estreia de “Todomundo”, contudo, teve que ser adiada, em função de problemas de saúde de Marschner. Jota Dangelo assume a direção e o público belo-horizontino só irá conhecer o auto cristão do Teatro Experimental no dia 11 de junho, bem mais de uma quaresma depois da Semana Santa de 1960. De acordo com o próprio Dangelo, “foi um público pífilo, bem diferente daquele que lotava as sessões de ‘O mártir do calvário’¹⁸ dos atores da TV Itacolomi...” (DANGELO, 2010, p. 67).

No que diz respeito à discussão que sempre surge sobre uma possível incompatibilidade entre “teatro de vanguarda”, para usar as palavras do próprio Dangelo (2010, p. 66), e espetáculos com plateias lotadas, talvez valesse lembrar o que Hans-Thies Lehmann (2007) diz sobre o teatro pós-dramático e sua relação com o público valeria também para qualquer montagem que apresente novidades cuja percepção dependa de instrumentos conceituais mais elaborados ou atuais.

Já no que diz respeito à esmagadora maioria do público, o que ela espera do teatro, *grosso modo*, é a ilustração de textos clássicos, talvez aceitando uma encenação “moderna”, desde que dotada de fábula compreensível, de um contexto que faça sentido, de uma autenticidade cultural, de sentimentos teatrais tocantes (LEHMANN, 2007, p. 22).

Em seu início, o Teatro Experimental terá que aprender sobre isso até encontrar, anos mais tarde, não a fórmula, mas a cena que faça com que o auditório transborde de pessoas comuns, que não são especialistas em teatro. Mesmo que o público de “Fim de Jogo” – o Beckett que substituiu “Todomundo” naquela Semana Santa de 1960, já que o Francisco Nunes estava reservado e o bordão de que “o espetáculo não pode nunca parar” soava mais como uma ordem – tenha comparecido de maneira razoável, os aplausos não foram entusiasmados. Segundo Dangelo (2010), “a impressão que se tinha é a de que [o público] não havia entendido coisa alguma do que fora visto” (DANGELO, 2010, p. 66). Talvez seja este mesmo o preço a pagar, em 1960 e hoje, para um teatro que leve o experimental no nome e na alma.

¹⁸ “O mártir do calvário”, de Eduardo Garrido, era um dos melodramas que os atores da TV Itacolomi costumavam encenar no Teatro Francisco Nunes durante a Semana Santa.

3.3 O TEATRO GANHA A UNIVERSIDADE

O ano de 1961, contudo, marcou, como aqui mesmo já se contou, a queda de Giustino Marzano do comando do Teatro Universitário. A saída do diretor italiano – investigado pelo Conselho Universitário da UFMG e seriamente acusado por “irregularidades de gestão, gastos desnecessários, depoimentos de alunos que se afastaram da instituição, e até acusações que envolviam questões morais vieram à tona perante a Comissão de Inquérito” (DANGELO, 2010, p. 71) – e acabou por fazer com que a parte oposta, a do próprio Dangelo, saísse do episódio com razão a seu favor.

Mas quem passaria a dirigir o TU não estava entre os integrantes do Teatro Experimental. Antes, contudo, de passar para esta questão, vale lembrar que, naquilo que se refere à política, 1961 traz fatos que começarão a definir o futuro do País. Trata-se da renúncia de Jânio Quadros, no dia 21 de agosto, e da chamada Campanha da Legalidade que, com o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, à frente, acabaria por assegurar a posse do vice João Goulart, ainda que sob a exceção de um regime parlamentarista cujo primeiro-ministro seria o deputado Tancredo Neves, candidato ao governo do estado de Minas Gerais derrotado nas eleições do ano anterior pelo banqueiro Magalhães Pinto.

Nesse sentido, não é demais afirmar que os antecedentes mais decisivos dos temas abordados neste estudo podem sim ser resumidos no ano de 1961. De um lado, estão as artes cênicas e todos aqueles que por elas se interessam em Belo Horizonte, fazendo teatro, brigando pelo teatro, pensando teatro. De outro, a trama política que é tecida com linhas de cores, direções e envergaduras distintas, que acabarão por conduzir o Brasil a um de seus momentos mais trepidantes. Vale aqui, antes de passar, como já se disse, aos fatos que constroem os alicerces mais robustos do Teatro Universitário da UFMG, atentar para a descrição que o próprio Dangelo (2010) faz, em suas memórias, de como seu teatro e as circunstâncias políticas se relacionaram neste momento confuso da vida brasileira:

Em 1960, Tancredo Neves, candidato ao governo de Minas, apoiado por forças supostamente imbatíveis, foi derrotado pelo banqueiro Magalhães Pinto, da UDN. Com dois vices, de partidos diferentes (na

época era permitido), com uma cisão no PSD, traidores de todos os tipos, e mais o “efeito Jânio Quadros”, algo parecido com o que se viu acontecer em 2002 com Lula, Tancredo foi derrotado. E Jânio nem era da UDN. Este, um partido que sempre viveu à sombra dos quartéis das Forças Armadas, chegava ao poder que almejava desde a deposição de Getúlio em 45. As vitórias de Magalhães Pinto, em Minas, ou a de Jânio, para presidente, não interromperam o movimento de politização que estava em marcha. Na verdade, o sonho de poder da UDN durou pouco. A renúncia intempestiva de Jânio Quadros, em agosto de 61, levou o País a um impasse resolvido com o artifício do parlamentarismo, que acabou fazendo Jango, que era o vice de Jânio, Presidente, e Tancredo Neves, derrotado em Minas em 60, mas um dos artífices da solução parlamentarista, Primeiro-Ministro.

Estivemos nós, do Teatro Experimental, como cidadãos, nesta luta, ao lado da Constituição, pela posse de Jango, de fato e de direito. Como cidadãos. Mas como agentes culturais nada mudou na nossa trajetória: a vanguarda, europeia ou não, continuava a ser nosso foco de atenção (DANGELO, 2010, p. 71).

É importante debruçar sobre tal momento para que se possa compreender aquilo que virá depois no que se refere a um teatro de resistência produzido em Belo Horizonte. Como se pode ver, na fala de Jota Dangelo não existe sequer a possibilidade de relacionar teatro a política. A vanguarda a que o médico nascido em São João Del Rey se refere é um lugar essencialmente cultural. Não há lugar ali para a política. Esta deve estar no exercício da cidadania, da constituição, da legalidade.

Tal postura, embora possa ser considerada *gauche* naquele momento e até mesmo nesta atualidade em que antagonismos como direita/esquerda parecem não fazer mais sentido, não guarda semelhança alguma com o teatro que aqui mesmo no Brasil já era feito pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – CPC da UNE e que chegará a Belo Horizonte influenciando grupos como o Teatro de Pesquisa, de Pedro Paulo Cava, e o Geração, de Eid Ribeiro.

A ocasião, como já se disse, é ideal para que o agit-prop¹⁹ de resistência se instale no teatro feito na capital mineira. Contudo, para aqueles que pensam as artes cênicas em Belo Horizonte, política e teatro estão separados. Será necessário que o Teatro

¹⁹ Agit-prop é a abreviação/justaposição de agitação e propaganda. Trata-se de um ideia do marxismo-leninismo que, no teatro, influenciou autores como Bertold Brecht e Erwin Piscator. Trata-se, em linhas gerais, de teatro político, voltado para influenciar as massas segundo as ideologias de esquerda, em oposição ao drama burguês.

Universitário da UFMG se instale a partir de uma gestão mais consistente para que novas cabeças comecem a pensar outros rumos para a cena belo-horizontina. E isso começa a acontecer com a entrada de uma nova diretora para o comando do TU.

A escolha de Haydée Bittencourt para liderar uma nova fase do Teatro Universitário da UFMG, logo após o episódio que resultou no desligamento de Giustino Marzano, partiu de uma indicação do crítico e professor Sábato Magaldi ao reitor Orlando de Carvalho. A inegável experiência de Haydée como encenadora e atriz de teatro e televisão não foi o que mais pesou em sua escolha para o TU. Certamente, aquilo que fez com que o jurista que havia acabado de assumir a reitoria da UFMG tomasse sua decisão foi o currículo que a atriz tinha na área acadêmica.

Quando aceitou dirigir o Teatro Universitário, Haydée já havia acumulado práticas notáveis na docência em artes cênicas. Depois de estudar na Royal Academy of Dramatic Art (Rada), em Londres, tornou-se professora da mais tradicional escola de teatro brasileira, a Escola de Arte Dramática (EAD). Fundada por Alfredo Mesquita em 1948, a EAD hoje é parte da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

Nesse sentido, quem chegava para comandar o TU não era somente uma atriz, ainda que viesse com o peso do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC²⁰ e do Grande Teatro Tupi²¹, experiências que, naquela época, eram suficientes para oferecer o melhor cartão de visitas para um profissional de artes cênicas. Haydée Bittencourt era também uma educadora e talvez tenha sido esta sua característica que tenha mais impressionado Orlando de Carvalho. O fato é que a diretora, que chegara para ficar os três anos do mandato da reitoria, acabou ficando por 25 anos.

²⁰ A exemplo da EAD, o TBC também foi criado em 1948, com endereço na rua Major Diogo, em São Paulo. Até 1964, funcionou também como companhia estável. Seu elenco contava com nomes famosos da cena brasileira, como Cacilda Becker, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Cleyde Yáconis, Paulo Autran e Sérgio Cardoso.

²¹ O Grande Teatro Tupi foi um dos programas mais populares da extinta TV Tupi. Criado em 1956, sobreviveu até 1965, encenando aproximadamente 450 peças telepeças em uma época na qual a televisão não contava, por exemplo, com o artifício do videoteipe. Criado por Sérgio Britto, ia ao ar sempre às noites das segundas-feiras. Seu elenco era composto por atores e atrizes do TBC.

Pode-se afirmar que a seriedade e a clareza da vocação de Haydée Bittencourt para o teatro e, sobretudo, para a educação do teatro, são questões inegáveis. Ao chegar para o TU, ela trouxe consigo uma noção de profissionalismo que necessitava ainda ser aperfeiçoada no teatro mineiro. Palavras como rigor, disciplina, discernimento, dedicação e cuidado são comuns nos depoimentos sobre Haydée no livro escrito por Gabriel Federicci (2010). Um desses testemunhos é de José Antônio de Souza, que mais tarde irá criar o grupo Geração, encenando peças de resistência ao regime militar:

Fui aluno e posteriormente tornei-me professor do Teatro Universitário. Tive a honra de ser aluno da Haydée Bittencourt. Ela certamente mudou o panorama teatral de Belo Horizonte, conferindo a ele uma consciência de profissionalismo. É inegável dizer que Haydée conferiu aos espetáculos uma qualidade rara, privilegiando a dramaturgia nacional. Através dela conhecemos a arte na sua acepção maior.

Sempre que foi preciso ela lutou por verba junto à reitoria da UFMG. As suas reivindicações não se limitavam a esse aspecto, ela ia além, exigindo atenção da própria prefeitura e até mesmo do Estado de Minas.

A alta disciplina que ela nos exigia era aplicada desde o abrir da cortina até o mais simples arranjo de um objeto de cena. Nunca vou me esquecer da minha experiência como cortineiro – a única da minha vida – foi um desastre. Quando era para eu abrir a cortina, eu abri rapidamente. A Haydée ficou muito brava, disse que eu devia ser mais cuidadoso, que a cortina devia ser aberta devagar. Haydée nos ensinou inúmeras lições, as quais eu carrego até hoje comigo (FEDERICCI, 2010, p. 251-252).

No entanto, mesmo que Haydée Bittencourt fosse capaz de enfrentar reitores, prefeitos e governadores em defesa do teatro, seria impossível pensar na diretora do TU como alguém de esquerda, capaz de usar o teatro para combater o regime militar. Quase o mesmo poderia ser dito de Jota Dangelo, um mineiro nascido em família tradicional de São João Del Rey, médico e, agora ao lado de Haydée, professor de interpretação do Teatro Universitário. Não seria demais afirmar que é exatamente esta entrega ao teatro enquanto arte que torna possível que o TU, na construção de uma nova história que acontece a partir de 1961, faça com que surjam em seu interior grupos e pessoas que venham, mais tarde, a combater o regime militar instaurado em 1964 e enxergar nas artes cênicas uma finalidade diferente daquela que, naturalmente, está voltada apenas para si mesma.

Ou seja, o que aqui se defende é que nomes como Haydée Bittencourt e Jota Dangelo, embora não possam ser definidos a partir de uma posição política de esquerda, trazem em si uma paixão pelo teatro que, aliada a uma formação clássica na qual o respeito a valores como liberdade, seriedade e autonomia é fundamental, tornam possível o surgimento de novas ideias e práticas, a partir da tolerância, da aceitação das diferenças. É exatamente isso que se pode perceber no depoimento de Jonas Bloch sobre a diretora do Teatro Universitário:

Haydée nos deu um exemplo de dedicação, seriedade e profissionalismo que, certamente, influenciou a carreira de todos os que vivenciaram esta experiência. Ela soube trabalhar com respeito à individualidade de cada ator, o que gerou uma montagem de alto nível (FEDERICCI, 2010, p. 245).

A trajetória do TU sob a liderança de Haydée começa com a contratação de novos professores e, segundo Dangelo (2010), com o retorno de quase todos os membros do Teatro Experimental que, vale lembrar, fora criado em função da ruptura com Giustino Marzano. João Etienne Filho, além de tornar-se diretor administrativo da escola, passou a ser também professor da cadeira de Teatro Brasileiro. Klauss e Angel Vianna assumiam a disciplina de Preparação Corporal; Geraldo Maia, a de Técnica Vocal; Pontes de Paula Lima, a de História do Teatro; e Dangelo, a de Interpretação, ensinando para os alunos o método Stanislavski.

Assim, muito embora a posse de Haydée Bittencourt tenha acontecido em setembro de 1961, os resultados da mudança só seriam sentidos no ano seguinte, com a encenação de “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Jota Dangelo, e de “O Noviço”, de Martins Penna, marcando a estreia de Haydée numa encenação do TU. Em 1962, o TU monta também “O pagador de promessas”, de Dias Gomes. Em 1963, é a vez do texto de Jorge de Andrade, “O telescópio”, numa mostra bastante clara da orientação do grupo em trabalhar com autores brasileiros. No elenco, nomes que logo trariam fôlego novo para a cena mineira, como Helvécio Ferreira, José Antônio de Souza e José Ulysses de Oliveira.

No ano do golpe, o Teatro Universitário da UFMG monta Nelson Rodrigues, marcando, como já se viu aqui mesmo neste trabalho, a inauguração do palco da Cruz Vermelha, o Teatro Marília. O TU começa a encontrar seu próprio caminho e, talvez

por isso, Haydée Bittencourt resolve dar vez a sua devoção a Shakespeare, aprimorada desde os tempos de estudante da Royal Academy of Dramatic Art, e encenar “Sonho de uma noite de verão”. A montagem, considerada por Haydée seu maior sucesso à frente do TU²², irá aos palcos também durante 1965, não apenas em Belo Horizonte, mas também em cidades do interior de Minas e em capitais de outros estados, como São Paulo, onde foi levada no Teatro Leopoldo Fróes, em maio daquele ano.

Contudo, é importante dizer que, logo após a encenação de “O Noviço”, em setembro de 1962, enquanto os membros do Teatro Experimental davam seguimento ao curso com Haydée Bittencourt, Jota Dangelo viajava para os Estados Unidos, para a cidade independente²³ de Saint Louis, localizada no encontro dos rios Mississippi e Missouri, a fim de usufruir de uma bolsa de estudos de medicina. Lá, ele ficou até dezembro de 1963. Quando chegou novamente a Belo Horizonte, encontrou seus antigos companheiros já formados pelo Teatro Universitário e um Brasil, segundo ele mesmo, bastante diferente daquele que deixara. Vale aqui atentar para as palavras do próprio Dangelo, quando tenta descrever, em suas memórias, as impressões que teve antes e depois de regressar ao País:

Em St. Louis, à distância, e com outros brasileiros que também eram beneficiários de bolsas de estudos, eu acompanhava o tumulto que aqui se instalava, a luta de Jango pelas reformas de base, a fogueira acesa pelos sindicatos urbanos e rurais, o grito de Julião à frente das Ligas Camponesas ("reforma agrária, na lei ou na marra"), a inabilidade política do governo, os confrontos entre direita e esquerda alimentados pela guerra fria, a ostensiva interferência americana, assustada pela pedra no meio do caminho, Cuba, que parecia disposta a apoiar os sonhos românticos e utópicos de exportação revolucionária de Che Guevara. Sabíamos, nós, os brasileiros no exterior, que algo estava para acontecer. Eu não me perdoaria se acontecesse sem que eu estivesse presente, testemunha da catástrofe anunciada ou da utópica redenção. Felizmente eu estaria presente quando a catástrofe aconteceu. Pude testemunhá-la. O que me serviu de estímulo para a rebeldia dos anos que se seguiram.

Na minha ausência do País a esquerda conquistara espaço, os sindicatos, pelegos ou não, se agigantaram, havia uma imprensa

²² No livro de Gabriel Federicci, Haydée Bittencour afirma: “O nosso maior sucesso foi, sem dúvida, Sonho de Uma Noite de Verão, de Shakespeare. Era a comemoração do quarto centenário do Bardo. Eu dirigi a peça sem nenhum intervalo, o espetáculo durava duas horas e dez minutos”. (FEDERICCI, 2010, p. 181)

²³ Nos Estados Unidos, uma cidade independente é aquela que não pertence a nenhum condado.

disposta a dar apoio à causa popular, o CPC (Centro Popular de Cultura) encantava o público estudantil, o direito à propriedade era considerado uma aberração capitalista. Havia uma tênue e até infantil esperança em fazer da Serra do Mar e da Mantiqueira uma Sierra Maestra brasileira. O 31 de março, ou primeiro de abril, como queiram, nos fizeram voltar à realidade crua: em País continental não há Sierras Maestras. Nunca consegui compreender a dicotomia em que vivíamos naqueles anos: politicamente nos dizia-mos (*sic*) de esquerda, marxistas-leninistas, alguns de nós filiados ao Partido Comunista; esteticamente, éramos vanguardistas, o que, naquele momento, era pouco menos que ser alienado (DANGELO, 2010, p. 74).

Ao regressar, Dangelo reassume a liderança do Teatro Experimental. Ao mesmo tempo, procura tomar pé da situação e entra para o Grupo dos Onze, que eram coletivos criados por Leonel Brizola, inspirados nos onze jogadores de uma equipe de futebol, que, em função dos momentos decisivos vividos pelo País, procuravam propostas para a transformação política e social.

Ali, buscávamos algum tipo de solução para o futuro do Brasil. No entanto, não posso dizer que nós, do Teatro Experimental, fôssemos pessoas de esquerda. Estávamos muito mais preocupados com questões estéticas do que com as políticas. Nossa inquietação era com a vanguarda teatral europeia. Fazíamos um teatro que era experimental até mesmo no nome do grupo. Nosso maior objetivo era entender Beckett e Ghelderode (DANGELO, 2013).

Contudo, Dangelo ganhará um parceiro de peso para montar seus novos espetáculos. A partir de sua volta dos Estados Unidos, ele terá a companhia de um aluno do TU, Jonas Bloch. Assim, em 1965, serão encenadas quatro peças: “Bolota contra o Bruxo”, com dramaturgia do próprio Bloch; “O Escorial”, de Ghelderode; “Atos sem palavras I e II”, de Beckett; e “História do zoológico”, de Albee. Embora a parceria entre Dangelo e Bloch tenha dado certo, os propósitos deste último com relação ao teatro são diferentes daqueles que, tradicionalmente, impulsionavam o TE. É o que se pode perceber a partir das próprias palavras de Jonas Bloch:

Para minha surpresa fui convidado por Jota Dangelo para juntar-me ao Teatro Experimental, de bela trajetória, com repertório sofisticado. Eu não tinha a formação intelectual de Dangelo, nem do grupo que o cercava, o que me deixava mais calado, em observação. A convivência com essas pessoas que rodeavam o grupo me fez perceber que havia nas conversas uma necessidade de afirmação pessoal. Citavam, o tempo todo, frases de autores consagrados, trazendo muito pouco de suas próprias ideias, algo original. Era chique ser intelectual. Sentia-me um corpo estranho naquele grupo, apesar

da grande simpatia que tinha por todos. Vi que era um artista, queria criar, não ficar num bar discutindo, ou escrevendo artigos que eram mais uma afirmação do que uma contribuição ao pensamento. Dangelo, catedrático de anatomia da Faculdade de Medicina da UFMG, costumava escrever e dirigir o Show Medicina, um sucesso popular da Universidade e, além de compositor, comandava uma Escola de Samba em São João del-Rei, o que revelava um Dangelo popular, diferente daquele grupo que conheci, ao mesmo tempo que escrevia brilhantemente em jornais de cultura. Passei cinco anos criando junto com Dangelo, um período de enorme produção. Tínhamos uma grande sintonia e a paixão pelo Teatro, que fazia com que tudo corresse bem. Eu, pela minha formação de Artes Plásticas, cuidava dos cenários, figurinos, divulgação, e Dangelo da música, da iluminação” (DANGELO, 2010, p. 82).

Durante esses cinco anos citados por Bloch, muita coisa foi produzida. O Teatro Experimental já era uma realidade não apenas para Minas Gerais, mas para o Brasil, na medida em que buscava até mesmo a profissionalização e conseguia viajar com seus espetáculos. Nesse sentido, o terreno estava preparado para que dele nascessem montagens, outros grupos e pessoas que enfrentassem, com as armas da dramaturgia, o regime militar recém instalado no País e já caminhando para o recrudescimento.

E este chão é composto por dois pontos de inegável fertilidade. De um lado, como já se disse, encontra-se a busca de novas formas preconizadas pelo TE. De outro, um Teatro Universitário que começa a cumprir seu papel, no sentido de fazer com que o ensino das artes cênicas seja uma realidade em Belo Horizonte. Pode-se então dizer que os antecedentes para que surja em Minas Gerais um teatro de resistência já se completaram nestas duas instâncias. Assim, será exatamente do TE e do TU que nascerá a determinação para o combate.

4 TEATRO DE RESISTÊNCIA: AS ARTES CÊNICAS EM MINAS ATÉ 1980

Em 1965, o único espetáculo montado pelo Teatro Experimental a ganhar contornos políticos foi infantil. Trata-se de “Bolota contra o Bruxo”, escrito por Jonas Bloch. A peça conta a história de um casal de bruxos que precisa de um relógio pertencente a um clube de garotos para fazer suas maldades. Os bruxos representavam o regime militar e o velhinho Esperança, um senhor que cuidava e inspirava os meninos, o povo. O relógio seria a liberdade. No finalzinho do espetáculo, até os bruxos se tornam bons, acabando por devolver o relógio a Esperança.

A crítica ao golpe estava sobretudo no texto de Bloch, recheado com palavras que não passariam despercebidas pelo espectador mais atento. Segundo Dangelo (2010), no dia da estreia, um desses espectadores foi justamente Pontes de Paula Lima, responsável pela primeira tradução de Stanislavski para o português, professor de História do Teatro do TU, como já se viu, e intelectual conhecido por suas convicções de direita. Defensor vibrante do Golpe de 1964, Paula Lima protestou de forma frenética contra montagem:

Ao final do espetáculo de estreia, ainda no hall do *Teatro Marília*, Paula Lima fez um comício contra o que chamou de “perversão da criançada”, “espetáculo comunizante”, “invasão ideológica descabida de encenadores subversivos”. Teve que sair às pressas do teatro para não ser agredido por alguns elementos mais temperamentais do Teatro Experimental que reagiram ao seu palavrório (DANGELO, 2010, p. 83).

No entanto, até 1966, o Teatro Experimental irá se manter em sua linha inicial de encenação, que era a de montar autores estrangeiros cuja dramaturgia possuísse algum aspecto inovador. Mas a mudança não tardaria a acontecer e seria incentivada por aquilo que, no Rio de Janeiro e em São Paulo, já acontecia de maneira decisiva e com grande sucesso e repercussão: o protesto contra o regime militar.

Em São Paulo, quem está na linha de frente é o Teatro de Arena, que levou para a cena o espetáculo de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, “Arena conta Zumbi”. Naquele espetáculo, que marcou tanto Dangelo quanto Bloch, além do protesto político que partia da história da resistência dos escravos ao domínio português,

surgia o Sistema Coringa, criado por Boal, a partir do qual os atores se alternavam em diversos papéis, enquanto ao personagem Coringa cabia a função de provocar o espectador, na medida em que era uma “figura situada entre a peça e a plateia, que comenta, orienta, cria e quebra a ilusão” (CARLSON, 1997, p. 459).

No Rio de Janeiro, o Grupo Opinião, formado por artistas ligados ao CPC da UNE, que havia sido colocado na ilegalidade logo após o golpe militar, leva o espetáculo “Liberdade, Liberdade”, criado por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, no qual Paulo Autran, Tereza Raquel, Oduvaldo Vianna Filho e Nara Leão interpretavam peças, poemas e canções nas quais o foco era colocado exatamente, mas de maneira indireta, na crítica às restrições impostas pela ditadura. A peça, vale dizer, percorre o Brasil, chegando a capitais e a cidades do interior de alguns estados, em *tournee* de grande sucesso.

Como já se disse anteriormente, tais espetáculos parecem dar o empurrão que faltava para que o Teatro Experimental mude sua linha de encenação. Contudo, será preciso, antes, passar por Bertolt Brecht, um autor que reunia as características mais apropriadas à agitação vivida pelo TE em 1966. Primeiro, porque se tratava de um dramaturgo considerado vanguarda, condição cara para a maior parte do grupo; depois, porque trazia para a cena as palavras de protesto exigidas pelo momento, uma vez que era autor reconhecidamente marxista. Aproveitando-se de que 1966 marcava o décimo aniversário da morte de Brecht, Dangelo e Bloch escreveram “O homem e seu grito”, uma composição em duas partes: a inicial, trazendo uma composição de poemas e textos do autor alemão; a outra, com uma adaptação de “O círculo de giz caucasiano”. De acordo com Dangelo (2010), esta montagem inaugura uma nova fase no TE. Nela, o teatro ia além do teatro e passava a se preocupar com outras questões que não aquelas essencialmente estéticas.

Com este espetáculo estávamos ingressando na linha político/ideológica do Teatro Experimental: a contradição entre a prática cidadã na luta contra a ditadura e o ato criativo, esteticamente revolucionário, mas politicamente alienado, chegava ao fim. Agora, éramos contra a ditadura, no dia-a-dia e também no teatro que pretendíamos fazer (DANGELO, 2010, p. 87).

Do ponto de vista da encenação, o TE realizou um Brecht “realista e stanislavskiano” (DANGELO, 2010, p. 87), mesmo utilizando recursos épicos de encenação, como cartazes, em forma de slides, e máscaras. O espetáculo foi considerado bem-sucedido tanto no que se refere à repercussão que teve junto à crítica como naquilo que diz respeito à denúncia “contra o arbítrio, a violência, a ruptura do estado de direito, a usurpação, o esbulho dos direitos humanos” (DANGELO, 2010, p. 87) que se propunha fazer.

Aqui, seria essencial também perceber não apenas a visão de Jota Dangelo deste processo, mas também a daquele que, desde que fora convidado para ingressar no grupo, passara a dividir com o próprio Dangelo os aspectos criativos e administrativos do Teatro Experimental, Jonas Bloch. Afinal, não se deve esquecer que foi ele quem primeiro trouxe o assunto da política para o universo totalmente estético do TE, com a escritura da dramaturgia de “Bolota e o Bruxo”. Ao discorrer sobre como o grupo resolveu trazer a temática da política para seu interior, Bloch oferece uma perspectiva capaz de mostrar que sua entrada para o Teatro Experimental foi realmente decisiva para que os caminhos fossem alterados.

O Brasil estava amordaçado pela Censura. O povo não podia expressar seu clamor por liberdade, mas ainda tinha voz através da música e do teatro. Em São Paulo, o Teatro de Arena, além de encontrar sintonia com uma linguagem brasileira, encenou textos que traziam a liberdade como tema. No Rio, o Grupo Opinião fazia a mesma coisa. O Teatro Experimental, como o próprio nome sugere, tinha um repertório sofisticado, de autores especiais, alguns herméticos, como Beckett. Mas este tipo de teatro não tinha sintonia com Belo Horizonte e nem com o momento histórico que vivíamos. Ao fazer a proposta ao nosso grupo para encenarmos o mesmo que o Arena e o Opinião em Minas, me senti um herege.

Meu argumento era o de que havia chegado a hora do engajamento, da resistência ao regime de opressão, precisávamos buscar uma linguagem popular, um texto que mobilizasse o público. Parece que todos sentiam o mesmo, mas não tinham coragem de dizer (LEBERT, 2009, p. 59).

Mas nesta sua fala, Jonas Bloch está se referindo à montagem do próximo espetáculo do grupo, “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”. Outra vez, a dramaturgia é escrita pelos dois líderes do TE. Agora, ela partia da história de Minas para traçar um paralelo decisivo entre passado e presente, utilizando-se de metáforas para fazer uma crítica mordaz,

bem-humorada e inteligente ao estado de exceção imposto pela ditadura. O Teatro Experimental seguia, dessa maneira, aquela vereda já sinalizada pelo Arena, tanto com “Zumbi” como com “Tiradentes”, em 1967.

O sucesso, pela primeira vez na história do grupo, chegava inteiro, incorporando não apenas os elogios da crítica, mas também as filas às portas do teatro. E não se tratava de qualquer crítica. O espetáculo, uma colagem de textos, cenas e músicas semelhante à que Millôr compusera em “Liberdade, Liberdade”, foi destacado pelos principais nomes da crítica nacional, como Yan Michalski, Alberto D’Aversa e Décio Almeida Prado. Quanto ao público, bastaria dizer que, de maneira que poderia ser dita inédita para o teatro mineiro, “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” realizou uma tournée que passou por São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Vitória e, segundo Dangelo (2010, p. 93), 17 cidades do interior do Estado. Jonas Bloch recorda como o vento da política que começava a soprar no interior do Teatro Experimental trouxe com ele outra perspectiva que, em boa parte dos casos, não deixa de ser perseguida por aqueles que se dedicam às artes cênicas: o sucesso.

Nós, que fazíamos espetáculos pouco compreensíveis para a maioria do público, estávamos acostumados a uma plateia mínima e ficávamos espreitando a porta do teatro, para ver se chegava mais um carro, o que garantiria um mínimo de espectadores para que se desse a apresentação. Porém, na temporada de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” levamos um susto ao ver a fila da bilheteria dar voltas em torno do quarteirão. Um sucesso enorme, inacreditável. O santo de casa fazia o milagre (LEBERT, 2009, p. 59).

O crítico Décio de Almeida Prado foi preciso ao analisar o significado do êxito de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” para um grupo que, até então, só fizera encenar autores considerados difíceis para o grande público. Depois de afirmar que o espetáculo talvez significasse para Minas Gerais o início da profissionalização de seu teatro, Prado enxerga com clareza eficaz um processo que, iniciado em 1958, ainda teria bastante a desenrolar.

O repertório do Teatro Experimental, desde a sua fundação em 1956 (*sic*), fazia inveja a qualquer grupo de vanguarda de Londres ou de Paris: Cocteau, Ionesco, Beckett, Arrabal, Albee, Ghelderode. Mas o hermetismo não passa muitas vezes de reação de quem se sente isolado. Ignorado pela sociedade, o artista paga na mesma moeda. O Teatro Experimental era talvez tão avançado pela ausência de

compromissos com o meio, por não se achar ligado e circunscrito pela cidade e pela opinião pública. “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” tem igualmente este sentido: inscrever-se numa determinada realidade social, reconciliar-se, sem concessões excessivas, com o grande público. Afinal, teatro é também comunicação (PRADO, 1968 *apud* DANGELO, 2010, p. 96-97).

Entretanto, no que diz respeito a este estudo propriamente dito, o que parece mais importante quanto a “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” é que o espetáculo coloca o Teatro Experimental de modo definitivo entre os grupos brasileiros que responderam ao golpe militar de 1964 com uma dramaturgia que pode ser considerada de resistência. Só para dar um exemplo dos artifícios utilizados por tal escritura cênica para criticar a ditadura militar, ao mesmo tempo em que ludibriava a censura, vale aqui transcrever o trecho que Dangelo (2010) reproduz em seu livro de memórias, com o discurso do Barão de Cocais, escrito em 1842 e aplaudido à exaustão por plateias compostas por pessoas comuns e também por nomes como Juscelino Kubitschek, que não deixou de assistir à peça que citava duas vezes seu nome e que, depois da função, saiu com os atores para jantar.

ATOR – "Mineiros. Quando a Pátria periga, é dever de todo cidadão correr em sua defesa; vós bem sabeis, mineiros, a facção astuciosa que se apossou do poder, e o que ela faz e tem feito. Tem posto em ferros nas masmorras cidadãos distintos e beneméritos, só pelo crime de não pertencerem à opinião dominante. Acabaram com a liberdade dos cidadãos, com suas garantias constitucionais. A imprensa é perseguida, os escritores refugiaram-se. Homens que pela lei nenhuma culpa tinham, (*sic*) foram processados e levados às cadeias, ou buscaram a fuga, o único meio de salvação. A casa do cidadão deixou de ser para ele o asilo mais sagrado e inviolável, porque no centro mais recôndito das famílias penetram os agentes da polícia. Se ao cidadão brasileiro fosse livre o votar em quem quisesse, conviria esperar ainda pelo resultado das eleições, mas o que é lícito esperar depois que o governo se arrogou o poder de até alterar a legislação que regula o modo de se fazerem eleições? Não descansemos, pois, mineiros. A justiça de nossa causa é evidente. Seu triunfo será infalível.

ATOR – Esse foi o manifesto do Barão de Cocais. Guarde bem a data para evitar confusão: 1842... (DANGELO, 2010, p. 93-94).

Além do sucesso de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, 1967 fica marcado no Teatro Experimental pela criação daquilo que se convencionou chamar Núcleo 2. O TE seguiu os passos do Teatro de Arena, em São Paulo, que criou um novo escalão de atores e encenadores dentro do grupo. No Arena, pode-se afirmar que a ideia era

conquistar novos militantes; no Teatro Experimental, segundo Dangelo (2010), sem contornos políticos mais decisivos, aquilo que se buscava era mesmo testar novos talentos, para mais tarde incorporá-los ao grupo principal.

O Núcleo 2 encenou apenas o infantil “Bolota contra o bruxo”, numa remontagem dirigida por Helvécio Ferreira. Os demais textos trabalhados pelo grupo, como “Eles não usam black-tie”, não chegarão a ser montados, funcionando apenas como exercício. Contudo, será exatamente deste grupo que sairão nomes representativos da cena mineira, como José Maria Amorim, Carlos Alberto Ratton, Regina Reis e Pedro Paulo Cava. Este último irá se tornar encenador fecundo, criador de importante coletivo que irá, com seu teatro, participar da resistência ao regime militar. É dele que logo se irá falar neste trabalho, na tentativa de fornecer exemplo decisivo de encenador que enxerga na resistência ao regime militar um propósito essencial da criação cênica. Antes, contudo, até mesmo para obedecer certa ordem cronológica, é necessário passar pelo Grupo Geração.

4.1 NOVOS GRUPOS

Embora tenha existido por apenas dois anos, entre 1967 e 1969, o Grupo Geração, criado por José Antônio de Souza, Eid Ribeiro e José Ulisses de Oliveira, se enquadra com precisão no teatro de resistência do qual se fala neste trabalho. Desde sua primeira montagem, “A Vida Impressa em Dólar”, de Clifford Odets, a ideia era de que as artes cênicas poderiam também funcionar como elemento de denúncia da realidade. Assim, repetindo aquilo que José Celso Martinez Corrêa fizera ainda em 1961²⁴, o Geração escolhe o texto de Odets porque ele “coloca o dedo na ferida do capitalismo selvagem” (RIBEIRO, 2012).

Contudo, antes de colher os detalhes sobre os dois anos de vida do Grupo Geração, cumpre lembrar que seus três fundadores surgiram do interior do Teatro Universitário da UFMG. Como aqui neste trabalho mesmo já se viu, todos eles fizeram parte da

²⁴ A primeira direção realizada por José Celso Martinez Correia é também do texto “A vida impressa em dólar” e marca ainda a inauguração da sede do Oficina na rua Jaceguai.

segunda e da terceira turma que se formaram a partir da entrada de Haydée Bittencourt para o comando do TU, uma vez que a primeira era composta exclusivamente por membros do Teatro Experimental. Em entrevista a Jota Dangelo (2010), o dramaturgo José Antônio de Souza lembra esta fase com inegável carinho:

[...] o TU foi meu primeiro abrigo. Eu caí no lugar que eu queria, que estava pedindo a Deus; e por quê? Porque tinha uma biblioteca, tinha professores maravilhosos, até mesmo o Paula Lima, com aquela confusão dele. A Haydée dirigindo, você com o Stanislavski e a gente comprando livros, lendo os livros, percorrendo o caminho das pedras (DANGELO, 2010, p. 356 e 357).

Já em “A vida impressa em dólar”, o Geração se posiciona de maneira bastante decisiva quando a seus propósitos. De acordo com Eid Ribeiro (2012), a ideia do grupo era produzir um teatro de resistência ao golpe militar de 1964. Assim, mesmo que o texto de estreia seja do americano Clifford Odets, a montagem busca uma linguagem nacional e popular. Talvez seja por isto que a temporada no Teatro Marília fez sucesso. Por isso e, segundo José Antônio de Souza, pela iniciativa de outro membro do grupo, José Ulisses de Oliveira, “que foi em todos os Diretórios Acadêmicos e vendeu os espetáculos antecipados” (DANGELO, 2010, p. 360).

Assim, já na noite de estreia, o Geração dizia a que veio, declarando, no próprio programa do espetáculo, pretensões precisas e capazes de caracterizar de maneira clara um grupo que partia para combater, através das artes cênicas, um estado de coisas com o qual não estava de acordo e contra o qual, acreditava, valeria a pena lutar:

O Grupo Geração foi fundado para fazer, primeiramente, teatro. Mas um tipo de teatro voltado para os problemas contemporâneos, onde a análise do status social – que sempre nos interessará – se faça juntamente com a análise da condição humana – que nos interessará mais ainda. Pretendemos firmar uma visão crítica da sociedade e do mundo em que vivemos, buscando, para isso, o depoimento dos autores mais representativos do momento, e de outros, já mortos, mas cujas obras ainda falam com atualidade para o homem de hoje. Assim é que, depois de Odets, virão peças de Dias Gomes, Sartre, Brecht, Vianna-Goulart, futuramente Gorki e, um dia, Miller. É plano nosso, também, incentivar a dramaturgia local, encenando autores que falem dessa Minas não ainda explorada em seu potencial dramático. E, como a nossa intenção é a da participação mais ampla, através da arte dramática, nos integraremos também no iniciado movimento

cinematográfico da cidade: uma outra equipe do Grupo, mais ligada ao cinema, já se prepara para rodar um curta-metragem experimental (não sonoro). Nestas duas atividades paralelas – teatro e cinema – o Grupo pretende se firmar e afirmar seu ponto de vista sobre a época em que vivemos (GRUPO GERAÇÃO, 1967).

Além do Teatro Universitário, outra influência que está nas raízes do Geração foi o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Isto porque Eid Ribeiro, ainda em 1963, antes mesmo de fazer o vestibular para o TU, ingressou para a entidade. Vale aqui lembrar o grande papel do CPC da UNE no que se refere à produção de um teatro de resistência ao regime militar.

O CPC surge em finais de 1961 e sua história se inicia com a montagem da peça *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Chico de Assis. Vianinha havia recém-retornado ao Rio, desligando-se do Teatro de Arena. Juntamente com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, do ISEB, resolvem aproveitar a mobilização que a peça, apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, havia levantado junto aos estudantes. (...)

O Centro surge primeiramente voltado para a atividade teatral; logo em seguida é criado um Departamento de Cinema e, em 1962, organizam-se os outros setores: Música, Arquitetura, Artes Plásticas, Administração e, por fim, Alfabetização de Adultos e Literatura. (...)

Mas, o aspecto mais relevante do CPC foi a multiplicação da experiência que tinha no coletivo da UNE o seu foco de irradiação. Dali se produziram as peças, as músicas e os cartazes que eram distribuídos para os outros Centros, que rapidamente foram se multiplicando pela Guanabara, pelo Rio de Janeiro e pelos outros Estados. O apoio à formação de novos CPCs era realizado por um Departamento de Relações Externas e a difusão de material ficava a cargo da PRODAC, empresa distribuidora subsidiária do CPC, que levava os livros e discos da Guanabara para o resto do país. A divulgação do trabalho do CPC também se fazia através das UNE-volantes, excursões por todas as capitais dos outros Estados, organizadas pela entidade com o objetivo de ampliar o contato entre as lideranças e as bases universitárias (GARCIA, 2004, p. 103-104).

Em Belo Horizonte, o CPC é organizado por Oduvaldo Vianna Filho e estará filiado não à União Nacional do Estudantes, mas à União Estadual dos Estudantes (UEE). Eid Ribeiro, que chegara há pouco a Belo Horizonte, vindo do interior do estado, consegue um emprego no Banco Mercantil de Minas Gerais. Em função de sua participação no Sindicato dos Bancários, chega também à Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop) e, através dela, ao CPC da UNE.

Junto com Haroldo Santiago, Caio Boucinhas, Neville de Almeida, Derli Fantini e outros, eles irão montar “Eles não usam black-tie”, que será levada, em primeira mão, no teatrinho do Instituto de Educação. Depois, segundo Eid Ribeiro (DANGELO, 2010, p. 381), o espetáculo será encenado no Sindicato dos Bancários, no Sindicato dos Trabalhadores na Construção Civil e em cidades do interior, como Uberaba, Uberlândia e Viçosa.

Além do texto de Guarnieri, em Belo Horizonte o CPC chegou a ensaiar outras peças, como “A revolução na América do Sul”, de Augusto Boal, e “Chapetuba Futebol Clube”, do próprio Vianninha. Cenas de tais peças eram levadas à periferia da cidade e a favelas. Eid Ribeiro conta que o grupo chegava em determinado local, montava tabladros com caixotes e fazia a cena. Era o agit-prop, uma das formas de resistência cultural das esquerdas que tem suas origens em 1920, com a criação, pelo Partido Comunista Soviético, do Departamento de Agitação e Propaganda. Sobre o contexto de seu surgimento no Brasil, vale, mais uma vez, chamar a atenção para aquilo que diz Garcia (2004), sobre a compreensão das artes cênicas no contexto não apenas do Brasil da ditadura militar, mas, pelo estudo introdutório que realiza, do próprio teatro de natureza política.

O agit-prop com força de permanência e alcance só vai surgir no Brasil no início da década de 60, através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – o CPC da UNE.

O período é propício ao aparecimento da agitação de rua. A sociedade civil vinha aquecida da Campanha da Legalidade, que garantira a posse de João Goulart – ainda que sob a imposição do regime parlamentarista – e entrava em um momento da história marcado pela mobilização em torno de grandes temas de interesse do país (GARCIA, 1990, p. 99).

Para Eid Ribeiro, a experiência com o CPC é decisiva no sentido de lhe mostrar que as artes cênicas seriam um caminho decisivo em sua vida. E não eram as artes cênicas com um fim em si mesmo, como queria, por exemplo, Jota Dangelo e o grupo com o qual o Teatro Experimental iniciou seu percurso. Em um País no qual os acontecimentos já começavam a exigir um posicionamento de quem pelo menos se interessasse pela política, fazer teatro no CPC era também encontrar uma saída para mudar a realidade. Segundo Eid, o sentido do CPC era claro: “(...) transformar, fazer a revolução. Eu me sentia parte da revolução fazendo teatro. O teatro tinha uma

missão, o palco tinha uma missão. Foi mais nessa relação que eu fui fazer teatro, mais no sentido ideológico mesmo” (DANGELO, 2010, p. 381).

O contraponto é visível e mostra como, em 1963, havia sim em Belo Horizonte um panorama plural das artes cênicas. Os integrantes do Teatro Experimental recorrendo ao Teatro Universitário para buscar uma formação mais inteira, Oduvaldo Vianna Filho montando um núcleo do CPC, estudantes fazendo vestibular para ingressar no TU, um teatro infantil que já começava a fazer com que atores e produtores pudessem ganhar dinheiro com a arte. Tudo isso faz com que, caminhando um pouco mais, seja possível encontrar um Grupo Geração com a capacidade de sonhar seu teatro em grandes medidas e, é o que parece, sem medos.

Assim, depois da montagem de “A vida impressa em dólar”, o Geração leva, em 1968, “Mortos sem sepultura”, de Jean-Paul Sartre. A trama da peça, que envolve a tortura de membros da resistência francesa pela ocupação nazista, se relaciona de perto com a realidade nacional. É importante lembrar que, no final deste mesmo ano, entrará em vigor o Ato Institucional nº 5 – AI-5, que trazia uma grande quantidade de exceções arbitrárias que iriam dar sustentação aos desmandos da ditadura, inclusive com o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano.

O Geração se mantinha assim focado na resistência ao regime, colocando em cena assunto atualíssimo, uma vez que as práticas de tortura que aconteciam no interior de prisões brasileiras, ou dentro daquilo que se convencionou chamar “porões da ditadura”, eram conhecidas por boa parte da população. No entanto, a divulgação de tais fatos era amplamente vedada. Não se deve esquecer que a promulgação do próprio AI-5 acontece em represália à decisão da Câmara dos Deputados, que se recusara a conceder licença para que o deputado Márcio Moreira Alves fosse processado por discurso em que pedia ao povo que não participasse das comemorações do 7 de setembro e denunciava a existência de torturadores no interior do Exército Brasileiro.

A efervescência política de 1968 encontrou igual medida no Grupo Geração. Chamado por Zuenir Ventura (1988) de “o ano que não terminou”, em função de como os acontecimentos daquele período teriam grande repercussão no futuro, 1968 exigiu

respostas contundentes daqueles que se posicionavam contra o regime. Por isso, a montagem de “Mortos sem sepultura” foi seguida pela criação de um segundo núcleo do grupo. São montadas, então, duas peças, com a ideia de lançar novos atores e diretores: “O Santo e a Porca”, de Ariano Suassuna, dirigida por Marta Martins; e “Pic-Nic no Front”, de Fernando Arrabal, com direção assinada por Alcione Araújo.

Enquanto o Núcleo 2 do Geração trabalha freneticamente, o mesmo acontece com Eid, José Antônio e José Ulisses, que encenam, logo após o texto de Sartre, um brasileiro, de Vianninha e Ferreira Gullar: “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come”. A direção de José Antônio de Souza leva mais de quarenta pessoas ao palco. O conteúdo do cartaz já dava uma ideia exata daquilo que o espectador encontraria no interior do Teatro da Imprensa Oficial: um gorila, animal que na época era identificado com os militares, carregava um estandarte que imitava os utilizados pela organização direitista “Tradição, Família e Propriedade” (TFP), que apoiava o golpe de 1964. No cenário da peça, o mesmo gorila segurava a bandeira em frente a um desenho da Igreja São José. Entre os mais de 40 atores que integravam o elenco, encontra-se o jovem Pedro Paulo Cava, cuja trajetória nas artes cênicas será também estudada em breve neste trabalho.

Depois do frenesi de 1968, o ano seguinte irá marcar o encerramento das atividades do Grupo Geração. Segundo José Antônio Ribeiro (DANGELO, 2010, p. 362), isto acontece em função do recrudescimento da perseguição política e da violência do regime militar. Contudo, antes, Eid Ribeiro irá dirigir “Fábula da Hora Final”, adaptação de “Zoo Story”, de Edward Albee. Montada em arena, no teatro do DCE da UFMG, a peça marcou pela transgressão inerente à direção de Eid Ribeiro. “A ideia de construir arquibancadas e fazer uma arena, de colocar tambores e fazer muito barulho, de ter um personagem, o Peter, que simbolizava o público, já que só sua voz aparecia, era para transgredir” (RIBEIRO, 2012).

“Fábula da hora final” foi a última montagem do Geração. Depois dela, José Antônio de Souza e Eid Ribeiro se mudam para São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. No entanto, o Teatro Experimental, que antes já havia tentado sem sucesso trazer José Antônio para o próprio grupo, irá montar “O Fedor”, do próprio José Antônio. A encenação foi realizada no ano de 1970, em espaço aberto do Diretório Acadêmico

da antiga Faculdade de Ciências Médicas, onde hoje se situa a Cruz Vermelha de Belo Horizonte, na alameda Ezequiel Dias.

A peça contava a história de uma cidade invadida por um cheiro podre e crescente que, com o passar do tempo, começava também a dar origem a problemas de saúde e desencadear mortes. Por mais que se faça, não é possível encontrar a origem do fedor. Então, são instalados enormes desodorantes que só fazem piorar ainda mais o problema. Com o caos estabelecido, há guerra civil e poucos sobrevivem quando, do nada, o mau cheiro desaparece. O texto de José Antônio de Souza sofreu cortes por parte do esquema de censura intensificado pelo AI-5. Até o título foi mudado. Para a divulgação externa, o espetáculo passou a se chamar “Desculpem pelo barulho e a poeira: estamos cavando outra sepultura para o progresso da cidade”. Tal fato mostra que resistir ao regime militar era também a ideia da peça. É o que se pode perceber também a partir do depoimento de um dos produtores do espetáculo, o próprio Dangelo (2010), que destaca ainda o caráter atualíssimo do texto de José Antônio:

A conotação política para o momento que se vivia no Brasil é visível. Mas, a meu ver, trata-se de um texto que continua absolutamente atual. Talvez até mais atual do que em 70, se pensarmos nos dias conturbados que a comunidade internacional está vivenciando: o conflito religioso no Oriente Médio, a truculência armamentista do governo americano, a globalização sem freios ou parâmetros, a miséria africana e dos países sul-americanos. "O fedor" é uma obra que merece destaque, não só na dramaturgia de José Antônio de Souza, mas em toda a dramaturgia nacional, embora só tenha sido encenada pelo Teatro Experimental naquele longínquo 1970. Não bastasse o texto, a direção de José Antônio, dinâmica, alegórica, de imagens fortes e de beleza plástica impressionante, reforçou sobremaneira a crítica político/social que os diálogos e as situações denunciavam, sublinhadas por uma trilha sonora contundente e expressiva (DANGELO, 2010, p. 113).

Com o fim do Grupo Geração, a resistência, por enquanto, deverá caber ao Teatro Experimental. Ao grupo de Dangelo e a um novo coletivo liderado por um jovem que, também ligado ao TE, conquista, em 1968, o prêmio de ator revelação conferido pelo Diário da Tarde, por sua participação no espetáculo “Liderato, o rato que era líder”, de André Carvalho e Gilberto Mansur. Trata-se do Teatro de Pesquisa, fundado por Pedro Paulo Cava em 1970, quando este tinha apenas 20 anos, e que até hoje permanece em atividade. Dele se irá falar com maior profundidade logo a seguir.

Neste momento de grande contundência, o TU, até por sua condição de grupo ligado a uma universidade federal, irá montar textos que, pelo menos aparentemente, não trarão consigo nenhum discurso de contestação política. Ou fará isso de maneira sutil, como na montagem de “Tartufo”, de Molière, em 1969. Mesmo o TE, em 1971, irá se limitar a tentar reeditar o sucesso de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, desta vez com um elenco que trazia novos atores, como Helvécio Ferreira, Edel Mascarenhas e o próprio Pedro Paulo Cava.

Entretanto, o fato mais importante de 1971 envolvendo as artes cênicas e o regime militar não poderá ser encontrado nos palcos. Ele estará nas prisões e refletirá de maneira exata o tom abusivo do governo de Emílio Garrastazu Médici no trato com qualquer questão que tocasse, ainda que levemente, a epiderme já ulcerosa da ditadura militar. Trata-se da prisão dos integrantes do grupo nova-iorquino Living Theatre em Ouro Preto, durante o Festival de Inverno daquele ano.

Em visita a São Paulo, a convite de Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa, o grupo desenvolve trabalhos junto ao Teatro Oficina a partir de julho de 1970. Em março do ano seguinte, Julian Beck, Judith Malina e outros 19 integrantes do Living Theatre decidiram seguir para Ouro Preto, onde pretendiam, mesmo sem um convite oficial, participar do Festival de Inverno organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais. De acordo com Adyr Assumpção (MALINA, 2008), autor de um dos ensaios do livro “Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais”, o grupo se aloja na cidade mineira, onde dá prosseguimento a seus trabalhos de pesquisa e à preparação de seu próximo espetáculo, “O legado de Caim”. Além disso, uma oficina para adolescentes e crianças que é ministrada no bairro de Saramenha dá origem a uma apresentação em homenagem ao dia das mães, com o nome “Seis sonhos sobre mamãe”. A seguir, Adyr Assumpção resume os acontecimentos que envolveram o grupo e as autoridades brasileiras que agiam com o respaldo da ditadura:

No dia 1º de julho, 21 integrantes do grupo foram presos sob a acusação de posse de maconha, e no dia 23, o promotor de Ouro Preto denunciou-os como traficantes e viciados em drogas. Julian e Judith ficaram presos no Departamento de Ordem Política e Social (Dops) de Belo Horizonte, com alguns integrantes do grupo, enquanto outros foram levados para a colônia penal de Neves. Na colônia, apresentaram uma performance intitulada Sonhos dos prisioneiros, a partir de textos escritos pelos outros presidiários.

A repercussão da prisão foi enorme, tanto no Brasil quanto no exterior. Em 31 de julho é publicado um manifesto internacional, assinado por mais de 120 personalidades das artes e da política, pedindo a libertação do grupo. Entre as assinaturas constavam os nomes de John Lennon (1940-1980), Yoko Ono (1933-), Marlon Brando (1924-2004), Píer Paolo Pasolini, Tennessee Williams e do então prefeito de Nova York, John Lindsay (1921-2000).

Em 28 de agosto, enquanto eram ouvidas as testemunhas do processo no fórum de Ouro Preto o presidente Emílio Garrastazu Médici assinou o decreto de expulsão do grupo do país, atendendo à exposição de motivos do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, que alegou estar o grupo inspirando uma campanha difamatória contra o Brasil (MALINA, 2008, p. 213).

A década de 1970 começa, portanto, nos mesmos moldes que a década passada terminara, com a resposta dos setores de esquerda às arbitrariedades do regime. Nesse sentido, a realidade mostra seus dois lados. De um, a violência explícita da ditadura, amparada pela Lei de Segurança Nacional e, principalmente, pelo AI-5, que deixa na mais completa impunidade fatos como o desaparecimento do deputado Rubens Paiva, em 1971. De outro, a opção de vários setores da esquerda brasileira por uma resistência que ultrapassa a cultura e o teatro para chegar à luta armada, com ações que envolvem sequestros, assaltos a bancos, guerrilha urbana e rural.

No que diz respeito ao Teatro Experimental, as peças produzidas na década de 1970, a exemplo de “O fedor”, seguirão, de certo modo, denunciando o regime, ainda que de maneira dissimulada. Em 1972, o TE encena “Frei Caneca”, de Carlos Queiroz Telles, e “A cantora careca”, de Ionesco, com direção de José Antônio de Souza.

De acordo com Dangelo (2010), a encenação de “Frei Caneca”, religioso que participou ativamente da chamada Revolução Pernambucana de 1817 e se insurgiu contra a Constituição de 1823, outorgada por Pedro I, tinha o sentido de ser uma metáfora da subserviência política que aprovou a Constituição de 1967. Influenciado por Eid Ribeiro, que em sua direção de “Fábula da hora final” havia tido a ideia de trazer quatro atores para compor o personagem Jerry, Dangelo também criou sombras para o seu Frei Caneca. Assim, o personagem era sempre acompanhado por três estudantes. A peça, com elenco numeroso e patrocínio oficial do DCE da UFMG, apesar de suas metáforas, não chegou a ter problemas com a censura do regime militar.

Era o tempo em que, obrigatoriamente, a censura assistia ao ensaio geral para liberação do espetáculo. A conotação política da encenação era evidente e até violenta: Frei Caneca recebia os paramentos de sua ordenação sacerdotal, enquanto os três estudantes, sua sombra, recebiam armas e munições para serem convertidos em guerrilheiros da resistência (do Araguaia?). A censura fez vistas grossas e liberou sem cortes significativos ou causar maiores incômodos, ainda que no cenário, entre a parafernália de rampas e plataformas, houvesse um out-door referente ao assassinato do estudante Edson Luiz, morto no episódio do Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, em 68 (DANGELO, 2010, p. 116).

Em 1973, ano do surgimento da Mayer Produções, companhia do ator José Mayer que não chega, com suas montagens, a contestar o regime militar, o TE encenará duas peças: “O interrogatório”, de Peter Weiss, e “A casa de Bernarda Alba”, de García Lorca. O texto de Weiss foi proposto por Júlio Varella e Pedro Paulo Cava. Este último se integra cada vez mais ao TE e a Jota Dangelo, mesmo com seu Teatro de Pesquisa funcionando a todo vapor e montando, neste mesmo 1973, três espetáculos. No que se refere à determinação de protestar contra o regime, a encenação de “O interrogatório”, também patrocinada pelo DCE da UFMG, é, para Dangelo (2010), exemplar:

(...) o texto de Weiss, belíssimo, servia às opções ideológicas que, naquele momento, dominavam o TE e a maioria dos grupos teatrais do Brasil. O inimigo continuava a ser a ditadura, a repressão violenta, a perda de direitos humanos, a tortura dos porões do DOI-CODI ou nas prisões do país (DANGELO, 2010, p.119).

A metáfora também estará presente em “A casa de Bernarda Alba”. Obviamente, Bernarda Alba e a sujeição a que submete suas filhas são a representação do regime autoritário e tirânico. Nesse sentido, vale atentar para o que Jota Dangelo, que dirigiu a peça tendo como assistente Pedro Paulo Cava, escreveu no programa do espetáculo. É interessante perceber que, embora Dangelo não possua ligação decisiva com partido ou movimento algum de esquerda, como será o caso de outros integrantes do Teatro Experimental, nem por isso ele ignora o que acontecia naquele momento histórico.

O mundo está cheio de Bernardas. Elas invadem as casas, estão nas universidades, se imiscuem entre os políticos, ocupam cargos de relevo, rondam todas as classes e influenciam governos e poderes. É apenas preciso ter olhos para vê-las, descobri-las e seus disfarces. (...) Acredito que cada expectador descobrirá uma Bernarda neste

espetáculo e descobrirá, também, para si mesmo, o que ela representa na nossa vida, na nossa sociedade e na civilização que estruturamos (DANGELO, 2010, p. 121).

Aqui, vale à pena abrir um breve parêntese para tentar, de maneira que será sempre insuficiente, é bom avisar, entender Jota Dangelo. Nascido em uma cidade histórica de Minas Gerais, São João Del Rey, ele irá conviver desde cedo com a cultura, no interior de sua família, entre seus conterrâneos e no cotidiano de sua própria cidade, cujo barroco promove um encontro fascinante entre arte e religiosidade. Filho de família tradicional, terá uma formação humanística iniciada em colégio católico e consolidada na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais.

E será exatamente tal formação, é o que se acredita aqui, o fator mais essencial no sentido de tentar explicar porque alguém vindo da maior tradição mineira irá se colocar contra a direita quando ela vier acompanhada da opressão e da tirania. Não é de se assustar. A seu modo, o tio de Mamélia Dornelles, sua mulher, também fez escolhas semelhantes durante o governo militar. Sem renunciar aos valores mais tradicionais de seu passado, e, desnecessário dizer, sem nunca ter sido de esquerda, Tancredo Neves se manteve no centro de todos os acontecimentos políticos nacionais a partir da renúncia de Jânio Quadros, resistindo à ditadura com as armas da moderação e da legalidade.

Produzindo seu teatro a partir de valores parecidos, Dangelo resistiu sim ao regime militar. Sem radicalizar, manteve-se também no centro. E o centro, nas artes cênicas e na medida que se olha de dentro dele para a plateia, talvez seja aquele lugar em que é possível acreditar que o teatro possua, com sua marca mais importante, um fim em si mesmo. Desde seu início, esta sempre foi a maior crença de Jota Dangelo. Este trabalho de pesquisa prefere não condenar ou avaliar as pessoas por aquilo em que acreditavam, mas sim pelo que fizeram. E Dangelo, naquele 1973 que hoje pode parecer longínquo, montou “O interrogatório” e “A casa de Bernarda Alba” para fazer frente, com as armas do teatro, à loucura autoritária de uma ditadura militar que só sairia de cena mais de dez anos depois. Estas foram, pode-se dizer, as últimas montagens de resistência do Teatro Experimental.

4.1.1 Dois encenadores

Outro estudante egresso das primeiras turmas do Teatro Universitário (TU) que produzirá um teatro capaz de resistir ao estado de coisas definido pelo regime militar será Paulo César Bicalho. Paulo César entrará no TU em 1960, numa turma que ingressa justamente no último ano da polêmica gestão de Giustino Marzano à frente do grupo. Ao sair do TU, ele criará, junto com a atriz e produtora Matilde Biadi, o Teatro Arlequim, que depois irá se transformar em Teatro de Equipe.

O primeiro espetáculo produzido pelo grupo, com direção de Bicalho, acontecerá em 1962: “O Sol Gira ao Redor da Terra”, do polonês Andrej Widrizinsky. Segundo Bicalho, o texto será escolhido porque “tratava de relações de poder, de imposição de princípios e verdades pela Igreja. O autor era anti-clerical, virulento” (DANGELO, 2010, p. 321). “Electra”, de Sófocles, com direção de Ítalo Mudado, será a segunda montagem do grupo e acontecerá em 1964. No mesmo ano, por sua vez, “A Mandrágora”, de Maquiavel, será a terceira peça do Teatro Arlequim e a segunda direção de Paulo César. Nesta época, o diretor também se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

A partir daí, boa parte das peças encenadas por Paulo César Bicalho poderão ser caracterizadas pela motivação de resistir ao regime militar. Entretanto, com o passar do tempo, o encenador ficará mais conhecido por sua irreverência na condução da cena e por buscar montagens que, de alguma forma, estivessem ligadas a algum tipo de vanguarda. Pode-se dizer que até por isso mesmo a participação de Bicalho nas encenações do braço mineiro do Centro de Cultura Popular da UNE, ao qual ele se filia no início de 1964, não seja das mais convencionais. Ele mesmo chega a contestar o formato do CPC. “Mas o movimento do CPC era muito esquemático, tudo muito previsível: o coronel era o bandido e o camponês a vítima e herói. (...) Claro que havia os espetáculos do Vianinha e do Gullar, muito divertidos, revisitando a história do Brasil” (DANGELO, 2010, p. 322).

Assim, Paulo César Bicalho dirige “Quarto de Empregada”, de Roberto Freire, em 1964. O objetivo era apresentar o espetáculo para empregadas domésticas “e criar o

sindicato delas, ou pelo menos o embrião daquilo que seria o sindicato delas mais tarde (BICALHO *apud* DANGELO, 2010, p. 322). Junto com Bicalho no CPC estava também o ator Haroldo Santiago, também secretário do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Preso pela linha dura do regime militar, Haroldo será torturado duramente nas prisões do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Belo Horizonte.

Enlouqueceram o homem na prisão, simplesmente. (...) Pegaram os pontos fracos com o psicanalista dele e quebraram sua resistência. Nessa época nós tínhamos a preocupação de fazer um espetáculo que pudesse discutir claramente o que estava acontecendo politicamente no país. No partido, as propostas que rolavam nas falas dos mais exaltados terminavam sempre na ação terrorista. Contavam que havia um movimento de resistência no interior e que o partido tinha que apoiar. Nós chegamos a ter, em 1964, um caminhão à disposição e a chave de uma casa de armas de Belo Horizonte. Aí descobrimos que não havia movimento de resistência coisa nenhuma! Era exatamente o contrário (BICALHO *apud* DANGELO, 2010, p. 323).

Entretanto, por discordar daquilo que vinha acontecendo no interior do Partido Comunista, Paulo César Bicalho e seu Arlequim decidem encenar o drama “Os Justos”, de Marcel Camus. A peça gira em torno da decisão do ativista revolucionário Yanek que, incumbido de jogar uma bomba na carruagem do grão-duque, não o faz, depois de perceber que, junto com o representante da nobreza, vêm duas crianças. A ideia de Camus é questionar a busca da justiça a partir dos meios utilizados para alcançá-la. No que diz respeito ao Grupo Arlequim, o objetivo mais imediato é debater as decisões tomadas no interior do PCB.

Para Dangelo (2010), que entrevista Bicalho para seu livro “Os Anos Heróicos do Teatro em Minas” (DANGELO, 2010), “Os Justos”, em 1966, chegou a ser visto como um espetáculo reacionário. “A esquerda criticou muito a decisão do Grupo Arlequim encenar ‘Os Justos’ naquele momento” (DANGELO, 2010, p. 323). Contudo, o argumento de Paulo César Bicalho era de que aquilo que mais importava era a discussão interna que se trava no interior do PCB. “Foi daí que surgiu o espetáculo. Era um espetáculo praticamente de rebeldes do Partido Comunista. Era um espetáculo para reflexão do Partido Comunista...” (DANGELO, 2010, p. 323).

De qualquer modo, “Os Justos” faz sucesso de público e de crítica, arrebatando os principais prêmios distribuídos na época: melhor espetáculo; melhor diretor, para

Paulo César Bicalho; de melhor ator, para José Aurélio Vieira; e melhor atriz, para Matilde Biadi. Mas, para Bicalho, sua ruptura com o PCB não acontece em função deste espetáculo.

(...) a ruptura com ele foi um fato natural porque o Partido Comunista em Belo Horizonte era organizado por pessoas já mais idosas. Então, saía-se do Partido Comunista, sentava-se no boteco ali do lado, falava-se sobre marxismo, bebia-se uma cachaça e todo mundo ia embora cuidar da mulher e dos filhos. Não havia militância.

(...) Não havia essa tradição [de militância revolucionária] em Minas. Pelo menos em Belo Horizonte. Então, quando surgiu a oportunidade dessa militância, ela foi constituída fora do Partido. A estrutura do Partido Comunista em Minas não permitia que ele fizesse alguma coisa (BICALHO, 2010, p. 324).

O sucesso de “Os Justos” conduz à montagem de “A Noite dos Assassinos”, desta vez sob a grife do Teatro de Equipe. Mais uma vez, a montagem de Bicalho parece acontecer no sentido de colocar em cheque os valores da esquerda, uma vez que o texto do cubano José Triana, escrito em 1959, foi tomado como antirrevolucionário na cuba castrista dos anos 1950. Entretanto, a peça, que traz a discussão dos valores morais e educacionais no interior de uma família, oferece a oportunidade de Paulo César realizar incursões que traziam novidades na encenação, como o *happening* e a colocação em pauta do jogo do metateatro que, em “A Noite dos Assassinos”, se estabelece a partir do momento em que os irmãos Lalo, Cuca e Bebo se desdobram em outros 14 personagens.

Pode-se então dizer que, mais do que o Bicalho que se opõe ao Partido Comunista Brasileiro, quem está ali é o encenador que persegue obras chamadas “de vanguarda”. Além disso, Paulo César acredita que – com este espetáculo, encenado em um ano como o de 1969, que segue o rastro de ignomínias deixado por um AI-5 que vigorava desde o final do ano anterior – ele e seu coletivo conseguirão chegar à sociedade belo-horizontina a partir de uma vertente distinta da política.

Influenciado por Jean Genet, pela vanguarda européia, pelo tipo de dramaturgia que José Triana estava escrevendo, começamos a enxergar uma possibilidade de atuar sobre o público de uma forma mais eficaz, agindo no centro do controle social, a família, lutando contra os condicionamentos, desmistificando as relações sociais. E, além disso, “Noite dos assassinos” estava impregnada de situações

que são muito familiares a nós brasileiros, embora falasse da família cubana. A identificação era imediata. Uma estrutura familiar próxima à nossa, o modo de agir e se relacionar num ambiente de terceiro mundo (BICALHO, 2010, p. 325).

Nesse sentido, se o nascimento do encenador Paulo César Bicalho, em função mesmo de sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro e ao Centro Popular de Cultura da UNE, parece que conduzirá, na sequência, à produção de um teatro de resistência ao regime militar, isso de fato não acontece. Pode-se mesmo dizer que Bicalho se dá conta, ainda durante o período de maior endurecimento da ditadura, que o que mais lhe interessa são os projetos pessoais. Nos anos seguintes, ele dividirá sua carreira de diretor com a de dramaturgo. Como diretor, vale destacar “O Filho do Boi Coringa”, de Bley Barbosa, encenado em 1976; como escritor, a adaptação do romance de Fernando Sabino, “O Encontro Marcado”, levada à cena em 1982.

À frente do Teatro da Associação Mineira de Imprensa – AMI, a partir da segunda metade da década de 1970, o ator e diretor Walmir José também terá problemas com a censura. Tal fato acontecerá, sobretudo, com a montagem de “Um Inimigo do Povo”, de Henrik Ibsen, levada em 1977. Segundo Walmir José, a ideia da encenação era “estabelecer uma metáfora poderosa para denunciar como o poder procurava calar aqueles que discordavam dele” (JOSÉ, 2013). Além disso, a peça fazia também sérias críticas ao papel de colaboração com a ditadura desempenhado pela imprensa mineira.

De acordo com Walmir José, tal fato fez com que “Um Inimigo do Povo” tivesse problemas exatamente com os proprietários do teatro da AMI. Incomodado com as críticas, o presidente da Associação Mineira de Imprensa, o jornalista Fagundes Murta, que também ocupava cargo importante na assessoria do governador Francelino Pereira, entrou com uma ação em 1978 para expulsar o grupo da casa de espetáculos. Assim, no ano seguinte, o grupo de Walmir José era retirado do teatro e chegava ao fim uma temporada que havia durado um ano e três meses.

Outros fatos merecem ser registrados no que diz respeito ao coletivo liderado por Walmir José. O primeiro deles se refere a uma possível infiltração, no interior do grupo, de uma agente federal. “Como integrante do grupo, ela tinha acesso, também, a vários

outros coletivos e ao movimento teatral mineiro em si. Chamava-se Heloísa Miserani. Tempo depois, descobrimos que ela era policial. Heloísa negou que estivesse entre nós como infiltrada” (JOSÉ, 2013). Outro fato no mínimo digno de nota é o fato do espetáculo infantil "O duende e a fiandeira", adaptado dos contos de Grimm, ter sido censurado para menores de 18 anos. O motivo era que o ministro das finanças do rei era um bêbado inveterado e idiota. Bastou este personagem para que a censura entendesse que se tratava de uma crítica ao ministro da fazenda do governo Ernesto Geisel, Mário Henrique Simonsen.

Antes, contudo, de comandar o Grupo de Teatro AMI, Walmir José teve problemas com o regime militar, quando, em 1972, encenava “Fazenda Modelo”, de sua autoria, na Escola Técnica Federal de Minas Gerais – ETFMG, hoje chamada CEFET. Depois de ser considerada subversiva pela direção da ETFMG, os atores foram proibidos de ensaiar o espetáculo nas dependências da escola. Assim, José encontra novo local para os ensaios: o grupo escolar Maurício Murgel, exatamente em frente à ETFMG. Entretanto, ali também os atores não encontram liberdade e, depois de denúncia feita pelos professores do grupo escolar, a polícia prende todos os atores e o próprio Walmir José é conduzido ao Departamento de Ordem Política e Social – DOPS, na Av. Afonso Pena, 2351, a fim de ser submetido a interrogatórios. “Fui incluso no artigo 477 e só pude voltar a estudar e me graduar depois da anistia” (JOSÉ, 2013).

4.2. PEDRO PAULO CAVA E SEU TEATRO DE PESQUISA

A estreia do Teatro de Pesquisa e de Pedro Paulo Cava na direção de um espetáculo acontece com um texto de Bertolt Brecht: “Aquele que diz sim, aquele que diz não”, em 1970. Contudo, em função da percepção de que a história de Cava é o melhor exemplo daquilo que tematiza este trabalho, será necessário discorrer com maior precisão sobre tal biografia. Aqui, como já se disse antes, a ideia de se debruçar sobre a trajetória de Cava e sobre seu Teatro de Pesquisa parte da constatação de que, dentre todos os grupos do qual se falou até o momento – exceção feita ao Teatro Universitário, instituição acadêmica e ligada ao estado por uma universidade pública

– Pedro Paulo e seu Teatro de Pesquisa são os únicos que subsistem até hoje de maneira profissional.

Assim, será preciso, através de depoimentos e pesquisas que tentem, por meio da relação entre as memórias que aqui estão em pauta – individuais, coletivas e históricas – construir um texto que não perca sua vida. Não a vida que há naturalmente quando a escrita dramática determina o percurso cênico, assunto que já permeia todo este estudo, mas aquela que se pode encontrar quando o testemunho consegue evitar que a história seja preenchida apenas por datas, nomes e epítáfios, chegando mesmo a se assemelhar a “um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas” (HALBWACHS, 2006, p. 4).

Nesse sentido, vale, como foi feito anteriormente para dizer do Teatro Universitário e do Teatro Experimental, falar também de antecedentes. Por isso, cabe avisar que as idas e vindas são inevitáveis. É que, como já se pode atinar, no caso de Pedro Paulo, tais precedentes também serão encontrados a partir do início dos anos 1960 e ajudarão a construir percepção mais aprofundada de como um garoto passa a se interessar por teatro e, talvez antes mesmo de entrar em sua adolescência, em função da situação política vivida pelo País, decide fazer resistência a um estado de coisas imposto pela ditadura militar.

4.2.1 Primeira campanha

A trajetória de Pedro Paulo Cava no teatro começa cedo. Nascido em 7 de janeiro de 1950, já aos 13 anos ele estrearia em cena em uma montagem amadora preparada para crianças. Tratava-se de *O Pequeno Príncipe*, adaptada do livro homônimo de Antoine de Saint-Exupéry. Contudo, antes de detalhar o início de Cava nas artes cênicas, vale retomar suas origens de menino de classe média em Belo Horizonte.

O pai de Pedro Paulo era caixeiro viajante. Sua mãe, Lígia, professora das séries fundamentais, deixou a profissão tão logo se casou com Samuel Cava. O casal sempre morou na Rua São Paulo, no centro de uma Belo Horizonte que, na metade do século passado, não ficava muito a dever àquela cidade descrita quase duas

décadas antes por Mario de Andrade, na qual “o silêncio fresco desfolha das árvores/e orvalha o jardim só” (ANDRADE, 1976, p. 39). Assim, o garoto Pedro viveu primeiro na esquina com a Avenida Augusto de Lima. Mais tarde, mudou-se para o edifício Vila Rica, entre Avenida Amazonas e Rua Carijós. O apartamento que seu pai comprou era composto por quarto, cozinha, banheiro e uma sala bastante grande, que foi dividida em dois ambientes por uma parede de vidro. De um lado, ficava o quarto do garoto; do outro, o escritório do pai, que era também representante de produtos farmacêuticos.

Segundo o próprio Cava (2011), o rádio tomava conta do lugar, uma vez que era ligado às seis horas da manhã e só calava depois do último programa. O aparelho, que deixava de funcionar se uma válvula termiônica se queimasse, era a diversão de dona Lígia durante o dia e, à noite, informava e entretinha toda a família. Nos anos 1950, este meio de comunicação ainda vivia sua “era de ouro”. Em aparelhos valvulados que tinham lugar de destaque nas casas de famílias de classe média no Brasil inteiro, escutavam-se noticiários, novelas, programas musicais e de auditório. Nesse sentido, o rádio irá ter grande influência na formação de Pedro Paulo.

O rádio vai ser meu primeiro contato com o mundo, com a música, com a arte. Era por ele que entravam as notícias, os acontecimentos, o espetáculo. Além disso, em minha casa, nada me era *censurado*. Talvez porque não tivesse mesmo jeito, já que a casa era muito pequena. Ligava-se o rádio e todo mundo escutava. Eu era filho único. Então, ficava muito dentro de casa, brincava em casa. Minha mãe não gostava que eu saísse. Daí a importância do rádio. Foi também por ele que a política entrou na minha vida (CAVA, 2011).

É o ambiente de casa, somado ao da rua, que já a partir do início dos anos 1960 começa a fazer parte da vida de Pedro Paulo, que irá plantar as sementes do futuro encenador. Morando na Rua São Paulo, próximo ao edifício Levy, na Avenida Amazonas, Cava participou ativamente das agitações daquela região do centro de Belo Horizonte que, na época, poderia mesmo ser considerada um polo fomentador de cultura na cidade. Ali se reuniam Milton Nascimento, Beto Guedes, os irmãos Borges e outros artistas.

Mas será a participação nas reuniões da Juventude Estudantil Católica – JEC, o fato responsável por realizar o primeiro contato de Pedro Paulo com o teatro. Aí, uma das

propostas da igreja era que se criassem grupos de teatro. Fomentados por padres progressistas da igreja católica, foram criados, em algumas paróquias da cidade, grupos voltados para a produção cultural. Na Igreja São José, frequentada por Cava, o estudante de medicina Arnaldo Brescia resolveu criar o Grupo de Teatro Jovem. O texto escolhido para a estreia do grupo foi exatamente “O Pequeno Príncipe”, em uma montagem na qual Brescia, dirigindo-se inicialmente às crianças, não deixava de enviar mensagens também aos adolescentes e aos adultos.

Assim, no final de 1963, Pedro Paulo Cava começa a trilhar seu caminho nas artes cênicas. Em “O Pequeno Príncipe”, com 13 anos de idade, Pedro, além de trabalhar como ator, é responsável também pela iluminação. O palco é o do auditório do Instituto de Educação de Minas Gerais, espaço improvisado que, como aqui mesmo neste trabalho já se viu, tornava possível, não sem muitas dificuldades, uma encenação.

Nas próximas encenações do Grupo de Teatro Jovem, Cava irá se iniciar também como cenotécnico. Em “Pluft – o Fantasminha”, “O Rapto das Cebolinhas” e “A Volta do Camaleão Alface”, todas elas de Maria Clara Machado, a adolescência de Cava é inaugurada com trabalhos de ator, contrarregra e iluminador. No entanto, a participação de Pedro Paulo neste grupo formado a partir de sua militância na Juventude Estudantil Católica irá ter um desfecho imprevisto. É que, expulso do tradicional Colégio Loyola, em 1963, por causa de uma briga com um padre, apoiada mais tarde por seu próprio pai, Samuel Cava, Pedro Paulo se desilude com a Igreja Católica. Além da discussão com o padre, o adolescente é marcado pela leitura de “Informação ao Crucificado”²⁵, de Carlos Heitor Cony (1961).

Nesse sentido, depois de trocar um colégio católico jesuíta por um leigo, o Colégio Anchieta, a rigidez dos padres é substituída por uma maior liberdade e o garoto Pedro desiste completamente da religião. Mesmo com pais extremamente católicos, ele decidiu nunca mais ir à igreja. Assim, mesmo ainda participando de reuniões políticas da JEC, Cava é radical em sua decisão. Enquanto seus colegas assistiam à missa na Igreja São José, ele esperava do lado de fora.

²⁵ Trata-se do quarto romance de Carlos Heitor Cony. Com fortes traços autobiográficos, o livro conta, em forma de diário, a história do personagem João Falcão, que aos onze anos ingressa no seminário e sofre por ter dúvidas em relação à fé, abandonando-o oito anos depois.

Eu ficava ali, esperando a missa das seis da tarde terminar para participar de alguma reunião da JEC ou do teatro. Também tinha a hora dançante ou um filme qualquer que às vezes era exibido. A gente ainda ia encontrar com as moças que frequentavam a missa da São José. Então, ali, eu desisti completamente não só da religião católica, como também de qualquer outra. Comecei a ler muitos livros e muitas literaturas. Isso também é uma coisa que acontecia bastante em minha casa. Lá, havia muitos livros. Meu pai lia muito, lia vorazmente, e de tudo. Assim, fui aprendendo coisas que não tinham nada a ver com religião. Acordei. Comecei a ler os clássicos. Foi nessa época que me apaixonei pela literatura russa, que mergulhei de cabeça em Dostoiévski e em outros autores. Daí para uma participação política mais determinada era só um passo. O mesmo aconteceria no que se refere ao teatro (CAVA, 2011).

Cava também relata que, aos 14 anos, sua primeira impressão do Golpe Militar foi bastante infantil, apesar de já pertencer ao movimento da esquerda católica, como já se sabe. De acordo com Pedro, na manhã de 1º de abril de 1964, seu pai, um integralista que, ao lado da mãe, era partidário ferrenho de Juscelino Kubistchek, exultava: “Graças a Deus nós vamos acabar com o comunismo nesse País” (CAVA, 2011). Seu Samuel chegou mesmo a se alistar como voluntário nas tropas que saíram de Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro, conduzidas pelo General Olímpio Mourão Filho, mas foi recusado, em função da idade. Entretanto, à noite, Pedro Paulo compareceu à reunião na casa paroquial da Igreja São José e, lá, ouviu da boca de padres progressistas e de outros integrantes do grupo que aquilo que estava acontecendo era, na verdade, um golpe. Não havia revolução, mas uma quartelada.

Assim, o gosto de Pedro Paulo pela política começa dentro de casa, com o exemplo do pai e da mãe, apaixonados pelo tema, mas vai mesmo se consolidar e tomar partido na rua, primeiro, na JEC, depois, por meio da política estudantil, com a filiação ao Partido Comunista Brasileiro, também chamado “Partidão”, no qual começou como estafeta, a partir dos 15 anos de idade. Nesse sentido, se este é o percurso na política, movimento semelhante ocorre no que se refere à entrada mais decisiva de Pedro Paulo Cava para o mundo das artes cênicas. Ou seja: é a partir de uma iniciativa familiar que o adolescente acaba, por outros caminhos, conhecendo um teatro diferente daquele no qual dera seus primeiros passos na Juventude Estudantil Católica.

Preocupado com o futuro do filho, e convencido de que havia em Pedro o perfil do diplomata, o pai Samuel quis ouvir do irmão de seu amigo Oswaldo Guimarães conselhos sobre o que deveria fazer para que seu próprio filho, um dia, pudesse chegar ao Itamaraty. O irmão de Oswaldo, o escritor e diplomata João Guimarães Rosa, sugeriu que Pedro Paulo estudasse línguas. Se isso acontecesse, o autor de “Grande Sertão: Veredas” prometia que, mais tarde, abriria para ele as portas do Itamaraty. Animado, Seu Samuel tratou de cumprir à risca os conselhos do irmão do amigo. Imediatamente, matriculou o filho no Instituto Cultural Brasil Estados Unidos (ICBEU), onde o aprendizado do inglês iria se somar ao do francês, já iniciado no Colégio Loyola. Mais tarde, Cava se matriculou em outras línguas: alemão, russo, esperanto, espanhol. Tudo isso em um curso de Belo Horizonte que se chamava Escola de Tradutores e Intérpretes de Minas Gerais (ETIMIG), que funcionava no edifício Lavalle, na rua Curitiba, ao lado de um dos cinemas mais tradicionais de Belo Horizonte na época, o Art Palácio.

Na mesma medida em que aprendia línguas e alimentava o sonho de seu pai de vê-lo no Itamaraty, Cava encontrou lugar no grupo dirigido por Helvécio Ferreira na ETIMIG, que começava a montagem de “O Soldado e o Sacristão”, de Martins Pena. Entretanto, como a peça já estava com seu elenco completo, coube a ele a função de iluminador e contrarregra. Segundo Pedro, o fato de começar trabalhando também na parte técnica foi importante para sua formação, na medida em que, assim, ele podia acompanhar o trabalho dos diretores.

Assim que, no final de 1966, na ETIMIG, Cava participaria de um curso decisivo para sua carreira no teatro. Decisivo porque as pessoas que o ministraram passariam a fazer parte de sua própria vida: Jota Dangelo e Jonas Bloch. Ao final dos estudos, um trabalho prático: a montagem de “Os Cegos”, do belga Michel de Ghelderode. Embora o trabalho com atores partisse das ideias do russo Constantin Stanislavski, o curso se voltava para montagens absolutamente experimentais e focadas no teatro do absurdo. Outros grupos deste mesmo curso da ETIMIG montaram textos de Samuel Beckett, Jean Genet e Fernando Arrabal. Entre os alunos, pessoas que também fariam parte do circuito belo-horizontino das artes cênicas, como Ronaldo Boschi, Ligia Lyra e José Maria Ribeiro.

Segundo Cava, este curso deu origem a dois núcleos do futuro Teatro Experimental, dos quais já se falou neste trabalho. O primeiro, do qual Pedro fazia parte, seria responsável pela montagem do espetáculo “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” (BLOCH, DANGELO, 1968), em 1967, que fez enorme sucesso de público e crítica. Segundo Glória Reis, a peça “projetou o Teatro Experimental para o Brasil” (2005, p. 57). No que se refere a Pedro Paulo, significou sua entrada definitiva para o mundo do teatro de Belo Horizonte. Ali, no Teatro Experimental, ele iria, além de conviver com nomes que já eram uma realidade do teatro mineiro, como José Maria Amorim, Mamélia Dornelles, Arildo Barros, Neusa Rocha, Regina Reis e Helvécio Ferreira, certificar-se de algo do qual ele próprio já começava a desconfiar: que o teatro seria permanente em sua vida.

Em “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, eu acompanhei tudo, pude trabalhar junto com o Jonas Bloch na produção, ser dirigido pelo Dangelo. E eu era um menino! Foi algo decisivo na minha vida. Uma vida que parece que foram 120 anos, em vez de 60. Quando olho pra trás, eu vejo vários Brasis, vários Pedros. Inúmeros momentos de arte, tempos que foram totalmente diferentes uns dos outros. Vejo também um universo de relacionamentos que foi se ampliando à medida que fui vivendo e trabalhando. Tanta gente! Entretanto, amigos, amigos de verdade, esses são poucos. Mas o relacionamento é gigantesco. E esse relacionamento aconteceu por vários motivos. Um deles é que eu não sou um artista que ficou limitado a só se relacionar com seus pares. Isso seria emburrecer, fechar meu universo. Por isso, eu me envolvi com pessoas de todas as áreas. Fiz muita coisa. Vendi gramáticas do Jânio Quadros, enciclopédias Barsa, terreno na Pampulha. Fui classificador de produtos agropecuários para exportação, no Ministério da Agricultura. Servi o exército, fui líder estudantil, militei no Partidão durante 35 anos, viajei muito para o exterior, fui dono de três galerias de arte, participei ativamente da política cultural do País em várias fases, desde os anos 1960, brigando, reivindicando, procurando ajudar. Tudo isso para fazer valer minha arte, minha história, meu teatro (CAVA, 2011).

A trajetória de Pedro Paulo estava apenas começando naquele momento. E a do espetáculo “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, como já se viu, também. O texto de Jota Dangelo e Jonas Bloch seria montado em dois outros momentos distintos, em contextos bem diferentes uns dos outros. Se a primeira encenação acontece no auge da ditadura militar, a segunda parece vir propositalmente para comemorar seu fim. Mas isso será abordado de melhor maneira no próximo capítulo deste estudo.

4.2.2 Marcando lugar

A entrada para o Grupo de Teatro Experimental, com Jota Dangelo e Jonas Bloch à frente, significava para Pedro Paulo Cava chegar, em muito pouco tempo, a conviver com o que havia de mais respeitado no teatro belo-horizontino. Aqui mesmo nesta tese, ainda há pouco, foi possível perceber que o TE era um coletivo conceituado, que pensava o teatro de maneira séria e apaixonada, formado por intelectuais com prestígio na cena mineira. Comprovação disto é significado que o crítico Décio de Almeida Prado atribui ao espetáculo “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”:

Oh! Oh! Oh! Minas Gerais talvez represente para Belo Horizonte o que Vestido de Noiva e os primeiros espetáculos do TBC significaram respectivamente para Rio e São Paulo na década de 1940: o primeiro passo para a maturidade profissional, o instante do despertar do público, o momento histórico do take off (FUNDAÇÃO, s. d.).

No Teatro Experimental, o garoto de 17 anos passa a ter contato não apenas com as principais referências do teatro de Belo Horizonte, mas com nomes respeitados em todo o Brasil. Segundo o próprio Pedro Paulo, artistas como Paulo Autran, Fernanda Montenegro e Ziembinski faziam questão do contato com o TE quando estavam na capital mineira. Em um mundo no qual a comunicação instantânea e globalizada como a de hoje era algo que poderia ser considerado ficção científica, a carta e a reunião para uma conversa sobre teatro, seja na mesa de um botequim ou no saguão de algum hotel, eram práticas comuns e aguardadas tanto por quem visitava como por quem era visitado. E quando isso acontecia, havia um assunto que era tão discutido quanto as artes cênicas: política. O próprio Dangelo (2010) não perde este aspecto de vista quando avalia a importância da peça para o próprio teatro que era feito em Belo Horizonte:

Difícilmente uma outra peça do teatro mineiro, até os dias de hoje, teve mais cobertura da imprensa local, em todos os cadernos, até mesmo no de esportes, do que “Oh! Oh! Oh!”. Não houve jornalista, repórter, crítico ou colunista que não tenha escrito alguma coisa sobre o espetáculo. “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” foi, para o Teatro Experimental, o que “*Eles não usam black-tie*” foi para o Teatro de Arena de São Paulo. Politicamente correto, o texto dizia em suas metáforas, ou explicitamente, o que a plateia queria ouvir, numa hora em que a ditadura militar começava a dar sinais de desagregação interna e perda de popularidade. E dizia mais: de mineiros, de sua

história, da sua gente, dos seus costumes e folclore, de suas tradições, deste “irrevelável segredo” chamado mineiridade (DANGELO, 2010, p. 93).

Com efeito, “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” era um espetáculo essencialmente político. E tal fato deu a Cava a impressão de que os integrantes do Teatro Experimental eram tão de esquerda quanto ele. Mais tarde, ele iria perceber que isso não era verdade. No entanto, o sucesso de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” ofereceu a Pedro Paulo uma certeza: a de que era possível fazer um teatro político. Um teatro político não apenas em seu conteúdo, mas também na estética. Um teatro de protesto, engajado. “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais’ era uma peça política de cabo a rabo. Traçava a história de Minas de seu primeiro índio a 1967. No meio da peça, uma carta que Juscelino Kubistchek havia escrito do exílio emocionava a plateia” (CAVA, 2011). Sobre esta cena, Affonso Romano de Sant’Anna escreve:

De repente, o Brasil se complicou. Muito. De repente, Jota Dangelo e Jonas Bloch estão encenando “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, que ficou meses em cartaz. O espetáculo era uma lírica, musical e patética história do Brasil. Misturavam-se ali folclore, literatura e política. Dentro da escuridão da ditadura era um luminoso sucesso, uma afronta à repressão. E fazia parte do espetáculo a leitura de uma carta escrita por JK do seu exílio em Nova York, em que descrevia sua solidão. Carta amarga de rara grandeza, uma espécie de Getsêmani, onde sua alma sangrava. Pois JK foi assistir à peça. E vê-lo ali naquele teatro, assistindo à sua própria história, foi um momento precioso. Depois fomos todos para uma churrascaria. Ele com a gente como se fosse um colegial, bebendo, comendo. Numa mesa ao lado, um agente do DOPS acompanhava tudo (SANT’ANNA, 2006).

Nesse sentido, pode-se dizer que este espetáculo de dois atos, com duração de mais de duas horas, foi uma das influências decisivas para o encenador que começava a se formar. No que se refere ao tempo de encenação, por exemplo, a marca parece ser definitiva, uma vez que a maioria das montagens assinadas por Cava será longa. “Galileu Galilei”, sucesso em 1983, terá três horas e meia, uma duração excessiva, se forem levados em conta os padrões atuais. Outra marca que “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” parece ter deixado em Pedro Paulo foi a preferência por uma estética brechtiana²⁶, diferente da aristotélica. Nela, a história é contada aos saltos, sem a

²⁶ Não se pode dizer que Jota Dangelo e Jonas Bloch, responsáveis mais diretos pela condução de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, tenham buscado em Brecht qualquer tipo de inspiração para a montagem do espetáculo. Trata-se, aqui, de uma percepção do próprio Cava, certamente baseada no fluxo da

necessidade de ter princípio, meio e fim. Mais tarde, segundo o próprio Cava, suas criações serão influenciadas tanto pelo teatro épico quanto pelo Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. A figura do ator coringa, aquele que faz mais de um papel em um espetáculo, será utilizada com frequência em suas montagens.

No entanto, muito embora a referência de Bloch e Dangelo não possa ser negada, Cava assume ter se enganado com ambos em alguns aspectos. Talvez o principal seja a aposta feita por ele de que ambos iriam se tornar profissionais de teatro em Belo Horizonte. De acordo com Pedro Paulo, isso não acontece. Com Bloch, porque este, ao avaliar que a capital mineira não iria avançar para o profissionalismo nas artes cênicas da maneira que ele próprio esperava, muda-se para São Paulo, deixando o Teatro Experimental. Quanto a Dangelo, Cava é enfático. “Ele era um médico, professor de anatomia. Jamais pensou em viver de teatro. Para Dangelo, o teatro sempre foi uma paixão distante do profissionalismo. Quanto a mim, eu queria viver de teatro” (CAVA, 2011).

Tal desejo faz com que Pedro Paulo não se mantenha fiel ao TE. À procura de trabalho, ele passa também por outros coletivos da época. O principal deles foi o Grupo Geração, fundado por José Antônio de Souza, Eid Ribeiro e José Ulisses de Oliveira, ex-alunos do Teatro Universitário – TU, do qual já se falou ainda há pouco. Não por acaso, pode-se dizer que boa parte das ideias do *Geração* estavam bastante próximas das de Pedro Paulo Cava. A principal delas era a afirmação da posição política como algo inerente ao fazer teatral.

O *Grupo Geração* marca a história das artes cênicas de Belo Horizonte por representar a emergência de um teatro de resistência ao golpe militar de 1964. É o primeiro grupo local a incorporar, desde a sua fundação, a tendência que surge no fim da década de 1950 no teatro brasileiro de criar no palco uma linguagem nacional e popular, por meio da busca de uma nova dramaturgia e de formas próprias de encenar e atuar.

A opção política, entretanto, não é panfletária, a preocupação prioritária do *Grupo Geração* é, como se pode ler no programa de seu primeiro espetáculo, antes de tudo “fazer teatro”²⁷. Inova também em

dramaturgia deste espetáculo em que práticas inerentes ao musical poderiam ser confundidas com alguns efeitos de distanciamento.

²⁷ Referência da própria citação: *A VIDA impressa em dólar*, de Clifford Odets, direção de José Antônio de Souza, 1967.

termos de organização, propondo superar a estrutura amadora do teatro local (GRUPO GERAÇÃO, 2010, online).

Com o Grupo Geração, Cava faz “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, em 1968. Muito embora, na época, não deixasse de haver certa animosidade entre coletivos de teatro, ele não foi desligado do Teatro Experimental por essa certa “infidelidade”. Segundo ele próprio, a resistência em trabalhar com pessoas de fora era bastante forte no TE. “Anos mais tarde, em 1975, 1976, o Teatro Experimental vai ficar tão fechado, tão fechado que passarão a não trabalhar com qualquer profissional que não pertença ao grupo” (CAVA, 2011).

Entretanto, alguns aspectos irão acompanhar sempre as montagens desse período, tanto no TE, quanto no Geração. Um deles é o viés político sobre o qual elas mergulham em busca de denunciar aquilo que acontecia no País. Mas denunciar para quem? De acordo com Cava, tal denúncia tem endereço certo: parte da classe média e, principalmente, as pessoas que gravitavam em torno das universidades. São os professores e os estudantes aqueles que, neste momento da vida nacional, certamente trazem junto consigo o desejo maior de se abrir.

Isso chega a ser paradoxal, se pensarmos que, hoje, a universidade coloca um muro entre ela e a comunidade, fazendo com que o saber circule apenas na academia. Mas, na época da ditadura, a universidade queria se abrir. A inteligência, os intelectuais queriam sair, caminhar até a comunidade. Hoje isso não acontece. Ou, se acontece, vem na forma de projetos sociais, de uma coisa filantrópica. Não há o que havia naquele tempo: uma universidade que poderia ser considerada um reduto das ideias da esquerda, comprometida com o enfrentamento e com a busca de melhores perspectivas. Por isso, o principal público do teatro que se faz depois de 1964 está na universidade. Porque existe um projeto em comum entre esses dois coletivos: fazer um País diferente (CAVA, 2011).

Outro aspecto que caracteriza as montagens de grupos como o TE e o Geração é a experimentação que tais companhias buscam. Trata-se, segundo Cava, de uma experimentação que procura uma linguagem cênica tipicamente brasileira, movimentando-se no sentido de fortalecer o teatro nacional naquilo que as artes cênicas do momento atribuem maior importância. Assim, o que se busca é estimular uma literatura dramática e uma dramaturgia com raízes e temáticas brasileiras. Isso

parece ser verdade, como já se pode perceber neste estudo, mais no que se refere ao Geração do que ao Teatro Experimental. No caso deste último, a temática centrada em grandes autores da dramaturgia internacional, na qual o coletivo aposta em seus primeiros anos de atividade, é uma marca mais poderosa do que a da construção de abordagens declaradamente nacionais em suas peças. Isto acontecerá apenas a partir da encenação de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”.

Por outro lado, até mesmo o fato de se declarar como “o primeiro grupo local a incorporar, desde a sua fundação, [...] uma linguagem nacional e popular, por meio da busca de uma nova dramaturgia e de formas próprias de encenar e atuar” (ENCLOPÉDIA, 2009d, *online*) faz com que o “Geração”, nas poucas montagens que produziu, não perca de vista tal identidade. “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, peça que Pedro Paulo Cava faz em 1968 com o coletivo liderado por José Antônio de Souza, pode mesmo ser considerada um exemplo de todos esses desejos, apostas e preocupações daquilo que se poderia chamar de teatro de resistência.

Aqui, vale retomar, em função de seu significado intenso para o momento, a trajetória da peça em Belo Horizonte. O texto de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar já havia sido montado pelo Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, dois anos antes. Com um elenco de mais de 40 atores, a peça estreia corajosamente em Belo Horizonte logo após o Comando de Caça aos Comunistas – CCC invadir o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e espancar o elenco da peça “Roda Viva”. O CCC era uma organização direitista anticomunista que agia em favor do Golpe de 1964, denunciando, atacando, sequestrando e assassinando pessoas contrárias ao regime. Aqui em Belo Horizonte, o comando era bastante temido e teria motivos de sobra para a agressão. Só para se ter uma ideia do conteúdo provocativo da montagem dirigida por José Antônio de Souza, o cenário do espetáculo trazia um perfil da igreja São José – aquela mesma em que Pedro Paulo teve seu primeiro contato com o teatro – ao lado de um grande gorila e da bandeira da organização direitista católica Tradição, Família e Propriedade (TFP). Como se pode perceber, a provocação era clara, a denúncia também.

Ferreira Goulart e Vianinha fizeram uma miscelânea, uma verdadeira loucura em “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. A peça é exatamente a situação que se vivia no país. Militares, corrupção de políticos, aquela coisa toda. Então, nós fomos ameaçados de sermos

quebrados pelo CCC. Toda noite você abria o teatro e tinha 30 estudantes armados de porretes nas laterais da plateia. A gente fazia para dar segurança, proteção. Eu falava: vão quebrar? Então, nós vamos quebrar o pau nesses caras também. Nós tínhamos 18 anos e nenhum medo (CAVA, 2011).

No entanto, três dias antes da estreia, aconteceu uma explosão na cabine do teatro da Imprensa Oficial de Minas Gerais, onde a peça ficaria em cartaz. Os atores ensaiavam e todos acharam que havia sido uma bomba. Não era. Na verdade, o quadro de luz havia explodido, em função de um violento curto circuito. A estreia foi adiada. Nada disso foi suficiente para impedir o sucesso de “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Durante dois meses, o espetáculo lotou o teatro. Contudo, em dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5, que suspendia muitas garantias constitucionais e dava poderes extraordinários ao Presidente da República, foi decretado e a censura proibiu as apresentações da peça.

Assim, o elenco composto por Eid Ribeiro, José Mayer, Wilma Henriques, José Ulisses de Oliveira, Vilma Patrícia, José Maria Mendes, Suely Olímpia, o próprio Cava e José Antônio de Souza, que também dirigiu o espetáculo, chegou mesmo a ser perseguido pela polícia. “Com minha primeira peça, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, do Vianinha, fomos apedrejados pela polícia. [...] Fomos apedrejados no ensaio do teatro da Imprensa Oficial. Era outubro de 1968, antes, portanto, do AI-5”, lembra Mayer (2011).

Como já se viu há pouco, a quase totalidade dos integrantes do Grupo Geração havia saído do curso do Teatro Universitário da UFMG. Embora as ideias da esquerda dominassem o coletivo, no TU eles tiveram como professores grandes intelectuais que não tinham afinidade alguma com as ideias inerentes ao socialismo/comunismo. Trata-se de pessoas até hoje reconhecidas como grandes nomes do teatro mineiro, como Haydée Bittencourt, João Etienne Filho, Pontes de Paula Lima (o mesmo do comício da estreia de “Bolota contra o Bruxo) e Otávio Cardoso. Talvez por isso, as peças encenadas pelo TU – uma ou duas a cada ano – embora marcadas pela qualidade estética, tivessem sempre um tom apolítico.

Tal fato não será empecilho para que Pedro Paulo Cava admire o trabalho do Teatro Universitário, reconhecendo-o. Em 1999, quando reedita sua Oficina de Teatro em

parceria com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, o encenador batiza duas das três salas exclusivas do curso com os nomes de Paula Lima e Otávio Cardoso, mesmo que os dois jamais tivessem compartilhado com ele qualquer tipo de ideal de esquerda.

Em 1970, será a vez da aproximação dos dois grupos, TE e Geração. Trata-se, como já se viu, da encenação de “O Fedor”, espetáculo assinado e dirigido por José Antônio de Souza e produzida pelo Teatro Experimental. Cava estará envolvido e, para ele, trata-se de momento de grande importância da experimentação nas artes cênicas de Minas Gerais.

Eu estava na produção. Tomamos posse das ruínas que existiam perto da Escola de Ciências Médicas e montamos ali um teatro no cimento armado, no concreto. Foi um sucesso enorme. Era a estética do lixo, uma antiestética. Ou seja: em termos de linguagem, de trabalhar em espaços não convencionais, *O Fedor* fez, em 1970, aquilo que o *Teatro da Vertigem*, do Antônio Araújo, faz há pouco tempo e é aplaudidíssimo (CAVA, 2011).

O trabalho de Cava com a produção acontece com sua entrada para o Teatro Experimental e já mostra sim, como se pode depreender desta sua fala, uma preocupação estética que, se não acontece desde conceitos formais ligados à concepção das artes cênicas, ocorre a reboque das questões políticas e sociais do momento. Além disso, ele não era ator daquela primeira montagem de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, mas acompanha o grupo em sua turnê de sucesso pelo País. Adolescente de apenas 17, 18 anos, Pedro ia à frente da equipe e do elenco, a fim de distribuir cartazes, visitar bancos e empresas, na tentativa de conseguir apoio para o espetáculo. Isto acontece desde 1968, um ano importante para Pedro Paulo Cava. Além de produzir “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais” e integrar o elenco de “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, ele participa de outro grande sucesso nos palcos. Desta vez, no teatro infantil.

Trata-se da encenação de “Liderato, o rato que era líder”. A peça havia sido escrita por André Carvalho e Gilberto Mansur com o objetivo de criticar os militares. Para isso, utilizaram a fábula de Esopo, imortalizada por La Fontaine e Monteiro Lobato, mais conhecida como “A Assembléia dos Ratos”. A história conta sobre um plano dos ratos

para vencer seu maior inimigo, o gato. Em uma assembleia, eles decidem colocar um guizo no pescoço do bichano. No entanto, depois de decidirem ser essa a melhor solução para acabar com o problema, um rato velho lança uma pergunta fatal: quem irá colocar o guizo no pescoço do gato?

Em “Liderato”, as metáforas são, como no espetáculo do Grupo Geração, bastante claras no que se refere à situação política do País. Só para se ter uma ideia da proporção com a qual o enfrentamento era deliberadamente buscado, a direção de Helvécio Ferreira vestia o gato de Tio Sam. O espetáculo é montado pelo Teatro Infanto-Juvenil Popular – TIP, do qual Cava se torna também fundador. No entanto, tal montagem possui um aspecto que merece ser levado em consideração quando o assunto é tentar entender os caminhos do profissionalismo nas artes cênicas em Minas Gerais.

Na realidade, “Liderato” não nasce peça de teatro. A dramatização feita por Carvalho e Mansur da fábula de Esopo tem como primeiro objetivo transformar-se em disco. Assim, a adaptação é gravada no Estúdio Bemol, por atores de Belo Horizonte. E são tais intérpretes que irão levar aos autores a proposta de encenação. Assim, o TIP, que nascerá de tal iniciativa, será, segundo o próprio Cava, a primeira cooperativa de Belo Horizonte voltada para a produção teatral. “Este empreendimento mostra que as pessoas que estavam ali faziam uma opção clara para começar a viver de teatro. Não tinha nada a ver com política, com estética, com nada. A gente só queria viver de teatro” (CAVA, 2011).

A cooperativa constituída por 14 pessoas dá certo. De acordo com Cava, “Liderato” é encenado durante dois anos, com quatro apresentações por fim de semana, primeiro no Teatro Marília, depois, na Imprensa Oficial, e sempre com casa cheia. Além disso, a montagem também viaja para várias outras cidades do interior de Minas e para capitais de outros estados, além de ser vendida para escolas e instituições. Didático, o espetáculo, entre outras coisas, ensina as crianças a votar, em um momento no qual o voto estava proibido em todo o Brasil.

Embora o elenco de “Liderato” fosse bastante eclético no que se refere à posição política, havia na montagem a veia da denúncia. A comprovação mais decisiva de tal

vocação é o fato de que, ao final do espetáculo, as crianças subiam ao palco para escolher, por meio do voto, o “melhor” personagem.

A peça é censurada quando o coronel Otavio Aguiar de Medeiros, então comandante do Centro Preparatório de Oficiais da Reserva – CPOR de Belo Horizonte, atraído pela propaganda feita pela TV Itacolomi, onde também trabalhava o autor da peça, André Carvalho, leva os próprios filhos para assistir ao espetáculo. Aquele que é considerado o nome mais importante da repressão na capital mineira fica estarecido ao escutar da boca dos atores frases do tipo: “Mas que ditadura é essa? É a ditadura dos militares contra os estudantes, é a violência dos militares contra os estudantes, dos ricos contra os pobres” (CAVA, 2011).

No dia seguinte ao episódio, os envolvidos na montagem são chamados a comparecer à Censura Federal em Belo Horizonte. Não há negociações e o próprio coronel Medeiros faz cortes no texto que tornam a encenação quase inviável. Além disso, o militar ordena que dois oficiais acompanhem, a cada apresentação, se as alterações são realmente feitas. Este procedimento é realizado até que, com a edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, a montagem seja definitivamente proibida. Mesmo assim, “Liderato” é responsável por dar a Pedro Paulo seu primeiro destaque no teatro, com o prêmio de ator revelação do ano, concedido pelo periódico Diário da Tarde. A montagem será decisiva em sua formação nas artes cênicas:

Tratava-se de um musical, no qual se dançava, cantava e interpretava. A encenação era também simples, sem cenário algum, com o palco inteiramente nu e a luz criando ambientes. Havia apenas figurinos belíssimos e uma maquiagem bastante criativa, tudo inventado pelo Raul Belém Machado. Mas havia em *Liderato* o gosto do sucesso. Com ele, ganhamos também dinheiro e vi que era possível viver de teatro. Havia ali a possibilidade de falar, de ensinar, de fazer um teatro conseqüente, político, de denúncia. Estávamos protestando, fazendo um teatro do mesmo nível daquilo que se fazia de melhor no Brasil (CAVA, 2011).

Mas é o ano de 1970 que traz a maior incursão de Pedro Paulo Cava no mundo das artes cênicas em Minas Gerais. Trata-se da criação de seu próprio grupo de teatro, o Teatro de Pesquisa, até hoje em atividade. Aos 20 anos, o caminho estará aberto para que Pedro Paulo comece a se tornar um dos nomes de destaque do teatro belo-horizontino.

O autor escolhido para a estreia de Cava na direção é Bertolt Brecht, com o texto “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não”. Segundo ele, a pesquisa realizada muito mais em torno de conteúdos discursivos do que em busca de novas formas estéticas deu origem a um espetáculo hermético e intelectual, no qual o jovem diretor se apropria de técnicas brechtianas, como o efeito de distanciamento. Músicas são compostas, textos são alterados e Cava acaba criando uma montagem que, pode-se mesmo dizer, já começa a definir uma marca própria. Concomitantemente à produção de “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não”, Pedro dirige uma peça infantil. Não sem razão, o texto escolhido é o mesmo montado em 1968 pelo Teatro Infante-Juvenil Popular: “Liderato”. Em ambas as montagens, a pesquisa, segundo o diretor, é feita sempre em função do “como dizer”, sempre na tentativa de aprofundar conceitos relacionados de modo mais específico à interpretação. “Não havia ainda uma preocupação absolutamente estética. O que eu queria era saber dizer, era dizer de uma maneira própria, de um jeito que fosse fiel ao momento que era vivido por mim e pelo País” (CAVA, 2011).

Embora para Pedro Paulo Cava a estética não tenha importância decisiva nesse momento, as pesquisas desenvolvidas pelo grupo criado por ele buscam conhecimentos em outra área das artes cênicas: a da interpretação. E o resultado de tais investigações faz com que o nome de Constantin Stanislavski passe a ter importância decisiva em todo esse processo. É por isso que Cava, a partir de 1970, começa a se envolver intensamente com o encenador e pedagogo russo. Depois de mergulhar nos poucos textos existentes que tratam da obra de Stanislavski, Pedro Paulo passa a oferecer programas de estudos a seus próprios pares. Os cursos irão acontecer nas dependências da Aliança Francesa ou da Cultura Inglesa, em Belo Horizonte. No que diz respeito aos temas abordados, eles estarão sempre relacionados à interpretação através do método Stanislavski.

No entanto, para conhecer mais sobre o criador russo, Cava terá que recorrer também a fontes informais. Uma delas é Francisco Pontes de Paula Lima, tradutor dos livros “A Preparação do Ator” (2002), “A Construção da Personagem” (2009) e “A Criação de um Papel” (2002) a partir de suas versões em língua inglesa. Como aqui mesmo já se disse, Paula Lima, a quem Pedro Paulo depois dará o nome de uma das salas da Oficina de Teatro na PUC-Minas, está radicado em Belo Horizonte e integra o corpo

docente do Teatro Universitário da UFMG. Na capital mineira, ele será, para Pedro Paulo Cava, uma das principais fontes de aprendizado no que se refere à interpretação a partir dos escritos do mestre russo.

Outro especialista a quem o jovem de 20 anos apela é a Eugênio Kusnet. Desde 1926 vivendo em São Paulo, Kusnet formou-se em teatro em Moscou, nos estúdios ligados a Stanislavski. No Brasil, depois de passar 25 anos dedicando-se ao comércio, é chamado por Ziembinski para retornar aos palcos. A partir de então, segundo palavras da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, Eugênio Kusnet se torna o “mais destacado ator de formação stanislavskiana no teatro brasileiro, criador de papéis marcantes e emérito professor de uma geração de atores nos anos 1960 e 1970” (KUSNET..., 2010). É a ele a quem Cava recorre, não apenas através da leitura de seus livros que se tornaram clássicos quando o assunto é a interpretação stanislavskiana, mas também procurando-o quando vai a São Paulo a fim de participar de cursos por ele ministrados.

Não havia internet, não havia nada. Então, o jeito era vasculhar onde podia. Eu ligava pro Brasil inteiro, ia às bibliotecas, em qualquer lugar onde fosse possível achar material sobre Stanislavski. Fui atrás de Eugênio Kusnet. Eu queria conversar com as pessoas, coisa que hoje a meninada não faz. Os meninos que hoje se propõem a fazer teatro experimental não querem saber do passado, a pesquisa começa a partir deles. Na minha geração era o contrário: o respeito que você tinha por um cara desses era tão gigantesco que era uma honra você ser recebido por ele. O cara conversava duas, três horas de Stanislavski com você. E você ficava ali babando. Minha geração sabia que havia muito que aprender e reconhecia isso com humildade (CAVA, 2011).

Esta fala suscita dois comentários específicos. O primeiro provocado pela afirmação de que “os meninos que hoje se propõem a fazer teatro experimental não querem saber do passado” (CAVA, 2011). Não há pesquisa que comprove tal assertiva e, por isto mesmo, pode-se dizer que ela parte mais de uma crença individual provocada por relações nem sempre cordiais entre o próprio Cava e alguns grupos da “safra” mais recente do teatro belo-horizontino. Julgar as nuances deste tipo de convívio em que as vozes da experiência e as da juventude vão de encontro ao debate não é tarefa deste estudo.

O outro comentário virá para lembrar que, naquela mesma fala, a geração à qual Pedro Paulo se refere como sua possui pessoas de muitas idades. Mais do que se estabelecer cronologicamente, ela se configura na identidade de uma Belo Horizonte com pessoas capazes de trazer, na arte que fazem, tipos variados de referência. É o caso do cenógrafo Décio Noviello que, também pintor, trabalhará em vários espetáculos de Cava e, paradoxalmente, será professor da Academia Militar das Agulhas Negras e diretor artístico de sua revista. Ou de Ronaldo Brandão, crítico de cinema que chegou a criar uma sala de exibição com o nome de Cinema Novo, na rua da Bahia, e que, como ator e diretor de teatro, teve espetáculos como “Estelinha by Starlight”, texto de Vicente Pereira (1950-1993), encenado no porão de uma casa em meados dos anos 1970, proibidos pela censura do regime militar (GARROCHO, 2010). Segundo Pedro Paulo, trata-se de uma geração que, inserida no mundo do teatro, frequentava também as salas de cinema, as galerias de arte, festivais de música e também escrevia. Pertencer a um tempo como esse, compartilhando vivências com pessoas como essas, é motivo de orgulho para Cava.

Este é um momento em que Belo Horizonte é palco de um grande movimento. Isso aconteceu em quase todo o Brasil. Mas eu morava aqui. Então, só posso falar daqui. Havia um movimento teatral, havia um movimento de escritores, havia um movimento de artes plásticas, havia o movimento. E tudo isso acabava nesse caldeirão de ideias, de performances, de loucuras, de mulher arrancando o sutiã, tomando pílula. Um momento histórico que é fantástico, que vai avançar um bocado. Em 69, quando eu entro na universidade, já está tudo fervilhando, as pessoas estavam fervilhando, seus olhos brilhavam, qualquer coisa que você organizava – uma reunião, uma passeata, uma discussão – era fonte de prazer. O prazer do debate político, o prazer do debate de ideias, o prazer teatral, o prazer do debate de literatura, esse prazer inusitado da conversa, de trocar ideias. Era todo mundo muito novo e querendo fazer muita coisa (CAVA, 2011).

4.2.3 Bertolt Brecht

Como já se verificou ainda no início deste trabalho, a influência de Bertolt Brecht sobre o teatro que é feito no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1960, será sentida de maneira marcante. Se a primeira montagem feita por um grupo profissional acontece com “A Alma Boa de Set-Suan”, ainda em 1958, realizada pelo Teatro Maria Della Costa, é a partir do golpe militar de 1964 que os coletivos teatrais

brasileiros irão buscar no dramaturgo alemão as prerrogativas para um teatro diferente daquele que se fazia até então.

Em 1968, em São Paulo, o Teatro Oficina encena “Galileu Galilei” e, um ano depois, “Na Selva das Cidades”. As duas montagens realizam o épico brechtiano em um contexto vinculado ao tropicalismo. José Celso Martinez Corrêa, depois do sucesso de “O Rei da Vela”, debruça-se sobre Brecht com todo seu teatro antropofágico e suas ideias definidas a partir de experiências da contracultura. E é exatamente neste contexto que, já em 1970, Cava realiza sua primeira direção. Como já se disse aqui mesmo, o texto é de Bertolt Brecht: “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não”.

Pode-se aqui fazer uma analogia bem humorada entre o título da peça de estreia de Pedro Paulo na direção e a ideia deste trabalho. “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não” (ou “A Decisão”) conta a história de um menino que segue um professor e um grupo de estudantes em uma jornada em busca de remédios. O menino quer salvar a mãe doente; os outros buscam a cura para uma epidemia que toma conta da cidade. Este texto, que é parte das chamadas “peças didáticas” de Brecht e foi baseado no teatro japonês Nô chamado “Taniko”, fala sobre o velho costume de se abandonar aquele que não consegue mais seguir viagem. A peça valoriza o exame de situações que é necessário para que determinada deliberação seja tomada. A analogia se dá uma vez que a ideia deste trabalho é também mostrar que dizer não ou dizer sim, ou seja, resistir ou não a um estado de coisas é algo que depende intrinsecamente do exame das circunstâncias que determinam o fato que centraliza uma tomada de decisão. Assim, negar ou afirmar se relaciona de perto com a vivência do momento. Do momento histórico que determina as ações do ser humano, faça ele parte de uma marcha ao encontro de uma solução para um estado de coisas ou de um coletivo teatral que deseja transformar uma conjuntura.

E transformar o mundo é, grosso modo, aquilo que querem as ideias do teatro de Brecht. Nesse sentido, vale mencionar aquilo que o próprio dramaturgo alemão fala em seu “Pequeno Órganon para o Teatro”:

Sem dúvida, só será possível ao teatro assumir uma posição independente, caso se entregue às correntes mais avassaladoras da

sociedade e se associe a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por fazer grandes modificações nesse domínio. É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impede, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas (BRECHT, 2005, p. 136).

O discurso de Pedro Paulo Cava sobre o teatro é claro no sentido de definir a visão que ele tem da arte. E é justamente neste aspecto que ele e Brecht se dão as mãos. Para Cava, como já se disse no início deste capítulo, o teatro tem um componente prático na vida de quem a ele se entrega que deve ser sempre lembrado: o fato de que é, antes de qualquer coisa, local de protesto, diversão e sustento de atores, diretores e de todos os profissionais que o fazem. É já com esta crença que Pedro parte, anos mais tarde, precisamente em 1985, para a Alemanha, a fim de fazer um estágio no *Berliner Ensemble*, a companhia de Bertolt Brecht, situada atualmente em Berlim, no *Theater am Schiffbauerdamm*. Lá, o que ele quer é aprender. Aprender, sobretudo, como adaptar o repertório e as ideias do dramaturgo alemão à forma e ao pensamento brasileiro.

O que nós, brasileiros, fizemos com Brecht foi digeri-lo. O *Arena*, o *Oficina* e o *Opinião*, todos esses grupos pegaram Brecht e o transformaram. Preparamos uma salada a partir do jeito brasileiro de fazer teatro. Nesta construção, o efeito de distanciamento estava sempre presente, mas a emoção também estava lá. Teatro sem emoção é muito chato. Na Alemanha, eu vi Brecht sem emoção e decidi que não era isso que eu queria. O brasileiro é latino, ele quer vibração, entrega, excitação (CAVA, 2011).

Segundo Pedro Paulo Cava, autores como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo Pontes, no sentido de fazer no Brasil aquilo que se convencionou denominar “teatro de resistência”, começam a elaborar, a partir do golpe militar, uma dramaturgia que tinha, por um lado, essência basicamente brechtiana e, por outro, linguagem cênica brasileira. Obras como “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come”, “Arena Conta Zumbi” e “Gota D’água” são exemplos nesse sentido e fazem, acredita Cava, com que o grande legado dos anos 1960 para o teatro seja exatamente a obra desses autores.

Como já se mencionou há pouco, a entrada de Brecht nos palcos profissionais brasileiros se deu a partir de 1958, com a montagem de “A Alma Boa de Set-Suan”. A partir de então, pode-se dizer que Bertolt Brecht irá se tornar um dos autores mais encenados no Brasil. Assim, Bader (1987) lembra que, em 1986, o trigésimo aniversário da morte de Brecht, foi festejado no Brasil com várias iniciativas. Desta forma, Bader (1987, p. 11-12) contabiliza quantidade significativa de eventos: dois lançamentos de livros e início da coleção “Teatro Completo de Brecht”, da editora Paz e Terra; seis exposições; concertos em Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro; dez encenações realizadas apenas nestas mesmas capitais; seminários organizados em Belo Horizonte, Brasília e São Paulo. No entanto, é lugar comum na crítica teatral brasileira considerar as montagens de José Celso Martinez Corrêa, que acontecem no final da década de 1960, como algumas das mais significativas abordagens feitas do dramaturgo alemão.

Um dos melhores momentos da produção teatral de Brecht no Brasil se deve a José Celso Martinez Corrêa, nos anos 68 e 69, com as peças *Galileu Galilei* e *Na Selva das cidades*. Costuma-se aludir a esse período com o termo de fase antropofágica ou tropicalista de Brecht no Brasil. A encenação de *Galileu Galilei* coincidiu com a entrada em vigor do Ato Institucional nº 5, portanto numa conjuntura que tolhia o espetáculo. O diretor contornou a vigilância da *censura*, criando o seu efeito de “distanciamento a brasileira”, introduzindo sambistas, que com sua exuberância tropicalista quebraram a expectativa do público, criando assim um efeito de estranhamento. Os elementos ruptores da conhecida realidade brechtiana, os sambistas, produziram no espectador, através de um recurso plástico-musical um choque do conhecer, pelo qual o espectador arrolou os seus próprios oprimidos entre os oprimidos do mundo brechtiano. Ocorreu neste momento uma recriação de Brecht a partir do campo de experiências sócio estéticas do diretor e seu público (MALNIC, 1995, *online*).

O “abrasileiramento” de Brecht é algo que será também percebido e praticado por Pedro Paulo Cava. A influência do autor alemão sobre ele será tão decisiva que, em Belo Horizonte, Cava será considerado referência no assunto. É por isso que o livro recém citado de Bader (1987) terá um capítulo escrito por Pedro: “Brecht em Minas: cronologia, experiências e influências” (CAVA, 1987, 192-199). Nele, um breve estudo cronológico informa sobre as montagens realizadas em Belo Horizonte entre 1963 e 1986, com destaque para as seguintes encenações: “Os fuzis da senhora Carrar”, em 1963, Grupo Quarta Parede; “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não”, 1970, Teatro de Pesquisa; “Baal”, 1972, com direção de Ronaldo Brandão; “A exceção e a regra”,

1977, e “Luz nas trevas”, 1978, ambas com direção de Belizário Barros; “Sete mais sete”, 1982, adaptação de Rufo Herrera dos “Sete pecados capitais dos pequenos burgueses”; “A alma boa de Set-Suan”, 1982, “montagem dirigida por Kurt Bildstein e Georg Frosher, que vieram do Teatro Livre de Munique para ministrar um Curso Livre de Introdução ao Teatro em forma de oficina” (CAVA *apud* BADER, 1987, pág. 193); “Galileu Galilei”, 1983, e “O senhor Puntila e seu criado Matti”, 1986, Teatro de Pesquisa; “Antígona”, 1986, Cia. Sonho e Drama.

Neste mesmo capítulo, Cava (1987) reflete sobre a influência de Brecht no teatro brasileiro. Tais reflexões, como não poderia mesmo deixar de ser, revelam sua admiração pelo teatro épico do autor alemão, na mesma medida em que apontam para considerações capazes de também definir o panorama da cena mineira nos anos 1960 e o que aqui se denomina “teatro de resistência”, sem deixar também de mencionar preocupações estéticas nitidamente inesperáveis de seu próprio fazer teatral.

Ao final da década de 60 o teatro mineiro deixa de ser combativo para ser um teatro de resistência. As trincheiras das metáforas são armadas sobre os palcos e uma nova forma vem ganhando corpo, pouco a pouco, no seio da amedrontada e perplexa categoria intelectual que compõe os fazedores de teatro: a abolição das palavras (texto) e a supervalorização do corpo. Uma linguagem mais hermética se instala em nome de uma nova estética. “Teatro político já era”, gritam alguns a plenos pulmões. De encontro a esta nova postura, vem a calhar em cheio a divulgação das ideias de Grotowsky e seu chamado “teatro pobre”. Consumir os laboratórios infundáveis que não resultavam em nada de prático passa a ser a palavra de ordem. Fala-se em experimentação, mas na verdade há uma verdadeira onda de especulação em torno de teorias transportadas para a nossa cena que não condizem com a realidade brasileira e servem apenas para acobertar o medo e a alienação que este provoca. Brecht passa a ser “chato e verborrágico”. Na verdade, muito do que aconteceu neste período ficou confinado mesmo às salas de ensaio, aos laboratórios; uma sucessão de terapias grupais sem orientação, sem objetivo e que funcionavam como uma forma de escapismo facilmente justificável, facilmente compreensível (CAVA, 1987, p. 197).

No discurso de Pedro Paulo já é possível perceber certa resistência a um modo de pensar e fazer teatro que não guarda semelhança com o épico de Brecht ou aquele que é baseado em premissas de uma encenação centrada em temas e propostas decisivamente brasileiras de ver o mundo. A menção ao diretor polonês Jerzy Grotowski, figura emblemática do teatro experimental ou de vanguarda do século XX,

não deixa dúvidas neste sentido. Também é importante perceber, na citação anterior, o valor das palavras “chato e verborrágico” para definir, segundo Cava, a maneira como Bertolt Brecht é visto por quem utiliza “uma linguagem mais hermética (que) se instala em nome de uma nova estética” (CAVA, 1987, p. 197). É que, para o autor, o fazer teatral é, sempre foi e continua sendo instaurado a partir das seguintes perspectivas:

Teatro é arte coletiva, arte generosa, na qual o ator tem que se doar, transformando-se em um animal teatral, visceral, fazendo o sacrifício de ensaiar oito, dez horas por dia, independentemente da estética que professa. Arte não é uma coisa cerebral, é uma coisa que nasce da espontaneidade, com a intuição, com a emoção. O ato teatral é feito, percebido e retroalimentado pela plateia no momento em que é exibido. Não existe outra arte como o teatro. Trata-se de algo vivo, por excelência. Então, o ator é visceral ou não é. Não é possível se esconder atrás de fórmulas, fazendo desenhos mágicos com o corpo no palco e parecendo uma ameba com angústia. Isso não quer dizer que ele tenha que ser realista. Eu só estou dizendo que até essa ameba com angústia tem que provocar no espectador um estranhamento, uma emoção, seja ela qual for. Senão, para que teatro? Senão, caminharemos para um teatro cada vez mais *cult*, cada vez mais diletante, cada vez com número menor de espectadores. Então, acredito que o grande legado dos anos 60 é a capacidade de entendimento da realidade social pela classe teatral (CAVA, 2011).

Contudo, o acesso de Cava à obra de Bertolt Brecht não foi fácil. Nos anos 1960, uma das poucas editoras a trazerem títulos que fizessem referência ao dramaturgo alemão é a Civilização Brasileira. Junto com a Paz e Terra, que na década de 1990 editaria o teatro completo de Brecht, elas se tornariam umas das principais editoras a lançar obras atinentes ao pensamento de esquerda. Assim, os poucos volumes existentes acerca do teatro dialético chegam por meio da Civilização Brasileira. Em Belo Horizonte, a maneira mais fácil, e talvez única, de adquiri-los é fazer parte do círculo do livreiro Jotair Gomes, que possuía uma loja no edifício Maletta e trazia as obras de Brecht publicadas em Portugal, uma vez que as editoriais brasileiras ainda não as haviam lançado aqui.

Em função de seu interesse por Bertolt Brecht, Cava irá conhecer Fernando Peixoto, um dos mais respeitados especialistas brasileiros da obra do dramaturgo alemão. Pedro Paulo irá se ligar a ele nos anos 1970, chegando mesmo a hospedar-se em sua casa em suas viagens a São Paulo. Peixoto será o principal responsável por

estabelecer, na obra de Cava, a relação entre a teoria do teatro épico-dialético e sua prática. Dono de uma produção intelectual fertilíssima e de uma grande influência nas artes cênicas brasileiras, também será Peixoto o amigo que possibilitará a Pedro Paulo algumas experiências decisivas em sua vida. A primeira foi lhe conseguir uma vaga no primeiro curso de Teatro do Oprimido ministrado por Augusto Boal em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar. A outra, abrir as portas do *Berliner Ensemble* e do *Brecht Archiv*, sediados na então Alemanha Oriental, para que Cava se especialize em Bertolt Brecht.

O estágio feito por Pedro Paulo no *Berliner Ensemble*, em 1985, foi muito mais um ato de ousadia de sua parte do que qualquer outra coisa. Cava era bolsista e convidado do governo da Alemanha Ocidental. Atravessar o muro e conhecer o mundo de Bertolt Brecht na República Democrática Alemã se deve ao arrojo do membro do Partido Comunista Brasileiro, o Partidão, que era também apaixonado pelo teatro de Brecht. Assim, depois que Fernando Peixoto, outro integrante do Partidão, lhe franqueou a entrada no *Berliner Ensemble* e no *Brecht Archiv*, Pedro passou a matar as aulas que tinha pela manhã no lado ocidental de Berlim para fazer seu estágio no teatro situado às margens do rio Spree, no distrito de Mitte.

A passagem de Cava pelo *Berliner Ensemble* foi curta, durou apenas três meses, mas foi o suficiente para que a admiração por Brecht crescesse ainda mais. No *Brecht Archiv*, ele pode conhecer documentos, textos, fotografias, filmes e anotações capazes de determinar a trilha mais exata da vida do dramaturgo alemão. Criado em 1956 por Helene Weigel, atriz e esposa de Brecht, o arquivo abriga, segundo dados recolhidos em sua página na internet²⁸, mais de um milhão de documentos. Cava confessa que, se pudesse, teria trazido tudo aquilo para o Brasil.

Ali eu pude ter certeza da importância de Brecht. Havia informações, dados e fotos de Brecht na África, na Ásia, no mundo inteiro. Em um planeta dividido entre dois pólos, Brecht era o grande teatrólogo da esquerda, era o maior teórico do teatro de transformação, do teatro de resistência que eu tanto amava. Tudo isso me deu muita força e me influenciou demais (CAVA, 2011).

²⁸ BERTOLT BRECHT ARCHIV. Disponível em <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/index.htm?hg=literatur&we_objectID=259>. Acesso em: 6 out. 2011.

Esta, contudo, não foi a primeira viagem que Cava fez à Alemanha. Antes, em 1982, ele ganharia do Instituto Goethe, de Belo Horizonte, uma bolsa para estudar alemão e conhecer teatros, escolas e companhias na Alemanha Ocidental. Desta vez, Pedro Paulo não atravessa o muro, mas percorre boa parte do interior da República Federal da Alemanha, conhecendo cidades como Munique e Bonn, além de visitar Viena, na Áustria. Quando chega, Cava admite a grande influência daquele país sobre ele próprio e monta Galileu, em 1983, utilizando um dos personagens mais emblemáticos de Bertolt Brecht para tentar explicar os anos de ditadura vividos pelo Brasil. O regime militar brasileiro só irá bater em retirada dois anos depois, mas Brecht já é, talvez, o principal aliado de Pedro Paulo Cava em sua luta de resistência.

Além de ascendências como a de Bertolt Brecht que, poder-se-ia dizer, marcaram, de um ou de outro modo, todo o teatro brasileiro, Cava será também influenciado por grandes nomes das artes cênicas daqui mesmo, de Belo Horizonte e de Minas Gerais. O primeiro deles, como daqui mesmo deste estudo já foi possível depreender, é Jota Dangelo. Ao lado de Jonas Bloch, ele irá marcar de modo significativo a carreira de Cava. São os dois, com seu Teatro Experimental – TE, quem irão dar o empurrão inicial naquele adolescente que começava, no final dos anos 1960, a se interessar por teatro. No entanto, Pedro confessa saber que a convivência com Jonas Bloch e Jota Dangelo não poderia ser estendida. Isso porque o rapaz de menos de 20 anos já antevia ali, no TE, a impossibilidade de crescer profissionalmente. Primeiro porque, como o próprio nome do coletivo já informava, trata-se de um grupo “experimental”. E Cava queria viver de teatro. “O Dangelo, principalmente, não caminhava no sentido da profissionalização. Ele não precisava. Era um professor da Escola de Medicina da UFMG. Para ele, teatro era paixão e arte. Para mim, teria que ser tudo isso e mais sobrevivência” (CAVA, 2011).

O outro motivo que apontava para Pedro Paulo Cava a impossibilidade de seguir no Teatro Experimental era o fato de que ele não vislumbrava ali a probabilidade de realizar seu sonho mais iminente nas artes cênicas: dirigir seu próprio espetáculo. No grupo de Dangelo e Bloch, os únicos que dirigiam os espetáculos eram eles próprios, que se revezavam na condução da cena de acordo com as características e com a proximidade que cada um tinha da montagem proposta para o momento. Solerte, Cava compreende o fato e busca caminhos novos. No entanto, tal distanciamento não

irá implicar que Pedro deixe de receber as influências tanto de Jonas Bloch como de Jota Dangelo. “Eles serão meus primeiros pais teatrais” (CAVA, 2011).

Mesmo com todo esse reconhecimento, Pedro Paulo confessa que a postura de Dangelo em defesa do teatro amador e em detrimento do profissionalismo chega a feri-lo. Mas Cava não desanima e, entre 1974 e 1975, reúne-se aos atores Juca de Oliveira e Otávio Augusto para criar aquilo que ele mesmo chama “*triumvirato dos sindicatos*” de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. A ideia é pressionar o Congresso Nacional no sentido de regulamentar a profissão. Na contramão de tais ações, Jota Dangelo funda a Confederação Nacional de Teatro Amador – Confenata. Assim, de uma ou de outra maneira, os dois travam uma disputa que só será resolvida mais tarde.

Outra dessas influências essenciais Cava irá conhecer durante a montagem *de* “*Liderato, o Rato que era Líder*”. Trata-se de Helvécio Ferreira, um dos maiores especialistas na produção de espetáculos infanto-juvenis. Reconhecido por sua personalidade decisivamente carismática, segundo Pedro Paulo, Helvécio é também um aglutinador de pessoas. Oriundo do Teatro Universitário – TU, onde se forma em uma das primeiras turmas, ele é o mais velho e experiente integrante do Teatro Infanto-Juvenil Popular – TIP, que assina a produção de “*Liderato*”.

Helvécio Ferreira chega a Belo Horizonte no final dos anos 1950, para tratar uma tuberculose. “Ele foi uma das impressões mais fortes da minha vida” (CAVA, 2011). Com efeito, a dedicação ao teatro, caracterizada pelo intenso amor a esta arte, somada à decisão de abraçar as artes cênicas como verdadeira e exclusiva profissão são as marcas mais decisivas que Helvécio Ferreira irá imprimir à formação de Pedro Paulo Cava.

Apesar de não ter uma relação intensa com o Grupo Geração, é de lá que virá mais uma das influências de Cava. Trata-se de José Antônio de Souza, que comanda o Geração junto com Eid Ribeiro e José Ulisses de Oliveira. “Ele será um cara que vai mudar minha visão do teatro” (CAVA, 2011). Isto talvez se deva ao fato de que José Antônio tivesse uma estética bastante distinta daquela que Cava havia encontrado no Teatro Experimental e no Teatro Infanto-Juvenil Popular.

Agressivo e transgressor tanto no que se refere à forma como ao conteúdo, segundo palavras do próprio Pedro Paulo, José Antônio irá acrescentar à formação de Cava uma maneira de fazer teatro mais próxima daquilo que então era realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo, em iniciativas como as do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e coletivos como o Teatro Oficina e o Teatro de Arena. Nesse sentido, a montagem de “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come”, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, que acontece em 1968, será decisiva para Cava poder aprimorar suas ideias a respeito do teatro que deseja fazer.

A peça escancarava e falava diretamente das questões brasileiras com uma linguagem capaz de aniquilar valores, sobretudo em um Brasil dominado pelos militares e suas restrições. Com mais de quarenta pessoas em cena, como já se disse aqui mesmo, neste trabalho, o espetáculo critica abertamente a ditadura, a organização ultradireitista Tradição, Família e Propriedade – TFP e o estado de exceção vivido pelo País depois do golpe militar de 1964. Com efeito, o que José Antônio de Souza trazia para Belo Horizonte era algo que já inflamava os setores nacionalistas ligados à cultura em todo o Brasil, como bem define Garcia (2010):

No plano cultural, o mesmo sentimento nacionalista inflava a luta pela valorização do artista nacional e exigia, nas telas e nos palcos, a presença do homem brasileiro. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens e cangaceiros, o operário subia no palco em Eles não usam black-tie, confirmando o Teatro de Arena paulista como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada (GARCIA, 1990, p. 100).

4.2.4 Primeiras montagens

Estudantes, universitários, professores, profissionais liberais, homens e mulheres de até 30 anos. Segundo Pedro Paulo Cava, esta era a plateia dos anos 1960/1970. Com os estudantes à frente, este foi o público para o qual Cava montou o Teatro de Pesquisa, em 1970. Um ano antes, ele mesmo havia se transformado em universitário, depois de entrar para a graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, a Fafich, da Universidade Federal de Minas Gerais, que funcionava no mesmo prédio da Faculdade de Letras – Fale e do Teatro Universitário – TU,

localizado na rua Carangola, número 288, no bairro Santo Antônio, zona sul de Belo Horizonte.

E foi exatamente a partir da insistência dos membros do Diretório Acadêmico – DA de Sociologia para que Pedro criasse um curso de teatro que ele fundou o Teatro de Pesquisa – TP. Os integrantes eram alunos dos vários cursos da Fafich – história, sociologia, psicologia, filosofia e comunicação – e, principalmente, da Fale. Além desses, havia também alguns secundaristas do Colégio Estadual Milton Campos, na época, um dos mais tradicionais de Belo Horizonte. Quase todos vinham da política estudantil, inclusive os secundaristas. Cava tinha então 20 anos e confessa que teve muito trabalho no sentido de se preparar para conviver, como professor, com alunos que tinham a mesma idade que ele. “Tudo começou mesmo em função da política. De uma hora para a outra eu estava ali e começava a dar aulas de teatro para pessoas da mesma idade. Mal sabia que isso aconteceria mais vezes em minha vida” (CAVA, 2011).

No entanto, a pesquisa que dá nome ao Teatro de Pesquisa não irá se referir exclusivamente à estética e à linguagem. Em um período no qual o País é marcado pelo auge da repressão militar, a investigação que interessa de fato é aquela que se refere ao conteúdo. O que se busca com maior determinação é o acesso a autores como o próprio Bertolt Brecht que, como já se observou aqui mesmo neste trabalho, era, no momento, bastante festejado. É daí que surge a ideia de encenar “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não”. Os recursos para a montagem vêm das mais variadas e inusitadas direções. Por incrível que pareça, o próprio palco surge de praticáveis e tatames tomados de empréstimo do Centro Preparatório de Oficiais da Reserva (CPOR), ao qual Pedro servira no ano anterior. O mesmo acontece com os quatro refletores utilizados no espetáculo. Joaquim Costa faz os figurinos, que eram uma roupa básica preta, com adereços de papel e papelão, o mesmo material do cenário.

Sem dinheiro algum para a produção, “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não” foi encenado no galpão do Diretório Acadêmico da Fafich. A plateia se acomodava no próprio chão e lotou cada uma das oito apresentações, com grande sucesso. No elenco, só uma das atrizes continuaria no teatro. Trata-se de Teuda Bara, que até hoje integra o Grupo Galpão, um dos mais antigos coletivos teatrais do Brasil e,

certamente, o mais reconhecido de Minas Gerais. Os outros atores e atrizes encerrariam sua experiência no teatro naquele espetáculo.

Nesse sentido, não é demais afirmar que o amadorismo do novo grupo que estreava na cena belo-horizontina era evidente: atores inexperientes em sua imensa maioria, um diretor de apenas 20 anos e todos eles estudantes. No entanto, o Teatro de Pesquisa viria para ficar por muito tempo. Todas as montagens de Pedro Paulo Cava, desde 1970 até os dias atuais, quando o encenador acaba de reeditar “Morte e Vida Severina”, são assinadas pela companhia. Isso acontece até mesmo com aquelas realizadas em parceria com outros coletivos, como é o caso do Teatro Experimental. O Teatro da Cidade, que agora comemora 20 anos de existência, é um nome de fantasia, sem personalidade jurídica.

Assim, o Teatro de Pesquisa passou a ser Teatro de Pesquisa – Cia. do Teatro da Cidade. O grupo não acabou, apenas se transformou em uma entidade cultural sem fins lucrativos e de utilidade pública, profissionalizando-se. Deste coletivo, vale dizer, entram e saem profissionais todos os anos. No entanto, existe um núcleo que o acompanha desde 1970, com vários nomes da cena mineira e que ainda fazem parte do grupo e estiveram em quase todos os espetáculos ao longo dos anos, como Luciano Luppi, Tereza Cançado, Wilma Patrícia, Joaquim Costa, José Maria Amorim, Dulce Beltrão, Décio Noviello, Sylvia Vianna, Felício Alves e outros nomes conhecidos do teatro mineiro, como Raul Belém Machado, Ronaldo Boschi e Marcelo Castilho Avellar, falecidos recentemente.

Mas pode-se dizer que a trajetória de apenas oito funções de “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não” teve sucesso irreparável. O espetáculo que tinha a duração de apenas 30 minutos fazia uma leitura do Brecht didático. Um texto que, segundo Cava (2011), “tinha tudo a ver com a época”. A leitura realizada pelo rapaz de 20 anos era atemporal e fazia com que a peça, embora extraída do teatro japonês, não tivesse localização definida. Os dois finais escritos por Brecht, acredita Pedro Paulo, ofereciam àqueles jovens que se aglomeravam em um galpão da Fafich a ocasião não apenas de discordar, mas também de deliberar. À pergunta feita pelo professor: “Mas você estaria de acordo com todos os imprevistos que lhe poderiam surgir durante a viagem?” (BRECHT, 2005, p. 226), a montagem do Teatro de Pesquisa trazia o

estudante-plateia para falar e tomar suas próprias decisões, em um tempo em que nada disso era possível na “vida real”. Ao lembrar tais fatos em sua entrevista para este trabalho, parece que Pedro Paulo Cava vive de novo o clima daquela Belo Horizonte dos anos 1970. Talvez seja por isso que ele para, olha para além da parede que cerca a pequena sala do Teatro da Cidade em que me recebe para a entrevista e, visivelmente emocionado, dá um texto que poderia até mesmo parecer perdido no tempo, em um livro empoeirado, ou em um espetáculo teatral do qual não foi possível guardar registro algum:

O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos estão de acordo com o erro. Por isso: o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo (BRECHT, 1987, p. 217).

Eis o Brecht que inicia a trajetória de Cava e de quem, aqui mesmo, já se falou. A ele voltarei ao final deste capítulo. Por agora, cumpre apenas reconhecer a importância do papel que este autor terá na vida do Teatro de Pesquisa. Durante os longos anos de existência do grupo, Bertolt Brecht será encenado mais três vezes, com os textos “Galileu Galilei”, talvez o maior sucesso de Pedro Paulo nos anos 1980, “O Voo Sobre o Oceano” e “O Senhor Puntilla e seu Criado Matti”. A influência do autor alemão sobre o encenador mineiro é manifesta e pode ser definida a partir de afirmações como esta:

Eu aprendi que teatro é um ato político, e ninguém vai me tirar esse conceito da cabeça hoje. Acho que ninguém vai querer tirar esse conceito da cabeça de ninguém que tenha isso cristalizado da forma como eu tenho, da forma como eu fiz teatro. Eu discuto com quem quiser e que tenha uma opinião contrária. Teatro é um ato político. No momento em que você reúne uma pessoa para assistir a uma peça, para mostrar uma ideia sua, o que você está propondo é uma dialética. Este é o fundamento do teatro do Brecht. A dialética, a discussão das ideias, tese, antítese, síntese. No momento em que a pessoa sai de casa, ela está disposta a participar dessa convenção chamada teatro. Quando ela entra em uma sala, pagando ou não pagando ingresso, ela está entrando em um lugar onde ela sabe que vai estar na companhia de um coletivo de espectadores que pode ou não interferir na ação dramática do espetáculo. Por isso, teatro é sim um ato político (CAVA, 2011).

Mas não é apenas Bertolt Brecht quem irá influenciar o Teatro de Pesquisa. Cava será também marcado, sobretudo no início de sua trajetória como encenador, pelas ideias de Augusto Boal. É o Teatro do Oprimido que traz novas perspectivas para o trabalho

de Cava. O chamado Sistema Coringa criado por Boal em 1965, a partir da apresentação de “Arena Conta Zumbi”, oferece a possibilidade de que atores se revezem entre várias personagens, produzindo uma cena fragmentada e utilizando a música para costurar os variados recortes inerentes à nova dramaturgia. Assim, o teatro épico de Brecht iria se somar às ideias de Boal nas produções de Pedro Paulo, que também usa as técnicas do diretor do Teatro de Arena para dar suas aulas.

Durante toda a década de 1970, Cava recorre a Augusto Boal em suas produções. E elas não são poucas. Em 1970, depois da estreia na direção com “Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não”, Pedro reedita o sucesso de “Liderato, o Rato que Era Líder”, que havia marcado seu surgimento como jovem ator. No ano seguinte, é a vez de “Like I, Like It”, de Derek Walther e Pedro Paulo Cava. Em 1972, são produzidos dois espetáculos infantis, “Bolota contra o Bruxo”, de Jonas Bloch, e “Romão e Julinha”, de Oscar von Pfuhl. Em 1973, Cava dirige três peças: “Maria Minhoca”, de Maria Clara Machado; “Lúcia Elétrica”, de Cláudia de Castro; e “Os Gestos Começam Onde Terminam as Palavras”, do “Espetáculo de Pantomima de Raimundo Farinelli”. Mais três montagens acontecem no ano seguinte: “A Farsa de Pathelin”, peça medieval cuja autoria é desconhecida; “O Rapto das Cebolinhas”, de Maria Clara Machado; e “Dom Chicote”, de Oscar von Pfuhl. “Nem Tudo está Azul no País Azul”, de Gabriela Rabelo, marca a estreia, em 1976, de Pedro Paulo em um gênero que seria muito importante em sua carreira de encenador, o musical. Em 1977, é a vez de “Morte e Vida Severina”, que reúne música de Chico Buarque em cima da poesia de João Cabral de Melo Neto. “Rei Momo, Ópera-Samba” que traz para Belo Horizonte o teatro coletivo de César Vieira, pseudônimo de Idibal Almeida Piveta, é montado em 1978. No mesmo ano, Cava também dirige “O Voo Sobre o Oceano”, de Brecht. Em 1979, é montado “O Allegro Desbum”, de Vianninha. Finalmente, a década de 1980 irá se anunciar, para o Teatro de Pesquisa, com a montagem de “Mãos Sujas de Terra”, de Luiz Carlos Moreira e Tim.

No entanto, antes de entrar nos anos 1980, é preciso definir com mais propriedade a década que foi responsável por fazer com que o jovem adolescente se transformasse em um dos nomes mais citados da cena mineira. Segundo o próprio Pedro, a descoberta de Boal foi bastante significativa para ele. Em ensaios e aulas, Cava passa a utilizar os exercícios propostos por Boal para o ator, que podem ser encontrados no

livro “200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro” (BOAL, 1982). “Não que eu quisesse criar um grupo de teatro do oprimido em Belo Horizonte. Até tive essa ideia. Mas cheguei à conclusão de que Boal pra mim era muito mais rico do ponto de vista dos exercícios que ele propunha para o ator” (CAVA, 2011).

A admiração de Pedro Paulo Cava por Augusto Boal é verdadeira até hoje. Ao falar do Teatro do Oprimido – método que reúne exercícios, jogos e técnicas que propõem a democratização da produção teatral, promovendo o acesso de grupos sociais menos favorecidos e a transformação da realidade através do diálogo e do próprio teatro – Cava é capaz até mesmo de tecer relações insólitas com a realidade contemporânea. É o que acontece quando ele relaciona os mais recentes acontecimentos políticos do Egito, cuja revolta popular culminou, em 11 de fevereiro de 2011, com a renúncia de Mohamed Hosni Mubarak à presidência do país.

Dizem que, porque o Boal morreu o Teatro do Oprimido foi esquecido. Mentira. Você vê o noticiário do Egito e percebe que o que eles estão fazendo lá é Teatro do Oprimido, nada mais do que isso. É alguém que sobe e inflama uma multidão, cria um fato e a coisa acontece. Isso é Boal. E é algo que ainda é usado numa manifestação no Cairo, ajudando a mudar as coisas por lá. Trata-se de um teatro eminentemente político, que é aquilo que começa a acontecer nos anos 1970. Boal está no exílio e passa a ser o grande ícone do teatro brasileiro no exterior. Até então, ninguém lá fora dava muita importância para o teatro latino-americano (CAVA, 2011).

Não. Para Pedro Paulo, Boal não está morto agora. E muito menos estaria quando, em meados dos anos 1960, vai de São Paulo para o Rio de Janeiro com o objetivo de dirigir o Show Opinião, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, que depois é substituída por Maria Bethânia. Ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa – autores ligados ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – CPC da UNE – Augusto Boal faz deste evento um foco de resistência ao próprio regime militar, ao mesmo tempo em que também define a semente para o nascimento do Grupo Opinião, que permanecerá combativo até 1968.

De acordo com Cava, também em Belo Horizonte são realizadas tentativas de revitalizar o CPC da UNE, no final dos anos 1960 e início da década seguinte. A ideia era fazer com que – uma vez que a UNE não contava mais com sede própria, fechada

pelos militares –, o aparato cultural ligado ao movimento estudantil funcionasse na sede do Diretório Central dos Estudantes - DCE da UFMG, à época localizado na rua Gonçalves Dias, 1581, próximo à Praça da Liberdade, onde ficava a sede do Governo do Estado de Minas Gerais. Pedro Paulo lembra que, nesse tempo, nomes como Vianinha, Ferreira Goulart, Paulo Pontes, Armando Brandão e Carlos Lyra vinham a Belo Horizonte para ver o que acontecia no setor cultural.

Em 68, o Chico Buarque veio a Belo Horizonte, para tocar onde hoje é a PUC-Minas da Praça da Liberdade. No mesmo lugar onde hoje funciona a Oficina de Teatro, havia um auditório. Então, nós trouxemos o Chico. Tudo isso tinha a ver com o DCE da UFMG, que ia acabar se tornando um ambiente de resistência que não podia ser invadido facilmente. É que, por ser um espaço da universidade, uma invasão da polícia só poderia acontecer com permissão do reitor, mesmo na ditadura. É claro que isso não significava muita coisa na época, já que os reitores de esquerda já tinham sido todos caçados. Assim, se quisessem, os militares invadiriam de qualquer jeito. No entanto, aproveitando-se disso, levamos ali muita gente (CAVA, 2011).

E as pessoas que passaram pelo DEC da UFMG, assim como pelo Teatro de Pesquisa tinham em comum a posição política e a ambição de mudar o País. Para alcançar tal desejo, usavam a arte que faziam. É por isso que Cava acredita que seu grupo de teatro nasce sim em busca da pesquisa como o próprio nome prevê. Mas não a pesquisa puramente estética que ele afirma ser comum nos dias de hoje. Trata-se, aqui, de investigar como o teatro pode ser capaz de modificar a realidade política. É esta a busca fundamental do Teatro de Pesquisa criado em 1970 por Pedro Paulo Cava. E ela é fundamentada, na cabeça daquele jovem de 20 anos, por crenças formidáveis, como a de que o teatro é um instrumento de transformação das pessoas. No entanto, quando indagado se ainda crê em tal premissa, o homem com mais de 60 anos erra o olhar e diz, incerto:

Não sei se hoje acredito mais. Acho que ele não transforma mais, não transforma grandes coisas, mas ele já fez uma revolução. Em 1789, o que explode a Revolução Francesa é a montagem das Bodas de Fígaro, de Beaumarchais (1956). O pessoal sai do teatro e vai tomar a Bastilha. Então, eu acredito sim que o teatro tenha esse fundamento histórico e político bem sedimentado ao longo dos anos. Se você pegar em toda a história do teatro, desde a Grécia, ele tem uma luta constante contra o poder ou contra o estabelecido. É uma arte viva, essa palavra solta, que faz com que os poderosos, os políticos, os donos do poder, as oligarquias temam. Nas décadas de 60 e 70, é isso o que acontece. Como os políticos estavam impedidos de falar, os

jornais estavam sob censura, como a maior parte do cinema enveredou para a pornochanchada, a música popular brasileira e o teatro foram as únicas duas artes que criticaram a ordem estabelecida. E, quando a censura baixou para valer, a metáfora se estabeleceu. Quem estava na plateia também lia por metáfora. Engraçado, você ler por metáforas. Hoje as pessoas não fazem isso. Tem gente que nem é capaz de ler metáforas. Mas se você imaginar que nos anos 60 e 70 o público brasileiro sabia ler as metáforas e as ironias que estavam contidas em uma canção ou em um texto de teatro, você vai ver como essas duas artes foram importantes para a liberdade que vivemos hoje (CAVA, 2011).

No entanto, as influências de Pedro Paulo e de seu Teatro de Pesquisa não se limitavam ao engajamento de Augusto Boal e Bertolt Brecht. Constantin Stanislavski foi outro grande mestre do teatro a marcar presença. Cava começa a ler Stanislavski a partir da tradução que Francisco Pontes de Paula Lima faz, no final dos anos 1960, de “A Preparação do Ator” (2002). Segundo ele, outro livro marcante foi “Minha Vida na Arte” (STANISLAVSKI, 1989), traduzido do original russo por Paulo Bezerra. Neste livro, Stanislavski relata momentos marcantes de sua vida, como a criação do Teatro de Arte de Moscou e a viagem que faz com sua companhia pela Europa e pelos Estados Unidos, entre 1922 e 1924.

Cava se encanta com o painel dado por Stanislavski, nesta obra, sobre as artes cênicas no século XIX. A leitura de “Minha Vida na Arte” (STANISLAVSKI, 1989) coincide com abertura do curso de teatro de Eugenio Kusnet, no Teatro de Arena. De férias no curso de Sociologia, parte para São Paulo, em 1971, para fazer o curso. Kusnet, considerado por especialistas um dos mais destacados atores de formação stanislavskiana do teatro brasileiro, formou-se em Moscou, em um dos estúdios ligados ao próprio Stanislavski. Radicado no Brasil desde 1926, só em 1951, atendendo um convite de Ziembinski, volta a se dedicar ao teatro. A partir daí, conciliou sempre o trabalho como ator em companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e o próprio Teatro de Arena com atividades pedagógicas.

De acordo com Pedro Paulo Cava, aprender com Eugenio Kusnet significava aprender com alguém que havia conhecido o próprio Stanislavski. Para além das traduções de Paula Lima, feitas a partir do inglês, é com Kusnet que Cava terá contato mais efetivo com o método Stanislavski, aprendendo a dissecar cada uma das lições e tornando-se, ele também, um disseminador daquele modelo de interpretação. Nesse sentido, o

aprendizado com Kusnet será decisivo na formação de Pedro Paulo, uma vez que é ele quem torna possível o aprofundamento em Stanislavski.

Eu mergulhei em Stanislavski. Corri atrás de tudo o que se referisse a ele. E, naquele tempo, isso não era fácil. Mas eu fui atrás de livros, de depoimentos, documentos, pessoas. Pouco a pouco, fui me especializando. Para sobreviver, passei a dar aulas também na Aliança Francesa, na Cultura Inglesa e no *Goethe Institut*. Aulas de teatro. E o meu fundamento era Stanislavski (CAVA, 2011).

Os cursos em que Pedro Paulo dava aulas eram, em geral, cursos livres, com duração de apenas um semestre ou, quando muito, de um ano. Havia basicamente um único professor: ele próprio. Além disso, ao final das aulas, quase sempre acontecia uma pequena montagem feita pelos alunos e dirigida por Pedro. Como ele próprio explica no depoimento anterior, era a maneira de cuidar de sua sobrevivência. “Eu sempre ganhei dinheiro com meu trabalho. O que não é vergonha pra ninguém, porque tem muita gente que acha que é vergonha ganhar dinheiro com teatro. Eu não acho. Esse é o meu trabalho” (CAVA, 2011).

Tais cursos irão servir como apoio decisivo para as montagens do Teatro de Pesquisa, sobretudo na década de 1970. É o que acontece quando Pedro começa a dar aulas no Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, comandado por Ronaldo Boschi e com endereço à rua Carangola, 44, no bairro Santo Antônio. São os estudantes do CPT aqueles que irão integrar boa parte do elenco e da equipe técnica de “Morte e Vida Severina”, em 1977. As oito sessões do espetáculo que faz a parceria entre dois grandes nomes da cultura brasileira, João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque de Holanda, são realizadas no auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos (ICBEU). O local ainda não havia se transformado em teatro e a saída foi adaptá-lo, instalando refletores e outros equipamentos para que as centenas de pessoas que lotaram o lugar pudessem ver a primeira montagem de “Morte e Vida Severina” dirigida por Pedro Paulo Cava. A segunda, como já foi mencionado neste trabalho, foi levada até o início de 2013, tendo sido montada no sentido de comemorar os 20 anos do Teatro da Cidade.

Outro espetáculo cuja montagem seria impossível não fossem as atividades de Cava como professor é “Rei Momo, Ópera-Samba”, escrito por César Vieira. Produzida em

1978, é nesta peça que a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, localizada na Praça da Liberdade, tem seu teatro utilizado pela primeira vez. Ainda em seu formato original de arena redonda e sem cadeiras – as pessoas se sentavam no chão! – o teatrinho abriga um musical com um elenco que contava com 47 atores, todos eles vindos do Centro de Pesquisas Teatrais e dos cursos ministrados por Cava na Aliança Francesa e na Cultura Inglesa. Assim, pode-se dizer que foi Pedro Paulo e seu grupo que inauguraram o teatro da Biblioteca Pública. Para isso, contaram com o apoio de Bartolomeu Campos de Queirós, então diretor da instituição. O escritor permitiu que Pedro Paulo Cava fizesse a adequação do espaço, equipando-o com refletores e até ar-condicionado, sempre a partir de recursos provenientes de doações feitas por amigos. O musical fez sucesso e ganhou o Prêmio de Serviço Nacional de Teatro daquele ano.

Em 1979, é a vez do Teatro de Pesquisa montar “O Allegro Desbum”, de Oduvaldo Vianna Filho. A peça, que colocava em cena atores como Edel Mascarenhas e Wilma Patrícia, foi levada no Teatro da Imprensa Oficial, hoje Teatro Clara Nunes, localizado à rua Rio de Janeiro e hoje com suas portas fechadas. No ano seguinte, Cava voltou ao teatro de arena da Biblioteca Pública com o espetáculo “Mãos Sujas de Terra”, adaptação do conto de Josué Guimarães com dramaturgia de Luís Carlos Moreira e Tim. A peça, que tratava da questão fundiária no Brasil em um tom polêmico para a época e que será melhor abordada em capítulo posterior deste trabalho, trazia um elenco formado exclusivamente por ex-alunos de Pedro no CPT de Ronaldo Boschi. Um ponto que deve ser destacado na abordagem de cada uma das montagens desta época é o fato de elas serem a principal fonte de sobrevivência de Pedro Paulo. A outra será a Galeria Guignard, criada por Cava em 1974 e por ele mantida até 1981.

4.3 ENTRE O AMADOR E O PROFISSIONAL

Antes de encerrar o percurso que dá conta do teatro mineiro de oposição à ditadura militar durante os anos 1970, é necessário tocar em dois pontos específicos. O primeiro são as mudanças pelas quais o Teatro Experimental passa logo após as montagens que faz de García Lorca e Peter Weiss, em 1973, e que terão

repercussões decisivas na política da classe teatral em Minas Gerais. O segundo é a realização de um evento que servirá para marcar a posição dos artistas da capital mineira no que diz respeito à resistência ao regime.

Sobre o primeiro ponto, vale aqui lembrar que, em 1974, Jota Dangelo e Mamélia Dornelles entram em entendimentos com Eliane Maris e Raul Belém Machado e fazem com que dos anos de estrada do TE nasça O Grupo. O nascimento deste novo coletivo parte da ideia defendida a princípio com maior veemência por Raul Belém Machado e Eliane Maris, e logo depois pelos demais componentes do TE, de que, a exemplo daquilo que havia acontecido com o ator José Mayer no ano anterior, que arrendara o Teatro do Senac, uma companhia de teatro que apostasse em sua permanência precisaria possuir local próprio para encenar seus espetáculos.

Contudo, os meios através dos quais os integrantes de O Grupo pretendem adquirir seu próprio teatro seguem na contramão das ideias defendidas por artistas como Pedro Paulo Cava, que queriam que as artes cênicas fossem, para elas, fonte de subsistência. Ao contrário, aquilo que O Grupo deseja é que seus componentes abram mão do recebimento de qualquer tipo de “remuneração em favor de um fundo financeiro” (DANGELO, 2010, p. 138) cujo objetivo seria exatamente bancar a construção da casa de espetáculos e sede do coletivo.

Assim, tendo o amadorismo declarado como um de seus pontos de partida, O Grupo é criado em maio de 1974 e traz, naquilo que poderia ser chamado de seu corpo estável, além dos quatro já citados, José Maria Amorim, Sônia Valadares, Maria Olívia, João Bosco Alves e Lígia Lira, aos quais se juntam, pouco depois, Sérgio Bini e Maurício Ferreira.

A trajetória de O Grupo durante os anos 1970, que é o que neste trecho do estudo interessa contar, será iniciada com a leitura dramática de “O Noviço”, de Martins Penna, naquele mesmo 1974. Entretanto, o espetáculo que marca o novo coletivo no qual o Teatro Experimental se transformara será “Pelos Caminhos de Minas”, escrito pelo próprio Jota Dangelo, com o objetivo de falar “dos mineiros e da mineiridade” (DANGELO, 2010, p. 141).

Tal montagem será bastante contestada pelos setores de esquerda das artes cênicas de Minas Gerais. Isto porque, no sentido de torná-la viável, a ela e à própria manutenção de O Grupo, Jota Dangelo propõe ao Movimento Brasileiro de Alfabetização – Mobral, projeto criado em 1967 e mantido pela ditadura militar até 1978, utilizar o coletivo recém-criado como parte do repertório de um dos braços do programa, o Mobral Cultural. Nesse sentido, “Pelos Caminhos de Minas” mantém O Grupo em ação por um período superior a dois anos. Primeiro, em viagens constantes patrocinadas pelo regime militar para cidades do interior de Minas Gerais; depois, em apresentações pontuais em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Fortaleza, em festivais e outros eventos ligados sobretudo ao teatro amador.

O Grupo foi alvo de insidioso patrulhamento por facções de esquerda que viram no contrato com o Mobral Cultural uma capitulação nossa na luta contra a ditadura. Nem tomamos conhecimento destas veladas, ou abertas, acusações. Pensávamos na criação da FETEMIG e não havia outro meio de concretizar sua criação sem o patrocínio do Mobral para as viagens e contratos indispensáveis (DANGELO, 2010, p. 141).

Certamente, aquilo que aconteceu de mais importante, durante a segunda metade da década de 1970, ao novo coletivo comandado por Jota Dangelo foi realmente sua atuação, não nos palcos, mas na cena política que movimentava atores, produtores e técnicos de teatro em todo o Brasil na defesa daquilo se poderia chamar “categoria”. Dangelo, e seus agregados de O Grupo, passam a levantar, de modo decisivo, a bandeira do amadorismo teatral.

Na realidade, Dangelo abraça a ideia do Serviço Nacional de Teatro – SNT, presidido por Orlando Miranda, que deseja criar a Federação Nacional do Teatro Amador (Fenata). Assim, com a criação da entidade em novembro de 1974, o próprio Dangelo é eleito seu primeiro presidente e, para cumprir seu discurso que propõe aos coletivos de teatro de todo Brasil criarem, em seus respectivos Estados, entidades que congregassem grupos amadores, Dangelo funda também a Federação de Teatro do Estado de Minas Gerais – Fetemig. Como já se viu ainda há pouco, é para viabilizar a criação de tal entidade que Jota Dangelo acerta sua aliança com o Mobral Cultural.

A criação da Fetemig, então, acontece concomitantemente à realização do Primeiro Encontro de Diretores Mineiros de Teatro Amador, em Juiz de Fora, em setembro de 1975. Mesmo tendo participado, ao lado de Dangelo, do início dos entendimentos que conduziram à criação da entidade amadora, Pedro Paulo Cava opta, depois, por ideias que defendem o profissionalismo.

Assim, enquanto Dangelo cria a Fetemig, Cava funda, também em 1975, a Associação Profissional de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais – Apatedemg, que mais tarde iria dar origem ao atual Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais – Sated-Minas. Eleito presidente da Apatedemg, o comunista Pedro Paulo Cava discorda, certamente pela primeira vez, da orientação daquele que ele próprio considera até hoje um de seus mentores artísticos, Jota Dangelo, e se torna o primeiro presidente de uma entidade de classe profissional de teatro em Minas Gerais.

Eu fui contra a criação da entidade, por uma questão de princípio: acabara de criar a FETEMIG, instituição que congregava grupos ditos amadores, de teatro; por outro lado achava sem sentido criar uma entidade que congregava atores profissionais, sem que houvesse uma entidade de produtores teatrais, ou seja, criava-se uma entidade de empregados sem existir uma de patrões (DANGELO, 2010, p. 143).

No entanto, Cava está decidido e inserido de maneira decisiva no movimento que busca defender os interesses dos trabalhadores das artes cênicas. Por isto, anos depois irá partir, junto com outros militantes da classe artística, para Brasília, a fim de pressionar o Congresso Nacional pela aprovação de uma lei capaz de trazer garantias para a profissão. Em sua companhia, seguem artistas como Juca de Oliveira, com um invejável histórico de militância sindical, uma vez que foi presidente do Sated-SP entre 1968 e 1976; Lélia Abramo, sucessora de Juca na presidência da entidade paulista; e Otávio Augusto, que assumiu o Sated-RJ em 1975.

Em 24 de maio de 1978, Cava e outros líderes sindicais de todo o Brasil se encontram na capital federal para festejar a aprovação da Lei Nº 6.533. Logo depois, em 5 de outubro do mesmo ano, é aprovado o decreto número 82.385, que regulamenta a profissão, a contragosto da classe artística, com a assinatura de Ernesto Geisel, presidente da república; Armando Falcão, ministro da justiça; e de Arnaldo Prieto,

ministro do trabalho. “É preciso lembrar que foi o primeiro projeto de regulamentação profissional feito durante a ditadura. Por isso, artistas do Brasil inteiro se reuniram para protestar contra o que queriam nos fazer engolir” (CAVA, 2011).

Um dos aspectos que gerou maior reação da classe artística foi a criação de um conselho superior de artistas e técnicos. Tratava-se de uma espécie de conselho de notáveis, cujo objetivo era, na realidade, censurar espetáculos que não se enquadrassem nos padrões exigidos pela regulamentação. Inconformados com as imposições do governo militar, que tinha na figura do ex-ministro Armando Falcão seu maior artífice de manobras políticas capazes de garantir as pretensões do regime (vale lembrar a Lei Falcão, que limitou o acesso dos políticos aos meios de comunicação, a fim de evitar a vitória da oposição nas eleições de 1976), os artistas se reuniram na tentativa de acabar com aberrações como a que proibia a improvisação no palco, determinando que o ator não poderia em instante algum fugir do texto que havia sido antecipadamente aprovado pela censura. Depois de protestos generalizados e vindos de nomes amplamente conhecidos da opinião pública nacional, como o do próprio Juca de Oliveira, que na época fazia um destacado personagem na novela “Saramandaia”, da Rede Globo, o projeto foi retirado do Congresso, por solicitação do ministro do trabalho, Arnaldo Prieto.

Depois desta vitória, os artistas se mobilizaram ainda mais e, em 31 de julho de 1976, no Rio de Janeiro, o Teatro Santa Rosa era lotado com mais de mil trabalhadores de todos os setores ligados às artes cênicas. Entre eles, Pedro Paulo Cava, que começava então uma campanha nacional de resistência ao projeto governamental. A frase de maior efeito veio do discurso de Juca de Oliveira que, como já se disse, era presidente do Sated-SP: “Matando-se a improvisação, mata-se o teatro”.²⁹ A voz de atores, atrizes, diretores, autores e técnicos de teatro do Brasil inteiro era ouvida naquele momento no sentido de discutir a própria censura imposta pelo regime militar.

Assim, em março de 1978, depois de quase dois anos de luta, a Comissão Executiva Nacional pela Regulamentação da Profissão, criada ainda em 1970 e formada por membros do governo e por representantes da classe teatral, entregava ao Congresso

²⁹ O DIA DO NÃO. Disponível em < <http://www.satedsp.org.br/o-sated-sp.html>>. Página 7. Acesso em: 9 out. 2011.

Nacional uma proposta da categoria para que fosse votada no lugar do projeto do governo Geisel. Naquele 24 de maio, Pedro Paulo Cava liderava os artistas mineiros que compareceram a Brasília para pressionar os parlamentares que, em sua maioria, pertenciam à Aliança Renovadora Nacional – Arena, partido que representava o governo e sofria a oposição possível, e moderada, do Movimento Democrático Brasileiro – MDB.

Por incrível que pareça, apesar da *censura*, a imprensa deu grande destaque ao projeto. O País inteiro falava no assunto. Por isso, todos ficamos emocionados ao ver nosso projeto aprovado. Aquilo não deixava de ser uma vitória sobre a ditadura (CAVA, 2011).

No embate entre amadorismo e profissionalismo que acabou sendo travado entre Jota Dangelo e Pedro Paulo Cava, o vencedor parece ter sido este último, uma vez que a entidade criada por Dangelo aos poucos perdeu sua importância para aqueles que produziam teatro em Minas Gerais buscando o profissionalismo. Tal lugar foi ocupado justamente pela Apatedemg de Cava que, mais tarde, ganhará a companhia da Associação Mineira dos Produtores de Artes Cênicas – Amparc, transformada em 2001 no Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais – Sinparc-MG.

Quanto às atividades de O Grupo durante os últimos anos da década de 1970, é importante mencionar a remontagem de “O Interrogatório”, de Peter Weiss, com recursos do setor privado e da Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais, criada em 1975 pelo então governador Aureliano Chaves. Em seguida, Dangelo fará sua adaptação de “Os Pequenos Burgueses”, de Máximo Górkki, que irá comemorar os 20 anos do Teatro Experimental, origem de O Grupo. A montagem chegou mesmo a ser levada em Brasília, em curta temporada com direito a sessão extra exclusiva para a embaixada da URSS.

No último ano da década, O Grupo monta um espetáculo que traz, talvez por uma das primeiras vezes, o tema da ecologia para a cena teatral. E faz isso com o texto de um autor belo-horizontino, Ronald Claver. Trata-se da peça “O Menino e a Montanha”, adaptada de um conto do próprio Claver e de Júnia Campos. A trama gira em torno dos conflitos gerados pela exploração do minério de ferro e, mesmo direcionada ao público infante-juvenil, ganha sessões às 21h00, de maneira a atender a plateias

adultas. No final de 1979, o encontro entre o coletivo de Jota Dangelo e o escritor Ronald Claver se prolifera com a produção de um espetáculo que reúne a poesia mineira na peça “Os Riscos da Fala”, cuja dramaturgia é assinada, além de Claver, pelo poeta Paulinho Assunção.

Nesse mesmo período, Adyr Assumpção, ator e diretor que nasce do interior do Teatro Universitário da UFMG, também monta um espetáculo que poderia ser inserido na lista daqueles que, de certa maneira, protestam contra o regime militar. Isso acontece em 1978 e o texto é “Triptolemo 17”, escrito por José Antônio de Souza. O fundador do Grupo Geração transfere-se de Belo Horizonte para São Paulo em 1973, onde a maioria de seus textos passam a ser encenados. A peça montada por Assumpção é uma comédia em que o mito do semideus grego é traduzido para o Brasil da ditadura militar, colocando o dedo em temas provocativos, como o abismo existente entre pobres e ricos e as restrições aos direitos civis e às liberdades democráticas. Tudo isso com ironia que atravessa não só o texto, mas também a própria encenação. Em “Triptolemo 17”, estão reunidos, além de Adyr e José Antônio, nomes como o de Javert Monteiro, Nely Rosa, Teuda Bara e até Pedro Paulo Cava, que faz a iluminação do espetáculo.

No que diz respeito ao final dos anos 1970, vale ainda mencionar um episódio que envolve mais uma arbitrariedade do regime militar na qual está envolvido um diretor e dramaturgo mineiro. Trata-se de Eid Ribeiro e seu texto “Delito Carnal”, que conta uma história cujo enredo enfoca os mandos e desmandos que têm lugar no interior de uma tradicional família mineira³⁰. Em 1979, a peça foi a vencedora do Concurso Nacional de Dramaturgia do Rio Grande do Sul.

³⁰ Em e-mail datado de 16 de outubro de 2012, o próprio Eid Ribeiro fala da fábula de Delito Carnal: “a peça é uma metáfora anarquista sobre a ditadura na época do Emiliano Garrastazu Médici. É a história de uma diretora de um orfanato que, além de torturar as crianças, rouba todo o dinheiro endereçado à merenda escolar. O orfanato está cercado por comunistas imaginários, sendo que o marido de Emiliana, a diretora, é um general da reserva, paranoico e violento. O cenário é um salão do orfanato, com uma grande mesa ao centro, tendo acima uma imagem viva de um ladrão crucificado, o Cara de Cavalo, obviamente sendo confundido com Cristo. Alguns cadáveres são introduzidos no salão, tendo seus dentes de ouro arrancados pelos seguranças de Emiliana. Nossa personagem foi inspirada na dona Lalá Fernandes, de tradicional família mineira, presidente de uma dessas entidades filantrópicas ligada à merenda escolar que, na época, deu um desfalque de 250 mil reais, o que provocou um bom escândalo durante a ditadura. Eu cheguei a fazer uma grande entrevista com ela, que foi publicada na revista Rolling Stone, sendo a matéria da capa naqueles famigerados anos”.

No entanto, Tania Pacheco, em seu texto “O Teatro e o Poder”, conta como o concurso seria anulado por artifícios da censura e o autor obrigado a recorrer à Justiça para receber o prêmio (PACHECO, 2005, p. 282), o que até hoje não aconteceu. “Eu entrei na justiça, ganhei e eles recorreram, e até hoje eu não sei o que aconteceu.” (RIBEIRO, 2010, p. 399).

Ainda em 1979, “Delito Carnal” será encenado em Belo Horizonte, com direção de Eid Ribeiro e atuação do Grupo Carne e Osso. Um ano mais tarde, o texto é montado no Rio de Janeiro, com o coletivo Pessoal do Despertar, sob a direção de Paulo Reis. A propósito da relação que o espetáculo estabelece com a resistência ao regime militar, vale reparar naquilo que o próprio Eid Ribeiro diz.

Eu acho que o Brasil da corrupção, da canalhice, do roubo, do estupro, da bandalheira tem que ser mostrado, tem muito disso em “Delito Carnal”, só que, na peça, este Brasil é representado por uma mulher. A mulher como símbolo. Não é nada contra a mulher. Foi só um artifício para burlar a censura (RIBEIRO, 2010, p. 406).

O último ano da década de 1970 marca também o fim do Ato Institucional nº 5. Em 13 de outubro de 1978, ainda durante o governo Ernesto Geisel, seria promulgada emenda constitucional revogando todos os atos institucionais e complementares naquilo que eles fossem contrários à Constituição Federal. Tal emenda, chamada nº 11, entrou em vigor em 1º de janeiro de 1979. Pouco mais de dois meses depois, tomava posse o último presidente da ditadura militar, o general João Batista Figueiredo.

Contudo, falar sobre a abertura política que irá se iniciar na década seguinte, sobre os movimentos que coletivos como O Grupo, Teatro Universitário e Teatro de Pesquisa passarão a desenvolver nestes anos é tarefa que será desenvolvida no próximo capítulo. Nele, tentarei perceber, sobretudo, como o teatro que é tema deste trabalho atravessa os últimos anos da ditadura militar e define seu percurso a partir da abertura política e da construção democrática que irão começar a definir um Brasil, senão novo, diferente daquele em que o Teatro Universitário, o Teatro Experimental e o próprio Pedro Paulo Cava e seu Teatro de Pesquisa ensaiaram seus primeiros passos. Antes de chegar aos anos 1980, contudo, é necessário, como já se disse,

mencionar um evento que foi pensado com a intenção de fazer resistência ao regime militar.

4.3.1 A Semana do Proibido

Como se pode perceber, o final dos anos 1970 já aponta para a abertura política. Contudo, antes de que a nova década venha para lhe oferecer contornos de realidade, é necessário, aqui neste trabalho, mencionar determinados acontecimentos situados entre agosto e setembro de 1978. Trata-se de manifestações veementes e organizadas por artistas que ocorrem em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Todas elas têm início em 17 de agosto, com a leitura de uma carta-manifesto que pede a volta das liberdades democráticas, na mesma medida em que alerta para o estado de exceção que predomina em todo o País.

No Rio de Janeiro, de acordo com a Folha de S. Paulo (ARTISTAS..., 1978), o evento tem lugar nas escadarias da Câmara Municipal, na Cinelândia, onde 600 pessoas, entre elas nomes conhecidos como o de Walmor Chagas, Lucélia Santos e Otávio Augusto leem em coro o documento. Em São Paulo, os degraus que servem de palco para o ato-público são os do teatro municipal, onde os presentes tomam conhecimento da carta através da voz de Lélia Abramo.

Já em Belo Horizonte a carta foi lida duas vezes, ambas por um coro enorme. A primeira, nas escadarias da igreja São José; a segunda, depois de uma manifestação que leva o caixão da censura em cortejo até as portas da Faculdade de Direito da UFMG, na avenida Álvares Cabral, ponto de convergência de várias manifestações políticas na capital mineira. Emocionado com o evento, Pedro Paulo Cava declara à Folha de S. Paulo (MINEIROS..., 1978): “Foi muito sacrifício, mas me sinto emocionado vendo todos os artistas – mais de 300 – unidos em torno de um único objetivo. Mais uma vez, comprovamos que a união faz a força”. O documento, intitulado “Carta Aberta ao Povo Brasileiro”, era assinado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo, pela Associação de Trabalhadores em Teatro e Dança da Bahia, pela Associação

Profissional dos Artistas e Técnicos de Minas Gerais, pela Associação Profissional dos Artistas e Técnicos do Paraná, pela Associação dos Atores do Rio, pela Comissão Permanente pela Liberdade de Expressão e pela Federação de Teatro Independente do Rio de Janeiro. Longa, a carta tocava em pontos essenciais no que diz respeito à revolta contra o regime militar e todas as restrições que ele ainda significava.

A atividade criativa em nosso País, além de sofrer a invasão do nosso mercado de trabalho e dos nossos espaços culturais pela produção estrangeira, sofre o estrangulamento das parcas possibilidades de produção que nos sobram, pela ação retrograda e repressora de uma censura, cuja finalidade, dita de zelar pela ordem, a moral e os bons costumes, contraria, pela sua própria natureza, os princípios universais dos direitos do homem, não podendo esconder o objetivo de zelar pela ordem da força, pela moral da violência e pelos bons costumes dos privilegiados. Livros são condenados. Peças teatrais são proibidas, impedindo autores, artistas e técnicos de trabalharem. Filmes são apreendidos, impossibilitando o povo de ver nas telas o discurso e o debate sobre a sua realidade. Quadros levam um pintor a julgamento e sentença de um ano de prisão.

[...]

Não aceitamos uma regulamentação profissional feita pelos patrões. A classe artística brasileira, surrada pelos açoites de imposições de pensamento e de comportamento quer declarar ao povo deste País que não se conforma e não aceita ser condenada a um exercício de vida, onde lhe são negados os princípios mais elementares assegurados ao homem nas sociedades livres.

Os artistas e técnicos que proporcionam a diversão e o entretenimento ao seu povo, não querem ser encarados como marionetes sob os tendões do poder, mas como trabalhadores integrantes do corpo desse povo, cuja aspiração maior é o rompimento desses tendões para que a criação, o pensamento, sua manifestação e a participação dos trabalhadores no destino da Nação sejam livres (CARTA, 1978).

É exatamente neste clima que, entre 30 de agosto e 5 de setembro de 1978, irá acontecer, em Belo Horizonte, a I Semana do Proibido. Envolvendo a classe artística, o que o evento pretende é colocar em cena filmes e espetáculos censurados pela ditadura. Assim, a programação acontece segundo o seguinte cronograma: no dia 30 de agosto, “Debate sobre a Ação da Censura”, com a presença do escritor Ignácio de Loyola Brandão; no dia 31, exibição do filme “Iracema”, de Jorge Bodansky, que, proibido pelo regime, só seria lançado oficialmente no Brasil em 1981; em 1º de setembro, leitura dramática na peça “Patética”; no dia 2, show de músicas proibidas; no dia 3, exibição do curta-metragem “O Arrudas e o Mar”, de Neander, e leitura de

poesias de protesto; no dia 3, leitura dramática de “Delito Carnal”; e, no dia 5, debates de avaliação da semana.

No que diz respeito às artes cênicas, a Semana do Proibido, como se pode ver, traz duas leituras. A primeira, de “Patética”, texto de João Ribeiro Chaves Neto que conquistou o primeiro lugar no VIII Concurso Nacional de Dramaturgia, realizado em 1976. Denúncia, a peça trata da morte do cunhado do autor, o jornalista Wladimir Herzog, e foi apreendida pela censura antes mesmo que o resultado do concurso fosse divulgado. O mesmo aconteceu com “Delito Carnal”, de Eid Ribeiro. A peça, que, como aqui mesmo neste trabalho se acabou de ver, seria montada apenas em 1979, mas, vetada pelos militares, transforma-se em destaque na I Semana do Proibido, que lota o teatro do Diretório Central dos Estudantes da UFMG, à rua Gonçalves Dias, 1581.

Segundo Eliane Maris, atriz de O Grupo e uma das organizadoras do evento, a semana foi de importância decisiva para que os artistas e um público que, à época, era constituído principalmente por estudantes universitários, pudesse perceber que a ditadura militar instalada no País com o golpe de 1964 não era infalível. “Ao desafiar a censura, exibindo filmes e peças proibidas, percebemos que tudo aquilo, todo aquele medo que vivíamos, poderia mesmo mudar, poderia acabar. Acho que este foi o começo do fim da ditadura militar” (MARIS, 2013).

5 O TEATRO MINEIRO DE RESISTÊNCIA E A ABERTURA POLÍTICA

Para o historiador Hobsbawn (1995), os anos 1980 são a última década do século XX. Em sua avaliação, tais anos compreendem a maior parte do período que ele chama de “desmoronamento”. E é exatamente nesta fase que acontecerão as maiores transformações políticas mundiais desde o final da Segunda Guerra. Tais anos marcam uma época na qual a oposição entre direita e esquerda começaria a deixar de fazer sentido, compondo uma linha divisória cujo ponto mais decisivo talvez tenha sido a queda do muro de Berlim, no final da década, em 9 de novembro de 1989.

O mundo que se esfacelou no fim da década de 1980 foi o mundo formado pelo impacto da Revolução Russa de 1917. Fomos todos marcados por ela, por exemplo, na medida em que nos habituamos a pensar na moderna economia industrial em termos de opostos binários, “capitalismo” e “socialismo” como alternativas mutuamente excludentes, uma identificada com economias organizadas com base no modelo da URSS, a outra com todo o restante (HOBSBAWN, 1995, p. 14).

No Brasil, contudo, o muro que já começará a cair no início dos anos 1980 é outro. Sem perder de vista a dicotomia que dominou o mundo durante a Guerra Fria e que ainda dominará as ideias políticas no País por algum tempo, se no hemisfério norte são as esquerdas que vêm abaixo, no Brasil isto começará a acontecer com o regime militar instaurado em 1964, ou seja, com a direita. Agora, no início da última década do breve século XX de Hobsbawn, é a direita que começa a perder o fôlego, dando sinais de que a abertura não tardará a se transformar em realidade.

Há quem defenda, com propriedade, que a distensão política brasileira começa ainda em 1974, com o governo Ernesto Geisel. Mas também não há como discordar que ela só ganha contornos mais palpáveis e bem definidos no final da década de 1970, com a posse de João Batista de Figueiredo, em março de 1979. Ainda neste ano, em agosto, Figueiredo sancionaria a lei 6683, concedendo anistia aos cassados pelo regime militar e aos membros do governo acusados de tortura. Em novembro, acontece a reforma política e o pluripartidarismo passa a ser a regra no Brasil.

Durante 1980 e 1981, o acirramento ideológico entre setores de esquerda e direita faz com que militares radicais, sabendo que a abertura já é um fato, passem a explodir bombas em bancas de jornal e em shows populares. Em Belo Horizonte, além da explosão de bancas que dura de abril a setembro de 1980, neste mesmo ano dois episódios se destacam: os atentados à redação do jornal “Em Tempo”, em 23 de maio; e à sede da Casa do Jornalista, em 2 de junho (CHICO, 2010).

No Rio de Janeiro, será um desses atentados que iniciará a derrocada propriamente dita do regime militar. Trata-se do episódio que ficou conhecido como atentado do Riocentro, em que, na noite de 30 de abril de 1981, durante um show em comemoração ao Dia do Trabalho, no Pavilhão do Riocentro, na Barra da Tijuca, militares ligados ao Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do Exército tentaram explodir bombas.

As comemorações, que contavam com nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Gal Costa entre as atrações, reuniam aproximadamente 20 mil pessoas no Riocentro. Durante o show, uma bomba explodiu no estacionamento, matando o sargento Guilherme Ferreira do Rosário e ferindo o capitão Wilson Luís Chaves Machado, proprietário do automóvel dentro qual a bomba era manipulada. Havia ainda outros dois artefatos explosivos: um, que explodiu junto à caixa de energia do Riocentro sem, contudo, cumprir seu objetivo, que era de gerar pânico entre o público do show; outro, encontrado intacto dentro do carro do próprio capitão.

O inquérito oficial aberto para apurar o caso tentou atribuir a culpa a setores de esquerda, concluindo que as bombas teriam sido implantadas no automóvel para matar o sargento e o capitão do DOI-CODI que lá estavam para detoná-las. Assim, os militares da linha-dura responsáveis pelo atentado reagiam de maneira desesperada, tentando atribuir o atentado a organizações de extrema esquerda que nem existiam mais. Ao repercutir na imprensa europeia e norte-americana, que cobria o evento do Riocentro, este atentado foi decisivo para o colapso do regime militar. É bom lembrar que, ao perceber as articulações no sentido de encobrir os verdadeiros responsáveis pelo atentado do Riocentro, até mesmo o chefe da Casa Civil do governo Figueiredo, general Golbery do Couto e Silva, pediu demissão de seu cargo.

Com a distensão política, Jota Dangelo, à frente de seu O Grupo, resolve encenar um texto polêmico que, na década anterior, havia sido integralmente vetado pela censura. Trata-se de “O julgamento na praça”. A encenação ocorreria durante a Semana Santa de 1980, a convite do Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. O texto traz um argumento que não poderia ser mais direto ao relacionar a praça pública à paixão de Cristo:

"O julgamento na praça", basicamente, colocava Cristo, como homem, em julgamento, diante de três segmentos representativos da sociedade: os poderosos, os omissos e os humildes. Estes últimos poderiam ser também considerados os de baixa renda, os excluídos, para usar um termo da moda. Um advogado de defesa tentava sensibilizar os representantes daqueles segmentos sociais a terem compaixão do homem colocado em julgamento, considerado como um irmão de todos. Evidentemente, Cristo era condenado, apesar dos argumentos do advogado de defesa em favor da fraternidade, da humanidade e da misericórdia. [...] As conotações com a situação política do país, ou seja, uma ditadura disfarçada de democracia, eram óbvias, razão pela qual o texto havia sido proibido anteriormente (DANGELO, 2010, p. 161).

Se a ideia é de uma obviedade até certo ponto ingênua, a dramaturgia pensada por Dangelo irá trazer alguns pontos mais interessantes no que diz respeito à provocação aos setores de direita que já começam a perder terreno. No melhor estilo brechtiano, Dangelo pretendia utilizar, durante a encenação, cartazes exibindo gráficos que mencionassem a situação econômica do País: a evolução inflacionária, a curva ascendente da dívida externa e a defasagem entre os salários e a própria inflação.

No entanto, a carpintaria brechtiana não entrou em cena. Na tarde da Sexta-Feira Santa, pouco antes do espetáculo, a Polícia Militar recolheu os gráficos e, mesmo depois de protestos que chegaram até o prefeito da capital, Jota Dangelo teve que partir para uma encenação sob um enorme temporal e sem seus cartazes. No elenco e na equipe técnica de “O julgamento na praça”, poderiam ser encontrados nomes de quase todos os setores das artes cênicas de Minas Gerais, como Arildo de Barros, Eliane Maris, Antônio Naddeo, Ezequias Marques, Javert Monteiro, Geraldo Peninha, Paulo Augusto Franzen de Lima, Rodrigo Leste, Nely Rosa, Gladys Del Rio, Rosana Caetano, Rogério Lino, José Maria Amorim e Sérgio Bini, entre outros.

Vale aqui chamar a atenção para uma tendência que, a partir dos anos 1980 e do advento da abertura política brasileira, irá determinar de maneira decisiva o conteúdo das encenações que, de algum modo, pretendam fazer resistência ao regime militar. Trata-se do fato de que as críticas ao governo passarão a trazer paulatinamente para a pauta, além dos temas políticos já amplamente consagrados, assuntos que buscam na situação econômica brasileira – criada, é claro, pelos militares em seu exercício do poder – motivo para incrementar as razões pela luta contra o golpe militar de 1964. “O julgamento na praça” é um exemplo disto.

Outra nuance importante a ser percebida neste episódio dos cartazes na encenação de Dangelo pode ser encontrada no fato de que ele marca diferenças decisivas entre o teatro de resistência que Garcia (1990) aborda em sua obra e aquele que é tema deste trabalho. Na capital mineira, a resistência não se aproxima da contundência exibida nas montagens produzidas por coletivos de Rio e São Paulo, como é o caso do Centro Popular de Cultura da UNE. Mesmo que o CPC tenha tido em Belo Horizonte uma de suas articulações, da qual, como já se viu, o próprio Eid Ribeiro fazia parte, as encenações aqui produzidas estão, na maioria das vezes, longe de serem definidas pela contundência de algumas experiências de agit-prop do CPC, sobretudo no que diz respeito ao Rio de Janeiro.

Em Minas Gerais, o teatro de resistência é encabeçado, muitas vezes, por membros até certo ponto notáveis das oligarquias do lugar. Talvez o exemplo mais decisivo seja Jota Dangelo, que pode mesmo ser considerado um *ex cathedra*, uma vez que é médico, professor de anatomia da Universidade Federal de Minas Gerais e membro de castas ilustres de São João Del Rey, cidade berço dos Neves, família que, não seria demais afirmar, irá dominar a política do Estado a partir do momento em que seu patriarca for eleito, pouco mais tarde e ainda pelo voto indireto, para suceder o último militar na presidência da ditadura, inaugurando, na prática, a caminhada do Brasil em direção à democracia.

Talvez pelo fato de ser um *ex cathedra* e falar com a autoridade de quem possui título e conhecimento, Jota Dangelo consegue – desta feita, uma vez que o texto já havia sido proibido em 1972 – que seu “O julgamento na praça”, mesmo fazendo fortes

críticas ao governo, seja levado ao público na Praça da Rodoviária³¹. Sem os cartazes brechtianos que continham gráficos com números da economia que manchavam o nome da ditadura, como já se disse, mas encenado: em plena Semana Santa, e sob protestos do próprio secretário municipal de cultura, Virgílio de Castro Veado. Sinal das influências, e sinal dos novos tempos! “O secretário, responsável direto pelo evento, defendeu a encenação, com os gráficos, mas a Polícia não permitiu” (DANGELO, 2010, p. 161). O que se poderia aqui pensar é que, fosse outro o palco, e o desfecho poderia mesmo culminar com o cancelamento total do espetáculo. Afinal, quem, no Brasil de 1980, reuniria as qualidades de inimigo da ditadura e amigo de um secretário municipal apoiado pelo regime militar? Peculiaridades de uma Minas ao mesmo tempo tradicional e tolerante.

Assim, a década de 1980 começa para aqueles que também buscavam a resistência ao regime militar com espetáculos que não perdem de vista o enfrentamento, ora tocando em questões políticas e econômicas, ora transgredindo o puritanismo moral que dá o tom da ditadura militar. Isto acontece de maneira exemplar com Eid Ribeiro e Pedro Paulo Cava.

Depois de encenar com o Grupo Carne e Osso sua peça “Delito Carnal”, como já foi dito no final do capítulo anterior deste trabalho, Eid dirige “As Criadas”, texto de Jean Genet, ao qual oferece uma montagem transgressora e insólita, que traz, no papel da senhora e das criadas Claire e Solange, três homens: Ronaldo Brandão, Kimura Schettino e Eduardo Rodrigues.

Guardo na lembrança de maneira bastante viva a impressão de encontrar, neste espetáculo levado no Teatro da Imprensa Oficial, em Belo Horizonte, duas violações completamente irreverentes que se encontravam de forma que parecessem que haviam sido originalmente pensadas daquela maneira. A primeira, o próprio texto de Genet, que despejou na cabeça de 15 anos do adolescente que o via uma profusão de formas e palavras que de certo modo refletiam o Brasil de 1980. Da boca e da postura daquelas personagens, irradiava uma crítica precisa à sociedade da época e à sua moral.

³¹ Jota Dangelo (2013) nega esta versão, afirmando que seu nome não teve influência alguma na liberação do espetáculo pela censura do regime militar.

Por outro lado, e esta é a outra transgressão que impressiona aquele jovem, o fato de Eid Ribeiro buscar três homens para fazer três criadas parece ser escolha destinada a provocar e elevar de maneira superlativa o eco do discurso irônico e agressivo de Genet. A virilidade com que o encenador define o espetáculo é algo que talvez consiga simbolizar de maneira exemplar como um teatro que até há pouco falava do poder no âmbito de uma política que possuía endereço certo – qual seja, as arbitrariedades de um regime de governo – começava a desejar ir além. E “As Criadas”, de Jean Genet e Eid Ribeiro, talvez fosse o início de um teatro que buscava também as outras faces do poder para bater. Em 1980, a peça parecia querer espancar não apenas o militarismo autoritário que já começava a agonizar, mas uma série de outros aspectos que, acompanhando-o, exibiam a cara de um Brasil que, para ser transformado, exigia mudanças mais profundas.

Assim, a montagem de Eid Ribeiro é um protesto cujo alvo não é somente o regime militar, mas tudo o que vinha junto com ele no que diz respeito a doutrinas morais, éticas e até mesmo sexuais. Para ser mudado, aquele País cuja hipocrisia do governo até há pouco encarcerava atores estrangeiros com a desculpa de que haviam sido pilhados fumando maconha precisava enxergar mais distante. E, até mesmo simbolicamente, “As Criadas” apontavam para um teatro crítico não apenas em seu texto, mas numa encenação multifacetada e ansiosa por romper com seus próprios limites.

Sem deixar a crítica ao regime militar de lado, mas também mirando em outros aspectos que mereciam a contestação, Pedro Paulo Cava, em 1980, monta dois espetáculos. Trata-se de “Mãos Sujas de Terra”, de Luiz Carlos Moreira e Tim; e “O Bravo Soldado Schweik”, peça escrita por Jaroslav Hasek. Como o Eid de “As Criadas”, o Cava de “Mãos Sujas de Terra”, por caminhos distintos mas que não deixam de guardar algumas semelhanças entre si, bate no regime militar tocando na questão fundiária, antigo problema do País. E faz isso de maneira que o projeto econômico colocado para a nação seja questionado de maneira exemplar. Vale atentar para o serviço publicado pelo Diário da Tarde no sentido de divulgar a peça.

A peça [...] é mais um trabalho do Grupo de Teatro de Pesquisa, que nessa encenação aborda um dos temas rurais que mais tem afligido o

Brasil, a dificuldade de os posseiros se estabelecerem em terras próximas aos grandes proprietários. Segundo a direção do espetáculo, a peça mostra homem/terra desde a sua relação pacífica/familiar até a explosão de uma revolta em defesa do que é seu, ou seja, o direito do poder trabalhar e viver na sua guarnição de terra. Vale a pena ressaltar que o texto foi premiado pelo Serviço Nacional do Teatro e MEC com o Prêmio Mambembe, como o melhor texto teatral de 1979 (SERVIÇO..., 1980).

Da mesma maneira que a peça de Eid Ribeiro impressionou o jovem de 15 anos a partir de uma forma e de um conteúdo que transgrediam o padrão da sociedade de 1980, “Mãos Sujas de Terra”, cuja encenação aconteceu em teatro de arena recém-inaugurado na Biblioteca Pública de Belo Horizonte, localizada na Praça da Liberdade, também trazia marcas decisivas. A primeira delas, do conteúdo, estava em um texto de riqueza dramática intensa e lúdica. As demais, estéticas e, portanto, formais, podiam ser encontradas no gênero que iria consagrar Pedro Paulo Cava como encenador: o musical.

Nesse sentido, a proposta de “Mãos Sujas de Terra” ia além da crítica contundente ao regime militar. O espetáculo fazia isso tocando em questões outras, como a fundiária, e chegando com a emoção própria da arena em cada uma das pessoas que se sentavam no chão para assistir à encenação. Tais aspectos não deixaram de ser destacados no programa da peça, em texto assinado institucionalmente pelo Teatro de Pesquisa.

SUJANDO AS MÃOS DE TERRA – O Teatro de Pesquisa comemora 10 anos de atividades. Durante esse período, muita coisa aconteceu. Alguns prêmios, muitas viagens, temporadas longas e curtas, discussões, paralização (*sic*) de atividades, muito aprendizado e, o que é mais importante, não termos nos afastado da nossa realidade imediata, do aqui e agora, do momento histórico, do homem brasileiro e sua angústia à procura de uma vida melhor. Por isso, entendemos o teatro, como um ato essencialmente político. 1980 também.

O Teatro como instrumento de denúncia e transformação do ator/espectador, de tomada de consciência do mundo que o cerca. Agora nós, que sempre tivemos as mãos sujas de tinta e pó de asfalto, estamos tentando sujá-las de terra, afundá-las no barro e na problemática agrária brasileira. Estamos procurando entender um pouco a gente do campo e seus problemas. Tudo isso, evidentemente, dentro de uma forma teatral de sentir e dizer; uma forma poética, singela e nem por isso menos contundente, como o é, a vida dos posseiros e pequenos proprietário (*sic*) de terra no Brasil.

Foram quatro meses de ensaios, pesquisas, entrevistas, discussões, estudos, brigas e muita garra. "MÃOS SUJAS DE TERRA" é um espetáculo de muita garra. A garra dos que defendem o que é seu, contra a exploração dos que sempre querem ter mais. Dos que sentem oprimidos (atores/personagens), contra aqueles que oprimem e tiranizam. A garra dos atores e sua teima em fazer teatro, lutando contra as mesmas dificuldades e incompreensões de há vinte anos atrás. A força dos posseiros na defesa de seu quinhão, de sua vida. Tudo isso uniu atores, técnicos, personagens e direção, numa analogia simples e fácil de ser percebida, que explode em prosa e canção sobre o espaço cênico.

Quando começar o espetáculo, queremos "limpar nossas mãos do silêncio e do vazio", queremos limpá-las do pó de asfalto e da tinta das esferográficas e mergulhá-las na terra dos posseiros. Mãos e mentes, corpo e sentimento, desejamos estar lá, em qualquer parte do sertão dizendo pra quem nos vê: "desperta, acorda, quebra a paz/solidão, é um tempo de luta..." (TEATRO DE PESQUISA, 1980).

Este texto de apresentação do espetáculo declara de maneira aberta como o teatro que Pedro Paulo Cava começa a fazer nos anos 1980 pretende não se restringir à crítica exclusiva às arbitrariedades do regime militar. Sem deixar de fazer isso em suas entrelinhas, este teatro sabe também preencher seus vazios tocando em outros problemas do Brasil, como o agrário, e até se transformando em um meta-teatro, na medida em que a encenação procura também revelar a "garra dos atores e sua teima em fazer teatro" (TEATRO DE PESQUISA, 1980). No melhor estilo brechtiano, a leitura que Cava faz do texto de "Mãos Sujas de Terra" é também um pretexto para que o discurso sobre outras e talvez maiores questões possa ser instalado.

Assim, 1980 também é o ano em que Jota Dangelo estreia "Qualé, Brasil?". O texto escrito por ele mesmo soa como um desabafo, como se pode inferir daquilo que ele mesmo diz em suas memórias. "Eu estava convicto de que chegara a hora de dizer, com mais clareza, sem metáforas e subterfúgios, algumas coisas que estavam presas na garganta desde 64" (DANGELO, 2010, p. 162). O espetáculo estreia em 21 de agosto no Teatro Marília e traz no elenco Mamélia Dorneles, Nely Rosa, Eliane Maris, Geraldo Peninha, Jed Boy e o próprio Dangelo. No programa da peça, o diretor de O Grupo explica os motivos que o conduziram àquela cena:

Este texto não pretende ser uma crônica histórica, mas registra depoimentos pessoais e, a partir de fatos concretos, transpõe para o palco, não sem ironia e, às vezes, com uma certa amargura, ilustrações de uma realidade política vivenciada pelo povo brasileiro

nos últimos 16 anos. O material utilizado obrigou, muitas vezes, a cortes, acréscimos e transposições que melhor servissem à forma de comunicação escolhida, o teatro. Em alguns quadros, um certo exagero, próprio da sátira, pode parecer deturpar o próprio acontecimento no seu detalhamento, mas nunca o faz na sua essência.

Com justiça, os nomes de Affonso Romano de Sant'Anna, Carlos Eduardo Novaes e Millor Fernandes devem ser mencionados como inspiradores diretos de alguns dos quadros desta peça, embora os textos adicionais tenham sido tratados por mim com enorme liberdade. Porém, mais do que os textos, são as suas idéias que procurei adaptar para o palco, tomando de empréstimo sua inspiração à qual, modestamente, acrescentei a minha.

Terminada a fase da metáfora, o dramaturgo tem necessidade de expressar claramente as suas inquietações e, a partir delas, refletir as de muitos que não podem, não querem ou não sabem exprimi-las. Ainda que os enfoques sejam muito pessoais, o autor de teatro tem que se situar diante da realidade que viveu e vive. Este é um dos caminhos do teatro. O acontecido e o acontecendo, iluminados por outras luzes, devem acontecer no palco. O fato é o documento; a representação, a maneira como o fato é percebido (DANGELO, 2010, p. 162).

As queixas de Jota Dangelo e de seu “Qualé, Brasil?”, na cabeça dos militares que, é bom não esquecer, menos de um ano depois, irão se envolver no fiasco abominável do Riocentro, irão se transformar logo em protesto. Liberada para estreia no Teatro Marília, a peça teve uma temporada, segundo Dangelo (2010), vitoriosa, com casas cheias desde o primeiro dia. Entretanto, a possibilidade de uma nova temporada na mesma casa, aberta pela desistência do espetáculo que iria ocupar o Marília e, é claro, pelo sucesso de “Qualé, Brasil?”, tratou de ser abortada por diretores da Fundação Clóvis Salgado. De acordo com Norman Kutova, então Secretário Municipal de Cultura de Belo Horizonte, que foi procurado pelo grupo na tentativa de liberação do Teatro Francisco Nunes, isso aconteceu por coação do regime. “O secretário foi franco: disse, claramente, que havia uma grande pressão dos militares da ID-4 [Leia-se 4ª Região Militar, sediada na capital mineira] contra a encenação de ‘Qualé Brasil?’” (DANGELO, 2010, p. 164).

Aqui se poderia dizer que foi a paranoia de “fim de festa” que os militares brasileiros pareciam viver no início dos anos 1980 que provocou tanto a proibição da peça escrita por Jota Dangelo como os atentados a bancas de jornais por boa parte do País e também o episódio do Riocentro. É que o próprio autor qualifica “Qualé, Brasil?” como

não mais do que um desabafo e concorda quando críticos como Jefferson del Rios, de São Paulo, e Luiz Carlos Bernardes, do Estado de Minas, revelam fraquezas da peça, como a relativa ausência de inovações dramatúrgicas e “de mais profundidade na análise dos acontecimentos que geraram e se seguiram ao golpe militar de 64” (DANGELO, 2010, p. 165). O próprio autor afirma ter escrito o espetáculo em pouco menos de um mês, sem se preocupar com qualquer tipo de inovação formal. No que se refere a esta questão, a opinião de Luiz Carlos Bernardes é pontual, sabendo avaliar com exatidão a contribuição favorável que “Qualé, Brasil?” não deixa de trazer para, certamente, apressar aquele “fim de festa”.

O teatro-documento, título proposto por Jota Dangelo, responsável final pelo texto e direção, tem, às vezes, o gosto de um jornal que se folheia, das páginas políticas às de humor. O que brota desta leitura é a análise das várias faces do movimento de 64. Mas vejo um defeito na proposta: traz pouco, quase nenhuma novidade, a documentação histórica sobre 64, 70, etc. E a documentação tem de trazer dados novos, não se pode limitar a relatar fatos conhecidos, como os da censura ao balé Bolshoi, e vários outros. (...) A nível de consistência dramatúrgica e experiência de linguagem teatral, fico com “Os riscos da fala”³², com todas as dificuldades de se adaptar poesia ao teatro. Mas, se “Qualé Brasil?” vem lotando o Marília, é sinal de que a fórmula agradou ao público. E sendo um trabalho sério, honesto, politicamente muito sincero, fica como lição de que teatro, para ter público, não precisa ser “Boulevard” ou pornochanchada. (...) A montagem, mesmo que claramente desprezenciosa (*sic*), sem sair da linha de seriedade dos trabalhos de Dangelo, resente-se de certa falta de flexibilidade e os quadros sérios acabam influenciando os cômicos e vice-versa, problema talvez mais de tempo curto de ensaio que de direção. A heterogeneidade dos atores, pelos diversos quadros, sim, é um problema de direção, se bem que a proposta teatral, se exige relativamente menos em carga dramática dos atores, fora um ou outro quadro, exige uma disponibilidade ao “Show business”, à revista, a que o ator mineiro ainda não se entregou inteiramente” (BERNARDES *apud* DANGELO, 2010, 165).

Entretanto, certamente aquilo que pode oferecer a melhor perspectiva a respeito de “Qualé, Brasil?” é o próprio texto do espetáculo, todo ele recortado por uma dramaturgia que mistura quadros dramáticos e humorísticos sob a condução de um narrador quase brechtiano. Dangelo (2010), em seu livro de memórias que serve de fonte primária para este trabalho, cita uma das falas deste narrador. Nela, tudo o que

³² Peça montada por O Grupo, em 1979, com dramaturgia de Ronald Claver e Paulinho Assunção, reunindo textos de poetas mineiros. Ver página 102 desta tese.

foi dito até agora a propósito deste espetáculo parece ficar claro, do desabafo do autor à ausência de novidades reclamada por Luiz Carlos Bernardes.

Narrador — Alguns professores universitários tinham publicado no Estado de Minas um abaixo-assinado pedindo ao governo revolucionário um expurgo na Universidade Federal de Minas Gerais. Guardei este recorte durante muito tempo: gostava de ler os nomes que tinham assinado o documento: doutores em denúncia, PHDs em fascismo, dedos-duros com doutoramento... JK tinha votado em Castelo Branco e isto não impediu que fosse cassado... O ex-presidente apareceu de repente no Teatro da Imprensa Oficial para ver "Oh! Oh! Oh! Minas Gerais". Tivemos que interromper o espetáculo: a platéia aplaudiu o sorriso de JK. Naquele tempo, JK era um bom instrumento para ser usado contra o governo militar. E até hoje está dando trabalho: afinal, foi ele que inventou o ABC, quando era presidente... Se soubesse que ia dar no Lula, acho que JK não teria criado São Bernardo do Campo... Costa e Silva assumiu o governo, mas parecia estar fora dele. No Rio, a marcha dos 100 mil superava o desfile das Escolas de Samba, mas os carros alegóricos eram os camburões da polícia... Edson Luís morreu no meio do povo. Nós estávamos entrincheirados na Faculdade de Direito brigando com a polícia e com o Exército: eles de metralhadora e gás lacrimogêneo e nós com estilingues, bolas de gude e lenço molhado no bolso. Uma batalha desigual. Ao contrário de Caetano Veloso, tínhamos lenço e muito documento: 50 mil panfletos contra a ditadura para espalhar pelas ruas da cidade no meio de correrias desenfreadas e comícios relâmpagos. Sem perceber, naquela hora estávamos começando a redigir o AI-5. O Costa e Silva só teve que assinar, com a caneta do Gama e Silva... (DANGELO, 2010, p. 163).

É preciso que se atente de maneira cuidadosa, a fim de que as palavras do crítico do Estado de Minas não pareçam incoerentes, para o momento em que esta escrita é tecida e para aquela plateia que a vê encenada. Se, para um leitor deste século XXI, muitos dos fatos descritos pelo “narrador” parecem novidade, o mesmo não acontece para aquele espectador atento de 1980/81, que ainda vivia sob os medos de tropas nas ruas e de bombas em bancas de revista. Para ele, certamente, acontecimentos como a marcha dos 100 mil no Rio de Janeiro ou a estratégia de Juscelino Kubitschek de chamar montadoras de automóvel para se instalarem no ABC Paulista e, assim, promover o desenvolvimento do País faziam parte de um passado ainda vivo. Mesmo a inauguração, em setembro de 1956, da primeira fábrica de caminhões com motor nacional da Mercedes-Benz, em São Bernardo do Campo, não é algo assim tão distante, a fim de evitar a crítica de Bernardes. Mas não deixa de ser instigante a análise que o texto de Dangelo faz dos fatos, relacionando de maneira irônica personagens como JK e Lula. Aqui, pode-se então dizer que o crítico desliza em não

perceber que a “novidade” não se restringe apenas à revelação do fato desconhecido. Ela pode ser também encontrada na maneira como acontecimentos já sabidos são articulados.

É importante lembrar que a cortina de 1980 não será fechada sem que Haydée Bittencourt e seu Teatro Universitário da UFMG – TU/UFMG montem, com elenco numeroso composto de estudantes e cenário impactante de Raul Belém Machado, composto essencialmente por grandes andaimes metálicos, o drama “A Invasão”, de Dias Gomes. Mesmo tendo sido escrito ainda em 1960, o texto é considerado uma crônica da sociedade brasileira na época da ditadura militar. Baseada em fato real acontecido no final dos anos 1950, quando um edifício em construção próximo ao Maracanã foi invadido por moradores de morro, a peça revela de maneira crua aspectos como a miséria, o anonimato urbano e a violência que a inspiraram. “A Invasão” chegou mesmo a ser proibida em 1966, pela censura do regime militar. Outro aspecto a ser destacado é que a montagem dirigida por Haydée Bittencourt pode também ser entendida como um protesto que, para além de suas conotações políticas, conseguiu resultados cênicos de inegável qualidade. É o que conta o crítico João Etienne Filho:

Em meus vinte anos de contato com o Teatro Universitário poucas vezes me foi dada oportunidade de ver um entrosamento tão perfeito entre peça, direção, elenco e cenário, como agora, com “A Invasão”, de Dias Gomes, sob o comando de Haydée Bittencourt. (...) Haydée Bittencourt, nós a reencontramos aqui em um dos seus mais felizes momentos de diretora. Fez com maestria a “direção de ator”, sabendo tirar de cada um o máximo que tal ou qual intérprete pode render, e a “direção de grupo”. (...) O cenário de Raul Belém Machado é admirável. Confesso que de espetáculos mineiros foi um dos que mais me entusiasmaram nos últimos anos” (DANGELO, 2010, p. 209).

Ao contrário de 1980, em que, como se viu, os grupos e encenadores que esta tese apresenta como aqueles que fazem resistência contumaz ao regime militar não deixaram, na maioria dos casos, de montar espetáculos em que o protesto estava em primeiro plano, o ano seguinte, pode-se dizer que passou em branco neste sentido. Para os integrantes de O Grupo e para Eid Ribeiro, o período foi dedicado à montagem de espetáculos infantis: “Era uma vez...”, em que Bartholomeu Campos Queiroz construiu a dramaturgia a partir do conto de fadas “Gruda, Cisne!”, do alemão Ludwig Bechstein; em que o próprio Eid dirigiu seu texto “Bicho de pé, pé de moleque”.

O Teatro Universitário optou por montar dois espetáculos bastante distantes de qualquer tipo de resistência à ditadura militar. Trata-se de “As Casadas Solteiras”, comédia do carioca Martins Pena; e “A Vida é Sonho”, espetáculo em que a mão mais pedagógica de Haydée Bittencourt, sempre preocupada em trazer para o TU e para seus alunos experiências novas, reuniu cinco esquetes do tradicional teatro japonês – os textos kyogen “A Dama Mascarada” e “O Jogo do Bastão”, e os nô “Rio Sumida”, “Aoi No Uye” e o próprio “A Vida é Sonho”. Já Pedro Paulo Cava e seu Teatro de Pesquisa se uniram a Jota Dangelo e montaram a comédia “É...”, de Millôr Fernandes, texto que, poder-se-ia mesmo afirmar, também caminha distante daquilo que aqui neste trabalho é chamado teatro de resistência.

Ao encenar A Vida é Sonho, de cinco autores japoneses, a minha proposta era oferecer ao público as características essenciais e as formas originais de apresentação do teatro japonês. No entanto, eu resolvi ocidentalizar as obras e transpô-las no palco de maneira a sugerir o ambiente e o povo japonês. Encenar essas peças tal qual no Japão seria impraticável para nós, considerando-se, de início, que se estaria levando um texto já alterado pela tradução e cuja simbologia escaparia totalmente aos nossos espectadores (FEDERICCI, 2010, p. 206).

Os três anos seguintes consolidam de maneira decisiva o declínio do regime militar. Em 1982, pela primeira vez desde que o general Castelo Branco baixara o AI-2, em 27 de outubro de 1965, cassando políticos que eram contra a ditadura e extinguindo o pluripartidarismo, a oposição conquista maioria na Câmara dos Deputados. Já em 1983, tem início a campanha por eleições diretas para a Presidência da República, que toma todo o País com comícios que serviriam para desestabilizar completamente qualquer desejo dos militares em permanecerem no poder.

Em 1984, embora a emenda constitucional restabelecendo as eleições diretas para presidente da República fosse derrotada no Congresso Nacional, o País, nas ruas, já havia mostrado sua disposição em restaurar as liberdades civis e democráticas. O maior exemplo acontece na mesma Belo Horizonte de onde partiram as primeiras tropas militares para dar o golpe. No dia 24 de fevereiro, mais especificamente naquela Praça da Rodoviária em que Jota Dangelo não pudera exibir os cartazes produzidos para a montagem do seu “O julgamento na Praça”, 400 mil pessoas se

reuniam para o comício mineiro da Campanha das Diretas-Já e produziram, até então, o maior evento de oposição ao regime militar brasileiro.

O palco, naquele dia, foi montado para um teatro destinado a reinaugurar o estado de direito no País e, nele, artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Pedro Paulo Cava, Mário Lago, Jota Dangelo, Christiane Torloni e Fafá de Belém dividiram o texto com políticos como Leonel Brizola, Miguel Arraes, Ulysses Guimarães, Luiz Inácio Lula da Silva, Luís Carlos Prestes, Fernando Henrique Cardoso e Tancredo Neves. Este último, já no ano seguinte, seria eleito, pelo voto indireto dado pelo Colégio Eleitoral, numa disputa contra Paulo Maluf, o primeiro presidente da República civil desde 1964, exceções feitas, é claro, às vezes nas quais, neste mesmo período, vice-presidentes assumiram temporariamente o poder.

Contudo, em uma série de acontecimentos que poderia certamente ser confundida com o roteiro trágico de uma peça de teatro, o mineiro de São João Del Rey não subiria a rampa do Palácio do Planalto. Em um episódio que parecia ter a força de uma peripécia³³, naquele sentido mesmo em que Aristóteles a define em sua Poética (1984), Tancredo de Almeida Neves adoece e morre antes de tomar posse, no dia 21 de abril de 1985. Em seu lugar, quem assume é o vice, José Sarney, eleito junto com ele para dar os primeiros passos da caminhada do País em direção à democracia e na escapada de uma ditadura que, temia-se, poderia, quem sabe?, numa outra reviravolta inesperada, durar ainda mais do que o previsto.

5.1 1982

Durante o período de protesto nas praças das capitais de todo o Brasil, o teatro de resistência em Belo Horizonte também não deixa de desempenhar seu papel. Mas, com a abertura política e as eleições estaduais que seriam realizadas em 1982, este é um ano no qual a dedicação ao palco acontece de maneira diferenciada. Contudo,

³³ Na Tragédia Grega, o momento da peripécia é aquele que é marcado pelo imprevisto, quando os acontecimentos resultam no inverso daquilo que deles se poderia esperar. Segundo Aristóteles, “Peripécia é a alteração das ações, em sentido contrário, como dissemos; e essa inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Ars Poetica, 1984. p. 250)

ainda que brevemente, vale a pena conhecer o que os quatro principais encenadores e coletivos estudados por esta tese irão fazer em 1982.

Desde o ano anterior, Eid Ribeiro decidira se dedicar de maneira mais específica ao cinema. A experiência com a linguagem começara ainda em 1968, quando Eid dirigiu o curta-metragem “Ópio número um”. Após a montagem de “Delito Carnal” e de “As Criadas”, ele faz direção de atores no filme “Solidão”, de Aloísio Salles Júnior, e assistência de direção em “Vivos ou Mortos”, de Paulo Leite Soares. Entretanto, mesmo priorizando o cinema, Eid Ribeiro dirige uma peça em 1982. Uma remontagem de um espetáculo produzido por ele pela primeira em 1973, com a atriz Wilma Henriques no único papel feminino. Trata-se de “Fala baixo, senão eu grito”, peça de estreia da dramaturga paulista Leilah Assumpção. A peça, que não tinha conteúdo algum que pudesse ser visto como “de resistência”, traz Wilma novamente no personagem de Mariazinha e faz grande sucesso em temporada de dois meses no Teatro Marília.

Em 1982, o Teatro Universitário – TU também opta por uma remontagem. Desta vez, o texto reeditado é “Vereda da Salvação”, de Jorge de Andrade, que Haydée Bittencourt já havia encenado em 1975/1976. Enquanto isso, Pedro Paulo Cava também passa a investir seus esforços na pedagogia das artes cênicas. É que 1982 é também o ano em que Cava cria sua Oficina de Teatro, escola responsável pela formação de muitos atores mineiros que hoje estão em atividade. Sobre isso, este trabalho irá se deter com mais especificidade em seu próximo subcapítulo. Por agora, vale dizer que o primeiro trabalho desta nova escola de artes cênicas que Belo Horizonte ganha será a responsável pela única montagem do encenador Pedro Paulo Cava neste ano.

Trata-se do texto de Oduvaldo Vianna Filho, “Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex”, uma comédia musical que se aproxima do teatro de revista e na qual os problemas brasileiros são colocados com a ironia que caracterizou vários trabalhos do autor. No elenco, nomes que iriam fazer parte do teatro mineiro daí pra frente, como Ana Donnard, Carlos Schumacher, Geraldo Carrato e Wilson de Oliveira. Cava percebe o potencial do grupo que tinha em mãos e seu envolvimento com o texto de Vianninha e a peça, que era para se tornar apenas um trabalho de conclusão de curso, se

transforma em sucesso, ocupando o teatro da Biblioteca Pública durante uma temporada de aproximadamente quatro meses em uma espécie de remontagem feita pelo diretor. Pedro Paulo Cava fala sobre o significado do espetáculo no programa da peça:

O vigor de DURA LEX está exatamente na coragem e na energia do grupo, ao viabilizar o que era antes um trabalho escolar a nível de uma produção séria e com propostas de se fazer um teatro ativo, inquieto e participante, como deve ser o bom teatro. Erros? Há muitos e alguns são cometidos em nome da inexperiência e ansiedade do próprio grupo. Acertos? São bem maiores, se levarmos em consideração que este grupo começa as suas atividades num dos momentos mais difíceis da vida brasileira, no auge de uma crise econômica e também no centro de uma crise de dramaturgia por que passa o nosso teatro. Mas a vontade de um grupo pode mais que alguns obstáculos que, às vezes, parecem intransponíveis. Assim, com força e garra, DURA LEX SED LEX, NO CABELO SÓ GUMEX, está aí, voltando ao cartaz, mineiramente, chegando de mansinho e, acredito eu, vindo para ficar, como espetáculo e como grupo. A estrutura original do texto de Vianinha foi mantida em sua totalidade, nós apenas atualizamos algumas passagens do texto e trouxemos a ação para Minas Gerais. Maria, a personagem principal, é desdobrada em 8 atrizes diferentes durante os dois atos e os 23 atores se revezam por mais de cem outras personagens ao longo da ação.

Dirigir DURA LEX foi para mim, uma experiência gratificante, pois acho que mais que nunca, nosso teatro, o tão decantado teatro mineiro, está precisando de uma urgente renovação e de sangue novo. Aí está um grupo palpitante que vai inquietar muita gente. E bom acreditar. Março/83. Pedro Paulo Cava (O TEATRO DA CIDADE, 1982, *online*).

No que diz respeito a Jota Dangelo, 1982 é um ano todo ele dedicado à política. Por motivos pessoais – e, também, por que a imensa maioria da classe cultural belo-horizontina também o faz – ele abraça completamente a candidatura de Tancredo Neves ao governo do Estado. “Da minha parte, eu tinha todas as razões para participar ativamente da disputa eleitoral” (DANGELO, 2010, p. 170). Dangelo passa a trabalhar, em tempo quase integral, no comitê central da campanha, sempre viajando para preparar comícios em cidades do interior. Enquanto isso, sua mulher e sobrinha do candidato ao Palácio da Liberdade, Mamélia Dornelles, coordenava os comitês femininos.

Entretanto, o teatro também fazia parte dos trabalhos de campanha. Engajado, Jota Dangelo escrevia cenas que Mamélia e outros atores e atrizes encenavam na

carroceria de um caminhão, na periferia de Belo Horizonte e também na Praça 7, marco zero da capital mineira, numa espécie de, guardadas as proporções, agit-prop “de campanha”. Tirante tais esquetes, o único trabalho de O Grupo foi uma remontagem de “Pelos Caminhos de Minas”, realizada junto com o Grupo Aruanda e encomendada pela rede Othon de hotelaria para encenação nas dependências dos próprios estabelecimentos de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. “Em 82, portanto, não havia como pensar em teatro. Era mais importante a missão política, derrotar o regime militar para enfraquecê-lo de maneira definitiva” (DANGELO, 2010, p. 170).

Depois da eleição, e com a vitória de Tancredo Neves, Jota Dangelo também fez parte equipe de transição entre os governos, participando da escolha do futuro secretário de Cultura, cargo para o qual seu próprio nome chegou a ser lembrado. Quando Tancredo assumiu o poder, Dangelo, a pedido dele, assumiu a Coordenadoria de Cultura, órgão que, em futuro breve, seria transformado na Secretaria de Cultura do Estado a partir de projeto que estava na Assembleia Legislativa aguardando aprovação. Por isso mesmo, o governador se sentiria constrangido em nomear uma pessoa para um cargo que logo depois seria extinto. Paralelamente, contudo, Jota Dangelo assumiu o comando da Fundação Clóvis Salgado – FCS e, no ano seguinte, criou o Teatro Ceschiatti, nas dependências do Palácio das Artes.

O que é interessante perceber em todo este episódio envolvendo o Jota Dangelo produtor cultural e o artista, ator, autor e diretor de teatro, é como, ao contrário de Pedro Paulo Cava ou de Eid Ribeiro, em que os dois papéis se juntam e não podem ser entendidos separadamente, em Dangelo eles se distanciam e tornam-se quase que incompatíveis. Isso acontece, pelo menos, na explicação que o encenador/militante/servidor quer dar a cada um dos papéis, como logo poderá ser percebido. Na prática, contudo, pode-se dizer que eles não se separam nunca. O Dangelo que escreve o “Qualé Brasil?” é o mesmo que luta para mudar uma realidade escrevendo esquetes para serem encenados durante uma campanha política. Talvez, a insistência em diferenciar as atuações possa ser compreendida a partir de suas próprias palavras:

[...] vi-me guindado das minhas atividades docentes na Universidade Federal de Minas Gerais para o serviço público. Embora isto nunca tivesse estado nas minhas cogitações, naquele momento, e para os que tinham lutado com todos os meios contra o regime militar, a convocação era irrecusável, até mesmo por uma questão de dever cívico: afinal, uma página da história tinha sido virada com a eleição de candidatos que representavam a oposição ao regime militar e estavam empenhados na redemocratização do País. Mas esta decisão implicou no meu afastamento imediato de qualquer atividade de produção na área teatral. Por uma questão ética, mas também por falta absoluta de tempo hábil, o exercício da função pública é incompatível com a de produtor cultural (DANGELO, 2010, p. 171).

É importante ainda revelar que, na disputa mineira para governo do Estado, eram três os candidatos de ponta, dois deles com chances reais de ocupar o Palácio da Liberdade. O primeiro, Eliseu Resende, do então PDS, apoiado pelo regime militar e pelo então governador, Francelino Pereira. Os outros dois, de oposição, eram Tancredo Neves, do PP, que se tornou candidato de uma aliança com o PMDB depois de entendimentos com Itamar Franco; e Sandra Starling, do PT.

Em reuniões que aconteciam nas dependências da Oficina de Teatro, representantes do setor cultural de Belo Horizonte discutiam que lado tomar. Em algumas dessas discussões, estiveram presentes até mesmo pessoas de fora do Estado, como a atriz Beth Mendes, que desejava que o apoio da classe artística fosse dado à candidata do Partido dos Trabalhadores. No entanto, como aqui mesmo neste trabalho já se viu, quem ganhou a preferência da cultura mineira foi Tancredo Neves. E foi também na sede da Oficina de Teatro, localizada na Av. Afonso Pena, número 2323, que o escritor Roberto Drummond, Jota Dangelo e Pedro Paulo Cava escreveram um manifesto de apoio ao candidato que ocuparia a Liberdade mas que, pouco tempo depois, não chegaria a subir o Planalto. A carta endereçada à população era assinada por mais de 340 pessoas e trazia, como palavra de ordem, um “basta” categórico ao regime militar:

MANIFESTO AOS MINEIROS
COLEGAS, É HORA DE UNIÃO!
UNIR PARA VENCER!
VENCER PARA MUDAR!
TANCREDO NO GOVERNO DE MINAS!
MINEIROS! BRASILEIROS!

As eleições de 15 de novembro de 1982 não são apenas disputas por cargos relevantes em todo o País.

Nas urnas, estará em jogo o destino de um povo e suas possibilidades de construir uma sociedade mais justa, mais atuante e mais consciente.

O que se decidirá é a própria vigília democrática em direção a mudanças definitivas e inadiáveis.

Cultores e propagadores do pensamento libertário de Minas, combativos e resistentes durante todos estes anos de arbítrio e obscurantismo, nós, jornalistas, escritores e artistas de todas as categorias profissionais, trabalhadores da cultura e da arte, julgamos no dever de empunhar, como sempre empunhamos, a mesma bandeira e os mesmos ideais que fizeram de Minas a vanguarda política e democrática do Brasil em todas as épocas.

O que nos une é o sentimento indignado de oposição.

O que nos chama é a palavra de Minas.

E a palavra de Minas é uma só: BASTA!!!

Basta de política sedimentada na corrupção e nas mentiras oficiais, na troca de favores e no tráfico de influências.

Basta de entreguismo.

Basta de autoritarismo e tecnocracia.

Basta de inflação e desemprego.

Ao dizer Basta, unimos nossa voz às vozes daqueles que já vêm dizendo não a tudo isto durante todos estes anos – o P.M.D.B. Única opção viável de mudança social, de transformação de idéias, de reconstrução da sociedade brasileira, de reforma de todos os setores da vida pública, de debates livres e democráticos, da volta do poder ao povo.

O P.M.D.B., em Minas, é Tancredo Neves, patrimônio político nacional nas lutas pela dignidade de nosso povo nas trincheiras da oposição. Incansável, soube sempre dizer não com veemência a toda espécie de imposição. Um claro e sonoro não, que ecoa das montanhas de Minas e se espalha por todo o País. Com Tancredo Neves, também queremos fazer ouvir o nosso grito:

ÀS URNAS PELA VITÓRIA COMO P.M.D.B.!!!

Minas, 1982 (MANIFESTO AOS MINEIROS, 1982).³⁴

Contudo, antes de encerrar este subcapítulo e passar, como já foi dito, a contar brevemente a história da Oficina de Teatro de Pedro Paulo Cava, é necessário lembrar que, para as artes cênicas de Minas Gerais, o ano de 1982 ganharia importância tremenda por ser aquele que marca o nascimento daquele que será, no futuro, o mais reconhecido coletivo de teatro do Estado. Trata-se do Grupo Galpão. No que diz respeito à participação política de seus membros, vale lembrar que a maior parte dos fundadores do grupo exerciam algum tipo de atividade. Teuda Bara e Eduardo Moreira começaram a fazer teatro a partir de seu engajamento no movimento estudantil, no interior da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais - Fafich/UFMG. Wanda Fernandes participou ativamente da criação da

³⁴ “Manifesto aos Mineiros”, distribuído pela classe artística à população em novembro de 1982.

Apatedemg que, mais tarde, como já se disse, daria origem ao sindicato da classe artística, o Sated-Minas. O argentino Fernando Linares, que também no futuro assumiria a direção do Teatro Universitário da UFMG, havia deixado Buenos Aires, entre outras coisas, para se livrar da ditadura militar naquele país, mais precisamente do golpe de 24 de março de 1976, que derrubou Maria Estela Martínez de Perón e instalou aquilo que os próprios militares denominaram “Processo de Reorganização Nacional”.

Mas a atuação política do grupo colocará sua marca fora das salas de espetáculo convencionais e de uma maneira nova para a época. A busca de Antônio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linares, Teuda Bara e Wanda Fernandes – os fundadores do Galpão, que foram reunidos a partir da oficina de teatro oferecida por Kurt Bildstein e George Froscher, integrantes do Teatro Livre de Munique, no Festival de Inverno da UFMG daquele ano – é por um público significativamente mais amplo e heterogêneo, que só será encontrado nas ruas de Belo Horizonte.

O encontro inicial acontece em 1982, num momento em que a sociedade civil começa a dar seus primeiros passos de organização no Brasil, depois de mais de quatorze anos de feroz repressão e brutalidade por parte do regime militar que se radicalizou a partir da edição do AI-5, em dezembro de 1968. Na época, a rua era um espaço exclusivo da polícia. As aglomerações eram proibidas e só aconteciam durante as paradas de Sete de setembro, nas comemorações militares do Dia da Independência.

É nesse instante que o Galpão vai para a rua com um esquete circense. Apesar do tema ingênuo de uma noiva às voltas com um grupo de pretendentes, a peça “E a noiva não quer casar...” reunia pequenas aglomerações de quinhentas a mil pessoas que se encontravam nas ruas sem a intervenção das forças de segurança. Tais aglomerações logo se tornaram incômodas e passaram a ser vistas com maus olhos pelas autoridades. O primeiro ato repressivo acontece numa apresentação no Parque Municipal de BH, com a detenção dos atores do grupo “por promoverem manifestações artísticas em local proibido” (MOREIRA, 2013).

Aqui, é oportuno mencionar que a ocupação da rua em busca da produção artística é uma aventura à qual muitos coletivos e artistas autônomos têm se dedicado. E isso aconteceu de maneira mais livre e diferenciada sobretudo a partir dos anos 1980, e em todas as áreas, da música ao cinema, das artes plásticas ao teatro. Embora o objetivo deste trabalho não seja investigar este tipo de resistência, vale mencionar um

artista/autor que, neste exato momento, reflete e propõe um modelo de atuação sobre o tema. Trata-se de Hakin Bey, pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, historiador, escritor, poeta e teórico libertário que, em 1985, publica, nos Estados Unidos, o livro “Zona Autônoma Temporária – TAZ” (BEY, 2004).

A TAZ (do inglês *Temporary Autonomous Zone*) é, nas palavras do próprio Bey, “uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la” (BEY, 2004, p. 6). Embora não haja registro formal de que as ideias de Hakin Bey tenham influenciado qualquer coletivo mineiro em sua atuação, é inegável que aquilo que o grupo Galpão faz se aproxima bastante dessa busca de uma revolução que acontece de uma maneira que se poderia até mesmo dizer anárquica, no sentido de aproveitar “brechas – nos espaços públicos – e promover uma experiência de pico, de alta intensidade, que suspende a vida controlada, vivendo de forma diferente” (ANDRÉ, 2011, p. 3 -4). De certa maneira, esta foi a resistência realizada pelo Grupo Galpão a partir de 1982.

5.2 OFICINA

Nas artes cênicas, a marca de Pedro Paulo Cava não se limitou à encenação de espetáculos. Em Belo Horizonte, é praticamente impossível falar do ensino de teatro sem se referir à Oficina de Teatro criada por ele em 1982 e, depois, reinventada em 2000, em parceria com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-Minas. Mas a ideia de montar, na capital mineira, uma escola voltada para as artes cênicas nasceu em dois momentos distintos.

O primeiro foi a experiência que Cava adquiriu como professor de teatro, entre 1972 e 1978, de instituições como a Aliança Francesa, a Cultura Inglesa, o Colégio Anchieta e o Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, este último criado por Ronaldo Boschi em 1973. O outro, quando recebeu um convite da Fundação Mineira de Arte – FUMA para, em sociedade, criar um curso na área. No entanto, a associação com a instituição que

mais tarde passaria a integrar a Universidade de Minas Gerais – UEMG não deu certo. De acordo com Pedro Paulo, a burocracia impediu que a escola de teatro nascesse em parceria com a FUMA.

No início da década de 1980, o CPT começou a passar por dificuldades e Boschi tomou a difícil decisão de fechar as portas. Tal fato fez com que Cava começasse a pensar mais seriamente em realmente concretizar seu projeto de fundar uma escola. Segundo ele, a primeira pessoa a ser procurada foi Jota Dangelo, que deu sinal livre para que o plano fosse posto em prática. Decidido, Pedro correu atrás de investidores. O maior apoio que conseguiu veio do amigo Luiz Fernando Moura, um dos proprietários da Elo Engenharia, que quis lhe emprestar uma casa que mais tarde seria demolida. Localizada no bairro de Lourdes, região nobre de Belo Horizonte, uma verdadeira mansão lhe seria cedida absolutamente de graça, durante quatro anos. No entanto, como se tratasse de um imóvel que, para tornar-se uma escola, teria que ser reformado, o empréstimo acabou não acontecendo, já que não havia dinheiro para investir em coisa alguma.

Em fins de 1981, ao passar em frente à delegacia de Belo Horizonte do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS, órgão do governo utilizado para controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime militar na época da ditadura, Pedro Paulo se deparou com uma placa “ALUGA-SE”, na casa ao lado. O endereço era a Avenida Afonso Pena, 2323. Decidido, Cava bateu à porta, conheceu a casa, encantou-se e só saiu de lá depois de acertar o aluguel. Ironicamente, a escola de um “comunista” iria funcionar ao lado de um dos maiores símbolos da repressão do golpe militar de 1964.

Agora, só faltava dar a boa notícia a Jota Dangelo. Entretanto, quando isso aconteceu, ao ver o contrato de aluguel assinado, o parceiro chamou-lhe louco. Dangelo fez questão de lembrar a Pedro Paulo que Belo Horizonte já contava com outras duas escolas com foco nas artes cênicas: o Teatro Universitário – TU, da Universidade Federal de Minas Gerais, comandado por Haydée Bittencourt; e um curso de teatro ainda incipiente no Palácio das Artes, pertencente à Fundação Clóvis Salgado. Por isso, Dangelo acreditava que o projeto não daria certo e que Pedro Paulo não iria conseguir formar uma turma sequer.

Cava perdeu o sócio, mas não abriu mão de seu projeto. Sozinho, criou um dos principais centros destinados ao aprendizado e à discussão de teatro em Belo Horizonte. A Oficina de Teatro, ou “a Oficina do Pedro”, como também passou a ser conhecida, foi responsável pela formação de inúmeros atores, diretores, autores, críticos e professores da área em Minas Gerais. Tornou-se também referência em Belo Horizonte, ponto de encontro não apenas de artistas, mas também de políticos, jornalistas, músicos, artistas plásticos e, sobretudo, de gente ligada à esquerda. Quem pensar que esta reunião de pessoas das mais diversas áreas se deu por acaso estará enganado. De acordo com Cava, o projeto da Oficina de Teatro foi esse, desde o início:

Querida um lugar que unisse todo mundo, e não apenas a turma do teatro. Além disso, a ideia era fazer uma escola livre. E ser livre no início da década de 80 era poder ser de esquerda. Por isso, a *Oficina*, sem discriminar ninguém, tornou-se um local em que o debate existia de fato. Por lá, passaram pessoas de todas as tendências. Atores de Rio e São Paulo que traziam algum espetáculo a Belo Horizonte tinham também que passar pela escola, para conversar com os alunos. Paulo Autran, Juca de Oliveira, Maria Della Costa, Irene Ravache, Ney Latorraca, Fernando Peixoto – toda essa gente passou pela Oficina. Além disso, trazíamos nomes que eram referência no teatro, como o de Yan Michalski, que aqui participou do 1º Seminário Brasileiro de Crítica Teatral. Promovíamos também cursos de todo tipo: Kathakali, Mamulengo, tudo aquilo que nos parecesse valer à pena. O fato é que, em questão de seis meses, a Oficina já havia criado uma marca nacional. Mas o mais importante é que, em uma época na qual o País começava a se abrir politicamente, tínhamos em BH uma escola escancarada para a comunidade, onde qualquer coisa era discutida. Foi em uma sala da *Oficina de Teatro*, por exemplo, que eu, Roberto Drummond e Dangelo escrevemos um texto que depois ficaria conhecido como o Manifesto da Nova República. Tínhamos ali uma escola aberta, para todos, cujo objetivo era tentar vencer o amadorismo do teatro em Belo Horizonte (CAVA, 2011).

A previsão de Jota Dangelo de que a Oficina de Teatro não conseguiria montar uma turma sequer não se concretizou. Apenas no primeiro ano, 1982, os cadastros da escola mostram 333 matrículas. Em 1984, em parceria com a Cervejaria Brahma, a escola ganhou um palco, 50 cadeiras, 10 refletores e uma placa com o nome de Teatro de Bolso: uma pequena sala para que as montagens dos alunos pudessem ser mostradas ao público aos sábados e domingos. A casa, com seus apertados 50 lugares, trouxe ainda mais identidade para a escola de Cava. Um fator decisivo para que tudo desse certo talvez tenha sido a capacidade de Pedro Paulo criar mídia

espontânea em torno de seu empreendimento. Na época, a imprensa queria algo novo, capaz de desviar o foco da escassez de projetos motivada pela ditadura.

E Pedro Paulo Cava era alguém que sabia fazer as coisas, chamando a atenção para si próprio e para todos os que estivessem a seu lado. Nesse sentido, a imprensa gostou de saber que Belo Horizonte contava, no início dos anos 1980, com uma escola em que a pluralidade era a tônica. A sociedade também. Isto porque Cava conseguiu reunir na Oficina de Teatro professores de todos os matizes e estéticas. Ali, estavam docentes oriundos dos mais variados grupos de teatro de Belo Horizonte, com posicionamentos próprios no que se refere à abordagem da cena. Tal fato ofereceu como resultado principal uma diversidade permanente e bastante saudável quando o que se está criando é um projeto pedagógico.

Eram pessoas de todos os tipos e tendências. Gente com cabeça de ópera, gente com cabeça de teatro etc. Antes, elas passavam umas pelas outras pessoas e às vezes nem se conversavam. Na *Oficina*, elas passaram a se falar e viraram até amigas (CAVA, 2011).

De acordo com Pedro Paulo, duas pessoas que devem sua união à Oficina de Teatro são Carmen Paternostro e Joaquim Costa. Este era um formalista, com origens no teatro grego e na opereta; aquela, dançarina, coreógrafa e diretora, reconhecida por suas criações interdisciplinares, envolvendo música, teatro e artes plásticas. Na Oficina, eles se tornaram grandes amigos. Pedro lamenta apenas não ter conseguido levar para sua escola um grande nome das artes cênicas de Minas Gerais. Trata-se de Ítalo Mudado, então professor de literatura portuguesa da Faculdade de Letras e do Teatro Universitário – TU da UFMG, que sempre foi reconhecido por ser um intelectual refinado, conhecedor profundo da tragédia grega. “Não foi possível levar o Ítalo para a Oficina, sobretudo por causa do seu vínculo com a UFMG e com o TU” (CAVA, 2011).

Com 32 professores, a Oficina de Teatro poderia ser considerada um verdadeiro centro de inquietação. E isso envolvia cultura, política e criação. Pedro Paulo afirma jamais ter interferido no conteúdo das aulas de cada professor. Isso fazia com que a escola acomodasse certa diversidade de estéticas. Entre os professores de interpretação, conviviam em um mesmo plano variadas concepções: Ronaldo Boschi

era stanislavskiano; Fernando Linares trazia as novas tendências do teatro físico; Luciano Luppi, Mamélia Dorneles e Priscila Freire aportavam diferentes linhas do naturalismo. Luiz Paixão ensinava história do teatro. Joaquim Costa dava aulas de ópera e teatro lírico. A parte de corpo era trabalhada por Dulce Beltrão, Carmen Paternostro, Luiz Eguinoa e Mônica Tavares. Roberto Fabel era responsável pela voz. Liderar tal abundância de pensamentos e concepções acerca das artes cênicas foi algo que Pedro Paulo Cava soube realizar com mérito durante toda a década de 1980 e o começo da seguinte.

No entanto, talvez a maior herança deixada por esta primeira edição da Oficina de Teatro tenha sido mesmo a qualidade de atores, diretores e técnicos que se iniciaram nas artes cênicas por meio dela. Trata-se de nomes que vieram para dar novas fisionomias à cena mineira. Gente como Yara de Novaes, Cristiane Antuña, Wilson de Oliveira, Margarida Drumond, Gustavo Werneck, Iara Fernandes, Clara Arreguy, Carl Shumacher, Fernando Ernesto e Paulo André, além de muitos outros que, a partir da escola, souberam trilhar caminho próprio e admirável no fazer teatral.

Mais tarde, depois de interromper suas atividades por 10 anos, a *Oficina de Teatro* ganhou nova versão. Desta vez, junto com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-Minas, em 1999. O acordo é selado entre Pedro Paulo Cava e o padre Geraldo Magela Teixeira, reitor da PUC-Minas entre 1987 e 2003. O convênio firmado entre as duas instituições leva a Oficina para o prédio onde a universidade católica nasceu, localizado à avenida Brasil, 2023, na Praça da Liberdade.

Quando indagado sobre as diferenças que existiam entre a Oficina dos anos 1980 e a do início do milênio, Pedro se refere ao peso da instituição que estava por trás da segunda versão. Entretanto, ele não se esquece de lembrar que a primeira vivia no impulso e na inspiração dos sonhos que plantava em uma época histórica de exceção e, mais tarde, de retomada dos direitos políticos individuais. Segundo Cava, no primeiro momento, todos os envolvidos no projeto possuíam claras deficiências, sobretudo no que se refere à parte didático-pedagógica. “Contudo, superávamos isso com a paixão, que era enorme. Ainda hoje, as pessoas que passaram por lá têm imenso orgulho daquela casinha na Afonso Pena” (CAVA, 2011).

5.3 SEGUNDO SINAL

Como se sabe, no teatro, há três sinais que avisam o público que o espetáculo irá começar. Obviamente antecedendo o último, que diz a todos que é chegada a hora do espetáculo, o segundo marca quase um limbo. Assim, não é demais dizer que o momento vivido pelo Brasil após as eleições para governador de Estado de 1982 poderia ser aquele do segundo sinal, do limbo, caracterizado por indecisão, incerteza, indefinição. Mas também definido pela luta e pela esperança motivadas pela campanha das Diretas-Já, da qual aqui já se falou, ainda que brevemente.

Tal campanha, vale lembrar, ocorreu durante 1983 e 1984 e foi um movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no País. Tudo foi motivado a partir da colocação na pauta do Congresso Nacional da Emenda Constitucional Dante de Oliveira, que deveria ser votada em abril de 1984. O primeiro comício aconteceu na cidade de Abreu e Lima, em Pernambuco, em 31 de março de 1983, exatamente 19 anos após o golpe militar. O último, em São Paulo, no dia 16 de abril do ano seguinte, e é reconhecido como uma das maiores manifestações públicas da história do Brasil, reunindo, em passeata que saiu da Praça da Sé e caminhou em direção ao Vale do Anhangabaú, mais 1,5 milhão de pessoas. Entretanto, a Emenda Dante de Oliveira foi rejeitada pela Câmara dos Deputados no dia 25 de abril.

Depois desta frustração, a esperança da população brasileira, ansiosa por mudanças na vida política do País, passou a se concentrar nas articulações em torno do nome que sucederia, depois de eleito pelo Colégio Eleitoral, o general João Batista de Figueiredo. Assim, pode-se dizer que o teatro, não apenas em Minas Gerais, mas no Brasil inteiro, soube, de uma ou de outra forma, responder a tal ansiedade levando à cena espetáculos que, de certa forma, continuassem a resistência ao regime.

Jota Dangelo estava envolvido em outras atividades, como aqui já se disse, ocupando-se integralmente do serviço público à frente da Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais e, por isso mesmo, só lhe sobrou tempo para dirigir, pela Fundação Clóvis Salgado – FCS, a opereta “A Viúva Alegre”. Entretanto, é importante recordar que é em 1983 que Dangelo, no comando do Palácio das Artes, começa a definir a criação

do curso de teatro do Centro de Formação Artística da FCS. Assim, por outras veredas, depois de rejeitar a sociedade oferecida por Pedro Paulo Cava, Jota Dangelo acaba também tendo que dar alguns passos no caminho do ensino das artes cênicas.

Vivendo no Rio de Janeiro, Eid Ribeiro passa parte do ano de 1983 intrincado ora com “Ela e os Homens”, filme de Schubert Magalhães, ora com a escritura de um roteiro para o programa “Quarta Nobre”, da Rede Globo. De volta a Belo Horizonte, assume a assistência de direção do filme de José Sette de Barros Filho, “100% Brasileiro”, que até hoje não foi lançado nacionalmente, e, depois, trabalha com Helvécio Ratton, em “A Dança dos Bonecos”. O teatro só acontece em 1984, com a montagem de “O Despertar da Primavera”, de Frank Wedekind. Nenhuma dessas atividades poderia ser vista como “de resistência”.

No que diz respeito ao Teatro Universitário – TU, a peça montada em 1983 por Haydée Bittencourt possui uma temática que poderia facilmente ser entendida como de protesto contra um estado de coisas, sobretudo aquele que dominava o Brasil no momento de sua encenação pelo TU. Trata-se de Marat/Sade, de Peter Weiss. Levada no grande teatro do Palácio das Artes durante uma semana, a peça toca em temas como a luta de classes e o sofrimento humano, a partir de um eixo dramático central que fala da revolução e da intensidade com a qual ela estabelece suas transformações tanto na sociedade como em quem a projeta.

Contudo, dizer que o Marat/Sade de Haydée Bittencourt era propositalmente uma montagem de protesto contra o regime é, no mínimo, exagerado. Como é sabido, a diretora do TU sempre fez questão de confessar sua postura de não se envolver em “assuntos políticos”. Mas isso não lhe impediu de sofrer problemas com a censura em 1972, quando, na montagem “El Rei Seleuco”, de Camões, teve que telefonar para um censor e pedir que a peça, um espetáculo infantil, fosse autorizada como “censura livre”, já que o censor havia determinado “16 anos”. Outras questões ocorrem durante a montagem de “As Três Irmãs”, de Tchekov, que acontece entre 1967 e 1968, em pleno auge do regime militar. A postura da diretora do TU era sempre definida por um tipo de “imparcialidade” que poderia ser perigosa. É o que se pode perceber a partir do depoimento a seguir:

Houve um tempo em que os censores queriam assistir ao ensaio completo de *As Três Irmãs*; eles tinham receio que houvesse alguma faixa política no cenário ou alguma forma de resistência à ditadura. Muitas vezes a polícia aparecia no TU para examinar as pastas dos alunos. Eu dizia: ... pois não, está às ordens. Eu sempre disse aos alunos que não seria permitido se envolver com política dentro da escola. Todos tinham o direito de se rebelar, mas fora. Eu acho que não é com tiros e canhões que resolvemos os nossos problemas. Eu sou absolutamente contra a violência. Com isso não quero dizer que sou colaboracionista. Mas sou a favor da paz! Eu me lembro que a Maria Olívia e um dos alunos que era comunista me pediram autorização para participar de uma passeata contra a ditadura. Eu disse que respeitava a decisão deles, mas que não contassem comigo. Bom, eles arriscaram, a Maria Olívia foi agredida pela polícia (FEDERICCI, 2010, p. 215-216).

Aqui, é necessário lembrar que, em tempos de uma ditadura militar implacável e que perseguia de maneira muitas vezes cruel seus opositores, entregar à polícia dados pessoais de alunos poderia ter consequências infelizes. Nesse sentido, não há como negar que, no que diz respeito a Haydée Bittencourt, os dois pratos da balança se equilibravam muito bem. Em um deles, pesava a competência da diretora de teatro; no outro, as ações “imparciais” de alguém que não se negava a atender os pedidos de militares.

A montagem que mais impacto poderia trazer a uma sociedade que tem sua esperança concentrada na mudança política foi produzida por Pedro Paulo Cava: “Galileu Galilei”, de Bertolt Brecht. De acordo com Pedro Paulo Cava, “Galileu Galilei” era um espetáculo político. Mas o sucesso da montagem talvez se deva à união inusitada que o encenador faz entre o distanciamento brechtiano e uma emoção que ele mesmo denomina brasileira. Assim, Cava construiu um Galileu marcado pelas questões de um Brasil que ensaiava os primeiros passos da abertura política pós-ditadura militar.

Meu “Galileu” era um espetáculo absolutamente brasileiro. Só tinha o título do Brecht e o fato de acontecer em mil seiscientos e pouco. Mas a estética era brasileira. Era a estética do Boal, com o sistema curinga, vinte e cinco atores fazendo mais de cem personagens, quatrocentas peças de roupa, cenários giratórios. Tudo aquilo mexia com as pessoas, comovia. E acabava levando o público às lágrimas, com muita emoção (CAVA, 2011).

Mas não é só isso que explica o sucesso de “Galileu Galilei”. É necessário também perceber que, deixando sua linha de musicais temporariamente de lado, o diretor soube trazer dela características que grandes obras normalmente exigem, como cuidado esmerado na produção. Talvez por isso, Cava tenha sabido reunir um elenco que possuía 25 atores e contava com nomes como João Etienne Filho, Javert Monteiro e Wilson de Oliveira, recém-formado pela Oficina de Teatro e em uma passagem como ator que, embora tenha lhe trazido elogios, não se tornou fecunda, uma vez que, daí pra frente, sua dedicação iria ser quase que exclusiva à direção.

Além de ganhar vários prêmios, a peça arrebatou também a crítica especializada. Sobre ela, Jorge Fernando dos Santos escreve elogios decisivos em sua coluna *Teatro Vivo*, publicada no jornal Estado de Minas. O texto, que trazia o título “*Galileu, Galilei*, Brecht aplaudiria de pé”, afirmava: “Cava conseguiu o clima psicológico perfeito para o texto de Brecht. (...) *Galileu, Galilei* é um sublime momento do Teatro Mineiro, digno das melhores plateias” (SANTOS, 1984, p. 248). É por isso também que a peça, que tem grande temporada no Teatro Francisco Nunes a partir de sua estreia em 12 de agosto de 1983, realizou a façanha de lotar o grande teatro do Palácio das Artes em apresentações entre 3 e 6 de novembro.

A qualidade da montagem de Pedro Paulo Cava foi reconhecida também por nomes de fora de Minas Gerais. Carlos Kroeber, que há muito havia deixado Belo Horizonte para fazer sucesso nos palcos do Rio de Janeiro, nas telas do cinema e em novelas da Rede Globo, afirmou com graça: “Estrelas maiores do que as vistas por Galileu em 1632, eu as avistei no palco do Chico Nunes. É uma montagem da maior importância para o momento teatral mineiro” (QUEM..., 1983, *online*). Mas a fala que pode realmente dar a dimensão do que significou a peça de Pedro Paulo Cava vem de um nome de grande importância para o teatro de resistência, Gianfrancesco Guarnieri, ator, diretor e dramaturgo que esteve à frente do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960: “Essa montagem de Galileu, Galilei tem um nível de trabalho que você pode levar a qualquer lugar do mundo. Montar esse texto de Brecht em Belo Horizonte, em 1983, é da maior importância para o teatro brasileiro” (QUEM..., 1983, *online*).

5.4 TERCEIRO SINAL

O aguardadíssimo toque do terceiro sinal certamente soou para artistas e para todos aqueles que ansiavam um Brasil novo e melhor – para usar adjetivos simples mas que, creio, sintetizam aquilo que se vivia no País em 1985 – atrasado, alegre, eufórico, barulhento, produzindo a expectativa de que a cena a que se iria assistir/viver trataria de recompensar toda a escuridão, todo pecado, sofrimento, amor reprimido, grito contido, samba no escuro, tristeza e a lágrima rolada que Chico Buarque soube tão bem reclamar em seu samba “Apesar de você” (BUARQUE, 1970). No entanto, como aqui mesmo já se disse, o espetáculo que surgiu depois das cortinas serem descerradas começou com a morte do presidente desejado e com a posse de um vice que, tendo apoiado o regime militar durante quase toda sua existência, não deixava de representar o passado ao qual não se desejava retornar.

Nesse sentido, não é demais lembrar o que aconteceu naqueles primeiros meses de 1985. Conquistando a maioria dos votos do colégio eleitoral na disputa contra o candidato governista, Paulo Maluf, Tancredo Neves seria eleito, em 15 de janeiro, através do voto indireto, o novo Presidente da República. Entretanto, dias antes da posse, marcada para 15 de março, Tancredo apresentou quadro médico inflamatório com dores abdominais. A insistência do futuro presidente em não se submeter a uma cirurgia durou até a noite de 14 de março. Com o extremo agravamento do quadro clínico, não restou outra alternativa a Tancredo Neves que não fosse a submissão a uma cirurgia de emergência.

Assim, cumprindo o artigo 76 da Constituição de 1967, quem assumiu a presidência foi José Sarney, político que, até 11 de junho de 1984, era um dos líderes do PDS, partido do governo. O fato é que José Sarney na presidência era uma ideia que, se não agradava àqueles que sempre haviam feito oposição ao regime militar, também não contentava aos que apoiavam lealmente o governo. Por isso mesmo, em 15 de março de 1985, com o impedimento de Tancredo Neves de ser empossado como presidente, o general João Batista de Figueiredo não irá transmitir o cargo e a faixa presidencial a Sarney.

Enquanto o Brasil inteiro vivia tais fatos ligado nos meios de comunicação, o jornal Estado de Minas, no dia 16 de março de 1985, trazia na primeira página a seguinte manchete: “Sarney instala a Nova República” (SARNEY..., 1985). No interior do periódico, na coluna “Teatros e Shows”, do caderno de Cultura, as seguintes peças eram anunciadas: “O Pecado Capitalista”, no Francisco Nunes, comédia de Gugu Olimecha, com direção de Walmir José; “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, no Teatro Marília, em montagem amadora dos “Filhos da PUC”, grupo de teatro formado por estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; “Desce daí, peste”, de Fernando Limoeiro, na Sala Ceschiatti, com direção de Luiz Paixão; e, no grande teatro do Palácio das Artes, “Extremos”, do norte-americano William Mastrosimone, com elenco de atores consagrados na tela da Rede Globo e direção de Carlos Eduardo Dolabella. Nenhuma peça, portanto, que pudesse se ligar, ainda que indiretamente, a protestos contra o regime militar. Nas telas de cinema, entretanto, dois filmes tratavam do momento vivido pelo País: “Muda Brasil”, de Oswaldo Caldeira, documentário que analisa a campanha eleitoral de Tancredo Neves para a Presidência da República, em exibição no cine Brasil; e, no Palladium, “Patriamada”, de Tizuka Yamazaki, um drama que tem como pano de fundo a campanha das Diretas-Já.

Mas a seção “Teatros e Shows” do Estado de Minas também anuncia que o Teatro Marília irá exibir, em maio, a peça “Essas mulheres e seus homens maravilhosos”. Trata-se, aqui, do espetáculo que marcará a volta de Jota Dangelo ao teatro, após deixar as obrigações assumidas no governo de Minas Gerais. Ele pedirá demissão de seu cargo de Secretário Adjunto de Cultura, trocado pelo de superintendente da Fundação Clóvis Salgado quando o político José Aparecido de Oliveira assume o recém criado órgão, e irá dirigir um espetáculo que é um arranjo com três cenas de autores bastante distintos: Chico Buarque (“Gota d’água”), Ibsen (“Casa de Bonecas”) e Molière (“Escola de Mulheres”). A peça, contudo, ao contrário do que havia anunciado o jornal, só estrearia em 28 de setembro de 1985, e no Teatro Ceschiatti.

Entregue ao cinema, Eid Ribeiro não irá fazer nada que tenha a ver com o teatro em 1985 e durante os três próximos anos. No que diz respeito ao Teatro Universitário – TU, as coisas são diferentes. Nas duas últimas peças dirigidas por Haydée Bittencourt à sua frente, pelo menos uma delas irá trazer um tema com conotação política. Trata-

se de “O Café” – adaptação do poema/roteiro musical escrito por Mário de Andrade entre 1933 e 1942 (ALBERTO-DE-OLIVEIRA, 2006) com temática libertária – levada em 1984. Sobre esta peça, o levantamento feito revelou haver pouco material disponível. A última direção de Haydée Bittencourt à frente do TU é “Rasto Atrás”, de Jorge Andrade, que acontece em 1985 e não possui, pelo menos a princípio, sentido político em sua montagem.

Em 1984, o único que não deixa a temática política de lado é Pedro Paulo Cava. Fiel ao estilo que já começara a construir para si mesmo, que era de produzir espetáculos com grande elenco, produção esmerada e temática nacional ou que tratasse de questões vividas pelo Brasil, Cava escolhe a última peça escrita por Oduvaldo Vianna Filho para levar à cena. E cria um espetáculo que é considerado pelo público e pela crítica uma das melhores montagens feitas em Minas Gerais até o momento.

No que diz respeito à escolha da peça propriamente dita, é desnecessário dizer que tanto “Rasga Coração” como seu autor são símbolos daquilo que de melhor e maior pode significar o teatro de resistência brasileiro. A peça, escrita por Vianninha em seu leito de morte, trata de dois tipos de conflito, o político e o de gerações, estabelecendo uma dramaturgia que trabalha, em diferentes linguagens, as categorias de tempo e espaço no sentido de discutir a essência daquilo que é denominado revolucionário.

No programa de sua montagem, Pedro Paulo Cava reedita o prefácio escrito pelo próprio Vianninha para a estreia da primeira montagem de “Rasga Coração”, que acontece em 1979, no Teatro Guaíra, de Curitiba, no Paraná, sob a direção de José Renato. As primeiras palavras do texto dão o tom exato daquilo que a plateia mineira iria encontrar em um palco detalhado com esmero por Cava:

Em primeiro lugar, “Rasga Coração” é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares; preito de gratidão à “Velha Guarda”, geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país.

Acho que os conheci muito bem; minha infância e adolescência, passei-as, vendo em minha casa onde meus pais os homiziavam diante da perseguição da polícia de Felinto, Ademar e Dutra.

Em segundo lugar, quis fazer uma peça que estudasse as diferenças que existem entre o “novo” e o “revolucionário”. O “revolucionário” nem

sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário (VIANNA FILHO, 1984, *online*).

E, aqui, quando se diz que Pedro Paulo Cava e seu Teatro de Pesquisa detalharam o palco com esmero absoluto, o que se pretende afirmar é que direção e produção do espetáculo colocaram sua atenção sobre cada aspecto da cena. Só para se ter uma ideia, são 21 atores construindo uma peça na qual trabalharam mais de outra vintena de profissionais, alguns deles desempenhando atividades pouco usuais para o teatro mineiro da época, como a da professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Heloísa Starling, que faz a “Assessoria Histórica” de “Rasga Coração”. Aqui, pode-se dizer que o grupo criado por Pedro Paulo Cava em 1970 faz justiça plena a seu nome: Teatro de Pesquisa.

Minha paixão desmedida pelo conteúdo da peça e o que ela pode representar para a consciência das pessoas me levou a alinhar dezenas de formas diferentes para uma mesma cena; a rever intenções e emoções, gestos e ritmos. Como sempre, a inquietação pontilhou minha direção, me tornando frágil e ao mesmo tempo forte, questionando o velho e o novo dentro do meu próprio trabalho e da minha vida.

A reunião de texto, atores, técnicos, uma equipe de mais de 40 pessoas sintetizadas na minha concepção cênica reforçou as minhas dúvidas, mas nunca a insegurança. Jamais estive tão certo quanto à validade desta montagem como agora. Dúvida quanto à forma e segurança total quanto ao conteúdo e ao momento que atravessamos para dizer as coisas que aqui dizemos. Perplexos. Estarrecidos (CAVA, 1984, *online*).

O momento, como se sabe, era este final de festa do qual aqui se fala. Uma festa macabra e triste caracterizada pela repressão, pela arbitrariedade e pela escassez de liberdades. Para lutar contra ela, pessoas como Pedro Paulo Cava e Vianninha decidiram usar uma arma que não cospe balas, nem apunhala com metais. Eles, e outros artistas dos quais este trabalho fala, utilizaram o teatro como ferro e como fogo, como instrumento que, algumas vezes, foi uma das únicas maneiras de resistir contra o estabelecido. Aqui, vale também conhecer alguns dos episódios que tornaram possível a montagem de “Rasga Coração” por um Pedro Paulo Cava (2011) que, hoje, ao recordar tais momentos, não consegue deixar de se emocionar.

Em 1974, com Vianninha já doente e em fase terminal, fui levado até ele pela minha amiga e atriz Betina Viany. Fiquei em sua casa quase

duas horas e ele me presenteou com uma cópia mimeografada de “Rasga Coração”, naquele momento proibida pela censura em todo o território nacional. Tímido, não pedi sequer uma dedicatória naquela raridade. Ali mesmo, ele me disse que um dia eu iria montar “Rasga Coração”. Quando o País fosse outro, livre das amarras da repressão. Eu era um dos poucos brasileiros a ter o texto. Em 1979, Zé Renato aproveita a anistia e, com o patrocínio do governo do Paraná, monta o texto com estreia em Curitiba e depois em São Paulo e Rio. Ao morrer, Vianninha havia passado os direitos de montagem de toda sua obra teatral para ele. Eu só pude montar em 1984, porque Zé Renato havia desistido de viajar nacionalmente com a peça e me autorizou a produzir aqui (CAVA, 2013).

Nesse sentido, naquele 1984, Cava e Vianninha puderam se reencontrar em um Teatro Francisco Nunes sempre lotado, como já era costume nas produções desse encenador. Depois, por causa do sucesso de uma peça que possuía mais de três horas de duração, coisa quase impensável para os dias de hoje, tiveram que voltar para mais uma semana de casa cheia. Desta vez, uma casa maior, o Grande Teatro do Palácio das Artes. E, assim, pode-se dizer que, em Belo Horizonte, foi “Rasga Coração” a responsável por, de certo modo, comemorar, com pompa e circunstância, os últimos momentos do regime militar instaurado no Brasil em 1964.

5.5 FECHANDO A CORTINA

Para a maior parte dos grupos aqui mencionados, a segunda metade da década de 1980 não trouxe produções que poderiam ser definidas como teatro de resistência ao regime militar que já não existia mais ou à Nova República conduzida por José Sarney. O Teatro Universitário não irá produzir nada nesta linha nos próximos anos. Eid Ribeiro, entretanto, trabalhará intensamente, dirigindo “Fim de Jogo”, de Beckett, e “Corra enquanto é tempo”, esta com o Grupo Galpão, e ambas em 1988; “A Flor da Obsessão”, inspirada em Nelson Rodrigues, “Hollywood Bananas”, dele próprio, e “Prima Del Silenzio”, todas em 1989, esta última baseada em “Esperando Godot” e encenada na Suíça, pelo Teatro delle Radici, de Lugano; e ainda “Álbum de Família”, de Nelson Rodrigues, em 1990, também com o Galpão. Desta última peça e de “Corra enquanto é tempo”, se irá falar brevemente mais adiante.

Jota Dangelo produzirá, em 1988, o espetáculo “Noel”, texto de sua autoria que será, na realidade, a última peça de O Grupo. A montagem, vale dizer, não faz referência alguma à palavra resistência da maneira como vem sendo abordada por este trabalho. Assim, o único entre os grupos e encenadores aqui estudados que produz um teatro que chegará ainda a reagir contra um estado de coisas determinado pela realidade política e econômica será mesmo Pedro Paulo Cava e seu Teatro de Pesquisa.

Em 1986, ele monta um Bertolt Brecht: “O Senhor Puntila e seu Criado Matti”, a comédia que conta as idas e vindas do fazendeiro finlandês que esbanja generosidade quando está embriagado e que, em seus momentos de sobriedade, mostra realmente o que é: um autoritário da pior espécie. Para encenar este Brecht, Pedro mescla atores que vinham surgindo na cena belo-horizontina naquele momento a outros já amplamente consagrados. Assim, Helvécio Ferreira está ao lado de Cynara Bruno e Luciano Luppi contracena com Ricardo Batista e Ílvio Amaral. A seu lado também estão membros que já poderiam ser considerados permanentes das montagens do Teatro de Pesquisa, como Luiz Paixão, Raul Belém Machado e Décio Noviello.

O programa produzido para “O Senhor Puntila e seu Criado Matti” é mais um exemplo do compromisso de Pedro Paulo Cava em fazer um teatro comprometido com a denúncia a um estado de coisas. Por um lado, o folheto é didático, dedicando uma página inteira a uma cronologia minuciosa sobre a vida e a obra de Bertolt Brecht. Por outro, o programa também faz quase as vezes de um panfleto político, no qual as ideias mencionadas aqui neste trabalho sobre resistência estão bastante claras. Prova disso é a página do folheto que traz um texto de Peixoto (1986) escrito especialmente para a montagem. Vale a pena conhecê-lo:

PUNTILA AQUI HOJE OU VENDENDO BOIS PARA COMPRAR ARMAS

Escrevendo para uma sociedade que constrói o socialismo na República Democrática Alemã, e portanto assumindo uma perspectiva de superação de uma estrutura social sedimentada na exploração do homem pelo homem, Brecht descreve o senhor Puntila como um latifundiário que a bebida “didaticamente” transforma num estranho ser de dupla personalidade, como um animal pré-histórico. Uma espécie em extinção.

Para o Brasil de hoje, no instante em que o governo federal, enfrentando contradições bastante antagônicas mesmo no interior da

máquina do poder, assume a irrecusável e inadiável missão de iniciar desapropriações de emergência e dar os primeiros passos para uma tímida mas mesmo assim necessária reforma agrária, esta fascinante comédia popular alemã, inspirada em contos finlandeses, modelo rigoroso e criativo de uma contundente parábola sobre a luta de classes, adquire nova atualidade e desperta um interesse mais vivo que nunca: nossos animais pré-históricos estão em pé de guerra, enfurecidos diante da perspectiva de diminuir seus privilégios, que imaginam eternos, vendendo bois e comprando armas, impunemente ameaçando e assassinando para não reconhecer a urgência do fim do monopólio de terras e do princípio de uma distribuição de riquezas mais justa.

Misto de organização pára-militar e partido político em formação, a chamada União Democrática (?) Ruralista ameaça todas as recentes conquistas progressistas e efetivamente democráticas do povo brasileiro num desesperado projeto bélico que já não esconde características de guerra civil oculta. Neste contexto, para nós hoje ainda imprevisível, a voz de Brecht ganha dimensão de nova denúncia, trinta anos após sua morte: O SENHOR PUNTILA E SEU CRIADO MATTI é um jogo teatral de extraordinária força inventiva, uma comédia desenfreada, mas, através do riso, leva o espectador a situar-se diante de um exemplo estimulante a uma compreensão lúcida e combativa. As cenas se sucedem e diante dos olhos de Matti e do público uma figura monstruosa cresce até o final inevitável: não há espaço para falsas ilusões – não há humanidade nos latifundiários e, ao que tudo indica, por causa deles, não há diálogo entre explorados e exploradores (PEIXOTO, 1986, *online*).

Se o texto acima poderia fazer parte de um ensaio de aporte teórico decisivamente marxista sobre um tema que envolvesse a dramaturgia de Bertolt Brecht e a situação política brasileira durante o primeiro decênio da Nova República, o mesmo acontece com as palavras de Pedro Paulo Cava ao explicar, no programa de sua montagem de 1986, os motivos que o levaram à escolha de “O Senhor Puntila e seu Criado Matti”. Não se deve esquecer que o Fernando Peixoto que agora há pouco falava, era também, naquela época, não apenas o notável especialista em Brecht como também o membro do comitê central do Partido Comunista Brasileiro – PCB. Nesse sentido, o Cava que irá lançar as palavras a seguir, escritas no programa/panfleto da peça que estreará em 11 de julho de 1986, no Teatro Francisco Nunes, também é, além de encenador de teatro, o membro do mesmo PCB de Peixoto.

Quando li pela primeira vez em 66, Puntila me parecia extremamente atual e adequado para aquele momento. A tradução de Millôr abrasileirando o duro humor germânico imprimia e ainda imprime um ritmo muito grande ao texto e facilita a leitura cênica do mesmo. Brecht concebeu Puntila como uma comédia popular. Na nossa montagem procuramos atualizá-la ainda mais e pontuá-la com músicas brasileiras

onde a predominância da sanfona dá a cadência ao espetáculo. Procuramos também extrapolar o texto original, tanto o de Brecht quanto a tradução, trazendo para bem perto da nossa realidade o contexto da peça e fazendo alguns cortes para (*sic*) fosse diminuído o tempo do espetáculo (no original seriam 3 horas). A medida que fomos ensaiando e buscando novas formas de encenar as relações de Puntila e Matti, também descobrimos que fazer rir por rir não seria a melhor opção.

[...] Aí então, aconteceram os ensaios gerais e descobrimos estupefatos que esta peça não se trata de uma comédia. Pelo menos não nas atuais circunstâncias brasileiras, quando se fala de reforma agrária mas não se pratica efetivamente a mesma. Quando os latifundiários se armam para iniciar uma agressão aberta a esta mesma reforma agrária que ainda não saiu dos projetos Quando em nosso País existem milhões de camponeses bóias-frias, sem-terra vivendo na pior das misérias e ilhados por latifúndios improdutivos que são verdadeiros países, dada a extensão territorial dos mesmos. Quando as relações milenares entre capital e trabalho ainda estão assentadas em regime de semi-escravidão no interior do Brasil.

Descobrimos assim, que há muito pouco que rir quando Brecht nos coloca em cena duas personagens tão antagônicas quanto fascinantes que são Matti e Puntila. A densidade da fábula contada pelo autor, para mostrar que mesmo ficando fraterno, Puntila sozinho é muito mais terrível do que um exército inteiro de desempregados e sem-terra. Diante dos nossos olhos foi se agigantando o retrato do patrão frio e calculista que mesmo bêbado continua com sua aura de autoridade e seu ranço de dono do mundo.

Nos ensaios com um pequeno público descobrimos ainda que, por mais esforço que fizéssemos para que houvesse um número suficiente de gargalhadas na platéia que justificassem o nome de comédia, as manifestações não passavam de sorrisos e de um interesse desmedido pelo desfecho da peça, para ver qual seria a trajetória das personagens. E aí, Brecht não nos decepciona, mostrando dialética e didaticamente que “as coisas não mudam só porque um patrão se embriaga e fica fraternal.”

Assim, às vésperas da nossa estréia, chegamos à conclusão de que a carga política do texto é tão atual e contundente que deixamos de pensar em fazer rir para refletir e passamos a pensar em refletir para sorrir ou se horrorizar, como talvez quisesse o autor (CAVA, 1986, *online*).

Ainda em 1986, Cava monta “Lua de Cetim”, um drama de Alcides Nogueira que traz também a preocupação sociopolítica recheada com altas doses de poesia, confrontando sonho e realidade, a partir da atuação de personagens desenhados a partir do cotidiano brasileiro dos anos 1960, 1970 e 1980, contando a história da família Guimarães. Na montagem, a jornalista Clara Arreguy enxerga um outro Pedro Paulo Cava, que sai da grandiloquência das grandes produções para buscar a

emoção de um texto simples e que trata de coisas comuns. Segundo ela, “quem senta e espera o acender das luzes para participar da história e da vida da Família Guimarães, o que interessa é o resultado obtido, e aí basta soltar-se e mergulhar no turbilhão de emoções que fazem deste espetáculo um dos mais belos e tocantes dos últimos anos em Belo Horizonte” (ARREGUY, 1986, *online*).

No ano seguinte, 1987, Cava monta três espetáculos: “Frank V, a farsa dos bancos”, do suíço Friedrich Dürrenmatt; “Morango com Chantilly”, de Timochenco Wehbi; e “O Caso do Vestido”, dramatização realizada por Cava em cima do poema de Carlos Drummond de Andrade. Aqui, vale destacar a comédia surreal e quase absurda que é “Frank V”, na qual o desejo de Cava de criticar o sistema bancário brasileiro e seu extraordinário poder na economia da Nova República não devem passar despercebidos.

Pedro Paulo Cava fecha a década de 1990 e os primeiros anos da Nova República dando início à produção de um tipo de espetáculo que, a exemplo da temática política, irá marcar seu futuro como encenador, como aqui já se disse: o musical. A peça é “Bella Ciao”, de Luís Alberto de Abreu. Com o objetivo confesso de homenagear a grande colônia italiana em Belo Horizonte, da qual é também descendente, Cava, contudo, não deixa de tocar em política, favorecido, pela trama emocionante da dramaturgia e do texto de Abreu.

"Bella Ciao" é também a canção do trabalho, das conquistas sociais, dos que lutam contra todas as formas de opressão. É mais que um hino, é uma bandeira repleta de ideais. Como os mineiros, os italianos também amam a política e a liberdade. Discutem, participam, têm atavicamente em seu sangue a sede de justiça. [...]

Por isso escolhi esta "Bella Ciao" para nossa temporada de 88. Porque tudo nesta peça é feito com o furor e o orgulho dos apaixonados pelo que fazem, dos que se entregam sem medo aos seus devaneios, às suas convicções e as fazem vivas, capazes de mover pessoas e coisas, capazes de transformar e fazer refletir. Como eu gosto, inquieta, apaixonada, contraditória, política. Uma canção de amor à vida (CAVA, 1988, *online*).

Nesse sentido, em 15 de março de 1990, o primeiro governo civil brasileiro após o regime militar chega a seu fim. José Sarney deixa a presidência com o País atravessando uma das piores crises econômicas de sua história. Entretanto, as

eleições diretas que comanda transcorrem a partir da normalidade, mostrando uma disputa feroz entre pelo menos três candidatos: Leonel Brizola, Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Collor de Melo.

Quem irá vencer a eleição será este último, um até então desconhecido ex governador do estado de Alagoas. Sua maior proeza será trazer para sua campanha fundamentada no combate à corrupção boa parte dos setores mais influentes da mídia nacional. E serão exatamente esses mesmos meios de comunicação que, apurando sérias denúncias do mesmo tipo de corrupção que Collor prometera combater, irão também dar voz a protestos populares que resultarão no impedimento do presidente. Aqui, vale a pena perceber a avaliação que José Marques de Mello (1992) faz deste processo ainda no calor da hora.

As eleições presidenciais brasileiras de 1989 revelaram facetas surpreendentes, causando grande perplexidade. Depois de um longo período autoritário, marcado por 20 anos de governos militares e 5 anos de um governo civil tutelado pelas forças armadas, todos os prognósticos conduziam a um desfecho político com matizes de esquerda, elevando à chefia do governo um daqueles líderes consagrados pela oposição ao golpe militar de 1964. A vitória de Fernando Collor de Mello, candidato sem projeção nacional e sem tradição oposicionista ao regime militar, causou enorme espanto e até hoje não foi assimilada pelas elites e pela intelectualidade. Sua fulminante ascensão nas preferências populares foi simplisticamente atribuída a um efeito de manipulação dos *mass media*, que se esperava esvaziado no clímax eleitoral. Essa hipótese pareceu consistente, pois a anunciada consagração já no primeiro turno não aconteceu e suas chances de vitória pareciam estancadas na última semana antes do segundo turno. Apesar disso, ele venceu com 35 milhões de votos, apoiado por um pequeno partido sem qualquer sustentação na engrenagem eleitoral brasileira (MELLO, 1992, s.p.).

Além do autoritarismo do regime militar, que por mais de duas longas décadas mergulhou o país numa escuridão trepidante, a última década do século irá trazer mudanças decisivas para o País, para Minas Gerais e para as artes cênicas de Belo Horizonte. Um grupo criado no início dos anos 1980, aqui já mencionado, irá comemorar seus dez anos de existência com uma peça que o tornará conhecido bem além das montanhas mineiras. Trata-se, vale repetir, do Galpão. “Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público” (GRUPO GALPÃO, 2013, *online*).

Em 1992, o Galpão, certamente o grupo de teatro mais reconhecido de Minas Gerais, irá montar seu Shakespeare e, com ele, levar sua cena a aproximadamente 60 cidades brasileiras e a nove países (Espanha, Inglaterra, Portugal, Holanda, Alemanha, Estados Unidos, Uruguai, Venezuela e Colômbia), lotando teatros, estádios e praças públicas para falar de amor. Em julho de 2000, a trupe chega a Londres, no palco do Shakespeare's Globe Theatre, onde recebe merecida consagração da plateia inglesa. E, neste "Romeu e Julieta", não há nada que lembre o regime militar ou a necessidade de a ele ter oferecido resistência. A revolução que o Galpão busca é outra e começa antes, nas ruas das cidades.

Entretanto, é importante aqui lembrar, sobretudo, a atuação do grupo no final da década de 1980, com a montagem da trilogia denominada "Cenas brasileiras", um projeto que mesclou palco e rua na encenação de espetáculos que buscavam uma relação crítica e mais direta com a realidade brasileira do momento. Assim, o coletivo montou, na rua, em 1986, "Foi por amor", com direção de Antônio Edson, espetáculo criado pelo próprio grupo no sentido de denunciar os crimes passionais e o machismo da sociedade. A segunda montagem, "Corra enquanto é tempo", também criada pelo grupo e dirigida por Eid Ribeiro, em 1988, também ganhou as ruas para protestar contra o charlatanismo e o mercantilismo das seitas religiosas protestantes que começavam a invadir o Brasil. No palco, em 1990, o Galpão encerrou sua trilogia com "Álbum de Família", de Nelson Rodrigues, mais uma vez sob a condução de Eid Ribeiro.

O Galpão foi consolidando espaços na cena institucional da cidade. Isso permitiu que o grupo criasse performances cada vez maiores. São exemplos disso a performance com mais de sessenta atores denominada "Queremos praia", que encenou a ocupação da Praça Sete com a reivindicação da construção de uma praia na cidade. Outras performances também se sucederam como a procissão de mendigos que "invadiam" áreas comerciais e causavam mal estar em entradas de shoppings.

Outras iniciativas políticas importantes capitaneadas pelo Galpão foram a criação do "Movimento nacional de teatro de grupo" e do Festival Internacional de Teatro em Belo Horizonte (FIT-BH).

O Movimento de teatro de grupo aglutinou diversos grupos dos mais diferentes pontos do país e foi uma iniciativa de organização que teve relevância na estruturação das reivindicações de um teatro que

buscava parâmetros menos comerciais e mais voltados para a linguagem e a organização coletiva do teatro.

Já o festival internacional de teatro foi uma experiência trazida a partir das primeiras viagens internacionais do Galpão e o contato com grupos europeus e latino-americanos que desenvolviam esse tipo de atividade junto às suas comunidades. As primeiras edições (1990 e 1992) foram dedicadas exclusivamente ao teatro de rua e tinham o nome de FESTIN. Só em 1994, o festival se converteu no atual formato de palco e de rua, chamando-se, a partir de então, FIT-BH. A primeira edição do evento teve a coordenação conjunta do grupo junto com a Secretaria Municipal de Cultura (MOREIRA, 2013).

Entretanto, esmiuçar os anos 1990 e o início do século XXI, tentando entender aquilo que acontecerá com o teatro mineiro, não é o objetivo deste trabalho. Agora, o que cumpre fazer é atentar para o que ocorreu, neste período de liberdades conquistadas, com aquele teatro que procurou, à sua maneira, acender seu refletor na escuridão da cena nacional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

a) Novos rumos para a resistência

Se há pouco a cortina foi fechada, cabe agora abri-la novamente para tentar perceber em que se transformou aquele teatro do qual aqui se falou, a ele justapondo, no sentido de adjetivá-lo, o substantivo resistência. Entretanto, antes mesmo de que isso aconteça, seria interessante tentar perceber qual o significado assumido pela ideia de resistência neste novo milênio. A este propósito, é importante lembrar um evento que aconteceu em Belo Horizonte no dia 7 de novembro de 2012, exatamente no Teatro Marília. Trata-se do encontro “Teatro de Resistência – Roda de Conversa”, que, de acordo com o convite, tematizava a seguinte discussão: “Teatro de Resistência e Militância em Direitos Humanos na Atualidade”.

Os convidados para aquilo que foi uma espécie de mesa-redonda eram aqueles que possuíam cadastro na mala-direta da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Assim, compareceram exatas 19 pessoas, entre interessados, representantes de associações de classe, artistas e até mesmo estudantes do ensino médio, que lá estavam por determinação de sua professora de História, a fim de recolher conteúdo para um trabalho sobre o Brasil do regime militar. Os convidados a debater o tema eram Pedro Paulo Cava; Cássio Pinheiro, ator, diretor de teatro, apresentado como assessor especial da presidência da Fundação Municipal de Cultura de BH, que não compareceu; Christina Rodrigues, presidente da Associação dos Amigos do Memorial da Anistia Política do Brasil; Gustavo Henrique Teixeira, coordenador da Comissão de Direitos Humanos do Conselho Regional de Serviço Social (CRESS-MG); e Kelly di Bertolli, atriz, diretora de teatro, cineasta, graduada em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes – ECA da Universidade de São Paulo (USP) e também apresentada como “militante de direitos humanos”.

O desenrolar das apresentações e das discussões serviu para dar o tom de como o teatro de resistência é encarado hoje tanto por quem o aprecia como por quem afirma fazê-lo ou já o fez no passado. A princípio, a teatróloga Kelly di Bertolli (2012, informação verbal) dirigiu sua fala no sentido de explicar o motivo do próprio evento.

Antes de definir tais motivos, é importante incrementar o prólogo agora mesmo feito a Kelly informando que ela se encontrava em Belo Horizonte também em função da apresentação de “Torquemada 17” no Teatro Marília, montagem que faz uma releitura do texto escrito em 1971 por Augusto Boal. A direção de “Torquemada 17”, peça que aborda a tortura como tema cíclico na história da humanidade, enfatizando a vivência do próprio Boal no período da ditadura militar brasileira, é, segundo informações do site de divulgação do espetáculo³⁵, performática. A peça é um dos três projetos do Grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo – GTO-SP e veio à capital mineira a partir da articulação do Movimento Nacional de Direitos Humanos de Minas e São Paulo.

Como se dizia, o preâmbulo que di Bertolli (2012, informação verbal) faz do debate que iria acontecer em seguida com todos os 19 interessados reunidos em cadeiras circularmente dispostas no palco do Teatro Marília é esclarecedor porque oferece a ideia exata daquilo que foi o teatro de resistência no passado e em que ele possivelmente se transformou, nestes tempos nos quais, segundo Zygmunt Bauman (2001), a modernidade nos traz experiências cada vez mais voláteis e intangíveis, neste tempo cuja solidez se desmancha, mesmo que para se refazer, a cada cena que é montada sobre o tablado.

Em sua introdução, Kelly di Bertolli (2012, informação verbal) falou basicamente sobre duas questões: a primeira, delineando o que representou a resistência nas décadas de 1960 e 1970; a outra, o que ela significa agora. Para falar do que foi e do que podia ter sido, di Bertolli lembrou insistentemente a atuação do grupo comandado por ela mesma, o GTO-SP, e a orientação cênica que o inspira. Ligado declaradamente ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o GTO-SP busca em metodologias como a do teatro-fórum sua base de encenação. Assim, a diretora do coletivo, ao apresentar seu grupo, vincula-o da seguinte maneira a um passado de resistência política:

Alguém não conhece Augusto Boal? Ele foi diretor do teatro Arena em São Paulo, ele é um marco histórico da luta do teatro de resistência. É um teatro que algumas pessoas têm conhecido. Depois foram para a TV e ficaram nacionalmente conhecidos, como é o caso de Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, Zezé Mota. E o Augusto Boal era o diretor do Teatro Arena. Não vou entrar muito em detalhes, vou falar que o Teatro Arena se propôs a fazer um teatro brasileiro, com

³⁵ Disponível em <http://gtosaopaulo.wordpress.com/projetos/>. Acesso em 6 de Nov. 2012.

uma linguagem brasileira, com uma dramaturgia brasileira, que falasse dos problemas da década de 60 com questões políticas fervilhando no país, no período pré-ditadura. O Teatro de Arena teve engajamento forte e sofreu ataque de comandos de caça aos comunistas em São Paulo. E, em um momento, o diretor deste teatro fez com que eles começassem um trabalho em que o público fosse protagonista e não só espectador (DI BERTOLLI, 2012, informação verbal).

Neste sentido, ao falar daquilo que a inspira e, de certo modo, define o teatro que seu grupo faz hoje, a diretora aponta para o passado e fortalece não apenas Augusto Boal, mas toda aquela dramaturgia que combateu, a seu modo, o regime militar. Nesta sua fala poderão ser encontrados, mesmo que não sejam pronunciados, os nomes de Oduvaldo Vianna Filho, José Celso Martinez Correa, Bertolt Brecht e outros que envolveram a política à cena, oferecendo-lhe um sentido que ultrapassava de maneira significativa as paredes das salas de espetáculo e ganhava as ruas, insurgia-se a partir de manifestações e se escrevia em folhetos distribuídos e escrituras de projetos que desejavam mudar o mundo.

Na outra parte da fala de Kelly di Bertolli (2012, informação verbal), pode-se sentir esta mesma vontade de transformação. E ela vem, nas palavras da própria diretora, vestida com o mesmo substantivo que serviu para explicar aquele teatro do passado: resistência. Mas a resistência agora não está mais voltada de cara às restrições às liberdades democráticas, aos vetos da censura, às torturas deliberadas, físicas ou não, que desejavam instaurar um regime à base da força e daquilo que esta mesma força pode ter de autoridade. Ela está ligada, segundo a diretora do Grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo, a questões que são vividas e revividas em uma contemporaneidade que, como mostra Giorgio Agamben, “não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma” (AGAMBEN, 2010, p. 65).

A ideia de resistir, aqui, tem a ver com a oposição a temas relativos, sobretudo, às desigualdades sociais e a questões intrínsecas a tais contrastes. O que se coloca em pauta são pontos como o do acesso aos direitos sociais básicos, o combate à violência indiscriminada que parece tomar conta do País e o respeito aos direitos humanos, tanto em sua dimensão ética como em sua prática mais fundamental. Como em outros tempos, o teatro, engajado, passa a resistir a tudo isso e trabalha ao lado de projetos

sociais, como acontece com o próprio GTO-SP, politizando sempre as questões em que toca e oferecendo a elas a dimensão transformadora da arte.

Nesse sentido, a resistência não deixará de ser também contra a política governamental. Entretanto, se por um lado o inimigo a ser combatido não é mais aquele que manda prender ou tortura em função de discordâncias precisamente ideológicas, ele é mais diverso e está ligado aos problemas sociais que atingem as classes economicamente menos favorecidas. Assim, o teatro de resistência irá se atrelar a movimentos sociais e a questões relativas à garantia dos direitos humanos. O que se deseja, como antes já se desejou, é transformar o mundo e mudar a sociedade. Não é demais, talvez, fazer uma analogia com o trabalho que foi desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional do Estudantes – o CPC da UNE – no período imediatamente anterior ao golpe militar. Quem sabe seja possível, agora, ler Silvana Garcia de maneira exata e, ao mesmo tempo, mais ou menos ao contrário, de trás pra frente, quando a autora lembra os versos da canção “Nos Bailes da Vida”, de Milton Nascimento, que dizem que “todo artista tem que ir aonde o povo está”. Quando se refere a esta música, Silvana Garcia também afirma: “Efetivado o regime militar, se antes era a euforia, agora se instala uma insatisfação de raízes profundas na própria imobilidade. Se antes era, forjar, a vitória, agora se trata de preparar a resistência” (GARCIA, 2004, p. 92).

Assim, trazida para a atualidade, a resistência praticada pelo artista estará no mesmo lugar que sua plateia, “nas periferias, nos bairros do cinturão dormitório que cerca a cidade” (GARCIA, 2004, p. 92). A exemplo da cena levada pelo Grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo, muitos coletivos vêm sendo criados no Brasil surgindo diretamente destas periferias e buscando uma igualdade que pode até não possuir um status ideológico como aquele abraçado, em seu tempo, por Vianninha e todos os integrantes do CPC da UNE, mas carrega também um desejo de transformação político-social intransigente e que se utiliza da cena para alcançá-lo.

Em Belo Horizonte, um exemplo claro neste sentido é o do coletivo ZAP 18, abreviação de Zona de Arte da Periferia. O grupo, que se autodenomina uma

associação, é um desdobramento da Companhia Sonho & Drama Fúlias Banana³⁶, fundada em 1981 por Carlos Rocha, Adyr Assumpção, Luís Maia e Hélio Zollini, em busca da construção de uma dramaturgia própria. Mais tarde, precisamente em 2002, o grupo, já sob a condução da atriz e professora Cida Falabella, dá uma verdadeira guinada em seus rumos e incorpora objetivos pedagógicos à sua proposta inicial. Passa, então, a se chamar ZAP 18, construindo uma sede própria na rua João Donada, nº 18, bairro Serrano, na periferia de Belo Horizonte. O projeto da ZAP 18³⁷ é constituir-se como “um espaço artístico e cultural que além de montagens teatrais se dedica à formação continuada de atores e educação de jovens através da arte”.³⁸

O coletivo Zona de Arte da Periferia é um exemplo das novas perspectivas que o teatro de resistência adquiriu a partir das transformações pelas quais o próprio planeta passou após acontecimentos como a derrocada dos regimes militares na América Latina e a queda do muro de Berlim, em 1989. Em uma época na qual uma das palavras mais pronunciadas para caracterizar o planeta é “globalização”, a resistência vai de encontro a questões que envolvem a busca de artes coletivas e mais populares, de uma economia que possa ser ao mesmo tempo solidária e sustentável, de uma educação capaz de atingir todas as camadas da sociedade, de um ambiente que seja preservado e respeitado, de governos alheios à corrupção e mais próximos da vontade cidadã, de perspectivas que privilegiem a construção mais igualitária e tolerante de temas como saúde, infraestrutura, ciência e até mesmo a religiosidade. A ideia da nova resistência parece ser, simplesmente, o combate em busca de um mundo mais justo e equilibrado. Arte política por excelência, como afirma Bernard Dort (1977), o teatro, como aqui mesmo neste trabalho se pode verificar, não se recusa a abraçar tais causas.

Outro exemplo nesse mesmo sentido, este iniciado em 2005 por Eid Ribeiro e pelo encenador Carlos Gradim, da Odeon Companhia Teatral, conta com o apoio do

³⁶ Em 1978, como consta neste estudo, o grupo Fúlias Banana, conduzido por Adyr Assumpção, já havia montado a peça “Triptolemo 17”, escrita por José Antônio de Souza. Mais tarde, este coletivo iria se juntar ao diretor Carlos Rocha e constituir a Companhia Sonho & Drama Fúlias Banana.

³⁷ Mais e melhores informações sobre a história e o projeto da ZAP 18 poderão ser encontrados na dissertação de Cida Falabella: ROCHA, Maria Aparecida Falabella. **De sonho & drama a ZAP 18: a construção de uma identidade**. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: UFMG, Escola de Belas Artes, 2004. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6X5HME/disserta_o_de_sonho_drama_a_zap_18.pdf?sequence=1. Acesso em 29 de Mar. 2013

³⁸ Disponível no site do grupo ZAP 18, em: <http://www.zap18.com.br/>. Acesso em 28 de Mar. 2013

governo de Minas para sua execução. Trata-se do programa Valores de Minas. Em grandes galpões situados no bairro do Horto, em Belo Horizonte, onde na época da ditadura militar funcionava a Fundação do Bem-Estar do Menor (Febem-MG), são realizadas oficinas de arte, com teatro, circo, música, dança e artes plásticas. Anualmente, aproximadamente 500 jovens entre 14 e 24 anos participam do Valores de Minas, todos eles selecionados em regiões de baixa renda da capital mineira. Hoje, o projeto é coordenado pela atriz e diretora Samira Ávila. Também merece destaque o fato de que, a cada final de ano, é montado, para grandes plateias, um espetáculo que dá conta daquilo que foi aprendido.

Se tudo isso parece ser a realidade não apenas daquilo que pode definir o teatro político e de resistência produzido na atualidade, mas dos próprios rumos que as artes cênicas aparentam tomar nesta contemporaneidade, não há também como deixar de lado a palavra daqueles que resistiram em contextos bastante diferentes dos dias de hoje. Naquela mesma reunião que discutia este novo teatro de resistência, pôde-se também ouvir uma voz já muito conhecida desta tese, a de Pedro Paulo Cava. Em sua fala, o encenador que deu seus primeiros passos na cena teatral ainda em 1963 parece concluir definindo para os pensamentos mais teóricos, e também para os mais pragmáticos, uma verdade que, para todos aqueles que fazem das artes cênicas sua razão de viver, parece ser incontestável: “fazer teatro no Brasil é um ato de resistência, seja hoje ou no século passado” (CAVA, 2012, informação verbal – Teatro Marília, 7 nov. 2012).

b) Defendendo a resistência

Basicamente, este trabalho possui duas frentes bastante específicas: a primeira delas quis estudar os pressupostos teóricos capazes de explicar o teatro de natureza política e o próprio teatro de resistência; a outra investigou este mesmo teatro de modo mais pragmático, sobretudo no que diz respeito à sua realização em Minas Gerais, mais especificamente em Belo Horizonte. Como se sabe, tais pesquisas envolveram, além de acontecimentos históricos relativos ao assunto – relatados a partir de bibliografia específica, de depoimentos exclusivos e de buscas em periódicos e na internet –

análise de conteúdo desde autores consagrados no que diz respeito ao tema abordado, como Bertolt Brecht, Fernando Peixoto, Yan Michalski, Augusto Boal, Silvana Garcia, entre outros tantos.

A partir de todas essas investigações, este trabalho procurou estabelecer algumas poucas categorias que pudessem, quando aplicadas em manifestação exclusiva das artes cênicas, revelar se tal encenação, seja ela performance, peça de teatro, musical etc., pode ou não ser classificada como teatro político ou teatro de resistência. Vale reiterar que cada uma dessas categorias foi retirada das pesquisas feitas neste trabalho e, por isso mesmo, elas não possuem a pretensão de serem únicas, fechando questão sobre a classificação de obras específicas em uma espécie de hierarquia teatral. Até porque se sabe que é um risco enquadrar a arte, sobretudo aquela que é produzida a partir da segunda metade do século XX, em camisas de força oferecidas por um ideário estético particular.

O que aqui se quis foi tão só estabelecer um conjunto de características compartilhadas pelas ideias e pelas práticas dramatúrgicas visitadas ao longo desta tese. A ideia é de que, se tais categorias existem em boa parte daquilo que já foi encenado e pensado como teatro político e de resistência, não seria demais dizer que elas também possam ter sua utilidade para defini-los, ainda que de maneira não rigorosa. Feitas, portanto, as ponderações sobre a impropriedade de se entender o que será dito a seguir sob uma perspectiva intransigente, é necessário, então, apontar que categorias são essas.

São oito apenas, e foram, como já se afirmou, reconhecidas nos espetáculos e conceitos aqui trabalhados. Vamos, então, a elas:

1. Intenção de transformar a sociedade;
2. Matéria ficcional que aborda a luta de classes ou a relação entre opressor e oprimido;
3. Linguagem cênica que utiliza elementos que quebram a ilusão: como narração, *song*, *gestus* etc.;
4. Transformação do espaço cênico convencional ou ocupação de espaços não convencionais;

5. Tentativa de provocar reflexão crítica no espectador;
6. Desejo de manter contato com o teatro popular;
7. Explicitação ou revisão de conteúdos históricos;
8. Pretensão de estabelecer uma interlocução direta com o espectador.

Tomando como base tais categorias, realizou-se uma análise das principais peças montadas pouco antes, durante e pouco depois da derrocada do regime militar, em um período que vai exatamente de 1963 a 1986. Especificamente nesta seleção, contou também o registro feito neste trabalho. Como já se disse, as limitações inerentes a esta investigação fazem com que ela não seja completa e que, paradoxalmente, possua como uma de suas qualidades não a completude, mas o fato de se abrir para outras e melhores análises que, no que diz respeito ao teatro político e de resistência produzido em Minas Gerais, possam recordar pessoas, grupos e espetáculos que aqui não figuram.

O objetivo que conduziu à ideia de montar um quadro que comparasse categorias percebidas na realização e na conceituação de um teatro de natureza política e de resistência com montagens realizadas no período especificado atendeu plenamente às expectativas deste trabalho. E isto se deu, sobretudo, porque a leitura de tal quadro, de certo modo, confirma a primeira proposição desta tese, mostrando que, em Minas Gerais, mais especificamente em Belo Horizonte, aconteceu sim um teatro de resistência com características, em certa medida, semelhantes às das cenas carioca e paulistana.

Os detalhes já foram dados ao longo deste trabalho, mas não é demais asseverar que montagens como “Eles não usam black-tie”, “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” e “Galileu Galilei”, que também foram encenadas no eixo Rio-São Paulo, chegaram aqui com roupagem nova e autêntica, cumprindo também o papel de resistir à ditadura militar. Por outro lado, a cena mineira também soube falar com dramaturgia própria, combatendo o regime com textos e encenações como as de “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, “O Fedor” e “Delito Carnal”.

De resto, na maior parte dos espetáculos montados no período analisado, estavam presentes as principais categorias que conduzem ao reconhecimento de uma

determinada encenação como atrelada a objetivos políticos e de resistência. Nesse sentido, foi possível constatar que a vontade de transformar o País e a realidade estavam nas peças daquele momento. Parte delas também se utilizava de recursos inerentes ao teatro épico, através de elementos capazes de quebrar a ilusão, como narração, *gestus* e *song*, todos eles buscados em autores como Bertolt Brecht a partir da encenação de suas próprias peças, como aconteceu com “Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não” e “O Senhor Puntilla e seu Criado Matti”, ou até mesmo de espetáculos infantis como “Liderato, o Rato que era Líder”, em que soluções épicas de aproximação com o público eram intensamente utilizadas.

Nessa mesma medida, a matéria ficcional de boa parte dos espetáculos levados nesta época chamava a atenção, direta ou indiretamente, como às vezes exigia a ocasião amordaçada pela censura do regime, para a relação entre opressor e oprimido e para a luta de classes, buscando uma interlocução mais direta com a plateia sem abrir mão da reflexão crítica que o momento colocava como verdadeira exigência. Aqui, os exemplos são variados, indo de “Triptolemo 17” a “As Criadas”, passando por “Mãos Sujas de Terra”.

Se outros pontos que este estudo definiu como categorias deste tipo de teatro não foram muito utilizados na cena política e de resistência realizada em Belo Horizonte, como é o caso da transformação do espaço cênico tradicional e da ocupação de espaços não convencionais, também há exemplos que atestam sua existência, como é o caso da censuradíssima “O Fedor”, levada em um terreno abandonado nas imediações do centro de Belo Horizonte.

Também no que se refere ao desejo de dar àquele teatro características populares, se ele não foi alcançado especificamente neste período, é fato que as contribuições para que isso acontecesse mais tarde, através do teatro de rua do grupo Galpão ou de coletivos como o agora há pouco citado ZAP 18, começaram aí. Entretanto, não se deve esquecer, mesmo que isso não sirva exatamente para caracterizar o teatro popular, que montagens como a de “Julgamento na Praça” foram levadas em pleno largo da rodoviária de Belo Horizonte, durante uma sexta-feira da Paixão e para grande número de pessoas.

Resta agora terminar este trabalho defendendo que, na trilha daquelas categorias agora há pouco mencionadas para dar sustentação ao tipo de teatro que aqui é estudado, as artes cênicas produzidas em Minas Gerais, especificamente por aquelas pessoas e grupos que foram mencionados nesta investigação, continuam, à sua maneira, resistindo.

Jota Dangelo, do alto dos seus 81 anos, voltou para sua São João Del Rey, mas não abre mão de assistir aos espetáculos que lhe interessam em Belo Horizonte. “A idade chega e chega um ponto em que não dá mais... Quer dizer: eu ainda tenho algumas peças pra escrever. Tenho que escrever uma peça sobre Lutero, política. Lutero transformou o mundo. Com ele, o mundo começou a mudar” (DANGELO, 2013). Claro que Jota Dangelo tem que escrever suas peças. Como também tem, ele e sua esposa Mamélia Dorneles, que está a seu lado desde a época do Teatro Universitário da UFMG, que gerenciar a casa de espetáculos que acaba de construir em São João Del Rey e que conta com infraestrutura para abrigar pequenas montagens de companhias convidadas ou peças produzidas por iniciativa de Dangelo e de Mamélia. Além disso, é importante lembrar, o teatrinho de Dangelo e Mamélia em São João é o braço físico de um projeto que também procura levar as artes cênicas para jovens da região, bem na linha daquilo que determinam os conceitos mais atualizados de resistência.

Falar do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais e de como, nesta mesma linha, ele vem resistindo, é desafiador e mereceria, no mínimo, outra tese maior e melhor do que esta. Mas é importante recordar apenas um fato que mostra como tal resistência foi longe e trouxe novas perspectivas para as artes cênicas não só de Minas, mas do País. O fato é esta mesma tese, que será apresentada em um programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, à qual pertence o Curso de Graduação em Teatro, que funciona ao lado do Teatro Universitário. Ou seja: aquele TU que nasceu dos conflitos entre o italiano Giustino Marzano e o grupo de estudantes e apaixonados por teatro liderados por Jota Dangelo, e que se fortaleceu sob a direção de Haydée Bittencourt, e que formou atores, dramaturgos e pensadores de teatro que fizeram frente ao regime militar, soube manter-se e também dar frutos tão espetaculares como uma escola que oferece cursos de mestrado e doutorado em artes cênicas.

Eid Ribeiro também segue na resistência. E na linha de frente! Depois de dirigir montagens de grupos como o Galpão, em 2007, Eid estabeleceu uma sociedade com o grupo Armatrux, que tem no teatro de rua um de seus principais focos. Nos últimos anos, suas ações são muitas. A montagem “De Banda pra Lua”, que inaugurou a parceria, contou com direção e dramaturgia do próprio Eid e conquistou o Prêmio Cena Minas de Formação de Público. Com seu trabalho seguinte, “No Pirex”, de 2009, o encenador e o Armatrux partiram para uma criação coletiva que resultou em um espetáculo insólito e aclamado pela crítica especializada.

Quanto a Pedro Paulo Cava, suas últimas montagens têm se mantido fiéis àquele seu antigo desejo de profissionalização. À frente de sua própria casa de espetáculos, o Teatro da Cidade, Cava tem produzido, sobretudo, grandes musicais para plateias sempre lotadas. O último deles é a reedição de “Morte e Vida Severina”, já levado em 1977. Nele, o diretor se mantém fiel também a uma maneira de enxergar o mundo. Um modo de ver o mundo, o Brasil e, sobretudo, o teatro, pela lente da política.

Por isso, caso se faça uma breve análise da montagem que terminou sua temporada de um ano e meio no último dia 3 de março, trazendo 15 atores em seu elenco, certamente se descobrirá que a grande maioria daquelas oito categorias a partir das quais é possível perceber o teatro político e de resistência estão lá, presentes. Inegável que o “Morte e Vida Severina” de Pedro Paulo Cava continua predicando a transformação da sociedade. Sua matéria ficcional, trazendo para muitos jovens que pela primeira vez entram em contato com a poesia de João Cabral de Melo Neto e com a pintura de Cândido Portinari, é a própria relação entre opressor e oprimido. Sua linguagem cênica se utiliza de muitos recursos aprendidos em Bertolt Brecht e em seu teatro épico e reinterpretados pelo próprio encenador. Os conteúdos históricos inerentes à própria peça são revistos, numa dramaturgia capaz até mesmo de recriar antigos personagens. No que diz respeito ao desejo do teatro popular e à pretensão de estabelecer uma interlocução direta com o espectador duas coisas chamam a atenção: a primeira, as plateias cheias durante ano e meio; a segunda, o fato de que, cada vez mais, Cava se aproxima das redes sociais para, através de uma internet que tem no Facebook um de seus principais fios, promover uma comunicação direta com seu público. Mas talvez a mais importante desta categoria é aquela que Pedro Paulo

Cava soube preservar como poucos: a determinação de provocar no espectador uma reflexão crítica.

Para fazer isso, sobretudo nas artes cênicas de uma Minas Gerais que transita sempre entre o fechado e o aberto, o conservador e o moderno, entre o reacionário e o vanguardeiro, é necessário insistir, persistir, resistir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.

ALBERTO-DE-OLIVEIRA, Sérgio. Café de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera coral. *In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM*, 16., 2006, Brasília, DF. **Anais...** Brasília, DF: ANPPOM, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao01/06COM_Perf_0104-149.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2013.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990)**. 2006. 305 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ALVES, Júnia de Castro Magalhães; NOE, Marcia. **O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

ANDRADE, Mario de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRÉ, Carminda Mendes. Teatro e Resistência (Ou Rua, espaço de trocas). *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 26., 2011, São Paulo, SP. **Anais...** São Paulo, SP: Associação Nacional de História – ANPUH, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308087495_ARQUIV_O_Teatroeresistencia.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2013.

ARISTÓFANES. Instituto de Letras, UFRGS, 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/autores2/index04.html>. Acesso em: 22 jun. 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Política**: texto integral. São Paulo: M. Claret, 2006.

ARREGUY, Clara. Beleza e emoção em Lua de cetim. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 jun. 1986. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1153>. Acesso em: 22 jun. 2012.

ARTAUD, A. **Linguagem e vida**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

_____. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

ARTISTAS unidos pela liberdade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 ago. 1978. Caderno Ilustrada, p. 39.

BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARCELOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de. **Le mariage de Figaro**: comédie. Paris: Hachette, 1956.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. **Relatório de 1953** [apresentado à Câmara Municipal pelo Prefeito Américo Renê Giannetti]. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1954. Relatório.

BENJAMIM, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. p. 57-74.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEY, Hakin. **Zona autônoma temporária**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

BICALHO, Paulo César. Entrevista. *In*: DANGELO, Jota. **Os anos heroicos do teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010, p. 323.

BLOCH, Jonas; DANGELO, Jota. **Oh! oh! oh! Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

BOAL, Augusto. **Técnicas latinoamericanas de teatro popular**: una revolución copernicana al revés. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Categorías de teatro popular**. Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Teatro jornal: primeira edição. **Latin American Theatre Review**, v. 4, n. 2, p. 57-60, 1971.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 7. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

BORGHI, Renato. **Um ator e seu duplo**: entrevista com Renato Borghi. 2008. Entrevista concedida a Suely Pinheiro e Jair Alves. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=61HBSxVWiTA>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

BRANT, Celso. Vida Artística. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 nov. 1952.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**: em 12 volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.

BUARQUE, Chico (Interp.). **Apesar de você**. Chico Buarque. 1970. 1 disco de vinil.

CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. **História de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Lê, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1997.

CARREIRA, André, OLIVETTO, Daniel. Processo coletivo e processo colaborativo: horizontalidade e teatro de Grupo. **Caderno Cultural Polêmica e Imagem - UERJ**, Rio de Janeiro, n. 19, 2004.

_____. **Distinções entre os conceitos de teatro de grupo e grupo de teatro**. Relatório de Pesquisa. Florianópolis: Udesc, 2004. 2 p. [Circulação Restrita CEART – UDESC].

CARTA aberta ao povo brasileiro. Encontro Nacional de Artistas e Técnicos. Rio de Janeiro, 1978. Panfleto.

CASTRO, Celso. **Visões do golpe de 1964**. São Paulo: EDIOURO, 2004.

CAVA, Pedro Paulo. [Mensagem pessoal]. Email recebido por Edmundo de Novaes Gomes em 05 jan. 2013.

_____. Brecht em Minas: cronologia, experiências e influências. *In*: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987, p. 192-199.

_____. Pedro Paulo Cava. Belo Horizonte, 19 jan. - 29 jul. 2011. 7 fitas cassetes (90 min.). Entrevistas concedidas a Edmundo de Novaes Gomes.

_____. **Programa de “Bella Ciao”**. Direção: Pedro Paulo Cava. 1988. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1088> Acesso em: 17 jan. 2013.

_____. **Programa do espetáculo “Rasga coração”**. Direção: Pedro Paulo Cava. Belo Horizonte, 1984. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1096>. Acesso em: 05 jan 2012.

_____. **Programa O senhor Puntila e seu criado Matti**. Direção: Pedro Paulo Cava. 1986. Disponível em:
<http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1094>. Acesso em: 16 jan. 2013.

CHICO, Paulo. Estilhaços do terror no Brasil. **Jornal da ABI**, Florianópolis, v. 358, set. 2010. Disponível em:
<<http://www.readoz.com/publication/read?i=1031251&pg=33#page32>>. Acesso em: 13 out. 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONGRESSO quer a renúncia de João Goulart. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, MG, 01 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 1.

CONY, Carlos Heitor. **Informação ao crucificado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CORRÊA, José Celso M. O Rei da vela, manifesto do Oficina. *In*: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Teatro Oficina**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982.

CORRÊA, José Celso Martinez (1937). *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. 2010. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=776>. Acesso em: 22 jun. 2013.

DANGELO, Jota. Jota Dangelo. Belo Horizonte, 09 jan. e 16 jan. 2013. 3 Fitas cassetes (90 min.). Entrevistas concedidas a Edmundo de Novaes Gomes.

_____. **Os anos heroicos do teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ENRIQUEZ, Eugène. O papel do sujeito humano na dinâmica social. *In*: MACHADO, M. N. M. *et al.* (Org.). **Psicossociologia: análise social e intervenção**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 24-40.

ETIENNE FILHO, João. Crítica. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, 23 ago. 1980.

FEDERICCI, Gabriel. **Haydée Bittencourt: esplendor do teatro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FIORI, Ernani. Aprender a dizer suas palavras. *In*: FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 5-9.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90**. 2003, 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2003.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** *In*: _____. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1977, p. 29-87.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. **Luis Alberto de Abreu e o processo colaborativo**. In: SEMANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA PUC-SP, 12., 2004, São Paulo, SP. [Comunicação oral].

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **45 anos de teatro em 3 atos de paixão**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, [s. d.]. Catálogo de exposição, Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 22 jun. 2012.

GARCIA, Silvana. **Teatro de militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

GARCIA, Silvana; GUINSBURG, J. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 131-154.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Estelinha by Starlight e o teatro underground mineiros dos anos 70**. 2013. Disponível em: <<http://www.luizcarlosgarrocho.redezero.org/estelinha-by-starlight-e-o-teatro-underground-mineiro-dos-anos-70/>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

GASPARI, Elio. **Ditadura envergonhada**. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I e II**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GENERAL Castelo Branco indicado a presidente. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, MG, 05 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 1.

GERALDO, Endrica. Práticas libertárias do Centro de Cultura Social Anarquista de São Paulo (1933-1935 e 1947-1951). **Caderno AEL**, Campinas, SP, n. 8/9, 1998, p. 165-192. Disponível em: <http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/109/115>. Acesso em: 23 jun. 2013.

GOMES, Edmundo de Novaes. **Édipo: acasos de uma leitura heterodoxa**. 2006. 173 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

GRUPO GALPÃO. O grupo. 2013. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/port/ogrupos/>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

GRUPO GERAÇÃO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. 2010. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=12254&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em: 26 Jul. 2011.

_____. **Programa da peça A vida impressa em dólar**. Direção: José Antônio de Souza. Teatro Imprensa Oficial. Belo Horizonte: [s. n.], 1967. Prospecto.

_____. **Programa da peça A vida impressa em dólar**. Direção: José Antônio de Souza. Teatro Marília. Belo Horizonte: [s. n.], 1967. Prospecto.

GUBERN, Roman. **Espejo de fantasmas**. Madrid: Espasa, Hoy, 1993.

GUINSBURG, Jaco. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HILDEBRANDO, Antonio. **O Épico no teatro: entre os escombros da quarta parede**. 2000. 270 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2000.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, C. A. **Patrulhas ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IRÁZABAL, Federico. **El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)**. Buenos Aires: Biblos, 2004.

JOSÉ, Walmir. (walmir.carvalho@hotmail.com). **[Mensagem pessoal]** Mensagem recebida por ed2222@cidadeacao.com em 13 abr. 2013.

KROEBER, Carlos. Tenho muito que aprender em cinema. **Revista Filme Cultura**, ano VI, n. 21, jul-ago 1972, p. 34-35. Disponível em: <http://www.filmecultura.org.br/sistema_edicoes/index/index/edicao/21/pagina/-1>. Acesso em: 22 jun. 2013.

KUSNET, Eugênio (1898 - 1975). *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. 2010. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=738>. Acesso em: 8 ago. 2011.

LAMARÃO, Sérgio. A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar: a marcha da família com Deus pela liberdade. 2004. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus>. Acesso em: 22 jun. 2013.

LAWRENCE, Luis Chesney. Las teorías dramáticas de Augusto Boal. **Cuadernos de Postgrado**, Venezuela, n. 21, 1997. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/54722435/Las-Teorias-Dramatic-As-de-Augusto-Boal>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

LEBERT, Nilu. **Jonas Bloch**: o ofício de uma paixão. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEVY, Maria Stella Ferreira. O Papel da migração internacional na evolução da população brasileira (1872 a 1972). **Revista de Saúde Pública**, Faculdade de Saúde Pública da USP - São Paulo, Suplemento, jun. 1973. Disponível em: <<http://www.scielo.org/pdf/rsp/v8s0/03.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

MAGALHÃES ao Brasil. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 01 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 6.

MAGIOLI, Ailton. Haja história! **Estado de Minas**, Belo Horizonte, p. 7, 31 jan. 2010.

MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica**: princípios e práticas. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2005.

MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina**: o living theatre em Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Arquivo Público Mineiro, 2008.

MALNIC, Margot Petry. Aspectos da recepção de Brecht no Brasil. **Revista Fragmentos**, Florianópolis, v. 5, n. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/992>>. Acesso em: 11 set. 2011.

_____. **Aspectos da recepção de Brecht no Brasil**. 1980. Dissertação (Mestrado), FFLCH, Universidade de São Paulo, 1980.

MANIFESTO AOS MINEIROS. Belo Horizonte: Oficina de Teatro, 1982. Prospecto.

MARIS, Eliane. **Eliane Maris**. Belo Horizonte, 13 mar. 2013. Entrevista concedida a Edmundo de Novaes Gomes.

MARQUES, Alexandre Pimenta; GOULART, Beatriz. **Isso é teatro: memórias e iconografias do ator Ezequias Marques**. Belo Horizonte: Pimenta Edições, 2007.

MARSCHNER, João. Crítica. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 1960.

MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. **Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000)**. Belo Horizonte: PBH, 2002.

MAYER, José. "Nós homens somos canalhas com mais competência". **IG Último Segundo**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:
<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/jose+mayer+nos+homens+somos+canalhas+com+mais+competencia/n1597022344820.html>>. Acesso em: 27 Jul. 2011.

MELO, José Marques de. **Eleições e meios de comunicação no Brasil: análise do fenômeno Collor de Mello**. São Paulo: Mallorca, 1992.

MICHALSKI, Yan. (Org.) **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.

_____. **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Material elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989. Inédito.

MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, Fernando; ALBUQUERQUE, Johana. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1995.

MICHALSKY, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MINEIROS 'enterram' a censura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 ago. 1978. Caderno Ilustrada, p. 39.

MOREIRA, Eduardo. (galpao@grupogalpao.com.br). **[Mensagem pessoal]**. Mensagem recebida por ed2222@cidadeacao.com em 24 jan. 2013.

MOSTAÇO, Edelcio. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Proposta, 1983.

_____. **Teatro e política: arena, oficina e opinião**. São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

MULTIDÕES em júbilo na Praça da Liberdade. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, 2 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 2.

MUNIZ, M. R. C. De Castela... casamento: festa e política no teatro de Gil Vicente. *In*: BRADENBERGER, Tobias; THORAU, Henry. (Org.). **Portugal und Spanien: probleme (k) einer Beziehung** (Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros). Frankfurt: Peter Lang, 2005, v. 45, p. 79-91.

NEVES, João das. **“Testemunho”**. São Paulo: Memorex, 1978.

NOVA peça do Teatro Universitário. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, 5 abr. 1964. Segundo Caderno (Cultura - Domingo), p. 2.

O TEATRO DA CIDADE. **Programa Dura lex sed lex no cabelo só gumex**. Direção: Pedro Paulo Cava. 1982. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1183>. Acesso em: 01 Jan. 2013.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/ Ed. Senac Rio, 2005.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, ano I, v. I, n. 1, p. 3, 2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 25 de fev. 2013.

_____. **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **Teatro Oficina**. [Rio de Janeiro]: Serviço Nacional de Teatro, 1982.

PEIXOTO, Fernando *et al.* **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: teatro – televisão – política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento, 1959-1984**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Hucitec, 1985.

_____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec: 1980.

_____. **Programa de “O senhor Puntila e seu criado Matti”**. Direção: Pedro Paulo Cava. 1986. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1094>. Acesso em 16 jan. 2013.

PLATÃO. **A república**: texto integral. 3. ed. São Paulo: M. Claret, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. [Nota sem título]. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 de mar. 1968. Caderno 2.

PROIN. **Aristófanés**. Instituto de Letras, UFRGS, 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/autores2/index04.html>. Acesso em: 22 jun. 2013.

QUEM sabe de Galileu. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, 17 set. 1983. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1090>. Acesso em: 03 jan. de 2013.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e palco**: experimentação, transformação e permanências. Belo Horizonte: Edições Cuatiara, 2005.

REWALD, Rubens. **Caos/dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

RIBEIRO, Eid. [Entrevista]. In: DANGELO, Jota. **Os anos heroicos do teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

RIBEIRO, Eid. Eid Ribeiro. Belo Horizonte, 13 jul. 2012. 2 fitas cassetes (90 min.). Entrevistas concedidas a Edmundo de Novaes Gomes.

ROCHA, Maria Aparecida Falabella. **De sonho & drama a ZAP 18**: a construção de uma identidade. 2006. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Agressivo. In: _____. **Teatro paulista 1967**. São Paulo: IDART, 1968.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Fritz Teixeira de. [Nota] **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 15 jan. 1960.

SANT'ANNA, Affonso Romano. O JK de cada um. **Diário web**, São José do Rio Preto, 11 Jan. 2006. Disponível em: <<http://www.diarioweb.com.br/noticias/imp.asp?id=73401>>. Acesso em: 24 Jul. 2011.

SANTOS, Alessandra Maria Dutra dos. **Percorrendo os silêncios**: uma incursão na sonoridade de Jonas Bloch, Jota Dangelo, Carlos Alberto Rattton e Plínio Marcos. 2001. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Carlos Alberto dos. **O teatro na época da ditadura**. 2005. Disponível em: <http://danielegross.com.br/site/Alumni/Fiam_Faam/Comunicacao_e_Midia/Censura_Teatro.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2013.

SANTOS, Jorge Fernando dos. **BH em cena**: "teatro, televisão, opera e dança na Belo Horizonte centenária". Belo Horizonte: Del Rey, 1995.

_____. **Teatro mineiro**: entrevistas e críticas. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1984.

SARNEY instala Nova República. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, 16 mar. 1985. Primeiro Caderno, p. 1.

SEIXAS, Raul (Interp.). Metamorfose ambulante. *In*: **A arte de Raul Seixas**. Rio de Janeiro: Universal, 2004. 1 CD (700 mb), faixa 3.

SERVIÇO peça "Mãos sujas de terra". **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, MG, 21 abr. 1980. Segundo Caderno, p. 7.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Maria Fernanda da; BERTOLDO, Edna. O conceito de política em Marx: análise de obras de 1843 a 1871. **Revista Eletrônica Arma da Crítica**, Ceará, ano 3, n. 3., dez. 2011. Disponível em: <<http://www.armadacritica.ufc.br>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

SILVA, Marília de Castro. **Talento e suor**: a organização do trabalho do Grupo Galpão de Teatro. 2005. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais: Gestão das Cidades, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. 10. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A construção da personagem**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **A criação de um papel**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A preparação do ator**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO DE PESQUISA. **Programa da peça “Mãos sujas de terra”**. Direção: Pedro Paulo Cava. Teatro da Biblioteca Pública Luiz de Bessa. Belo Horizonte: [s. n.], 1980. Prospecto.

TEATRO DE RESISTÊNCIA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=613&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em: 22 jun. 2013.

TEATRO ÉPICO. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Teatro_%C3%A9pico&oldid=35361618>. Acesso em: 23 jun. 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o conceito de “teatro épico”**. Amadora, Portugal: Sebentas Escola Superior de Teatro e Cinema, 2003.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

VESTIDO de noiva no Teatro Marília. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, MG, 31 mar. 1964. Segundo Caderno, p. 5.

VESTIDO de noiva no TU. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, MG, 31 mar. 1964a. Segundo Caderno, p. 6.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *In*: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: teatro – televisão – política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 120-130.

_____. Perspectivas do teatro em 1965. *In*: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: teatro – televisão – política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 104.

_____. **Programa do espetáculo Rasga coração**. Direção: Pedro Paulo Cava. Belo Horizonte, 1984. Disponível em: <http://www.teatrodacidade.com.br/?page_id=1096>. Acesso em: 5 jan 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – Quadro Peças de Teatro x Categorias Teatro Político/Resistência

Espetáculos	Grupo	1	2	3	4	5	6	7	8
1962 - Eles não usam black-tie	TU	x	x	-	-	x	?	-	?
1963 - Eles não usam black-tie	ER*	x	x	-	-	x	?	-	?
1964 - A Mandrágora	EQ	?	?	?	?	?	?	?	?
1964 - Quarto de Empregada	EQ**	x	x	x	x	x	?	-	x
1966 - À Margem da Vida	TU	-	?	-	-	x	-	-	-
1966 - O Homem e Seu Grito	TE	x	x	X	-	x	x	x	x
1966 - Os Justos	EQ	x	x	?	-	x	-	x	?
1967 - A Vida Impressa em Dólar	GE	x	x	x	-	x	-	-	-
1967 - Oh! Oh! Oh! Minas Gerais	TE	x	x	x	-	x	x	x	x
1968 - Mortos sem Sepultura	GE	x	x	x	-	x	-	?	?
1968 - Pic-Nic no Front	GE	x	x	-	-	x	-	x	-
1968 - Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come	GE	x	x	x	x	x	x	-	-
1969 - Fábula da Hora Final	GE	?	x	x	x	x	-	-	-
1969 - Futebol, Alegria do Povo	TE	x	x	x	x	x	x	-	x
1969 - A Noite dos Assassinos	EQ	x	x	-	-	x	-	-	-
1970 - Inconfidência na Praça	TE	x	x	x	x	x	x	x	?
1970 - O Fedor	TE/GE	x	x	x	x	x	-	-	x

1970 - Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não	TP	x	x	x	-	x	x	-	x
1970 - Liderato, o Rato que Era Líder	TP	x	x	x	-	x	x	-	x
1973 - Os Gestos Começam Onde Terminam as Palavras	TP	x	x	x	-	x	x	-	-
1973 - Frei Caneca	TE	x	x	x	x	x	x	-	-
1973 - A Casa de Bernarda Alba	TE	x	x	-	-	x	-	-	-
1973 - O Interrogatório	TE/TP	x	x	x	x	x	-	x	?
1973 - Fala Baixo Senão Eu Grito	ER	x	-	-	-	x	-	-	-
1974 - Há Vagas para Moças de Fino Trato	ER/TS	x	x	-	-	x	-	-	-
1975 - Vereda da Salvação	TU	x	x	-	-	x	-	x	-
1975 - Pelos Caminhos de Minas	OG	x	x	x	-	x	-	x	x
1975 - De Corpo Presente	OG	x	x	?	-	x	-	?	?
1976 - Nem Tudo é Azul no país Azul	TP	x	x	x	-	x	-	?	?
1977 - Morte e Vida Severina	TP	x	x	x	-	x	?	?	?
1977 - Viva Olegário	ER	x	x	?	-	x	-	?	?
1978 - Rei Momo	TP	x	x	?	-	x	x	?	?
1978 - Pequenos Burgueses	OG	x	x	-	-	x	-	x	-
1978 - Terreno Baldio	ER	x	x	-	-	x	-	?	-
1978 - Triptolemo 17	FB	x	x	x	-	x	-	x	x
1979 - O Allegro Desbum	TP	x	x	?	-	x	-	?	?
1979 - Os Riscos da Fala	OG	x	x	x	-	x	-	x	x
1979 - Delito Carnal	ER	x	x	x	-	x	-	?	?
1980 - Mãos Sujas de Terra	TP	x	x	?	-	x	-	x	x

1980 - O Bravo Soldado Schweik	TP	x	x	x	-	x	-	x	?
1980 - Qualé Brasil?	OG	x	x	x	-	x	-	x	x
1980 - O Julgamento na Praça	OG	x	x	x	-	x	?	x	x
1980 - As Criadas	ER	x	x	-	-	x	-	-	-
1980 - A Invasão	TU	x	x	?	-	x	-	?	?
1982 - Barreado	TP	x	x	x	-	x	-	x	-
1982 - Dura Lex Sed Lex, no Cabelo Só Gumex	TP	x	x	x	-	x	?	x	x
1983 - Galileu, Galilei	TP	x	x	x	-	x	-	x	-
1983 - Liberdade, Liberdade	TP	x	x	x	-	x	-	x	x
1984 - Rasga Coração	TP	x	x	x	-	x	-	x	?
1986 - O Senhor Puntilla e seu Criado Matti	TP	x	x	x	-	x	?	?	?

CATEGORIAS CAPAZES DE CARECTERIZAR O TEATRO POLÍTICO/DE RESISTÊNCIA

1. Intenção de transformar a sociedade;
2. Matéria ficcional que aborda a luta de classes ou a relação entre opressor e oprimido;
3. Linguagem cênica que utiliza elementos que quebram a ilusão: como narração, song, gestus etc.;
4. Transformação do espaço cênico convencional ou ocupação de espaços não convencionais;
5. Tentativa de provocar reflexão crítica no espectador;
6. Desejo de manter contato com o teatro popular;
7. Explicitação ou revisão de conteúdos históricos;
8. Pretensão de estabelecer uma interlocução direta com o espectador.

ABREVIATURAS

- TU Teatro Universitário
- TE Teatro Experimental
- TP Teatro de Pesquisa
- OG O Grupo
- GE Grupo Geração
- ER Eid Ribeiro
- FB Fúlias Banana
- EQ Teatro de Equipe***
- TS Teatro Senac

MARCAÇÕES

- x Quando a categoria está presente na montagem
- - Quando a categoria não está presente na montagem
- ? Quando não é possível dizer se a categoria está ou não presente na montagem

* “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, será montada pelo braço mineiro do CPC da UNE

** “Quarto de Empregada”, dirigida por Paulo César Bicalho, criador do Teatro de Equipe, é uma produção da articulação mineira do CPC da UNE.

*** O Teatro de Equipe, fundado por Paulo César Bicalho, nasceu do Teatro Arlequim.