

Arte e resistência em tempos de exceção

Rosângela Patriota

Depois do golpe militar de 1964, artistas do teatro brasileiro protagonizaram, no palco e fora dele, alguns dos mais significativos episódios de luta contra o arbítrio, contribuindo de forma decisiva para a resistência democrática ao regime autoritário.

“Eu acho que a sociedade terá sempre um teatro porque é o lugar onde as pessoas podem juntar-se para terem uma troca de idéias e sentimentos. É algo necessário na sociedade, então o homem sempre encontrará um lugar para exercer estas formas.” (Bob Wilson, *Diálogos no Palco*)

> De que maneira caracterizar, em termos culturais, a segunda metade da década de 1950 no Brasil? Várias são as possibilidades. Desde as expectativas de otimismo, advindas do governo Juscelino Kubitschek, que se tornaram fundamentais para iniciativas na música, no cinema e no teatro, até a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), responsável por fornecer perspectivas para que os jovens de então apostassem na transformação do país.

E foi em meio a essa efervescência histórica que o teatro brasileiro viveu um de seus momentos mais instigantes no diálogo arte e política. A encenação, em 1958, do texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, no Teatro de Arena de São Paulo, sob a direção de José Renato, marcou, de maneira definitiva, a sua história no decorrer do século XX.

O que era para ser o *último ato* da companhia, imersa em prejuízos financeiros, tornou-se o *leitmotiv* de um teatro engajado social e politicamente, dada a originalidade da peça, que, pela primeira vez, colocou nos palcos brasileiros uma personagem operária como protagonista da trama, além de apresentar diferentes entendimentos acerca da atividade sindical e da greve como instrumento de luta. *Black-tie* tornou-se um grande sucesso de público e de crítica e inseriu o nome do Teatro de Arena de São Paulo na história do teatro brasileiro do século XX.

Tal acontecimento deu materialidade a um teatro sintonizado com as expectativas de conscientizar, por meio da produção artística, segmentos sociais ligados às camadas populares da sociedade. Para tanto, em 1958,

criaram-se os *Seminários de Dramaturgia*, cuja intenção era produzir textos que tivessem o mesmo impacto de *Black-tie*.¹ Dessa feita, o Arena não só consolidou-se no cenário artístico como também definiu um modelo de engajamento para a cena brasileira daquele momento histórico, que foi assim sintetizado por Augusto Boal:

[...] nesse período juscelinista, período de nacionalismo – mesmo que tivesse muita coisa errada – era um nacionalismo que se baseava também muito na penetração do capital americano, mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento real. O período de Brasília foi o período em que houve um desenvolvimento da siderurgia, houve um desenvolvimento da indústria em geral. O Brasil, realmente [...] quer dizer, as metas do Juscelino eram fazer 50 anos em cinco.

Evidentemente, ele não conseguiu isso, mas ele conseguiu um avanço espetacular, um desenvolvimento espetacular da economia brasileira, mesmo se continuasse atrelado ao Fundo Monetário Internacional [...]

Nesse período, aparece o Teatro de Arena, mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes do que nós, no Arena. A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também, coincide. Então, você veja que havia todo um desenvolvimento artístico que não era só do Arena. Quer dizer, isso fazia parte de uma [...] eu não diria revolução porque não era uma revolução mas de uma conturbação social positiva – não é? – que desenvolvia o Brasil.

Provocou o aparecimento de tantas formas novas de arte que não existiam antes e o desenvolvimento. Havia uma disponibilidade financeira. O pessoal ia a teatro, ia a cinema, ia a concerto. Se criava, eu costumo dizer – até as pessoas pensam que é piada mas não é.²

No início dos anos 1960, outras experiências vieram contribuir com esse debate. Em Pernambuco, sob a égide do governo de Miguel Arraes, foi criado o Movimento de Cultura Popular (MCP) e dentro dele o Teatro de Cultura Popular (TCP).³ Já no Rio de Janeiro, surgiu o Centro Popular de Cultura (CPC) que, posteriormente, tornou-se o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE). Com o objetivo de conscientizar e mobilizar a população em prol de uma transformação revolucionária, o CPC tornou-se a grande experiência do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) no Brasil.⁴ No entanto,

quando as tropas desceram de Minas para o Rio, a 31 de março de 1964, o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurada poucas semanas depois, com a estréia de Os Azeredos mais os Benevides, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Nelson Xavier. No dia 1º de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros: nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos.⁵

Construindo uma oposição

A imagem do prédio da UNE em chamas talvez seja a que mais simbolize o impacto que o golpe de 1964 teve sobre o teatro brasileiro nos anos subseqüentes. No imediato pós-golpe, enquanto diversas associações e sindicatos foram colocados na ilegalidade, inúmeras pessoas tiveram seus direitos políticos cassados, lideranças políticas foram presas e/ou exiladas, a cena teatral manteve-se

em aparente normalidade. Apesar da proibição, em 1º de abril daquele ano, do espetáculo *Os Pequenos burgueses* (Máximo Gorki) no Teatro Oficina e da decretação da prisão preventiva de três de seus administradores/artistas – Renato Borghi, Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa⁶ – as atividades teatrais, no ano de 1964, transcorreram dentro do cronograma anteriormente estabelecido.

O Rio de Janeiro acolheu a peça *Mirandolina* (Goldoni), com direção de Gianni Ratto e protagonizada por Fernanda Montenegro, *Diário de um louco* (Gogol), interpretada por Rubens Corrêa, *Antígona* (Sófocles) etc. Por sua vez, em São Paulo, estrearam *A Ópera de três vinténs* (Bertolt Brecht), com direção de José Renato, no Teatro Ruth Escobar; *Andorra* (Max Frisch), na direção de José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina. Várias peças de William Shakespeare foram encenadas pelo país: no Paraná, Cláudio Correa e Castro dirigiu *A Megera domada*; no Recife, o Teatro dos Amadores de Pernambuco montou *Macbeth*; e, em Belo Horizonte, estreou *Sonho de uma noite de verão*.

Em meio a essa aparente tranquilidade, no Rio de Janeiro houve pequenas intervenções da Censura Federal que redundaram em mudança de títulos de espetáculos. Em Leopoldina (MG), *A Invasão* (Dias Gomes), projeto de um grupo local, não pôde estrear porque foi qualificada como pornográfica por autoridades locais.

Ainda em 1964, mais especificamente em dezembro, no Rio de Janeiro, sob a direção de Augusto Boal, com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, João das Neves e Armando Costa, estreou, no Shopping Center Copacabana, o primeiro trabalho de resistência ao arbítrio, o show *Opinião*, protagonizado por Nara Leão (substituída depois por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale.

Os versos da música de Zé Kéti, que deu título ao espetáculo, “Podem me prender / Podem me bater /



Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião”, tornaram-se palavra de ordem daqueles que se opuseram ao Estado ditatorial. Nessas circunstâncias, surgiram práticas artísticas e culturais que foram reconhecidas como pertencentes ao campo da resistência. Em termos concretos, começava a surgir o embrião do que posteriormente ficou conhecido como uma grande frente de luta em favor das liberdades democráticas.

Nos anos que se seguiram, estrearam importantes espetáculos. Em 1965, *Pequenos burgueses* retornou ao repertório do Teatro Oficina; no Tuca assistiu-se à comovente montagem de *Morte e vida severina*, poema de João Cabral de Melo Neto, com direção de Silney Siqueira e música de Chico Buarque de Hollanda. O Teatro de Arena colocou em cena *Arena conta Zumbi*, texto de Guarnieri/Boal e músicas de Edu Lobo. Já o Grupo Opinião apresentou ao público *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Esses exemplos, somados a *Arena conta Tiradentes* – novamente de Boal/Guarnieri –, ao *Rei da vela* – de Oswald de Andrade, peça escrita em 1933 que, em 1967, ganhou pela primeira vez o palco na histórica montagem do Oficina – davam mostras da grande vitalidade teatral, apesar dos percalços com a censura.

Nesse mesmo período, a atriz Isolda Cresta foi detida por ler um manifesto contra a intervenção na República Dominicana. Ocorreu a proibição na íntegra de um texto teatral, *O Vigário*, de Rolf Hochhuth; e o espetáculo *O Berço do herói*, de Dias Gomes, por decisão pessoal do governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, não iniciou a sua temporada. Posteriormente, várias peças foram interditas e a classe teatral, como resposta ao arbítrio, entregou ao presidente Castelo Branco uma carta aberta com 1.500 assinaturas.

Eram tempos de conflito. De um lado, um governo militar, que chegara ao poder por intermédio de um golpe de Estado, começando a delinear o perfil de sua atuação

pela promulgação de Atos Institucionais. Por outro, uma cena teatral pulsante, construída na expectativa de uma transformação histórica, que deveria estar fundada no pleno exercício democrático, vivia entre a perplexidade e a crença de que aquelas circunstâncias adversas seriam brevemente derrotadas. Em verdade, essa percepção não era totalmente infundada.

Para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além da luta, um compromisso.⁷

Reforma e revolução

Iniciava-se o ano de 1968. O país, que, no ano anterior, vivenciara intensos debates, em especial aqueles decorrentes do impacto gerado pela encenação de *O Rei da vela* e pelo filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, via-se impelido a novos desafios. No nível político, as críticas à perspectiva da resistência democrática acirraram-se e a defesa da idéia de radicalização do processo começou a ganhar cada vez mais adeptos. No âmbito teatral, no mês de janeiro tornou-se pública a seguinte advertência:

O general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam.”) dá em público uma estupefata declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro.”⁸

Dessa vez, a ameaça não se fizera de forma velada. Pelo contrário, os artistas começaram a perceber que a atmosfera cultural estava se transformando, tanto que em Brasília o espetáculo *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams), protagonizado pela atriz Maria Fernanda, foi proibido. Novamente, a classe teatral manifestou-se e, durante três dias, declarou-se em greve e protestou nas escadarias dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A cada semana, durante meses, atitudes arbitrárias eram denunciadas. Peças, outrora encenadas, foram censuradas ou liberadas com cortes, tais como *Andorra* e *O Rei da vela*. Já *Oh! Oh! Minas Gerais*, de Jota D’Ángelo e Jonas Bloch, inicialmente sofreu cortes e, em momento posterior, foi proibida por fazer referências ao ex-presidente Juscelino Kubitschek.

Em junho de 1968, foi a vez do espetáculo *Primeira feira paulista de opinião*, do Teatro de Arena, composto pelos textos *O Líder* (Lauro César Muniz), *O Senhor doutor* (Bráulio Pedrosa), *Animália* (G. Guarnieri), *A Receita* (Jorge Andrade), *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos) e *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa* (A. Boal). Esse projeto nasceu de algumas indagações, tais como: o que você pensa da arte de esquerda no Brasil? Qual o lugar do artista nesses tempos de guerra? Qual a função social da arte?

As inquietações eram legítimas e pertinentes àquele contexto. Porém, essa opinião não foi compartilhada pelos censores que, poucas horas antes da estréia, censuraram 65 páginas de um texto que continha 80, ou seja, foram liberadas para apresentação somente 15. Diante de tamanho desrespeito, os teatros entraram em greve geral. Os artistas rumaram para o Teatro Ruth Escobar e, no momento da estréia,

Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estávamos proclamando. A Feira seria representada sem alvará, desrespeitando a Censura, que não seria mais reconhecida por nenhum artista daquele dia em diante. A classe teatral aboliu a censura!!! Estrondosa ovação: vitória da arte contra a mediocridade! Vitória da liberdade de expressão. Democracia! Dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – Desobediência Civil! Desobedecer era dever: obedecíamos nosso desejo! Sussurramos aos espectadores que o espetáculo seria feito no Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de desobediência, cantamos canções proibidas.

[...] Terceiro dia: todos os teatros de São Paulo cercados, soldados e marinheiros. Nós e espectadores motorizados seguimos para Santo André, Teatro de Alumínio: representamos o texto integral! No quarto dia, os teatros de Santo André estavam cercados. No Ruth, uma hora antes da hora, nosso advogado veio eufórico gritando que a peça tinha sido provisoriamente liberada pelo juiz! Vitória! Esse juiz foi, meses mais tarde, preso: fazia parte de uma organização guerrilheira e ninguém sabia.

A partir daí, fizemos o texto integral e acrescentamos o que bem nos pareceu – censura derrotada, humilhada. Foi quando começaram as agressões físicas, raptos, invasões.⁹

No mês seguinte, o Teatro Ruth Escobar viu-se novamente no centro dos embates entre artistas e a repressão. No dia 18 de julho de 1968, durante a temporada paulista de *Roda viva* (Chico Buarque de Hollanda), suas dependências foram invadidas por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Tal acontecimento redundou na depredação do espaço e em agressões físicas aos artistas.

Diante do ocorrido, Ruth Escobar tentou dar queixa na Quarta Delegacia e no Deops, mas não obteve sucesso. Na noite seguinte, houve espetáculo com Chico Buarque, Marieta Severo e Zé Celso na platéia. Apesar da segurança policial, os atores temiam novas invasões. Nesse clima de insegurança, constituiu-se uma comissão, que foi recebida pelo chefe da Casa Militar de São Paulo. Porém, os artistas continuaram insatisfeitos e, reunidos em assembléia, declarada permanente, no Teatro Galpão, decidiram: a) solicitar policiamento ostensivo para os teatros; b) divulgar amplamente as ameaças sofridas pelo teatro; c) processar as autoridades competentes pelo ocorrido; d) exercer a autodefesa, como garantia de integridade física do artista em cena.

Em resposta a esse clima de tensão, o governador Abreu Sodré manifestou-se, no dia 23 de julho de 1968, no jornal *O Estado de São Paulo*:

Este governo saberá usar da sua autoridade para reprimir qualquer ato de violência dos extremistas, parta de que extremo partir, direita ou esquerda, na salvaguarda da ordem pública. Considero o teatro, além de uma das mais nobres manifestações do pensamento humano, um poderoso instrumento de comunicação e cultura.¹⁰

Embora o governador tivesse vindo a público para externar o seu repúdio à invasão ao Teatro Ruth Escobar, a *Folha de S. Paulo*, no dia 12 de agosto de 1968, noticiou que a aludida casa de espetáculos sofrera novo ataque, dessa vez com bombas de gás lacrimogêneo. Mais uma vez, em meio a essa situação de insegurança, surgiu a figura carismática de Cacilda Becker:

Estou preocupada com tudo isso. Tomarei providências para garantir não apenas o meu, mas todos os teatros. Qualquer teatro é o meu teatro.¹¹

Esse processo fez com que a classe teatral intensificasse sua luta contra a censura, o estado de exceção, e, em momentos importantes, surgisse unida em defesa da liberdade de expressão. Entretanto, em seu interior, as diferenças tornavam-se cada vez mais evidentes, em especial aquelas que opuseram reformistas de um lado e revolucionários de outro.

Em meio a esses embates, Oduvaldo Vianna Filho escreveu a peça *Papa Highirte*, na qual, ao professar concordância com a tática do Partido Comunista Brasileiro (PCB), teceu um diálogo com a militância em geral a partir de duas orientações específicas. Na primeira exaltou a atuação do militante do referido partido como a opção “correta” em face das dificuldades do momento. Na segunda, por sua vez, realizou uma crítica contundente à prática da luta armada, avaliada como irracional e inconseqüente no combate à ditadura, a partir do exílio do ex-ditador de Alhambra, Papa Highirte, e dos dilemas morais e políticos de Mariz, ex-militante político que tem como único propósito assassinar Highirte, a quem ele responsabiliza pessoalmente pela morte de Manito nos porões da repressão.

O texto de Vianinha, para além de seu caráter estético, revelado na composição de personagens densas,

articuladas dramaticamente por intermédio dos embates entre o coletivo e o individual, era indiscutivelmente uma contundente reflexão sobre os descaminhos da América Latina sob a égide de governos militares.

Inscrita no Concurso de Peças Teatrais do Serviço Nacional de Teatro (SNT), *Papa Highirte*, em outubro de 1968, obteve o primeiro lugar, que lhe garantiu direito à edição do texto e patrocínio para a encenação. Entretanto, após a impressão, os exemplares foram quase que imediatamente retirados de circulação, porque a peça fora censurada. Assim, para evitar maiores transtornos, Felinto Rodrigues acabou com o concurso. Este só foi reativado em 1974, com Orlando Miranda à frente do SNT. Nesse ano, o texto vencedor foi *Rasga coração*, também de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, que foi inscrito sob o pseudônimo de Losada, por Maria Lúcia Marins Vianna, viúva do dramaturgo falecido em 16-07-1974.

Novamente a história se repetia, mas não como farsa: *Rasga coração* permaneceu sob “proibição branca” até 1977, quando foi oficialmente proibida por decisão pessoal do ministro da Justiça, Armando Falcão.

Tais circunstâncias demonstravam que a defesa da liberdade de expressão e dos direitos individuais tornou-se uma queda de braço entre opositores do regime e o poder estabelecido. Entre avanços e recuos, a censura fazia-se cada vez mais presente no cotidiano dos artistas, até que no dia 13 de dezembro de 1968, dia da estréia do espetáculo *Galileu Galilei* (Bertolt Brecht), no Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, foi decretado o Ato Institucional nº 5.

Sobreviver sem Cacilda

A partir de então, os tempos foram outros. No que se refere à luta política, houve o recrudescimento dos conflitos. Intensificaram-se as ações guerrilheiras na cidade e no campo, assim como a atuação dos grupos

paramilitares, do qual a Operação Bandeirantes (Oban) foi exemplar.

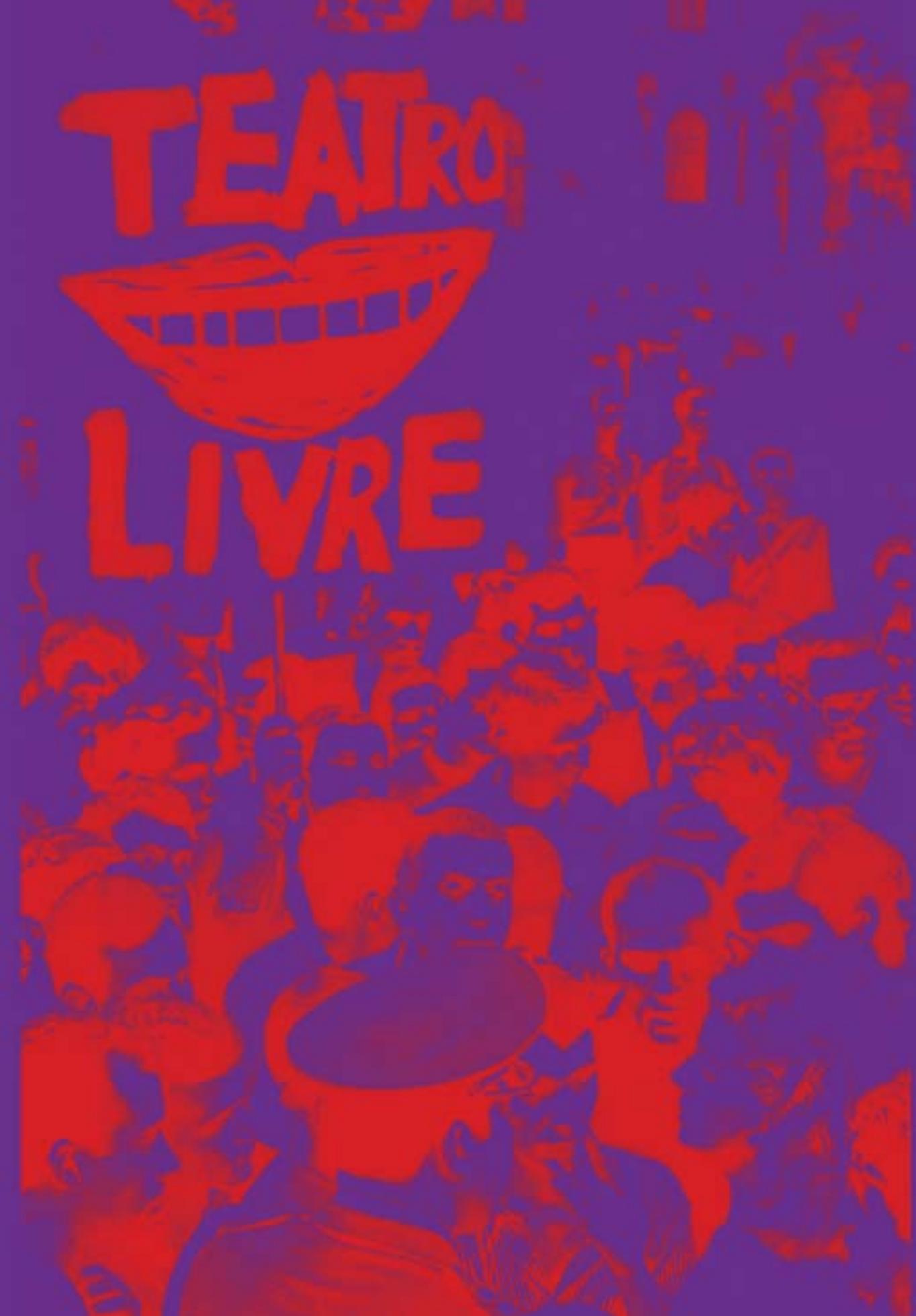
Nesse momento, as artes e, nesse caso, o teatro estavam vivendo sob a censura prévia, mas, mesmo assim, os palcos brasileiros acolheram *Na selva das cidades*, trazendo novamente Brecht ao Oficina, ao lado de *O assalto*, de José Vicente, *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção, *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, *O balcão*, de Jean Genet, entre outras montagens.

Todavia, no dia 6 de maio ocorreu a maior derrota do teatro brasileiro no ano de 1968, quando se fecharam as cortinas do primeiro ato da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Cacilda Becker, intérprete de Estragon, começou a passar mal. Foi internada às pressas: aneurisma cerebral. Após a operação, permaneceu em coma e faleceu no mês de junho.

A Atriz

A morte emendou a gramática.
Morreram Cacilda Becker.
Não era uma só. Era tantas.
Professorinha pobre de Pirassununga
Cleópatra e Antígona
Maria Stuart
Mary Tyrone
Marta de Albee
Margarida Gautier e Alma Winemiller
Hanna Jelkes a solteirona
a velha senhora Clara Zahanassian
adorável Júlia
outras muitas, modernas e futuras
irreveladas.
Era também um garoto descarinhado e astuto:
Pega-fogo
e um mendigo esperando infinitamente Godot.
era principalmente a voz de martelo sensível
martelando e doendo e descascando
a casca podre da vida
para mostrar o miolo de sombra

Greve de protesto contra a censura e em defesa da cultura. Rio de Janeiro, 19 de março de 1968. Em primeiro plano, entre outros, a atriz Tônia Carrero conversa com um militar. Coleção Última Hora. Arquivo do Estado de São Paulo. In: KAZ, Leonel et al. Brasil, palco e patkão. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005.



a verdade de cada um nos mitos cênicos
Era uma pessoa e era um teatro.
Morreram mil Cacildas em Cacilda.

(Carlos Drummond de Andrade,
junho de 1969)¹²

Morrera aquela que, de maneira intransigente, fizera a defesa do exercício da liberdade, a que dissera diante da agressão aos atores de *Roda viva*: “todos os teatros são meus!” Mas a luta teria de continuar. Em cartaz, vários dramaturgos estrangeiros, enquanto os autores brasileiros enfrentavam de forma mais efetiva a ação da censura. Em 1970, os censores impediram, no Rio de Janeiro, a estréia de *A Falecida*, de Nelson Rodrigues. Em contrapartida, em São Paulo, no Theatro São Pedro, sob a direção de Celso Nunes, *A Longa noite de cristal*, de Vianinha, iniciou sua temporada.

Os exemplos destacados situam, minimamente, os embates do teatro brasileiro com a censura durante a ditadura militar, como também demonstram os caminhos sinuosos que envolveram essa relação. Essa, por um lado, expôs a face autoritária do governo e, por outro, revelou procedimentos e escolhas que acabaram por caracterizar as atuações dos artistas “nas brechas”, fundamentais para a construção da resistência democrática.

Em meio a esses conflitos, contudo, alguns acontecimentos marcaram o ano de 1971, devido ao seu nível de violência. O primeiro diz respeito à prisão, em março, de Augusto Boal. Este, sob tortura, em um pau-de-arara, conheceu o motivo da acusação: afirmara que “havia tortura no Brasil”. Posteriormente, por esse crime, foi julgado e absolvido pela 2ª Auditoria Militar. Foi posto em liberdade e deixou o país, ao qual só retornou em 1979.

O caso Living Theatre

O segundo caso diz respeito à presença, nesse período, do grupo teatral norte-americano Living Theatre no Brasil. Convidados pelo diretor teatral José Celso Martinez Corrêa e pelo ator Renato Borghi, o Living chegou ao país para desenvolver uma colaboração artística e cultural com o Teatro Oficina. Apesar de muito desejado, o projeto não vingou, porque as questões que, naquele momento, motivavam os integrantes do Oficina não norteavam Judith Malina e Julian Beck.

O Living Theatre queria ser parte da batalha do povo brasileiro e, conseqüentemente, trouxe o seu trabalho para as ruas. Se eles insistissem em trabalhar no palco como uma companhia profissional, eles teriam de se submeter às regras militares – sujeitar o texto e a performance à censura militar e restringir suas performances apenas à classe média, que era o único público do teatro. Nas ruas eles tinham uma chance maior de expressar suas mensagens e ter um contato direto com o povo brasileiro.

O encontro com os habitantes da favela do Buraco Quente na periferia de São Paulo, uma das comunidades mais pobres do Brasil (parcialmente destruída em 1998 por um incêndio catastrófico), marcou uma mudança definitiva nos trabalhos do Living Theatre.¹³

Nesse trabalho, construído através de um processo coletivo com os moradores da favela, os integrantes do grupo buscaram conhecer o cotidiano daquelas pessoas, a fim de elaborarem uma performance capaz de ser uma experiência transformadora, tanto para o Living, quanto para a população, no sentido do desenvolvimento da percepção sensorial e das condições históricas a que eles estavam sujeitos. De maneira evidente, o resultado do trabalho não pôde ser auferido no Buraco Quente, pois não teve

continuidade. Mas, no que diz respeito aos integrantes do Living, eles, de fato, reconheceram a iniciativa como transformadora em suas trajetórias, tanto que lhe deram continuidade no Estado de Minas Gerais, com estudantes secundaristas.

Com essa nova incursão, o Living iniciou um trabalho de expressão corporal com os adolescentes, classificado como “imoral” pelo bispado católico. Diante da acusação, a Polícia Federal invadiu a casa, em Ouro Preto, na qual os artistas norte-americanos estavam alojados. Procuraram material subversivo, armas e nada encontraram, ou melhor, localizaram uma quantidade, não excessiva, de *marijuana*, mas suficiente para incriminar o grupo. Alguns de seus integrantes foram imediatamente presos. A Polícia Federal retornou à residência, apreendeu livros, jornais, fotos, como provas de material subversivo. Dias depois, Judith Malina e Julian Beck foram presos.

Diante de tais acontecimentos, presos e à espera de julgamento, Malina e Beck produziram o seguinte documento:

O Living Theatre veio ao Brasil porque foi convidado pelos artistas brasileiros a ajudar na luta pela liberação em uma terra na qual eles descreveram a situação como “desesperadora”. Nós concordamos porque acreditamos que é hora de os artistas começarem a levar o conhecimento e o poder de sua atividade aos infelizes da Terra.

Aqui no Brasil nós tentamos, através da mais alta expressão de nossa arte, aumentar a consciência entre os mais pobres dos pobres, entre os trabalhadores das fábricas, mineradores e suas crianças.

A prática de nossa arte nessas áreas esquecidas fez recair sobre nós a ira das forças de repressão e nós somos agora acusados de subversão, além de posse e tráfico de drogas.

Nós não estamos sofrendo no sentido que 70 milhões de pessoas neste país, que são diariamente torturadas pela fome, estão sofrendo; mas nós somos prisioneiros na luta de vida e morte pela consciência livre do planeta. Nós apelamos a nossos amigos, nossos aliados por qualquer ajuda que eles possam reunir, de maneira que possamos continuar a desenvolver e praticar nossa arte a serviço daqueles que são os prisioneiros da pobreza.

Julian Beck/Judith Malina
The Living Theatre
Celas de Detenção, Departamento de Ordem
Política e Social (Dops)

Belo Horizonte, Brasil
Dia da Bastilha, 1971 (*Le Monde*, 1971)¹⁴

Tal apelo propagou-se rapidamente pelo mundo.

O consulado norte-americano interveio e a resposta do governo brasileiro, cujo presidente era o general Emílio Garrastazu Médici, foi expulsar o Living Theatre do Brasil, porque eles denegriram a imagem do país no exterior. Encerrado o caso, o grupo retornou para os Estados Unidos e lá deu início às suas performances de rua, resultado da temporada brasileira.

No entanto, para além do arbítrio, aliás, atitude recorrente na maioria das prisões, censuras e interdições, o caso do Living trouxe a público uma nova faceta voltada para a questão comportamental, isto é, os órgãos de repressão, ao longo do período ditatorial, sofisticaram não só as formas de tortura, mas ampliaram o seu raio de ação, com a intenção de disciplinar o comportamento e restringir o espaço público em relação a concepções alternativas de conceber o cotidiano. A presença desse tema na pauta do aparato repressivo foi, inclusive, um dos elementos justificadores para que determinadas posturas “tropicalistas” fossem vistas como ameaças à segurança nacional.

Considerações finais

É possível apreender, pelo que foi apresentado no decorrer deste artigo, que a atuação da censura foi se diversificando à medida que as situações a serem reprimidas tornavam-se mais complexas. Se, em um primeiro momento, a idéia de subversão restringia-se à mensagem explícita, no decorrer do processo histórico as metáforas e o simbólico tornaram-se alvos privilegiados dos censores. Em várias oportunidades, artistas e intelectuais mencionaram que, por instinto de sobrevivência, muitos deles construíram uma “censura interna”, que pudesse ser capaz de cercear o próprio processo criativo a partir das condutas adotadas pela repressão. Desse ponto de vista, trabalhar os silêncios, o não-dito tornou-se uma estratégia para que a atividade artística não sucumbisse às armadilhas do cerceamento. Essa situação de insegurança e incertezas foi brilhantemente apresentada por Gianfrancesco Guarnieri na peça *Um grito parado no ar*, em 1973.

Outro procedimento que se tornou constante, no decorrer da década de 1970, foi a utilização de temas históricos, a partir dos quais o passado tornou-se um escudo para se falar do presente.¹⁵ Sob esse viés, Carlos Queiroz Telles produziu uma dramaturgia na qual a história veio para o centro do palco, como em *Frei Caneca e A Semana*. Entretanto, nesse período, o texto mais emblemático desse recurso e das diferentes formas de exercício da censura foi *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

O projeto era realizar um musical em que seriam atualizados cenicamente momentos da ocupação holandesa no Nordeste brasileiro, a partir de uma personagem que fisicamente não estaria em cena, o mulato Calabar. A estrutura dramática organizara-se em torno do seguinte questionamento: o que é traição? Calabar traiu o Brasil por que lutou ao lado dos holandeses? Eram tempos de “Brasil, ame ou deixe-o”, mas a sutileza dos autores

colocava a dúvida no passado, que, na ótica do Estado, deveria ratificar o presente e não despertar os mortos.

Como a censura reagiu a isso? Nesse momento, instalou-se também a censura econômica, isto é, não era suficiente apenas interditar o texto. O importante seria desencorajar os produtores a levar ao palco temas e peças que não interessassem à ordem vigente. Assim sendo:

Calabar foi uma experiência extraordinária porque contrariou até as normas burocráticas de censura. [...] O texto foi aprovado pela censura, quer dizer, sinal verde para a montagem do espetáculo. O espetáculo foi montado, gastou-se dinheiro, foi produzido e coisa e tal. Quando estava pronto, houve a segunda etapa da censura teatral, que é a exibição do espetáculo para, em geral, três censores que vêm simplesmente conferir se o que estava montado no palco coincidia com o texto aprovado, se os cortes eram respeitados. [...] E simplesmente, por ordens superiores, segundo alegaram na época, os censores se recusaram a comparecer ao espetáculo para a censura, o que acarretou a falência do espetáculo. Ele não foi proibido, ele foi falido. Dois meses mais tarde, saiu no Diário Oficial a proibição.¹⁶

Esse depoimento de Chico Buarque é altamente instigante, na medida em que, por um lado, permite que se vislumbrem as estratégias inovadoras da censura para o exercício da repressão; e, por outro, evidencia também que a resistência democrática foi continuamente se redefinindo e acolheu temas e denúncias que contribuíram com o processo de abertura.

Foram tempos de *Ponto de partida*, texto de Guarnieri. Nele, a morte de Vladimir Herzog, recriada cenicamente em uma lenda medieval, sob a direção de Fernando Peixoto, dizia solenemente para o Brasil e para os brasileiros: basta!

Ao enfrentar a censura, o arbítrio e a intolerância, a cena teatral produziu um dos momentos historicamente mais belos da cultura brasileira, pois soube sobreviver à violência e aos desmandos de “um tempo de guerra, de um tempo sem soll!”

Notas |

1. São desse período, dentre outros: *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho), *Pintado de alegre* (Flávio Migliaccio), *Quarto de empregada* (Roberto Freire), *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal).
2. Interview d'Augusto Boal. In: ROUX, R. *Le Théâtre Arena* (São Paulo 1953-1977) - Du théâtre en rond au théâtre populaire. Provence: Université de Provence, 1991. p. 614.
3. Sobre esse tema, consultar: TELLES, Narciso. Um Teatro para o Povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, NEHAC/UFU, n. 1, v. 1, p. 29-33, 1999.
4. O CPC da UNE foi objeto de várias publicações e estudos, dentre os quais se destacam: PEIXOTO, Fernando (Org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989; BARCELLOS, Jalusa. CPC da UNE: Uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994; VIEIRA, Thais Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil - versão Brasileira* (1962). Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.
5. MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 16.
6. O Teatro Oficina de São Paulo, nesse período, era administrado por Renato Borghi, Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa e Itala Nandi. Quando da decretação da prisão preventiva dos três primeiros, Itala manteve-se à frente do grupo, que reativou o curso de interpretação, ministrado por Eugênio Kusnet, e encenou a peça *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gil. Passado esse momento de tensão, Borghi, Peixoto e Zé Celso retomaram suas atividades com a montagem de *Andorra* (Max Frisch), que fora traduzida por eles durante o período de reclusão.
7. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62.
8. MICHALSKI, Yan, *op. cit.*, p. 33.
9. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 256-257.
10. *Apud* FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de Resistência*. São Paulo: Global, 1985, p. 68.
11. FERNANDES, Rofran, *op. cit.*, p. 69.
12. PRADO, Luis André do. *Cacilda Becker: Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 563.
13. LIGIÉRO, Zeca. O Living Theatre no Brasil. *ArtCultura*, NEHAC/UFU, n. 1, v. 1, p. 54-55, 1999.
14. *Ibidem*, p. 57.
15. Um estudo mais aprofundado da relação passado/presente na produção artística brasileira, durante a ditadura militar, encontra-se nas reflexões de Alcides Freire Ramos acerca do filme *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade). Para maior detalhamento, consultar: RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos*: Cinema e História do Brasil. Bauru-SP: EDUSC, 2002.
16. KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981. p. 179-180.

A historiadora **Rosângela Patriota** é professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde coordena o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). É autora de *Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo* (Hucitec) e *A Crítica de um teatro crítico* (Perspectiva), entre outros trabalhos.