

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontinuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontinuos@dirbi.ufu.br).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
ANA CAROLINA DE ARAÚJO E SILVA

ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO  
BRASILEIRO NO ANO DE 1968: EM CENA  
*A FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO*

UBERLÂNDIA  
2012

ANA CAROLINA DE ARAÚJO E SILVA

ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO  
BRASILEIRO NO ANO DE 1968: EM CENA  
*A FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO*

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial obrigatória para a obtenção do título de Bacharel em História.

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos

UFU  
2012

SILVA, Ana Carolina de Araújo (1988)

Aspectos dramáticos e políticos do teatro brasileiro no ano de 1968: em cena *A Feira Paulista de Opinião*

Ana Carolina de Araújo e Silva - Uberlândia, 2012.

56 fls.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos

Monografia (Bacharelado) - Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Palavras-Chaves: Teatro, Censura, Ditadura Militar.

ANA CAROLINA DE ARAÚJO E SILVA

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Leilane Aparecida de Oliveira  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

---

Prof.<sup>a</sup> Ms. Talitta Tatiane Martins Freitas  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

*À minha maior saudade: Papai,  
se cheguei até aqui é por você!*

---

# AGRADECIMENTOS

---



*Que seja cumplicidade, porque a vida é difícil sem afetos*

Lya Luft

ESTA É UMA OCASIÃO ESPECIAL. É o momento em que encerro mais um ciclo da minha vida e, por isso, se torna tão importante agradecer a todos que de alguma forma contribuíram para que este momento chegasse.

Agradeço a Deus, que iluminou meus passos, me ajudou a transpor todos os obstáculos e me deu forças quando eu achei que não conseguiria chegar até ao final.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosangela Patriota, pela orientação, paciência, amizade, generosidade, exemplo de profissionalismo, carinho e longas conversas. Sou eternamente grata pela oportunidade que me ofereceu e confiança no meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, pelas aulas de Brasil V que tanto me encantaram. Por tantas conversas nas manhãs de quarta-feira, pela amizade e generosidade: muito obrigada!

Às Prof<sup>a</sup>. Ms. Talitta Tatiane Martins Freitas e Leilane Aparecida Oliveira que tão prontamente aceitaram participar desta banca.

Ao meu exemplo de força, que me segurou nos últimos cinco anos diante de todas as dificuldades: obrigada Mamãe!

À minha irmã Juliana, por ser forte, por ser madura, por em vários momentos fazer o papel de irmã mais velha e cuidar de mim.

À Keila, que mesmo distante se faz presente todos os dias e que torceu muito por este momento.

E à minha maior saudade, àquele que me faltam palavras para agradecer, àquele que faz tanta falta, àquele que foi minha força para chegar ao final deste curso: obrigada Papai! Eu

---



## AGRADECIMENTOS

---

tenho absoluta certeza que o senhor está muito feliz com essa vitória. Sempre me lembrarei da sua força e da sua luta: este é o motivo para que eu me levante todos os dias e siga em frente.

Nos últimos anos, eu transformei a UFU no meu segundo bairro e o NEHAC no meu segundo lar. E fui tão bem recebida nesse segundo lar...

À querida amiga Talittinha, parceira de loucuras, socorro nas horas que mais precisei (*Tatá, quantas gotas de adoçante eu coloco no café? Tatá, acho que fiz alguma coisa errada com o computador!!*), companheira de congressos (organizando e participando), companhia nas tardes intermináveis, colo para chorar... foram tantos momentos! Muito obrigada, amiga!

À amiga Maria Abadia: exemplo de competência, companheira de lanches, conversas e risadas! Sua presença sempre iluminou nosso Núcleo.

Aos meus queridos amigos Doutores: Nádia, Kátia e Rodrigo: alegria nos congressos!

Aos meninos: André, Renan, Julierme, Alexandre e Rodrigo Francisco pelos momentos de diversão e risadas sem fim.

Às meninas Leilane, Liliane, Viviane, Mislele e Fabrícia agradeço a doçura e carinho que sempre tiveram comigo.

Às queridíssimas amigas Amanda e Kamilla, companhia divertida e cafés que deixaram saudades!

Agradeço também às minhas amigas: Cássia, Grace e Lays. Os últimos meses foram mais doces com vocês do meu lado. À Cassinha, minha conterrânea, agradeço pelo abraço apertado no início de cada manhã: sua presença traz leveza ao núcleo e tenho certeza que “passei o bastão” de monitora para a pessoa certa. À Grace, agradeço a amizade, as dicas de moda e os momentos de descontração: sua beleza externa só não é maior que sua beleza interior! À Lays agradeço os conselhos, as conversas, as risadas, os silêncios, as “patadas”. Meninas, a vocês eu só digo uma coisa: “É uma cilada, Bino!”.

Aos demais integrantes do NEHAC deixo meu sincero agradecimento e meus votos de sucesso na carreira acadêmica.

Não posso deixar de lembrar dos amigos da 33ª Turma de História – UFU. Vocês marcaram minha vida!

---

## AGRADECIMENTOS

---

Aos queridos Anderson, Michel e Gustavo: meu querido Bando Beer, alegria das minhas manhãs. Aos amigos de sempre Júlio César e Kássius na certeza que sentirei falta das nossas risadas.

Às meninas: Larissa e Ana Tereza agradeço a atenção e carinho!

À minha querida amiga Ariane: lá em 2006 eu já tinha certeza que nossa amizade seria pra sempre! Querida amiga, você foi minha força durante esse curso de História.

À Laila Caroline: exemplo de superação. Muito obrigada, você me ensinou o que é ser forte!

Ao querido, insuperável, inenarrável, insubstituível MSP: Carla, Juliana, Karen, Laís, Renata e Tamyres. Vocês foram minha ‘válvula de escape’ nesses últimos anos. Amizade para todas as horas – no último ano eu tive certeza disso! Muito obrigada, meninas: à Carla pelas conversas sobre Leila Diniz; à Ju por ser forte, companheira, amiga, divertida e por nunca esquecer do nosso movimento; à Karenzita pela amizade, à Laís por falar, falar, falar, falar e saber me ouvir quando eu mais precisei, à Rê por não me esquecer e sempre fazer tanta questão da nossa amizade e, finalmente, à Tatá, por ter um contrato com o site da OI e lotar meu celular de torpedos! (foram esses torpedos que me deixaram firme).

Aos demais amigos da 33ª deixo meu abraço, carinho e o meu muito obrigada! Sinto saudades.

Agradeço ainda à bonita Letícia: sua amizade e bom humor tornaram minha vida mais feliz! Nos afastamos, mas te carrego aqui no meu coração como se você fosse minha irmãzinha.

Agradeço ainda os amigos do Instituto de História: Gaspar, Luciana e João Batista pela ajuda nos assuntos burocráticos e às Professoras Doutoras Marta Emisia e Regina Ilka pelo carinho e confiança nos trabalhos de Estágio.

Ao CNPq agradeço por ter financiado esta pesquisa.

Por fim, agradeço ao Thomaz por nos últimos sete meses ter me perguntado todos os dias: “Sua monografia já está pronta?” e principalmente, por no último mês me acalmar nos momentos em que pensei que não iria conseguir!

A todos, os meus sinceros agradecimentos!

---

---

## RESUMO

ESTE TRABALHO OBJETIVA analisar o espetáculo teatral *Primeira Feira Paulista de Opinião*, escrito e encenado em 1968, em resposta às represálias da censura em relação às movimentações artísticas que aconteciam no país. Pretende-se, também, avaliar as práticas culturais da década de 1960, alvo das arbitrariedades da Ditadura Militar, tendo como referência o trabalho realizado pelos autores da *Feira*.

Neste sentido, tem-se o objetivo de recuperar a historicidade inerente ao texto dramático, buscando construir validades sobre seu momento histórico, por meio dos questionamentos suscitados a partir da análise das peças e do contexto histórico no qual elas se inserem.

Por fim, cabe ressaltar que estas reflexões se estabelecem à luz das discussões advindas da História Cultural, e no debate teórico-metodológico travado em torno das conexões Arte/Sociedade e História/Linguagens Artísticas.

**Palavras-Chave:** Teatro, Censura, Ditadura Militar.

---

## SUMÁRIO

Resumo-----	VII
Introdução-----	01
Capítulo I:	
Teatro de Arena: Aspectos estéticos e históricos -----	08
Capítulo II:	
<i>Primeira Feira Paulista de Opinião</i> : aspectos dramáticos e políticos do teatro brasileiro no ano de 1968 -----	22
Capítulo III:	
Estrutura Dramática e Significados de <i>Animália</i> e <i>A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa</i> -----	40
Considerações Finais -----	50
Referências Bibliográficas -----	52

---

---

# INTRODUÇÃO

---

*Contra ela (a ditadura) e contra os seus métodos deve maniqueísticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as platéias de sábado — deve-se agora buscar o povo.*

Augusto Boal

**O que pensa você da arte de esquerda?**

POR TER COMO OBJETO de pesquisa um texto teatral, este trabalho se vincula ao campo das Linguagens e da História Cultural. Neste sentido, torna-se importante atermo-nos ao binômio Arte e Sociedade, onde a cultura é vista e compreendida como parte integrante do social. Isso significa afirmar a existência de uma inter-relação entre fenômenos culturais e socioeconômicos, onde, por meio das práticas culturais da década de 1960, constroem-se interpretações sobre a sociedade daquele período, marcado pela arbitrariedade da Ditadura Militar e que tinha, em suas manifestações artísticas, um campo de luta e de resistência contra a opressão.

A obra artística escolhida para fazer o diálogo entre história e sociedade foi o espetáculo teatral *Primeira Feira Paulista de Opinião* com textos de Augusto Boal, Bráulio Pedrosa, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Lauro César Muniz e Plínio Marcos. As peças foram escritas no ano de 1968, ou seja, em um momento em que a população brasileira estava perdendo o direito de se expressar enquanto indivíduos teoricamente livres, visto que, o estado de arbítrio (Ditadura Militar) estava sendo instaurado. A *Feira Paulista* surgiu da idéia vários artistas da época, que resolveram se juntar para protestar contra os cortes que a censura vinha fazendo nas obras artísticas daquele momento.

Não há como negar que a década de 1960 foi o nicho de diversas manifestações nos diferentes âmbitos da sociedade – nos campos Político, Social e Cultural. No Brasil, especificamente, acompanhou-se a instauração do Golpe Militar em 1964, a declaração do Ato Institucional n. 5 (1968), a luta armada e as diversas formas de resistência

democrática.<sup>1</sup> Junto a isso, são notórias as transformações ocorridas na sociedade decorrente do intenso processo de industrialização, iniciado já nas décadas anteriores. Este impôs além de um novo padrão de consumo uma nova maneira de se relacionar. Por esse viés, torna-se mister ressaltar a importância dos diferentes movimentos sociais, marcados por um frutífero diálogo entre os binômios Arte e Política, Teatro e Sociedade. Consideramos então que a década de 1960 – mais precisamente o ano de 1968 - foi um momento de intensa agitação cultural. Sobre isso, Zuenir Ventura afirma que

serão os nossos anos de chumbo, quando essa geração solar, escancarada e comunicativa, troca as ruas pela paisagem lunar da clandestinidade – para se enfiar nos soturnos aparelhos, ou para mergulhar nos subterrâneos da droga. A nossa história é a de 68, ou melhor, uma das possíveis histórias de um período rico demais para ser apreendido em uma só visão<sup>2</sup>

Devido a intensa efervescência cultural daquele momento, a arte era vista como um grande instrumento de luta e possibilidade de transformação social, e as criações artísticas importantes instrumentos de discussão da realidade nacional.

E é tomando como norte este período tão conturbado que o presente texto tem como objeto de análise o espetáculo teatral *Primeira Feira Paulista de Opinião*, encenado em julho de 1968, pelo Teatro de Arena de São Paulo. Nesse sentido, é importante contextualizar o momento histórico em que o espetáculo em questão foi escrito. Segundo Alcides Freire Ramos,

[...] por meio do contexto, nos é possível entender um pouco melhor os dilemas enfrentados no tempo vivido pelos críticos e autor, bem como em que arena a obra vai atuar. É claro que, durante o trabalho de contextualização algumas dúvidas sempre surgem: não será uma espécie de determinismo operar desta forma? Não estaremos levando para a obra possíveis significados que, em realidade, ela não comporta?<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre o assunto é válido consultar o texto: PATRIOTA, Rosangela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Nuevos**, n. 6, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>. Acesso em: 20 Fev. 2012.

<sup>2</sup> VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 15.

<sup>3</sup> RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 327.

Dessa forma, o autor nos mostra a preocupação em situar o momento de produção do espetáculo, pretendendo contemplar parte da produção teatral daquele momento histórico. Para isso, foi necessário trilhar **no primeiro capítulo**, um breve histórico do Teatro de Arena de São Paulo em consonância com outros grupos teatrais daquele período.

Analisar a trajetória do Teatro de Arena acarreta, em um primeiro momento, perceber as diferenças entre os discursos produzidos por quem participou do mesmo (internas) e as reflexões de outros intelectuais, em diferentes períodos (externo). Sendo assim, é por meio desses discursos que ao longo dos anos vai se criando uma historiografia sobre esse grupo teatral.

Fundado em 1948 pelo ex-aluno da Escola de Artes Dramáticas, José Renato o Teatro de Arena se apresentou de princípio uma ótima opção, devido às facilidades e vantagens, sobretudo econômicas, do “palco em arena”, principalmente em relação ao padrão de qualidade imposto ao teatro paulista, após a fundação do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC). Todavia somente em 1955 o grupo inaugurou sua sede própria, à Rua Teodoro Bayma, com o espetáculo *A roda dos ventos* de Claude Spaak. Nesse mesmo período, intensificou-se uma aproximação do Arena com o Teatro Paulista de Estudantes (TPE), vindo posteriormente a ocorrer a fusão desses dois grupos, e a incorporação de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, e posteriormente Augusto Boal, diretor teatral recém chegado dos EUA.

Seu repertório, no início, era eclético e mesclando textos clássicos, peças policiais, comédias inglesas e americanas. Porém o grande momento desta trajetória ocorreu em 1958, com a encenação de *Eles não usam Black-tie*. Neste momento o Arena passava por um momento de problemas econômicos e de divergências internas que o empurravam para o seu fechamento. Não restando alternativa, José Renato decide encenar a peça *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, para encerrar a carreira do Arena, mas devido o seu sucesso isso não ocorreu, redimensionando a expectativas estéticas e políticas do grupo.

Em fins da década de 50, José Renato saiu do Arena para dirigir o Teatro Nacional de Comédia, motivado pela perspectiva de realizar espetáculos que um palco em arena não comportariam.

Antes de mais nada, sinto uma imensa ternura. E hoje lamento que a gente nunca mais tenha conseguido recuperar aquela possibilidade de



trabalho em grupo. Seria fundamental, para nós que fazemos teatro, formar grupos que trabalhassem juntos, pelo menos por dois ou três anos [...].<sup>4</sup>

Neste sentido, as memórias de José Renato são produzidas por suas experiências e anseios e não por implicações políticas e estéticas. Essas motivações também podem ser encontradas nas falas de Gianfrancesco Guarnieri quando questionado sobre sua peça *Eles não usam Black-tie*. Em seus depoimentos, ele faz referência a sua infância, no Rio de Janeiro; quando o dramaturgo teve uma aproximação com as camadas subalternas da população, enfatizando a influência do contexto na produção teatral.

Ao lado desses depoimentos, deve-se destacar que o Teatro de Arena teve entre seus membros, intelectuais que construíram reflexões sobre o trabalho do grupo e seus possíveis significados. Vianinha e Augusto Boal, além da criação artística, também produziram textos que buscam tecer interpretações sobre teoria teatral, assim como sobre teatro brasileiro, focalizando, no caso de Boal, o significado histórico da trajetória do Arena.

Oduvaldo Vianna Filho permaneceu no grupo entre 1956 a 1960, oriundo do TPE, produzindo textos que buscavam dar inteligibilidade aos momentos políticos e estéticos por ele vivenciados. Ao analisar *Black-tie*, ele buscou perceber como o grupo se mobilizou em torno de temas e ações para a organização do teatro brasileiro, escrevendo ensaios, como por exemplo, *Teatro de Arena: histórico e objetivo* (1959).

Vianinha se desliga do grupo em 1960, pois acreditava que o Teatro de Arena deveria estar em consonância com um projeto maior de mobilização da sociedade brasileira, no sentido de dinamizar a “revolução democrático-burguesa” e estimular as transformações históricas.

Observando a historiografia e a trajetória de Augusto Boal, , percebemos que ele tinha como foco de suas reflexões o Teatro de Arena em si, o que tornou os seus escritos uma das principais referências teóricas, políticas e artísticas sobre o grupo. Em suas reflexões, Boal analisa a trajetória do Arena em antes de e depois de 57,

---

<sup>4</sup> DEPOIMENTOS VI. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 99. apud PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro: A historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia; Programa de Mestrado em História, 2001, p. 175.

procurando uma lógica para as apresentações. E segundo ele, antes de 1957 o Arena não tinha uma ideologia, sem características definidas “[...] o Arena era um local onde se faziam peças de qualquer tipo. [...] Foi naquela época, em 58, que começou a fazer peças só nacionais, brasileiras...”.<sup>5</sup> Esse processo de construção ideológica do Arena foi fomentado, ainda segundo Boal, pelas expectativas de progresso advindas do governo Kubistechek, que deu elementos explicadores das inovações ocorridas na música, no cinema e no teatro.

Portanto, o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional passou a ser o foco das preocupações, impulsionando a criação do Seminário de Dramaturgia,<sup>6</sup> uma oportunidade de criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

O Arena de São Paulo sustentava sua programação no autor brasileiro. Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas.<sup>7</sup>

Desse ponto de vista, a proposta instaurada por esse grupo era levar aos palcos discussões acerca dos problemas vividos, principalmente pelas camadas populares. Os Seminários de Dramaturgia, sob esse aspecto, se mostrou uma oportunidade para que dramaturgos e atores pudessem exercitar o processo criativo, bem como travar discussões com a realidade vivenciada dentro e fora dos palcos.

---

<sup>5</sup> DEPOIMENTOS VI. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 99. apud PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro: A historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia; Programa de Mestrado em História, 2001, p. 179.

<sup>6</sup> “O Seminário de Dramaturgia do Arena foi organizado em caráter permanente, reunindo-se inicialmente todas as manhãs de sábado, e durou quase dois anos, com interrupções. Era constituído por um núcleo central de elementos próprios do Arena. Reunia também gente não pertencente ao grupo interessada em discutir problemas teatrais. Teve ramificações em várias cidades onde o Arena se apresentou, como Rio e Recife. A inclusão de novos dramaturgos, que quisessem ter seus textos discutidos, estava condicionada à apresentação de um original, que deveria ser aprovado em reunião do grupo. GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n 24, MEC/SEC/SNT, p. 67, 1978.

<sup>7</sup> 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. 123.

Os anos que se seguiram até o golpe de 1964 são marcados pela prerrogativa de um teatro comprometido com as camadas subalternas do país,<sup>8</sup> seja por meio dos autores nacionais, seja a partir da nacionalização de obras estrangeiras. Nessa conjuntura, principalmente a partir de 1968, o Teatro de Arena toma para si a tarefa de *resistência democrática*, uma forma de oposição frente à situação autoritária.

Sob esse ponto de vista, a *Primeira Feria Paulista de Opinião* é uma resposta direta às transformações ocorridas nesse período, uma forma de oposição ao autoritarismo instaurado. E no **segundo capítulo**, iremos trabalhar a criação do espetáculo que era composto de 6 peças: *Animália* (Gianfrancesco Guarnieri), *A Receita* (Jorge Andrade), *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos), *O Líder* (Lauro César Muniz), *O Sr. Doutor* (Bráulio Pedroso) *A Lua muito pequena* e *A caminhada perigosa* (Augusto Boal) e surge em um momento de intensa repressão (mesmo que tenha sido encenado antes da instauração do AI-5).

É evidente que o golpe interrompeu as atividades culturais, porém, a partir de 1965, quando ação dos censores começa a se tornar mais ofensiva, o teatro insiste em continuar uma atitude de desafio e oposição. Além dos principais redutos de renovação do teatro nacional, como o Arena e o Teatro Oficina, surgem então novos espaços de resistência, como o Teatro Ruth Escobar em São Paulo, e o Teatro Opinião no Rio de Janeiro, cujas produções foram muito importantes na defesa do teatro no decorrer da década de 1960.

E, finalmente, o terceiro capítulo aborda o texto que norteou a produção da Feira: *O que pensa você da arte de esquerda?* Assim como os temas elencados por Boal e Guarnieri nas peças *Animália* e *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*.

---

<sup>8</sup> Cf. PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 4, Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 15 junho 2011.

---

**TEATRO DE ARENA:**  
**ASPECTOS ESTÉTICOS E**  
**HISTÓRICOS**

**CAPÍTULO I**

---

A DÉCADA DE 1950 marcou um momento ímpar da história brasileira: a perspectiva da construção de uma nação promissora. O ritmo frenético da urbanização, do desenvolvimento, o alegre tom de otimismo estampado nos discursos de grande parte da população... Como nunca antes, crescia a expectativa do nosso acesso eminente ao “Primeiro Mundo”.

Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância.<sup>9</sup>

Nesse pós-guerra, o processo de industrialização vivenciou momentos decisivos, principalmente a partir de 1955 quando Juscelino Kubitschek assume o governo e implementa sua plataforma desenvolvimentista: 50 anos em 5. Como não poderia deixar de ser, todas essas mudanças incidem sobre os hábitos da população, que incorpora padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos.

Observa-se, nesse momento, a prerrogativa de uma sociedade em movimento, que caminha rumo a uma revolução social burguesa,<sup>10</sup> onde acreditava-se participar de um projeto maior de mudança social. Por isso,

Acima de todas as divergências de orientação, havia um valor que era comum a todos, a construção da nação e da civilização brasileira. Foram eles [homens e mulheres, jovens inspirados pelo trabalhismo de feição positivista, pelo socialismo, pelo comunismo] que deram vida à imprensa, às universidades, aos movimentos culturais, aos sindicatos, aos partidos políticos progressistas, a campanhas como a do “Petróleo é nosso”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 560.

<sup>10</sup> Termo utilizado por Rosângela Patriota que diz respeito ao processo de conscientização e mobilização social, ocorrido principalmente na década de 1950, identificado com a necessidade de discutir a realidade brasileira, mobilizando os setores comprometidos com os interesses nacionais. Sobre o assunto, consultar: PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v. 24, 1. 2, p. 79-110, 2005. Disponível em: << <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf> >>. Acesso em: 28 abr. 2011.

<sup>11</sup> MELLO; NOVAIS, 2004, op. cit., p. 616.

No campo da arte, também foram significativos esses momentos, uma vez que,

[...] na década de 1940, pessoas ligadas à arte teatral ansiavam pela superação de técnicas e do repertório do teatro que até então se fazia no País. Atores, diretores, cenógrafos e dramaturgos motivados com as transformações pelas quais a sociedade paulistana estava passando, mobilizaram-se na construção do “teatro moderno”.<sup>12</sup>

Segundo Sírley Cristina Oliveira, ao lado das mudanças estruturais advindas da consolidação do setor industrial brasileiro e do crescimento econômico, o “[...] País também se encontrava envolto no florescimento de importantes instituições culturais”.<sup>13</sup> O teatro estava em pleno processo de renovação, com a perspectiva de se igualar, profissionalmente, com aquele oferecido nos países europeus.

Para tanto, não há como negar o importante papel desempenhado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), um dos principais responsáveis pela renovação do teatro nacional. Fundando em 1948, por Franco Zampari, “[...] o TBC passou a ser referência para aqueles que pretendiam ingressar na atividade teatral [...]”.<sup>14</sup> Essa referência se dava tanto no que diz respeito à estrutura física (cenários, figurinos, palco, etc.), como também no imperativo de se profissionalizar o trabalho do ator, por meio do estudo e da pesquisa.

O TBC organiza definitivamente a estrutura profissional do teatro brasileiro, cria mentalidade nova em nível de repertório e estudo do teatro, introduz repertório ao gosto da exigência burguesa, mas coloca os espectadores em contato com um nível superior de dramaturgia, forma grande número de intérpretes que depois saíam de suas fileiras para organizar companhias nos mesmos moldes, já mais independentes quanto à escolha de repertório.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Sírley Cristina. O Teatro Paulista nas Décadas de 1950 e 1960: Temas, Ideias e Trajetórias. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPG em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 56.

<sup>13</sup> Ibid., f. 56.

<sup>14</sup> PATRIOTA, Rosângela. História, Memória e Teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: Contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia; Programa de Mestrado em História, 2001, p. 172.

<sup>15</sup> PEIXOTO, Fernando. A vitalidade do *Cordão Encarnado*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 67.

Ser burguês talvez seja uma das mais repetidas críticas direcionadas ao TBC. Todavia é inquestionável que sua influência atingia a todos: seja para ir de encontro com seus ideais, seja para negá-los. A fundação da Escola de Arte Dramática (EAD), por Alfredo Mesquita, por exemplo, nasce da procura e da necessidade de profissionalização da classe teatral. Todavia, sua criação não tinha por objetivo único a formação dos artistas, mais do que isso, propunha a fomentação de um novo teatro, em consonância com as transformações que o Brasil, e especialmente São Paulo, estava vivenciando. Assim, conforme as palavras de Alfredo Mesquita, “[...] a Escola tinha por base [...] a aplicação de um teatro cultura, em seus dois sentidos: como divulgação e expressão cultural, já que todo país culto tem um bom teatro sem sombra de dúvida”.<sup>16</sup> (Destaque nosso)

Buscava-se elevar o nível do teatro oferecido no país, tanto no que diz respeito ao repertório como também no que concerne à técnica, à qualidade dos atores, diretores, cenógrafos, críticos, etc. Dentre os jovens formados na EAD, encontra-se José Renato, o qual, a partir da leitura e discussão do livro **Theatre in the round** (“Teatro em arena”), de Margot Jones, vislumbra a possibilidade de fazer teatro fora dos parâmetros caríssimos do TBC, mas com profissionalismo e qualidade.

Segundo a reportagem de Mattos Pacheco, para o jornal *Última Hora*, o teatro em forma de arena pode ser considerado uma “[...] revivescência das antigas formas de teatro grego e medieval”.<sup>17</sup> No Brasil (e, diga-se de passagem, pela primeira vez na América Latina) essa forma de teatro foi idealizada, quando José Renato, em 1952, dirigiu e apresentou a peça *Demorado Adeus*, de Tennessee Williams. Segundo Mattos, o espetáculo foi realizado

[...] num segundo andar de um prédio da rua Major Diogo, onde por coincidência, na parte de baixo funcionava um teatro de moldes clássicos, o TBC [...]. A plateia era formada quase exclusivamente de artistas de teatro e alunos da EAD. Todos saudaram o teatro de arena como uma maneira inteligente e prática de fazer teatro. Nasceu vencedor, naquela noite, o teatro de arena no Brasil.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> OLIVEIRA, Sírely Cristina. O Teatro Paulista nas Décadas de 1950 e 1960: Temas, Idéias e Trajetórias. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPG em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 60.

<sup>17</sup> PACHECO, Mattos. Teatro de Arena no Museu de Arte Moderna. *Última Hora*, São Paulo, 28 de abril de 1953. Disponível em: [www.uol.com.br/teatroarena/#](http://www.uol.com.br/teatroarena/#). Acesso em: 18 Jul. 2011.

<sup>18</sup> Ibid.

A partir dessa experiência, José Renato, Sérgio Sampaio e Emilio Fontana fundam a primeira Companhia de Teatro de Arena, representando aos sábados e domingos – no Museu de Arte Moderna – *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens. A fundação desse grupo, em 1953, modifica substancialmente o cenário cultural paulistano, pois nasce com uma proposta de representação inovadora, tanto nos aspectos financeiros,<sup>19</sup> como também na relação palco/plateia.

Somente em 1955 o grupo inaugurará sua sede própria, o famoso teatro em arena à rua Teodoro Baima, número 94. Nesse contexto, podemos afirmar que o Teatro de Arena surge como uma resposta às montagens luxuosas feitas em São Paulo, visto que suas marcações cênicas possibilitavam apresentações em praças, escolas, ruas, indo de encontro com uma necessidade não somente ideológica como também econômica.

Contudo, é importante ponderar que o projeto político do Arena foi construído a longo prazo, levando-se em conta as necessidades do grupo e as condições históricas do momento. Tanto é assim que o início de suas atividades é marcado por grandes indefinições e questões de escolha do público, definição do conceito de classe, repertório dos espetáculos ainda não faziam parte do rol de preocupações da Companhia, que acabava de se instalar em São Paulo.<sup>20</sup>

Essa passagem mostra-se esclarecedora, uma vez que traz à tona uma questão de suma importância: o Arena não nasce como símbolo do teatro nacionalista, ao contrário, ele toma para si a tarefa de construção de uma dramaturgia nacional a partir de condições históricas externas aos seus planejamentos.

Sendo assim, nos primeiros anos desse grupo são encenadas peças estrangeiras, que pouco diferenciavam do repertório de teatros como o TBC, a não ser por sua forma e estética. “Era um repertório eclético que mesclou textos clássicos, peças policiais,

---

<sup>19</sup> Essa forma de teatro se apresenta barata, uma vez que, com o palco em arena, não é necessário o investimento em grandes cenários. Eram valorizados, nesse caso, os figurinos e a própria interpretação do ator.

<sup>20</sup> OLIVEIRA, Sírely Cristina. O Teatro Paulista nas Décadas de 1950 e 1960: Temas, Idéias e Trajetórias. In: \_\_\_\_\_. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPG em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 71.



comédias inglesas e americanas”,<sup>21</sup> como, por exemplo, *Escola de Maridos* (Molière), *A Mandrágora* (Maquiavel) e *Ratos e Homens* (John Steinbeck).

A mudança desse foco se deve à encenação de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. Todavia, este marco constituído deve ser repensado à luz do seu momento histórico.<sup>22</sup> Segundo Meiriely Cardoso Fortunato,<sup>23</sup> esse foi um momento de crise no Teatro de Arena, uma vez que, devido a problemas econômicos e divergências internas, o teatro se encontrava na eminência do seu fechamento. Assim, não restavam alternativas: José Renato decide encerrar as atividades do grupo tendo como último espetáculo a obra de Guarnieri.

Todavia, o sucesso de crítica e de público não somente evitou o fechamento das portas do teatro da rua Teodoro Baima, como redimensionou suas expectativas estéticas e ideológicas. O desenvolvimento de uma dramaturgia nacional passou a ser o foco das preocupações, impulsionando a criação do Seminário de Dramaturgia, uma oportunidade de criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

O Arena de São Paulo sustentava sua programação no autor brasileiro. Não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> PATRIOTA, Rosângela. História, Memória e Teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: PATRIOTA, Rosângela; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Org.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: EDUFU / PPG em História-UFU, 2001, p. 173.

<sup>22</sup> Tornam-se válidas as palavras de Carlos Vesentini sobre a necessidade de desconstrução dos marcos históricos. Segundo ele, “A indeterminação dos possíveis, quando em luta, e os momentos em que eles foram jogados são excluídos. / Se a memória exorciza a história da própria história, tal acontece pela afirmação do realizado e pela construção do fato, escapando da vista, da nossa vista, tanto o conjunto do processo revolucionário, quanto **instantes nos quais outras possibilidades se abriam, isto é, possibilitavam-lhe outro sentido, em virtude de outras propostas**”. (Destaque nosso) (VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 139.) Sendo assim, mostra-se necessárias as reflexões de Rosângela Patriota acerca das periodizações do Teatro de Arena realizadas por Augusto Boal. Segundo ela, os escritos desse artista e interprete, principalmente a obra *Teatro do Oprimido*, se tornaram norteadores das interpretações acerca da trajetória desse grupo paulista. Assim sendo, consolidou-se a idéia de que “Etapas”, como se a trajetória do Arena pudesse ser definida *à priori*, excluindo-se do processo as vicissitudes do momento histórico. Sobre o assunto consultar: PATRIOTA, 2001, op. cit.

<sup>23</sup> FORTUNATO, Meiriely Cardoso. **Tartufo**: Um Clássico Europeu no Teatro de Arena de São Paulo. 2003. 85 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

<sup>24</sup> 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. 123.

Os anos que se seguiram até o golpe de 1964 são marcados pela prerrogativa de um teatro comprometido com as camadas subalternas do país,<sup>25</sup> seja por meio dos autores nacionais, seja a partir da nacionalização de obras estrangeira. Em ambos os casos, ser *nacional* era estar em sintonia com as perspectivas sociais do momento.

Era o governo de Jânio Quadros – João Goulart (1961-1964), quando muitos artistas e intelectuais acreditaram que um país subdesenvolvido tal qual o Brasil era capaz de produzir obras com caráter ‘nacional’ e ‘popular’, forma encontrada de se erradicar o subdesenvolvimento. Manifestações várias tais como as campanhas de alfabetização de Paulo Freire, shows ambulantes, peças de teatro representadas às portas de fábricas e filmes sobre favelas ratificavam essa postura, esse movimento. Ao mesmo tempo, tais manifestações contribuíram para estruturar um meio de produção cultural bem definido. Vivia-se, à época, uma economia mundial bipolarizada que proporcionou aos intelectuais do país a possibilidade de questionar os rumos do país e um maior engajamento.<sup>26</sup>

Durante a década de 60, o Brasil presencia transformações políticas, enfrenta crises econômicas e vê a chamada “intelectualidade de esquerda” desenvolver grandes trabalhos artísticos. No que se refere à política, Jânio Quadros, renuncia sete meses após assumir o cargo de presidente da república e faz de seu vice João Goulart o sucessor legal. Esta situação não agradava nem à UDN nem aos militares, pois Goulart tinha sido eleito pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), - partido contrário à UDN.

No entanto, apesar da legalidade da situação, os ministros militares anunciaram que não seria permitido a Goulart tomar posse, sob a alegação de que o vice-presidente levaria o país ao comunismo. Jango assume a presidência, porém com poderes reduzidos. Uma emenda constitucional aprovada apressadamente transformou o Brasil em uma República Parlamentar. João Goulart aceitou com relutância este compromisso, mas imediatamente começou a planejar a reconquista dos plenos poderes presidenciais, readquiridos em janeiro de 1963, quando um plebiscito nacional lhe devolveu o sistema presidencial.

---

<sup>25</sup> Cf. PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 4, Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 20 maio 2011.

<sup>26</sup> VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância em Brasil – Versão Brasileira (1962)**. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, f. 15.

Nesse período, o país enfrentava uma crise econômica e Goulart teve que recomeçar as negociações com os credores, agora não mais confiantes na política do país, ainda mais sabendo que o presidente seguia orientações esquerdistas. Outro problema que o presidente teve que enfrentar foi a inflação que na década de 60 escandalizava até mesmo os brasileiros que até então sempre foram tolerantes.

Enquanto os membros da UDN e militares se opunham ao presidente, vivia-se a euforia nacionalista da luta pelas “Reformas de Base” (série de projetos que propunham mudanças na estrutura política, econômica e social do país, como reforma agrária, educacional, tributária, etc.). No Sul, o governador gaúcho, Leonel Brizola, deu início a uma política de desapropriação. No Nordeste, os conflitos armados entre fazendeiros e posseiros cresceram, e as Ligas Camponesas se expandiram sob o impulso da legalização do sindicalismo nas zonas rurais. Deu-se andamento à legalização do voto do analfabeto e aprovação de uma reforma para o ensino através da LDB (Leis de Diretrizes e Bases) e o fortalecimento das classes trabalhadoras. No Recife, em particular, Miguel Arraes colocou o Estado como promotor do método Paulo Freire, uma experiência pedagógica renovada e apoiada pelo MCP – Movimento de Cultura Popular.

Com apoio de Miguel Arraes, o MCP desenvolveu experiências pedagógicas de base renovadora e organizou conjuntos cênicos de operários, que se apresentavam nos bairros de Recife, fazendo assim uma integração entre a população e a arte.

Segundo Silvana Garcia.

[...] o MCP cria os clubes de teatro, organizados nos centros educativos operários e nos sindicatos, formando assim conjuntos cênicos de operários, que se apresentam em sistema de revezamento em todos os bairros do Recife, levando uma mensagem de arte à população proletária do Recife e também às massas camponesas do interior do Estado.

Diversos grupos de teatro se reúnem em torno do Teatro de Cultura Popular, que conta com uma concha acústica e um teatro-circo ambulante – o Teatro do Povo – para suas apresentações. Trazem o Arena de São Paulo, que apresenta Revolução na América do Sul e que desenvolve um Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal e um laboratório de interpretação, dirigido por Nelson Xavier e Milton Gonçalves. Desta Passagem do Arena pelo MCP de Recife fica a encenação de uma peça, Julgamento em Novo Sol, escrita por um coletivo de cinco autores e dirigida por Nelson Xavier. No cabeçalho do texto de apresentação, no programa da peça consta: A aliança que no Movimento de Cultura Popular se consolida entre

estudantes, intelectuais e as camadas populares torna invencível a sua causa: teatro e cultura para a emancipação do povo”<sup>27</sup>

Outro momento importante deste período é a criação do Centro Popular de Cultura, com a apresentação da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Chico de Assis. Primeiramente, o CPC centrou-se nas atividades teatrais. Posteriormente foi criado um Departamento de Cinema e em seguida criaram-se outros setores como música, artes plásticas, alfabetização de adultos e literatura. As peças teatrais que o CPC apresentava eram divididas entre o palco e o teatro de rua, sendo que as peças, com uma estrutura mais consistente eram encenadas na sede da UNE.

Para atingir um público mais diversificado, que não ficasse restrito somente a estudantes, o CPC desenvolveu o teatro ambulante, assim as peças eram apresentadas fora das faculdades e entravam em contato com a população.

Enquanto coletivo, o CPC teve uma produção bastante fértil e diversificada. Nos seus dois anos e meio de existência, além dos cursos e do trabalho com o teatro, produziram um longa metragem, “Cinco Vezes Favela”, com episódios de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman; gravaram os discos “O Povo Canta” e “Cantigas da Eleição”, produziram a coleção “Violão de Rua” para a série “Cadernos do Povo Brasileiro”, editados pela Civilização Brasileira, além de várias outras publicações, entre as quais diversos folhetos de cordel <sup>28</sup>

Silvana continua:

Mas, o aspecto mais relevante do CPC foi a multiplicação da experiência que tinha no coletivo da UNE o seu foco de irradiação. Dalí 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,

---

<sup>27</sup> GARCIA, Silvana. **Teatro de militância**: a intenção do popular do engajamento político. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990, p: 101.

<sup>28</sup> Ibid., p. 103.

organizadas pela entidade com o objetivo de ampliar o contato entre as lideranças e as bases universitárias.<sup>29</sup>

Com o CPC e MCP as atividades culturais foram se desenvolvendo em diversos estados, até que em 1964, aconteceu o golpe militar. Segundo Silvana Garcia, “logo após o golpe, a UNE foi colocada na ilegalidade e a parte de sua direção artística do CPC funda o Teatro Opinião que, no decorrer dos anos 60, será um dos bastiões do teatro de resistência na luta contra a ditadura militar”<sup>30</sup>

Instaurado o governo militar, em 1º de abril de 1964, a idéia de *nacional* tomará contornos diferentes. Nessa conjuntura, principalmente a partir de 1968, o Teatro de Arena toma para si a tarefa de *resistência democrática*, uma forma de oposição frente à situação autoritária. Para os opositores desse período, antes de qualquer coisa, “[...] o autoritarismo não é senão um retrocesso violento, porém transitório, condenado ao fracasso ‘a curto prazo’ devido a seu previsível isolamento político e a inegável estagnação que resultaria da recém-implantada política econômica [...]”<sup>31</sup>

Esse otimismo, no entanto, não foi consolidado. Ao contrário, vivenciou-se nessas décadas a contradição mais ferrenha do teatro brasileiro: teve-se, como nunca antes, a efervescência de produções teatrais, mas, em contrapartida, também se presenciou as maiores atrocidades, tanto no que diz respeito à violência física, como ao cerceamento criativo de dramaturgos e diretores. Por isso,

É preciso compreender que uma sociedade sem liberdades fundamentais efetivas é incapaz de dar abrigo firme a valores universais e de permitir o confronto inovador entre diversas visões de mundo e distintas alternativas de organização, presente e futura, da vida coletiva. [...] O autoritarismo plutocrático fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas. Sua obra destrutiva não se resumiu, pois, à deformação da sociedade brasileira pela extrema desigualdade. Legou-nos, também, uma herança de miséria moral, de pobreza espiritual e de despolitização da vida social. Eis a base de uma verdadeira tragédia

---

<sup>29</sup> GARCIA, Silvana. **Teatro de militância**: a intenção do popular do engajamento político. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990, p. 103.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 329.

histórica que se enraizou nas profundezas da alma de várias gerações.<sup>32</sup>

Os sujeitos já inseridos no circuito teatral tiveram, frente a um contexto autoritário, de redimensionar seus fazeres, uma vez que novas questões se fizeram presentes. Por outro lado, aqueles que iniciaram suas carreiras sob a égide da ditadura militar pautaram, em menor ou maior grau, suas expectativas profissionais baseadas em um teatro atuante e politicamente comprometido.

Não era permitido discordar da ordem instituída pelo regime sem que lhe fosse atribuído o rótulo de rebelde, comunista, etc. Nesse sentido, setores conservadores da sociedade ajudavam, fiscalizando, fazendo denúncias, ameaças e até participando de agressões físicas a artistas que, segundo a repressão, se encaixavam nos rótulos acima citados.

Os responsáveis pelo aparelho censor eram em sua maioria de formação conservadora e segundo Yan Michalski, não estavam acostumados a “lidar com documentos de caráter cultural e artístico”<sup>33</sup> e dessa maneira os julgavam à luz de sua formação (formação esta que não conseguia suportar a ambigüidade, as representações e linguagens artísticas).

Augusto Boal, figura que representa primorosamente a atuação do teatro nos anos de repressão, diz em sua autobiografia:

A censura apertava o cerco a quem teimasse em falar da realidade, da injusta distribuição de renda(hoje, o Brasil perde até de Botswana). Chegou ao sublime grotesco com *Antígona* em Porto Alegre: o censor chamou o diretor da peça ao seu escritório, disse ter gostado do texto, faria o maior empenho em liberá-lo, com pequenas cirurgias: Creonte saía maculado do seu enfrentamento com Antígona e o público poderia ver ai crítica velada à situação brasileira.

— Volte aqui com o autor da peça e vamos achar uma solução pacífica: a peça merece — propôs, conciliador.

Depois do espanto inicial, o diretor disse que teria o maior prazer em voltar acompanhado pelo autor... se não fosse o pequeno inconveniente: o senhor Sófocles estava morto há muito tempo.

— Que pena! Eu não sabia — respondeu o censor, comovido. — Mais uma razão pra liberar: justa homenagem. Você me traga então quem

---

<sup>32</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 637-636.

<sup>33</sup> Ibid.

recebe os direitos autorais em nome do senhor Sófocles e conversaremos!

Até explicar que, em vinte e cinco séculos, era natural que se perdessem as pistas dos seus sucessores diretos, custou. A peça acabou liberada quando o censor se convenceu de que Sófocles não estava fazendo nenhuma referência oblíqua à nossa pátria idolatrada!

Censores incultos havia em demasia. Senhoras recrutadas na reacionária Tradição, Família e Propriedade ou simples policiais de carreira. Quando começaram as prisões depois de 68, policiais invadiam casas e confiscam, como privas de subversão, livros suspeitos.

Entre estes, era de se esperar que fossem confiscadas obras de Marx e outros. Mas confiscavam também *O vermelho e o negro*, de Stendhal, porque os policiais pensavam que se tratasse das cores do comunismo e do anarquismo; o livro de arte *História do cubismo*, que insinuava apoio à revolução cubana; o de engenharia intitulado *Resistência dos materiais*, óbvio estudo do poder explosivo das bombas *molotov*...<sup>34</sup>

O trecho citado acima, nos parece cômico em primeiro momento, mas é na verdade demonstração da incapacidade e limitação de alguns censores que tomando como suporte o Decreto de Lei nº 20.493 de 24 /01/1946, dava ao aparelho censor total poder para impossibilitar a representação total ou parcial de qualquer peça. De acordo com o decreto ‘será negada autorização sempre que o texto:

Contiver qualquer ofensa ao decoro público;

Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;

Divulgar ou induzir aos maus costumes;

For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, à ordem pública, às autoridades constituídas e seus agentes;

Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;

For ofensiva às coletividades ou às religiões;

Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;

Induzir ao desprestígio das forças armadas. ’

Possuindo um repertório tão amplo e registrado legalmente, os censores poderiam vetar os mais diversos espetáculos sem que as contestações feitas pelos artistas fossem aceitas. Em 1968, foi criado junto ao Ministério da Justiça, um grupo

---

<sup>34</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 252-253.

(que possuía representantes da classe artística) responsável por criar uma nova lei que viesse a regulamentar a atuação da censura. Em relação ao teatro, o grupo sugeria a classificação das peças por faixa etária, porém as obras que tivessem em seu conteúdo críticas políticas, ainda seriam proibidas. Contrariando as expectativas, a instauração do Ato Institucional nº 5 fez com que a lei não entrasse em vigor.

É evidente que o golpe interrompeu as atividades culturais, porém, a partir de 1965, quando a ação censória do governo começa a se tornar mais ofensiva, o teatro insiste em continuar uma atitude de desafio e oposição. Além dos principais redutos de renovação do teatro nacional, como o *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*, surgem então novos espaço de resistência, como o *Teatro Ruth Escobar*, em São Paulo, e o *Teatro Opinião*, no Rio de Janeiro, cujas produções foram muito importantes na defesa do teatro no decorrer da década de 60.

No decorrer dos primeiros meses após o golpe de 64, aparentemente o teatro profissional do eixo Rio-São Paulo não sofreu um grande abalo, apesar da perplexidade e do temor que abalou a nação. Entretanto, o regime militar, ainda não havia desenvolvido a face mais dura da repressão e da censura, as quais foram ancoradas na edição do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968.

As atitudes prepotentes da censura resultaram na luta de resistência da classe teatral, contribuindo para sua união.

A mobilização da classe teatral contra a ação da censura, atingiu o seu ponto alto no início de 1968, desembocando em fevereiro numa memorável greve de três dias e em manifestações de rua que alcançaram grande repercussão.<sup>35</sup>

É nesse momento que é criado o já mencionado grupo que reelaboraria a lei da censura (impedida posteriormente pelo AI-5). Quando ainda aguardavam as providências do Ministro Gama e Silva em relação aos desmandos da censura aconteceu “[...] um dos últimos atos públicos significativos de defesa dos artistas contra o arbítrio da censura”:<sup>36</sup> *A Primeira Feira Paulista de Opinião*.

---

<sup>35</sup> MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Avenir, 1979, p. 10

<sup>36</sup> Ibid., p. 10.



Segundo Augusto Boal, a Feira seria um ‘espetáculo mural’, a junção de teatro, música, artes plásticas em torno da seguinte pergunta: ‘ O que pensa você da arte de esquerda?’.

O texto foi pra censura: 80 páginas. Voltou com 65 páginas cortadas e o carimbo LIBERADA nas restantes 15. Liberadas, com 65 páginas proibidas. Senso de humor macabro.

O espetáculo era assinado por todos: censurá-lo, significava censurar os artistas de São Paulo, do Brasil.<sup>37</sup>

Mas o que diferenciava a Primeira Feira Paulista de Opinião dos outros espetáculos era a coragem dos integrantes do teatro de Arena que junto às outras companhias teatrais de São Paulo enfrentaram a censura e a repressão e encenaram todas as peças na íntegra, ignorando a determinação do governo. A apresentação se deu por quatro dias, logicamente com o grupo migrando de teatro em teatro para tentar driblar a censura.

O longo período de repressão fez com que não fosse mais visto exemplos de união entre os homens de teatro e com a instauração do AI-5 as manifestações perderam a força – não deixaram de existir, porém a repressão era muito maior, de forma que qualquer manifestação coletiva sofria duras consequências.

---

<sup>37</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 253.

---

*PRIMEIRA FEIRA PAULISTA*

*DE OPINIÃO:*

ASPECTOS DRAMÁTICOS E  
POLÍTICOS DO TEATRO  
BRASILEIRO NO ANO DE 1968

CAPÍTULO II

---

A DÉCADA DE 1960, tal qual um caleidoscópio, se apresenta como uma sucessão rápida e cambiante de impressões. A profusão de acontecimentos, para além de permitir aos pensantes e pesquisadores uma série infinita de temas para estudo, sugere importantes questões para o nosso tempo presente, lugar de onde falamos, como: A década de 1960 foi um tempo de profundas e marcantes transformações? Quais imagens evocam? De resistência? Coragem? Radicalidade? Contestação?

Sabemos que nesses anos eclodiram contestações sociais,<sup>38</sup> movimentos culturais e políticos, não só no Brasil, mas em várias partes do mundo. O Maio de 1968 na França, a Primavera de Praga, a Contracultura Norte Americana são alguns exemplos destas contestações.<sup>39</sup> Tais acontecimentos nos informam sobre as mudanças no ambiente político e cultural de uma época, sobretudo nos aspectos ligados às atitudes e ao comportamento.

Todavia, as radicais transformações ocorridas nos anos 1960 decorreram como resultado de um processo histórico anterior. Nesse sentido, temos a avaliação salutar de Nicolau Sevcenko:

Não foi 1968. Foi todo um amplo período dos fins dos anos 1950 ao início dos 1970. 1968 sobreveio como um espasmo, catalisando uma

---

<sup>38</sup> Sobre a movimentação cultural e política no Brasil dos anos 1960 (Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da UNE, o Teatro de Arena, Teatro Oficina, o Movimento Tropicalista, etc.) consultar: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>39</sup> Nesse período a juventude mundial resolveu se mobilizar e *mudar o mundo*. A França, centro da agitação estudantil, em maio de 1968 viu suas ruas transformadas num cenário de verdadeira Guerra Civil. A agitação estudantil ganhara a solidariedade do operariado e punha em prática novas formas de organização e luta, questionando os valores políticos, sociais e educacionais dessa sociedade. Denunciavam e recusavam o caráter classista da universidade, a falsa neutralidade e a objetividade do saber e sua tecnocratização. A rua passara a ser um agente social coletivo, lugar do exercício direto da democracia. As passeatas as ocupavam e rompiam com a ordem estabelecida. A palavra liberdade ganhava novos contornos, ampliando o espaço público e a renovação dos direitos políticos. A juventude intelectual e estudantil comandava os protestos. Nos Estados Unidos, as contradições da guerra do Vietnã davam lugar a um movimento de resistência pacifista. Lutas como a da liberação sexual, o conflito dos negros e das mulheres ganhavam uma dimensão antes não conhecida. Questionava-se o papel da Universidade e a concepção da pesquisa a serviço da indústria bélica. (Cf. RIBEIRO, Nádia Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 124–125.)

dramática metamorfose cultural. Afinal, antes desse “annus terribilis”, o time do Santos já havia transformado o futebol em balé, Cassius Clay já havia transformado o ringue numa arena política, Elvis Presley já havia transformado a música negra num atentado ao bom-senso, Andy Warhol já havia transformado a alta costura em cultura popular e vice-versa, a guerra da Nigéria já havia transformado a atrocidade em espetáculo televisivo e multimídia, Samuel Beckett já havia transformado o teatro em comunicação ritualizada, a “nouvelle vague” francesa já havia transformado o cinema e Brigitte Bardot fizera do estrelato um atentado aos costumes, Noman Mailer em “O Branco Negro” já havia proclamado a revolução juvenil. Em 68 o pessoal só pôs fogo no cenário, tendo, é claro, o prévio cuidado de bloquear as portas de saída.<sup>40</sup>

No Brasil, o golpe que depôs o presidente João Goulart, em 1964, levou ao poder os militares e o país a um longo período de ditadura, que se estendeu por toda a década de 1970 indo até 1985. Ocorreu num momento de crise da economia brasileira e de grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas em torno de reformas políticas e institucionais de cunho nacionalista, defendidas pelo governo Jango, chamadas “reformas de base”.

Justificando o golpe como legítima defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista, os militares na verdade tinham interesses comuns com a grande burguesia nacional e internacional e, para isso, foram devidamente incentivados pelo governo norte-americano. Quanto às razões das suas ações, os militares expõem opiniões consensuais e que se reduzem em duas, segundo avaliação dos organizadores do livro *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*:

Em primeiro lugar, menciona-se a existência de uma guerra que, para os militares, não teria sido desencadeada por ele. A “guerra suja”, na expressão de alguns, seria o resultado da necessidade da corporação defender o próprio governo. A iniciativa, contudo, terá partido dos guerrilheiros, cabendo aos militares uma ação reativa para se defender de grupos armados que pretendiam tomar o poder mediante um golpe violento de corte comunista. Em segundo lugar, menciona-se que tanto a imprensa quanto a opinião teriam sido injusta e mal informadas quanto à atuação das Forças Armadas durante a repressão.

Obviamente, surge certo desconforto ao serem lembrados de que, naqueles anos de chumbo, foram os militares que deram um golpe de Estado, violaram a Constituição, cassaram pessoas, restringiram enormemente a participação política e os canais de expressão,

---

<sup>40</sup> SEVCENKO, Nicolau. Eles só querem embaralhar o mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 Maio 1993. (Especial – Maio de 68: o ano que acabou) Também disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1993/05/02/48>

instituíram a censura, editaram Atos Institucionais, ainda antes do início das ações armadas dos grupos de esquerda.<sup>41</sup>

Nadine Habert identifica que o golpe teve como centro do conflito, o acirramento da luta de classe, e que, portanto, foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais, mesmo estes tendo um caráter predominantemente nacional-reformista. Segundo a autora,

[...] o golpe foi também resultado do impasse entre o esgotamento da política nacional-populista que orientara o desenvolvimento e a industrialização do país no pós-guerra e os imperativos de novos moldes de expansão capitalista, nos quais a burguesia era compelida a uma integração e associação mais estreita com o capital monopolista internacional.<sup>42</sup>

Embora houvesse uma ditadura, a “cultura de esquerda” proliferou, conforme Roberto Schwarz no artigo *Cultura e política, 1964-1969*. Para ele, fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, prendendo e torturando apenas aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados: cortavam-se, assim, as pontes entre o movimento cultural e as massas.<sup>43</sup>

Nesse período, percebemos a efervescência da vida cultural no Brasil. Importantes peças foram encenadas pelos grupos Oficina, Arena e Opinião. Dentre eles, podemos destacar: *Show Opinião* (1964) de vários autores; *Arena conta Zumbi* (1965) de Augusto Boal; *Morte e vida Severina* (1965) de João Cabral de Melo Neto; *O rei da vela* (1967) de Oswald de Andrade; *Roda Viva* (1968) de Chico Buarque de Holanda; *Galileu, Galiei* (1968) de Brecht; etc. A música popular, difundida pela televisão através dos festivais revelaram Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Geraldo Vandré. O Cinema Novo destacou-se com *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1964); *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. Na literatura, Antonio Calado edita *Quarup* (1967), e os poetas Décio

<sup>41</sup> D'ARAÚJO, Maria Celine; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. Introdução – Rompendo o pacto de silêncio. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 12-13.

<sup>42</sup> HABERT, Nadine. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 1994, p. 8-9.

<sup>43</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: \_\_\_\_\_. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 9.

Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos lançam e divulgam a poesia concreta.

É somente com o AI-5, em 1968, quando os estudantes e o público dos melhores filme, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, que o regime militar responde com endurecimento. Como avaliou Schwarz, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.<sup>44</sup>

Após o golpe, setores da sociedade se movimentaram rumo à oposição ao regime e se organizaram, constituindo uma resistência à implantação do projeto da ditadura. Muitos optam pelo enfrentamento, utilizando instrumentos diversos para expressar a recusa. Tal atitude resultou em construções artísticas criativas, diálogos produtivos entre arte e política, redimensionamentos artísticos, ativismos de toda ordem e ações políticas radicalizadas, como a luta armada.

Verifica-se que, apesar de uma “hegemonia cultural de esquerda” construídas ao longo da década de 1960, existiu uma diversidade de propostas estéticas permeadas de conflitos e intensos debates políticos. Nesse sentido, Edelcio Mostaço faz algumas considerações:

[...] o panorama cultural começa a se tornar muito complexo [...]. Muitas oposições começam a se entrecocar, tornando o diálogo estético e político muito denso, primeiramente porque aprofundam-se as contradições internas dentro de cada setor (na música discute-se o uso ou não de guitarras elétricas, bem como a oposição jovem-guarda/musica de protesto ganha dimensão de discussão do internacional/nacional; no cinema, a busca de um caminho pela intervenção estatal ou produção independente alia-se às questões específicas da linguagem [...]) Depois, pela presença cada vez maior das comunicações de massa e da indústria cultural, novos conflitos ideológicos surgem no espaço da cultura no Brasil [...].<sup>45</sup>

Nesse contexto, diversos grupos teatrais brasileiros buscaram compreender essas circunstâncias históricas (Arena, CPC, Opinião, Oficina). Munidos de grande

---

<sup>44</sup> SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 9.

<sup>45</sup> MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982, p. 110.

coragem no empenho das suas realizações teatrais e ancorados em uma postura crítica diante da realidade brasileira, engajaram-se na luta contra a ditadura militar.

Luiz Carlos Maciel verifica que, no início dos anos 1960, foi desencadeado, no interior da classe teatral, um processo de “esquerdização”. Em seu texto *Quem é Quem no Teatro Brasileiro* no qual propõe uma tipologia para a classe teatral brasileira, avalia que a geração posterior ao TBC tinha como projeto a transformação da sociedade. Desse modo, para ele, o processo de amadurecimento humano e artístico dessa geração coincidiu com um processo geral de radicalização política verificado no Brasil, no início da década de 1960, no qual “[...] ninguém queria mais ser grã-fino; pelo contrário, aspirava-se por um teatro popular. [...] queria-se entregar às platéias mensagens filosóficas e politicamente consequentes”.<sup>46</sup>

Assim, o Teatro de Arena teve no horizonte de seus projetos o desejo de transformação da realidade brasileira, comungando do espírito de mudança que movimentou a esquerda naqueles tempos. O golpe de 1964 define o momento a partir do qual o Arena dá início, no campo estético, à batalha de resistência ao regime militar, e como desdobramento dessa opção, redimensiona os seus espetáculos. A esse respeito, Rosângela Patriota faz a seguinte análise:

Embora houvesse peculiaridade na trajetória dessas companhias, [Arena e Oficina] deve-se recordar que a ideia de mudança alimentou ambas. Desta feita, a cidade em contínua transformação, especialmente, por meio da modernização industrial, ao lado da “política de alianças”, que alimentou a esquerda naquele período, impulsionaram setores intelectualizados e organizações sociais a vislumbrarem possibilidades concretas de mudança com a vitória de projetos que visassem transformar o Brasil de então.

Todavia, o golpe de 1964 encerrou essas expectativas, e fez com que as interpretações e estratégias de luta utilizadas fossem severamente discutidas.

[...] A nova realidade do país redimensionou tanto os espetáculos do Arena, quanto os do Oficina. O primeiro, mantendo a sua perspectiva de engajamento, conclamou a platéia a engrossar as fileiras da resistência à ditadura militar, exaltando lutas históricas como “Quilombo dos Palmares” e “Inconfidência Mineira”. Posteriormente, com o acirramento dos conflitos entre setores da sociedade civil e

<sup>46</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sociopsicanalítico de três gerações*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, caderno especial, p. 50, 1968.

*PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO  
TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

governo militar, o Arena radicalizou sua postura, em 1968, na Feira Paulista de Opinião, na qual a figura de Ernesto “Che” Guevara tornou-se um parâmetro de luta e de resistência ao arbítrio do próprio capitalismo.<sup>47</sup>

Com o propósito de perceber a inserção de Augusto Boal nesse processo de radicalização, a seguir, analisaremos o espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*, de 1968, produzido pelo Teatro de Arena e dirigido pelo próprio Boal, buscando identificar as circunstâncias históricas que envolveram a sua produção.

A *Feira* objetivava favorecer a discussão sobre as divergências de propostas existentes entre os artistas e os rumos da “arte de esquerda”. Visando uma ação comum, buscava-se uma estratégia geral para enfrentar um dos principais problemas do país: a ditadura militar. Estreou em junho de 1968, quando foram encenadas seis peças: *O Líder*, de Lauro César Muniz, *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedroso, *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, *A Receita*, de Jorge Andrade, *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos e *A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal.

Da preocupação dos artistas com os acontecimentos políticos e da insatisfação com o rumo que as artes estavam tomando no Brasil é que surge a proposta da realização da *1ª Feira Paulista de Opinião*, tendo como tema a questão “Que pensa você da arte de esquerda?”, que também dá título ao texto escrito por Boal e publicado no programa do espetáculo.

Em suas “memórias imaginadas”,<sup>48</sup> Augusto Boal nomeia sugestivamente de “A guerrilha teatral” e “Cenários contra fuzis!” a narração do processo de criação da *Feira*:

Havia opções naquela encruzilhada ideológica e estética; nós, rodopiando sem bússola buscando nortes. [...]

A ideia veio de Lauro César Muniz. Por que não espetáculo mural, Feira Paulista de opinião? Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso e eu aceitamos, com a mesma alegria. Compositores: Caetano, Gil, Edu, Ari Toledo, Sérgio Ricardo disseram sim. Artistas plásticos? Dezenas.

Devíamos responder: O que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Serviríamos para alguma coisa,

<sup>47</sup> PATRIOTA, Rosângela. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. *ArtCultura*, Uberlândia, p. 168, 2002.

<sup>48</sup> Refere-se à publicação de sua autobiografia: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.



suaves artistas naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas. [...]

Que pensa você? A resposta teria que ser uma obra de arte. Lauro escreveu a história de um pescador preso por alfabetizado; único em sua praia que sabia ler, subversivo: ler, pra quê? Andrade, sobre doença no campo e falta de medicina; Guarnieri, sobre meios de comunicação e seu poder deletério; Plínio, sobre coronéis vestidos de gorilas censurando sua peça, defecando e limpando-se com as páginas censuradas; Bráulio, parábola sobre a parte podre da burguesia; a mim, diretor, coube encerrar o evento com uma collage de textos sobre Guevara: Cortázar, Neruda. Exortação! Compositores, cada qual fez sua canção.

Artistas plásticos invadiram o Ruth Escobar, semeando belas obras, da rua até os camarins. Um deles Fez escultura chama O milagre brasileiro, chavão publicitário da ditadura: o espectador entrava em túnel verde-amarelo, sentava-se em cadeira de rodas que deslizava, no escuro, até o fim do túnel. Onde as rodas tocavam um interruptor que iluminava a imagem cafona de N. Sra. Da Aparecida. O espectador se levantava, saía de pé: milagre no fim do túnel!

Jô Soares pintou um quadro inspirado em célebre anúncio de xarope de tosse, onde um homem enlouquecido dizia: “Largue-me! Deixe-me Gritar!” Outro artista imaginou pedaços de madeira coloria que poderiam mostrar a bandeira brasileira transformando-se na dos Estados Unidos; outro, um conjunto de carimbos que permitia aos espectadores fazerem suas próprias obras de arte a partir de desenhos elementares; ainda outro, uma banana de dois metros. Assim por diante.<sup>49</sup>

Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da censura se tornou impossível a partir do golpe de 1964, constata Yan Michalski na sua obra dedicada à análise da censura teatral durante o regime militar *O palco amordaçado*. Isto porque as autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, foram presentes e ocuparam de intrometer-se em todas as fases e todos os setores de criação: “[...] tudo o que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz”.<sup>50</sup> A ação da censura direcionada às atividades teatrais, na avaliação de Michalski, foi implacável:

Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança,

<sup>49</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000 p. 255-256

<sup>50</sup> MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 8.

hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade história inegável.<sup>51</sup>

A censura ao espetáculo era prévia, como nos informa Celso Frateschi:

A gente tinha de apresentar o texto, que ia para Brasília. A partir do momento em que esse texto era chancelado, demorava pelo menos uns trinta, quarenta dias para eles lerem e aprovarem a possibilidade da montagem. Autorização para montar não significava autorização para apresentar o espetáculo. O espetáculo era visto, então, por um grupo de censores, que ia assistir ao ensaio geral e o aprovava ou não.<sup>52</sup>

Nessas circunstâncias, o texto da *1ª Feira Paulista de Opinião* foi para a Censura. Considerado por Michalski como um dos últimos atos públicos significativos de defesa dos artistas contra o arbítrio da censura, teve certificado liberatório com 71 cortes entregue apenas na manhã do dia de estréia. Apesar dos cortes abusivos – humor macabro para Boal, pois das 80 páginas, 65 foram cortadas – a atriz Cacilda Becker, acompanhada de Ruth Escobar e Maria Della Costa, responsabilizou-se, na presença de censores e agentes federais, pela apresentação do espetáculo sem cortes, classificando sua própria atitude como “um ato de desobediência civil legítimo e honroso”:

A representação na íntegra de *Primeira Feira Paulista de Opinião*, é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do grupo de trabalho nomeado pelo Ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade deste ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar.<sup>53</sup>

O caminho percorrido após a criação do espetáculo, da estréia censurada até a sua posterior liberação, foi tortuoso, como demonstra o episódio narrado por Augusto Boal:

O espetáculo era assinado por todos: censurá-lo significava censurar os artistas de São Paulo, do Brasil.

<sup>51</sup> MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 8-9.

<sup>52</sup> GARCIA, Silvana. (Orgs.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC/SP, 2002, p. 100.

<sup>53</sup> MICHALSKI, 1979, op. cit., p. 38.

*PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO  
TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

Antes, quando um autor tinha peças proibidas, sempre alguém dizia: “fulano exagerou... Estamos vivendo tempo de exceção...” Todo mundo era contra a censura mas, em casos isolados, sempre alguém achava que o exagero era nosso. Agora, éramos todos nós! [...]

No dia da estréia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntas a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém. Vieram até os tímidos.

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! Sussurrámos 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.

O público feliz, com nossa coragem, aplaudiu amigo. Saímos e Fernanda retomou seu espetáculo.

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!

Jornais publicavam nossa coragem na primeira Página: GUERRILHA TEATRAL! No plano legal, entramos com pedido de habeas corpus.

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 guerrilhera... 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.<sup>54</sup>

O texto de Augusto Boal, publicado no programa do espetáculo da *Feira, Que pensa você da arte de esquerda?*,<sup>55</sup> constitui importante documento para a nossa

<sup>54</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 256-257.

## CAPÍTULO II:

### *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

análise, pois permite verificar sua posição diante do momento político e, principalmente, a interpretação que construiu a respeito das outras propostas artísticas.

Na perspectiva de Boal, a classe artística, sem abrir mão das divergências, deveria se unir para destruir todas as manifestações direitistas. Assim, divide maniqueisticamente as posições político-ideológicas em *esquerda* e *direita*. Na primeira, se enquadravam todas as facções sociais que desejavam modificações radicais na arte e na sociedade. Fora dela estavam o governo “[...] oligarca, americanófilo, pauperizador do povo e desnacionalizador das riquezas do país”,<sup>56</sup> e suas forças repressivas: SNT (Serviço Nacional de Teatro), INC, a censura em todas as suas instâncias, incluindo-se aí, também, “[...] todos os artistas de teatro, cine ou TV que se esquecem de que a principal tarefa de todo cidadão, através da arte ou de qualquer outra ferramenta, é a de libertar o Brasil do seu atual estado de país economicamente ocupado e derrotar o invasor [...]”.<sup>57</sup>

Nesse sentido, Boal não vislumbrava possibilidades de relativizações e/ou não-alinhamento ideológico: a arte de esquerda deveria ficar a serviço da resistência ao regime militar. Para tanto, era necessário dizer a verdade: “[...] arte é sempre a manifestação sensorial da verdade”.<sup>58</sup> Consequentemente, não estava dizendo a verdade o artista “[...] que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros do Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centroeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperta que seja, fará esquecer”.<sup>59</sup>

Para Boal, a arte de esquerda deveria, sobretudo, incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral, posto que essa é a base de um teatro que propõe a transformação da sociedade. Dessa forma, chama toda a esquerda para realização de tal tarefa: um teatro para o povo, ou seja, definido ideologicamente como uma arte de esquerda não direcionada ao público burguês.

---

<sup>55</sup> O texto *Que pensa você da arte de esquerda?* Foi publicado originalmente no programa do espetáculo, em 1968. Posteriormente, foi publicado no periódico *Latin American Theatre Review* e, em 1979, na *Arte em Revista* (Anos 60), com o título, que foi reeditado em março de 1983.

<sup>56</sup> BOAL, Atugusto. *Que pensa você da arte de esquerda?*. Programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, 1968.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

Na defesa da radicalização estética-política, Boal manifesta de maneira contundente o argumento sobre a necessidade histórica de um teatro maniqueísta para transformar a realidade:

Não foi o povo que fabricou atos institucionais e lei complementares. Além do arbítrio de fabricar leis, decretos e outros dispositivos, como se tal não bastasse, decidiu o governo ser mais sutil e resolver seus problemas estudantis e operários com as patas dos cavalos, os cassetetes e as balas. Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve maniqueísticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade de mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de Sábado – deve-se agora buscar o povo.<sup>60</sup>

Enfim, as ideias contidas no texto “Que pensa você da arte de esquerda?”: permitem evidenciar as opções estéticas de Augusto Boal naquele momento, quando o recrudescimento do regime vinha tornando insustentável uma produção cultural de contestação e a esquerda brasileira se dividia ou não definia sua posição, se direita ou esquerda, preferindo a neutralidade. Assim, o autêntico teatro de esquerda para Boal deveria estar sustentado por três características elementares: teatro *que diz a verdade*, teatro *para o povo* e teatro *que transforme a sociedade*.

Corroborando com as ideias do texto-manifesto, a última peça encenada na Feira, *A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa*, revela a sintonia de Boal com os rumos que tomava a oposição ao regime naquele momento, se colocando em favor de ações concretas contra a ditadura militar. A personagem comandante, alusão explícita a Che Guevara, sugere o fim do tempo de espera

COMANDANTE – [...] creio na luta armada como única solução para os povos que lutam pela liberdade e sou conseqüente com minhas crenças.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?*. Programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, 1968.

<sup>61</sup> Id. *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro de Augusto Boal 2*. São Paulo: Hucitec. 1990, p. 94.

## O TEATRO DE AUGUSTO BOAL E GIANFRANCESCO GUARNIERI

Imbuídos do espírito multifacetado das décadas de 1960 e 1970 e certos da impossibilidade de abarcar todas as “histórias”, recortamos a atividade teatral realizada pelos dramaturgos Gianfrancesco Guarnieri – autor da peça *Animália* e Augusto Boal – diretor da *Primeira Feira Paulista de Opinião* e autor da peça *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*.

### Gianfrancesco Guarnieri

Gianfrancesco Guarnieri nasceu na cidade de Milão, na Itália e mudou-se para o Brasil aos dois anos de idade. Era filho único de pais músicos e teve uma infância de classe média. Porém, durante sua infância, manteve contato com as classes mais pobres devido à convivência com a empregada da família que vivia na favela. Sobre esse fato e a influência desse contato em sua obra, Guarnieri diz:

Uma coisa muito importante que me aconteceu foi uma empregada lá de casa, que convivia mais comigo que minha própria mãe. Essa empregada cuidava de mim. Ela era de uma família vastíssima, paupérrima. Tive assim muita ligação com esse outro lado, o da favela. Eu, às vezes, passava os fins de semana no barraco dos parentes de Margarida – esse era o nome da empregada –, e meus pais achavam perfeito, e realmente tudo isso me foi muito útil.<sup>62</sup>

É pelo contato com as pessoas do morro que Guarnieri consegue as referências com as quais criou as personagens de *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), espetáculo responsável por abrir o período nacionalista do Teatro de Arena. Com o apoio de Ruggero Jacobbi, Guarnieri funda em 1955 o Teatro Paulista do Estudante. A intenção era renovar a cena teatral brasileira. Foi por meio da militância que Guarnieri se propôs a dedicar-se efetivamente às expressões artísticas e a levar a arte aos estudantes como forma de proporcionar a tomada de consciência política. Em depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), Guarnieri diz:

Não sabíamos realmente como fazer a moçada atuar, adquirir de qualquer maneira uma consciência. E nós achamos que o campo cultural estava sendo deixado de lado. Teríamos que incentivar os estudantes a terem uma vida ligada às artes, à cultura em geral. Nós

<sup>62</sup> KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: \_\_\_\_\_. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 15.

*PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO  
TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

íamos às companhias de teatro pedir ingressos para dar a grêmios, entidades, etc. E nessa época, eu assisti a um espetáculo maravilhoso, que fiquei embasbacado com ele. Fui diversas vezes assistir, foi o *Canto da Cotovia*. E dali então, surgiu idéia da formação do Teatro Paulista do estudante, que fizemos como uma missão muito mais de política estudantil, do que fazer teatro realmente. Achamos que o Teatro Paulista do Estudante poderia influir no estudante paulista, no sentido de que ele adquirisse uma organização melhor, uma experiência positiva<sup>63</sup>

No Teatro de Arena, faz parte do elenco da peça *Escola de Maridos*, sob a direção de José Renato; e *Ratos e Homens*, dirigido por Augusto Boal, ambas encenadas em 1956. *Eles Não Usam Black-Tie*, encenada em 1958, tornou-se marco não apenas para a dramaturgia do autor, mas para a história do teatro no Brasil ao ser considerada o modelo de um teatro nacional.

O tema do popular volta nas produções de Guarnieri: *Gimba*, produzido pelo Teatro Maria Della Costa, em 1959; e *A Semente*, em 1961. Em 1964 escreve *O Filho do Cão* e em 1965 junto a Augusto Boal e Edu Lobo, escreve seu primeiro musical: *Arena Conta Zumbi*. Dois anos depois surge *Arena Conta Tiradentes*.

A peça curta *Animália*, de 1968, é escrita para integrar a Primeira Feira Paulista de Opinião, dirigida por Boal e montada no Teatro Ruth Escobar. Segundo Ludmila Sá de Freitas,

Escrita numa época em que a ditadura militar ainda não havia mostrado sua face mais cruel (poucos meses antes do AI-5), a peça *Animália* é um texto curto. A exemplo das demais encenações da *Feira*. Nela destacou-se a alienação como mecanismo de manipulação, ou seja, como parte integrante de um sistema que visava o aliciamento da classe média pelo poder, onde a televisão e a garantia de paz e ordem e de luta contra a corrupção e a subversão constroem um discurso altamente manipulador dessa classe. Contudo, a temática central de *Animália* é o papel revolucionário do jovem [...].<sup>64</sup>

Ainda em 1968 escreve *Marta Saré* e, em 1971, um novo musical: *Castro Alves Pede Passage*. No ano seguinte, escreve *Botequim*, dirigido por Antônio Pedro

<sup>63</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. **Depoimentos**, v. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro.

<sup>64</sup> FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em *Ponto de Partida* (1976). 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 32.

## CAPÍTULO II:

### *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

Borges e *Um Grito Parado no Ar* – com a colaboração de Othon Bastos e Martha Overbeck, e direção de Fernando Peixoto.

Em 1976 Guarnieri cria *Ponto de Partida*, mais uma montagem pela companhia de Othon Bastos, em encenação de Fernando Peixoto. Após longo tempo fora dos o autor volta em 1988 com *Pegando Fogo... Lá Fora*.

Sobre as demais produções artísticas:

Em 1955, recebeu o prêmio Arlequim, concedido ao melhor ator amador do ano; em 1956 recebeu o de Ator revelação por sua interpretação em *Ratos e Homens*. Em 1958, Autor revelação do ano por *Eles não usam Black-tie*; em 1971, o Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) por *Castro Alves Pedre Passagem*; em 1971, o Molière de melhor autor por *Castro Alves Pedre Passagem*; em 1972, o Prêmio de melhor autor da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA) e o Molière por *Um Grito Parado no Ar*; em 1976, os prêmios Molière e Mambembe de melhor texto para *Ponto de Partida* e o de melhor texto da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA) também por *Ponto de Partida*. Para a TV produziu, entre outras peças, *As pessoas da sala de jantar*, *O pivete*, *Flores no Asfalto*, *Gino*, *Solidão*, *Janelas Abertas*. Pela produção do filme *Eles não usam Black-tie*, ele ganhou, no Festival de Veneza de 1981, O Prêmio FIPRESCI; no Festival de Havana, o primeiro prêmio Grande Coral e, em 1982, o prêmio de melhor ator pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo.<sup>65</sup>

Diante disso, temos por meio do trabalho de Gianfrancesco Guarnieri, um exemplo de teatro militante e de compromisso com a sociedade brasileira de seu tempo.

## **Augusto Boal**

O autor, diretor e teórico teatral Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Concluiu o curso de Química na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tornando-se Químico Industrial aos vinte e um anos de idade. Foi em seguida para os Estados Unidos fazer especialização em Engenharia Química, onde estudou também dramaturgia, direção, história do teatro, etc. na Universidade de Colúmbia com John Gassner, professor de Arthur Miller e Tennessee Williams, grandes dramaturgos da época.

---

<sup>65</sup> RIBEIRO, Nádía Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – PPGHIS- UFU, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 13.



## CAPÍTULO II:

### *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

De volta ao Brasil, Augusto Boal é indicado por Sábato Magaldi, crítico teatral, a José Renato para trabalhar como encenador no Teatro de Arena, de São Paulo. Seus primeiros trabalhos no Arena são *Ratos e Homens*, de John Steinbeck e *Marido Magro, Mulher Chata*. Sendo que *Ratos e Homens* lhe rendeu seu primeiro Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA, como revelação de diretor de 1956.

Já em 1958, encena *A Mulher do Outro*, e em 1959 dirige *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho: assim como em *Eles Não Usam Blac-Tie*, os protagonistas da trama são de origem humilde. No mesmo ano dirige *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima.

Em 1960, entra em cena *Revolução na América do Sul*, com a direção de José Renato e no ano seguinte *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio. No mesmo ano, completando a fase nacionalista, Boal dirige *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis – com uma abordagem dramaturgica com base na literatura popular, com cenários e figurinos de Flávio Império.

A partir de 1962, inicia-se no Arena a fase de nacionalização dos clássicos. Nesse momento José Renato sai da companhia e Boal torna-se sócio do empreendimento. Neste ano encenam *A Mandrágora*, de Maquiavel. No ano seguinte encenam a comédia de Martins Pena: *O Noviço* e *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Veja. A última peça que faz parte desta fase de nacionalização dos clássicos é *Tartufo*, de Molière, encenada em 1964.

Com a instauração do golpe militar, Boal vai ao Rio de Janeiro dirigir o show *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão e, com essa experiência, volta para São Paulo onde inicia o ciclo de musicais no Teatro de Arena: *Arena Conta Zumbi* e *Arena canta Bahia*, encenados em 1965. No ano seguinte retoma os clássicos dirigindo *O Inspetor Geral* de Gogol.

Em 1967 é a vez de *Arena Conta Tiradentes*, espetáculo centrado sobre outro movimento histórico da luta nacional: a Inconfidência Mineira. Neste mesmo ano também foram encenados *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht e *La Moschetta* de Angelo Beolco. 1968 é o ano da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, espetáculo concebido e encenado por Boal no Teatro Ruth Escobar. No mesmo ano, encena *Mac Bird*, de Barbara Garson.

## CAPÍTULO II:

### *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968*

Decretado o AI-5, integrantes do Arena viajam para fora do país - entre 1969 e 1970. Passam pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. É o momento em que Boal escreve e dirige *Arena Conta Bolívar*.

Augusto Boal foi preso em fevereiro de 1971 em São Paulo após o ensaio da peça *Simón Bolívar*. Passou pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e Presídio Tiradentes. Dessa experiência surgiram obras artísticas como a peça *Torquemada* (1971) e o *Milagre no Brasil* (1979). Em suas memórias, Augusto Boal declara que, “[...] sobre tortura e prisão, falei com amigos, jornalistas, desconhecidos, analistas. Queria denuncia: imperativo. Entender: urgente e necessário”.<sup>66</sup>

Depois de ser banido do Brasil pelo Regime Militar, Boal trabalhou em quase toda a América Latina, nos Estados Unidos e em vários países da Europa, sistematizando o Teatro do Oprimido enquanto metodologia composta por exercícios, jogos e técnicas teatrais. Em 1979, fundou o Centro de Teatro do Oprimido de Paris.

Exilando-se na Argentina em 1971, Boal desenvolve o Teatro Invisível, uma das técnicas ou forma do Teatro do Oprimido (TO), em que o espectador participa de uma encenação sem saber.

No Peru, em 1973, nasceu o Teatro-Fórum e foi sistematizado o Teatro-Imagem. Segundo Boal, o “[...] Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora querendo que improvisássemos suas idéias, e eu a convidarei a subir ao palco – fantástica transgressão! – e mostrar, ela própria, o que pensava”.<sup>67</sup>

Teatro-fórum é a definição do espetáculo baseado em fatos reais, no qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito de forma clara e objetiva, na defesa de seus respectivos desejos e interesses. Nesse confronto, o oprimido fracassa e o público é convidado, pelo Curinga, a entrar em cena, substituir o protagonista e buscar alternativas para o problema encenado.

Quando veio ao Brasil em 1986, a convite de Darcy Ribeiro, iniciou o projeto da Fábrica de Teatro Popular que por motivos políticos foi fechada. Pela iniciativa de alguns Coringas, criou-se uma organização informal dedicada à difusão do Teatro do Oprimido no Brasil: o Centro de Teatro do Oprimido.

---

<sup>66</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro** – memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 298.

<sup>67</sup> Ibid.

## **CAPÍTULO II:**

### ***PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: ASPECTOS DRAMÁTICOS E POLÍTICOS DO TEATRO BRASILEIRO NO ANO DE 1968***

De 1993 a 1996, período no qual Augusto Boal foi vereador no Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores, o CTO-Rio concentrou-se integralmente no projeto Teatro Legislativo, criando 19 grupos populares que objetivavam ajudar a população a transformar seus desejos em lei. Sobre essa experiência, Augusto Boal escreveu o livro Teatro Legislativo. A partir de 1997, com sua organização formalizada juridicamente, o CTO-Rio desenvolve o programa de formação de Coringas e de grupos populares em Santo André/SP e Porto Alegre/RS, entre outros projetos.

Para cada questão apresentada pelo seu tempo, Augusto Boal articulou uma resposta artístico-política. Nelas estão inscritas a sua maneira de elaborar e compreender a realidade.

Destacamos dos trabalhos desenvolvidos por Boal no ano de 1968, o espetáculo Primeira Feira de Opinião para uma análise pormenorizada.

Não temos a pretensão de esgotar o assunto, posto que tal espetáculo e o texto teatral possibilitam amplas abordagens e discussões. Nesse primeiro capítulo, nossa preocupação principal consiste em apresentar minimamente o “lugar” dessa produção, assim como as principais características do projeto estético e político do dramaturgo, devidamente delimitado no período ao qual nos referimos.

---

ESTRUTURA DRAMÁTICA E  
SIGNIFICADOS DE  
*ANIMÁLIA E A LUA*  
*MUITO PEQUENA E A*  
*CAMINHADA PERIGOSA*

CAPÍTULO III

---

A PESQUISA AQUI APRESENTADA se pauta na vertente da História Cultural, a qual ampliou o campo de possibilidades de investigação, resgatando o papel dos sujeitos na construção dos processos históricos. Partindo-se desses pressupostos, novas temáticas foram postas no seio das questões históricas. Teatro, cinema, mentalidades e literatura ganharam legitimidade, tornando-se objetos de estudo, uma vez que não há como desvincular estas, e quaisquer outras, representações culturais das posições sociais de seus agentes. Neste campo de conhecimento mais amplo, os historiadores:

[...] desencantados com a rigidez e o economicismo de um marxismo ortodoxo, assim como rejeitando as velhas concepções positivistas de uma história factual, política e diplomática, a nova tendência passou afirmar a não existência de verdades absolutas, marcando o recuo de uma posição cientificista herdada do século passado [XIX]. Estimulando novos olhares e abordagens com a realidade, em uma e outra vertente, a história social dos anos 60 e 70 restabeleceu o ‘ofício do historiador’. Como um mestre da narrativa, este é alguém que, munido de um método, resgata da documentação empírica as ‘chaves’ para recompor o encadeamento das tramas sociais. No decorrer dos anos 80, a história social desembocou na chamada ‘nova história cultural’, que passou a lidar com novos objetos de estudo: mentalidades, valores, crenças, mitos, representações coletivas traduzidas na arte, literatura, formas institucionais.<sup>68</sup>

Assim, eleger como objeto de estudo o espetáculo teatral *Primeira Feira Paulista de Opinião* requer, metodologicamente, um esforço de compreensão dos diálogos estabelecidos entre o palco e a sociedade de meados do século XX. Isto porque, cada época é dotada de “estruturas de pensamento”,<sup>69</sup> podendo o historiador “[...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.<sup>70</sup> Parte-se do pressuposto de que a linguagem teatral, como um documento histórico relevante, deve ser analisada como

<sup>68</sup> PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 29, p. 9-27, 1995.

<sup>69</sup> Termo cunhado por Raymond Williams em **Tragédia moderna**. (Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.)

<sup>70</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

uma representação cultural que carrega em si “[...] uma relação com os conceitos, as ideias, a visão que o artista tem do mundo, da realidade e das relações dos homens entre si e com a natureza”.<sup>71</sup>

Todavia, o estudo dessas manifestações deve ser circunstanciado por uma frutífera relação passado/presente, direcionada pelas inquietações do nosso tempo. Essa constatação, cara para Marc Bloch, ganha contornos novos quando nos reportamos ao trabalho de Michel de Certeau, o qual nos leva a refletir sobre o lugar da pesquisa e do historiador, pois:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural.

Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhe são propostas, se organizam.<sup>72</sup>

Posto isso, vale lembrar que como fonte documental, a obra de arte deve ser compreendida enquanto constituinte de um real;<sup>73</sup> analisada dentro do seu contexto, possibilitando o conhecimento de sua lógica interna. Desse ponto de vista, o objeto de estudo deve ser a fonte aglutinadora dos questionamentos, o elemento que instiga nossa curiosidade, para se utilizar uma ideia de Bloch. Sendo assim, tornam-se notórias as palavras de João das Neves, quando ele nos interpela a respeito das inúmeras leituras e análises de uma mesma peça.

Se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado.

Realizar a passagem da intuição para a consciência é, pois, o objetivo da análise de texto. Para que esta passagem possa ser feita é necessário conhecer todas as características do texto teatral, sua estrutura, seus ritmos internos, etc. Quanto mais aprofundada for a

<sup>71</sup> GARCIA, Silvana. **Teorias e práticas do teatro**. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 13.

<sup>72</sup> CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-67.

<sup>73</sup> Cf. MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: \_\_\_\_\_. **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

análise do texto, maior a liberdade criadora de seus interpretes e não o inverso.<sup>74</sup> (destaque nosso)

Assim sendo, a interpretação realizada neste trabalho será uma entre as inúmeras possíveis. Tal como a obra escolhida, o esforço de inteligibilidade foi permeado pelo local onde se inscreve o discurso historiográfico,<sup>75</sup> explicitando, assim, tanto a particularidade do momento da escrita do texto teatral (ora transformado em objeto de estudo) como também da elaboração da sua posterior análise. “[...] a significação de um texto varia conforme as competências, as convenções, os usos e os protocolos de leitura próprios a diferentes ‘comunidades interpretativas’”.<sup>76</sup>

No programa da peça encontramos o artigo de autoria de Augusto Boal: *Que pensa você da arte de esquerda?* onde o autor procura identificar as diferentes tendências da esquerda, argumentando que a união da classe artística seria a única forma de resistir ao cerco armado pelos militares. Segundo Boal, é essencial que os artistas produzam trabalhos comprometidos com as questões sociais e políticas dos brasileiros. Dessa forma,

Condene os fabricantes irresponsáveis de comedietas idiotas, que não refletem sobre os assuntos de urgência nacional. Para Boal, a arte é portadora de verdade e não estará falando a verdade o artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centroeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperta que seja, fará esquecer.<sup>77</sup>

Segundo Boal, é um dever da esquerda incluir a questão do povo nas discussões teatrais, pois como a maioria do público era composto pela classe média, o teatro deveria ser levado até as camadas populares.

---

<sup>74</sup> NEVES, João das. Preparando o terreno. In: \_\_\_\_\_. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 10-11.

<sup>75</sup> Cf. CERTEAU, Michel. Escritas e Histórias. In: \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, p. 21.

<sup>76</sup> ABREU, Márcia. História dos textos, História dos livros e História das práticas culturais – ou, uma outra revolução da leitura. In: CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 11.

<sup>77</sup> RIBEIRO, Nádya Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 103.

Em seguida, o autor faz uma breve avaliação dos primeiros anos após o golpe militar no Brasil e sobre o posicionamento da classe teatral frente ao novo regime. Sobre isso, Boal afirma:

A violência militar foi respondida com a violência artística: Opinião, Eletra, Andorra, Tartufo, Arena Conta Zumbi, e muitas outras peças procuravam agredir a mentira triunfante. Variava a forma, o estilo, o gênero, mas a essência era a mesma exortação, o mesmo berro: esta era a única arma de que dispunha o teatro. As forças populares estavam desarmadas e não puderam assim, com arte apenas, vencer as metralhadoras. Depois de algum tempo, a esquerda teatral pareceu cansar-se e quebrou-se sua homogeneidade. Uma parte quinou de vez para a direita e surgiu uma tendência francamente adesista: diante da opção de continuar ou desistir, houve gente que preferiu compor-se.<sup>78</sup>

Neste sentido, Boal constata que naquele momento não existia perspectiva de diálogo e que a aparente democracia teria sido desmistificada pelos donos do poder e fabricantes da legalidade. Sendo assim, a arte de esquerda deveria levantar-se contra a Ditadura e mostrar a necessidade de transformação da sociedade naquele momento. Além disso, deveria mostrar a possibilidade e os meios de transformá-la para aquele que poderia fazê-lo: o povo.<sup>79</sup>

Os caminhos atuais da esquerda revelaram-se becos diante do maniqueísmo governamental. Já nada vale auto flagelar-se realisticamente exortar plateias ausentes ou vestir-se de arco-íris e cantar chiquita bacana e outras bananas. Necessário agora, é dizer a verdade como é.

E como dizê-la ? E mais: como sabê-la ? Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social. Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. Isto nós não o conseguimos sozinhos, mas talvez possamos lográ-lo em conjunto. É necessário pesquisar nossa realidade segundo ângulos e perspectivas diversas: aí estará seu movimento. Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade. Seremos testemunhas na medida em que observamos a realidade e parte integrante na medida em que formos observados. Esta é a ideia da 1ª Feira Paulista de Opinião.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?*. Programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, 1968.

<sup>79</sup> RIBEIRO, Nádya Cristina. *Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri*. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 103-104.

<sup>80</sup> BOAL, 1968, op. cit.



Posto isso, Boal nos mostra que a 1ª Feira Paulista de Opinião representa o momento em que os artistas tentam unir forças para, além de romper os entraves burocráticos colocados pelos censores, também lutar pela extinção da Censura.

A cada artista foi colocada a questão: *O que pensa você do Brasil de hoje?*. Para respondê-la, Gianfrancesco Guarnieri escreve *Animália*. A peça acontece em uma praça pública, onde foi montado um palanque para aguardar o discurso dos militares. Porém, o Soldado que sobe ao palanque para discursar é interrompido a todo o momento por outros personagens: o Moço e o Hippie. Quando o Soldado consegue falar não é possível entender o que ele diz, a não ser algumas palavras como: futuro da nação, desenvolvimento, bem-estar social, metas do governo. Nesse momento, é mais uma vez interrompido pelo grito do Hippie:

Hippie: (*Vitorioso*) Façamos o amor, não a guerra!

[...]

Soldado: (*Prosseguindo*) Sua ânsia de amor... Seu desejo de paz! Sagradas reivindicações de que querem o progresso, o desenvolvimento da nação!... E não é outro nosso dever, nem outra nossa intenção, se não a de armas em punho se preciso for para garantir-lhe precisamente a paz e o amor, o amor e a paz. Que se calem as Cassandras do Apocalipse, porque, com a ajuda de Deus, tornaremos realidade os anseios juvenis. Mas para isso é urgente e inadiável o sacrifício, de todos os tresmalhados, aos arautos da desordem e do desassossego.<sup>81</sup>

O Hippie consegue atravessar a multidão, chegar ao palanque e repetir: “façamos amor, não a guerra”. Neste momento, a reação do Soldado para conter a situação foi abraçar o Hippie emocionadamente, fazendo com que todos que estavam na praça se abraçassem e se beijassem ao som de uma canção sobre o amor. Todos são envolvidos nesse clima de paz e amor, menos o Moço que observa a situação.

Em seguida, o Mudo e a Muda começam a mudar o cenário que se transforma num grande programa de auditório com distribuição de prêmios e propagandas de marcas famosas. Por meio desse programa, de forma alegórica, Guarnieri questiona os investimentos nacionais e a entrada do capital estrangeiro em larga escala, além do

<sup>81</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco. *Animália*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004, p. 10.

Aparelho do Estado utilizado para repressão e censura como o Departamento de Segurança Nacional e os outros órgãos ligados a esse departamento.<sup>82</sup>

Dando sequencia ao texto, em um outro momento a Senhora conversa com o Soldado e revela a admiração que sente pelo Moço, por sua vitalidade na luta. Ela diz que “[...] acho [a] muito compreensível. É uma repulsa muito juvenil à disciplina. Mais tarde quando vierem as preocupações reais ele vai compreender!... eu acho até bonito esse moço assim, que se expõe, que se manifesta. Sinal que tem ideal. Eu acho bonito um idealista”.<sup>83</sup> A Senhora lembra ao Soldado que ele também foi um revolucionário e que agora cumpre outro papel. Porém, ele afirma que foi sim um “revolucionário”, mas não foi “baderneiro”.

Soldado: (*Segurando o moço pela gola*) Última advertência. Não tolerarei mais. Estou sendo clemente, portanto injusto! Farei justiça! Última advertência.

Moço: (*Imitando fala telegráfica*) Adverte em nome de que?

Soldado: Tranquilidade, progresso, paz, ordem!

Moço: Os esquifes estão em ordem. Em ordem as estatísticas das muitas mortes. Em ordem o desencanto. A perplexidade em ordem. Todos se vão perdendo em ordem... O comodismo em ordem. A ordem é a ordem do dia... A ordem é fome!

(*soldado bate os tacões e sai resoluto*)

[...]

Senhora: [...] Estou do seu lado, sabe? Compreendo o que você sente... pensa que não me revolto também? Com o tempo tudo se ajusta. Tudo se resolve, meu anjo. Uma conquista aqui, outra ali, e os problemas se resolvem por si. [...] Ele [o Soldado] é bom, sabe, certo que às vezes parece rígido demais, outras vezes até mesmo comete seu errozinho. Mas e daí? É um bom pai de família, sabe?<sup>84</sup>

Ao final, a Senhora alega ao Soldado que já “[...] marchou em nome das tradições, da família, de Deus, da liberdade, da propriedade”<sup>85</sup> e que o Soldado podia

<sup>82</sup> RIBEIRO, Nádia Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 107.

<sup>83</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004, p. 10.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 40.

sempre contar com ela. No entanto, pede em nome do Moço, que era filho dos dois. Porém o Soldado mata o jovem estudante.

Pode-se perceber a partir do texto dramático que Guarnieri confia no papel revolucionário do jovem estudante, mas sua ação é permeada por mecanismos de alienação e manipulação na tentativa de persuadir o jovem. Especialmente o papel desempenhado pelos meios de comunicação em massa, como a TV.<sup>86</sup>

Em *Animália*, Guarnieri não dá nome aos personagens, cada uma delas representa segmentos específicos da sociedade. As personagens que atualizam tais situações dramáticas não possuem dimensões individuais, e, por isso, não são utilizados nomes particulares.<sup>87</sup> O Soldado, por exemplo, diz respeito aos militares que tomaram o poder em 1964. Já o Moço e a Moça representam os jovens, o segmento dos estudantes e revolucionários. Segmento este que está imbuído das necessidades de mudança na sociedade. O Mudo e a Muda representam o povo, que aparecem em cena com um largo esparadrapo na boca. Porém, no decorrer da peça vão se conscientizando do seu papel na sociedade e quando estão prestes a retirar o esparadrapo, o Soldado liga a TV e eles são dominados pelo encantamento provocado pela programação, não reagindo a isso. Por último, a personagem Senhora representa a ala conservadora da Classe média que apoiou o golpe.

Assim observamos que é por meio da alienação e da repressão da população e das massas estudantis que clamavam por mudança, que o Soldado se mantém no poder. O poder libertador e contestador que Guarnieri delegou ao Moço foi abafado e diante disso, tem-se a clara alusão de como o Governo trata as manifestações contrárias às forças governamentais que irão se acirrar mais e mais.

Este é um período em que os jovens do mundo todo resolveram se mobilizar. Mas é importante frisar que as condições históricas dos movimentos na Europa Ocidental e nos Estados Unidos são diferentes das da América Latina, que vivia sob ditaduras militares e, portanto, procuravam num primeiro momento a volta do Estado de

---

<sup>86</sup> RIBEIRO, Nádya Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 107.

<sup>87</sup> PAVIS, 1999 apud PATRIOTA, Rosângela. Distanciamento. In: GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 113.

Direito, por meio da resistência democrática ou da luta armada contra a exploração das sociedades sul-americanas. Padrós assim avalia esse momento:

Na América Latina, o 68 teve nuances que o diferenciaram do 68 da Europa ocidental ou dos estudantes dos Estados Unidos, mas não do 68 dos negros norte-americanos. Na América Latina, quase tudo estava por fazer, e se havia saturação de alguma coisa, era de autoritarismo, subdesenvolvimento, miséria, estagnação, frustração e exploração. A guerrilha havia passado a ser uma opção sedutora e a imagem de Che estava em todas as esquinas latino-americanas. Os contatos entre marxistas e cristãos apontavam para novos pactos sociais, como o Movimento de Sacerdotes pelo Terceiro Mundo, os padres guerrilheiros – Camilo Torres – etc. E diversos setores tradicionais sofriam, em alguns países – como, por exemplo, alguns militares bolivianos, peruanos, uruguaios -, uma guinada nacionalista para a esquerda.<sup>88</sup>

E é justamente sobre a figura de Ernesto Che Guevara que Augusto Boal fala em sua peça *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*. Escrito em 1968, um ano depois da morte de Guevara e há quatro anos de uma rígida ditadura no país a peça uma homenagem a Che e seus esforços de incitação à revolução na Bolívia.

As peças de Boal sempre se colocaram como resposta ao governo militar, e no caso de *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*, como resposta às censuras do governo. Baseou-se em figuras ligadas à resistência na história do Brasil (como no caso de *Arena Canta Tiradentes* e *Arena Conta Zumbi*) e, segundo Sabato Magaldi, os heróis históricos dos títulos serviam apenas para acobertar o exame da situação atual, exortando o público à resistência contra o regime imposto à população.

*A Lua Muito Pequena e a Caminha Perigosa* está organizada no Sistema Coringa que Boal desenvolve no Teatro do Oprimido. Neste sistema, as duas funções mais importantes são as do protagonista e do Coringa. Na peça em questão, o protagonista é o Che – personagem referido apenas como “O Comandante”. Fiel à função de protagonistas Boal, o Comandante é o único personagem interpretado pelo mesmo ator ao longo da peça.

No sistema de Boal, o Coringa apresenta segmentos de cena e comenta sobre diversas situações do protagonista e as ações dos outros personagens.

<sup>88</sup> PADRÓS, Enrique Serra. De Berkeley a Tlatelolco: o 68 nas Américas. In: PONGE, Robert (Org.). **1968: o ano das muitas primaveras**. Porto Alegre: Unidade Ed., 1998, p. 78.

CORINGA: Na verdade, há sempre um período em que são tantos os que desejam entrar para uma guerrilha que nem sequer existem armas para tanta gente. [...] E assim que descobre que serão obrigados a marchar, a escalar montanhas, a sofrer, a passar fome, muitos se aproveitam da primeira ocasião para largar o grupo. O desertor é sempre um traidor.<sup>89</sup>

O Coringa, muitas vezes representa o ponto de vista do autor ou diretor. Em *A Lua*, ele aparece principalmente no prólogo e no epílogo, e, por exemplo, no momento em que é anunciada a confirmação da morte de Che na Bolívia - até então considerado mero boato pela multidão.

CORINGA: Eu devo começar dizendo que chegamos à conclusão de que a morte do Comandante é dolorosamente certa. Já muitas vezes foi anunciada sua morte, nunca chegamos a nos preocupar. Desta vez também, no começo, não nos preocupamos, mesmo quando começaram a chegar as primeiras fotos. Depois, notícias, desconstruídas: uma cicatriz na mão esquerda e nenhum de nós se lembrava de ter visto qualquer cicatriz na mão do Comandante. Depois, o tecido pulmonar, as impressões digitais, tudo, tudo podia ter sido forjado, tudo podia ser mentira. Menos a última prova: o seu diário e, nele, seu pensamento. Uma fotografia pode ser retocada; até mesmo o rosto de um homem pode ser desfigurado; porém, o seu estilo não pode nunca ser imitado.<sup>90</sup>

Entre os principais momentos do texto, estão: as explicações de Che sobre a necessidade de uma operação militar para seus soldados; suas forças em persuadir uma professora rural que os pobres precisam revoltar contra suas próprias condições de empobrecimento, e a cena de prisão onde o Comandante confronta o Coronel e em seguida é executado.

---

<sup>89</sup> BOAL, Augusto. *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro de Augusto Boal 2**. São Paulo: Hucitec, 1990, p.91-92.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 89.

---

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

ESTE TRABALHO MONOGRÁFICO pretendeu compreender em primeira instância o espetáculo teatral *Feira Paulista de Opinião*, (diversos autores) e direção de Augusto Boal. Ao longo do primeiro capítulo, abordamos alguns aspectos do período ditatorial brasileiro inaugurado em 1964, contextualizamos o momento em que o espetáculo foi encenado e analisamos a trajetória do Teatro de Arena: grupo que realizou diversos espetáculos que questionaram, por meio de textos dramáticos e por suas encenações, os problemas da realidade nacional. Traduziu para os palcos as contradições de um país desigual e autoritário, cujo governo empreendia, de um lado, um desenvolvimento econômico – à custa do capital estrangeiro – e, de outro, reprimia a pluralidade das manifestações intelectuais, políticas e artísticas.

No segundo capítulo, percebemos alguns aspectos da produção do espetáculo e em seguida fazemos uma breve trajetória dos autores Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Ao longo deste capítulo, abordamos aspectos referentes à resistência teatral frente ao governo militar, bem como o lugar ocupado pelos dramaturgos no cenário nacional.

Partindo para o terceiro capítulo, alcançamos uma compreensão mais efetiva do texto, percebendo sua estrutura dramática, apreendendo os seus significados, recolhendo informações essenciais sobre as personagens e os diálogos e, por fim, localizando e compreendendo o desenvolvimento da ação dramática.

Destacar as temáticas contidas no texto levou-nos a pesquisar sobre a prática da censura durante a ditadura militar brasileira. Ao elegermos o texto dramático como objeto privilegiado de estudo, não significa termos conseguido esgotar todos os temas propostos nesta peça, e nem tão pouco reduzir o estudo do teatro ao de sua literatura dramática. Porém, este é um dos estudos possíveis. À encenação, são outros os questionamentos.

---

**REFERÊNCIAS  
BIBLIOGRÁFICAS**

---



**PROGRAMA DO ESPETÁCULO *FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO***

BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?*. Programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, 1968.

**Peças**

BOAL, Augusto. A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa. In:\_\_\_\_\_. **Teatro de Augusto Boal 2**. São Paulo: Hucitec, 1990.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Animália**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004.

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

ABREU, Márcia. História dos textos, História dos livros e História das práticas culturais – ou, uma outra revolução da leitura. In: CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas Rio de Janeiro: Record, 2000.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

D'ARAUJO, Maria Celine; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. (Orgs.). **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

**DIONYSOS**, nº 24. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1978.

FORTUNATO, Meiriely Cardoso. **Tartufo**: Um Clássico Europeu no Teatro de Arena de São Paulo. 2003. 85 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re) significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós

Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

GARCIA, Silvana. (Orgs.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC/SP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teatro de militância**: a intenção do popular do engajamento político. São Paulo: Perspectiva/EDUSP. 1990,

\_\_\_\_\_. **Teorias e práticas do teatro**. São Paulo: Hucitec, 1988.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. **Depoimentos**, v. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro.

GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

KHOURY, Simon. Gianfrancesco Guarnieri. In: \_\_\_\_\_. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sociopsicanalítico de três gerações. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, caderno especial, n 2, 1968.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: \_\_\_\_\_. **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

\_\_\_\_\_. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPG em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

PACHECO, Mattos. Teatro de Arena no Museu de Arte Moderna. **Última Hora**, São Paulo, 28 de abril de 1953. Disponível em: [www.uol.com.br/teatroarena/#](http://www.uol.com.br/teatroarena/#). Acesso em: 18 julho 2011.

PATRIOTA, Rosangela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v. 24, 1. 2, p. 79-110, 2005. Disponível em: << <http://www.scielo.br/pdf/%0D/his/v24n2/a04v24n2.pdf> >>.

\_\_\_\_\_. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, N. 6, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>. Acesso em: 20 Fev. 2012.

\_\_\_\_\_. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. **ArtCultura**, Uberlândia, 2002.

\_\_\_\_\_. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 4, Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 15 junho 2011.

PATRIOTA, Rosangela; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Org.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: EDUFU / PPG em História-UFU, 2001.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PESAVENTO, Sandra J. **Em busca de uma outra História**: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 29, 1995.

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: Fúria Santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

PONGE, Robert. (Org.). **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **Temas e Acontecimentos da História do Brasil Contemporâneo pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**. 2012. 179 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

SEVCENKO, Nicolau. Eles só querem embaralhar o mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02/05/1993. (Especial – Maio de 68: o ano que acabou) Também disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1993/05/02/48>

VENTURA, Zuenir. **1968**: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 15.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância em Brasil – Versão Brasileira (1962)**. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.