

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Atílio Alencar de Moura Corrêa

**ONDE NÃO HOVER LIBERDADE, URGE INVENTÁ-LA: A ARTE DE
PROTESTO EM TEMPOS SOMBRIOS E O CASO DO TEATRO
UNIVERSITÁRIO INDEPENDENTE DE SANTA MARIA (1968-1974)**

Santa Maria, RS
2018

Atilio Alencar de Moura Corrêa

**ONDE NÃO HOVER LIBERDADE, URGE INVENTÁ-LA: A ARTE DE
PROTESTO EM TEMPOS SOMBRIOS E O CASO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO
INDEPENDENTE DE SANTA MARIA (1968-1974)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Orientador: Diorge Alceno Konrad

Santa Maria, RS
2018

Corrêa, Atílio Alencar de Moura

Onde não houver liberdade, urge inventá-la: a arte de protesto em tempos sombrios e o caso do Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968-1974) / Atílio Alencar de Moura Corrêa.- 2018.

112 p.; 30 cm

Orientador: Diorge Alceno Konrad

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, RS, 2018

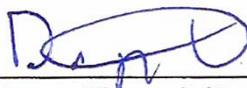
1. História do Teatro 2. Teatro Brasileiro 3. Arte e Sociedade 4. Estética e Política I. Konrad, Diorge Alceno II. Título.

Atílio Alencar de Moura Corrêa

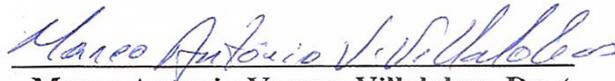
**ONDE NÃO HOVER LIBERDADE, URGE INVENTÁ-LA: A ARTE DE
PROTESTO EM TEMPOS SOMBRIOS E O CASO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO
INDEPENDENTE DE SANTA MARIA (1968-1974)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

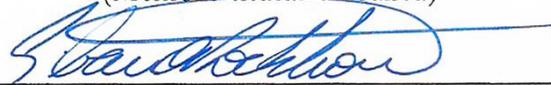
Aprovado em 18 de julho de 2018:



Diorge Alceno Konrad, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Marco Antonio Vargas Villalobos, Dr.
(Membro titular da banca)



Gilvan Odival Veiga Dockhorn Dr.(UFSM)
(Membro titular da banca)

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Todo agradecimento corre o risco de parecer uma comemoração antecipada, ou, pior ainda, uma autocelebração. Paciência; melhor se entregar ao risco do que deixar de registrar a generosidade de quem nos ajudou em algum momento do caminho. Sendo assim, dou nome aos meus.

À Tereza, agradeço por ter encontrado força para compartilhar, em meio ao cansaço que a vida lhe reservava, o pouco que sabia (e que para mim não tem medida); à Liane e Caroli, pelo incentivo e acolhida na chegada em Santa Maria; aos tantos e tantas camaradas da primeira geração do Práxis Coletivo de Educação Popular (Santiago, Alan, Fernando, Rogier, Raquel, Juliana, Débora, Tati, Vanessa, Ale), pelos dias e noites em que sonhamos outros mundos; aos antigos comparsas do quarto 75 da Casa do Estudante (Jefe, Mano, Chambinho), pelas noites regadas a vinho e clarividências; aos amigos com quem ergui uma casa verde, onde puder ler a noite por dentro, pela cumplicidade infernal; ao povo do TUI (Bando, Cris, Marcele, Aline, Paula), por terem me abrigado no coração de um teatro em construção; à Mona (Priscila), por ter invadido a cena da minha vida sem pedir licença e me fascinado com o desassossêgo do teatro; à Lara, pela serenidade e força poética; à Raquel e ao Laédio, pelos ensinamentos e pela amizade que, quando fui ver, já era desse tamanho; à Cláudia, por ter me ensinado a coragem para abrir os caminhos; à Gabriela, pelos projetos escritos a quatro mãos na distância; ao Daniel Lucas, pelos convites para vagar pelo mundo aprendendo coisas; ao Maurício, pela sintonia fraterna nas alucinações; à turma amada do Viés (Bibiano, Nathália, Tiago, Gregório, Mana, Gian, Felipe, Rafaela, Juliana, Rafael, João, Liana, Israel, Marcos, Mathias, Carol, Caren e Alcir), pelas conversas inacabáveis nos botecos da vida; ao Ronaldo, pelas andanças curiosas em que firmamos nossa amizade; ao Gilvan, pela amizade generosa e pelas discordâncias inspiradoras; à Gisele e ao Daniel, que me deram as chaves da casa deles e me botaram pra dormir com os cachorros (los amores perros son los mejores); ao Daniel Dutra, pelas flanagens ao longo da mesma rua que é sempre outra; à turma do Café Cristal (Luciana, Rafael, Kiko e Sandrinha) pelo lugar que me deram no balcão e no peito; à Anita e ao Fábio, pelo caderninho com os segredos da aprovação; ao Maninho, por ter me presenteado com a hospitalidade de um verdadeiro amigo; à Andrea e ao Paulinho, por me chamarem para junto quando eu tanto precisei; ao meu orientador, Diorge, pelo incentivo, confiança e paciência; aos colegas Franciele, João, Alencar, Ricardo, Aline, Taís e Adriano, pelas colaborações fundamentais e pelos pequenos gestos de gentileza; a todos os professores e professoras com quem tive a oportunidade de aprender durante o curso; aos anônimos de quem colhi fragmentos de ideias

nas madrugadas de trabalho; e à Graciane, para quem dedico da primeira à última palavra desta dissertação, por ser a pessoa com quem as páginas da vida tem o perfume de bergamotas ao sol.

Os erros, é claro, são todos meus.

Se o homem modifica a sua atitude radical perante a vida, começará por manifestar o novo temperamento na criação artística e em suas emanações ideológicas. A sutileza de ambas as matérias as torna infinitamente dóceis ao mais ligeiro sopro dos alísios espirituais. Como na aldeia, ao abrirmos de manhã a varanda, olhamos a fumaça das casas para presumir o vento que vai governar o dia, podemos assomar-nos à arte à ciência das novas gerações com semelhante curiosidade meteorológica.

(José Ortega y Gasset)

A vida é a miniatura do teatro.

(Procópio Ferreira)

RESUMO

ONDE NÃO HOVER LIBERDADE, URGE INVENTÁ-LA: A ARTE DE PROTESTO EM TEMPOS SOMBRIOS E O CASO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO INDEPENDENTE DE SANTA MARIA (1968-1974)

AUTOR: Atilio Alencar de Moura Corrêa

ORIENTADOR: Diorge Alceno Konrad

A presente dissertação tem como objeto central da investigação o teatro político praticado pelo Teatro Universitário Independente (TUI), grupo que se destacou no cenário cultural da cidade de Santa Maria/RS a partir de sua ruptura com o núcleo original, vinculado à organização dos estudantes da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O recorte histórico abordado pela pesquisa, que compreende o período entre 1968 e 1974, é também aquele que coincide com a época mais severa em relação à repressão política na História recente do Brasil. A partir da experiência histórica do TUI, portanto, irá se buscar os indícios de uma vinculação entre a arte teatral produzida pelo grupo e as iniciativas colocadas em curso pelos principais representantes do teatro político brasileiro, como o Teatro de Arena, o Opinião e o Oficina, investigando também a trajetória histórica da arte engajada que antecede as experiências brasileiras operadas no período delimitado pela pesquisa. Através da reconstituição de parte da história do TUI, a intenção é formular uma narrativa historiográfica condicionada pela perspectiva da história social da cultura, em que a produção artística é analisada em relação à vida social que a condiciona.

Palavras-chave: Teatro Político; Arte e Sociedade; Ditadura Civil-Militar; Santa Maria.

ABSTRACT

WHERE THERE IS NO FREEDOM, IT IS URGENT TO INVENT IT: THE ART OF PROTEST IN DARK TIMES AND THE CASE OF INDEPENDENT UNIVERSITY THEATER OF SANTA MARIA (1968-1974)

AUTHOR: Atílio Alencar de Moura Corrêa
ADVISOR: Diorge Alceno Konrad

This dissertation has the political theater practiced by the Independent University Theater (TUI) – a group that has stood out in the cultural scene of the city of Santa Maria, Rio Grande do Sul, from its rupture with the original core, related to the students' organization of the Federal University of Santa Maria (UFSM) – as the central object of the research. The historical cut taken by the survey, which covers the period between 1968 and 1974, is also the one that coincides with the most severe time related to political repression in recent history in Brazil. From the historical experience of TUI, therefore, the signs of a link between the theatrical art produced by the group and the initiatives put in place by the main representatives of the Brazilian political theater, such as Teatro de Arena, Opinião and Oficina, will be sought, also investigating the historical trajectory of the engaged art that precedes the Brazilian experiences operated in the period delimited by the research. Through the reconstitution of part of the history of TUI, the intention is to formulate a historiographical narrative conditioned by the perspective of the social history of culture, in which the artistic production is analyzed in relation to the social life that conditions it.

Keywords: Political Theater; Art and Society; Civil-Military Dictatorship; Santa Maria.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPC	Centro Popular de Cultura.
DCE	Diretório Central dos Estudantes.
FEUSM	Federação dos Estudantes Universitários de Santa Maria.
PCB	Partido Comunista Brasileiro.
PPGH	Programa de Pós-Graduação em História.
TUI	Teatro Universitário Independente.
TUSM	Teatro Universitário de Santa Maria.
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria.
UNE	União Nacional dos Estudantes.
USE	União Santa-Mariense dos Estudantes.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A	– Reportagem Jornal Correio do Povo – 24/03/1972	91
ANEXO B	– Reportagem Jornal Correio do Povo – 28/03/1972	92
ANEXO C	– Material de divulgação – TUI 25 anos	93
ANEXO D	– Reportagem Jornal Zero Hora – 30/03/1972	94
ANEXO E	– Reportagem Jornal Debate – Abril/1972	95
ANEXO F	– Recorte de jornal não identificado	96
ANEXO G	– Programação oficial I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales (frente)	97
ANEXO H	– Programação oficial I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales (verso)	98
ANEXO I	– Fotos da entrega do prêmio pelo júri ao TUSM	99
ANEXO J	– Nota Jornal La Patria 11/10/1968	100
ANEXO L	– Nota Jornal El Tiempo 10/10/1968	101
ANEXO M	– Foto Arena conta Zumbi	102
ANEXO N	– Desenho Cenográfico I	103
ANEXO O	– Desenho Cenográfico II	103
ANEXO P	– Carta à UFSM	104
ANEXO Q	– Reportagem Jornal A Razão “Arena conta Zumbi”	105
ANEXO R	– Reportagem Jornal A Razão “Onde não houver inimigo urge criar um”	106
ANEXO S	– Reportagem Jornal Carazinho “O homem do princípio ao fim”	107
ANEXO T	– Nota Jornal O Globo 27/04/1972	108
ANEXO U	– Nota Jornal Cruz Alta	109
ANEXO V	– Nota Jornal Tupanciretã	110
ANEXO X	– Direitos de representação SBAT “Arena conta Zumbi”	111
ANEXO Z	– Direitos de representação SBAT “Onde não houver inimigo urge criar um”	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS SOBRE A ABORDAGEM HISTÓRICA DA ARTE POLÍTICA	17
2 ARTE, VANGUARDA E MODERNIDADE: UMA BREVE GENEALOGIA DE EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS	27
3 A TERRA EM TRANSE: JUVENTUDE, PROTESTO E CELEBRAÇÃO NAS JORNADAS DE 1968	45
4 O TEATRO POLÍTICO BRASILEIRO E A RESISTÊNCIA ARTÍSTICA AO REGIME MILITAR	53
5 O TEATRO POLÍTICO DE SANTA MARIA: ENTRE A UNIVERSIDADE E A INDEPENDÊNCIA	63
5.1 OUTRAS PEÇAS POLÍTICAS	76
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
ANEXO A	91
ANEXO B	92
ANEXO C	93
ANEXO D	94
ANEXO E	95
ANEXO F	96
ANEXO G	97
ANEXO H	98
ANEXO I	99
ANEXO J	100
ANEXO L	101
ANEXO M	102
ANEXO N	103
ANEXO O	103
ANEXO P	104
ANEXO Q	105
ANEXO R	106
ANEXO S	107
ANEXO T	108
ANEXO U	109
ANEXO V	110
ANEXO X	111
ANEXO Z	112

INTRODUÇÃO

Reconstituir parte da história do teatro político brasileiro a partir dos vestígios da atuação do Teatro Universitário Independente de Santa Maria, durante os anos de 1968 e 1974, é uma tarefa que consiste em interrogar não só os indícios do fazer teatral distribuídos pelos registros (rarefeitos, incompletos, cronologicamente irregulares) que restaram de uma atividade que, por sua própria natureza, caracteriza-se pela efemeridade do ato único, irrepetível; é também vasculhar, nas fagulhas de memória que os textos e imagens carregam, os sinais de experiências passadas que tensionaram os limites entre a arte e a política, em articulações que por vezes nos escapam, mas que se revelam em minúcias táticas que a colaboração resistente, sempre inventiva, tratou de operar.

Não é mero detalhe, para a realização de uma pesquisa histórica, ver-se frente às condições precárias de preservação documental que, de um modo geral, são recorrentes quando o objeto de estudo eleito é uma iniciativa coletiva que sempre esteve sujeita às intempéries habituais do meio da produção cultural independente. Sobreviver de arte (ou *para* ela), tendo como realidade a incessante pressão da insegurança do ofício, é um desafio que dificilmente deixa espaço para a organização necessária dos arquivos. As histórias existem, são muitas, correm de boca em boca e de geração em geração; os suportes materiais que deveriam garantir a permanência desses registros no tempo, entretanto, estão submetidos à toda sorte de imprevistos, mudanças, apropriações indevidas.

É o caso do arquivo do TUI, fonte primordial na qual se buscou os materiais para a tessitura desta dissertação, que pretende tomar a experiência histórica do grupo de teatro santa-mariense como elemento central de uma narrativa urdida em camadas: da amplitude das ocorrências da arte política em escala global, até o episódio pedestre, *aldeano*, aparentemente menor, mas igualmente expressivo se considerado na escala que o circunscreve - ou seja, do ponto de vista da realidade imediatamente sensível aos gestos humanos.

Sobrevivendo à passagem do tempo em condições aleatórias, os diversos registros - jornais, cartazes, fotografias, correspondências, textos, panfletos, cadernos de anotações, documentação burocrática etc - que puderam ser reunidos aqui são testemunhos históricos tanto da intensa e criativa trajetória do TUI, quanto da precariedade material que acompanhou o grupo em tantos momentos da história recente. Afinal, são quase seis décadas de atividade, através das quais, muitas

vezes, a resistência teve que ser o modo de existência do coletivo: resistência aos “tempos sombrios” da ditadura, mas também ao descaso com a cultura que a redemocratização do país não chegou a solucionar. Entre um e outro momento histórico, envolvido na tarefa de manter-se a si mesmo em cena, o TUI foi se consolidando como um exemplar histórico da persistência que é marca indefectível da produção cultural independente, cuja contradição mais gritante está justo em buscar no incentivo público (acessível por editais de fomento à cultura que variam em frequência e substância de governo para governo, devido à inconstância das políticas públicas para a área) como modo de resistir às leis implacáveis do mercado. Quando não foi o peso da repressão a interferir nas condições de produção teatral de toda uma geração de artistas, foi a austeridade dispensada aos mínguaos mecanismos de promoção cultural que deixou à deriva algumas das iniciativas que renovaram o cenário da arte e da cultura brasileiras, modernizando-as ao mesmo tempo em que precisavam responder à urgência de fazer da expressão artística um meio de protesto contra a suspensão dos direitos democráticos.

Assim, o que sucede com os arquivos do TUI é semelhante ao que de fato ocorre com os suportes de memória de tantos outros coletivos culturais que resistiram aos anos da ditadura, mas que não foram devidamente valorizados quando restaurou-se a democracia no Brasil. A depender da boa-vontade e das possibilidades individuais de pessoas já sobrecarregadas com os afazeres artísticos e administrativos (sem falar do trabalho braçal implicado na manutenção da sede do grupo), esses materiais foram sofrendo a ação do tempo e da falta de condições apropriadas de preservação, quando não simplesmente subtraídos como *souvenir* por visitantes, deslocando registros de considerável valor histórico e cultural para o fundo dos baús da memória particular. O que restou, por mérito do cuidado dos artistas que hoje são responsáveis pelo legado do TUI, são apenas fragmentos da memorabilia colecionada pelo fundador do TUI, Clênio Faccin. Mas estão lá, ainda, possíveis de serem lidos como documentos de uma história que correu o risco de ser apagada em meio ao trânsito de atores e atrizes, da mudança de cenários e figurinos, e do *leitmotiv* insistente que marca a história da cultura brasileira: a falta de projetos voltados para organização da memória cultural como patrimônio histórico nacional, de valor cívico e interesse público.

A história que pôde ser contada, reconstituídos os fragmentos acessíveis que os materiais oferecem ao trabalho do pesquisador, é certamente parcial, insuficiente, lacunar. Muito do que se buscou organizar em forma de narrativa histórica nesta dissertação foi precedido de longas conversas, narrações de quem não viveu a época pesquisada mas ouviu dos protagonistas diretos

(alguns já desaparecidos, outros extraviados pelo mundo, mas uns tantos ainda por aqui, ao alcance das nossas perguntas) as lembranças dos acontecimentos. Essas situações memoriosas funcionaram como *dispositivos* para acionar a curiosidade, que afinal de contas também precisa ser computada como força motriz do conhecimento histórico. A par das anedotas que suscitavam dúvidas - teria mesmo o TUI participado de um festival colombiano, cujo jurado era composto por gente do calibre de Pablo Neruda? -, o próximo passo foi obter o consentimento dos responsáveis para acessar os documentos que formam o arquivo anárquico do grupo, em busca das evidências que comprovassem a agitação cultural que tanto se alardeava sobre o passado do coletivo.

Graças ao zelo com que o Cristiano Bittencourt e a Marcele Nascimento - ambos atores e coordenadores do TUI atualmente - e o pessoal do Teatro Por Que Não? se dedicam a manter viva (e ativa!) a história do grupo teatral, a licença para mergulhar no emaranhado de papéis me foi concedida, com o privilégio extraordinário da autorização para retirar fotografias, textos e cartazes das suas respectivas gavetas, com o intuito de reproduzi-los digitalmente. O primeiro passo para que a pesquisa fosse iniciada estava dado: o consentimento daqueles que fazem do TUI uma célula tão pulsante quanto o grupo havia sido nos já longínquos anos 60, sob o calor dos acontecimentos artísticos e políticos que marcaram a época a ferro e fogo, e, logo, diretamente interessados em abrir passagem para que a pesquisa acadêmica disponha da produção teatral do coletivo para fins de interesse público - o que, neste caso, significa organizar o material disponível para que o mesmo cumpra sua função comunicativa, e, ao mesmo tempo, patrimonial.

O resultado de tal empreitada, que consistiu em estabelecer, primeiramente, as bases para uma compreensão geral sobre os diversos caminhos percorridos pelas iniciativas artísticas de cunho político em linhas mais ou menos comuns ao longo da primeira metade do século XX, até o momento histórico pontuado por novos dilemas e comportamentos estético-políticos que serviu de contexto para a evolução do TUI em direção à configuração de um grupo de teatro amador em seu movimento de independência (institucional, política e artística), é o produto de uma pesquisa - conduzida ao longo do Curso de Mestrado do PPGH, na linha de Cultura, Migrações e Trabalho - que precisou lidar com os espaços em branco (sempre perigosamente sugestivos) de uma cadeia documental marcada por hiatos, mas, na mesma medida, fértil em informações relevantes para a reconstituição de uma trajetória teatral que é representativa de um fenômeno mais amplo - o do teatro político brasileiro, que, por sua vez, tem na atitude de *protesto* um elemento central, através

do qual estabelece zonas de afinidade com outras manifestações artísticas em que a expressão estética se amalgamou ao projeto político que a inspirava.

Por essa via congestionada de significantes históricos, empreendeu-se o esforço por tornar legível a atuação do TUI durante o período histórico que coincidiu, nas artes como na política, com um momento de efervescência que transcendeu os contornos nacionais e culturais no mundo ocidentalizado - e isso, provavelmente, por força de conexões que só encontram meios trafegáveis na *historicidade* das relações humanas.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS SOBRE A ABORDAGEM HISTÓRICA DA ARTE POLÍTICA

A política e a arte são duas categorias - ou duas práticas sociais, se pensadas a partir da sua existência intrinsecamente relacional - essenciais para uma análise abrangente do tumultuado século XX, uma época marcada pela frequência dos paroxismos e pelas polarizações extremadas. Não sem razão, Eric Hobsbawm (1995) o qualificaria precisamente como “a era dos extremos”, um século em que as formas políticas, assim como as estéticas, em seus momentos críticos, atingiram níveis extraordinários de conflagração.

Ambas, política e arte, são produtos do desenvolvimento histórico da humanidade, e ante o questionamento de seus registros podem contribuir para esclarecer processos sociais, desvendar conexões culturais, ou simplesmente ampliar o leque de perguntas sobre um determinado momento da História; a política, porque permeia toda as relações sociais, desde os documentos históricos mais remotos que aludem ao surgimento das primeiras civilizações, até as circunstâncias atuais do mundo globalizado; a arte, porque, a despeito de ocasionalmente ainda ser considerada como material excêntrico para a historiografia (ora subordinada de forma intransigente às instâncias econômicas, ora desvinculada das condições concretas de sua produção), passou a ser interpretada, desde há relativamente pouco tempo em termos históricos, como um conjunto reconhecidamente complexo de práticas culturais, cuja amplitude cognitiva excede o estudo estético restrito.

Longe de ser um fenômeno redutível ao culto insensato da beleza ou à expressão pura de um presumível *espírito do tempo*, a arte está inserida na cultura, assim como o estão a ciência e o pensamento político (GOMBRICH, 1994, p. 15), e, tanto quanto outros tipos de produção social, é passível de ser abordada como objeto histórico, com suas respectivas transparências e opacidades. A expressão artística, assim como o conhecimento científico ou as formulações políticas, também é, portanto, um processo que se realiza como produção social, sobre a qual incidem os mais diversos fatores históricos.

Da atividade lúdica ou mágica que vale a pena por si mesma, amparada na concepção de “ilusionismo estético” (JAMESON, 2013, p. 104) à ação de compartilhar novas formas de intervenção social - por meio, inclusive, da destruição ao invés da construção (JAPPE, 1999, p. 90), o fazer artístico constitui hoje um conjunto amplo de manifestações que permite ao historiador abordá-lo não apenas enquanto documento de interesse estético, mas também como um objeto

matizado que retém, em suas variadas elaborações formais, importantes chaves de leitura para a investigação da memória social, das experiências históricas e do território da política, em seu diálogo intrincado entre teoria e prática.

Historiadores, sociólogos, filósofos e estetas investem esforços analíticos sobre a esfera da produção artística, explorando um manancial de práticas e discursos, cujas propriedades intelectivas se desdobram em múltiplas possibilidades de leitura. A literatura, as artes visuais, a música e, de um modo particularmente efetivo, o teatro, comportam em suas elaborações formais os elementos que representam e, ao mesmo tempo, que incidem sobre a vida social; neste sentido, o teatro, dada a sua natureza essencialmente coletiva, é a expressão artística através da qual se projeta uma “forma comunitária exemplar”, pelo modo como se concretiza, ao compartilhar a “maneira de ocupar um lugar e um tempo” com o público que dele participa; em síntese, pelo híbrido de cerimônia e assembleia que o constitui como espetáculo, o teatro disponibiliza, através de seus artifícios, as circunstâncias ideais para que possa ser vivenciado como a arte paradigmática que realiza “o corpo ativo de um povo a pôr em ação o seu princípio vital” (RANCIÈRE, 2012, p. 11).

As considerações acima registradas são representativas do prestígio logrado pelo teatro entre teóricos que vislumbram as artes como “formas sociais variáveis no interior das quais as práticas relevantes são percebidas e organizadas” (WILLIAMS, 1992, p. 23); ou, como poderíamos também defini-las, como avalistas do caráter alegórico que marca o teatro desde sua irrupção histórica, e que promove a intersecção entre o ato estético e o ato político.

Também é oportuno lembrar que a palavra *teatro*, originária do grego *θέατρον* (*théatron*, ou miradouro, em português), é a definição ambivalente que se aplica tanto ao fenômeno artístico em si quanto ao espaço arquitetônico (ou simbólico) em que o espetáculo teatral acontece. Significa o ato em corpo presente que reúne atores e público; mas também abrange o edifício, o palco, cenário, arquibancada, a condição acústica, os pontos de vista e de cegueira, a luz e o som que se propagam no ambiente do espetáculo. A palavra *teatro*, em suma, refere-se a um tipo de ação humana no tempo (*histórica*, portanto) e à configuração espacial que a engloba.

Num só vocábulo, misturam-se *o que é assistido* e *como isto é assistido*; o acontecimento e o território em que se desenrola, em um ato poético que solicita e articula dois níveis da atividade comunitária: “a *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas” e “a *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e

funcionalmente a responsabilidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32). Assim se anuncia, em termos socioculturais, o componente *político* contido no acontecimento *estético* do teatro, que se constitui historicamente como uma arte essencialmente relacional, pública e, conseqüentemente, propícia à reflexão crítica.

As propriedades políticas e sociais do teatro, evidenciadas na própria matriz cerimonial de uma expressão artística que consolidou-se simultaneamente ao surgimento das instituições democráticas na antiga *pólis* grega, fazem-se notar com mais veemência quando se pensa na dinâmica de participação que condiciona o acontecimento teatral, diferente da fruição cômoda e isenta de contato social cujo prazer se pode desfrutar na experiência que outras produções artísticas proporcionam.

A leitura, a observação de uma obra visual, a audição ensimesmada de um registro sonoro - com a óbvia exceção da participação *in locu* de apresentações musicais -, o manuseio da fotografia, ao aproximar ou afastar a imagem dos olhos para apreender o seu *distúrbio de civilização* (BARTHES, 1984, p. 25), são perfeitamente praticáveis em estado de solidão, porque tais produtos artísticos não exigem, a rigor, o empenho do convívio e das sensações compartilhadas *hic et nunc* que o teatro torna imprescindíveis (o riso, o peso do silêncio, a interjeição de terror ou indignação, a respiração ofegante, o olho-no-olho entre ator e público, o amálgama de odores que se desprendem dos corpos etc.).

Para o filósofo *raciovitalista* Ortega y Gasset, o que se passa quando alguém vai ao teatro reflete o fundamento mesmo da sua natureza convocatória e mobilizadora, já que o “Teatro é, com efeito, o contrário da nossa casa: é um local *aonde é preciso ir*”, e “este *ir* a que implica um *sair* da nossa casa” é “a própria raiz dinâmica dessa magnífica realidade humana que chamamos Teatro” (GASSET, 2007, p. 32). É essa dinâmica tacitamente estabelecida entre atores e espectadores do teatro que organiza, então, o modo como o espetáculo (ou o *jogo*, na acepção primordial da expressão cênica) se inscreve no tempo e no espaço, à maneira de uma assembleia ou de uma celebração - e possivelmente de ambas as maneiras, em simultâneo -, partindo da disposição consensual entre o elenco da peça e o público para realizar-se como acontecimento poético e político.

O caráter participativo do teatro, pois, está desde as suas origens socialmente condicionado pela “descoberta de relações sociais novas e modificadas”, como irá propôr Raymond Williams (1992, p. 141) a partir da análise da forma dramática enquanto manifestação de um tipo de prática

social que, ainda que eminentemente marcada pela natureza religiosa dos festivais sagrados que lhes forneceram a base social e o arcabouço estético primitivos, na Atenas do século V a.C, já estipula os contornos de uma arte autônoma, de teor cívico, e objetivamente determinada pelo modo como

Essas novas e sutis modalidades de relações foram, em si mesmas, evoluções na prática social, e estão fundamentalmente vinculadas à descoberta, na *forma dramática*, de relações sociais novas e modificadas, percepção do eu e dos outros, alternativas complexas de pensamento privado e público. É, pois, verdade que se pode demonstrar que o que foi descoberto, e mais tarde pode ser analisado, quanto à forma está relativamente associado a uma área muito mais ampla de prática social e de mudança social. Novas concepções sobre o indivíduo autônomo ou quase autônomo, novos sentidos das tensões entre esse indivíduo e um dado papel social, atribuído ou esperado, evidentes em outros tipos do discurso contemporâneo, e evidente também na história analítica das mais importantes mudanças sociais desse exato período [...] (WILLIAMS, 1992, p. 141)

Antes mesmo de merecer a designação de arte, segundo os critérios vigentes que podiam distingui-lo de outros tipos de práticas sociais, o teatro, portanto, em suas manifestações clássicas, constituiu-se através de um processo que assimilou, mas também rearranjou, os conteúdos simbólicos que sustentavam a vida social em suas mais diversas dimensões na sociedade grega da Antigüidade: domésticas, religiosas, cívicas, psicológicas etc. Daí que se trate de uma arte cuja funcionalidade tenha sido comumente associada à expressão dos interesses públicos, seja criando circunstâncias propícias à *catarse* coletiva, seja ofertando meios para a reflexão crítica sobre os mecanismos sociais que regulam a vida dos indivíduos.

Outros fatores concorrem para confirmar o teatro como uma arte dotada de singular capacidade de mobilização, quando não mesmo de agitação social. No plano da constituição estética de uma peça, a dramaturgia, a direção, a atuação, figurinos, cenário e iluminação compõem um quadro multifacetado de elementos interdependentes que, em confluência coordenada, estruturam aquilo que se chamará de encenação. O empreendimento teatral exige, assim, desde a sua concepção, a participação coletiva e a diversidade formal para que possa resultar em ato público.

Susan Sontag (1986), em seu ensaio sobre as pretensões do dramaturgo francês Antonin Artaud¹ de estabelecer uma “arte total” a partir da reformulação radical das artes cênicas, nas

¹ Poeta, ator, diretor e dramaturgo, originalmente associado aos surrealistas, Artaud é considerado um dos mais influentes pensadores do teatro moderno, campo no qual pretendeu fundar uma arte definitiva. Nascido em 1896 e morto em 1948, passou longos anos internado em manicômios franceses. É tido como um dos inspiradores dos movimentos *beatnik* e *punk*, que floresceram nos EUA e Inglaterra na segunda metade do século XX.

primeiras décadas do século XX, tentará, pelo método do contraste, evidenciar o porquê do teatro ocupar um lugar de prestígio no catálogo de expressões artísticas, atraindo para seu campo particular a produção diversificada de artistas e intelectuais das mais variadas searas. A ensaísta sublinha que:

Ao contrário da poesia, uma arte feita de um só material (palavras), o teatro utiliza uma pluralidade de materiais: palavras, luz, música, corpos, mobília, roupas. Ao contrário do cinema, uma arte que utiliza apenas uma pluralidade de linguagens (imagens, palavras, música), o teatro é carnal, corpóreo. O teatro reúne os mais diversos meios - linguagem gestual e verbal, objetos estáticos e movimento num espaço tridimensional (SONTAG, 1986, p. 30).

Para além da expressão artística, o teatro - ou a teatralidade - se expande sobre outras formas sociais e penetra em rituais que pertencem ao universo habitual da política, conferindo às formalidades públicas (oficiais ou civis) a sua dimensão estética e performática. A lógica de atuação que perpassa as intervenções oficiais do aparato estatal deve ao teatro a sua constituição íntima, herdada - e sucessivamente reelaborada - das cerimônias festivas em que sacerdotes e civis dedicavam honras, em forma de sacrifícios e representação, aos deuses cultuados na Grécia Antiga.

Ao se pensar nas relações entre política e teatralidade, já no contexto das modernas sociedades ocidentais, é o caráter de *encenação* que marca tanto as solenidades oficiais do poder estatal quanto a coreografia de revolta das classes subordinadas, uma vez que, a título de efeito, ambas lançam mão de uma série de recursos que tem na *aparência* seu caráter mais contundente. Assim, seja em desfiles patrióticos ou em sessões de tribunais públicos, como também nas manifestações que tomam as ruas de assalto em protesto contra o governo, em uma espécie de “contrateatro” popular, as relações de poder que pontuam a vida social são teatralizadas com o objetivo de provocar na “plateia” o resultado esperado: deferência, intimidação, empatia, revolta, solidariedade etc.

É a lógica acima delineada que orienta o raciocínio do historiador E.P. Thompson, quando afirma que, ainda que de forma assimétrica frente aos poderes instituídos, o “simbolismo da multidão” possui um “significado ritualístico”, ao ostentar os pequenos - mas efetivos - atos de rebeldia como signos de contraponto ao “monólogo instituído pelas falas provenientes do Estado” (THOMPSON, 2001, apud PARANHOS, 2012, p. 44-49).

Dito isto, parece legítimo tomar o teatro como um tipo de prática social que carrega em sua essência a dupla determinação da política e da estética, e que se manifesta não só enquanto uma

forma de espetáculo, senão como uma ritualização da própria vida pública. Ou, para verificar a profundidade com que o jogo teatral e a vida social se imbricam, melhor seria assentir com a filósofa Hannah Arendt, quando esta afirma que “posto que os homens existem apenas no plural, meu desejo de jogar é idêntico a meu desejo de viver” (ARENDR, 2017, p. 123). Como gêmeos siameses, a arte e a política, unidas pela expressividade do teatro, são elementos indissociáveis; historicamente, no entanto, as variações com que essa relação umbilical pode vir à tona condicionam os diversos graus de politização do fazer teatral, bem como as distintas formas com que o teatro assumirá sua função política ao longo da História.

Considerando que a tarefa da reconstrução analítica dos diversos fatores - materiais e imateriais - pressupostos por todo produto artístico demanda um olhar avesso às simplificações, e que estabeleça por meta a intensificação das análises das experiências sociais concretas que condicionam mesmo a mais elementar das obras de arte, será legítimo reivindicar, como o faz Carlo Ginzburg, que a essa estratégia de pesquisa conceda-se o estatuto de uma “*história social da expressão artística*” (GINZBURG, 2010).

Ao se rejeitar a circunscrição da abordagem de uma obra à dimensão exclusiva da fruição estética, pode-se vislumbrar não só o contexto mais geral em que um determinado produto ou fenômeno artístico está inserido, mas também o modo como esse mesmo produto ou fenômeno representa, contesta ou interfere, por meio de suas particularidades formais, no momento histórico que o condiciona. Não se trata mais, pois, de admirar a obra de arte como *souvenir* histórico de uma época, efeito de *insights* aleatórios e legado ao deleite contemplativo das sucessivas gerações; mas sim, de investigar a constituição das experiências que estimulam a criação artística, e sobre as quais, por outro lado, a arte pretende incidir. É, portanto, o caráter de experiência social contido em todo produto ou fenômeno artístico, na medida em que estes são forjados por homens e mulheres imersos em relações históricas concretas - logo permeadas por contradições e sujeitas à opacidade incidental das motivações humanas - que ocupará o ponto de mira das pesquisas deste tipo.

Assim, retomando a elaboração thompsoniana de *experiência histórica*, e relacionando-a com a produção poética que articula a *política* e a *estética* como elementos indissociáveis na arte de viés engajado, haverá sentido em tratar o objeto estético como uma fonte primária para a construção historiográfica; não mais como apenas um *comentário* ou *acessório* pelo qual se pode referenciar uma determinada situação histórica, mas como *expressão* que assimila e constitui, ela

mesma, as experiências coletivas de uma época. Outra vez, será útil tomar como índice - preservada a devida cautela com as conveniências do anacronismo - o percurso trilhado por E.P. Thompson no estudo da influência das ideias revolucionárias sobre os românticos ingleses do final do século XVIII. Nele, Thompson “construiu uma instigante reflexão a fim de destacar a maneira pela qual as ideias revolucionárias tornaram-se não só o referencial a partir do qual aqueles homens enxergaram o seu próprio tempo, mas como elas propiciaram a elaboração de uma experiência histórica que se transformou em poesia” (PATRIOTA in PEIXOTO; PATRIOTA, 2008, p. 33).

É prudente ter em conta que esta reflexão tem por objeto as ideias, experiências e elaborações poéticas de homens que vivenciaram um contexto histórico em que a concepção corrente de revolução, ao menos na Europa Ocidental, não podia deixar de representar, em alguma medida, uma filiação aos valores jacobinos propagados pela Revolução Francesa - evento de caráter “ecumênico” que forneceu ao mundo “o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática” definidos por uma “revolução social de massa”, e que estenderia seus efeitos ao longo de um arco bastante abrangente de tempo e espaço, compreendendo, já no século XIX, desde as lutas anti-colonialistas da América do Sul até as revoltas nacionalistas na Ásia Meridional (HOBSBAWM, 1977, p. 71-72).

Conforme a expressão artística, no curso do desenvolvimento histórico da própria historiografia, passa a ser interpretada como um fenômeno que extrapola a serventia tradicional e ritualística, em coerência com o despojamento de suas origens mágicas (KONDER, 2013, p. 113), a constatação de seu estabelecimento como uma instituição propriamente cívica, desde a consolidação do teatro grego nas cidades que forneceram os modelos fundamentais da urbanidade e da democracia ocidentais (BARTHES, 1990), permite que se reconheça ao fazer artístico uma condição distinta na esfera da produção social, mas de forma alguma exótica aos processos históricos que definem as condições de criação.

É a partir deste reconhecimento, social antes que propriamente epistemológico, que se poderá admitir a inserção da expressão artística na lógica das condições de produção das modernas sociedades industriais, na medida em que a sua significação social vai assumindo os valores e contradições intrínsecos à cultura de massas, ao desenvolvimento da técnica, ao funcionamento do mercado global e aos conflitos sociais derivados da consolidação do capitalismo moderno (BENJAMIN, 2015). Se o anacronismo é um luxo vedado ao historiador, nem por isso deve servir como pretexto para se abdicar do esforço de compreender o desenvolvimento da arte, em suas

diferentes formas e graus de radicalidade estética e política, enquanto manifestação cultural sujeita às interferências conjunturais da época em que é gestada.

É a relação entre o fazer artístico e as suas condições de produção - condições estas que se forjam na história e que por ela são definidas - que fundam a possibilidade de historicização da arte. Ao pesquisador interessado pelas correlações entre arte e sociedade, portanto, já não se poderá acusá-lo de excêntrico. Jeanne Marie Gagnebin dirá, em seu estudo sobre história e narração na fragmentária obra crítica de Walter Benjamin, que “para se tornar objeto de saber, o objeto deve ser histórico de ponta a ponta, ser desnudado e dissecado” (GAGNEBIN, 2011, p. 45). Há história onde há vida, e quando esta pode ser narrada.

Para que uma sensível dilatação do campo de interesse historiográfico fosse operada, passando a incluir o estudo das manifestações culturais como uma linhagem legítima e devidamente estabelecida no panorama das pesquisas históricas acadêmicas, contribuiu uma extensa lista de historiadores, críticos e sociólogos que desenvolveram eminentes trabalhos tomando como objeto de análise um dado fenômeno de produção cultural em sua *historicidade*. Esta “atitude acadêmica”, no sentido de acolher a pesquisa em História Cultural como uma iniciativa capaz de “transcender o particular, sugerindo a outros estudiosos da cultura ideias novas sobre as inumeráveis formas pelas quais os vários aspectos de uma civilização podem interagir” (GOMBRICH, 1994, p. 91), foi se consolidando à medida em que a força deste tipo de pesquisa abriu espaço entre os temas habituais da historiografia.

Aqui destacamos, a título de exemplo, os estudos seminais de Jacob Burckhardt sobre o “Estado como obra de arte”, em que o historiador analisa, em chave hegeliana, a configuração política das cidades-república italianas e a cultura renascentista enquanto aspectos unívocos do “espírito de uma época” (BURCKHADT, 2012); mais adiante, na segunda metade do século XX, as pesquisas orientadas pelo foco na *história cultural* logram uma posição relevante enquanto tendência historiográfica consolidada nas obras de - entre outros nomes academicamente consagrados - Peter Burke, sobre a cultura popular na Europa pré-industrial (BURKE, 1989); de Jacques Rancière, sobre as madrugadas clandestinas dedicadas à produção panfletária e poética do incipiente proletariado francês (RANCIÈRE, 1988); de Carlo Ginzburg, sobre a formação da literatura inglesa (GINZBURG, 2004); de Eric Hobsbawn, sobre o *jazz* como fenômeno sociocultural (HOBSBAWN, 2015); e de Robert Darnton, sobre as atividades conspiratórias da boemia literária durante os momentos preparatórios da Revolução Francesa (DARNTON, 1987).

Na constelação expansiva de pesquisadores ocupados com a arte como objeto que transcende o simples interesse estético, eis acima um recorte, senão amplo, ao menos representativo de historiadores que situam a produção artística como um fenômeno passível de análises sociais. É a abordagem histórica e social da expressão artística, deve-se reforçar, que configura o elemento de convergência entre as pesquisas citadas e define a linha de desenvolvimento da presente dissertação. Para tanto, a exigência de instrumentalização de outros saberes que não apenas os historiográficos, tais como a crítica (social e literária), a interpretação iconográfica e a sociologia da arte, torna indispensável a abertura e o deslocamento constantes, de um ponto ao outro, no campo fértil de significantes culturais sobre o qual se pretende organizar a narrativa histórica.

2 ARTE, VANGUARDA E MODERNIDADE: UMA BREVE GENEALOGIA DE EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS

A comunhão entre arte e política não foi uma invenção do século XX, mas o surgimento de novas e radicais formas de combinar as duas práticas coincide com o período em que o cenário ocidental viu-se abalado por crises e guerras que prenunciavam a recorrência dos extremismos ao longo das décadas seguintes. Ao lado do desenvolvimento técnico e científico - que se refletiria na sofisticação bélica demonstrada nas grandes guerras europeias que se desenrolaram na primeira metade do século XX - e da consolidação de uma burguesia devidamente instalada no gerenciamento de uma sociedade em frenética modernização, a arte assumiu papel preponderante nos debates da intelectualidade acerca das contradições da vida sob o capitalismo.

Nesta nova lógica em que a arte moderna estava inserida, tão ou mais importante do que a expressão artística em si era a atitude política diante dos fatos e ideias que se desenvolviam nas sociedades industrializadas; esta politização explícita buscava disputar a ordem social e a opinião pública através de manifestos, palavras de ordem, estratégias de choque e intervenções provocativas, expedientes que serviam para alterar a relação entre a produção e a recepção do trabalho artístico no contexto da incipiente cultura de massas nas primeiras décadas do século XX (RIBEIRO, 2007).

Ainda que o faça para, ato contínuo, questionar os limites que a contemporaneidade interpõe entre a arte e sua habilitação política, o filósofo e historiador Jacques Rancière (2012) traça sumariamente as ações habituais que funcionam como definidoras da politização de uma determinada produção artística, através de uma espécie de percurso estabelecido que a impulsiona para além da condição de simples objeto de fruição. Desde uma perspectiva que interpela a diversidade de estratégias e práticas acionadas pela ação criativa, Rancière diagnostica que

Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir os mesmos fins. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. Contudo, essas práticas divergentes têm um ponto em comum: geralmente consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. (...) Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Tendo sido o século das experiências extremas, o século XX não o foi só na radicalização política, mas também no modo como os artistas passaram a elaborar suas obras como armas cuja poética era carregada de protesto e provocação, ao menos nos casos em que a politização da arte foi tomada como um recurso de contestação ao estado das coisas. Deste modo, não obstante as condições adversas para a liberdade de expressão promovidas por regimes que, suspensas as garantias democráticas mínimas, trataram de vigiar e ameaçar as vozes dissonantes - fossem elas oriundas do meio político, artístico, acadêmico ou jornalístico - por meio de mecanismos de censura capazes de “detectar e eliminar tudo o que possa abalar a imagem cuidadosamente engendrada para a legitimação do poder” (BERG, 2002), a arte viria a assumir uma função de porta-voz, senão de uma ampla maioria, ao menos de grupos sociais que optaram pela resistência aos regimes autoritários em que estavam inseridos - mesmo que esta resistência, no mais das vezes, não ultrapassasse os limites de uma indignação relativamente tolerada pelo Estado.

Quando se fala na arte política e em seus atores sociais no contexto do século XX, a atualização dos marcos históricos remete a eventos de ampla repercussão sociocultural, cujos princípios e imaginário políticos encontram um polo magnético de primeira grandeza no advento da Revolução Russa, em seu processo de ruptura com as antigas estruturas dominantes do país euro-asiático. O comunismo, em sua versão bolchevique, passou a mobilizar afetos intelectuais - incluindo aí a categoria povoada pelos artistas - em escala global, não apenas pela difusão dos valores políticos e morais indefectíveis da revolução vitoriosa (igualitarismo, universalismo, cientificismo, laicismo etc), mas também pelo empenho com que colocou em cena uma coleção de símbolos, rituais e outros elementos estéticos (foice e martelo, estrela, punho cerrado, cor vermelha, hinos etc) que ajudaram a consolidar uma “cultura comunista” disseminada nos mais diversos países do mundo (NAPOLITANO; CZAIJKA; MOTTA, 2011).

Na esteira do programa socialista estabelecido pelo governo revolucionário da URSS, a função da arte deveria corresponder à necessidade de orientar a população na transição para um novo *éthos* soviético, que marcaria a superação definitiva dos valores decadentes da aristocracia e da burguesia russas, como sublinha Orlando Figes:

O artista também tinha um papel fundamental a desempenhar na construção do homem soviético. Foi Stalin o primeiro a usar, em 1932, a famosa expressão sobre o artista como “engenheiro da alma humana”. Mas o conceito do artista como engenheiro estava no centro de toda a vanguarda soviética (não só dos artistas que seguiam a linha do Partido) e aplicou-se a muitos grupos experimentais e de esquerda que dedicaram a sua arte à construção de um Novo Mundo depois de 1917; os construtivistas, os futuristas, os artistas

alinhados ao ProletKult e à Frente de Esquerda das Artes (LEF), Vsevolod Meyerhold no teatro ou o grupo Kinok e Eisenstein no cinema - todos compartilhavam amplamente o ideal comunista. Todos esses artistas estavam envolvidos em revoluções próprias contra a arte “burguesa” e convencidos de que poderiam treinar a mente humana para ver o mundo de um modo mais socialista por meio de novas formas artísticas. Consideravam o cérebro uma máquina complexa que poderiam recondicionar por meio de reflexos produzidos pela sua arte mecanicista (montagem cinematográfica, biomecânica no teatro, arte industrial, etc.) Como acreditavam que a consciência era configurada pelo ambiente, concentraram-se em formas de arte como a arquitetura e o documentário, a fotomontagem e os cartazes, projetos para roupas e tecidos, móveis e utensílios domésticos que tivessem impacto direto na vida cotidiana (FIGES, 2017, p. 540).

Embora o autor deixe transparecer em sua exposição certa tendência a homogeneizar a atuação dos artistas soviéticos, desconsiderando as contradições inerentes à comunidade de homens e mulheres que, mesmo num contexto em que a vigilância sobre a atividade artística de fato se impunha como uma realidade, divergiam estética e politicamente não só entre si, mas também da política oficial do Kremlin², a sua análise sobre o teor cientificista e o propósito didático que se sobressaíam na arte russa hegemônica à época é coerente.

A crença teleológica na inevitabilidade do comunismo como destino histórico da humanidade, amparada pelo otimismo quanto ao progresso tecnológico das forças produtivas sob a direção do Estado proletário, contribuiu para a disseminação do ideário socialista, que encontrava no capitalismo em crise do início do século XX um poderoso fertilizante de longo alcance; como realça Lucien Goldmann, ele mesmo um intelectual de formação marxista, “os pensadores marxistas que viveram e escreveram nessa época julgavam tratar-se de uma crise final do capitalismo, da grande crise que traria a queda desse regime e a passagem ao socialismo” (GOLDMANN, 1971, p. 53).

Por suposto, a presente dissertação não tem o objetivo - e nem mesmo a ambição teórica - de especular sobre a viabilidade do socialismo como regime, ou de avaliar as estratégias utilizadas neste ou naquele momento histórico por seus adeptos na busca por efetivar a destituição do sistema capitalista e substituí-lo por uma sociedade socialista, segundo preceitos mais ou menos fieis aos postulados de Marx; trata-se aqui, tão somente, de situar, no campo das ideias como no da experiência histórica, as iniciativas artísticas que aderiram, em maior ou menor grau, aos valores da esquerda após o advento da Revolução Russa, em outubro de 1917. Isso passa, necessariamente,

² Roman Jakobson, em seu ensaio intitulado “A geração que esbanjou seus poetas”, traça, a partir do suicídio de Maiakóvski, um panorama geral do efeito da burocratização stalinista sobre a vida e a obra de alguns dos principais poetas e ficcionistas russos da década de 1920, período em que os vanguardistas soviéticos passaram a sofrer pressões constantes para adequar a sua produção ao realismo socialista prescrito pelo regime (JAKOBSON, 2006).

pela abordagem histórica do efeito das ideias socialistas sobre os movimentos artísticos do Brasil atuantes durante a década de 1960, e das apropriações singulares operadas por esses artistas num contexto global de polarização crescente entre capitalismo e socialismo, cujas consequências políticas e sociais para os países situados nas zonas de influência das potências russa e estadunidense seriam pungentes e, em alguns casos, decisivas.

Sob forte influência do vanguardismo russo na arte, temas como a *revolução operária*, o *mundo fabril*, o *homem novo*, as *lutas campesinas* e as conquistas da *tecnologia soviética* inspiraram outras experiências artísticas mundo afora, com a adesão de artistas e intelectuais que vislumbravam no acontecimento revolucionário a realização definitiva, viável e exemplar de uma ruptura considerada necessária com a ordem capitalista - e, também, uma influência ideológica cuja autoridade encontrava lastro na experiência bem-sucedida dos bolcheviques, o que viria a acelerar o processo de obsolescência de tendências como o anarquismo e outras vertentes progressistas em voga no meio operário e seus simpatizantes (KOVAL, 1980).

Alicerçado pela *experiência histórica* da Revolução de 1917, o socialismo soviético conquistava, assim, além da hegemonia política entre as organizações de esquerda, também um posto avançado no universo das expressões artísticas engajadas em projetos de revolução social. A isso, somava-se uma impressão corrente entre a esquerda de oportunidade histórica de superação do capitalismo moderno, que parecia convulsionar sob a pressão das crises frequentes e da falta de perspectivas para a solução das desigualdades sociais. Eis aí, pode-se afirmar com a anuência de um exercício analógico relativo, uma atualização material e simbólica das experiências revolucionárias que haviam influenciado a produção poética dos rebeldes românticos do século XVIII, ainda que agora ancoradas em premissas que só a situação dos saberes científicos instituídos pela ideologia do progresso industrial, bem como as contradições específicas deste estágio do capitalismo, poderiam tornar razoáveis.

A inadequação profunda entre o desenvolvimento das capacidades produtivas e a exclusão da maior parte da população do rol de beneficiados pelo progresso capitalista engendrou os potenciais dissensos dentro da própria estrutura social vigente, criando um terreno fértil para a disseminação da doutrina socialista e de estéticas relacionadas aos modos de vida rebeldes.

Referindo-se a uma época histórica anterior, mas de forte influência sobre os rumos da relação entre arte e política nas sociedades ocidentais, o historiador E.P. Thompson, em seu livro póstumo de ensaios sobre as interrelações entre romantismo e revolução na Inglaterra do final do

século XVIII, identifica na conjunção do impulso criativo e da “natureza crítica da utopia” (MATOS, 2008, p. 9) “uma tensão entre uma aspiração ilimitada - por liberdade, razão, *égalité*, perfectibilidade - e uma realidade peculiarmente agressiva e incorrigível” (THOMPSON, 2002, p. 56), que constitui a atitude tipicamente idealista dos românticos.

É a constatação desta tensão mesma, em linguagem atualizada, de forma a evidenciar ostensivamente o objetivo social da produção artística em uma determinada (o)posição diante do estado das coisas, que vai funcionar como *leitmotiv* da arte militante no pós-Primeira Guerra Mundial. Há que se levar em conta que, não obstante a distância histórica entre as primeiras manifestações do romantismo europeu e o surgimento dos movimentos de arte politizada no século XX, as ideias revolucionárias apropriadas pela produção cultural tendem a se tornar referenciais modernos para a elaboração de uma experiência histórica que se traduz em linguagem poética (PATRIOTA, in RAMOS; PEIXOTO; PATRIOTA, 2008).

A correspondência entre arte e política - ou entre poesia e revolução - anunciada pelo romantismo, encontra na definição do projeto romântico elaborada por Octavio Paz uma síntese da ambivalência contida nesta inclinação ao engajamento de seus idealizadores:

O pensamento romântico se desenvolve em duas direções que acabam por se fundir: a busca desse princípio anterior que faz da poesia o fundamento da linguagem e, portanto, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica. Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens - ou se a linguagem é, em sua essência, uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma malha de símbolos e de relações entre esses símbolos -, toda sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de volta da sociedade à sua origem, ao pacto primitivo do iguais, essa revolução se confunde com a poesia. (...) Por isso a poesia romântica também pretende ser ação: um poema não é apenas um objeto verbal, também é uma profissão de fé e um ato. Mesmo a doutrina da “arte pela arte”, que parece negar essa atitude, afinal a confirma e a prolonga: mais que uma estética, foi uma ética e até, muitas vezes, uma religião e uma política. A poesia moderna celebra seus ofícios no subsolo da sociedade, e o pão que reparte aos fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica (PAZ, 2013, p. 67).

O primeiro surto desta natureza no século XX pode ser identificado na aparição das vanguardas artísticas europeias, que fizeram transparecer, através de seus procedimentos radicais, a perplexidade, a desconfiança e a euforia diante do ritmo vertiginoso das transformações sociais que abalavam as formas tradicionais de vida social no Velho Mundo (GARCIA, 1997). Análoga ao romantismo, a leva das vanguardas era agitada por um protagonismo juvenil, em cuja rebelião se inscrevia uma atitude paradoxal de afirmação e negação simultâneos da modernidade (PAZ, 2013). Entretanto, apesar dos circunstanciais pontos de convergência, tais manifestações

vanguardistas não compartilhavam de um programa comum, fazendo coexistir sob o mesmo apelo à superação do passado diferentes concepções políticas e estéticas.

Assim, se o futurismo italiano, com sua verve fascista, evoca a guerra como “única higiene do mundo”, condenando o “arrivismo econômico”, o “socialismo antipatriótico” e a “burguesia reformista e conciliadora”, seu equivalente russo (também conhecido como construtivismo), por seu turno, a exemplo do surrealismo francês, dedica-se a mobilizar as energias poéticas para os fins da revolução socialista - chegando mesmo, no caso russo, a aplicá-las de forma francamente utilitária, na confecção de cartazes e panfletos da campanha revolucionária (GARCIA, 1997, p. 31).

Já os surrealistas viriam a aderir explicitamente ao marxismo (em seu segundo manifesto, datado de 1930 e assinado por Andre Breton, principal porta-voz do movimento), mas não sem reiterados acidentes de percurso: da filiação ao Partido Comunista Francês, em 1927, passando pela ruptura com o comunismo stalinista, em 1935, até a conversão temporária ao trotskismo (1938) e ao anarquismo (1949-53), para enfim assumir a agitação cultural em apoio das lutas anti-colonialistas e das revoltas estudantis no Maio de 68, o movimento atravessaria o século XX como a expressão mais persistente do romantismo revolucionário de seu tempo, tomando para si, enquanto tarefa política, a tentativa de *re-encantar* o mundo através da arte, tida como ferramenta da luta pela transformação revolucionária da sociedade (LÖWY, 2002).

Se a leitura entusiástica que Michel Löwy faz do programa surrealista revela um viés confirmatório um tanto comprometedor para o exercício de uma análise crítica, evidenciando a identificação apaixonada entre o crítico e seu objeto, nem por isso tal imoderação deve ser descartada como uma manifestação inútil de subjetividade; a afinidade atávica com os ideais românticos do surrealismo que certa intelectualidade de esquerda irá preservar ao longo do século XX também pode ser lida como sintoma de um *status* duradouro, e do espaço privilegiado que o surrealismo ocupa enquanto linguagem de resistência na história recente do pensamento revolucionário.

Por meio de seus manifestos, as vanguardas europeias (e suas variantes globais) tensionavam os limites entre a política e a estética, definindo seus programas formais em conformidade, declarada ou não, com o ideário político pelo qual cada grupo orientava suas concepções de arte e sociedade (o que não significa dizer que o desejo de filiação ideológica se concretizaria sem contradições ou nuances).

O discurso, tanto quanto a realização artística em si - ou inscrito na própria forma da obra -, ganhava importância estratégica ao situar o artista, individual ou coletivo, como um agente comprometido em participar ativamente dos acontecimentos em curso na sociedade. Por um lado, a produção artística passa a reagir com veemência às condições sócio-políticas vigentes; por outro, estabelece novos padrões de agitação, em que forma e conteúdo combinam-se radicalmente com o desejo de transformação social.

Aqui, a questão da *técnica* assume um caráter de centralidade na configuração das linguagens vanguardistas, condicionando a relação dialética entre modernidade e crítica social (BENJAMIN, 2015). É somente no seio de uma sociedade cujo norte é o progresso tecnológico e econômico que se poderia engendrar, com o necessário aporte técnico, as linguagens artísticas de vanguarda que expressam o caráter inovador de uma época marcada pela velocidade das transformações sociais, e, ao mesmo tempo, um relativo descrédito quanto às instituições surgidas desta modernidade e às possibilidades de satisfação das aspirações humanas no contexto de ruptura com os modelos tradicionais de sociabilidade.

Em tais circunstâncias, “a experiência da vanguarda é a das novas formas, novas mensagens efetuadas sob condições polêmicas de um quadro social, político e artístico conflituoso, compulsivamente mediático” (KRYSinkY in BERND; CAMPOS, 1995, p. 36).

Daí a vinculação cada vez mais frequente entre arte e propaganda, na dupla acepção que esta palavra comporta: *publicidade* e *política* passam a compor a face dobrada da expressão artística de vanguarda, que se manifesta em um “horizonte técnico” formado pela presença amplificada da indústria do reclame; da diagramação padronizada dos jornais; das imagens obtidas pela fotografia e pelo cinematógrafo; das redes ferroviárias em expansão; do uso da iluminação elétrica em espaços públicos; da adoção sistemática do automóvel e dos bondes elétricos nos grandes centros urbanos; do aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos; do advento da telefonia; e do surgimento de novas técnicas de impressão e reprodução de textos e imagens (SÜSSEKIND, 1987, p. 29).

Nesta paisagem ao mesmo tempo promissora e perturbadora em que a arte vanguardista passa a ser produzida e em que está contraditoriamente ambientada,

A noção de vanguarda define o tipo de tema que convém à visão modernista e próprio a conectar, segundo essa visão, o estético e o político. Seu sucesso está menos na conexão cômoda que produz entre a ideia artística da novidade e a ideia da direção política do movimento, do que na conexão mais secreta que opera entre duas ideias de “vanguarda”.

Existe a noção topográfica e militar da força que marcha à frente, que detém a inteligência do movimento, concentra suas forças, determina o sentido da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas. Enfim, há essa ideia que liga a subjetividade política a uma determinada forma - do partido, do destacamento avançado extraindo sua capacidade dirigente de sua capacidade para ler e interpretar os signos da história. E há essa outra ideia de vanguarda que se enraíza na antecipação estética do futuro (...) É isso que a vanguarda “estética” trouxe à vanguarda “política”, ou que ela quis ou acreditou trazer, transformando a política em programa total de vida (RANCIÈRE, 2005, p.43-44).

Seria um equívoco supor que o engajamento político, no caso das vanguardas artísticas, daria-se exclusivamente através da criação poética e das formulações teóricas, à distância segura dos campos de combate em que se transformaram muitas cidades europeias desde o acirramento do clima belicoso na primeira metade do século XX.

Benjamin Péret, escritor do primeiro escalão surrealista, pegou em armas para enfrentar os fascistas durante a Guerra Civil Espanhola (LÖWY, 2002); Marinetti, o grande idealizador e divulgador do Futurismo italiano, foi um integrante ativo das células embrionárias do regime fascista de Mussolini, atuando inclusive em assaltos a sedes de adversários políticos (GARCIA, 1997); Maiakóvski, poeta que inaugurou o Cubo-Futurismo russo, tão logo a Revolução de Outubro tornou-se vitoriosa, assumiu um papel polivalente junto ao Partido Comunista Russo, acumulando simultaneamente postos de direção em organizações de artistas, tarefas educativas junto ao público infanto-juvenil e o trabalho operacional em gráficas estatais (SCHNAIDERMAN, 2006).

Engrossando a fileira de artistas engajados não só no plano discursivo, mas com disposição para tomar parte nas trincheiras em que os combates, mais do que simbólicos, implicavam em riscos reais à integridade física, também esteve um escritor norte-americano que, à altura da década de 1930, já era um ícone mundialmente conhecido: Ernest Hemingway, além de correspondente de guerra, atuou como documentarista, soldado, espião e representante diplomático na Guerra Civil Espanhola ao lado das forças antifascistas (conciliando, numa perspectiva politicamente idiossincrática justificada pelo contexto entre-guerras, o liberalismo americano e o stalinismo soviético na defesa de ideais democráticos), naquela que mereceria os epítetos superlativos de “a última guerra romântica do planeta” e “ponto culminante da história do mundo”, em que as grandes potências europeias disputavam sobre o mesmo tabuleiro os “rituais de morte pré-industrial” e a “morte mecânica” (BEIGUELMANN-MESSINA, 1993).

Espécie de ensaio microscópico para a Segunda Guerra Mundial, a guerra na Espanha também foi palco para um episódio que ficaria marcado no imaginário ocidental pela representação da tragédia em forma de obra de arte. Testemunho artístico do terror bélico e, ao mesmo tempo,

um “caso ideal” para a formulação de questões referentes à relação entre arte e política, o quadro *Guernica* (1937)³, do pintor espanhol Pablo Picasso, materializa em óleo sobre tela a denúncia cubista dos horrores da guerra: o bombardeio das tropas nazistas sobre a cidade basca que dá nome à obra, sob consentimento do general Francisco Franco (que viria a exercer um governo ditatorial de longa duração na Espanha) e com o suporte da força aérea italiana de Benito Mussolini.

Segundo Carlo Ginzburg, no estudo em que examina o processo de criação do quadro que documenta o ataque aéreo coordenado pela frente nazi-fascista que vitimou cerca de 2.000 pessoas, *Guernica* é “uma das primeiras representações do bombardeio em massa de civis - essa novidade da guerra moderna”, ao mesmo tempo em que “também pode lançar luz sobre a surpreendente afirmação de Picasso de que uma investigação relativa ao ‘homem criativo’ pode ser válida para o estudo do ‘homem em geral’” (GINZBURG, 2014, p. 102).

Ao transmitir com sucesso uma mensagem política sem incorrer em concessões ao gosto médio para torná-la mais digerível, Picasso fez de *Guernica* um emblema da arte moderna e engajada, concebida como “uma afirmação da liberdade política expressa por um desafio através da arte moderna feito a regimes que estavam empenhados em uma política de supressão da arte moderna em seus próprios países” (WERCKMEISTER, 1984, *apud* GINZBURG, 2014, p. 104).

Se tais exemplos de engajamento soam extraordinários ou excessivamente heroicos, nem por isso deixam de servir como ilustração de um desejo de protagonismo que expressa, - nas experiências de radicalização formal e também no envolvimento direto dos artistas com as causas (socialistas, fascistas, nacionalistas etc) às quais aderiam - as polarizações agudas das primeiras década do século XX. Naquele contexto de agitação exacerbada, a criação artística e o ativismo político viam-se profundamente entranhados, resultando em imersões cada vez mais frequentes de artistas engajados nos debates públicos e disputas políticas correntes, tanto no plano conceitual quanto no prático.

A presença pública do artista, se não chegava a ser uma novidade, passava a ser definida por uma urgência em tomar partido, através da produção cultural e do engajamento político, nos conflitos que se desenvolviam no núcleo das sociedades modernas, incorrendo em uma participação que se desdobrava do estético ao político, desconcertando os limites entre ambos esses

³*Guernica* foi exposto pela primeira vez em 1937, poucos meses após o bombardeio que inspirou Pablo Picasso na criação da obra, durante a Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à La Vie Moderne, em Paris. O quadro, que se tornaria mundialmente conhecido como um protesto antifascista, ficou acessível à visitação pública no pavilhão espanhol da exposição, que foi marcada pela polarização estética e ideológica entre Rússia e Alemanha.

aspectos e firmando as bases para uma tradição vintecentista que seria a marca intermitente da produção artística engajada ao longo do século.

Conscientemente, a produção artística buscou influenciar a sociedade por meio de obras que reuniam as características do protesto e da propaganda, e até mesmo através dos exemplos pessoais de engajamento, que tanto podiam significar adesão espontânea a uma causa, quanto o efeito mimético de uma tendência em voga ou sinal de subserviência aos projetos de poder em disputa (inclusas aí as deliberações de organizações políticas de oposição, clandestinas ou institucionalizadas).

No Brasil, o fervor das vanguardas artísticas resultaria, entre outras iniciativas de renovação estética, na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922. Encabeçada por artistas como Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos, o evento consistiu numa manifestação de contraponto ao “parnasianismo tardio” que imperava no universo das Belas Artes tupiniquim, e anunciava a pretensão, por parte do grupo de intelectuais paulistas que articulava o movimento modernista, de “forjar a renovação da *intelligentsia* brasileira” (CARMARGOS, 2002).

Considerada um marco histórico da literatura e da arte brasileiras (além de escritores, o elenco modernista contava também com músicos, escultores, pintores e encenadores teatrais), a Semana de 22 sinalizava também uma guinada nos rumos políticos do país, que enfrentava um período de transição marcado pela atmosfera política tensa, situação evidenciada pela irrupção de revoltas e tentativas de levante que investiam contra o governo da República Velha.

Entretanto, ao estabelecer-se, nas décadas seguintes, como uma espécie de *mito fundador* da arte moderna brasileira, a Semana de 22 passou a ser objeto não só de reverência mas também de interpretações que abriram fissuras nas versões mistificadoras do acontecimento, evidenciando as fragilidades da construção narrativa que buscou impor ao evento uma condição legendária, intocável pela magnitude de seu significado, e convertido em dogma pela suposta irrefutabilidade de seu culto (IDEM, 2002).

Essa pretensão de conferir ao acontecimento uma envergadura de valor inquestionável, virtualmente impermeável à contestação da crítica, já era, entretanto, alvo de contrapontos na época mesma em que veio a público, justamente pela artificialidade com que era imbuído, pelo discurso de seus promotores, de uma justificação auto-evidente, como se a importância do surgimento do

modernismo brasileiro - ou do grupo que o sustentava enquanto projeto artístico - coincidissem, na prática, com o discurso auto-celebratório de seus manifestos.

Caetano Veloso, em seu livro de memórias que recupera o trajeto intelectual, político e estético do movimento tropicalista, ao elaborar a influência modernista sobre a cultura *pop* brasileira, não deixará de perceber uma tendência paradoxal das vanguardas que se aplica aos rumos do modernismo no Brasil; para o cantor e compositor baiano, “um dos problemas mais instigantes da vanguarda - e o que faz muitos artistas instigantes fugirem dela como o diabo da cruz - é sua dúbia disposição em face da ambição, que lhe é intrínseca, de tornar-se a norma” (VELOSO, 2012, p. 44).

Isto posto, é importante cotejar a importância historicamente atribuída ao advento modernista no Brasil com as leituras que dele faziam, na época de seu surgimento, os críticos de primeira hora do movimento, ao destoarem do canto geral do círculo de artistas e intelectuais alinhados à voga modernista.

Mário Guastini, cronista que ocupava lugar de destaque na imprensa paulista durante a década de 1920, embora mantivesse com alguns dos representantes modernistas laços afetivos e intelectuais, não omitiu-se de assumir uma perspectiva de contraponto ao movimento. Entre suas invectivas contra o que considerava uma corruptela do futurismo italiano, Guastini afirmaria que o modernismo brasileiro era mera “extravagância” de artistas em busca de notoriedade, uma espécie de leitura oportunista e mal-processada das vanguardas europeias no que estas guardavam de mais grosseiro (sempre segundo o próprio jornalista), com o agravante de que, entre os brasileiros, o vanguardismo seria responsável pela adoção de um “regionalismo incompreensível” - acusação pela qual o autor das críticas foi replicado pelo escritor Oswald de Andrade, que o vestiu com o chiste de “pijama mental” e “cômodas chinelas psíquicas”, como metáforas para o conservadorismo estético do cronista (GUASTINI, 2006, p. 41).

Contendas passionais à parte, o debate travado em público (predominantemente por meio de textos publicados nos grandes periódicos de São Paulo, como o *Jornal do Commercio*) sobre a autenticidade do movimento é significativo por exemplificar o tipo de hostilidade que os modernistas brasileiros causavam, ao menos em certos casos, junto aos críticos de arte - hostilidade essa que pode ser considerada quase como uma reação “natural” às provocações modernistas direcionadas ao beletismo e às convenções estabelecidas no meio intelectual e artístico brasileiro.

Em sua réplica à crítica intolerante de Guastini (que vocalizava, ao menos segundo o próprio autor da crítica, um desconforto mais geral da classe artística estabelecida com aquilo que classificava como uma pilhéria “sem base séria e sem sinceridade” por parte dos modernistas), Oswald de Andrade abdicava da herança futurista para abraçar a *Poesia Pau-Brasil*, de sabor intensamente nativista, cujo manifesto inaugural, lançado em 1924, trazia versos urdidos em estilo já distinto do primeiro momento modernista, que aprofundavam a experimentação com a linguagem coloquial e fragmentária em forma de manifesto poético:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.
 O carnaval do Rio é o acontecimento religioso da Raça. Pau-Brasil.
 Wagner submerge antes os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso.
 A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha.
 O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE, 1924, apud GUASTINO, 2006, p. 33).

A afronta dos modernos tinha no gosto médio da pequena-burguesia (a mesma à qual pertenciam, diga-se de passagem) um alvo preferencial, cuja “mediocridade” existencial já era ridicularizada por João do Rio, escritor carioca que figura entre os antecessores do modernismo brasileiro, ainda na década de 1910:

Nas sociedades organizadas, há uma classe realmente sem interesse: a média, a que está respeitando o código e trapaceando, gritando pelos seus direitos, protestando contra os impostos, a carestia da vida, os desperdícios de dinheiros públicos e tendo medo aos ladrões. Não haveria forças que me fizessem prestar atenção a um homem que tem ordenado, almoça e janta na hora fixa, fala mal da vizinhança, lê os jornais da oposição e protesta contra tudo (RIO apud SCHAPOCHNIK, 2004, p. 14).

Ironicamente, a revolta dos artistas modernos era direcionada ao próprio meio de onde eram oriundos: os círculos literários, a imprensa cultural, os teatros municipais, a academia, os salões de arte e os cafés onde circulavam os poetas parnasianos. A *antropofagia*⁴ modernista manifestava-se na ira contra a classe de origem dos próprios articuladores do movimento, numa dialética que revelava as contradições patentes de uma burguesia aflita por superar o provincianismo herdado

⁴ A antropofagia, procedimento poético concebido por Oswald de Andrade e divulgado em seu Manifesto Antropofágico, de 1928, consiste, segundo Haroldo de Campos, em “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação” (CAMPOS apud VELOSO, 2012, p. 54).

das elites arcaicas, liberando a criação artística dos dogmas e lugares-comuns vinculados ao passado nacional para, assim, afiançar o cosmopolitismo da sua empreitada.

O historiador Nelson Werneck Sodré, que dedicou ao modernismo brasileiro uma crítica ajustada à perspectiva sócio-econômica marxista desde a qual lia a realidade nacional, viu na Semana de Arte Moderna de 1922 um ponto de inflexão no campo cultural brasileiro, por ter sido responsável pela redefinição das estratégias de atuação da “arte burguesa” no contexto da nascente indústria cultural brasileira, no que isso representa de inovação estética integrada ao desenvolvimento das relações capitalistas e, ao mesmo tempo, de aliciamento das expressões culturais populares como elementos pitorescos do futurismo à moda brasileira (SODRÉ, 1983).

Buscando situar o fenômeno modernista na conjuntura de instabilidade política, social e cultural que marcava o Brasil à época, Werneck Sodré amplia o foco de observação para dar maior nitidez ao contexto histórico em que a Semana de 22 se inscreve:

No campo da política, a contestação ao estabelecido, ao dominante, é comandada pelo elemento militar, com os episódios que definem o Tenentismo. No campo da cultura, a contestação ao estabelecido, ao dominante, é comandada, naturalmente, pelo elemento intelectual, e mais particularmente pelos artistas, com os escritores à frente, nos episódios que definem o Modernismo. São manifestações características do avanço burguês no Brasil; como todas as manifestações desse avanço, em todos os tempos, contêm elementos de conciliação e estímulos a razões populares, apresentando-se com um caráter mais revolucionário do que a realidade exige e permite; é a burguesia buscando apoio, com essas concessões, nas classes inferiores, a pequena burguesia particularmente, onde recruta a vanguarda da renovação, no campo da política como no da cultura, e, tanto quanto possível, as classes trabalhadoras, particularmente as suas camadas proletárias, que começam a aparecer no palco. Por coincidência, o ano de 1922 assinala a eclosão do Tenentismo, com a Revolta do Forte de Copacabana; do Modernismo, com a Semana de Arte Moderna, em São Paulo; e da organização do proletariado, com a fundação do Partido Comunista (SODRÉ, 1983, p. 56).

Apesar de fornecer uma visão panorâmica valiosa para a compreensão do contexto geral em que o modernismo brasileiro estava inserido, bem como de sua relação essencial com as dinâmicas de atualização do capitalismo nacional, alguns pontos da análise de Werneck Sodré são particularmente problemáticos, especialmente pela apresentação de teses que não oferecem uma via de acesso à produção artística dos modernistas.

Disso resulta uma leitura crítica de ordem estritamente sociológica, na qual esta produção fica restrita ao que teria significado, no campo cultural, de expressão da ascensão social da burguesia nacional, com o suporte vanguardista da pequena-burguesia. Fica-se, assim, sem um

vislumbre das formas (ou seja, da produção estética em si) utilizadas pelos modernistas para declarar seu rompimento com as tradições artísticas que consideravam ultrapassadas.

Também a afirmação de que a fundação do Partido Comunista do Brasil teria coincidido com a origem da organização proletária no Brasil implica em menosprezo por toda a história dos movimentos da classe trabalhadora que precede a criação do PCB, uma vez que esta já acumulava pelo menos duas décadas de experiências organizativas, na forma majoritária de sindicatos e associações de cunho assistencial (DULLES, 1977).

Talvez por simpatia às estratégias comunistas e cioso do legado do partido em uma época particularmente delicada para a esquerda brasileira (a primeira edição de sua *Síntese de História da Cultura Brasileira* foi publicada em 1970, sob a vigência da fase mais truculenta da ditadura militar no acossamento de militantes socialistas e comunistas), ou simplesmente por considerar irrelevante tais informações, o historiador negligência etapas importantes da história da organização dos trabalhadores brasileiros. Não sendo, porém, a organização da classe trabalhadora brasileira o foco da presente dissertação (assim como não o é na obra aqui referenciada), limita-se a assinalar aqui a percepção de uma entrelinha significativa no estudo citado.

Entretanto, se há pontos discutíveis na análise de Nelson Werneck Sodré, esses não anulam a validade da síntese como um todo, especialmente no que tange ao contraste entre os distintos contextos socioculturais que deram origem às vanguardas europeias e ao modernismo brasileiro. Segundo Werneck Sodré:

Os movimentos artísticos de vanguarda, cujo aparecimento, na Europa, tinha razões objetivas e subjetivas e refletia as angústias de uma sociedade em radical mudança, a que o conflito devastador abalara dos alicerces à cúpula, chegavam até nós através de artistas que os haviam conhecido em suas fontes. Mas não havia, no Brasil, aquelas condições e razões que, lá, haviam produzido aqueles movimentos. A burguesia do Ocidente europeu, cuja decadência estava refletida nas manifestações artísticas apresentadas, às vezes, como renovadoras (e não se pretende, aqui, de forma alguma, que a arte de vanguarda, no pós-guerra, tenha sido gerada e refletisse apenas isso, isto é, a decadência burguesa), era muito diferente da jovem burguesia brasileira, que emergia de uma sociedade secularmente dominada pela classe latifundiária, descompromissada, pronta a aceitar tudo o que rompesse com o passado, menos, naturalmente, o que lhe pusesse em risco a posição de classe. O Modernismo, nas artes plásticas particularmente, reflete aqui, nos primeiros momentos, a mistura dessas influências externas, geradas por condições inteiramente diversas, e das influências internas, que começam a se impor, aquelas predominando e até indispensáveis, na forma e nas técnicas, e estas manifestando-se principalmente nos motivos, nos temas (SODRÉ, 1983, pg. 58).

Esta análise comparativa, sensível às condições assimétricas que geraram o advento vanguardista nos países europeus e a sua versão brasileira, estabelece como fatores determinantes na diferenciação de ambas as ocorrências a desigualdade dos níveis de desenvolvimento capitalista lá e cá, bem como a onda de crises que levou a Europa à Primeira Guerra Mundial. A importação arbitrária dos preceitos vanguardistas europeus seria, contraditoriamente, a própria condição de existência do modernismo brasileiro, que não encontrava na realidade nacional os componentes objetivos e subjetivos que deveriam servir como estímulo às rupturas formais.

Ao destacar a importância do alto grau de desenvolvimento técnico como requisito objetivo na elaboração das inovações vanguardistas, e a burguesia europeia em crise como pressuposto subjetivo para a geração das novas linguagens experimentadas, Nelson Werneck Sodr e projeta sobre o modernismo brasileiro as características típicas da incipiente burguesia nacional e sua inserção no quadro de subdesenvolvimento dependente que, devido à sua natureza estrutural, limitaria tanto o avanço da capacidade produtiva quanto a constituição de uma burguesia culturalmente autônoma. Já na dimensão do tema, os ingredientes culturais tipicamente brasileiros formariam o caldo de sabor regionalista, contrabalanceando, ainda que precariamente, as influências estrangeiras no programa modernista.

Não obstante a crítica incisiva à colonização cultural implicada na empreitada modernista brasileira e da pouca solicitude para com as virtudes originais do movimento, o historiador concederá, entretanto, que “o Modernismo representou, nas condições brasileiras da fase, considerável avanço, mais pelo que destruiu e pelas perspectivas que rasgou do que pelo patrimônio levantado pelos seus pioneiros” (IDEM, 1983, p. 59).

Apesar da indiferença que Werneck Sodr e dispensa às qualidades propriamente criativas do modernismo, essa ênfase na leitura da inovação pela via negativa encontra eco em outras leituras dos fenômenos vanguardistas ao sul do Equador. Em seu estudo sobre as vanguardas latino-americanas como manifestações de uma “modernidade periférica”, a crítica e socióloga Beatriz Sarlo define a ontologia vanguardista, que encontraria no gesto de ruptura com os valores do passado a sua propriedade mais íntima, uma vez que “porque ‘o novo’ é princípio de valor, a vanguarda é unilateral e intolerante”; ao mesmo tempo, a utilização do “novo como lógica de confronto”, apesar de configurar “um princípio autossuficiente para traçar as grandes linhas divisórias do campo intelectual”, “não esgota todos os conteúdos do programa com que a vanguarda intervém na conjuntura” (SARLO, 2010, p. 178).

Isso dito, parece legítimo supor que o programa vanguardista/modernista, em que pese o desejo manifesto de tornar obsoletos os tipos de expressão artística que o precediam, não é redutível a um mero efeito estético colateral da burguesia em ascensão, mas também implica em uma abertura, no campo da arte, para a experimentação formal e temática, ao questionar os paradigmas socioculturais que sustentavam as convenções da produção e da circulação artísticas no Brasil do início do século XX.

Desta perspectiva, tanto Werneck Sodré quanto Mário Guastino parecem dedicar, apesar das diferentes abordagens, um olhar insuficiente ao fenômeno modernista brasileiro - ainda que pertinente sob muitos aspectos -, quando desconsideram as implicações políticas da busca pelo ‘novo’ enquanto procedimento de invenção formal. Roberto Schwarz, a propósito do poema *O Bonde*, de Oswald de Andrade, dedicará uma leitura acurada do tipo de operação - da qual poderia-se mesmo afirmar que é uma síntese confiável do engenho modernista, - levada a cabo no empenho de forjar uma expressão artística própria, sem, no entanto, desconsiderar em sua crítica nem as variantes históricas que possibilitam o advento do modernismo, nem os sintomas de submissão estética ao vanguardismo europeu:

O foco da invenção está na exposição estrutural do descompasso histórico, obtida através da mais surpreendente e heterodoxa variedade de meios formais, tudo disciplinado e posto em realce pela singeleza familiar dos elementos usados, pela busca do máximo em brevidade e por um certo culto do achado feliz e da arquitetura poética. A liberdade e irreverência com que Oswald opera dependem da vanguarda estética europeia, e a combinação de soluções antitradicionais e matéria essencialmente “antiga” realiza por sua vez a síntese que o poema procura captar (SCHWARZ, 1999, p. 13-14).

Inventividade e protesto - contra as expressões arcaicas da arte brasileira consagrada - portanto, participam do projeto modernista, marcado pela irreverência com que tratou as tradições culturais e introduziu, como matéria de interesse artístico, “a deformação paródica dos patriarcas que a modernidade arruina”, através da representação dos desequilíbrios sociais “visíveis, por exemplo, na vida dos subúrbios e nos desvãos que as cidades incorporam”, e cujas personagens ganharão uma roupagem originária “dos traços mais profundos da nossa realidade social e representativo da ação ambígua que tolera a circulação livre por entre as esferas da ordem e da desordem” (PRADO, 2004, p. 2666-267). Assim, o *regionalismo* e o *realismo* ganham relevo no temário modernista, contribuindo para a inserção de outros tipos sociais no papel de protagonistas e para a ampliação do foco poético, absorvendo elementos até então relegados a um papel

secundário ou inexistente na arte brasileira (o malandro, o boêmio, o caipira e o operário, por exemplo).

Ainda que culturalmente aburguesada e esteticamente hermética para os padrões da época, (vale lembrar que a apropriação efetiva das tendências artísticas europeias pressupunha determinadas condições materiais para o consumo de insumos culturais importados que não correspondiam à realidade da maior parte da população brasileira da década de 1920), a investida modernista inaugurou, não sem algum escândalo, um novo tipo de relação entre o artista brasileiro e o público, uma vez que a performatividade modernista incluía a quebra de certos protocolos até então observados com rigor nas solenidades culturais, servindo-se de estratégias agressivas e provocações ao *establishment* artístico incompatíveis com a pompa e circunstância dos rituais habituais do microcosmo da arte. Os artistas ligados ao modernismo pareciam convencidos de que a vaia provocada por suas obras seria a consagração da atitude vanguardista.

A partir desse solo comum estabelecido pelo modernismo, sobre o qual coexistiam diferentes perspectivas da função do artista enquanto *criador brasileiro* (IDEM, 2004), artífice de uma empresa ao mesmo tempo criativa e destrutiva face à cultura nacional, se poderá refletir sobre os elementos constitutivos da arte política brasileira e suas urgências ditadas pelo contexto da supressão democrática na década de 1960.

3 A TERRA EM TRANSE: JUVENTUDE, PROTESTO E CELEBRAÇÃO NAS JORNADAS DE 1968

Os anos de transição entre as décadas de 1960 e 1970 do século XX, no Brasil - como de resto, em boa parte do mundo ocidental e com alguns focos no chamado “mundo oriental” - propiciaram momentos marcados por protestos e convulsões sociais, por meio dos quais se pôs sob questionamento as estruturas econômicas e políticas da sociedade, a legitimidade das autoridades (familiares, governamentais, escolares, midiáticas, policiais) e os padrões sociais de comportamento.

Alinhadas em tal latitude de reivindicações, as manifestações que tomaram de assalto as ruas de grandes centros urbanos, inspiradas na experiência dos jovens universitários de Paris em maio de 1968, assimilavam muitas pautas até então exóticas para os movimentos políticos estabelecidos. Entre elas, ainda que nem sempre acolhidas pelas organizações da linhagem mais tradicional da esquerda, estavam as exigências pela revalorização da dimensão erótica da vida - o que significava evocar, no linguajar rebelde dos manifestantes, a dissolução das fronteiras entre o *erótico* e o *político*, entre a *arte* e a *vida*, entre a *festa* e o *protesto* (MARCUSE, 1982).

Assim como outros surtos de indignação coletiva ao longo da História, também o maio de 68 francês - que viria a se tornar uma espécie de emblema insurrecional para sucessivas gerações de ativistas, ainda que as divergências sobre seu legado motivem, ainda hoje, leituras heterogêneas do evento - elegeu seus emissários. Entre os intelectuais simpáticos às bandeiras estudantis, o filósofo alemão Herbert Marcuse, integrante da Escola de Frankfurt⁵, que na década anterior à turbulência estudantil escrevera um livro alçado à categoria de objeto de culto pelos jovens entusiasmados com as possibilidades abertas pelo aparente declínio das instituições da “modernidade ocidental”, ocuparia um lugar de destaque.

Num prefácio que viria a se tornar célebre, ao introduzir uma das incontáveis reedições do seu livro emblemático, Marcuse - que permanecia atento aos desdobramentos dos levantes e, também, às subseqüentes apropriações da sua obra no calor das barricadas erguidas em Paris -

⁵Denominação informal pela qual ficaria conhecido o círculo de intelectuais que integravam o Instituto de Pesquisa Social, criado em Frankfurt (Alemanha), em 1923, reunindo pensadores com influência marxista de importância vital para a teoria crítica do século XX. Além do próprio Marcuse, a escola frankfurtiana incluía nomes como os de Max Horkheimer, Theodor Adorno, Erich Fromm, e, com um envolvimento mais instável, Walter Benjamin.

assim definiu a inspiração dos *enragé*⁶ franceses e de seus cúmplices geracionais espalhados pelo mundo:

O protesto dos jovens continuará porque é uma necessidade biológica. “Por natureza”, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o “atalho para a morte”, embora controlando os meios capazes de alongar esse percurso. Mas, na sociedade administrativa, a necessidade biológica não redundava imediatamente em ação; a organização exige contra organização. Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta política (MARCUSE, 1982, p. 17).p. 119).

Lançando mão de uma escrita carregada de conceitos psicanalíticos (a obra em questão se propunha a uma releitura das categorias freudianas e marxistas, convertidas em ferramentas de enfrentamento da ordem capitalista), o livro de Marcuse alcançou enorme popularidade entre os estudantes que estavam na linha de frente das mobilizações que tiveram lugar na França, como também em vários outros lugares do planeta, num fenômeno quase simultâneo de protestos estudantis contra o *status quo* em escala global.

Um tanto deste sucesso pode ser atribuído à verve inflamada do livro, conforme demonstra a passagem acima citada, que articula reflexões sobre temas intrincados da sociedade capitalista contemporânea com o tom intransigente com que descreve o impulso da juventude pela rebelião. As características militantes dos escritos de Marcuse à época não geravam, no entanto, consenso nem mesmo entre o próprio grupo de intelectuais ao qual estava integrado, chegando a merecer do colega Theodor Adorno a acusação de condescendência para com o “circo” dos estudantes, que seriam irresponsáveis a tal ponto de lançar mão de uma “violência sem conceito que uma vez pertenceu ao fascismo”⁷

Ao prefigurar filosoficamente o cruzamento entre *desejo* (instinto de vida) e *política* (luta pela vida), em termos que combinavam elementos da psicanálise de Sigmund Freud com o socialismo revolucionário de Karl Marx, Herbert Marcuse forneceria um combustível teórico adequado para que os jovens estudantes desencadeassem, aos gritos de “é proibido proibir” (não por acaso, um lema que seria apropriado pelos tropicalistas brasileiros), a “baderna multitudinária”

⁶Em tradução literal para o português, “enraivecidos”, um dos adjetivos utilizados para definir os estudantes envolvidos nas revoltas de 1968, em França. A expressão também faz alusão a um grupo de idealistas radicais que exigia a igualdade social durante a Revolução Francesa do século XVIII.

⁷ A polêmica consta da troca de correspondências entre Marcuse e Adorno, entre maio e julho de 1969, pouco antes da morte de Adorno, e integra a seleção de textos de Marcuse organizada por Isabel Loureiro (MARCUSE, 1999).

do ano da graça de 1968 (SOLIDARITY, 2008, p. 41). A questão da influência teórica sobre as manifestações populares permanece problemática e avessa a conclusões generalizantes, mas também recorrente o suficiente para que seja considerada um objeto de interesse nas pesquisas que abordam as relações entre arte e política, no que tange as intenções cognitivas de determinadas manifestações artísticas.

É bem verdade que não coube exclusivamente a Marcuse a acusação de padrinho intelectual das revoltas, por tê-las autenticado num sistema teórico; ao lado dele, nomes tão diversos como o do existencialista Jean-Paul Sartre⁸, o situacionista Guy Debord⁹ e o estudante anarquista Daniel Cohn Bendit¹⁰, além do próprio Karl Marx, figuram como os “indiciados” mais citados nos autos que, ainda hoje, buscam reconstituir a genealogia das mobilizações daquele evento histórico.

Anselm Jappe, filósofo e compatriota de Marcuse, muitos anos depois daquele maio fatídico, propôs um derradeiro acerto de contas com a real dimensão das jornadas parisienses, que propiciaram a confluência de estudantes e trabalhadores nas ruas e nas fábricas:

De modo geral, hoje se reconhece que 68 foi uma das cesuras profundas deste século. Mas o reflexo simplificado de uma “revolta estudantil” tornou sua imagem opaca; é necessário lembrar-se de que, então, houve a primeira greve geral selvagem - e até o presente a única - com dez milhões de trabalhadores parando seu trabalho e ocupando parcialmente as fábricas. (...) Durante algumas semanas, houve a renúncia de todas as autoridades, um sentimento de que “tudo é possível”, e uma “transformação do mundo transformado” que representavam um evento histórico e, ao mesmo tempo, algo que concernia aos indivíduos em sua essência íntima e cotidiana (JAPPE, 1999, p. 132).

Longe, entretanto, de consolidar consensos sobre seu significado mais profundo, o maio de 68 também foi objeto de leituras menos passionais e mais preocupadas com a cauda longa dos seus desdobramentos políticos. É o caso de um breve - mas denso - ensaio dedicado ao tema, ainda sob o efeito prematuro dos acontecimentos, em que o sociólogo brasileiro Luciano Martins constata a existência de um “cordão sanitário” que as centrais sindicais francesas procuraram estabelecer como linha de isolamento entre operários e estudantes (MARTINS, 2004).

⁸Filósofo, escritor e crítico francês, Sartre é considerado um dos expoentes da filosofia existencialista e modelo de intelectual politicamente engajado.

⁹Filósofo e ativista francês, autor de *A sociedade do espetáculo* e principal nome à frente da Internacional Situacionista, grupo de artistas e ativistas com papel ativo nas revoltas do maio francês

¹⁰De origem franco-alemã, Cohn-Bendit foi um dos principais porta-vozes da mobilização dos estudantes franceses em 1968. Hoje, é membro do partido ecologista alemão Die Grünen.

Na análise do ensaísta sobre a composição predominante dos protestos do maio parisiense (mas não apenas deste evento em específico, uma vez que estaria em estágio de concepção uma nova tendência, de espectro abrangente, em termos de mobilização social e política), há ainda que se ressaltar a situação singular da *juventude*, agente coletivo das manifestações:

A juventude não chega a funcionar, porém, como uma variável independente. Ademais, nem todos os jovens participam dos protestos. São sobretudo os estudantes os que o fazem. E aí está o problema: eles acrescentam ao atributo de jovens um outro, que é o de estarem inseridos em uma situação privilegiada. Precisamos definir essa expressão (MARTINS, 2004, p. 139).

Em seguida, o ensaio fornece um sucinto esclarecimento do lugar social privilegiado do *estudante*, enquanto categoria essencialmente vinculada à *juventude*, nas sociedades capitalistas desenvolvidas da segunda metade do século XX:

Privilégio não significa apenas, ou necessariamente, uma alta inserção no sistema econômico de produção ou na faixa de renda, embora uma grande maioria dos estudantes esteja nessa situação. O privilégio pode ser fruto de uma inserção significativa em um sistema de conhecimento. Na medida em que para as sociedades modernas o conhecimento é, cada vez mais, estratégico, ter conhecimento implica uma situação privilegiada. O conhecimento passa a constituir - pode-se dizer - uma escala potencial ou “paralela” de poder. Não na expressão política de poder (...) mas, mediamente, em sua expressão operacional e, imediatamente, em sua expressão crítica. (...) É nesse sentido que a condição de estudante implica também numa situação privilegiada (IDEM, 2004, p. 140).

Aqui se faz necessário abrir um parêntese. Embora a análise acima exija que seu contexto seja levado em consideração (economicamente, a desproporção do desenvolvimento econômico à época entre a França e os países latino-americanos, Brasil aí incluso, é enorme; política e culturalmente, os processos de democratização de ambos os países se deram em condições e ritmos extremamente diversos, valendo o mesmo para o desenvolvimento das instituições universitárias e seus nichos socioculturais), a título de evitar comparações subordinadas à força pela conveniência dos resultados, é interessante conservar no pensamento a caracterização social das categorias *juventude* e *estudante* proposta pelo autor do ensaio, pois a relação entre as expectativas do teatro político quanto ao efeito da linguagem engajada junto ao “povo” terá que ser indexada pelo protagonismo universitário na configuração das principais iniciativas de renovação do teatro brasileiro.

Ainda sobre o maio de 68, Eric Hobsbawm, analisando o evento desde uma perspectiva de racionalização estratégica alinhada aos pressupostos do pragmatismo marxista, fará uma leitura que pretende equacionar a viabilidade histórica da derrubada do regime encabeçado por Charles de Gaulle por iniciativa dos insurretos:

A crise de maio não era uma situação revolucionária clássica, embora as condições para tal situação pudessem ter se desenvolvido muito rapidamente como consequência de uma ruptura repentina e inesperada em um regime que se mostrava ser muito mais frágil do que qualquer um previra. As forças do governo e a ampla base política em que se apoiava não estavam, de modo algum, divididas e desintegradas, mas apenas desorientadas e temporariamente paralisadas. As forças da revolução eram débeis, salvo em tomar a iniciativa. À parte os estudantes, os operários organizados e alguns simpatizantes entre os estratos profissionais de formação universitária, sua base de apoio consistia não tanto em aliados como na disposição de uma grande massa de cidadãos sem filiação determinada - e até mesmo hostis em abandonar toda a esperança no gaullismo (...). À medida que a crise avançava, a opinião pública em Paris tornou-se muito menos favorável ao gaullismo e algo mais favorável à velha esquerda, mas das pesquisas de opinião não surgia uma preponderância nítida por uma ou outra opção. Se a Frente Popular tivesse se concretizado, teria vencido as eleições subsequentes, exatamente como De Gaulle venceu as suas: vitória é um fator importante para decidir lealdades (HOBSBAWM, 1998, p. 311).

Somava-se às tendências turbulentas da época um panorama não menos crítico nas américas: nos Estados Unidos, viviam-se tempos de intensa agitação com os protestos contra a Guerra do Vietnã, o ativismo dos Panteras Negras¹¹ e a liberação *hippie* movida a experimentos lisérgicos, sexuais e musicais; Cuba havia se tornado, desde 1959, um modelo encorajador para boa parte da esquerda latino-americana, depois que a rebelião liderada por Fidel Castro e Che Guevara¹² depôs o governo de Fulgêncio Batista, substituindo a sujeição dócil à política externa dos Estados Unidos pela aproximação com a União Soviética, em pleno curso da chamada Guerra Fria, polarizada entre Washington e Moscou (LOPEZ, 1989).

No Brasil, o sucesso da revolução cubana engajou as militâncias no campo e na cidade, introduzindo novos elementos teóricos e estratégias de luta no meio das organizações identificadas com a esquerda política. Foi no início de 1968, em meio a protestos estudantis, que um acontecimento causaria indignação generalizada entre estudantes e uma parcela de trabalhadores insatisfeitos com o regime militar: o assassinato do estudante Edson Luís pela Tropa de Choque da Polícia Militar, em um restaurante carioca, provocando manifestações e greves em várias cidades

¹¹O Black Panther Party, fundado em 1962, foi uma organização política revolucionária ligada ao ativismo negro nos Estados Unidos.

¹²Líderes do grupo de rebeldes que tomou o poder em Havana, derrotando as forças do exército nacional com a utilização de táticas de guerrilha e graças ao apoio da população empobrecida do país.

do país. A morte do jovem estudante marcaria o início de um período em que os antagonismos políticos no cenário brasileiro não poderiam mais ser camuflados, explicitando o abismo entre os projetos de democratização e a realidade imposta pelos militares no poder. Ao final do mesmo ano, o decreto que criava o Ato Institucional Número 5 (AI-5), assinado pelo então presidente Costa e Silva, sacramentava o *modus operandi* que a ditadura iria assumir pelos próximos anos, suspendendo as atividades do Congresso Nacional e o direito ao *habeas corpus* para crimes de natureza política, além de abrir caminho para a institucionalização da tortura como instrumento de coerção do Estado (SANDER, 2018).

No México, a crescente instabilidade política e a intensificação dos protestos inspirados no maio francês, em outubro de 1968, resultou no massacre de Tlatelolco, episódio sangrento em que o exército mexicano promoveu a matança de centenas de estudantes que dispersavam de uma reunião pacífica, num simulacro de sacrifício ritual, cuja relação fisionômica com a história remota dos ancestrais mexicanos não passou despercebida pelo poeta e ensaísta Octavio Paz, que classificou o ato, na época, como uma “regressão”, “uma repetição instintiva que assumiu a forma de ritual de expiação”, em alusão às cerimônias astecas do período pré-colombiano (PAZ, 2014).

Descontada a liberdade poética do escritor para equiparar contextos e gestos absolutamente distintos - e a insustentabilidade da hipótese de tal herança arcaica -, a tragédia foi de fato chocante pela desproporção brutal entre a ação - uma assembleia de estudantes em praça pública, organizada em torno de anseios infinitamente menos radicais que os da rebelião francesa - e a reação - a execução sumária de mais de trezentos jovens desarmados, sem contabilizar os milhares de feridos (FUENTES, 2008).

Entre os acenos de renovação e as reincidências de uma violência crônica, distribuídos de forma desigual aqui e ali, a História da América Latina, no final da década de 1960, ia se constituindo sobre linhas de impasse, ressoando os distúrbios políticos que abalavam o mundo e, ao mesmo tempo, revelando idiossincrasias que não permitiam enquadramentos apressados.

No Brasil, esse quadro era marcado pelo pouco espaço possível para a livre manifestação, uma vez que a partir de 1964, com a tomada de poder pelos militares, através do golpe de Estado, as expectativas de uma política nacional de redistribuição das riquezas e de uma modernização não-colonizada economicamente foram frustradas, ao mesmo tempo em que, por mérito do autoritarismo vigente, as organizações da sociedade civil passaram a ser alvo de perseguição

policial, quando não sumariamente proscritas, como seria o caso da União Nacional dos Estudantes e do próprio PCB (GALLO; RUBERT, 2014).

A militarização do Estado Brasileiro, através da Doutrina de Segurança Nacional, estendia os tentáculos não apenas sobre as instâncias administrativas da máquina pública, mas também sobre as manifestações culturais, intelectuais e comunicacionais, gerando um “estado de guerra permanente”, em que “toda a população e todas as atividades desenvolvidas eram potencialmente suspeitas” (STEPHANOU, 2001, p. 57).

Era a lógica do *inimigo interno*, álibi mais que perfeito para justificar as constantes privações das liberdades individuais por meio da repressão estatal (PADRÓS, 2014). Tudo isso em nome da pretensa defesa dos interesses nacionais e do combate ao comunismo, num claro alinhamento ao bloco estadunidense, situado à direita do tabuleiro em que se desenrolava a Guerra Fria - naquele momento, exercida mais por meio de movimentos psicológicos e espetaculares do que propriamente bélicos.

Por vias econômicas, políticas e culturais, os Estados Unidos submetiam os países latino-americanos ao nível de zonas acessórias; situação que, por sua vez, conflitava com os projetos de soberania popular que animavam as diversas esquerdas nacionalistas ao sul da Linha do Equador. Como bem define o historiador Enrique Serra Padrós:

No cenário latino-americano, a novidade está vinculada à percepção que os Estados Unidos (EUA) consolidaram para si, de que todo o continente americano, no marco da Guerra Fria, era área do seu interesse nacional. Entendiam que a região era vulnerável ao impacto desagregador do “comunismo internacional” (“exportado” pela União Soviética - URSS) e das tensões sociais internas. As orientações contra insurgentes do Pentágono reforçaram a defesa do uso ilimitado da força como mecanismo de controle e de combate às mobilizações sociais dos diversos países; entretanto, tal situação se agravaria muito mais a partir da vitória e da consolidação da Revolução Cubana (PADRÓS, 2014, p. 15).

Havia, portanto, motivos suficientes para que o campo cultural fosse encampado pela esquerda como uma trincheira de resistência possível, uma vez que o dissenso político estava, cada vez mais, fadado à clandestinidade. Neste cenário de utopias revolucionárias e tensão bélica, a cultura de protesto invadia o palco, fazendo subir o pano para ostentar a face e a linguagem políticas da arte.

4 O TEATRO POLÍTICO BRASILEIRO E A RESISTÊNCIA ARTÍSTICA AO REGIME MILITAR

O Golpe Civil-Militar de 1964, no Brasil, viera num momento singular do país. As promessas de reforma de base acenadas pelo governo de João Goulart (1961-1964) entusiasmavam amplos setores organizados da população, no campo e na cidade, e a ideia de uma “revolução brasileira” - ainda que o termo carecesse de consenso entre as forças que o evocavam, ora oscilando no sentido de uma profunda reforma nacional-democrática, ora flertando com o ideário socialista revolucionário - ganhava a adesão não só de trabalhadores, como se poderia crer, mas inclusive de uma “franja esquerdizada da classe média” (que aqui poderíamos traduzir como a esfera integrada por estudantes, artistas e intelectuais de inspiração marxista), àquela altura também ressentida do atraso econômico-social brasileiro em relação à urgência de um projeto modernizante para a nação (SCHWARZ, 1999).

Este contexto, que permite entrever com um pouco mais de nitidez as condições efetivas em que o teatro político brasileiro se desenvolveu, originalmente na segunda metade da década de 1950 e com maior ênfase na de 1960, também fornece elementos para uma definição mais precisa das classificações que, nesta pesquisa, acompanham o termo “teatro”.

Por suposto, ao propor tal digressão semântica, não se está cogitando nenhuma incursão profunda às origens gregas do teatro ocidental, na Atenas do século V a.C., nem ao período glorioso de seu renascimento, na Europa do século XVII, em Espanha, Inglaterra e França (ORTEGA Y GASSET, 2007); não sendo este o propósito desta dissertação, tal exercício não acrescentaria muito à inteligibilidade do objeto em questão, além do que, provavelmente, não lograria ultrapassar o âmbito da abordagem superficial. Mas por certo não ocorre o mesmo com o interesse em se esclarecer o que, afinal, se busca expressar quando se classifica o teatro de “político” ou “engajado”.

Afinal, existiria, em contraponto ao teatro assim adjetivado, um outro puramente “alienado” ou “apolítico”? O debate entre a arte engajada em contraposição à “arte pela arte” não surgiu no período que se está analisando, mas com certeza ganhou fôlego renovado com os conflitos sociais que passam a informar a produção cultural em meados do século XX.

Isto posto, é importante estabelecer um denominador comum, amparado por referências concretas, capaz de sintetizar, em nome de um pragmatismo até certo ponto inevitável quando se

trata de utilizar categorias tão maleáveis quanto o “político” e o “engajado”, o tipo de prática cultural à qual nos referimos. Neste sentido, opta-se aqui por aderir a uma simplicidade tática da linguagem, utilizando ambos os adjetivos para o teatro que se aborda na presente dissertação - assim como, eventualmente, o “teatro de protesto” - conforme a definição elementar que o crítico anglo-americano Eric Bentley fornece: a do teatro político como “aquele que subentende um esforço direto para mudar a história” (BENTLEY, 1969, p. 104).

Bentley, aliás, não compartilha de nenhum otimismo quanto às possibilidades da arte intervir decisivamente na situação política de uma determinada sociedade; ainda assim, as suas reflexões sobre “a arte de persuadir”, como uma emergência sensível no teatro político do século XX (IDEM, 1969), são suficientemente úteis para que sejam levadas em conta na presente pesquisa. De tal modo, fica estabelecido, para fins de entendimento geral, que o teatro político ou engajado referido aqui, ao abordar a História Cultural Brasileira da segunda metade do século XX, nada mais é do que o teatro que veicula um ideário militante de esquerda¹³, em franca oposição à Ditadura Civil-Militar estabelecida por setores vinculados à direita, em sua composição com a “fração monopolista do capital” (LANIADO, 2014).

Assumida esta perspectiva, o “político”, aqui, equivale à contestação, ou mais especificamente, ao protesto, e não à celebração do *status quo* - e por isso também sua classificação como uma forma de resistência. O teatro político aqui investigado é político no sentido em que busca representar o mundo como “susceptível de ser modificado” (BENTLEY, 1969); eis aí a sua vocação social.

Outrossim, em termos formais, parece pertinente tomar de empréstimo a definição que o filósofo e ensaísta Walter Benjamin propõe para o teatro épico¹⁴ do dramaturgo Bertold Brecht (cujas influências sobre o teatro político brasileiro se fariam sentir de modo bastante evidente a partir do final da década de 1950). Cotejando as qualidades ativas do teatro político de Brecht com as propriedades “alienantes” do teatro burguês, Benjamin estabelece uma linha divisória que torna irreconciliáveis um e outro:

¹³ Compartilha-se aqui da definição sintética utilizada pelo sociólogo Marcelo Ridenti, da esquerda enquanto “as diferenças forças políticas que criticam a ordem capitalista estabelecida, identificando-se com as lutas por transformações socializantes” (2010, p. 10).

¹⁴ O crítico e teatrólogo Anatol Rosenfeld define o teatro épico como um teatro essencialmente narrativo, anti-aristotélico e científico (no sentido marxista do termo), em oposição à centralidade do diálogo entre as personagens que consitui a dinâmica central do drama burguês, convertendo o espectador em observador crítico dos processos sociais representados em cena (ROSENFELD, 2002).

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles tem que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (BENJAMIN, 1994, p. 79).

Dissecando, assim, o funcionamento do teatro brechtiano, engrenagem por engrenagem, Benjamin nos propicia uma chave de acesso aos aspectos diferenciais do teatro político brasileiro, em seu engajamento pautado por uma “coordenação artística e uma necessidade social”, nas palavras de um dos seus principais porta-vozes, o diretor e dramaturgo Augusto Boal (BOAL apud ALMADA, 2004).

Também há de se reforçar outro aspecto peculiar da arte teatral, que faz convergir, no momento da sua realização, a fruição artística e o encontro social, uma vez que o público dos espetáculos perde “até certo ponto a sua identidade individual, isto é, transforma-se em multidão”, e que esta “sociabilidade infiltrada em toda a vida teatral” define não só a relação entre palco e plateia, mas, num nível constitutivo da produção artística, à própria criação coletiva do teatro (BENTLEY, 1969).

O fato de que o teatro consiste numa atividade mobilizadora por princípio, já que “não acontece dentro de nós, como sucede com outros gêneros literários - poema, romance, ensaio -, mas sucede fora de nós, temos de *sair de nós* e de nossa casa e *ir vê-lo*” (ORTEGA Y GASSET, 2007), é uma característica que não deve ser subestimada ao serem analisadas as conexões entre arte e vida social, especificamente no que diz respeito ao teatro político. Não parece nada absurdo, tendo esta perspectiva em mente, que o espetáculo teatral possa ter, eventualmente, assimilado as diretrizes de um comício, em momentos em que a tarefa de agitação política se impôs como prioridade para os artistas engajados, que sobrepujam a urgência da transmissão de uma determinada mensagem a um certo descaso com a elaboração estética, tida muitas vezes como mero capricho elitista.

Deste modo, retomando o contexto de maior efervescência do teatro político brasileiro na década de 1960, os temas do debate político passaram a integrar cada vez mais os círculos da produção cultural, contribuindo para uma predisposição do meio artístico politizado em manifestar

a “fé no povo”, com um verniz de fervor nacionalista, de onde derivava a aposta estratégica numa “arte participante”, capaz de forjar o “alcance revolucionário da palavra poética” (HOLLANDA, 2004, p. 21). Assim, foi nesse clima cultural, em que pipocavam focos de euforia progressista, que o Golpe Civil-Militar

Derrubou um governo constitucional respaldado por outros setores sociais significativos, englobando trabalhadores organizados em sindicatos, partidos e movimentos no campo e na cidade, segmentos das classes médias intelectualizadas e parte das elites, sobretudo as vinculadas ao aparelho de Estado. Foram realizadas prisões, intervenções em sindicatos e movimentos populares, cassações, expulsão de funcionários civis e militares de seus cargos, abertura de inquéritos policial-militares e toda sorte de violência e humilhação contra os adeptos do governo deposto, e até alguns assassinatos (RIDENTI, 2014, p. 31).

Em face desta ruptura democrática, parte da produção cultural brasileira - notadamente na música, no teatro e no cinema - passaria a intensificar a adoção de posturas mais combativas à Ditadura Civil-Militar, assimilando ao seu repertório formal elementos cada vez mais explícitos de identificação com a categoria genericamente definida como *povo*. Da distinção de classe, típica nos eventos culturais da sociedade ilustrada, ao engajamento, com uma ideia de classe como potencial vetor de transformação social, a transição efetuada por um filão considerável da produção cultural brasileira foi marcada por componentes ideológicos, mercadológicos, culturais e, claro, estéticos (NAPOLITANO, 2001).

Em um ensaio que viria a se tornar referência para os estudos sobre o tema da arte engajada no Brasil da década de 1960, o crítico Roberto Schwarz assim definiu o deslocamento da produção cultural pós-Golpe de Estado, num exercício radiográfico tardio que revela tanto as potencialidades quanto as contradições da empreitada de politização da arte brasileira:

A cultura viva dava uma clara guinada à esquerda: trocava de aliança de classe, de faixa etária, e, com elas, de critério de relevância. (...) A nova geração teatral, de formação menos acabada que a outra, estava próxima do movimento universitário e de sua rápida politização. Buscava contato com a luta operária e camponesa organizada, com a música popular, e compartilhava o modo de vida precário e pré-adulto dos estudantes, que não raro eram pobres eles mesmos. (...). Desrespeitavam a fronteira cultural entre as classes e estavam em sintonia com a nova feição do movimento popular. O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada da classe média, em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos, essa liga meio explosiva meio demagógica agora era o povo. A inserção aguda e crítica do esforço cultural mais do que compensava o refinamento artístico do decênio prévio, em fim de contas bastante convencional (SCHWARZ, 1999, p. 119).

Para o objeto de estudo desta pesquisa - o teatro político; ou, de modo igual, o teatro engajado brasileiro -, é de grande relevância a percepção da associação íntima entre a movimentação estudantil e a elaboração de uma “estética da resistência” (ALMADA, 2004) no meio artístico brasileiro - com ênfase, neste caso, para o teatro. Com efeito, é do encontro entre entidades universitárias politicamente organizadas e artistas dissidentes de grupos de teatro comercial (como o Teatro Brasileiro de Comédia), empenhados em criar novas formas de expressão que conciliassem linguagem e conteúdo revolucionário com um projeto de modernização cultural nacionalista, que surgem os maiores expoentes do teatro engajado brasileiro: o Teatro de Arena, em 1953, o CPC da UNE, em 1962, e o Opinião, em 1964 (NAPOLITANO, 2001).

Em geral, tratava-se de grupos cujos integrantes demonstravam alinhamento ou simpatia pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) (fundado em 1922¹⁵ e posto na clandestinidade durante o governo de Getúlio Vargas); não necessariamente militantes filiados ao Partido, mas pessoas que “de alguma forma gravitavam em torno da esquerda nacionalista brasileira, da qual o PCB era um grande defensor”, preocupados naquele contexto paradoxal de modernização urbana e conservação das estruturas socioeconômicas em construir uma “expressão simbólica nacional” (IDEM, 2001).

Na mesma linha interpretativa, o sociólogo Marcelo Ridenti sugere a existência de uma “brasilidade revolucionária”, impulsionada desde os anos 1930 pelo sentimento compartilhado de que “estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se” (RIDENTI, 2010). Foi nesse clima cultural destemperado, de euforia progressista pré-1964, e, então, de perplexidade diante do Golpe Civil-Militar, que se desenhou progressivamente, em uma série de iniciativas mais ou menos exitosas, os contornos do teatro político brasileiro, com suas nuances e contradições.

A resistência aludida no parágrafo anterior se refere, portanto, a uma postura que compreende, ao menos, dois enfrentamentos assumidos pelos grupos em questão: aquele de caráter declaradamente político, através da “impregnação das artes do espetáculo pela tarefa histórica de dar voz às desigualdades nacionais” (SCHWARZ, 1999), saturado de conotações revolucionárias e empenhado em fazer uso da palavra enquanto práxis política; e outra, com um desdobramento de caráter mais propriamente estético, que contrapunha às manifestações artísticas consideradas meramente mercadológicas a inserção de novas técnicas teatrais e a aliança com a

¹⁵Em 1922, o PCB chamava-se Partido Comunista do Brasil, mas uma cisão interna fez com que o grupo majoritário, liderado por Luiz Carlos Prestes, em 1962, mudasse o nome para Partido Comunista Brasileiro.

música popular na formatação dos espetáculos, além da valorização da dramaturgia nacional (HOLLANDA, 2004).

Foi o CPC, fundado em 1962 pela UNE como um braço cultural do movimento estudantil, que assumiu de forma mais radical o projeto de “construir a autêntica cultura nacional” e “desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional”, mesmo que, em nome da eficácia revolucionária, fosse necessário subordinar as preocupações estéticas ao programa de “conscientização em prol da emancipação da nação diante de seus usurpadores nacionais e estrangeiros” (NAPOLITANO, 2001).

Autoinvestido de tal missão histórica, o CPC concentrou sua atuação nas áreas da música, do teatro e do cinema, registrando em manifesto um mantra que seria repetido à exaustão pelos adeptos do “engajamento cepecista”: “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (HOLLANDA, 2004). Assim, toda arte que não privilegiasse a comunicação fácil e direta com o povo era descartada pela militância cultural do CPC como um exercício inócuo de “vanguardismo”, mesmo que viesse a confrontar a estética considerada pelo próprio CPC como burguesa e tradicional, através de experimentações formais.

Ainda que proscrito tão logo fora deflagrado o Golpe Civil-Militar em 1964, o CPC permaneceu como um modelo influente para a arte política brasileira dos anos 1960, visto que em seus quadros constavam nomes que seguiriam atuantes no meio cultural, como o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o poeta Ferreira Gullar, o músico Geraldo Vandré e os cineastas Leon Hirzsmann, Carlos Diegues e Arnaldo Jabor. No entanto, apesar da veemência com que declarava sua adesão às causas populares

Essa abordagem programática e paternalista reduzia as possibilidades de sucesso do projeto do CPC e, conseqüentemente, muitos de seus eventos não conseguiram atrair a atenção da classe operária. A maioria dos críticos, incluindo ex-líderes do CPC, mais tarde admitiria que as produções do CPC eram politicamente ingênuas, esteticamente retrógradas e, em alguns casos, condescendentes em relação ao público-alvo (DUNN, 2009, p. 63).

Neste contexto, a produção cultural brasileira, abalada em suas aspirações progressistas de interagir de forma ampla e direta com as camadas populares, passou a “realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema - teatro, cinema, disco - e a ser consumida por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes de classe média” (HOLLANDA, 1992). Entretanto, em que pesem as dificuldades impostas pela vigilância incansável dos órgãos responsáveis pela

censura prévia aos espetáculos e produtos culturais, o teatro político brasileiro da época, bastante influenciado pela experiência pioneira do Teatro de Arena de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, levou a cabo uma série de experiências de aproximação com temáticas sociais que passaram a orientar o repertório da arte engajada no Brasil de então (ALMADA, 2004).

Necessário frisar, no entanto, que as análises que têm sido apresentadas nesta dissertação versam, exclusivamente, sobre os processos de politização, modernização e industrialização da cultura brasileira, a partir de eventos situados nas grandes capitais brasileiras; poucos - ou nenhum - deles dedica-se a estudar os efeitos e intercâmbios destes processos em espaços fora do eixo consagrado do mercado cultural, ou seja, longe de capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Recife, indiscutíveis polos econômicos e culturais do Brasil na época, mas que não encerram a totalidade das experiências culturais vivenciadas durante a Ditadura Civil-Militar.

Um exemplo do quanto os historiadores da cultura brasileira ainda precisam ampliar o foco de abordagem, ao investigar as relações entre arte e sociedade na História recente do País, é o fato de que importantes desdobramentos dos processos culturais, apresentados em passagens anteriores deste texto, continuam sendo desconsiderados nas formulações de ambição panorâmica. Apesar de todo o apelo à “brasilidade” e do uso de categorias como “nacional-popular”, tanto pelos agentes históricos quanto pelos pesquisadores destes temas, ainda é comum que, em estudos que manifestam o objetivo de pensar a complexidade cultural do Brasil, a imensa maioria dos trabalhos se detenha sobre um recorte geocultural bastante restrito e localizado, reproduzindo certa tendência em marginalizar ou simplesmente ignorar a produção e a recepção culturais em outras regiões do país.

Cabem aqui também algumas advertências quanto aos critérios utilizados na delimitação do tema abordado nesta pesquisa. As manifestações teatrais articuladas com objetivos políticos programáticos não são uma novidade no Brasil da década de 1960 - visto que as primeiras experiências em torno de um teatro dramaturgicamente engajado (nos termos que interessam a esta pesquisa, ou seja, de teatro como contraponto ao *status quo*) remontam ao início da década de 1930, quando, sob o primeiro governo de Getúlio Vargas, dramaturgos como Joracy Camargo, autor da peça *Deus lhe pague*, empreenderam pioneiramente os esboços de um teatro que assimilava o ideário marxista e o devolvia em forma de produção teatral crítica (COLLAÇO, 2010). Também a produção teatral do Teatro de Arena paulista durante fins da década de 1950 e início dos anos 1960

(época em que foram concebidos espetáculos como *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, criado a partir das experiências de luta camponesa no interior paulista), que foi pioneiro na experimentação formal combinada com a crítica social no teatro brasileiro, é de valor significativo para o desenvolvimento do teatro político brasileiro durante os anos que se seguiriam.

Entretanto, tanto por questões de viabilidade prática quanto em razão de interesse objetivo, a presente dissertação tentará enfatizar a experiência do Teatro Universitário de Santa Maria, a partir do ano emblemático de 1968 (que coincide com o recrudescimento da censura e das sanções impostas às liberdades civis) até meados de 1974. Datam desta época as montagens de espetáculos, por parte do TUI, que buscariam coordenar um conteúdo dramaturgicamente de inspiração “nacional-popular”, com forte cunho de crítica social, alinhado à produção teatral e dramaturgicamente de grupos como o Teatro de Arena, o Oficina e o Opinião, que davam a tônica geral da oposição teatral ao regime, como estratégia de resistência ao “terrorismo cultural” do governo militar (RIDENTI, 2010).

Deve-se sublinhar, no entanto, que não seria legítimo tratar de maneira uniforme nem as propostas estéticas, nem os conteúdos políticos dos espetáculos produzidos pelos grupos acima citados. A título de ilustração, o Oficina (companhia teatral criada em São Paulo no final da década de 1950, e que tem na figura do diretor José Celso Martínez Corrêa seu principal porta-voz) se encaixa bem nesta ressalva que se faz necessária; por contemporânea e originalmente próxima que fosse ao teatro de origens estudantis do CPC, do Arena e do Opinião, a experiência do Oficina se distancia do restante pela recusa radical em aderir ao didatismo e engrossar o coro do programa “nacional-popular” preponderante nas produções teatrais da esquerda, optando por explorar um viés peculiar em que existencialismo, experimentação estética e cultura *pop* coabitam a cena.

Por meio dessa via heterodoxa, o grupo

posiciona-se no vértice de três diferentes redirecionamentos: inicialmente, propiciar a crítica da fantasmática *frente nacionalista* instalada na cultura do país; em seguida, redescobrir a *linha evolutiva moderna* da cultura brasileira, iniciada no Modernismo de 1922 (...); e, finalmente, ser um dos estopins de um novo movimento estético, o tropicalismo, destinado a revolucionar os padrões artísticos e políticos até então assentados (MOSTAÇO, 2016).

O Oficina, portanto, funda uma iniciativa à parte no cenário do teatro político brasileiro, estabelecendo um vínculo mais estreito com a estética provocativa e *antropofágica* do modernismo

da década de 1920, do que com as intenções pedagógicas e “nacional-populares” que marcaram, em níveis distintos, as produções do CPC, do Arena e do Opinião. Embora não seja o objetivo desta pesquisa aprofundar as definições do *tropicalismo* em suas apropriações modernistas (ou pós-modernistas) e seus reflexos estéticos-comportamentais na cultura brasileira, pode-se afirmar que o movimento representou uma abertura para novas experimentações na arte engajada do país, incorporando elementos dissonantes ao padrão estabelecido pela expressões da esquerda nacionalista e assimilando, de forma crítica, a cultura de massas (NAPOLIANO; VILLAÇA, 1998).

Sem a intenção de expandir demais a digressão sobre o tropicalismo, valeria destacar que o Teatro Oficina, em contraponto à empatia popular buscada pelo Arena e congêneres, valeria-se da sistematização das estratégias de choque junto ao público, mediante o insulto, o escracho e o escândalo, resultando num certo *niilismo* cultural (SCHWARZ, 2001) e evidenciando as linhas de parentesco entre a proposta cênica do grupo e o advento da Tropicália - movimento que teve à frente artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes e Rogério Duprat, além do próprio José Celso Martinez Corrêa, entre outros nomes que figuram como a fina flor da *contracultura* brasileira.

Para se ter uma ideia da tensão corrente entre a esquerda nacionalista e os tropicalistas a partir de 1968, basta ouvir o discurso colérico que Caetano Veloso dispara contra a plateia universitária, durante a apresentação, ao lado d’Os Mutantes, da canção *É proibido proibir*, durante o Festival Internacional da Canção, em São Paulo, aos gritos de “que juventude é essa?”. Também tornou-se célebre, no mesmo ano, a montagem do Teatro Oficina para o texto Roda Viva, escrito por Chico Buarque, que causaria a reação violenta de grupos paramilitares de extrema-direita (o Comando de Caça aos Comunistas), que invadiram o palco e agrediram os atores da peça em duas ocasiões, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre (CALLADO, 1997).

Embora tratando-se de um caso do mais alto valor para a compreensão da amplitude da arte brasileira no século XX, o estudo do tropicalismo, em todo o seu impacto estético e político - quer seja em suas manifestações musicais, teatrais ou plásticas - exigiria um capítulo consideravelmente extenso, tornando-se assim mais recomendável não prolongar a análise do movimento nesta dissertação. Fica aqui, então, assinalada uma lacuna - mas como opção deliberada, de modo a não comprometer o foco da pesquisa, sem recusar a devida importância do fenômeno tropicalista na paisagem cultural do Brasil da década de 1960.

5 O TEATRO POLÍTICO DE SANTA MARIA: ENTRE A UNIVERSIDADE E A INDEPENDÊNCIA

No início dos anos 1960, a politização do movimento estudantil, inspirada pelo entusiasmo com as propostas de caráter popular do governo João Goulart, e pela influência das ideias marxistas e da Revolução Cubana, ultrapassou o limite dos ambientes acadêmicos e empreitou tentativas de ampliar a participação dos estudantes organizados nos debates públicos sobre o momento histórico vivido no Brasil, vislumbrando no teatro uma das formas possíveis de inserção neste cenário.

Em Santa Maria, que passava a integrar o rol de cidades-sede de universidades federais, com a criação da UFSM, em 1960 (antecedida pelas Faculdades de Medicina e Farmácia, criadas nas décadas anteriores), a movimentação estudantil - primeiro com a União Santa-Mariense dos Estudantes (USE), formada por secundaristas, e mais tarde com a Federação dos Estudantes Universitários de Santa Maria (FEUSM), o Teatro do Estudante, fundado em 1956, por integrantes da USE, prenunciava a relação mais estreita entre teatro e política que viria a se materializar com a criação do Teatro Universitário de Santa Maria, em 1961 (DICK, 2011). Para a pesquisadora Karina Dick, “o envolvimento dos estudantes da Faculdade de Medicina com os protestos organizados por sindicatos de trabalhadores da cidade, em 1960” (IDEM, 2011), sinalizava no sentido de uma politização estudantil alinhada, em grande parte, com a assimilação cada vez maior de temas relativos aos rumos do país pelas organizações estudantis progressistas, que viam na aproximação entre intelectuais e trabalhadores o caminho para a construção de um processo de modernização nacional, menos submisso aos interesses das grandes potências internacionais, corporificadas pelos Estados Unidos e sua política internacional na configuração de um mundo cindido em dois pela Guerra Fria (RIDENTI, 2010).

Por sua vez, um dos principais estudos sobre o teatro de Santa Maria fornece uma breve ideia de como e onde se articulavam as experiências do teatro estudantil na cidade:

Em 1961, surgiu o Teatro Universitário, que representava o amadurecimento das experimentações que os jovens vinham fazendo no Teatro do Estudante, entidade ligada à União Santa-Mariense dos Estudantes (USME) desde 1956, e no Teatro de Arena, de 1958 a 1960. Em 1962, foi criado, na Casa do Estudante, um local para apresentações teatrais denominado Sala João Belém (CORRÊA, 2005, p. 33).

Apesar das informações esparsas fornecidas pela historiografia da cidade, o registro da existência de um teatro de arena, em Santa Maria, denota o interesse dos estudantes locais em

estabelecer correspondências com os processos de renovação do teatro brasileiro, tanto em termos conceituais como estruturais, já que a opção por um espaço em formato de arena foi um dos gestos que demarcava certa modernização da cena teatral brasileira, a partir dos anos 1950. Inclusive, com a adoção de um teatro em formato de arena, a cidade antecipou-se à própria capital Porto Alegre, que só viria a conhecer uma iniciativa similar em 1967, com a criação do Teatro de Arena porto-alegrense (PILGER, 2007).

Conforme a entrevista que o teatrólogo paulista Décio de Almeida Prado concedeu a Izaías Almada, sobre o surgimento do Teatro de Arena, a ruptura com o formato do palco tradicional tinha significado estético, mas também político, no sentido em que

No formato italiano, por exemplo, o ator normalmente é visto de frente, enquanto, no formato arena, ele é obrigatoriamente visto de todos os lados. A ausência de cenários, muito embora, no início, ainda houvesse uma relutância em abandoná-los totalmente - como sugestões de portas desenhadas ou janelas dependuradas por um fio - era outra característica do formato arena (ALMADA, 2004, p. 36).

Para além da inflexão estética evidenciada pela modificação estrutural, as implicações políticas da adoção do formato de arena consistiam num deslocamento, ou melhor dizendo, num desnudamento do acontecimento teatral frente ao público, que não só passava a escolher o ângulo pelo qual assistiria o desenrolar do espetáculo, como também tinha a sua disposição uma cena despojada de artifícios, logo mais suscetível a uma percepção desobstruída do processo cênico em curso, o que, no caso da experiência do Teatro de Arena paulistano, viria a atrair um “público disposto a essas novidades”, “aberto, estudantil”, “um público de teatro de vanguarda” (IDEM, 2004).

Disso, pode-se inferir que a relação com alguns procedimentos comuns ao teatro de crítica social já se fazia presente no meio do teatro estudantil santa-mariense, antes mesmo que a criação do CPC, no Rio de Janeiro, viesse a consolidar um modelo com forte influência na estruturação da arte politicamente engajada no Brasil dos anos 1960.

Com a criação da Sala João Belém, onde hoje está sediada a Casa do Estudante I da UFSM, especificamente no local onde funcionaria durante anos a boate do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da mesma Instituição, também em formato de arena e com capacidade para comportar cerca de 150 pessoas, o TUSM viria a conquistar um espaço não só físico para suas apresentações, mas também simbólico, no sentido em que estabelecia uma ponte entre a agitação política e cultural dos

estudantes e o meio artístico da cidade, uma vez que a inauguração do lugar contou com a presença de autoridades locais e nacionais, envolvidas diretamente com o fomento da produção cultural no País (DICK, 2011).

Um fato que não deve ser subestimado é a opção dos estudantes do TUSM, nesta mesma época, em encenar a peça *Eles não usam black-tie*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, um dos marcos do teatro político brasileiro, cuja montagem original é creditada ao Teatro de Arena, em 1958. Ficava sugerida, deste modo, a inclinação para a prática de um teatro social como marca da atuação do Teatro Universitário, atestando a sintonia com o fenômeno mais amplo da politização do teatro brasileiro, através de preocupações como a “busca por uma arte que expressasse suas inquietações a respeito da conjuntura política que os cercava” (IDEM).

Entretanto, o vínculo entre o movimento estudantil e o teatro político em Santa Maria não estava fundamentado sobre consensos, nem tampouco estava imune a rupturas. Assim, antes mesmo que a década de 1960 terminasse, o TUSM sofreria sua primeira divisão, acarretando em dissidências que viriam a resultar na formação de um novo grupo, derivado do núcleo universitário original. Conforme o relato publicado no jornal porto-alegrense *Correio do Povo*, na edição de 24/03/1972 (ANEXO A), o então recém-formado TUI “desligou-se inteiramente da universidade (...) mas seu grupo era universitário, e nasceu o Teatro Universitário Independente”. Este, já convertido em uma iniciativa privada sob coordenação do diretor, ator e dramaturgo Clenio Faccin, viria a firmar-se como o herdeiro natural do TUSM, reivindicando-se como uma experiência de continuidade em relação à organização ligada à UFSM. O mesmo periódico, poucas edições depois, publicaria uma nota assinada pelo crítico e jornalista Aldo Obino, em que o TUI era apresentado como um grupo “amador sério”, que encenava um “teatro dos tempos absurdos, do contrassenso e do humor negro” (ANEXO B).

Em material de divulgação confeccionado e distribuído pelo próprio TUI, em comemoração aos 25 anos de criação do TUSM (embrião universitário do grupo), os próprios responsáveis pela companhia definiam o seu objetivo primordial como “levar arte ao povo” (ANEXO C). O mesmo teor referente ao apelo popular do TUI pode ser identificado na nota publicada pelo jornal *Zero Hora*, em março de 1972, em que o grupo tem sua tarefa cultural definida como a tentativa de “educar um novo público, o do interior do Estado, que não é dos mais assíduos do teatro” (ANEXO D). Já o jornal *Debate*, de São Leopoldo, em abril do mesmo ano, destaca que “o T.U.I está

realizando algo de novo e inédito no Interior do Estado”, e “só depois de três anos veio à Capital para conquistar o público porto-alegrense com um espetáculo à altura” (ANEXO E).

Nos registros da imprensa gaúcha, acima reproduzidos, é possível perceber que o jornalismo cultural do Rio Grande do Sul, em especial o de Porto Alegre e região metropolitana, dispensava um tratamento permeado pelo incentivo e, ao mesmo tempo, pela condescendência em relação ao teatro produzido no interior do estado, deixando subentendido que o desafio do TUI continha um grau extraordinário de dificuldade por ter que se defrontar com o pouco interesse do público interiorano pela arte teatral. Se o TUI significava uma empreitada pioneira, por outro lado, segundo os jornalistas metropolitanos, o desafio ampliava-se frente à tarefa de mobilizar um público supostamente carente da cultura necessária para fruir da proposta teatral do grupo. Entretanto, se considerarmos a precocidade com que, no bojo da instalação do ensino superior público na cidade, realizaram-se experiências no circuito cultural de Santa Maria, é provável que as suspeitas sugeridas por tais jornalistas não fossem de todo comprováveis, visto que, ao menos no que diz respeito ao público universitário, o teatro amador santa-mariense já contava com mais de uma década de trajetória.

Preconceitos e entusiasmos midiáticos à parte, é importante notar que o TUI, tão logo se assumiu como um grupo independente do seu núcleo universitário original, começou a desempenhar uma circulação intensa, não só fora do ambiente acadêmico local, mas também para além dos próprios limites de Santa Maria e região.

Neste sentido, convém sublinhar um momento que parece ter sido decisivo para a ruptura do TUI com sua antiga configuração de caráter institucional: a montagem do espetáculo *Arena conta Zumbi*, do Teatro de Arena, que viria a gerar repercussão internacional para o grupo. Ainda que a atividade do TUI não possa ser reduzida a uma única produção, vários fatores de ordem estética, política e social contribuem para que o espetáculo em questão seja tratado como um divisor de águas tanto na trajetória do TUSM/TUI, quanto do próprio teatro santa-mariense e gaúcho.

Arena conta Zumbi, peça de teatro musical escrita a quatro mãos pela dupla Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música original de Edu Lobo, e encenada pelo Teatro de Arena pela primeira vez no dia 01 de maio de 1965, em São Paulo, é um marco do teatro político brasileiro. No espetáculo, em que se sobrepõem a situação política do Brasil pós-Golpe de Estado de 1964, de forma implícita, e a saga dos negros aquilombados de Palmares, ocorre uma síntese entre arte teatral e música popular, que operam em consonância na formatação de um teatro

engajado e, ao mesmo tempo, sensível às modernizações cênicas que vinham sendo levadas a cabo, desde as décadas anteriores, por adeptos do teatro político de Bertold Brecht.

O *Zumbi* do Arena, entretanto, apontava para soluções contextualizadas pelas experiências teatrais brasileiras, que, depois de quase uma década de desenvolvimento de propostas em que buscava estabelecer uma arte teatral de tipo “popular”, encarava o desafio de acertar as contas com a própria incapacidade da esquerda e simpatizantes do nacionalismo-popular em barrar a tomada de poder pelos militares. Em suma, *Arena conta Zumbi* despontava como um sinal de evolução em relação ao legado do CPC da UNE, ao mesmo tempo em que não abandonava os seus preceitos, assim como demarcava uma inflexão no próprio projeto do Arena, que passava a buscar formas mais eficazes de dialogar com as manifestações da cultura popular brasileira, sem abrir mão de um nível de experimentalismo condizente com os intuítos de renovação à que se dedicavam, desde a década de 1950, os artistas paulistanos.

Para a teatróloga Iná Camargo Costa, as inovações colocadas em cena pelo *Arena conta Zumbi* simbolizam um momento de auto-análise da esquerda teatral brasileira, e, ao mesmo tempo, a possibilidade de valorização, por meio da dramaturgia, do elemento negro na constituição da cultura nacional:

Posta entre parênteses a situação política em que foi criada, a peça corresponde a uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar, por este ponto de vista e pelo recorte histórico (a tática dos quilombos) até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava - ideias cuidadosamente cultivadas e estendidas aos trabalhadores em geral (COSTA, 2016,

Fica claro, desde esta perspectiva de leitura, que o *Zumbi* do Arena aciona a *historicidade* das lutas quilombolas como um recurso temático e narrativo, trazendo para o centro do palco o sujeito coletivo do negro quilombola, representado por Zumbi e seus asseclas. A relação entre o texto dramaturgic e a historiografia do negro brasileiro seria, assim, um dos pontos invadidos do espetáculo, principalmente se levar-se em conta as pretensões didáticas e desalienantes do *Arena conta Zumbi* (que também seria lançado no formato de LP em disco de vinil contendo o áudio completo do espetáculo, pelo selo Som Maior, subsidiário da gravadora RGE, fato que aponta para a inserção paradoxal da produção do Teatro de Arena na lógica da indústria cultural em fase de desenvolvimento no Brasil).

Segundo Cláudia de Arruda Campos, em seu estudo sobre a peça seminal do Teatro de Arena, *Zumbi* aborda a resistência e, ao mesmo tempo, a ingenuidade e perplexidade com que são arrebatados os negros revoltosos ao serem “surpreendidos com a quebra da paz e inferiorizados na medida em que seu armamento não aumentara na proporção em que cresciam as forças e a sanha do inimigo” (CAMPOS, 1988, p. 71). A alusão ao impasse da esquerda brasileira e seus aliados, que teriam sido pegos no contrapé pelo Golpe de 1964, é nítida: o espetáculo, pontuado por recursos irônicos e distorções deliberadas de fatos históricos, tem sua força no poder de *analogia* entre passado e presente, graças ao uso de fontes documentais históricas que se realizou durante o processo de criação da peça.

A *experiência histórica* do levante do Quilombo dos Palmares - cuja comunidade empreendeu ao longo do século XVII no sertão da capitania de Pernambuco uma resistência duradoura às investidas do governo colonial, que objetivava então o desmantelamento da complexa estrutura social estabelecida no quilombo - deu a base para a construção dramaturgicamente de *Arena conta Zumbi*. Em forma de teatro musical, o espetáculo narrava a luta dos quilombolas rebeldes sob a ótica marxista do conflito de classes, utilizando elementos da cultura popular e afro-brasileira, como a literatura de cordel, os batuques e entidades das religiões de matriz africana e o samba de roda. O tom da narrativa ora recitada, ora cantada pelos atores era didático, e embora essencialmente alegórico, o espetáculo recorria a analogias facilmente evidenciáveis entre o massacre de Palmares e a violência posta em prática pelo regime militar.

A incitação à revolta social era proferida recorrentemente pelas personagens, que celebravam as fugas de escravos como atos de resistência em nome da liberdade. A fauna, a cultura regionalista, o sincretismo religioso e o linguajar trazido pelos africanos eram combinados com a constante evocação da luta pela liberdade como a mensagem primordial do texto musicado. A forma lúdica do musical, fortemente celebrativa, estava a serviço de um conteúdo textual duro, que lamentava o açoite dos senhores de escravos e clamava pela necessidade de rebelião.

A transposição metafórica, um tanto esquemática (seguindo uma inclinação ao didatismo cepecista), equiparava a política exploratória da metrópole portuguesa no século XVII ao imperialismo norte-americano contemporâneo, e enquanto o povo negro era definido como portador da “verdadeira” cultura popular brasileira (representada pelo samba, pelas manifestações religiosas de matriz africana e pela capoeira), o branco opressor era associado sempre aos elementos ideológicos do Estado e à cultura de massas (hinos patrióticos e canções de iê-iê-iê),

preconizando um contraste drástico entre as categorias que orientavam o debate da esquerda nacionalista da época: de um lado, a cultura popular, potencialmente libertadora e genuinamente criativa; do outro, a cultura de massas, homogênea e narcotizante (BOSI, 1986).

Ao explorar o tema da revolta de Palmares, delimitando os respectivos papéis que caberiam a oprimidos e opressores, o que os artistas militantes do Teatro de Arena buscavam, ainda que sob a forma de alegorias muitas vezes reducionistas, era inculcar no público - ou consolidar nesse, já que plateia e artistas comungavam geralmente do mesmo ideário - a urgência da adoção de práticas organizadas de resistência na sociedade civil. Nessa lógica, a educação política se daria pelo exemplo - ou, melhor dizendo, pela percepção do significado - das lutas quilombolas enquanto *experiências históricas* vividas pela comunidade rebelde liderada por Zumbi, e transformadas em manifesto através da representação teatral.

Entretanto, o fato do próprio elenco original do espetáculo não contar com nenhum ator ou atriz negra contribui para a percepção de um desalinhamento entre o ideal projetado pelo Teatro de Arena e o meio concreto em que sua arte era criada e recebida: o circuito universitário e intelectual da classe média paulistana, eminentemente branca e culta, segundo os padrões pequeno-burgueses. Neste sentido, torna-se necessário assinalar, em caráter de anotação à margem do texto, que a criação do Teatro Experimental do Negro, ainda na década de 1940, por Abdias Nascimento, viria a constituir uma experiência fundamental para a consolidação das expressões da “negritude” no teatro brasileiro, tematizando as questões ligadas à raça e à cultura negras desde um lugar de vivência social marcado pela experiência concreta dos corpos negros (MARTINS, 1995).

É possível afirmar, a partir da análise dos elementos que compõem o *Arena conta Zumbi*, que tanto a música popular que serve de recurso narrativo em grande parte do espetáculo, quanto o resgate histórico da cultura afrobrasileira que é operado pela dramaturgia de *Zumbi*, integram o projeto do Arena de realizar um teatro representativo da cultura popular brasileira, na medida em que busca em outras linguagens e na marginalidade da história do negro brasileiro os suportes para a sua encenação. Através da opção pela analogia, também ficará evidente que o receio de um enfrentamento direto com as forças repressoras está presente na produção teatral da época, embora, como visto anteriormente, a intensificação da perseguição aos artistas tenha ganhado força somente a partir de 1968.

A montagem de *Arena conta Zumbi* pelo Teatro Universitário Independente de Santa Maria (ainda sob o nome de TUSM) viria a ser efetivada justamente no ano de 1968, período em que se

evidencia o aumento crítico da repressão no país. É importante lembrar que, não obstante o ambiente de efervescência cultural proporcionado pela fundação da UFSM, a vida social de Santa Maria não era marcada apenas pelas atividades estudantis e pela agitação do comércio local; também a forte presença militar na cidade constituía uma realidade, que tornava o município uma localidade caracterizada pelo grande número de quartéis e por um contingente militar substancial.

Datam desta época, por exemplo, a criação da Base Aérea de Santa Maria (1970); a instalação da 6ª Brigada de Infantaria Blindada (1972); e da 3ª Companhia de Comunicação de Blindados (1970), além da criação da Vila Militar e de diversos dispositivos militares que, desde o século XVIII, devido à condição geopolítica conflituosa da região, vinham sendo implementados na cidade (MACHADO *in* RIBEIRO; WEBER, 2012). É de se supôr que, se por um lado, parte da comunidade estudantil santa-mariense assimilava a produção cultural de cunho político, imprimindo-lhe leituras próprias em produções amadoras, o ambiente profundamente militarizado aumentava a exposição das iniciativas da juventude diante de indivíduos pouco entusiasmados com a agitação cultural promovida pelos artistas do TUI, que corria o risco de ser considerada subversiva. A condição fronteira da cidade se manifestava também neste aspecto sociocultural, em que a coexistência de universitários e militares poderia facilitar a vigilância sobre as atividades culturais (embora, por suposto, não se deva nem generalizar as tendências de esquerda entre estudantes, nem a concordância incondicional de todos os militares com as políticas de repressão do regime).

Sabe-se que os espaços utilizados para as apresentações teatrais de grupos amadores em Santa Maria, e, principalmente, no que diz respeito às produções do TUSM/TUI, estavam basicamente situados em espaços universitários, em escolas, nos cine-teatros da cidade, como o Independência (COSTA, 2013), no Teatro de Arena local (de pouca duração, e com documentação rarefeita) e na Sala João Belém, anexa à Casa do Estudante Universitário de Santa Maria, no centro da cidade. Para além dos poucos espaços disponíveis na cidade, são inúmeros os registros que dão conta da circulação do grupo por cidades do interior e pela capital do estado, como pode-se notar nas diversas notas de imprensa dedicadas à amplitude das atividades do TUI (ANEXOS A, B e F).

Entretanto, foi com *Arena conta Zumbi* que o TUSM/TUI iria mais longe, alcançando repercussão internacional para o seu trabalho, ao ser selecionado como um dos únicos representantes brasileiros na programação do I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia. (ANEXO G). A montagem, dirigida por Clenio Faccin, contava com

elenco e equipe técnica formados por Gilberto Lutzki, Joara Cristina Menna Barreto, José Monteiro de Castro Aronga, Horácio Zoriano, João Luiz Reck, Francisco Roberto Marranquiel, Maria Lúcia Zavaglia, Nelson Vicente Schuertner, Jaime Pereyron, Marilene Regina Oliviera, Ana Maria Gaiger, César Mário Lautert Duarte, Ana Maria López, Nei Carlos Ramos, Suzane Pereira e cenografia de Demétrius Menna Barreto, com música executada ao vivo por Adão London Oliveira de Bem, Luiz Antônio Santos Neto e Carlos Horácio Soriano, sob direção musical de Alceste Madeira de Almeida. A luminotécnica estava a cargo de Derli Virgílio Padilha Beck, e o figurino era assinado por Leonor Marranquiel.

Com elenco tão numeroso quanto o da montagem original do Teatro de Arena, o *Zumbi* do TUI também utilizaria o método de atuação ainda em fase de elaboração por Augusto Boal, chamado *Sistema Coringa*¹⁶, e que consistia no revezamento dos atores pelos papéis dos diversos personagens da peça, gerando uma representação coletiva em que os atores e atrizes davam forma a um teatro *épico* ou *neorrealista* em que o que importava, segundo as palavras do próprio Boal, era “mostrar a realidade como ela é”, em “peças que analisam a vida dos camponeses, dos operários, dos homens, procurando sempre o máximo de veracidade na apresentação exterior de locais, hábitos, costumes, linguagem e interior de psicologia” (BOAL, 2016). Escrito em 1968 para a 1ª Feira Paulista de Opinião, realizada pelo Teatro de Arena, o texto-manifesto de Boal era uma exortação à unidade da esquerda teatral, que não deveria ceder às estratégias de sabotagem da direita, nem perder o foco em sua tarefa de “incluir o povo como interlocutor no diálogo teatral”, segundo a ideia expressa por Boal no mesmo texto.

Nos registros que podem ser acessados da montagem do TUI para *Arena conta Zumbi*, chama a atenção o fato de que, longe de ser uma releitura desavisada do clássico do Arena, encontravam-se nela todos os indícios de uma adesão consciente e deliberada ao viés político da encenação original, em que se sobressaía a exortação ao público para a indignação frente aos abusos perpetrados pela ditadura e contra a tendência ao conformismo pela população.

Em entrevista ao jornal *Correio do Povo*, na edição de 24 de março de 1974, o próprio idealizador do TUI, Clenio Faccin, esclarecia o modo como se dava a conexão artística e ideológica entre as iniciativas do grupo santa-mariense e a produção do teatro político realizada no eixo das grandes capitais brasileiras. Segundo seu relato ao jornal porto-alegrense, “sempre vou ao Rio e

¹⁶ Segundo Cláudia de Arruda Campos, o Sistema Coringa previa a aplicação de um conjunto simples de técnicas básicas, quais sejam: a) a desvinculação ator/personagem; b) o ecletismo de gênero e estilo; c) a narração coletiva; e d) a música como suporte de conceitos (CAMPOS, 1988, p. 120).

São Paulo para escolher textos que possamos montar e que sejam aceitáveis pelo nosso público, inclusive o de interior, onde vamos muito” (ANEXO A).

Através desta afirmação, feita pelo mentor do TUI, é possível inferir o modo como a influência direta dos grupos de teatro político sobre a produção dos artistas universitários santamarienses se dava, revelando uma possível estratégia de circulação entre projetos estéticos e políticos que rumavam dos grandes centros culturais até cidades do interior, como a própria Santa Maria, devido a uma espécie de *tráfico dramático* efetuado pelos artistas e agitadores culturais. Considerando as dificuldades impostas tanto aos artistas quanto à imprensa pelo regime militar, pode-se supor que este tipo de correspondência cumpria um papel bastante significativo na divulgação de textos do teatro político brasileiro, possibilitando a ampliação do alcance dos mesmos.

Outro ponto da fala de Faccin que pode ser interpretado como revelador das estratégias de circulação do teatro político diante das circunstâncias da época é a iniciativa de percorrer as cidades do interior do estado com os espetáculos montados pelo TUI, apresentando produções que dificilmente chegariam, de outro modo, até as cidades menores. Ainda que esta hipótese precise ser contrabalanceada com as demandas financeiras que provavelmente serviam de incentivo para os projetos de circulação do TUI pelo interior do Rio Grande do Sul, não é de todo descartável a ideia de que essas apresentações cumpriam também o papel de *exortação* que o teatro político brasileiro tinha como objetivo, principalmente se levar-se em conta que o contato com o público das pequenas cidades guardava certa coerência com as propostas de *popularização* do teatro engajado.

No Festival de Teatro Universitário de Manizales (onde o TUSM teria chegado graças ao auxílio obtido junto à Universidade Federal de Santa Maria e do Ministério da Educação e da Cultura), realizado entre os dias 06 e 13 de outubro de 1968, o grupo foi um dos únicos dois representantes brasileiros, ao lado da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (que levou ao festival o espetáculo *A pena e a lei*, baseado em texto de Ariano Suassuna). Desta maneira, então, o caráter político do espetáculo *Arena conta Zumbi* incorporava, frente aos olhos de uma plateia internacional, parte do projeto do teatro engajado brasileiro, que reivindicava para si a tarefa de gerar reflexão e ação no público, como estratégia cultural alinhada à resistência de esquerda frente ao regime militar.

É interessante registrar que o festival, embora não trouxesse nenhum manifesto de forma explícita em seu programa (ANEXOS G e H), deixava transparecer em sua programação uma tendência claramente alinhada à esquerda, vide a preocupação em acolher a diversidade do teatro universitário latino-americano contemporâneo, incluindo, ao lado dos dois grupos do Brasil, produções da Colômbia, Venezuela, Equador, Peru e Argentina, além de colóquios e conferências sobre teatro e cinema, com a participação da Federación Nacional de Cineclubs de Colombia.

A maior evidência da linha progressista seguida pelo Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales (capital do departamento de Caldas, na região central da Colômbia, em que se verifica a alta ocorrência de instituições universitárias), porém, estava na composição do Comitê Organizador do evento, que contava com a presidência de honra do escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1967, cuja obra ficcional (além da pesquisa antropológica que o consagrou como uma das maiores autoridades mundiais em antropologia pré-colombiana) é marcada pela mescla do realismo fantástico e da crítica social de cunho anti-imperialista.

Em consonância com o significado político da presença de Asturias na organização do festival, também o corpo de jurados estava composto por artistas de tendência militante, como se pode notar pelos nomes que integraram o *jurado calificador* da primeira edição do evento, conforme as informações divulgadas no programa oficial do festival (ANEXO G). Na lista de notáveis que integrava a comissão de avaliação, estavam o poeta chileno Pablo Neruda (que, assim como Miguel Angel Asturias, também seria agraciado com o Nobel de Literatura em 1971), membro do Comitê Central do Partido Comunista do Chile e autor de versos líricos que simbolizam as lutas de libertação dos povos sul-americanos; o mexicano Carlos Pellicer, também poeta, co-fundador do Grupo Solidario del Movimiento Obrero e organizador do Museu Frida Kahlo, em seu país de origem; o diretor de teatro espanhol Miguel Angel Suárez Cadillo; o poeta e também diretor teatral Atahualpa del Cioppo, um dos nomes mais importantes do teatro uruguaio e responsável pela criação do grupo *El Galpón*, reconhecido como pioneiro nas montagens de peças brechtianas no país; e Santiago García, talvez o nome mais importante da história do teatro colombiano, responsável pela criação de diversos grupos teatrais e premiado, em mais de uma ocasião, com o célebre Premio Casa de Las Americas (ANEXO I).

Levando-se em conta o quadro de organizadores e jurados do evento, pode-se afirmar que o I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, além do cosmopolitismo da

programação, foi marcado pelo viés engajado, em termos de estética e política, tendo aberto espaço para grupos oriundos de diversos países do continente sul-americano. Configurado como um espaço de encontro de jovens artistas teatrais e autores consagrados da tradição da esquerda latino-americana, o festival proporcionou uma experiência que marcaria a trajetória do TUSM/ TUI, que, além do reconhecimento pela qualidade da montagem de *Arena conta Zumbi* apresentada em Manizales, ajudaria a definir os rumos do grupo santa-mariense no futuro imediato ao encerramento do evento.

Por ocasião da apresentação de *Arena conta Zumbi* no festival colombiano, o Teatro Universitário de Santa Maria foi premiado com a Menção Honrosa, merecendo elogios incontidos da crítica especializada atuante no jornalismo colombiano. Em artigo assinado por Oscar Jurado, e publicado na edição de 11 de outubro no jornal *La Patria*, o espetáculo é classificado como um símbolo de que “o futuro do teatro latino-americano está nos grupos universitários, na experimentação, na busca, nessa integração de elementos distintos ao puramente teatral para alcançar uma comunicação mais direta com o espectador” (ANEXO J). Já na edição de 10 de outubro do jornal *El Tiempo*, a obra é elogiada por “mostrar a tentativa dos jovens do teatro brasileiro por achar novas formas, novas técnicas e novas conquistas”, e ao seu diretor, Clenio Faccin, é reconhecida a virtude de “um artesão”, por saber incorporar e manipular os “elementos tradicionais do teatro”, assim como os de “nova vigência”, dando aos seus atores “um valor material que aproveita ao máximo” (ANEXO L).

Embora o repertório iconográfico alusivo ao *Arena conta Zumbi* montado pelo TUI seja escasso e não permita uma leitura mais minuciosa, é possível notar que o figurino dos atores era composto de um modo bastante básico, com calças e camisas de cor preta, e eventualmente lenços cobrindo o cabelo das mulheres, enquanto os rostos de todo o elenco era coberto por uma pintura que dividia o rosto em duas cores, o preto e o branco (ANEXO M). Desta forma, o sistema de revezamento na atuação e a caracterização dupla permitia que os atores representassem ora os negros quilombolas de Palmares, ora os senhores e soldados que os apossavam, garantindo a versatilidade performática e a adesão do espetáculo às técnicas que, à época, apontavam para a modernização do teatro brasileiro. Observando os desenhos cenográficos do espetáculo, também fica evidente que o cenário, composto por poucos módulos e painéis, seguia uma linha minimalista, contrastando, através da utilização de cores mais exuberantes, com o despojamento cromático dos figurinos (ANEXOS N e O).

Apesar da grande repercussão obtida com a participação no Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales, nem tudo seriam flores na volta do grupo santa-mariense ao Brasil. Depois de um incidente sobre o qual restam pouco mais do que rumores, e que, em tese, envolveria desacordos entre o TUSM e a Universidade Federal de Santa Maria quanto ao uso de recursos que deveriam ser revertidos na construção de um teatro universitário, o grupo dirigido por Clenio Faccin romperia o vínculo institucional com a UFSM e passaria a se chamar, definitivamente, Teatro Universitário Independente - sem abdicar, no entanto, do histórico de realizações que marcou a fase em que se encontrava sob a tutela da instituição.

Também é significativa a carta endereçada à UFSM, em forma de relatório, e supostamente assinada por Faccin, que consta dos arquivos do TUI, em que o diretor, após descrever o êxito artístico da participação no festival colombiano, assume um tom defensivo, garantindo que “o grupo destacou-se entre os demais, pela unidade e ordem mantida por seus integrantes”, e que “a maioria dos grupos participantes seguiam nitidamente de esquerda, tentando, em certas ocasiões, subverter a ordem reinante no Festival”, tendo ocorrido inclusive “uma tentativa de organizar uma passeata” em protesto contra o “fato de serem cobradas as apresentações”, ação da qual o grupo santa-mariense teria declinado em virtude do respeito ao “País amigo e anfitrião” (ANEXO P).

A missiva encerra de forma um tanto ufanista, provavelmente cumprindo as exigências protocolares da época, em que Faccin se diz grato pela “elevada honra e distinção de representar o nosso querido país” (ANEXO P). Dadas as circunstâncias que condicionam a redação da carta, é plausível supor que, por conta do subsídio viabilizado pela UFSM e pelo Ministério da Educação e da Cultura, o diretor tenha preferido afastar quaisquer suspeitas que pudessem recair sobre o grupo, no que diz respeito à participação em eventos que não fossem de natureza estritamente artística. Não deixa de guardar um valor simbólico interessante o fato de que, ao prestar contas da conduta disciplinar mantida pelo grupo em terras colombianas, o diretor Clenio Faccin tenha “teatralizado” a situação, lançando mão dos artifícios possíveis para evitar maiores incidentes.

Assim, o retorno ao Brasil representaria o cumprimento das últimas obrigações burocráticas junto à universidade e a guinada rumo à independência, a partir da qual o TUI estaria configurado como uma iniciativa de caráter privado, no que isso significava de liberdade e, também, de limitação para um grupo de teatro amador do interior do estado. Quanto ao *Arena conta Zumbi*, o grupo ainda apresentaria o espetáculo em uma curta temporada de duas datas, em novembro de 1968, no Cine Imperial, em Santa Maria, e seguiria, ao longo do próximo ano, circulando por

idades gaúchas com a montagem - que, àquela altura, já merecia da imprensa local a classificação como um espetáculo de “sucesso sem precedentes em nossa terra” (ANEXO Q). De fato, a releitura dos universitários santa-marienses da peça do Teatro de Arena seguiria sendo o ponto mais elevado na longa trajetória artística do TUI.

5.1 OUTRAS PEÇAS POLÍTICAS

Nos anos seguintes, entre 1969 e 1974, o TUI seguiria mantendo uma atividade intensa, tanto no que diz respeito à pesquisa e criação teatrais, quanto em termos de circulação e intercâmbios culturais, com recorrentes citações na imprensa do estado, que enfatizava o caráter “vanguardista” do grupo, sempre conectado às tendências do teatro brasileiro contemporâneo - e, notadamente, vinculado, em maior ou menor grau, à produção do teatro político, através da qual se buscava praticar uma arte engajada. Conforme verificado em passagem anterior desta dissertação, a escolha dos textos consistia num procedimento criterioso para o grupo, que buscava, através da seleção das obras dramáticas a serem encenadas, estabelecer um nível de qualidade que pudesse ser atrativo para o público do teatro.

Entre os vários espetáculos encenados pelo TUI no período, destacam-se duas obras de temática adulta, que expressam, cada um ao seu modo, a continuidade do interesse do grupo em produzir espetáculos baseados na dramaturgia de autores nacionais, e que pudessem suscitar questões políticas, morais e existenciais na plateia. A primeira é o espetáculo *Onde não houver inimigo urge criar um*, de autoria de João Bethencourt e montagem original pelo Teatro Oficina, em São Paulo, no ano de 1970. Seguindo a linha do teatro do absurdo, que caracterizou a produção teatral de alguns autores europeus do Pós-Guerra, que expressavam um profundo descrédito no potencial benéfico da razão humana, e mesclando doses de humor negro com crítica social, *Onde não houver um inimigo* marcou uma fase de amadurecimento, tanto técnico quanto artístico, do TUI, que passava a incluir temáticas mais complexas em seu repertório.

O outro texto, de autoria de Millôr Fernandes, é *O homem do princípio ao fim*, que realiza através de procedimentos de *colagem* um painel da evolução humana ao longo do tempo, deslizando entre os polos do medo e do riso, da miséria e da felicidade, numa sucessão de quadros temporais marcados pela inevitabilidade do tempo e do apelo tragicômico da existência humana. Escrita em 1967, a peça, ao ser levada para o palco, apresentou inovações técnicas representadas

pelas projeções de *slides* sobre o cenário, e também inovou pelo recurso narrativo das citações de textos alheios na composição da dramaturgia.

A montagem do TUI para *Onde não houver inimigo* data de 1971, e consiste numa peça em que apenas dois atores contracenavam (o próprio Clenio Faccin, que assinava também a direção do espetáculo, e Reinaldo Pedroso, que acumulava a função de artista gráfico do grupo). A equipe técnica era composta ainda por Luiz Carlos Grassi (cinematografia e som), Derli Beck e Gelson Roos (iluminotécnica), Antônio Borges e Luiz Carlos Barbosa (seleção musical) e Demétrio Menna Barreto (cenografia). Com apenas um ano de diferença em relação à estreia da montagem original, a versão do TUI para o espetáculo do Oficina reforçava a fluidez da conexão estabelecida entre o grupo santa-mariense e a produção teatral do centro do país, por intermédio do diretor Clenio Faccin, que se dispunha a viajar até grandes capitais, em especial São Paulo, na busca por material atualizado para as produções do grupo dirigido por ele.

A ação cênica propriamente dita do espetáculo só tinha início após a introdução, em que um filme em Super 8 com duração de dez minutos era projetado em cena, antecipando a atmosfera claustrofóbica do interrogatório que conduz a trama da peça. No palco, os dois atores interpretam um guerrilheiro aprisionado e seu carcereiro, envoltos num diálogo que oscila do cômico ao desespero da solidão humana, em que o terror e a tortura psicológica são explicitamente encenados. Por ocasião da estreia da montagem do TUI para *Onde não houver inimigo*, em artigo assinado por Nestor Silveira Calcagno, o Jornal A Razão, em sua edição de 24 de agosto de 1971, confere destaque ao espetáculo, classificando-o como um “teatro que agride”, “sacudindo o espectador” através das interrogações constantes suscitadas pelo diálogo das duas personagens (ANEXO R). Convém sublinhar que a temática da peça, que sugere uma situação análoga a uma sessão de tortura, funcionava como uma espécie de denúncia velada das práticas criminosas em vigor nos porões da ditadura, contrariando as restrições que os órgãos censores costumavam impor a produções que adotavam este tipo de artifício, pelo meio do qual se poderia facilmente estabelecer um vínculo entre o absurdo poético da cena e o absurdo real do autoritarismo vigente no Brasil. Não deixa de ser intrigante, visto por este ponto de vista, que a peça não só tenha sido apresentada em Porto Alegre com o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura municipal, como tenha figurado nas páginas de jornais que destacavam o teor ácido do espetáculo.

Foi com a montagem de *Onde não houver inimigo* que o TUI rompeu a barreira cultural entre a produção universitária de Santa Maria e o circuito teatral da capital Porto Alegre, logrando

firmar uma temporada de dez dias de apresentação no Teatro de Câmara da Prefeitura, de 24 de março a 02 de abril de 1972. Conforme informação publicada na edição de 24 de março do mesmo ano do jornal Folha da Tarde, esta seria a estreia do TUI em palcos porto-alegrenses, que vinha circulando mais intensamente com suas produções pelo interior do estado (ANEXO S).

Graças ao espaço ocupado na cena cultural da capital gaúcha, o grupo teatral santa-mariense mereceu citação nas páginas do jornal carioca O Globo, que destacava a atuação do TUI como representante do “movimento teatral do Rio Grande do Sul”. Apesar do texto exíguo em que o TUI era citado e da gafe cometida ao grafar errado o nome do diretor Clenio Faccin (na nota, nomeado como “Glênio Ceccim”), a repercussão alcançada consolidava o Teatro Universitário Independente como uma referência ativa da produção teatral do estado, cujo alcance já superava, ainda que timidamente, os limites geográficos e culturais entre o interior gaúcho e a efervescência das capitais (ANEXO T).

Já na montagem do TUI para *O homem do princípio ao fim*, que foi apresentada pela primeira vez em 1974, também sob a direção de Clenio Faccin, a veia satírica do teatro político era novamente explorada, colocando em cena o elenco formado por Ana Wotjowicz, Circe Rocha, Luiz Carlos Golin (o historiador Tau Golin) e José Itaqui, com cinematografia e iluminação assinadas por Marco Antônio Ribeiro Magalhães e Newton Ribeiro, respectivamente. Novamente, a inserção de elementos incomuns em produções teatrais da época, tais como o uso de projeções de imagens na cena do espetáculo, chamava a atenção do público e dos jornalistas responsáveis por resenhar as apresentações do TUI, e reforçava a intenção do grupo em acompanhar a modernização do teatro brasileiro por meio da assimilação de recursos técnicos avançados para aquele contexto (ANEXOS U e V).

Neste sentido, é importante frisar que a relevância do TUI para o cenário teatral de Santa Maria, e do Rio Grande do Sul como um todo, não estava restrita às soluções estéticas postas em prática e nos conteúdos sociais abordados nas montagens do grupo, senão também nas inovações técnicas assimiladas como procedimentos cênicos, que assinalavam a inscrição do grupo numa vertente moderna - e modernizante - do teatro brasileiro, para a qual a popularização da arte exigia a formulação de novas formas de comunicação com o público.

Esta postura, que configurava uma ampliação do leque de recursos e linguagens utilizáveis pela arte teatral, estava refletida no flerte recorrente com elementos visuais e audiovisuais que resultava em montagens dispendiosas, mas apesar - ou mesmo por conta - disso, carregadas de uma

simbologia que tornava cada espetáculo um movimento em direção ao novo, ao *porvir* do teatro. O caráter inovador do TUI, quer seja na utilização de materiais a serviço da renovação teatral, quer seja no gesto desafiador com que definia os textos a serem apresentados, num período em que o mais prudente seria evitar as provocações aos militares e seus censores, manifestava-se numa espécie de “vanguardismo” que, no entanto, não pecava pelo desprezo à inteligibilidade da arte, mas sim, abria caminhos a serem explorados na relação entre o fazer teatral e a vida social de uma comunidade.

Que declaração de independência do TUI tenha ocorrido justamente durante o período mais duro da Ditadura Civil-Militar, assim como o amadurecimento artístico e profissional do grupo tenha que ter se processado em condições impróprias para a liberdade de expressão que parece essencial à toda criação artística, talvez diga mais sobre o que a arte é capaz enquanto inventora de liberdade, do que sobre a violência com que os artífices dos “tempos sombrios” procuram montar suas farsas históricas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da reconstituição de parte da história do Teatro Universitário Independente de Santa Maria, é possível visualizar um momento histórico em que o teatro brasileiro viu-se situado no limiar de um processo complexo de modernização, em termos de forma e conteúdo, e que viria a influenciar profundamente o modo como o fazer teatral se estruturaria nas décadas seguintes. Além da assimilação de temas marginais à tradição do teatro convencional (leia-se mercadológico, ou, numa acepção mais classista, “burguês”), que iriam conferir à construção das personagens e do desenvolvimento da ação cênica uma caracterização e ambientação mais próximas ao que as classes médias intelectualizadas quiseram imaginar como sendo típicas do “povo brasileiro”, a adoção de novas técnicas - narrativas, performáticas e cenográficas - ao repertório de recursos expressivos das artes cênicas significou uma ruptura com o passado recente do teatro brasileiro, fazendo emergir no cenário a figura do dramaturgo nacional, a premência da luta de classes e uma ética mais geral, de caráter pedagógico, no sentido de ampliar a participação pública nos processos cotidianos da vida social - e isso tanto valia para a interação entre atores e plateia, quanto comunicava anseios democráticos de promover a sociedade civil ao nível de protagonista político, através da tomada de partido (o uso da expressão não é ocasional, diga-se de passagem) frente à situação vigente.

Eminentemente “de esquerda”, esta tendência encontrava reforço na adesão ampla de artistas e intelectuais à “estética de resistência” que, dialeticamente, conquistava um contingente mais sólido e perceptível na medida em que a condição severa de seu desenvolvimento - a ditadura militar iniciada em 1964 - se instalava com mais conforto aos lugares decisórios da política nacional. Se fazer arte como resistência era uma atividade perigosa diante dos níveis da repressão sistemática e concreta aplicada pelo regime, por outro lado, também era no exercício do contraponto que os artistas encontravam, aparentemente, o estímulo mais instigante para a criação de novas linguagens, estilos e práticas artísticas. Sob a ameaça da censura e mesmo de punição mais dura, o cenário cultural brasileiro viu florescer manifestações artísticas de efeito longo sobre as gerações seguintes - na música, no teatro, no cinema, na literatura. Ainda que as explicações simplistas para tal florescimento sejam desautorizadas pela história (e bem se sabe que as manifestações de resistência não surgiram como simples reação ao Golpe Civil-Militar, mas sim como irrupções em alto relevo de processos evolutivos na cultura brasileira, que já vinham sendo

gestados há pelo menos uma década), não deixa de ser intrigante verificar que, sob a ameaça dos cassetetes, o teatro brasileiro tenha parido espetáculos como o *Opinião* (1964), *Arena Conta Zumbi* (1965), *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1968), todos expressivos de uma linhagem que assumia abertamente a posição de contraponto ao estado das coisas no Brasil.

Neste contexto, a simples escolha por um determinado repertório dramaturgico servia como indicativo, senão da adesão irrestrita dos artistas aos valores de esquerda, ao menos de um certo *progressismo* que, cumprindo a função de politizar a arte, também a reformulava de acordo com técnicas elaboradas justamente a partir da perspectiva de um teatro mais preocupado com questões sociais - como se da percepção da urgência em tornar a arte uma ferramenta de luta, houvesse nascido também a necessidade de rever a própria *forma* do drama, que já não poderia representar com eficácia os problemas que o aprofundamento crítico do teatro colocava sob as luzes da ribalta. Mas esse movimento sobre si mesmo do fazer teatral, em que se convocava as influências do engajamento “vanguardista”, ao mesmo tempo em que se buscava “purificar” os procedimentos teatrais da longa impregnação burguesa das décadas anteriores, não se daria, é claro, como um relâmpago no céu azul, para utilizar a feliz metáfora marxista de repúdio às concepções idealistas das transformações sociais.

Menos como a manifestação de um *deus ex machina* fatalmente materializado para fazer justiça onde as gerações passadas falharam, do que como um momento singular do *work in progress* do teatro brasileiro conectado aos processos de mudanças estruturais que, aos poucos, pareciam acenar no panorama nacional, o advento das experiências teatrais engajadas com projetos de uma *democracia popular* é sintomático de uma série de padrões que a juventude de esquerda estava tentando estabelecer como úteis e desejáveis (ou *desejáveis porque úteis*) no contexto da renovação produtiva do teatro e das artes em seu conjunto. Para tanto, estavam sendo mobilizados elementos que evocavam tradições artísticas e políticas distintas no tempo e no espaço, tais como uma certa herança *romântica* e revolucionária que viria a marcar mesmo algumas iniciativas ditas como *anti-românticas*; do vanguardismo europeu contemporâneo ao surto dos grandes conflitos bélicos no início do século XX, a geração de artistas brasileiros em plena atividade na década de 1960 receberia, tardiamente, a influência viesada das elaborações modernistas da Semana de 22 em seus feitios esquizofrênicos, meio nacionalistas, meio contrabandistas de culturas importadas; e no *teatro épico* de Brecht, buscaria apenas os ingredientes necessários para viabilizar uma

encenação mais *coletivista*, descartando, no entanto, a frieza analítica com que o dramaturgo alemão expunha as vísceras do acontecimento teatral, destituído de terminações nervosas.

Essas apropriações, em maior ou menor grau, compunham parte do repertório ético e estético do teatro político brasileiro entre o final da década de 1960 e início de 1970. Seria de se imaginar, entretanto, que, dadas as circunstâncias, esse tipo de movimentação estivesse restrito às grandes capitais e sua órbita imediata - convicção, aliás, que durante muito tempo a historiografia cultural pareceu partilhar. A existência de um grupo como o Teatro Universitário Independente de Santa Maria, criado em 1961 (sob o nome de Teatro Universitário de Santa Maria, ainda vinculado à UFSM), desconcerta tais preconceitos e omissões, demonstrando que no interior do Rio Grande do Sul houve um coletivo de artistas cumprindo, em paralelo ao que acontecia nos centros culturais do país, um itinerário de produção muito semelhante ao seguido por grupos como o Arena, o Opinião e o Oficina (em que pesem, sempre, as diferenças de propostas entre eles).

Tanto no que diz respeito ao aspecto dramaturgico, quanto na assimilação de novas técnicas de encenação, o TUI se portou como um autêntico representante da *modernização* pela qual o teatro brasileiro passava durante aquele período. A valorização da dramaturgia nacional, a adoção de uma linguagem jovem e popular, a montagem enriquecida por elementos audiovisuais, a quebra de convenções dramáticas no trabalho dos atores, as experiências com palcos não convencionais, a participação em eventos que funcionavam como mostras da renovação teatral em voga: isso tudo eram características compartilhadas entre o TUI e os grupos pioneiros do teatro político brasileiro dos anos 60, e atestam a inserção do grupo santa-mariense numa espécie de “vanguarda” que, durante muito tempo, se imaginou como exclusividade das metrópoles culturais.

Por outro lado, se a fortuna crítica e os registros históricos de Arena, Opinião e Oficina são legião, a realidade arquivística do TUI é bastante diversa. Grande parte do material coletado pelo diretor Clenio Faccin junto aos jornais da época e colecionado em caixas de papelão, bem como as fotografias, cartazes, textos, cartas e panfletos se perdeu ou foi subtraída do seu lugar de origem. O que resta, por muito que diga, é suficiente apenas para a composição de uma narrativa histórica parcial, que infelizmente não cobre a integridade das experiências acumuladas pelo TUI, grupo que se encontra em plena atividade até o presente. Porém, ainda que insuficiente, o material reunido nesta dissertação serve como chave de acesso para fatos e processos que lançam um feixe de luz sobre a amplitude que o fenômeno do teatro político brasileiro alcançou, para além dos lugares e personagens já consagrados pela historiografia.

Caberá a futuras pesquisas a tarefa de aprofundar e expandir a perspectiva sobre a história do TUI, quiçá incluindo os depoimentos de quem viveu na pele e produziu em tempo real os episódios dramáticos que são parte da história cultural recente do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, I. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARENDDT, H. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEIGUELMAN-MESSINA, G. **A república de Hemingway**: por quem os sinos dobram? São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTLEY, E. **O teatro engajado**. São Paulo: Zahar, 1969.
- BERG, C. O. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964 – 1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda In: **TEATRO DE ARENA Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986
- BURCKHARDT, J. **O Estado como obra de arte**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALADO, A. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMARGOS, M. **Semana de 22**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CORRÊA, R. C. **Cenário, cor e luz: amantes da ribalta em Santa Maria (1943-1983)**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

DARNTON, R; **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987;

DICK, K. M. **Estudantes na arena: o Teatro Universitário de Santa Maria**. 2011. 52 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura plena e bacharelado em História) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2011.

DUNN, C. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FUENTES, C. **Em 68: Paris, Praga e México**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GALLO, C. A.; RUBERT, S. **Entre a memória e o esquecimento: estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil**. Porto Alegre: Editora Deriva, 2014.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GARCIA, S. **As Trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

GINZURG, C. **Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GINZURG, C. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZURG, C. **Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOLDMANN, L. **A criação da cultura na sociedade moderna**. Lisboa: Presença, 1972.

GOMBRICH, E. H. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUASTINI, M. **A hora futurista que passou e outros escritos**. São Paulo: Boitempo, 2006.

HOBBSAWN, E. J. **A era das revoluções: Europa 1789 – 1848.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960 – 1970.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAKOBSON, R. **A geração que esbanjou seus poetas.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAMESON, F. **Brecht e a questão do método.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAPPE, A. **Guy Deboard.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KOVAL, B. **A Grande Revolução de Outubro e a América Latina.** São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980.

KRYSINKI, W. As vanguardas e a reescritura da modernidade. In: BERND, Z. CAMPOS, M. C. (Orgs.) **Literatura e americanidade.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

LANIADO, R. N. Poder e estratégias econômicas na formação do Estado autoritário no Brasil. In: GALLO, C. A.; RUBERT, S. **Entre a memória e o esquecimento: estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil.** Porto Alegre: Editora Deriva, 2014.

LOPEZ, L. R. **História da América Latina.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

LÖWY, M. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHADO, M. K. A atuação histórica e geopolítica das forças armadas em Santa Maria. In: **Nova história de Santa Maria: outras contribuições recentes.** Santa Maria: Câmara Municipal de Vereadores, 2012.

MARCUSE, H. **Eros e civilização.** São Paulo: Zahar Editores, 1982.

MARCUSE, H. **A grande recusa hoje.** LOUREIRO, Isabel (org.). Trad. Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MARTINS, I. M. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATOS, O. C. F. **Adivinhas do tempo: êxtase e revolução.** São Paulo: Aderaldo & Hothschild, 2008.

MOSTAÇO, E. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião.** São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira**: utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, M.; CZAJKA, R.; MOTTA, R. P. S. (Orgs.) **Comunistas brasileiros**: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, nº35, p. 53-75. 1998.

ORTEGA Y GASSET, J. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PADRÓS, E. S. Terrorismo de Estado: reflexões a partir das experiências das Ditaduras de Segurança Nacional. In: GALLO, C. A.; RUBERT, S. **Entre a memória e o esquecimento**: estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil. Porto Alegre: Editora Deriva, 2014.

PATRIOTA, R. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, A. F.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. (orgs.) **A história invade a cena** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PARANHOS, A. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, K. R. (Org.) **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAZ, O. **O labirinto da solidão**. São Paulo: Cosac Naify 2014.

PILGER, RAQUEL. **O Teatro de Arena de Porto Alegre**. REVISTA CENA, n. 5, dezembro 2006. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Semestral. ISSN 1519 275X. Disponível em <<http://ufrgs.br/cena/issue/view/762>>. Acesso em 17 de março de 2018.

PRADO, A. A. **Trincheira, palco e letras**: crítica, literatura e utopia no Brasil. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental, 2005.

RIBEIRO, M. A. O modernismo brasileiro: arte e política. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007

RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SANDER, R. **1968: quando a Terra tremeu**. São Paulo: Vestígio, 2018.
- SARLO, B. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920/1930**. Cosac Naify, 2010.
- SCHAPOCHNIK, N. **João do Rio: um dândi na Cafelândia**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SILVA, A. C. **Era uma vez um cinema: o caso do Cine-Theatro Independência e os mecanismos de preservação do patrimônio de Santa Maria**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.
- SODRÉ, N. W. **Síntese da história da cultura brasileira**. 11. ed. São Paulo: Difel, 1983
- SOLIDARITY. **Paris: Maio de 68**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.
- SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L & PM Editores, 1986.
- SCHWARZ, R. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- STEPHANOU, A. A. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- THOMPSON, E. P. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VELOSO, C. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- WEISHEIMER, S. D. **O teatro em espaços alternativos: um estudo etnográfico sobre dois grupos de teatro de Santa Maria/RS**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal de Santa Maria, 2013.
- WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A

Reportagem Jornal Correio do Povo – 24/03/1972

SEXTA-FEIRA, 24 DE MARÇO DE 1972

Grupo teatral de Santa Maria inicia hoje sua temporada

Clênio Ceccin é um jovem universitário de Santa Maria, cujo amor e carinho pelo teatro nasceram há muito tempo. Iniciando seu trabalho, como ator amador no Teatro Permanente dos Estudantes, ali ele fez seu primeiro aprendizado. Depois, foi a vez do Teatro Universitário de Santa Maria, onde veio a estrejar também como diretor. Ao realizar uma montagem de "Arena conta Zumbi", alcançou, por parte da reitoria da Universidade, ajuda para atender ao convite do I Festival Latino-Americano de Teatro, na Colômbia, em Manizales. Era o seu grupo o representante oficial brasileiro. Ceccin, depois de muita discussão do júri, que em parte julgava sua peça mais um "show" do que teatro, propriamente dito, alcançou o terceiro lugar no concurso e uma Menção Honrosa. Pablo Neruda e Miguel Angel Asturias eram, dentre outros, os integrantes deste júri. Ceccin e seu grupo retornaram ao Brasil, mas daí o apoio e outros problemas surgiram. Em breve, Ceccin des-

ligou-se inteiramente da universidade. Mas seu grupo era universitário, e nasceu o Teatro Universitário Independente. Um trabalho sério, de amador, sim, mas muito sério. Eu confio em que o público saberá disso".

Reinaldo é o outro jovem que acompanha Ceccin na visita ao "Correio do Povo". Ele estuda artes gráficas na UFSM, e cuida deste setor junto a agrupamento. Na peça de João Bethencourt, "Onde não houver inimigo, Urge criar um", Ceccin resolveu ampliar mais as possibilidades do teatro, e por isso reuniu o cinema também. Ele explica como:

COMO ATUAR NO SUL

"Sempre vou ao Rio e São Paulo para escolher textos que possam montar e que sejam aceitáveis pelo nosso público, inclusive o de interior, onde vamos muito. Gostei desta peça de Bethencourt. Num contato inicial que fiz com ele, então, só me foi pedido que eu montasse o espetáculo de maneira radicalmente diferente da que fora realizada em São Paulo, com o que ele não concordava muito. Numa das rubricas iniciais da peça, João anotara a projeção de três diapositivos. Nós resolvemos não apelar para o cinema. Marco Antônio Guimarães e Derly Beck realizaram uma filmagem a cores em super 8, que está integrada ao espetáculo. Sons, ruídos, cenário com tabulados, eis uma produção simples mas séria. Nós trocamos um pouco a linha do espetáculo, portanto, a pedido do próprio Bethencourt. Mas não alteramos, em nada, o que a peça pretende".

DIZER ALGO

A preocupação de Clênio é "dizer algo que a plateia, em geral, entenda facilmente. Só isso. Nós temos uma outra preocupação, mas essa é mais ou menos externa ao próprio espetáculo: é o gasto de pro-

dução. Em geral, jamais conseguimos recuperar o que empatamos nos trabalhos. Mas esta montagem é um dos trabalhos mais exigentes nossos. Confiamos em sua qualidade, e por isso mesmo trouxemos-a a Porto Alegre. Quaremos mostrar que o interior também pode fazer bom teatro".

O TEXTO

"Onde não houver inimigo..." desenha dois personagens estilizados, quase fantásticos, armados num palco nu, fazendo-nos rir, para, no fim, apresentar friamente a necessidade de autodeterminação e a batida e rebatida solidão humana.

Pablo e Esteban são as figuras que se jogam de encontro a temas existenciais, apenas interrogando, algumas vezes confundindo e confundidos, sem trazer solução, sem nos deixar ao menos vislumbrar caminho novo ou otimista.

Em parte, o teatro precisa ser assim: enorme interrogação, apresentando problemas e mais problemas, criticando o que está errado ou que poderá estar errado, alertando e narrando o que houve ou haverá. Esta, infelizmente, é a missão do teatro, impacto, do teatro de vanguarda, do teatro que criou um Hair e um Balcão, que substituiu Roda Viva e que se lança num horizonte totalmente divorciado das formas caducas e acomodadas dos espetáculos de ontem.

O espetáculo que estreia hoje, no Teatro de Câmara, terá temporada até o próximo dia 2 de abril. Os preços dos ingressos custam 8 e 4 cruzeiros, de segundas a quintas-feiras, e 10 e 5, de sexta a domingo. A direção é de Clênio Ceccin. O patrocínio pertence à Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

para o Ginásio", com sua moda metológica, se impõe, por instrumento de eficácia já tarefa de fazer com que a e o aprendizado do vernáculo, o segundo plano o que se copiar "a gramática", a obra de mais valioso os textos de porãnes, cuja análise global (e unatical) o estudante é convi- pòs a sua leitura, seja respon- das já formuladas, seja escre- ou realizando trabalhos de pes- de determinados temas.



"Onde não houver inimigo, criar um": teatro hoje

o que já ocorreu voltará a ser a- e, com início às- ditorário São Luis, não houver inimi- um", na promoção- al desta cidade- mantes santa-

podem ser pro- pteção, junto- Acadêmicos, ao- 00 e CR\$ 3,00. encenada é uma- ato, de João Be- elencio é do TUI

(Teatro Universitário Independente), de Santa Maria, que participou e conquistou o 3.º lugar no I Festival Latino-Americano de Teatro Universitário, realizado na Colômbia, onde encenou a peça "Arena contra Zumbi", de Jean Francisco Guarnieri.

O elenco do TUI é integrado por Clênio Faccin, Reinaldo Pedrosa, Luiz Carlos Grassi, Derly Beck, Gelson Roos, Antonio Borges, Luiz Carlos Barbosa e Demétrius Memna Barreto.



Cena de "Onde não houver inimigo", de Santa Maria estreia 1 temporada seguirá até dia 2

Os Lusíadas"

ULTURAL DO RO COMEMO

trado pelo prof. Casado Gomes, o levantamento e divulgação da obra canônica no RGS; Exposição de fotografias e obras sobre Camões; Publicações de boletim do Gabinete Português de Leitura; Pesquisa Bibliográfica, estudos sobre o poeta e a obra; concurso de vitrines; barraca na feira do livro; publicações no

Renovação s

Quando tivemos os primeiros encontros em termos de organização de "postos de reciclagem", uma de nossas maiores tarefas foi a de abrandar os ânimos e serenar os espíritos, exacerbados com a preocupação do "bicho-papão", que estava aparecendo. Realmente, tudo o que se propõe a "mudar", a "mexer nas acomodações", preocupa e assusta.

Nosso professor arrasta sua tradição de messias-didática e filosófica através de milênios. Mudar uma mentalidade não é algo que se consiga com uma simples penada de lel.

A 6692 trouxe em si a semente de uma revolução que começa a se processar, tendo sua primeira influência no amedrontado ânimo de nosso professor.

Mas o problema é tão amplo e vasto e atinge tantas áreas da atividade humana, que não poderia ser entendida apenas em termos de explicação de texto e interpretações a priori.

Milhares e milhares de livros ficaram inteiros, de repente, nas prateleiras das livrarias e editoras. Todo um trabalho didático, intelectual, gráfico e editorial tornou-se "superado" da noite para o dia. Há uma nova estrutura a ser montada com toda a urgência. Emenda-se o primário com o ginásio, morrem os "exames de admissão". O Ensino do 2.º grau passa a ter caráter profissionalizante. A partir daí, é toda uma estrutura social que se modifica, em termos de conceitos e valores. E é lógico que nem tudo será iniciado com perfeccionismo. O próprio estudo da lei, as reciclagens, sofrem a carência de elementos especializados, ou melhor preparados. O "improviso" é a tônica, porque tudo urge acontecer. As tensões e a ansiedade se instalam.

E eis-nos, então, como dizíamos no início, diante da primeira e grande tarefa: serenar os ânimos.

NINGUEM VAI EXIGIR DE NINGUEM O IMPOSSIVEL

Cada um dará sua parcela de compreensão e procurará fazer o melhor. E neste sentido, nosso professor, é genial: ganha pouco, corre muito, mas não falha. É a única máquina sem "stop"... como diz o poema.

Uma das novidades da Reforma está no currículo por áreas. Novidade em termos de "integração" dessas áreas. Em Comunicação e Expressão, por exemplo: quem poderia dissociar a língua nacional (ex-português) da Arte? A própria língua não é a revelação dessa Ar-

ANEXO B

Reportagem Jornal Correio do Povo – 28/03/1972

28/03/72

CORREIO DO POVO

O teatro jovem de Santa Maria

O movimento teatral no Rio Grande do Sul se desenvolve através de Pelotas, Santa Maria, São Leopoldo, Caxias do Sul, Novo Hamburgo, Bom Jesus e outras cidades gaúchas.

De quando em quando, Porto Alegre é visitada por uma caravana do Interior do Estado e temos tido agradáveis surpresas. Santa Maria nos tem mostrado algo do que faz, em diferentes temporadas. Agora temos a presença do grupo teatral Teatro Universitário Independente. Glênio Ceccim é seu animador. É jovem universitário santa-mariense, iniciado no Teatro Permanentes dos Estudantes. Já dirigiu ARENA CONTRA ZUMBI, que apresentou no I Festival Latino-Americano de Teatro, na Colômbia, em que conquistou o terceiro lugar e menção honrosa, num júri em que estavam Pablo Neruda e Miguel Angel Asturias.

Amador sério, Glênio Ceccim em suas andanças pelo Rio e São Paulo escolheu a peça de João Bethencourt e no-la trouxe, numa versão diferente, a conselho do próprio autor.

João Bethencourt, de pouca circulação no RGS, é veterano professor, autor e diretor. Ele surgiu em 1949 num concurso de Pascoal Carlos Magno, com a peça OS COERENTES e com capricho e sem afobação desenvolveu um repertório com JOGO DE OBIANÇAS, A FORÇA DO DESTINO DE VERDI (peças em um ato), PROVAS DE AMOR, MISTER SEXO e COMO MATAR UM PLAYBOY, até o CAFAJESTE SEM MEDO E SEM MÁSCULA (Vidas de El Justicero).

Autor culto, experimentado e viajado, João Bethencourt caracteriza sua obra por concepções e técnica, com dialética e estética contemporâneas, trilhando religião, política e psicologia como alguns modernos autores do Nordeste e com sentido crítico, satírico e humanista, sabendo combinar a herança de Molière com os tempos de Pirandello, Giraudoux, fazendo peças à maneira de TOM JONES ou anti-PAGADOR DE PROMESSAS, jogando com figuras caricaturais do guarda, do fotógrafo, do português, do gado, do publicitário, mexendo como sexo, a política e a polícia.

Tendo peças de elencos com 25 figuras, aqui nos veio uma peça sonata: dois personagens.

Glênio Faccin aparece como ator e diretor e mostra talento, de parceria com Reinaldo Pedroso, tendo uma equipe para o filme, iluminotécnica, musicalização e cenografia num conjunto de nove participantes.

A peça ONDE NÃO HOUVER INIMIGO URGE CRIAR UM está sendo apresentada no Teatro de Câmara da Prefeitura. É em um só ato e dura cinquenta minutos. Começa com um gostoso filme de dez minutos, com os dois personagens que, em sequência, se projetam na ribalta e atuam numa cela de cadeia durante quarenta minutos. É teatro dos tempos absurdos, do contra-senso e humor negro. Lembra-nos de início o cinema mudo, GUARDI I LADRI, de Muncelli com Aldo Fabrizzi e Totó obra-prima à maneira de Chaplin. Depois é o desconcertante élan dos tempos de Beckett e Maria Clara Machado.

Uma crítica às confissões policiaiscas, um rumo qual o de Albee com a HISTÓRIA DO ZOO e, finalmente, a tese da solidão humana e das contradições e incomunicação humana. Ingenuidade perdida, violência tenebrosa e nostalgia e crítica da vida, patinando a comédia paranóica, de Deus até a tensão dos tempos de terrorismo, subversão, anarquismo e agressividade, injustiça, repressão e violência.

A peça tem sua mensagem de humanismo crítico e o recado é dado na forma do humor negro, à maneira brasileira e da sensibilidade do autor e jovialidade do duo protagonista dessa comédia paranóica, gozada e sofrida, das contradições e absurdos tratados com certo élan pelo apreciável grupo dos novos de Santa Maria, com a mensagem de um veterano autor e homem de teatro do Rio de Janeiro.

Esse teatro itinerário teve o patrocínio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

ALDO OBINO

ANEXO C

Material de divulgação - TUI 25 anos

INÍCIO, MEIO E FIM

Em 1961 nascia, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, o TUI — Teatro Universitário Independente. Sua origem foi o Teatro Universitário da Universidade Federal de Santa Maria, cuja proposta inicial era desenvolver a arte teatral no meio estudantil.

Com o TUI os horizontes se ampliaram mais e, conseqüentemente, as perspectivas cresceram. O objetivo principal era levar teatro ao povo, formar atores e criar um laboratório de artes cênicas.

Dentro destes princípios e o conhecimento do valor de seus trabalhos o TUI conseguiu apoio do Ministério da Educação e Cultura e da Universidade Federal de Santa Maria e participou do Festival Latinoamericano de Teatro Universitário em Manizales, Colômbia, com a peça de Guarniere e Boal "Arena Conta Zumbi". E a crítica especializada da Colômbia não escondeu seu aplauso por este trabalho que ganhou Menção Honrosa do corpo de jurados que possuía nomes como o de Pablo Neruda, Jack Lang e Miguel Angel Asturias, entre outros.

Com humildade e arrojo o TUI continuou seus projetos, tendo sempre a filosofia de sua origem como meta prioritária.

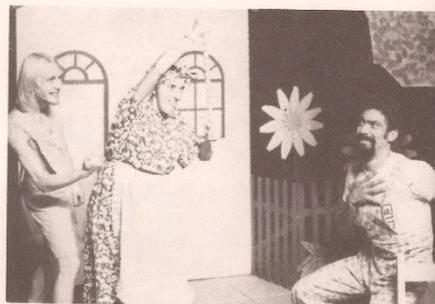
Hoje o TUI faz caravanas teatrais por todos os recantos do Rio Grande do Sul, levando peças infantis educativas para crianças e textos adultos com mensagens atuais e montagens dinâmicas.

Em vinte e cinco anos de ininterruptos trabalhos o TUI continua semeando arte e cultura. Como verdadeiro desbravador das artes cênicas no Rio Grande do Sul, o TUI tem recebido diversos convites para levar seu teatro para outros Estados, como Santa Catarina, Paraná e norte do país.

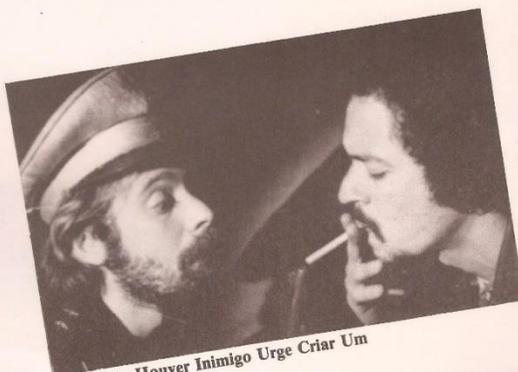
E graças ao seu Laboratório Experimental de Artes Cênicas, o TUI, que foi o primeiro grupo teatral a fazer teatro de vanguarda no Brasil, com a peça "Vinicius em 3D: Vida, Amor e Morte", tem procurado alcançar novas formas de interpretações e montagens, com o intuito de criar uma comunicação mais direta e eficiente com suas platéias, que já alcançam mais de um milhão de espectadores. Hoje não apenas procura novas expressões de representação como cria também seus próprios textos e estuda efeitos inovadores, que provam o quanto a arte teatral tem poder e força na evolução cultural de um povo.



Camaleão e as Batatas Mágicas



A Galinha dos Ovos de Ouro



Onde Não Houver Inimigo Urge Criar Um



PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

Rua Duque de Caxias, 380
97.020 - Santa Maria - RS - Brasil
DIRETOR GERAL: Clênio Faccin
Fone: (055) 221.6977

Fotocomposição, Arte Final, Laboratório e Impressão:

PRODUÇÕES DO TUI DE 1961 A 198

— Vinicius em 3D: Vida, Amor e Morte, de Jomar Cunha
— A Figueira do Inferno, de Joracy Camargo
— Vestir os Nus, de Luigi Pirandello
— Arena Conta Zumbi, de Gianfrancesco Guarnieri e Boal

— Amor a Oim
— Onde Não H
de João Bell
— Computa, G
Mr Fernand

ANEXO D

Reportagem Jornal Zero Hora – 30/03/1972

Santa Maria busca bom teatro

João Bethencourt é um dos mais conhecidos autores teatrais brasileiros, entretanto o gaúcho não tem oportunidade de assistir às suas peças, que são das mais representadas no Rio de Janeiro e São Paulo. Mas, hoje e até o fim da semana, os porto-alegrenses poderão ver «Onde Não Houver Um Inimigo Urge Criar Um», que está em cartaz no Teatro de Câmara da Prefeitura, montada pelo TUI, ou seja, o Teatro Universitário Independente de Santa Maria.

Clênio Faccin (também o diretor) e Reinaldo Pedroso são os dois atores em cena. Clênio foi premiado por «Arena Conta Zumbi», quando a peça foi levada no I Festival Latino-Americano de Teatro Universitário, em Manizales, na Colômbia.

Assim escreveu o crítico teatral do jornal «El Tiempo»: «A montagem da obra foi minuciosamente estudada, sob todos os aspectos, para realizar no Festival de Manizales uma função que conseguiu: vencer a dificuldade do idioma, que atrapalha a compreensão do texto. A peça mostra a tentativa dos jovens do teatro brasileiro em obter novas formas, novas técnicas e novas tentativas, cumprindo tudo isto. O diretor Clênio Faccin recorre a elementos tradicionais do teatro, os da nova vigência, incorporando-os à sua própria busca e a de seus atores, um valor material, aprovando ao máximo, como se tratasse de um modelador das artes».

O TUI tenta educar um novo público, a do Interior do Estado, que não é dos mais



Clênio Faccin e Reinaldo Pedroso.

assíduos ao teatro. Assim eles já encenaram «Vestir os Nus», de Pirandello, «Arena», «Amor a 8 Mãos» e agora a peça de Bethencourt, que fez dez dias em Santa Maria e agora ganha outra temporada em Porto Alegre. Eles viajam, também, para diversas cidades do interior. Entre os próximos planos, continuando sempre a valoriza-

ção do autor brasileiro, está a montagem de duas peças de santa-marienses: Jonas M. da Cunha em «Revolução dos Mortos» e Mário Alberto Prata em «Cordão Umbelical».

Clênio fala entusiasmado em educar uma nova platéia para o teatro, começando com peças infantis para que a geração de amanhã faça da ida ao teatro um fato rotineiro. Ele precisaria do apoio da Secretaria de Educação, a fim de encenar esses espetáculos, que seriam levados pela manhã e tarde, enquanto à noite só seria encenada a peça para os adultos. Também fala do projeto em o Serviço Nacional do Teatro construir casas de espetáculos e fazer concursos de novos autores, os do sul sendo levados ao norte e os do norte ao sul ou ao centro do país.

Fora disso o TUI continua lutando firme pelo bom teatro no nosso interior, além de conquistarem uma nova praça com Porto Alegre, onde «Onde Não Houver Um Inimigo Urge Criar Um» leva bom público ao Teatro de Câmara.

ZERO-HORA
30/03/72

ANEXO E

Reportagem Jornal Debate – Abril/1972

DEBATE
São Leopoldo
ABRIL - 1972

TEATROTEATROTEATROTEATROTEATROTEATRO



Apresentou-se em março último no Teatro de Câmara a peça de José Bethencourt: «Onde não houver um inimigo urge criar um».

É mais uma montagem do T. U. I., Teatro Universitário Independente de Santa Maria, que realizou a sua primeira apresentação na Capital.

Formado por um grupo de jovens universitários, o T. U. I., tem em sua Direção Clênio Facin que há mais de 10 anos faz teatro.

Como ator Clênio trabalhou em «Vincius em 3D: Vida, Amor e Morte» e «A Figueira do Inferno». Dirigiu «Vestir os Nus», «Amor a Oito Mãos» e «Arena Costa Zumbi» que levou na Colômbia onde participou do 1.º Festival Latino-Americano do Teatro Universitário, conseguindo Menção Honrosa.

Agora, Clênio, através do T. U. I. montou um espetáculo novo: «Onde não houver inimigo urge criar um», onde criatividade é a tônica.

EQUIPE

Demétrius Monna Barreto, Derly Beck, Gelson Roos, Antônio Borges, Luiz Carlos Barbosa, Marco Antônio Guimarães, Reinaldo Podroeo, são integrantes da Equipe Técnica.

T. U. I.

Usando de novas formas de comunicação, o T. U. I. pretende apresentar algo diferente emoldurado por recursos técnicos profundamente estudados e experimentados.

O Teatro Independente Universitário de Santa Maria possui diversos setores, entre eles o especializado em estudos e pesquisas sobre teatro que realiza, além da leitura e interpretação de peças para exercícios de grupo, elementos que bolam e montam maquetes de textos clássicos e modernos que, embora não sejam apresentados devido ao alto custo, tornam-se laboratórios de experimentos.

Nota-se que o T. U. I. está realizando algo de novo e inédito no Interior do Estado e só depois de três anos veio à Capital para conquistar o público porto-alegrense com um espetáculo à altura.

É realmente um ponto a mais para Santa Maria. Já pensaste uma Cidade Universitária sem um Grupo de Teatro?

ANEXO F

Recorte de jornal não identificado

LUIZ
CARLOS LISBOA
artes



Reinaldo
Pedroso
e Clênio
Faccin

TEATRO

Sexta-feira, no Teatro de Câmara da Prefeitura, a estréia da peça, «Onde não Houver um Inimigo Urge Criar Um», de João Bethencourt, encenada pelo TUI ou seja Teatro Universitário Independente, de Santa Maria, ficando em cena nove dias. Os dois atores são Reinaldo Pedroso e Clênio Faccin, o diretor que teve menção honrosa no I Festival Latino-Americano do Teatro Universitário na Colômbia, apresentando a peça de Guarnieri: «Aranha Contra Zumbi».

Fora disso ainda segue: «Liberdade para as Borboletas», peça criada na Broadway por Keir Dullea, em cena no Teatro Leopoldina, da terça-feira a domingo. A produção e direção são de Victor Barbara, estando no elenco Antonio Andrade, Silvia Martins, Lurdes Mayer e Jorge Botelho.

Mas, o teatro em Porto Alegre segue em plena calma, apesar de Pingo Azul ter ficado com o «Aldeia 2» (ele encenou «Pluft, o Fantasminha», no último fim-de-semana, no Auditório Araújo Viana), o Província prometer um espetáculo para breve, além de novos grupos que se movimentam como o «Grupo», ensaiando «Beatriz». O Auditório do Círculo Social Israelita está parado, o que é uma pena, depois de ter apresentado por poucos dias, no fim do ano passado, um espetáculo interessantíssimo, como foi «Teatro: Variações Sobre o Tema».

**Peça de
João
Bethencourt
é o destaque
da
semana**

GALERIAS

O Banco Italo-Belga, que apresentou este ano os «Primitivos Brasileiros» lança hoje a mostra e Simão Goldman, professor de Psicodinâmica das Cores e introdutor desta cadeira, em caráter universitário, na América do Sul. Na Pancetti (ex-Casa das Molduras) Gastão Tesche tem «vernissage» marcado para quinta-feira; há pouco o artista expôs em Punta del Este.

Na Esphera Galeria de Arte, está um artista muito bem cotado no mercado de artes nacional e internacional: Antonio Henrique Amaral, que já esteve em diversas Bienais de São Paulo e também internacionais, devendo comparecer a Bienal de Medellín, na Colômbia.

A Cyclo Galeria realizou mostra em Caxias do Sul, durante o decorrer da Festa da Uva, quando apresentou uma coletiva com Juarez Machado, Jacintho Moraes, Zorávia Bettiol e Wilson Alves, entre outros.

MÚSICA

A Pro Arte apresenta, na sexta-feira, o organista E. U. von Kamke, que dará um concerto na Igreja São José, com um programa inédito para os porto-alegrenses.

O Bicentenário de Porto Alegre

ANEXO G

Programação oficial I Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales (frente)

I FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO UNIVERSITARIO
PROGRAMA GENERAL

Subre 6 - 8:00 p.m.
BRASIL: Teatro de la Universidad Federal de Santamaría, Bra-
"Arena Costa Zumbi", de Genfranceso Guarneri. "Dois Perdi-
Noite Suia", de Plínio Marcos.

Subre 7 - 8:00 p.m.
VENEZUELA: Teatro de Ensayo de la Universidad Andrés Be-
"María Rosario Nava", de César Rengifo; y "Los de la mesa
", de Oswaldo Dragún, bajo la dirección de Julio Frías Bermejo.

Subre 8 - 8:00 p.m.
COLOMBIA: Segundo Grupo.

Subre 9 - 8:00 p.m.
BRASIL: Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Pará
y pena y la Ley", de Ariano Suassuna, bajo la dirección de Mar-
Gianacini.

Subre 10 - 8:00 p.m.
ECUADOR: Universidad de Guayaquil: "La Última Noche de
inz", de Richard Schekner, y "En Altamar", de Sławomir Mro-
adaptación de José Martínez Queirolo.

Subre 11 - 8:00 p.m.
PERU: Teatro de la Universidad Católica de Lima: "El delan-
y centro-forward murió al amanecer", de Agustín Cazzani, bajo
dirección de Ricardo Blume.

Subre 12 - 8:00 p.m.
COLOMBIA: Primer Grupo.

Subre 13 - 8 p.m.
ARGENTINA: "El Juglar", Teatro Universitario Independiente,
Bolsa, "La querida Familia", estudio barroco de Ionesco. Direc-
Carlos Jiménez.

Los en la Sala de Conferencias del Teatro Los Fundadores y el Aula
Júma de la Universidad de Caldas: Serie foros teatrales sobre las
dintas obras presentadas; varios coloquios, conferencias y mesas
redondas, con la participación de las personalidades invitadas al Fes-
tival: Exposición de una Colección Goya (reproducciones); un foro
bre "Las relaciones entre el Cine y el Teatro", organizado por la
Federación Nal. de Cineclubs de Colombia, con proyección de las pel-
culas "Océano", de Orson Wells, y "Sonrisa de una Noche de Vera-
de Bergman.

Composición del Comité Organizador del Festival:
PRESIDENTE DE HONOR: Miguel Ángel Asturias, guatemalte-
Premio Nobel de Literatura. Embajador de Guatemala en Francia.
Director Técnico: Alberto Castilla
Coordinador General: Emilio Echeverri Meira.
JURADO CALIFICADOR: Pablo Neruda, chileno, autor univer-
Carlos Pellicer, mejicano, poeta ampliamente conocido en el mun-
de las letras. Miguel Ángel Suárez Radillo, español, director tea-
y conferencista. Atahualpa del Cioppo, uruguayo, fundador y
ector del grupo "El Galpón", de Montevideo. Santiago García, co-
mbiano, autor, director y actor de teatro y TV.



La edición de este material ha sido posible mediante la cooperación
de las siguientes firmas:

Tejidos UNICA
Central Hidroeléctrica de Caldas
INCOLMA
Corporación Financiera de Caldas
Sociedad de Mejoras Públicas
Compañía Nacional de Fósforos, Fósforos El Rey
Caja de Crédito Agrario, Industrial y Minero
Roberto Salazar y Cia.
Superoco, Muñoz y Salazar
Banco Central Hipotecario
HERRAGRO



**I FESTIVAL
LATINOAMERICANO
DE
TEATRO UNIVERSITARIO**

6 - 13 DE OCTUBRE
1.968

MANIZALES - COLOMBIA

ANEXO I

Fotos da entrega do prêmio pelo júri do Festival Internacional de Teatro de Manizales ao TUSM



ANEXO J

Nota Jornal La Patria – 11/10/1968

UNIVERSIDAD FEDERAL
DE SANTA MARIA

ARENA CONTA ZUMBI

gilberto lutzki
rosara cristina menna barreto
josé monteiro de castro aronga
horacio zoriano
yoao luiz reck
francisco roberto marranquiel
maría lucía zavaglia
nelson y vicente schuertner
jaime pereyron
marilene regina oliveira
derli virgio padilla beck
ana maria gaiger
césar mario lautert duarte
ana maria lópez
adao london oliveira de bem
luiz antonio santos meto
nei carlos ramos
suzana pereira
alceste madeira almeida
demetrio menna barreto
música de: alceste madeira de almeida

DIRECCION DE:
CLENIO FACCIN



"ARENA CONTA ZUMBI"

Después de ver "Arena Conta Zumbi", del dramaturgo brasileño Genfrancesco Guarnieri y dirigida por Clenio Faccin, nos damos perfecta cuenta de que el porvenir del teatro latinoamericano está en los grupos universitarios, en la experimentación, en la búsqueda, en esa integración de elementos distintos a lo puramente teatral para lograr una comunicación más directa con el espectador, para que el contenido de la obra le llegue más profundamente.

A pesar de que por inconvenientes idiomáticos es muy difícil captar en toda su extensión los planteamientos del autor, el público salió contento de la sala. Aplaudió muy sinceramente y creo que es la presentación que más satisfecho lo ha dejado".

Oscar Jurado. "LA PATRIA".
Octubre 11 de 1968.

ANEXO L

Nota Jornal El Tiempo – 10/10/1968

EL MONTAJE:

Obra minuciosamente estudiada en todos sus aspectos, para que cumpliera en el Festival de Manizales una función que logra realizar: vencer la dificultad del idioma que atenta contra la comprensión del texto; mostrar la tentativa permanente de los jóvenes del teatro brasileño por hallar nuevas formas, nuevas técnicas y nuevos logros.

Todo esto se cumple.

Hay en la pieza cierto exotismo: al fin de cuentas se trata del Brasil. Cualquier intento esteticista, si lo hay, es justo para cuidarse de un folclorismo en el cual han fracasado muchos grupos.

Recurre Clenio Faccin, el director, a elementos tradicionales del teatro, les da nueva vigencia, les incorpora su propia búsqueda y da a sus actores un valor material que aprovecha hasta el máximo como si se tratara de un modelador, un artesano.

“El Tiempo” de Bogotá. Edición del 10 de octubre.

TRIUNFO “ARENA CONTA ZUMBI”

de GENFRANCESCO GUARNIERI
y AUGUSTO BOAL



ANEXO M

Fotos Arena conta Zumbi



PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

«Um povo que não ajuda ou não fomenta seu teatro, senão está morto, está moribundo.» García Lorca



Maria Minhoca

MAIS DE 1 MILHÃO DE ESPECTADORES



Arena Conta Zumbi

APLAUDIDO NO EXTERIOR

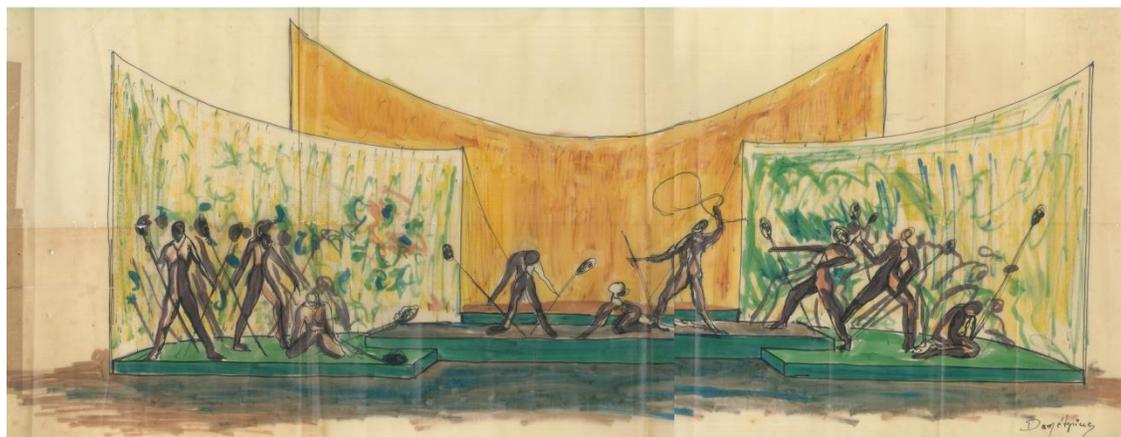


Os Palhaços

25 ANOS FAZENDO ARTE

ANEXO N

Desenho Cenográfico I



ANEXO O

Desenho Cenográfico II



ANEXO P

Carta à UFSM

Ana Maria Lopes
 Nei Ramos
 José Monteiro de Castro Arouca Júnior
 Gilberte Lutsky
 João Luiz Beck
 Leonor Marzariuel.....maquilagem e figurino.
 Demétrio Menna Barreto.....cenografista.
 Dorli Viçgílio Padilha Beck.....Iluminotécnica.
 Alceste Madeira de Almeida.....Diretor Musical.
Músicos:
 Adão London Oliveira de Pam
 Luiz Antônio Santos Neto
 Carlos Horácio Soriano
 Cláudio Facchin.....Diretor Geral.
 Nelson Vicente Schwartner.....Chefe da Delegação.

Em anexo a este, segue cópia do programa do Festival, que /
 foi totalmente acompanhado pela totalidade dos integrantes de nosso /
 grupo.

A nossa apresentação foi feita no dia 8 de outubro de 1969,
 tendo alcançado o mais absoluto êxito, uma vez que foi a apresentação
 que apresentou o maior número de espectadores do Festival, tendo sido
 aplaudida "de pé" e inclusive, em "cena aberta".

Os comentários da crítica especializada foram os mais elogi-
 osos, tendo, inclusive, os maiores jornais daquele país, manifestado
 as mais honrosas críticas ao nosso grupo. Em anexo, enviamos também,
 cópias extraídas da Revista publicada após o Festival, e que foi dis-
 tribuída a grande número de países.

O jurado do Festival, constituído de elementos do mais alto
 saberito intelectual, esteve assim constituído:

Miguel Angel Asturias - Presidente de Honra do Festival. /
 Prêmio Nobel de Literatura de 1967.
 Pablo Neruda - Presidente do Jurado - Poeta Chileno.
 Athanalia Del Clorpo - Diretor de Teatro do Uruguai.
 Jack Lang - Francês - Presidente do Festival Mundial de Tea-
 tro de Nancy - França.

Carlos Miguel Suarez Radillo - Crítico, ensaísta, Diretor de
 Teatro, Diretor do Grupo de /
 Teatro do Instituto de Cultura
 Hispânica de Madrid.

Santiago Garcia - Ator e Diretor de Teatro Colombiano e Pre-
 sidente da Casa da Cultura de Bogotá.

Além da participação em toda a programação do Festival, o /
 nosso grupo destacou-se, entre os demais, pela unidade e ordem manti-
 da por seus integrantes.

Cumpre-nos relatar também, que a maioria dos Grupos partici-
 pantes seguiram nitidamente de esquerda, tentando, em certas ocasiões,
 subverter a ordem restante no Festival, incentivados pelo próprio -
 Grupo que representava o país anfitrião.

Noivo, inclusive, uma tentativa de organizar uma passeata, /
 manifestando o desacordo dos integrantes do Festival, pelo fato de ag-
 rem cobradas as apresentações, impedindo desta forma, que os mais ca-
 rentes de recursos o assistissem. Numa atitude de respeito ao País -
 amigo e anfitrião, o nosso Grupo manifestou-se contrário a realização
 daquela passeata sugerida que os Grupos participantes fizessem apre-
 sentações extraordinárias nos bairros, gratuitas a fim de que o povo
 em geral tivesse a oportunidade de assistir as apresentações. Pali-
 mente, a nossa idéia tomou corpo e foi aprovada pelos Organizadores/
 do Festival, vindo resolver em definitivo o problema surgido com a /
 tentativa da realização de uma passeata.

A nossa participação naquele Festival, que nos proporcionou
 a elevada honra e distinção de representar o nosso querido país, o/a
 recebeu-nos também a oportunidade ímpar de tomar conhecimento do desen-
 volvimento da arte de representar, quer assistindo as conferências /
 de alto nível das artes cênicas.

Tivemos também a felicidade de levar, além das Fronteiras /
 nacionais, o nome da cultura e da arte irradiada pela nossa Univer-
 sidade Federal de Santa Maria.

Santa Maria, 29 de outubro de 1969.

Cláudio Facchin
 Diretor Geral do T.U.S.M.

ANEXO Q

Reportagem jornal A Razão "Arena conta Zumbi"

«Arena conta Zumbi» estréia hoje à noite no Cine Imperial

O Teatro Universitário encerra sua temporada de 66 com a apresentação de "ARENA CONTA ZUMBI".

Nos dias 12 e 13 de novembro, no Cine Imperial os santamarienses terão oportunidade de assistir um espetáculo sensacional nesta cidade. Sem dúvida alguma, esta peça tem para agradar aos mais exigentes e aficionados espectadores da arte teatral.

Isto afirmamos baseados em dois fatores fundamentais a serem considerados: em 1º lugar ARENA CONTA ZUMBI,

traz um tema atual, sim, nas estruturas sociais: A LIBERDADE. É uma epopéia nacional onde se fala da escravidão negra no Brasil e sua luta pela liberdade. É uma questão social de grande significação na sociedade brasileira, por tratar-se da luta de ser livre: em segundo lugar, ARENA CONTA ZUMBI foi apresentada com grande êxito pelo TU de Santa Maria no I FESTIVAL LATINO AMERICANO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO realizado na Colômbia, em meados de outubro.

A apresentação pelo TU

da UFSM está, pois, fadada a um sucesso sem precedentes em nossa terra. O grupo do Teatro Universitário tudo possui para proporcionar um espetáculo de gabarito e, acima de tudo, renovar, nos pais santamarienses,

um mesmo ator pode desempenhar aquilo que conscientemente está padronizado em matéria de teatro.

ARENA — é uma forma de fazer teatro onde um mesmo ator pode desempenhar o papel de vários personagens e assim variar com os demais atores sem fazer distinção inclusive entre homens e mulheres.

A direção geral cabe ao já conhecido ator e diretor Clênio Faccin, Direção Técnica a cargo de Deme-trius Menna Barreto, Direção Musical sob a responsabilidade de Alceste Almeida, Luminotécnica de Elbert Kuplick, Cenário: Mariene Oliveira — Clênio Faccin — Ana Maria Lopes — Gilberto Luzki — Ana Maria Galger — Ney Carlos Ramos — Joana Menna Barreto — João Luiz Beck — Valéria Moura — Jayme Pereyra — Hilton Almeida e José Arouca Júnior.



ANA MARIA LOPES



CLÊNIO FACFIN

ANEXO S**Reportagem jornal Carazinho “O homem do princípio ao fim”**

REPORTAGEM DO JORNAL DE CARAZINHO-

HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM



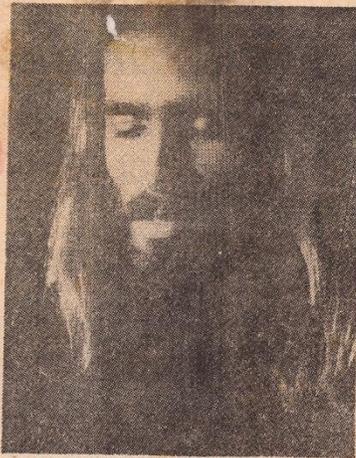
O Grupo Teatral Universitário, que já atuou em Carazinho em recente promoção do Lions Clube Carazinho-Centro, deverá estar nessa cidade, no próximo dia 12 de agosto, com a aplaudida peça: “O HO - MEM DO PRINCÍPIO AO FIM”, de Millôr Fernandes. Esse grupo do Teatro Universitário, que tem à Direção de Glênio Faccin, com certeza será bem recebido pela platéia carazinhense que mais uma vez terá oportunidade de apreciar o bom teatro e incentivar a nossa cultura. Esse conjunto teatral, composto por nove elementos, vem precedido de justa e merecida fama, depois de centenas de apresentações no país e no exterior. A apresentação da peça “O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM”, será apresentada no auditório do Ginásio Nossa Senhora Aparecida, no dia 12 de agosto, às 20hs. e 30 min. Os ingressos estarão sendo vendidos no local.

ANEXO T

Nota Jornal O Globo 27/ 04/ 72

O GLOBO ☆ 27-4-72 - 5.^a-feira ☆ Página 6Fora
do Rio

UMA das principais obras de Oscar Niemeyer em Brasília, continua até hoje parcialmente interdita, e o Teatro Nacional, cujo interior já está apresentando características do abandono a que foi entregue. *** De 10 a 31 de julho, na França, o Festival de Aix-en-Provence, pela 25.^a vez. *** A tragédia de Shakespeare "Timon of Athens", sobre os perigos da adulação, tem sido geralmente considerada obra menor. Agora, Charles Marowitz, diretor do Open Space Theatre em Tottenham Court Road, persuadiu o empresário Frederick Davies a produzir uma versão musical, justificada da peça, que será ambientada nos anos da grande depressão americana. *** O movimento teatral do Rio Grande do Sul continua se desenvolvendo por Pelotas, Santa Maria, São Leopoldo, Casilas do Sul, Novo Hamburgo, Bom Jesus e outras cidades, além da capital. Agora, temos em Santa Maria a presença do grupo Teatro Universitário Independente, animado pelo jovem Glênio Cecchin, que conquistou com sua direção para "Arena contra Zumbi" o terceiro lugar no I Festival Latino-Americano de Teatro, na Colômbia, em cujo júri estavam Pablo Neruda e Miguel Angel Asturias. *** Autor Mauro Rasi barrado à porta do teatro Rute Escobar, para ver sua peça "A Mensagem", Porteiro não acreditava que ele tivesse 18 anos. *** Sandro e Maria Della Costa escolheram sua próxima produção. Será o policial "Jogo Duplo", de Robert Thomas, de quem já encenaram "Armadilha para um homem só". *** Waldemar Chagas está passando uma temporada em Porto Alegre, sua cidade natal. *** Procopio Ferreira acaba de mostrar seu "Vendedor de Cargalhadas" em Pelotas. *** João Soares em Fortaleza, com "Todos amam um homem gordo", e 60 quilos a menos. *** Foi vaiada, em São Paulo, a estréia da ópera "Palhaços", encenada por Celso Nunes e Hélio Eichbauer. Dois dias depois, a platéia do Municipal aplaudia unanimemente a mesma montagem. Vá a gente tentar entender alguma coisa. *** Depois de amanhã,



Eduardo Condé é Jesus Cristo Superstar, no musical que tem estréia marcada para amanhã, em São Paulo.

reúne-se o júri paulista para o Molière. Os candidatos mais cotados são o autor Gianfrancesco Guarnieri, por "Castro Alves Pede Passagem", e o diretor Antunes Filho, por "As Aventuras de Peer Gynt", de Ibsen, e "Corpo a Corpo", de Otávio Viana Filho. *** Amanhã, estréia em SP o esperadíssimo Jesus Cristo Superstar, no Teatro Aquarius, com Eduardo Condé à frente do elenco. *** Ana Magnani acaba de completar 64 anos. Está dando um show de interpretações na tevê italiana, criando várias personagens numa série de teleteatros. *** Sucesso absoluto em Nova York é Vivat! Vivat Regina, com Claire Bloom como Maria Stuart e Eileen Atkins como Elizabeth I. O autor é Robert Bolt, o mesmo de "A man for all seasons". Madeleine Renaud leva em maio ao Canadá "Os Amantes de Viomé". "L'Amante Anglaise", a peça de Marguerite Duras que lhe valeu o Oscar de melhor atriz estrangeira de 1971, em Nova York. Natália Timberg estréia no papel em S. Paulo, semana que vem.



Carlos Alberto Riccelli entre Regis Monteiro e Ricardo Blat em "A Capital Federal"

ANEXO U

Nota Jornal Cruz Alta

TEATRO HOJE EM CRUZ ALTA:
"HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM"

Apresentar-se-á hoje em Cruz Alta o Teatro Universitário Independente de Santa Maria — TUI, com a peça teatral de Millôr Fernandes, "HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM".

O TUI é um dos grupos mais conhecidos do estado, sendo um dos mais ativos do Brasil, e comprovadamente dos que mais realiza no estado. Sempre tentou levar a cultura, através da arte cênica, aos locais mais distantes, sem medir esforços.

O grupo surgiu em 1966, com a montagem da peça "A Figueira do Inferno" de Joracy Camargo. De lá para cá nunca parou, pois seu maior objetivo é levar um bom teatro às cidades desprovidas de movimentos teatrais (ou de qualquer outra forma de arte), e nas possuidoras de tais movimentos, aprimorá-los ainda mais.

Nestes anos de atividades o grupo sempre foi aclamado com críticas positivas, e exaltadas as suas iniciativas pioneiras no estado, como é o caso da "Semana da Cultura", já realizada em Ijuí, com absoluto sucesso, e do "Plano de Interiorização da Cultura" em conjunto com o Departamento de Assuntos Culturais da SEC/RS. Em se tratando de movimentos culturais de base, ambas as iniciativas obtiveram pleno sucesso ao reunir numa mesma sala de espetáculos, pessoas de diferentes níveis sócio-econômico-culturais.

Além do seu reconhecimento no estado, o TUI é também conhecido no exterior. Em 1967 o grupo recebeu seu primeiro convite e apresentou-se em Manizales, na Colômbia. Após este, recebeu convites para festivais em São Francisco da Califórnia, nos EUA, e em Caracas, na Venezuela.

A peça a ser apresentada pelo TUI é uma coletânea de textos literários dos melhores escritores nacionais e estrangeiros, tais como Shakespeare, Brecht, Vinícius de Moraes, Camões, Bernard Shaw, Cornélio Pena, Reinaldo Jardim e inclusive o próprio Millôr. Tudo isto bem temperado com seu molho estilístico, tentando mostrar o homem em todos os seus aspectos: o seu início, o seu fim, a sua saudade, o seu medo, o seu riso, o seu fim etc.

O texto é nú, sem qualquer diretiva, não existindo por parte do autor nenhum compromisso a não ser o seu próprio envolvimento com o texto. Mas a montagem é dinâmica, sendo enriquecida plasticamente com recursos áudio-visuais tais como: slides, sonorização esmerada, estereofônica, e efeitos luminosos. Sem falar no trabalho dos atores.

Cabe a cada um sentir o espetáculo, analisá-lo e interpretá-lo conforme seus próprios anseios, angústias e, principalmente, conforme o meio que cerca a cada um



REPORTAGEM DO JORNAL DE CRUZ ALTA.

ANEXO V

Nota Jornal Tupanciretã

REPORTAGEM DO JORNAL DE TUPANCIRETÃ.

TUI FEZ SUCESSO COM SUAS MONTAGENS TEATRAIS NO DIA 2

Fazendo parte das comemorações alusivas à Semana da Pátria em Tupanciretã, e contando com o patrocínio do DAC-SEC e da Diretoria Municipal de Educação e Cultura, visitou esta cidade o Teatro Universitário Independente de Santa Maria, que, sob a direção de Clênio Faccin, trouxe até nós dois bons espetáculos do teatro brasileiro.

O elenco, formado exclusivamente por jovens universitários santamarienses tem entre outros nomes, o de Ana Luíza, Circe Rocha, José Itaquí, Ada Monteiro, Luiz Carlos Rolin, Jairo, Marco Antonio e Glênio Faccin. Cabe à Marco Antonio e Nilton, à iluminação e sonoplastia. Os figurinos e cenários foram realizados pela equipe do TUI.

As três sessões infantis no Cine Rei, foram muito apreciadas pela petizada, enquanto que o texto de Millor Fernandes apresentado à noite no Clube Comercial não contou com o público esperado pelos promotores do espetáculo e integrantes do TUI.

Sobre a peça "O Homem do Princípio ao Fim", podemos tecer muitos elogios à esta montagem gaúcha: O texto é uma coletânea de escritos famosos de Salomão, Brecht, Molière, Joyce, Shakespeare, entre outros, misturado com piadas bem no estilo do humor carioca, mostrando a solidão, o riso, o medo, o ciúme do homem desde o seu primeiro dia até atualidade. Cinco bons atores vivem os mais variados personagens, e sem dúvida alguma, um dos melhores quadros do espetáculo é aquele vivido pela atriz e universitária de Comunicação Social Ana Luíza, "O Infanticídio de Maria Fajar", de Bertold Brecht. Outro bom momento da peça é a carta de Getúlio Vargas, e o epílogo a cargo novamente de Ana Luíza que recita o poema "Nasce uma Flor".

Logo após o espetáculo, em bate papo com o diretor Clênio Faccin e o elenco do TUI, tomamos conhecimentos de suas próximas realizações. A montagem do texto de Gianfrancesco Guarnieri, "Um Grito Parado no Ar", para o final deste mês, e a realização de um filme em curta metragem que já está sendo rodado em Santa Maria.



Na foto acima, cena de uma montagem infantil realizada pelo Teatro Universitário Independente de Santa Maria. (reportagem e foto de Airton Almeida)

ANEXO X

Direitos de representação SBAT "Arena conta Zumbi"


Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
 Fundada em 27 de Setembro de 1917 — Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092, de 4-8-1920
 Filial à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores de Música.
 Sede: Av. Almirante Barroso, 97 - 3º andar — End. Teleg. SBAT-RIO
 Rio de Janeiro — Brasil

1.ª VIA DIREITOS DE REPRESENTAÇÃO Nº 215407

Recebemos da Teatro Universitário

a quantia de Cr\$ 100,00 (Cem Reais) inteiro

correspondente aos direitos autorais pelo uso da obra:
Arena Conta Zumbi

Autor(es) Giaufrancesco Guarneri - música
de Edi Sapo

no(s) dia(s) 21-23 de Março de 1969

No Teatro ou Rádio São José - Cariás do Sul

Número de representações ou de capítulos 2

Receita bruta da bilheteria:

Na matinée Cr\$ _____ à noite Cr\$ _____

Prêço da poltrona: matinée _____ noite _____

Cidade Ilhéus Estado Ba. Sul

Ilhéus de 2 de Julho de 1969

Pela SBAT Quim

Isento de selo - Art. 1º do Decreto 7.267 de 17-9-1945

Esta via deve ser dada ao contribuinte no ato do pagamento.

ANEXO Z

Direitos de representação SBAT "Onde não houver inimigo urge criar um"

Reconhecida como de Utilidade Pública pelo Decreto n. 4.092, de 4 de agosto de 1920.

filial à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores de Paris.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS
Fundada em 27 de Setembro de 1917
Sede: AV. ALMIRANTE BARROSO, 97 - 3.º andar.
End. Telog.: SBAT - RIO
RIO DE JANEIRO - BRASIL

Direitos de Representação **Autorização Nº 152134**

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), reconhecida como de utilidade pública federal, pelo decreto n.º 4.092, de 4-8-1920, mandatária de seus associados nacionais e estrangeiros, para todos os fins de direito, autoriza, nos termos do artigo 2.º do decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, combinado com os artigos 26 e seu parágrafo único, e 27, do decreto n.º 5.492, de 16-7-1928, art. 46 do decreto n.º 18.527, de 10-12-1928, e artigo 35 do decreto n.º 21.111, de 1-3-1932, Lei n.º 2.415, de 9-2-1955, art. 42, do decreto n.º 20.493, de 24-1-1946, a representação da peça teatral: *Quê não houve um inimigo urge criar um*

Original de *Jane Belkin court*

Música de *Camargo*

Tradução de *P. Alegre*

No Teatro *Camargo* Cidade *P. Alegre*

Empresa *Pela Cia.*

nos dias *24 de março a 2 de abril*

sob a condição do pagamento dos respectivos direitos autorais, na base de *Go* da renda bruta de cada espetáculo, mediante a garantia mínima de Cr\$ *100,00* por espetáculo, obrigando-se a Empresa a fornecer à SBAT uma cópia do "bordereau" de receita, devidamente autenticado, responsabilizando-se pela sua exatidão, bem como pelo integral pagamento dos direitos autorais acima estipulados, em moeda corrente.

P. Alegre *SS* *Marcelo* de 1972

Esta via de Autorização deve ser anexada ao programa respectivo e entregue às autoridades competentes.
— A quitação do direito autorial respectivo, só poderá ser dada na primeira via do recibo oficial da SBAT.

(pela SBAT)

Isenta de selo - Art. 1.º do Dec. 7.957, de 17-9-1945.