

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

VANESSA VOLCÃO OLIVEIRA

**HÁ UMA BOMBA NO TEATRO:
Um estudo sobre o movimento teatral em
Pelotas e Porto Alegre (1964 – 1975)**

Profa. Dra. Ruth Maria Chittó Gauer

Orientadora

Porto Alegre
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

VANESSA VOLCÃO OLIVEIRA

HÁ UMA BOMBA NO TEATRO:

**Um estudo sobre o movimento teatral em Pelotas e Porto Alegre,
em tempo de Estado de Exceção (1964 – 1975)**

Dissertação apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: História das sociedades ibéricas e americanas. Linha de Pesquisa: Sociedade, Ciência e Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Ruth Maria Chittó Gauer

Porto Alegre

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48h

Oliveira, Vanessa Volcão

Há uma bomba no teatro : um estudo sobre o movimento teatral em Pelotas e Porto Alegre em tempo de Estado de Exceção (1964 – 1975) / Vanessa Volcão Oliveira. – Porto Alegre, 2010.

205 f.

Diss. (Mestrado em História) - PUCRS, Fac. de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Ruth Maria Chittó Gauer.

1. História. 2. Brasil – História - Regime Militar, 1964-1985.
3. Teatro (Artes Cênicas) – Rio Grande do Sul – História.
I. Gauer, Ruth Maria Chittó. II. Título.

CDD 792.098165

Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297

VANESSA VOLCÃO OLIVEIRA

HÁ UMA BOMBA NO TEATRO:

**Um estudo sobre o movimento teatral em Pelotas e Porto Alegre,
em tempo de Estado de Exceção (1964 – 1975)**

Dissertação apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: História das sociedades ibéricas e americanas. Linha de Pesquisa: Sociedade, Ciência e Arte.

Aprovada pela Banca Examinadora em 23 de agosto de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ruth Maria Chittó Gauer - PUCRS
Orientadora

Prof. Examinador Helder Gordim da Silveira (PUCRS)

Profa. Examinadora Marionilde Dias Brepohl de Magalhães (UFPR)

Dedico este trabalho aos meus pais
Irnando e Sônia, pelo carinho, confiança e
apoio incondicionais.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que permitiu a realização do curso, por intermédio da concessão de bolsa de pesquisa flexibilizada. Ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, por oferecer a infraestrutura necessária para a realização do estudo ora apresentado. A todos os seus professores e funcionários.

À professora Dra. Ruth Gauer, pela orientação, pelas indicações de leituras, reflexões e críticas, que possibilitaram o desenvolvimento da pesquisa que aqui é apresentada.

Ao professor Dr. Charles Monteiro, pelas sugestões e indicações bibliográficas.

À professora Dra. Lorena Almeida Gill, da Universidade Federal de Pelotas, pelo estímulo e confiança que depositou em mim e por ajudar a definir o projeto inicial que inspirou esta pesquisa.

À Maria Luiza Martini, Valter Sobreiro e José Baldissera, pelos depoimentos concedidos e por partilharem comigo as suas memórias.

Aos colegas e novos amigos que fiz ao longo do curso.

Agradeço, com muito carinho, todos os meus colegas da Escola Nossa Senhora das Dores, em especial, Terezinha, Magda, Graça, Eli, Cláudia e Ângela, por terem proporcionado as condições necessárias para que eu conciliasse o curso de mestrado e o trabalho.

Aos meus pais, Sônia e Irnando, que são e sempre serão a minha base. Agradeço, pelo apoio e afeto incondicionais e, sobretudo, a confiança em mim depositada, sempre me encorajando a seguir em frente. Espero nunca decepcioná-los.

A minha irmã, Elis, pela amizade e compreensão.

Ao Mauro, pelo companheirismo, carinho e apoio nos momentos de maior ansiedade.

“Por muitos anos, tentei recalcar para poder sobreviver e viver de novo os danos causados pela ditadura no meu corpo, na minha alma, no meu trabalho profissional e no de minha criação, o que vale também para o corpo físico do Teatro Oficina, para sua alma, para os trabalhos de todos que se deram e para a nossa contribuição à criação e à cultura brasileira. Posso afirmar mesmo que a ditadura operou sobre mim e a Oficina o que Glauber Rocha chamava de assassinato cultural [...]”.

(Trecho do depoimento de José Celso Martinez Correa no pedido oficial de indenização).

RESUMO

Esta pesquisa objetiva compreender a forma como, após o golpe militar de 1964, que levou a instalação do Estado de exceção no Brasil e gerou um progressivo cerceamento da liberdade e acirramento da censura, os grupos teatrais de Pelotas e Porto Alegre posicionaram-se em relação ao Regime Militar (1964-1985), debateram e inseriram temáticas de cunho politicamente engajado em suas produções, com claro intuito de instigar o espectador à tomada de uma posição contrária ao regime que havia sido imposto, a exemplo do que grupos, como o Teatro de Arena em São Paulo, bem como de outros no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Também, procura constatar, a partir de depoimentos de pessoas que integraram o movimento teatral naquele período, traços de sentimentos desencadeados pela censura e repressão, entre eles o medo, a humilhação e os ressentimentos.

Palavras-chave: Movimento teatral. Estado de exceção. Vida nua. Medo e ressentimentos. Regime militar.

ABSTRACT

The main objective of this research is to understand how, after the 1964 coup d'état that led to the establishment of the exception state in Brazil that triggered the limitation of freedom and the intensification of censorship, the theatre companies, from Pelotas and Porto Alegre, behaved toward military dictatorship (1964-1985), discussed as well as included political themes in their plays, which aimed to instigate the audience to have a position against the type of government that was imposed by the military forces, such as the Arena Theater in São Paulo, as well as many others in São Paulo and Rio de Janeiro. Besides, we tried to find out, through the statement of the people who took part of the theatre companies at that time, the traits of resentments triggered by the censorship and repression, and, among them, fear, humiliation and resentments.

Key-words: Theatrical movement. Exception state Fear and resentments. Bare life. Military Dictatorship.

LISTA DE SIGLAS

AERP - Assessoria Especial de Relações Públicas

AI-1 - Ato Institucional nº. 1

AI-13 Ato Institucional nº. 13

AI-14 - Ato Institucional nº. 14

AI-15 - Ato Institucional nº. 15

AI-16 - Ato Institucional nº. 16

AI-2 - Ato Institucional nº. 2

AI-3 - Ato Institucional nº. 3

AI-4 - Ato Institucional nº. 4

AI-5 - Ato Institucional nº.5

ARENA - Aliança Renovadora Nacional

CASA - Centro de Arte e Sensibilidade

CCC - Comando de Caça aos Comunistas

CENIMAR - Centro de Informações da Marinha

CIE- Centro de Informações do Exército

CISA - Centro de Informações da Aeronáutica

CNS - Conselho Nacional de Segurança

CODI - Centro de Operações de Defesa Interna

CPC - centro Popular de Cultura

DCE/UFRGS - Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI - Departamento de Operações e Informações

DOPS ou DEOPS - Departamento de Ordem Política e Social

DOPS/RS - Departamento de Ordem Política e social do Rio Grande do Sul

DPF - Departamento da Polícia Federal

ESG - Escola Superior de Guerra

EUA - Estados Unidos da América

IPM(s) - Inquérito Policial Militar

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

OBAN - Operação Bandeirantes

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PF - Polícia Federal

RI - Regimento de Infantaria

SNI - Serviço Nacional de Informações

TAPA - Teatro de Arena de Porto Alegre

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

UNE - União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O ESTADO DE EXCEÇÃO E A VIDA NUA NO BRASIL DURANTE O REGIME MILITAR	16
1.1 A VIOLÊNCIA E O PODER NO REGIME MILITAR	26
1.2 O APARATO REPRESSIVO DO REGIME MILITAR.....	31
1.3 A VIDA NUA NO REGIME MILITAR	44
2 O TEATRO DURANTE O REGIME MILITAR	47
2.1 O MOVIMENTO TEATRAL EM PORTO ALEGRE (1964-1965)	57
2.2 O MOVIMENTO TEATRAL EM PELOTAS.....	69
2.3 A CENSURA AO TEATRO DURANTE O REGIME MILITAR.....	75
3 PARA QUE NÃO SE ESQUEÇA. PARA QUE NUNCA MAIS ACONTEÇA. O PARTILHAR DE MEMÓRIAS RESENTIDAS	85
3.1 O MEDO INVADE A CENA	92
3.2 O PALCO DE PAPEL: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A ATUAÇÃO DA IMPRENSA NA DIFUSÃO DO MEDO E A CRIAÇÃO DE REPRESENTAÇÕES SOBRE O TEATRO ENGAJADO	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112
ANEXO A - Transcrição da Entrevista com a Prof^a. Maria Luiza Martini	122
ANEXO B - Transcrição da Entrevista com o Prof. José Baldissera	140
ANEXO C - Transcrição da Entrevista com Jairo de Andrade	171
ANEXO D - Transcrição da Entrevista de Valter Sobreiro Jr.	185

INTRODUÇÃO

Quando falamos sobre o movimento teatral das décadas de 1960 e 1970, é impossível não evidenciar o engajamento político e social que alguns grupos teatrais vivenciaram e que os levou a se transformarem em espaço de resistência ao regime militar instaurado em 1964.

Os principais ícones desse processo foram o Teatro de Arena de São Paulo, o Grupo Opinião (Rio de Janeiro) e o Teatro Oficina (São Paulo), mas, sem dúvida, o debate, trazido à cena por estes grupos, que envolvia, desde a crítica ao teatro profissional, politicamente alienado, até a exploração capitalista, não se limitou a este círculo; expandiu-se e foi absorvido, em diferentes escalas, por grupos de todas as partes do Brasil.

A pesquisa, aqui apresentada, analisa de que forma as ideias de engajamento político e social, difundidas no meio teatral, foram absorvidas pelos grupos teatrais de Pelotas e Porto Alegre, visando a constatar como traços dos sentimentos, desencadeados pela censura e repressão, impostos pelo regime militar – entre eles o medo, a humilhação e os ressentimentos – transparecem nas falas de pessoas que atuavam no teatro e que se dispuseram a ceder o seu depoimento.

No que se refere ao teatro, a maioria das pesquisas acadêmicas centra-se em grupos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, mais especificamente os já citados: Teatro de Arena de São Paulo, Teatro Oficina, Teatro Opinião e Centro Popular de Cultura da UNE. Essa tendência da historiografia é justificada por Patriota, já que:

a atividade teatral no Brasil é muito diversificada, possui inúmeras matrizes estéticas e teóricas e, geograficamente, está dispersa pelo País, considerando que capitais, como Porto Alegre (RS), João Pessoa (PB), Salvador (BA), Recife (PE), além de inúmeras cidades no interior dos Estados, abrigaram projetos artísticos e culturais de grande importância. Porém, dado o impacto que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo tem em divulgar artistas e as suas criações, além da força de seus veículos de comunicação, muitos profissionais e/ou companhias deixaram seus lugares de origem e fixaram as suas sedes nessas cidades¹.

¹ PATRIOTA, Rosangela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 81, 2005.

Apesar disto, a análise dos movimentos teatrais locais, como no caso desta pesquisa, centrando-se em Pelotas e Porto Alegre, pode trazer indícios importantes para compreensão da atuação da censura e mesmo dos debates existentes no meio teatral. Demonstra ainda a existência de grupos teatrais atuantes em outras locais do país e não somente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Outro elemento importante é o fato de romper com o estereótipo de que apenas grupos que abertamente se opunham ao regime militar sofreram com a censura e a repressão. Verificou-se que a maioria dos grupos teatrais foi severamente atingida pelo cerceamento da liberdade de expressão.

Dessa forma, ao estabelecer os objetivos deste estudo, percebeu-se a necessidade de analisar a atuação dos aparelhos de Estado e dispositivos legais, criados pelo regime militar, que tinham por objetivo impor intensa vigilância à sociedade, criminalizando aqueles que se opunham às diretrizes, definidas pelo governo. É preciso conhecer os grupos teatrais mais atuantes em Pelotas e Porto Alegre e, a partir disto, estabelecer as principais características dos movimentos teatrais destas cidades, observando os debates existentes em torno do engajamento político nos palcos, identificando quais sentimentos a atuação dos aparelhos de Estado gerou nos integrantes de grupos teatrais, atuantes durante o regime militar.

Para tanto, foram utilizadas, como fontes de pesquisa, parte da legislação imposta pelos governos militares, procurando averiguar como, a partir da adoção de uma série de leis, a sociedade foi despida de direitos e viu-se exposta ao poder soberano da autoridade estatal. Os conceitos de biopolítica, de estado de exceção e de vida nua contribuíram para compreender o contexto político e social que fomentou, em parte da sociedade, os sentimentos anteriormente referidos.

Na busca do conhecimento das características dos grupos teatrais, atuantes durante o regime militar em Pelotas e Porto Alegre, foram usadas como fontes jornais locais e depoimentos orais de pessoas que integravam o movimento teatral nas cidades e período especificado. Devido às características da maioria dos grupos pesquisados, identificados como amadores, muitos de duração efêmera, há poucos registros documentais por eles produzidos, que permitam conhecer os caminhos percorridos por aqueles que se envolveram neste movimento. Conforme ressalta Martini, o teatro *se consuma e se consome a cada espetáculo, o que intensifica*

*necessariamente o caráter precário de seu registro, embora qualquer registro seja representação precária, um indício para a memória e a história*².

A pesquisa documental, a partir de jornais, foi indispensável. Os periódicos informaram sobre os grupos existentes, as peças apresentadas, os espaços utilizados (tanto para ensaios como para apresentações), os valores dos ingressos, a repercussão das montagens através de artigos de opinião e crítica especializada. Todos esses dados foram fundamentais para a análise do cotidiano do movimento teatral. Como qualquer outro documento, o jornal é produzido por alguém e destina-se a um público, estando inserido em determinado contexto histórico que precisa ser adequadamente avaliado para evitar equívocos.

Em Porto Alegre, foi pesquisado o jornal *Correio do Povo* (1964-1968), arquivado no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Essa escolha se deve ao fato deste ser, naquele período, um dos periódicos de maior circulação no Estado do Rio Grande do Sul³. Também, foram pesquisadas reportagens existentes no Arquivo de Taxações do Espaço Sônia Duro – Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas, localizado no prédio do Teatro de Arena de Porto Alegre (composto por pastas com recortes de reportagens sobre o movimento teatral da capital, separadas de acordo com o ano de publicação. Foram consultadas as pastas referentes aos anos de 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974 e 1975). Nesse arquivo, estão incluídas reportagens publicadas em diferentes jornais de Porto Alegre. As utilizadas na presente pesquisa foram veiculadas pelo *Jornal do Comércio*, *Folha da Tarde* e *Zero Hora*.

² MARTINI, Maria Luiza. Celestina In *Província. Fênix – Revista de História de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, ano VI, n. 1, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 mar. 2010, p. 1-2.

³ O *Correio do Povo*, fundado em 1895, por Caldas Júnior, desde o início, se apresentou como órgão de nenhuma facção, ou seja, descomprometido com partidos políticos, pelo menos explicitamente. Uma das características mais importantes do periódico encontrava-se na postura empresarial assumida por seu proprietário, o que fez com que conquistasse rapidamente a hegemonia no mercado de jornais, ao tornar-se uma das maiores empresas do ramo, quando ocupou a nona posição entre os maiores jornais do país, em 1979. Porém, entrou em declínio a partir do ano seguinte frente à concorrência da *Zero Hora*, o que culminou no fechamento das portas em 1982, para reabrir somente em 1986, sem o sucesso de antes (Ver: RÜDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003).

Em Pelotas, pesquisou-se o Jornal Diário Popular⁴ entre os anos de 1960 e 1975. A escolha do periódico foi devido ao fato de ser estes o principal veiculador de notícias da cidade.

Destaca-se o uso de fontes orais. A pesquisadora entrevistou pessoas que haviam participado do movimento teatral nas cidades de Pelotas e Porto Alegre. Os relatos foram fundamentais, pois permitiram conhecer diversos aspectos da trajetória dos grupos teatrais e das experiências vividas por seus integrantes, principalmente no que se refere à censura e repressão. Esses assuntos não costumavam ser divulgados pela imprensa. A partir dos depoimentos, foi possível identificar ainda alguns dos sentimentos, gerados pelo contexto de violência, imposto pelo Estado. De acordo com Constantino, a metodologia de história oral permite *dar respostas aos problemas derivados da ausência de fontes escritas*⁵. Nas entrevistas, foi utilizada a chamada História Oral Temática, porque:

preocupa-se com o testemunho sobre algum assunto específico. O testemunho é usado como qualquer outro documento, é equiparado ao código escrito, com preciso recorte temático. Busca-se principalmente a informação do depoente. Organiza-se roteiro, e a interferência do entrevistador é mais clara e objetiva⁶.

Em Porto Alegre, os depoentes foram três. Jairo de Andrade (entrevistado por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi) foi o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, com formação específica em teatro pelo Curso de Artes Dramáticas da UFRGS. No entanto, afastou-se do grupo Teatro de Arena de Porto Alegre, mudando-se para Campo Bom, onde, atualmente, possui um fábrica de brinquedos didáticos. Maria Luiza Martini integrou o Grupo de Teatro Província, formou-se em teatro pelo Curso de Artes Dramáticas da UFRGS, possui graduação em História e é Doutora em

⁴ O Diário Popular (1890) formou-se durante o jornalismo político-partidário e, apesar de ter sido fundado para ser independente de qualquer partido, em seguida, foi vendido ao Partido Republicano Rio Grandense, tornando-se o jornal oficial deste durante toda República Velha. Com a implantação do Estado Novo e o fim do regime político-partidário, o Diário Popular obrigou-se a adaptar-se e adotou, como muitos, uma linha editorial noticiosa e oficialista, que o levou a tornar-se, posteriormente, o principal veiculador de notícias da cidade de Pelotas (Ver: RÜDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003; LONER, Beatriz Ana. Jornais Pelotenses Diários na República Velha. *Ecoss Revista*, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 5-34, abr. 1998).

⁵ CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Teoria da História e reabilitação da oralidade: convergência de um processo. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Org.). *A aventura (auto)biográfica: teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Atualmente, atua como professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. José Baldissera participou de montagens em diferentes grupos teatrais de São Leopoldo e Porto Alegre, sem, no entanto, vincular-se permanentemente a nenhum grupo. O depoente possui graduação em Filosofia e Letras, ambos pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, mestrado e doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. No momento, é professor titular da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Ao escolher os depoentes, o critério principal foi o pertencimento a grupos teatrais diferentes, pretendendo, assim, diversificar o conhecimento sobre o movimento teatral em Porto Alegre.

Em Pelotas, foi entrevistado Valter Sobreiro Junior que iniciou o seu envolvimento com o movimento teatral em 1961, como diretor, no Teatro Universitário de Pelotas. A partir de então, participou de vários grupos amadores da cidade, como o Teatro Estúdio, o Grupo Experimental, o Teatro dos Gatos Pelados, o grupo de Teatro da Escola Técnica Federal de Pelotas, denominado DESILAB e o Teatro Escola de Pelotas, tendo sido diretor dos dois últimos citados. Recentemente, aposentou-se como professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Pelotas.

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, é analisada a atuação dos governos militares no que se refere ao cerceamento das liberdades, a imposição da censura e repressão. Enfim, examina-se o processo que levou a sociedade a ficar exposta ao poder absoluto da autoridade estatal.

No segundo capítulo, são apresentados os grupos atuantes em Pelotas e Porto Alegre. Destacam-se as suas principais características e os objetivos que levaram a fundação dos mesmos. Integra esse capítulo a análise da atuação da censura no meio teatral.

No terceiro e último capítulo, identificam-se como os sentimentos de medo, de humilhação e os ressentimentos, gerados pela repressão e violência impostas pelo Estado, transparecem nas falas dos depoentes, observando como influenciaram a construção da memória dos entrevistados sobre este período.

1 O ESTADO DE EXCEÇÃO E A VIDA NUA NO BRASIL DURANTE O REGIME MILITAR

Giorgio Agamben escreve que o estado de exceção *apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal*⁷, ou seja, ocorre uma exclusão da norma geral, mas acrescenta ainda o seguinte: o que *caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora da relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma de suspensão*⁸. Assim, o estado de exceção é definido como a liminaridade do sistema, no qual há uma zona de indistinção entre norma e anomia:

Representando a inclusão e a captura de um espaço que não está fora nem dentro, o estado de exceção suspende o ordenamento jurídico, mas não desdenha desse ordenamento, ao contrário compõe com ele a própria lógica da exceção. Lógica que possibilita a indistinção entre exceção e norma, entre lei e anomia no mundo contemporâneo⁹.

Agamben fundamenta a sua concepção na noção de biopolítica e alia a ideia de bio-poder, tal como foi analisada por Michel Foucault¹⁰, e a de “vida como bem supremo da sociedade” de Hannah Arendt¹¹. Dentro desse contexto, tem-se a vida

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004a, p. 12.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 25.

⁹ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP, 2007, p. 1-2.

¹⁰ Foucault defende que a vida natural passou a ser incluída nos mecanismos do poder estatal a partir dos limiares da Idade Moderna, o que transformou a política em biopolítica. Esse processo desenvolveu-se mediante o adestramento e a ampliação das aptidões do corpo como máquina e, posteriormente, através da ingerência no corpo como espécie, estando o Estado atento à sua proliferação, à sua longevidade, à geração de corpos dóceis, o que caracteriza uma biopolítica da população (MORAES, Ana Luisa Zago de. *O Estado de exceção e a seleção de inimigos pelo sistema penal: uma abordagem crítica no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 32). Ver: FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998).

¹¹ Hannah Arendt defende que, a partir do século XIX, a vida transformou-se no bem supremo para a sociedade. O motivo disto foi que a moderna inversão de posições ocorreu dentro da textura da sociedade cristã, cuja crença fundamental na sacrossantidade da vida sobrevivera à secularização e ao declínio geral da fé cristã, que nem chegaram a abalá-la (ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004, p. 327).

pensada como um elemento político por natureza e que, portanto, deve ser administrada pelo Estado.

Para o entendimento de uma concepção sobre o estado de exceção, é fundamental perceber a relação existente entre o poder soberano e a vida nua, ou seja, entre autoridade e a forma como ela age sobre os direitos individuais. Para o autor, o soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico, é aquele que pode proclamar o estado de exceção e, assim, suspender o ordenamento. Retomando a estrutura apresentada por Schmitt¹², Giorgio Agamben sugere que:

A exceção é aquilo que não se pode reportar; ela subtrai-se à hipótese geral, mas, ao mesmo tempo, torna evidente, com absoluta pureza, um elemento formal especificamente jurídico: a decisão. Na sua forma absoluta, o caso de exceção se verifica somente quando se deve criar a situação na qual possam ter eficácia normas jurídicas. [...] O caso da exceção torna evidente, do modo mais claro, a essência da autoridade estatal. Aqui a decisão se distingue da norma jurídica, e (para formular um paradoxo) a autoridade demonstra que não necessita do direito para criar o direito [...]¹³.

Dessa forma, tem-se claro que o soberano, ou autoridade estatal, coloca-se fora da lei para criar a lei, é ele quem decide quando, como e onde vige o estado de direito, constitui-se, então, na exceção que condiciona a regra:

O paradoxo da soberania se enuncia: 'o soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico'. Se o soberano é, de fato, aquele no qual o ordenamento jurídico reconhece o poder de proclamar o estado de exceção e de suspender, deste modo, a validade do ordenamento, então "ele permanece fora do ordenamento jurídico e, todavia, pertence a este, porque cabe a ele decidir se a constituição *in toto* possa ser suspensa"¹⁴.

¹² Carl Schmitt e Walter Benjamin também estudam sobre o estado de exceção. O primeiro propõe o estado de exceção como a *suspensão da ordem legal, mediante uma decisão do poder soberano, durante determinado lapso temporal, em sentido oposto ao benjaminiano, que aduz ser o estado de exceção a própria indistinção entre este e a normalidade* (MORAES, Ana Luisa Zago de. *O estado de exceção e a seleção de inimigos pelo sistema penal: uma abordagem crítica no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 12).

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 23-24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

Destaca-se que, no estado de exceção, há uma indistinção entre os poderes legislativo, executivo e judiciário, os decretos do soberano têm força-de-lei¹⁵, e é a autoridade estatal que garantirá a ordem jurídica. O estado de exceção é um espaço anômico, onde o que está em jogo é uma força-de-lei, sem lei.

Moraes observa que os Estados lançam mão de meios que tentam regulamentar o estado de exceção, isto ocorre com a constitucionalização do direito de necessidade estadual (elemento suscetível à manipulação a favor da ordem pública), ou seja, o governo encontra, na própria Constituição, a possibilidade de utilização de recursos excepcionais, para contornar situações de crise (guerras, tumultos, calamidades públicas) e, assim, restabelecer a ordem. Criam-se, com isso, as *estruturas de exceção, mediante a previsão e a delimitação normativo-constitucional de instituições e medidas necessárias para a defesa da ordem constitucional no caso de situações que não podem ser eliminadas ou combatidas pelos meios normalmente previstos*¹⁶. Verifica-se que as estruturas de exceção estão abrangidas pelo Direito e, portanto, não ocorre a exclusão da Constituição, a norma dita a exceção. Rosa¹⁷, ao analisar o período Republicano, percebe que, em consequência de sucessivas crises e decretações de “estado de sítio”, o ordenamento jurídico foi regularmente suspenso nos períodos “democráticos”, e isto foi possível porque a própria Constituição previa a sua suspensão.

Compondo o estado de exceção, tem-se a “vida nua”, colocada no limiar extremo oposto ao soberano. Agamben busca, na figura do *Homo Sacer*, as bases para a análise e a definição sobre a vida nua no estado de exceção. No antigo direito romano, Homem Sacro é:

¹⁵ Agamben afirma que o determinante é que, em sentido técnico, o sintagma “força de lei” se refere, tanto na doutrina moderna quanto na antiga, não à lei, mas àqueles decretos – que têm justamente, como se diz, força de lei – que o poder executivo pode, em alguns casos – particularmente, no estado de exceção – promulgar (AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004a, p. 60).

¹⁶ MORAES, Ana Luisa Zago de. *O Estado de exceção e a seleção de inimigos pelo sistema penal: uma abordagem crítica no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 39.

¹⁷ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP, 2007, p. 41.

Aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunicia, se adverte que, “se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida”¹⁸.

O *homo sacer* encontra-se em uma situação limiar, foi posto para fora da jurisdição humana sem, no entanto, ultrapassar para a divina, e a sua morte não pode ser classificada como um sacrifício nem como um homicídio. Conforme Agamben, a *vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra*¹⁹, a vida sobre a qual todos agem como soberanos.

Para o autor, a vida no campo de concentração é um exemplo da materialização do estado de exceção. No nacional-socialismo, o Führer constituía-se na “lei vivente” e instituiu que tudo que fosse considerado estranho ou estrangeiro ao corpo nacional deveria ser extinto, cancelado, expulso do organismo, que poderia ser corrompido por esta alteridade. Disso, deriva a lógica defendida pelo nazismo de exterminar tudo que pudesse induzir alterações prejudiciais ao corpo da Nação. Aqueles que não se adequavam às normatizações estabelecidas pelo Estado passavam a habitar a vida nua e estavam ao alcance do poder soberano. As suas mortes não eram consideradas crimes. Aqui é pertinente a observação de Rosa:

Tirar a vida, na engenhosidade do bio-poder, não diz mais respeito apenas à eliminação dos adversários políticos, mas, à eliminação do perigo biológico. Não se trata somente de “varrer a sujeira”, contudo de “eliminar o perigo”. Ao contrário do que poderíamos pressupor, quando o Estado passa a estabelecer políticas públicas para cuidar do corpo da população, protegendo e estimulando, purificando e ordenando a vida, tomando a vida como elemento político por excelência, a violência não diminui, no entanto passa a ser uma violência depuradora: cuidando da vida de alguns e autorizando a morte de outros. Assim, em meio à velocidade, à fragmentação e à perplexidade no mundo contemporâneo, a violência tomou conta do corpo social e político. A guerra se generalizou e, talvez mais do que nunca – pensando o século XX, – tornou-se “a continuação da política por outros meios”. Política ou biopolítica que traça cotidianamente os limites entre a vida protegida (que deve ser preservada, ordenada) e a vida nua (que pode ser descartada)²⁰.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 79.

¹⁹ Ibid., p. 90.

²⁰ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP, 2007, p. 1-2.

No que se refere à guerra, esta pode ser pensada de uma forma diferenciada da concepção tradicional. As instituições de repressão no estado de exceção transformam cidadãos em inimigos do Estado. No estado de exceção, o poder sobre a vida emancipa-se, e o soberano permite-se decidir sobre o ponto em que a vida deixa de ser politicamente relevante. O estado de exceção possui uma significação imediatamente biopolítica, nele pode-se *promulgar uma ordem que anula radicalmente qualquer estatuto propriamente jurídico do indivíduo, criando um ser juridicamente inominável e inclassificável*²¹. Um exemplo disso é a “*military order*”, promulgada pelo então presidente dos Estados Unidos, George Bush, após os atentados de 11 de setembro de 2001. Nela autoriza-se que presos estrangeiros, suspeitos de atividades que ponham em risco a segurança do país, sejam detidos, devendo posteriormente ser expulsos do país. Nisso ocorre uma anulação do estatuto jurídico do indivíduo, em que ele se torna juridicamente inclassificável. Também é relevante, sob esse ponto de vista, o fato de os talibãs, capturados nos campos do Afeganistão, passarem, de acordo com a decisão do presidente Bush, a não serem nem considerados prisioneiros de guerra, conforme determinava a Convenção de Genebra, nem acusados, apenas detidos, ou seja, eles são objeto de uma *pura soberania de fato, de uma detenção indefinida, não somente no sentido temporal, mas quanto à sua própria natureza, na medida em que estão totalmente subtraídos à lei e ao controle judiciário*²². São homens sacros da atualidade, a vida nua que, ao ser posta para fora da jurisdição, pode ser exterminada sem que se cometa crime algum.

O estado de exceção foi vivenciado no Brasil durante vários períodos, a exemplo do Estado Novo (1937-1945) e do Regime Militar (1964-1985). No período pós 1964, a indistinção entre norma e anomia se fez sempre presente e, ao mesmo tempo em que se suspendia o ordenamento jurídico, procurava-se fazer da exceção a nova ordem. O poder estatal promulgou inúmeros decretos e atos institucionais, cuja definição, segundo Finazzi-Agrò, remete a uma *instituição se destituindo no “ato”, ou melhor, para um poder soberano, atuando através de uma exceção*

²¹ PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. *Trauma, vida nua e estado de exceção*. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/view/26182/25745>>. Acesso em: 17 mar. 2010, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 9.

“normalizadora”²³, com isso *capturavam a exceção e a anomia, inserindo-as ao ordenamento jurídico. O próprio revezamento dos generais na presidência do país, tentativa de mascarar o regime autoritário, desnuda um espaço no qual exceção e norma se articulam*²⁴, o que gera um “vazio de direito”, no qual a sociedade perdera os elementos que lhe garantiam direitos e via-se totalmente exposta, sem defesas contra o Estado. Ao considerar o aparato jurídico criado pelos militares, Rosa defende que o regime implantado não pode ser classificado como ditadura. Para justificar essa posição, argumenta que:

os militares não prescindiram do ordenamento jurídico: além dos Atos Institucionais e do próprio revezamento dos generais na presidência, instituíram os Inquéritos Policiais Militares (IPMs), criaram o bipartidarismo (mantendo dois partidos políticos: situação, ARENA e oposição consentida, MDB), mantiveram eleições indiretas para governadores estaduais, fizeram o Congresso Nacional homologar a Constituição de 1967, amparando a anomia no próprio ordenamento jurídico. Além disso, os “decretos-lei” – decretos de urgência que caracterizam o ordenamento jurídico no estado de exceção – foram amplamente utilizados pelo regime, “legalizando” a violência [...]²⁵.

Durante o período do regime militar, tudo aquilo que não podia ser incorporado pelos padrões propostos pelo Estado devia ser por este aniquilado, apagado. Segundo Agamben, *aquilo que está fora é incluído não simplesmente através de uma interdição ou um internamento, mas suspendendo a validade o ordenamento, deixando, portanto, que ele se retire da exceção, a abandone*²⁶. O Estado havia tomado para si a tarefa de definir quem poderia ser considerado uma ameaça à sociedade e quem estava adaptado a ela e às suas regras. Todos os que eram caracterizados como perigosos deveriam ser devidamente punidos, eliminados, desta forma proteger-se-ia o restante do corpo social. Para que esta tarefa fosse cumprida, o Estado praticou inúmeros atos de violência – seqüestros, como forma de detenção; tortura institucionalizada; manipulação psicológica;

²³ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Meios (S) em fim: O estado de exceção na obra de Giorgio Agamben. *Outra Travessia – Revista de Pós-Graduação em Literatura*, (v. o, n. 5). Florianópolis, 2º sem. 2005, p. 18. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12578/11745>>. Acesso em: 16 mar. 2010.

²⁴ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP, 2007, p. 42.

²⁵ Ibid., p. 43.

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 26.

assassinatos – justificados pela necessidade de eliminação do inimigo interno, da sujeira, ou como escreve Rosa, com base nos padrões normalizadores, em nome dos que “deviam viver”, estipulava-se quem “devia morrer”²⁷. A autora sugere que:

essa exacerbação da violência no mundo contemporâneo corporificou-se na modernidade, mais especificamente quando a política tomou a vida humana a seus cuidados: na assunção da vida pelo poder que deu forma à biopolítica, para Foucault e na vitória do animal laborans, para Arendt, quando a vida biológica transformou-se no bem supremo da humanidade²⁸.

Dessa forma, novamente afirma-se que a vida passa a ser tida como um elemento político, cuja administração e regramento são responsabilidade do Estado, “protetor” natural da população a partir de então. Porém, a autora adverte que *essa proteção está inserida nos ideais de pureza e ordem, e, enquanto cuida-se a vida de uns, autoriza-se a morte de outros*²⁹. No contexto da biopolítica, são traçados *cotidianamente os limites entre a vida protegida (que deve ser preservada, ordenada) e a vida nua (que pode ser descartada)*³⁰. A vida nua é matável, pode ser eliminada – deve ser eliminada – e esta ação não acarreta nenhuma punição, pois não se constitui em um crime, a vida nua está fora da jurisdição. É fundamental alertar que *ser um perseguido político em época de ditadura significava, nesse sentido, ter sido colocado no “limiar entre vida e direito”, deter o estatuto de “vida nua”, vida matável, perigo, sujeira a ser eliminada*³¹. Aqueles, considerados como subversivos pelos militares, não possuíam direitos, estavam totalmente expostos ao poder do Estado, aos seus mandos e desmandos, haviam perdido o *status* de cidadãos e passaram a representar um “grande perigo”, que devia ser combatido a todo custo, a fim de proteger o restante da população que ainda enquadrava-se às normas do Estado. No período em que os militares estiveram no governo, estabeleceu-se, no Brasil, um estado de exceção, no qual a polícia havia sido incumbida de manter a ordem, em uma guerra contra a subversão. Nessa guerra, todos os que se colocassem contra a ordem instituída, a partir da contestação do

²⁷ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP, 2007, p. 1.

²⁸ Ibid., p. 7.

²⁹ Ibid., p. 14.

³⁰ Ibid., p. 19.

³¹ Ibid., p. 31.

questionamento, da oposição ao regime, passavam a *deter o estatuto de “vida nua”, vida matável, perigo, sujeira a ser eliminada*³².

O Estado selecionou como os seus inimigos todos aqueles que ousassem manifestar-se e opor-se ao Regime, assim estas pessoas tornaram-se criminosas, nomeadas pelo poder estatal como terroristas, o seu crime era o de atentar contra a ordem e a segurança nacional. Moraes observa que a seletividade, como forma de atuação do sistema penal, ocorre:

Quando, associada à cultura bélica e violenta [...], acaba associando o criminoso ao inimigo, ou, na concepção biopolítica, à decisão quanto ao desvalor da vida humana. Essa concepção bélica do poder punitivo estimula o endurecimento das legislações penais, justificando a sua atuação pela criação de emergências, como ocorre na América Latina, imersa no contexto ideológico vinculado à segurança nacional e, atualmente, à segurança cidadã³³.

O poder de criminalização pertence à polícia, desta forma, durante o regime militar, criou-se um sofisticado aparelho repressivo. A importância do aparato policial em tempos de regime militar fez com que se tornasse cada vez mais difícil distinguir entre polícia e política. Esse fato vai ao encontro da afirmação de Agamben, quando analisa o regime nazista, *polícia torna-se política, e a tutela da vida coincide com a luta contra o inimigo*³⁴. Rosa salienta que:

No momento em que o Estado moderno passou a estimular suas instituições a promover uma higienização social, a idéia de “ordem” já não era positiva, tornou-se uma perigosa e letal compulsão. Uma compulsão condensada pela modernidade num desejo “esmagador e irresistível” de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros [...]³⁵.

Os militares impuseram à sociedade brasileira uma verdadeira higienização social, ou seja, estipularam os padrões de pureza e ordem que seriam aceitos e

³² ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, 2007, p. 31.

³³ MORAES, Ana Luisa Zago de. *O Estado de exceção e a seleção de inimigos pelo sistema penal: uma abordagem crítica no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 45.

³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 154.

³⁵ ROSA, op. cit., p. 11-12.

empenharam-se na eliminação da sujeira. Assim, a sociedade inteira viu-se vítima do intenso controle perpetrado pelo Estado, que vigiava a todos e era o único a definir o que seria considerado legal ou ilegal. O Estado era o responsável pela saúde do corpo social e autorizava-se a qualquer ação que tivesse por fim manter este corpo saudável. Conforme Rosa, *perseguindo, torturando e exterminando os opositores, os ditadores latino-americanos mantinham a vida daqueles que se encaixavam na ordem estabelecida*, conseqüentemente, a política passava a ser vivenciada como violência, e a *vida humana podia ser descartada por atos administrativos sem que se cometesse qualquer crime*³⁶. Nesse contexto, claramente biopolítico³⁷, onde o dado natural apresenta-se como uma tarefa política, quando vida e política, *divididas na origem e articuladas entre si através da terra de ninguém do estado de exceção, na qual habita a vida nua, tendem a identificar-se, então que toda a vida torna-se sacra e toda política torna-se exceção*. Nesse processo de apropriação da vida pela política, tem-se que, durante o regime militar, os cidadãos não possuíam direitos nem escolhas, o Estado decidia por eles o que era ou não adequado, quem era ou não adequado a habitar o corpo social, qual era a vida que merecia ser vivida, que era politicamente relevante.

Na constante redefinição sobre quais são os “homens sacros”, realizada em todas as sociedades, intelectuais, artistas, políticos e quaisquer outros que se opuseram ao regime militar foram conduzidos à vida nua. Os limites que definiam a “sacralidade” de uma vida alargaram-se, deixando de estar restritos a um segmento social específico, situação que vai ao encontro da afirmação de Agamben, ao dizer que a *vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente*³⁸.

Para ao autor, uma das características essenciais da biopolítica moderna é a *sua necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar que articula e separa*

³⁶ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, 2007, p. 14.

³⁷ Segundo Agamben, a vida *que, com as declarações dos direitos humanos, tinha-se tornado o fundamento da soberania, torna-se, com a biopolítica moderna, o sujeito-objeto da política estatal (que se apresenta, portanto, sempre mais como “polícia”) [...]* (AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 155).

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 146.

*aquilo que está dentro daquilo que está fora*³⁹. Neste movimento contínuo, os opositores ao regime militar foram despidos de seus direitos de cidadãos, atingiam o limite no qual suas vidas deixavam de ser politicamente relevantes e transformavam-se apenas em vida sacra. Giorgio Agamben ressalta que:

[...] quando a vida torna-se o valor político supremo, coloca-se aí também o problema de seu desvalor; na verdade, tudo se desenrola como se nesta decisão estivesse em jogo a consistência última do poder soberano. Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal⁴⁰.

Esta é vida cujo valor político havia sido perdido e que, por isto, transformara-se em vida nua, incluída no ordenamento jurídico através de sua exclusão. Rosa destaca que:

[...] a anomia, capturada pelo ordenamento, acompanha a trajetória política brasileira, marcada pela exceção que expõe à vida nua milhares de brasileiros. Vida nua de todos aqueles que não estão, como comumente pensamos, “à margem do ordenamento social”, mas, sim, fazem parte de uma lógica excludente. Lógica que compõem a situação de abandono em relação à lei, na qual o banido não é simplesmente colocado para fora da lei, mas é abandonado por ela, e, paradoxalmente, é nesta situação de abandono que esses sujeitos se constituem no limiar entre vida e direito e representam a vida colocada para fora da jurisdição humana⁴¹.

Abandonados pela lei foram todos aqueles que ousaram a se pronunciar contra o regime militar. Como consequência de suas ações, foram excluídos do direito, representando o “mal” para o corpo social. Deviam ser combatidos, da mesma forma como se faz com um vírus ou qualquer outra situação que ameace nossa saúde. O remédio, indicado para combater esta doença do corpo social, foi a polícia, e o meio usado por esta foi a violência.

³⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 138.

⁴⁰ Ibid., p. 149.

⁴¹ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas - Campinas, SP, 2007, p. 43-44.

1.1 A VIOLÊNCIA E O PODER NO REGIME MILITAR

Um dos traços mais marcantes do regime militar brasileiro refere-se à violência empregada pelo próprio governo contra aqueles que se opunham aos seus projetos e práticas. Em um governo baseado no binômio segurança e desenvolvimento, era fundamental manter o controle sobre a população. Para tanto, investiu-se na construção de um enorme aparato repressivo, conforme veremos a seguir, responsável por ações brutais: prisões, torturas, assassinatos com minuciosos requintes de crueldade. Poder e violência quase se confundiam em um governo que fez do segundo um instrumento permanente, que gerou não somente o silenciamento e o medo, mas também provocou a revolta de muitos daqueles que se viam oprimidos, sem direitos e optaram pela resistência.

No entanto, como acredita Arendt, poder e violência têm significados distintos e tomá-los como sinônimos é errôneo. Ao definir poder, a autora escreve que este corresponde à *habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece, em existência, apenas enquanto o grupo se conserva unido*⁴².

Já a violência distingue-se do poder devido ao seu caráter instrumental, o seu uso é planejado com um propósito específico.

Um dos pontos mais relevantes na análise das noções de poder e violência é a sua relação de proporcionalidade, tendo em vista que a existência de uma delas, no cenário político, não exclui a outra. Conforme assinala Duarte:

quanto mais poder, menos violência e maior a distância em relação à tirania, ao despotismo, à ditadura e ao totalitarismo; quanto menos poder, mais intensas e mais disseminadas serão a violência e a crueldade dos meios e das instituições pelos quais se procura garantir a dominação⁴³.

⁴² ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 60.

⁴³ DUARTE, André. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt: uma consideração. In: ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 157.

Durante o regime militar⁴⁴, essa relação de proporcionalidade entre poder e violência, a qual se refere Duarte, foi perceptível. Embora os militares tenham feito uso da violência desde o golpe, em 1964, houve momentos em que o uso deste instrumento foi mais intenso. Estes ciclos de maior disseminação e intensificação da violência coincidiam com momentos de crises governamentais, nas quais se tinha o poder ameaçado frente à crescente articulação da oposição e a perda da base de apoio político.

Os exemplos mais significativos foram os fatos acontecidos em 1968 e que culminaram com a publicação do Ato Institucional nº 5. Sob iniciativa de Carlos Lacerda, que antes havia sido um ardoroso defensor e participante do golpe, surgiu a Frente Ampla, que tentava conseguir apoio de políticos, incluindo pessoas do MDB, da ARENA e até mesmo de Juscelino e Goulart (antes seus adversários), na defesa de metas, como a *redemocratização e um desenvolvimento econômico mais rápido*⁴⁵. Embora não tenha tido continuidade, este movimento contribuiu para que a contestação ao regime ganhasse visibilidade. Outro foco de oposição que trazia bem mais preocupação ao regime era o movimento estudantil que, apesar de ter sido combatido pelo primeiro governo militar, através da prisão de inúmeros de seus líderes e do desmantelamento de suas entidades representativas (a UNE havia sido posta na ilegalidade), voltava a mobilizar-se, e as suas ações políticas dirigiam-se *contra o aumento das taxas universitárias, as salas de aulas inadequadas e os cortes no orçamento do governo para a educação*⁴⁶, o que levou ao reinício das manifestações anteriormente sufocadas. Os protestos geravam reações cada vez

⁴⁴ Ao usar o termo “regime militar” e mesmo “militares” referimo-nos a coalizão de forças que passou a administrar o Estado após o golpe de 1964. Conforme destaca Mansan, *o papel político dirigente era exercido pelo alto oficialato do Exército (inclusive em relação à Marinha e à Aeronáutica), mas houve a atuação fundamental, embora relativamente secundária, de civis nos governos ditatoriais do período, em vários cargos importantes, destacando-se, entre eles, os ministérios civis. No plano econômico e social, o principal favorecido de fato com o regime civil-militar foi a classe dominante, dada a incessante busca de desenvolvimento econômico em moldes conservadores que marcou, em maior ou menor grau, todos os governos do período. Em relação ao golpe, o autor salienta que é importante lembrar também que setores liberal-conservadores da sociedade brasileira, que apoiaram inicialmente o movimento civil-militar que derrubou Goulart, contavam com o manutenção do “padrão moderador” por parte das Forças Armadas, não prevendo, em 1964, que isto mudaria, e o regime ditatorial seria mantido por duas décadas* (MANSAN, Jaime Valim. *Os expurgos na UFRGS: afastamentos sumários de professores no contexto da ditadura civil-militar* (1964 e 1969). Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009, p. 67).

⁴⁵ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 149.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 152.

mais violentas por parte da repressão. Ao exigirem melhores condições do restaurante Calabouço, em março de 1968, um estudante, Edson Luís de Lima e Souto, foi atingido por um tiro disparado pelos policiais, e ele morreu. O fato serviu de combustível para uma série de protestos e levou milhares de pessoas às ruas em diversos locais do país. Também ocorria, neste período, uma crescente mobilização da classe operária, a insurgência de greves, algumas de caráter marcadamente político, com forte ativismo sindical. Até segmentos que haviam apoiado o golpe, fornecendo as bases sociais para este, começavam a demonstrar insatisfação com o regime que, mesmo com a proibição de quaisquer tipos de manifestação, como passeatas e marchas, não conseguiu calar a voz dos opositores. O discurso do deputado Márcio Moreira Alves, em que criticava a repressão e a violência, impostas pelo regime, *sugeriu que os pais impedissem que seus filhos assistissem à parada de Sete de Setembro [...] e propôs que as mulheres brasileiras boicotassem seus maridos até que o governo suspendesse a repressão*⁴⁷. Despertou, assim, a ira dos militares que solicitaram ao Congresso a suspensão das imunidades parlamentares, para poderem processá-lo pela ofensa⁴⁸. A não aprovação do pedido levou, em 13 de dezembro de 1968, ao fechamento do Congresso, posto em recesso por tempo indeterminado e à decretação do AI-5, *ponto culminante da legislação autoritária e do autoritarismo, porque suspende os direitos civis comuns, inclusive o habeas corpus, devolve ao presidente a competência de cassar mandatos e direitos políticos e, de fato, para fazer os atos de governo que quiser e como quiser*⁴⁹. Portanto, não foi por pouco que se passou a definir este momento como “o golpe dentro do golpe”.

Na situação acima descrita, pode-se constatar uma crescente perda de apoio sofrida pelo governo militar, o que poderia culminar com o desmantelamento da base social que lhe fornecia o poder. Sendo assim, na tentativa de evitar que isso ocorresse e de frustrar as tentativas de organização da oposição, os militares intensificaram o uso da violência. Com isso, não conseguiram, instantaneamente, que os segmentos sociais que começavam a mobilizar-se contra o governo voltassem a lhe dar apoio. No entanto, silenciaram esta parte da população e investiram na desarticulação de qualquer tipo de oposição.

⁴⁷ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 162.

⁴⁸ COUTO, Ronaldo. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 94.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

O governo militar fez largo uso da violência, alegando ser este um instrumento indispensável no combate àquilo que chamavam de “terrorismo”. É por seu caráter instrumental que a violência dependerá, segundo Arendt⁵⁰, *da orientação e da justificação pelo fim que almeja*.

Neste ponto, se encontra mais uma diferença entre poder e violência, enquanto o primeiro precisa de legitimidade, o segundo deve ser justificado. Sobre isto Arendt escreve:

O poder não precisa de justificação, sendo inerente à própria existência das comunidades políticas; o que ele realmente precisa é legitimidade. [...] a legitimidade, quando desafiada, ampara-se a si mesma em um apelo ao passado, enquanto a justificação remete a um fim que pode ser justificável, mas nunca será legítima⁵¹.

Desta forma, durante o regime militar, houve um esforço estratégico permanente que visava à manutenção da legitimidade do governo. É praticamente senso comum o fato de nenhum regime político manter-se apenas pelo uso da força. Então, o regime militar, instaurado em 1964, buscou criar um sistema de valores e ideais que legitimassem as ações desse movimento. Este empenho garantiu, como já foi observado, ao grupo de poder amplo apoio da maioria dos segmentos que compunham a sociedade brasileira. Conforme Rezende⁵², *a busca de legitimidade centrava-se na construção de um suposto ideário de democracia que insistia no revigoramento da ordem, do progresso, da justiça social e de uma pretensa legalidade*.

O grupo de poder empenhou-se em construir a imagem do movimento de 1964, caracterizando-o como popular e tendo como meta a democracia, um objetivo digno e valoroso, que justificava os meios adotados para tal fim. Sendo assim, o deslocamento do poder constituinte do povo para a revolução, que se efetivou a partir dos vários Atos Institucionais, aparecia como uma medida saneadora e necessária para a construção de uma democracia livre de vícios e eficiente, de acordo com os interesses do povo brasileiro. No ideário difundido pelo regime militar,

⁵⁰ ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 68.

⁵¹ Ibid., p. 69.

⁵² REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade*. Londrina: UEL, 2001, p. 34.

*a ponte entre autoridade e o apelo à legitimidade se assentava basicamente na associação daquela primeira com a responsabilidade*⁵³.

Em sua análise sobre a pretensão de legitimidade por parte do regime militar, Rezende ressalta que a suposta democracia, defendida pelo grupo de poder, baseava-se em valores, como *associação de liberdade e autoridade, ordem e disciplina, combate ao comunismo, defesa da família, da propriedade e da empresa privada, entre outros*⁵⁴. Na tentativa de tornar estes valores comuns a toda sociedade e, assim, criar uma consciência coletiva, investiu-se em uma forte campanha que tinha como veículos desde as escolas até a televisão, além de forte controle sobre os meios de informação e produção cultural, nos quais se enfatizava a posição dos militares como protetores de tais valores e únicos capazes de colocar o Brasil na rota do desenvolvimento. Para difusão de sua mensagem e promoção de suas ações, foram criados órgãos, como a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) em 1968, que *fora fundada com o objetivo de criar um único centro de propaganda do governo*, como destaca Skidmore, *anteriormente cada órgão governamental tinha o seu próprio setor publicitário*⁵⁵.

Rezende assinala que *o sistema de ideais e valores sobre uma suposta democracia que a ditadura procurava elaborar estava estritamente vinculado às suas estratégias de ação nas diversas esferas, ou seja, econômica, política e psicossocial*⁵⁶. Este esforço contínuo explicita o quanto era essencial para a sobrevivência do regime ter a aceitação de suas ações por parte da população, desta forma incutiam nesta a ideia de que a fórmula para atingir a democracia seria a confiança total no executivo, que estaria ali para defender os interesses do povo que, por sua vez:

não tinha relação com a esfera política, mas com os condutores do regime que estavam buscando [...] disciplinar aquela esfera que nunca havia servido aos interesses da população. Isto era, sem dúvida, um elemento importante, por captar a subjetividade daqueles que sempre se sentiram excluídos do processo político. O regime excluía e tentava reverter a

⁵³ REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade*. Londrina: UEL, 2001, p. 65.

⁵⁴ Ibid., p. 70.

⁵⁵ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 221.

⁵⁶ REZENDE, op. cit., p. 2.

exclusão que sempre foi a tônica do sistema político brasileiro a favor de sua legitimação⁵⁷.

A justificativa para violência encontrava-se na ideologia de Segurança Nacional. Esta primava pela existência de um único bem jurídico, a segurança nacional, e *defendia que a guerra, por ser uma situação de extraordinária necessidade, exigia que se sacrificassem as liberdades a favor da ordem*⁵⁸. Porém, a guerra a que se refere esta ideologia não é a tradicional e, sim, a derivada de delitos. Essa peculiaridade faz com que não incidisse o Direito tradicional de guerra sobre aqueles que, segundo o regime militar, atentassem contra a segurança nacional, o que desencadeou um rigoroso combate aos inimigos, ou seja, os opositores ao regime. Combatido o inimigo interno, e estabelecida a ordem política e social, a nação poderia desenvolver-se economicamente, o que proporcionaria o bem-estar da população. Este era o principal objetivo, apontado pelos militares, ao justificarem a violência que cometiam cotidianamente.

1.2 O APARATO REPRESSIVO DO REGIME MILITAR

Os governos militares fizeram uso de inúmeros procedimentos jurídicos e dispositivos políticos que privaram os cidadãos de seus direitos, em especial os que se opunham ao regime. Nos “porões” da ditadura, ocorreram violências de todos os tipos: torturas física e psicológica, estupros e assassinatos. As atrocidades, cometidas contra os presos políticos pela própria polícia, supostamente responsável pela proteção e bem-estar da população, não foram consideradas crimes. Os algozes gozavam da mais absoluta impunidade. Suas vítimas não possuíam direitos, incluíam-se no ordenamento jurídico através de sua exclusão, haviam se transformado, então, em *homens sacros*.

⁵⁷ REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade*. Londrina: UEL, 2001, p. 83.

⁵⁸ MORAES, Ana Luisa Zago de. *O Estado de exceção e a seleção de inimigos pelo sistema penal: uma abordagem crítica no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 53-54.

Desde que tomaram o poder, com o golpe de 1964, os militares iniciaram a construção de um complexo sistema repressivo, que funcionou ininterruptamente durante todo o regime militar. Este aparato contribuiu para a indistinção entre política e polícia, segundo Rosa:

A polícia é um saber e uma inteligência do Estado, que tem a “ordem” em vista. Visando à manutenção da ordem, o Estado outorga à polícia (civil, militar e, em casos especiais, mesmo às Forças Armadas) o direito de vigiar a população, através de um poder de coação, amparado no ordenamento jurídico. Poder de coação física que faz com que a violência, atribuída às instituições responsáveis pela ordem, seja uma das mais perigosas⁵⁹.

Como escreve a autora, *violência e ilegalidades compunham a ditadura militar, amparadas na doutrina de segurança nacional que justificava, instigava e facilitava a violência*⁶⁰.

O fundamento do governo militar foi o binômio “segurança” e “desenvolvimento”, *ambos intrinsecamente associados à Doutrina de Segurança Nacional*⁶¹, gerada a partir dos anos 50, na qual foi constituída a base deste aparato. Tratava-se *de um conjunto teórico que agrupava elementos ideológicos, técnicas de aniquilamento do inimigo (infiltração, coletas de informações) e um programa político-econômico de governo*⁶². O principal teórico da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento foi o general Golbery do Couto e Silva, um dos articuladores do golpe, sendo a Escola Superior de Guerra (ESG) o “pólo teorizador” de tal doutrina.

Segundo Alves, a Doutrina de Segurança Nacional iniciava abordando uma teoria da guerra, em que abrangia *diferentes tipos de guerra: guerra total; guerra limitada e localizada; guerra subversiva ou revolucionária; guerra indireta ou psicológica*. A autora acrescenta que a guerra podia ser declarada ou não, a última forma vinculava-se às guerras de tipo revolucionária ou de insurreição que poderiam

⁵⁹ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, 2007, p. 46.

⁶⁰ Ibid., p. 59.

⁶¹ MACIEL, Wilma Antunes. *Repressão judicial no Brasil: O capitão Carlos Lamarca e a VPR na Justiça Militar (1969-1971)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003, p. 7.

⁶² STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 56.

envolver o *conflito armado no interior de um país entre partes de sua população*, o que a definiria como *guerra de “subversão interna”* e abrangeria a *guerra insurrecional e a guerra revolucionária*⁶³. Destaca-se que:

A guerra revolucionária é automaticamente vinculada à infiltração comunista e a iniciativas indiretas por parte do comunismo internacional, controlado pela União Soviética. É aqui que se torna essencial para a teoria o conceito de “fronteiras ideológicas”, oposto ao de “fronteiras territoriais”. Na guerra revolucionária, a guerra ideológica substitui a guerra convencional entre Estados no interior das fronteiras geográficas de um país. Este ponto é fundamental para a teoria do “inimigo interno” e da agressão indireta⁶⁴.

Para aqueles, à frente do poder, durante o regime militar, vivia-se, no Brasil, uma guerra não de tipo convencional, mas, sim, revolucionária. Embora não se efetivasse a partir do conflito armado, mas da forma psicológica e indireta, era extremamente ameaçadora. Se não fosse devidamente combatida poderia atingir seu objetivo de conquistar as *“mentes do povo” e, lentamente, disseminar as sementes da rebelião até encontrar-se em posição de incitar a população contra as autoridades constituídas*⁶⁵. Uma guerra não declarada, em que qualquer um poderia ser o inimigo, um “inimigo interno”. Contexto no qual toda a população tornava-se suspeita, portanto um alvo a ser controlado e combatido. É importante salientar que o inimigo, a ser exterminado, e o tipo de atividade por ele desempenhada, que poderia ser considerada como uma ameaça, eram determinados pelo próprio Estado e o seu aparato repressivo. Consequentemente, *a responsabilidade pelo controle das atividades subversivas ou revolucionárias dota as forças militares de poderes praticamente ilimitados sobre a população*⁶⁶. É evidente que, pela lógica difundida pela Doutrina de Segurança Nacional, norteadora das ações do Estado e de seu aparato repressivo, todo cidadão era suspeito e culpado, em uma clara inversão da premissa que estabelece que todo cidadão é inocente até que se prove o contrário. Conforme Alves, a teoria do “inimigo interno” gerou a criação de dois tipos de estruturas defensivas, como se vê a seguir:

⁶³ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 43-44.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

Primeiro, o Estado deve criar um Aparato Repressivo e de controle armado capaz de impor a sua vontade e, se necessário, coagir a população. Depois, ele montará uma formidável rede de informações políticas para detectar os “inimigos”, aqueles setores da oposição que possam estar infiltrados pela ação comunista “indireta”⁶⁷.

Observa-se que, ao assumirem o poder, os militares iniciaram a construção de um sofisticado aparato repressivo que, diferentemente do que alguns autores defendem, não foi acionado apenas em resposta às ações de grupos de esquerda, mas cuja consolidação foi uma diretriz do Estado. Mesmo que tenham existido ciclos de maior repressão no regime, a institucionalização do sistema repressivo foi contínua e representava um projeto de governo, que possuía as suas bases ideológicas na Doutrina de Segurança Nacional, principalmente nos aspectos relacionados à questão do “inimigo interno”. Acrescenta-se que:

A necessidade de segurança interna justifica o controle e a repressão da população, seja pela coação implícita (propaganda) ou explícita (violência, cassação, censura). [...] O fato de ser impossível determinar com precisão o inimigo interno faz com que o aparelho repressivo amplie-se com o aprofundamento do Regime Militar, aumente a dose de violência e a restrição às liberdades individuais⁶⁸.

A institucionalização da repressão iniciou-se nos primeiros dias depois de deflagrado o golpe, através do Ato Institucional nº. 1 (AI-1) que, em seu início, já afirmava que era destinado a *assegurar ao novo governo, a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil*. Esclarecia também que a revolução não procurava legitimar-se pelo Congresso. *Este é que recebe deste Ato Institucional, resultante do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação*⁶⁹. Isso demonstra que a suspensão das leis em vigor era vista como uma necessidade a ser posta em prática com urgência frente à crise que assolava o país e veio a contribuir para caracterizar o regime militar, imposto em 1964, como um Estado de Exceção que seria:

⁶⁷ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 48.

⁶⁸ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 58.

⁶⁹ BRASIL. *Ato Institucional nº. 1*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso: em 11 dez. 2009.

*aquel que debido a circunstancias límites, casi siempre motivadas por una crisis política grave abandona la normatividad del Estado de derecho para adquirir formas excepcionales al margen de la legalidad institucional representada por el modelo tradicional del Estado democrático-parlamentario*⁷⁰.

De acordo com o que já havia sido abordado anteriormente, o AI-1 ampliava significativamente a autonomia do executivo, ao mesmo tempo em que limitava os poderes do Congresso. Esse fato pode ser facilmente constatado no seu Artigo 5º, o qual definia que cabe, *privativamente, ao Presidente da República a iniciativa dos Projetos de lei que criem ou aumentem a despesa pública [...]*; o Artigo 7º que estabelecia que ficariam *suspensas, por 6 (seis) meses, as garantias constitucionais de vitaliciedade e estabilidade*; ou ainda o Artigo 10, que autorizava ao poder executivo a cassação de direitos políticos pelo prazo de dez anos, sem que houvesse apreciação judicial desses atos⁷¹. Segundo Alves, ao promulgar o AI-1, foram lançadas as *primeiras bases legais para a aplicação da Doutrina de Segurança Nacional*⁷², da mesma forma que se facilitaram os expurgos e o controle dos setores militares.

O próximo passo na construção do aparato repressivo do Estado foi a instituição dos Inquéritos Policial-Militares (IPMs), em 27 de abril de 1964, que se destinavam a *investigar as atividades de funcionários civis e militares de nível municipal, estadual e federal, para identificar os que estavam comprometidos com atividades “subversivas”*⁷³. A ação, conhecida como Operação Limpeza, contribuiu para que fossem excluídos do governo aqueles que se opunham ao regime instalado. Segundo análise feita por Stephanou, os inquéritos detinham-se em punir e não em investigar as denúncias, sem diretrizes que estipulassem a forma correta para encaminhamento dos processos. Era, portanto, o coronel responsável pela condução destes que decidia as regras a serem seguidas. São essas características que permitiram a Stephanou afirmar que os IPMs *inquisitoriais, se processavam em segredo, com o réu incomunicável, submetido a coerções físicas e psicológicas. [...]*

⁷⁰ DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado terrorista argentino: quince años despues, una mirada critica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 211.

⁷¹ BRASIL. *Ato Institucional nº. 1*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br.legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁷² ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 67.

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

O testemunho da “opinião pública” era suficiente para provar as atividades subversivas⁷⁴. Depois de concluída a investigação, o processo era analisado pelo chefe do departamento ao qual pertencia o acusado, e, conforme Alves, a *decisão final pela punição cabia ao presidente, aos governadores de Estados ou aos prefeitos*⁷⁵. No entanto, a forma pela qual os processos eram conduzidos levava o Judiciário e o Supremo Tribunal Federal a contestarem e revogarem a aplicação de muitas das penas, em uma fase em que o poder Judiciário ainda preservava alguma independência. Destaca-se aqui a função de “exemplo” que os IPMs possuíam. O seu “efeito demonstrativo” contribuía para disseminação do medo e da insegurança entre a população, intimidando atividades opositoras. Os expurgos, realizados através dos IPMs, atingiram diversos segmentos da sociedade, entre os quais as próprias Forças Armadas, o Legislativo, os movimentos sociais que haviam articulado-se nos anos anteriores, como ligas camponesas, sindicatos, movimento estudantil, de trabalhadores, das universidades. Enfim, procurava-se eliminar todos aqueles que haviam tido vínculos com o governo de João Goulart, ou que possuísem uma postura que pudesse ser considerada subversiva, em uma clara tentativa de dominação, via coerção. Sobre os expurgos, realizados no meio acadêmico, Mansan deixa claro que:

foram promovidos com a intenção de reprimir indivíduos e grupos percebidos por setores da sociedade política e por setores da universidade como ameaças reais ou potenciais ao bloco dominante, em função de motivos diversos, derivados de, pelo menos, um dos seguintes fatores: perfis político-ideológicos; vínculos político-partidários com partidos e movimentos políticos de oposição; e ações diversas (como a defesa de estudantes e protestos contra expurgos) suposta ou efetivamente praticadas dentro ou fora da instituição⁷⁶.

Simultaneamente aos IPMs, teve início a criação dos órgãos que seriam responsáveis pela repressão. O primeiro a ser oficializado foi o Serviço Nacional de Informações (SNI), em 13 de junho de 1964, com a função de assessorar o Executivo e colaborar com o Conselho Nacional de Segurança, ao qual estava

⁷⁴ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 62-63.

⁷⁵ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 69.

⁷⁶ MANSAN, Jaime Valim. *Os expurgos na UFRGS: afastamentos sumários de professores no contexto da ditadura civil-militar (1964 e 1969)*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009, p. vii.

submetido. Em um regime no qual a segurança interna é a base do governo, torna-se fácil compreender as razões que levaram o SNI a transformar-se em um “poder político” quase tão importante quanto o Executivo, com grande independência. Entre as funções do SNI, estavam a coleta, a análise e a distribuição de informações pertinentes à segurança interna, sendo permitido recorrer *secretamente aos serviços e à colaboração, pagos ou não, de civis, militares, funcionários públicos ou qualquer outra pessoa, para a consecução de missões específicas e especiais*⁷⁷. O seu chefe era nomeado diretamente pelo presidente e possuía *status* de ministro. Stephanou afirma que o SNI foi, na prática, uma polícia secreta e serviu para espionar a população. As causas disso, para o autor, ocorreram pelo fato de o órgão ter larga autonomia, que o desobrigava a revelar informações ou mesmo discutir a sua estrutura, a sua forma de funcionamento ou o seu orçamento que lhe era disponibilizado⁷⁸.

Em uma progressiva busca de controle, eliminação da oposição e centralização do poder nas mãos do executivo, assistiu-se à imposição do Ato Institucional nº. 2 (AI-2), cujo conteúdo visava, principalmente, a enfraquecer o Judiciário e limitar ainda mais o Legislativo. O governo tentara inutilmente fazer com que as medidas fossem aprovadas no Congresso, na forma de emenda constitucional, o que demandaria dos congressistas um ato praticamente suicida. A recusa gerou uma crise política e abriu espaço para que os setores linha-dura influenciassem o presidente Castello Branco.

No preâmbulo do AI-2, tentou-se, claramente, justificar a sua imposição com argumentos sobre a imponente necessidade de continuidade e institucionalização da “revolução”, o que demandava tranquilidade. É importante ressaltar que o “poder constituinte da revolução” era exposto como intrínseco a ela e mostra que a separação clássica entre os três poderes, característica das democracias, foi suprimida pelo regime militar. Outro ponto a ser assinalado refere-se à redefinição de inimigo interno, que deixou de ser aquele que havia estado ligado ao governo anterior e passou a ser qualquer um que desafiasse a ordem revolucionária.

Alves sugere que as medidas, adotadas no AI-2, podiam ser divididas em três categorias: *aquelas destinadas a controlar o Congresso Nacional, com o*

⁷⁷ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 89.

⁷⁸ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 67.

*conseqüente fortalecimento do poder Executivo; as que visavam especialmente ao Judiciário; e as que deveriam controlar a representação política*⁷⁹.

Conforme propôs a autora, a primeira categoria de medidas era destinada a controlar o Congresso Nacional, destacando-se o Artigo 2º, que estabelecia que uma emenda seria aceita se *fosse aprovada por maioria absoluta na Câmara dos Deputados e no Senado Federal*⁸⁰, o que eliminava a necessidade de aprovação por dois terços, assim como o Artigo 13, em que o Presidente da República era autorizado a decretar estado de sítio, *para prevenir ou reprimir a subversão da ordem interna*⁸¹. Resoluções deste tipo levaram ao fortalecimento do Executivo e contribuíram para que o poder Legislativo passasse a cumprir apenas um papel figurativo.

A segunda categoria, apontada por Alves, referia-se ao conjunto de medidas que visavam, particularmente, ao Judiciário. Percebe-se, de forma clara, que o objetivo do Executivo era o de limitar a autonomia deste poder, controlando as resoluções, tomadas nesta esfera, que, como foi tratado anteriormente, questionavam muitas das ações dos militares, principalmente no que se referia aos IPMs. O AI-2 aumentou o número de ministros do Supremo Tribunal Federal para dezesseis⁸², sendo estes nomeados pelo próprio presidente, da mesma forma que os juízes federais⁸³. O Artigo 14 suspendia as *garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por tempo certo*⁸⁴. Abriu-se, assim, o caminho para expurgos no poder Judiciário que, pelo Artigo 19, não poderia questionar os *atos praticados pelo Comando Supremo da Revolução e pelo Governo federal*⁸⁵. Salienta-se que os *civis, acusados de crimes contra a segurança nacional, seriam processados em Tribunais Militares*⁸⁶, o que ampliava, significativamente, os poderes do aparato

⁷⁹ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 111.

⁸⁰ BRASIL. *Ato Institucional nº. 2; Artigo 2º*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸¹ BRASIL. *Ato Institucional nº. 2; Artigo 13*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸² BRASIL. *Ato Institucional nº. 2; Artigo 98*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸³ BRASIL. *Ato Institucional nº. 2; Artigo 105*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸⁴ BRASIL. *Ato Institucional nº. 2; Artigo 14*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸⁵ BRASIL. *Ato Institucional nº. 2; Artigo 19*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸⁶ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 112.

repressivo. Cabia unicamente aos militares a responsabilidade de determinar quem era ou não subversivo e puni-lo, sem que o acusado tivesse qualquer possibilidade de recorrer da sentença imposta.

A terceira categoria, apontada por Alves, referia-se às medidas, contidas no AI-2, que fixavam inúmeras restrições à representação política. Estas impunham que as eleições para presidente e vice-presidente seriam indiretas, por meio de voto nominal e maioria simples no Congresso Nacional; reforçavam também o direito do poder Executivo de cassar mandatos eleitorais e suspender direitos políticos; e estipulavam o que tal suspensão acarretaria:

- I – a cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II – a suspensão do direito de votar e ser votado nas eleições sindicais;
- III – a proibição de atividade ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV – a aplicação, quando necessária, à preservação da ordem política e social das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de freqüentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado.

Como bem avalia Alves, este artigo, conhecido como o “Estatuto dos Cassados”, destinava-se, com *toda evidência, a eliminar da vida política ou de atividades sindicais todos aqueles considerados “inimigos internos” pelo Estado*⁸⁷. O indivíduo que houvesse sido acusado de crimes políticos e por estes tivessem sido condenados, via-se desprotegido, sem ter, ao menos, alguns direitos básicos, como o de ir e vir. O Estado tornou-se, assim, o regulador absoluto da vida no país, tinha total possibilidade de mando e, pelos inúmeros dispositivos existentes nos Atos que havia imposto e que ainda viria a impor, as suas ações eram inquestionáveis.

O fortalecimento dos poderes do Executivo foi crescente e atingiu o seu auge com o Ato Institucional nº. 5 (AI-5). No preâmbulo, é declarado, explicitamente, que não se admitiriam quaisquer ações “subversivas”, sem que, no entanto, fossem definidas, de forma clara, em que estas consistiam. Procurava-se justificar a imposição de tal instrumento, argumentando-se que as medidas, nele adotadas, objetivavam o cumprimento dos compromissos assumidos pela coalizão civil-militar

⁸⁷ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 114.

junto ao povo brasileiro. O regime militar assumiu que não permitiria nenhum tipo de questionamento ou oposição ao que fora estabelecido por ele. Afirmava que o governo:

[...] não só não pode permitir que pessoas ou grupos anti-revolucionários contra ela trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro, bem como porque o Poder Revolucionário, ao editar o Ato Institucional nº 2, afirmou, categoricamente, que “não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará” e, portanto, o processo revolucionário em desenvolvimento não pode ser detido⁸⁸;

Os atos subversivos, “oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais”, forçavam, de acordo com o expresso no AI-5, a adoção de medidas que impedissem que os “ideais superiores da Revolução” fossem frustrados. O processo de centralização do poder, nas mãos do Executivo, via-se completo com o AI-5, que permitia ao presidente: decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores por tempo indeterminado⁸⁹; legislar em todas as matérias; suspender direitos políticos e cassar mandatos; suspender, também, *a garantia de hábeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular*⁹⁰. Assim como no AI-2, todos os atos do governo não passariam por nenhuma apreciação judicial. Alves aponta que a consequência mais grave do Ato Institucional foi ter aberto *o caminho para a utilização descontrolada do Aparato Repressivo do Estado de Segurança Nacional*. A autora enfatiza que, por não existir um prazo que limitasse o período de vigência do AI-5, os poderes extraordinários passaram a ser ordinários, *o Estado corporificava-se no Executivo e a ele se circunscrevia*⁹¹. Esta ideia é complementada pela afirmação de Stephanou: *sem políticos civis, sem imprensa combativa, sem um judiciário autônomo, o Regime tornava-se exclusivamente militar, as Forças Armadas alcançam a hegemonia absoluta dentro do Estado brasileiro*⁹².

⁸⁸ BRASIL. *Ato Institucional nº. 5*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁸⁹ BRASIL. *Ato Institucional nº. 5; Artigo 2º*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁹⁰ BRASIL. *Ato Institucional nº. 5; Artigo 10*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁹¹ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 162.

⁹² STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 82.

Contudo, o governo não se limitou às medidas do AI-5. Através do Ato Institucional nº. 13, instituiu o banimento do território nacional daquele que se tornasse *inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional*⁹³ e, pelo Ato Institucional nº. 14, poderia, inclusive, ser condenado à pena de morte ou à prisão perpétua. A esses instrumentos uniram-se a uma série de decretos, como os que regulamentaram a Lei de Segurança Nacional e a própria Constituição de 1969.

Todos esses artifícios legais permitiram a sofisticação cada vez maior do aparato repressivo, que intensificou sua ação e possuía total arbítrio para decidir o que seria ou não considerado crime contra a Segurança Nacional, já que as leis eram muito vagas ao definirem o que efetivamente atentava contra a ordem instituída. Em 1971, o *governo baixou decreto-lei autorizando o Executivo a promulgar decretos-lei secretos, cujos textos não seriam divulgados em qualquer publicação oficial*⁹⁴.

Na incessante busca e destruição do “inimigo interno”, a máquina repressiva desenvolveu-se rapidamente e, conforme o estudo de Alves, esta era constituída de três elementos distintos, mas integrados: *a vasta rede de informação política; órgãos e organizações diretamente responsáveis pelas ações repressivas em nível local; e os aparatos das Forças Armadas, usados no controle político interno*⁹⁵.

Na complexa engrenagem do aparato repressivo, assinala-se o, já comentado, Serviço Nacional de Informações, submetido ao Conselho Nacional de Segurança; além do Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Aeronáutica (CISA) e o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), todos eles responsáveis pela coleta de informações. Nota-se que, embora oficialmente ligados ao SNI, estes centros gozavam de considerável autonomia, observando-se certa rivalidade na coleta de informações sobre militares e civis⁹⁶. Para controlar o “público interno”, ou seja, os próprios militares, existia, em cada setor das Forças Armadas, um serviço secreto: no Exército, o E-2; na Marinha, o M-2, e, na Aeronáutica, o A-2. Viu-se um

⁹³ BRASIL. Ato Institucional nº. 13; *Artigo 1º*. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

⁹⁴ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964 – 1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 192.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 210.

alargamento da função destes serviços secretos que executaram também a *vigilância política e até a repressão física direta do “público externo”*⁹⁷.

Oficialmente, eram responsáveis pela repressão dos civis, até 1967, o CENIMAR e as polícias estaduais que, por meio da Secretaria Estadual de Segurança Pública, coordenava o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS ou DEOPS), ao qual estavam submetidas às Divisões Municipais de Polícia. Ao tratar do DOPS/RS, Bauer⁹⁸ relata que a militarização deste órgão não se efetivou apenas pela presença física de militares em cargos importantes, mas, principalmente, pela possibilidade de realização das doutrinas por eles difundidas. Fato também defendido na pesquisa de Rosa, o qual afirma que a *polícia, através do DOPS, servia aos militares de uma forma magnífica, era como que um prolongamento do Exército [...], um cão fiel da ditadura*⁹⁹.

A oposição ao regime, o crescimento da luta armada e o conseqüente recrudescimento da repressão levou a criação de outros organismos, especialmente treinados para a obtenção de informação, e o principal foi a Operação Bandeirantes (OBAN):

Financiada por industriais brasileiros e multinacionais, a OBAN operou em 1969 vinculada ao Segundo Exército, baseado em São Paulo. Com o desenvolvimento da dialética da violência, a OBAN foi levada a outros estados, mas as suas principais atividades eram no Rio de Janeiro e em São Paulo¹⁰⁰.

A OBAN visava a empreender *ações de captura e desmonte de grupos armados de oposição, usando métodos e técnicas marcadamente violentos*¹⁰¹, com o apoio e financiamento de setores da sociedade civil que se aliaram à repressão.

⁹⁷ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964 – 1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 210.

⁹⁸ BAUER, Caroline Silveira. *Avenida João Pessoa, 2050 - 3 andar: terrorismo de estado e ação de polícia política no Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (1964-1982)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006, p. 71.

⁹⁹ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 83.

¹⁰⁰ ALVES, op. cit., p. 210.

¹⁰¹ D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo. A memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 17.

Como esclarece Dockhorn, a experiência, bem sucedida da OBAN na repressão ao inimigo interno, levou a criação dos Centros de Operações de Defesa Interna (CODI) em 1970, *coordenando a ação e sendo o elo de ligação dos variados órgãos operacionais que detinham a incumbência da luta repressiva*¹⁰².

Entre suas funções:

Incluía-se fazer o planejamento coordenado das medidas de defesa interna, inclusive as psicológicas, controlar e executar essas medidas, fazer a ligação com todos os órgãos de defesa interna, coordenar os meios a serem utilizados nas medidas de segurança¹⁰³.

Subordinavam-se ao CODI os Departamentos de Operações e Informações (DOI). Aos CODI-DOI cabia comandar as equipes de busca, interrogatório e análise de informações. Em 1969, a Polícia Militar passou a ser subordinada ao Exército, com isto atuou na repressão. Rosa constata que:

O incremento dessa estrutura repressiva, a destinação privilegiada de verbas, o reconhecimento financeiro e formal para as mais bem sucedidas no combate à repressão propiciou a criação e disseminação de inúmeros esquadrões da morte pelo país, como estruturas paralelas de repressão e assassinatos. Seus integrantes: policiais civis e militares, eventualmente pessoas de fora da polícia. Isso contribuiu para a descentralização do controle social no entrelaçamento entre os órgãos de repressão (formais e informais)¹⁰⁴.

Um imenso aparato repressivo foi construído durante o regime militar, garantiu, mediante a coerção, o silêncio e o desmantelamento de qualquer forma de oposição. Todos eram suspeitos e vigiados constantemente, em um Estado que buscava um controle cada vez maior sobre a população que, por sua vez, não possuía direitos, a sua vida estava à margem da lei.

¹⁰² DOCKHORN, Gilvan Odival Veiga. *Quando a ordem é segurança e o progresso é desenvolvimento: O estado civil-militar brasileiro*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999, p. 277.

¹⁰³ D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo. A memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 17.

¹⁰⁴ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 59.

1.3 A VIDA NUA NO REGIME MILITAR

Rosa adverte que a proteção que o Estado oferece à vida *está inserida nos ideais de pureza e ordem, e, enquanto cuida-se a vida de uns, autoriza-se a morte de outros*¹⁰⁵. No contexto da biopolítica, são traçados *cotidianamente os limites entre a vida protegida (que deve ser preservada, ordenada) e a vida nua (que pode ser descartada)*¹⁰⁶. A vida nua é matável, pode ser eliminada – deve ser eliminada – e esta ação não acarreta nenhuma punição, pois não se constitui em um crime, a vida nua está fora da jurisdição. É fundamental alertar que *ser um perseguido político em época de ditadura significava, neste sentido, ter sido colocado no “limiar entre vida e direito”, deter o estatuto de “vida nua”, vida matável, perigo, sujeira a ser eliminada*¹⁰⁷. Aqueles, considerados subversivos pelos militares, não possuíam direitos, estavam totalmente expostos ao poder do Estado, aos seus mandos e desmandos, haviam perdido o *status* de cidadãos e passaram a representar um “grande perigo”, que devia ser combatido a todo custo, a fim de proteger o restante da população que ainda se enquadrava nas normas do Estado.

Na repressão, ao inimigo interno o governo não poupou esforços, criou um enorme aparelho repressivo, transformou em rotina as *blitz*¹⁰⁸, institucionalizou a tortura, cujo “efeito demonstrativo”, *capaz de intimidar os que têm conhecimento de sua existência e inibir a participação política*¹⁰⁹, era talvez a consequência mais desejada para aqueles que a aplicavam. Alves destaca que as histórias dessas práticas de violência institucionalizada eram rotineiras entre a população e passaram a fazer parte da cultura política brasileira. Para a autora:

¹⁰⁵ ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁸ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. Como esclarece a autora, as blitz eram operações de busca e detenção em larga escala contra populações desarmadas. Efetivavam-se pela ocupação militar de determinada área para busca de casa em casa, e não estar com todos os documentos naquele momento já era suficiente para ser preso.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 204.

A evidência da repressão de Estado criou uma “cultura do medo” na qual a participação política equiparou-se ao risco real de prisão e conseqüente tortura. Configurava-se assim, com toda a evidência, um poderoso elemento dissuasivo da prática e da participação política¹¹⁰.

Outros autores, entre os quais Bauer, também abordam a difusão da “cultura do medo” na sociedade brasileira e o efeito demonstrativo que as ações repressivas do Estado geraram. Em sua dissertação, a autora ressalta que “O uso do terror só tem utilidade política se ele torna-se público. Isso explica a trivialização do terror. O medo, nesse sentido, tem duas funções: punir a vítima e usar essa punição como exemplo para aqueles que a circulam”¹¹¹.

O medo e o terror transformaram-se em formas de dominação política e geraram a cultura do medo no interior da sociedade, consequência clara da combinação de diversos elementos, entre os quais:

a volatilidade de definição dos crimes, a limitação dos direitos individuais legais, a proibição do acesso a informações e dificuldades de comunicação, a fragmentação da comunidade e os esforços coletivos (particularmente a supressão de associações, partidos políticos, sindicatos, etc.); e, finalmente, a ampla utilização de coerção física, combinada com atividades semiclandestinas, como a tortura e as execuções ilegais¹¹².

O silêncio era imposto à sociedade, proibida de se pronunciar, sem ninguém a quem recorrer, sem forças para lutar contra um Estado com poderes praticamente ilimitados. O medo paralisava, e desafiar o Estado era algo perigoso e, por isto mesmo, deveria ser evitado. A insegurança fazia parte do cotidiano das pessoas que, em sua maioria, estavam conscientes de que *o preso político, designado como inimigo da pátria, era retirado do pacto, desqualificado como cidadão e tratado como monstro*¹¹³. O emprego do terror por parte do Estado tinha objetivos bastante específicos:

¹¹⁰ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 204.

¹¹¹ BAUER, Caroline Silveira. *Avenida João Pessoa, 2050 - 3 andar: terrorismo de estado e ação de polícia política no Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (1964-1982)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006, p. 33.

¹¹² *Ibid.*, p. 37.

¹¹³ KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004, p. 47-48.

Visava tanto à destruição física dos adversários como também à dominação de sua resistência e vontade, além de servir como uma forma de “punição exemplar”. [...] Além disso, os regimes que fazem largo uso da violência conseguem não somente paralisar a oposição, “mas também forçar a adesão ao regime dos membros passivos da comunidade”¹¹⁴.

A sociedade era vigiada e controlada por um Estado regido por uma lógica de desmobilização política como garantia de paz social¹¹⁵. Essa obsessão por vigilância, por prevenir e reprimir qualquer atividade que pudesse ser considerada subversiva gerou uma lógica da suspeita que norteava os agentes e colaboradores do aparato repressivo e estipulava que o mais importante que a informação, em si, era a produção da suspeita. Assim:

Dentro dessa lógica de “produção da suspeita” produzida pelos informantes, a “comunidade de informações” não apenas alertava o governo aos serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas também, através da sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços. [...] Os espaços, as instituições e as personalidades ligados à cultura (artes, educação, jornalismo) eram particularmente vigiados pela “comunidade”¹¹⁶.

Com isso, pode-se inferir que, no contexto vivido no Brasil, de constante busca pelo inimigo interno e quase total liberdade de intervenção do Estado, intelectuais e artistas estavam na mira da repressão que, com o poder de ação obtido, podiam ser consideradas subversivas mesmo manifestações alheias a políticas. Perseguiu-se qualquer um que escapasse aos padrões de comportamento impostos como adequados. Ao tornar-se suspeita, qualquer pessoa passava a integrar a vida nua e representar um perigo a nação e aos outros, o que autorizava o Estado a tomar as devidas decisões, a fim de eliminar a ameaça.

¹¹⁴ BAUER, Caroline Silveira. *Avenida João Pessoa, 2050 - 3 andar: terrorismo de estado e ação de polícia política no Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (1964-1982)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006, p. 117.

¹¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. [online]. 2004, v. 24, n. 47. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 15 jan. 2010, p. 104.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

2 O TEATRO DURANTE O REGIME MILITAR

[...] a minha geração estava conscientemente empenhada na luta por um determinado tipo de teatro e pela defesa de certos valores cênicos que então julgávamos os únicos corretos para o processo cultural nacional (a princípio, o nosso 'modelo' era o Teatro Brasileiro de Comédia, depois o 'ideal' passou a ser o trabalho desenvolvido em São Paulo pelo Teatro de Arena) [...] ¹¹⁷.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela efervescência cultural, pela experimentação e arte engajada, que procurou se integrar às lutas políticas e sociais e tomou para si a tarefa de conscientizar o povo brasileiro sobre a exploração socioeconômica e explicitar as arbitrariedades impostas pelos militares. Iniciativas deste caráter foram claras em setores da produção cultural, como o cinema, o teatro, a música popular e a literatura, os quais refletiam a agitação vivenciada pela sociedade brasileira. Afinal, toda forma de arte é um reflexo da sociedade na qual está inserida, sendo impossível desvincular a obra artística do meio em que foi produzida, ou seja, do contexto social que gerou e permitiu que ela surgisse.

Havia a preocupação de nacionalizar as diferentes linguagens artísticas (teatro, cinema, música, literatura, artes plásticas) que, segundo os artistas e intelectuais empenhados neste projeto, dialogavam com tendências estéticas e tradições culturais exteriores à realidade brasileira. A manifestação disso foi a construção de uma arte nacional-popular de uma pedagogia política e estética da classe média intelectualizada acerca da realidade da cultura e do povo brasileiro ¹¹⁸.

Nesse contexto, surgiu o Teatro de Arena (1953) como uma antítese ao Teatro Brasileiro de Comédia ¹¹⁹, dando início a uma nova dramaturgia, que dominou

¹¹⁷ PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: HUCITEC, 1993, p. 14.

¹¹⁸ SOUZA, Milandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 7.

¹¹⁹ O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi uma companhia particular, sustentada por representantes da indústria e dos negócios paulistas, que funcionou ininterruptamente de 1948 até 1964. O TBC consolidou a profissionalização do teatro nacional e recuperou parte do atraso em que este se encontrava em matéria de informação sobre as modernas tendências do espetáculo, em relação aos países de maior tradição teatral. Mas foi incapaz de incorporar no seu trabalho seja uma preocupação com a realidade nacional, seja um interesse pela dramaturgia brasileira ou pela busca de um estilo de encenação que pudesse ser identificado com o nacional (Ver: MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004).

os palcos nos anos seguintes; uma dramaturgia, em primeiro lugar, nacionalista, que se empenhava em refletir um estilo de viver, falar e agir inconfundivelmente brasileiro, que rejeitava os modelos importados e que se debruçava sobre os problemas das faixas menos privilegiadas da sociedade – os operários e os camponeses – procurando fazer-se porta-voz de suas reivindicações, uma arte que objetivava o desentorpecimento do espectador¹²⁰. Souza observa que, paulatinamente, o Teatro de Arena se *transformava em porta-voz dessa vertente engajada do teatro brasileiro que criticava o predomínio do repertório estrangeiro, acreditava na produção dramatúrgica nacional e investia na formação de elenco e equipe técnica*¹²¹. Elemento fundamental na definição do projeto, defendido pelo Teatro de Arena, foi a concepção de arte *como um meio de luta política, instrumento capaz de conscientizar o homem de seu papel de agente transformador da sociedade*¹²². Para compreensão do projeto defendido pelo Teatro de Arena, é importante conhecer as propostas e as teorizações de Augusto Boal, diretor do grupo de 1956 a 1970. Isso se tornou possível através do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Nele o autor divide os elencos nacionais em clássicos e revolucionários:

São clássicos não os que montam obras clássicas, mas os que procuram desenvolver e cristalizar um mesmo estilo através de seus espetáculos. [...] Já o Teatro de Arena elabora outra tendência, a do teatro revolucionário [...] o seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que se sucedem no tempo, coordenada e necessariamente a coordenação é artística e a necessidade social¹²³.

Evidencia-se, no trecho, a defesa de uma constante adaptação dos grupos teatrais, tendo em vista as condições sociais do universo no qual se inserem, daí que a experimentação de técnicas ser sempre bem vinda. Foi, a partir da diferenciação entre elencos clássicos e revolucionários, que Boal periodizou as

¹²⁰ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

¹²¹ SOUZA, Milandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 17.

¹²² SOARES, Michele. *Resistência e Revolução no teatro: Arena conta movimentos libertários (1965-1967)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2002, p. 17.

¹²³ BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 188.

atividades do Teatro de Arena de São Paulo da seguinte forma: 1ª) Não Era Possível Continuar Assim; 2ª) A Fotografia; 3ª) Nacionalização dos Clássicos; 4ª) Musicais¹²⁴.

Enfatiza-se que os artistas do Teatro de Arena, seguidos pelos integrantes do CPC, partiram de *conceitos e autores marxistas e das teses do PCB, para empreender a politização das artes no Brasil dos anos 1950 e 1960*¹²⁵. Outro aspecto, merecedor de destaque, refere-se ao fato de que evidenciar a realidade brasileira e ampliar o seu público foram duas questões que permearam o universo teatral brasileiro no período assinalado. Conforme escreve Souza:

Como não havia consenso sobre como empreender a nacionalização e a popularização do teatro brasileiro, atores, dramaturgos, diretores, grupos e companhias teatrais adaptaram essas demandas mais amplas de acordo com a concepção que nutriam sobre engajamento artístico, linguagem teatral, relação com mercado e público, etc. Nesse processo de consolidação das ideologias nacionalistas e de constituição do engajamento artístico, a função do grupo, vinculado ao Teatro de Arena, foi estratégica, pois influenciou os debates e as discussões acerca da nacionalização e politização do teatro brasileiro nos anos 1950 e 1960, assim evidenciaram-se os anseios e as ambigüidades de um grupo comprometido, em última instância, com a realidade nacional¹²⁶.

O Teatro de Arena de São Paulo foi o pioneiro na defesa do engajamento político e social nos palcos brasileiros. Mesmo que os grupos surgidos posteriormente tenham criticado alguns pontos do projeto empreendido pelo Arena, foi este grupo que abriu as portas dos teatros nacionais à politização, representando, em seu espetáculos, personagens inspirados pelo cotidiano e que vivenciavam problemas comuns nas classes trabalhadoras. Em relação a estes aspectos e aos limites impostos pelo projeto e ambições do Arena, é reveladora a crítica do Oduvaldo Vianna Filho, ao se desligar do grupo:

¹²⁴ A primeira etapa atendia às necessidades do público mais politizado que desejava encenações que fossem ao encontro da realidade. A segunda fase teve como tema as singularidades da vida, tendo sido esta a principal limitação: a plateia via o que já conhecia. A terceira etapa, "A Nacionalização dos Clássicos", definia-se pela montagem de textos estrangeiros, sobretudo aqueles considerados clássicos pelo pensamento ocidental, que ia ao encontro das perspectivas sociais do momento, etapa importante pela prática da analogia, que foi marcante nos trabalhos inseridos na fase dos Musicais. Essa quarta etapa propunha a destruição das convenções teatrais que se apresentavam como obstáculos ao desenvolvimento estético das artes cênicas (SOARES, Michele. *Resistência e Revolução no teatro: Arena conta movimentos libertários (1965-1967)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2002, p. 19-22).

¹²⁵ SOUZA, Milandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 25.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares [...] O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena, enquanto empresa [...] O Arena contentou-se com a produção de cultura popular e não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação¹²⁷.

Na tentativa de realizar o que não foi feito pelo Teatro de Arena de São Paulo, ou seja, com o intuito de ampliar o público e a formação da intelectualidade, surgiu o Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE) em 1961. Souza escreve que o *CPC pretendia ultrapassar, segundo Oduvaldo Vianna Filho, as deficiências do “inconformado” Teatro de Arena*¹²⁸.

O CPC tinha um projeto político-cultural, inspirado no realismo socialista, que foi a doutrina estética, além de política cultural, adotada pelo Partido Comunista entre aproximadamente 1947 e 1955. O ponto comum entre esta orientação e o CPC era a *defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural*¹²⁹. Conforme destaca Torres, na concepção dos membros do movimento, *a estrutura sócio-econômica do país só poderia ser modificada se a população, por meio da desalienação, fosse capaz de aderir à luta revolucionária*¹³⁰. Assim, o CPC foi em busca do povo e procurou instruí-lo sobre a realidade nacional. Seria, através da conscientização da população, que se conseguiria atingir uma nova organização social. As linguagens artísticas seriam usadas para mobilizar a sociedade, e defendia-se que:

A arte não poderia romper diretamente com a hegemonia das classes economicamente superiores, mas poderia provocar no ser humano uma mentalidade revolucionária, rompendo, assim, toda e qualquer forma de dominação¹³¹.

¹²⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 93.

¹²⁸ SOUZA, Milandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 30.

¹²⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 37.

¹³⁰ TORRES, Carla Michele Ramos. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: II SIMPÓSIO ESTADUAL LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, 2006, Londrina. *Anais do II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina*. Crise das Democracias latino-americanas: dilemas e contradições. Londrina: Gepal, 2006, p. 1.

¹³¹ Id. *Ibid.*, p. 1.

O CPC procurou cumprir uma tarefa educativa, que objetivava elevar o nível de conscientização do povo brasileiro e, para isto, radicalizou a temática nacional-popular. Caracterizou-se por ter as suas ações marcadas pelo gênero agitprop – agitação e propaganda. Torres enfatiza que a *primeira atividade artística a ser transformada em arma cultural foi o teatro*¹³².

A prática dos artistas e intelectuais passava a ser uma das questões centrais no meio cultural. Para atingir o objetivo de conquista das massas populares, era fundamental repensar a prática dos artistas e intelectuais. Assim:

O escritor, o cineasta, o pintor, o professor, o estudante, o profissional liberal redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, como os demais trabalhadores, pela sociedade que ajudam a construir diariamente e sobre cujo destino tem o direito e a obrigação de atuar¹³³.

A arte tinha uma função definida. Por seu intermédio, instruir-se-ia o público sobre os problemas nacionais, instigando-o à ação. O fundamental, na obra artística, era a mensagem política e, através dela, seria possível politizar o público consumidor dessa arte. No teatro, por exemplo:

As peças dramatizavam questões, como o imperialismo norte-americano, a elitização do ensino superior e o subdesenvolvimento, enfatizando um discurso revolucionário de engajamento político e de ação social. Peças curtas de caráter dramático no estilo de crítica política foram encenadas nas ruas e nos sindicatos, elas ficaram conhecidas como “autos” [...], era um teatro de agitação e propaganda, voltado para denunciar fatos políticos e mobilizar espectadores¹³⁴.

Por meio dos efeitos dessas obras nos espectadores, buscava-se romper com a realidade desigual que se vivia no Brasil, isto é, as atividades efetivadas pelo CPC almejavam educar as massas para a tomada do poder. Com o golpe militar em 1964, a UNE foi posta na ilegalidade, conseqüentemente, o CPC, ligado a ela, também

¹³² TORRES, Carla Michele Ramos. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: II SIMPÓSIO ESTADUAL LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, 2006, Londrina. *Anais do II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina*. Crise das Democracias latino-americanas: dilemas e contradições. Londrina: Gepal, 2006, p. 3.

¹³³ GULLAR, Ferreira. Cultura popular e Cultura e Nacionalismo. In: *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1980, n. 3, p. 84.

¹³⁴ TORRES, op. cit., p. 7.

A instauração do regime militar no Brasil trouxe outros desdobramentos. Ocorreu um redirecionamento no trabalho de intelectuais e artistas ligados, antes do golpe, às vertentes de engajamento cultural, brevemente abordadas acima.

É importante acrescentar que se, antes do golpe, temas, como nacional e popular, relacionavam-se à:

[...] luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário, estes conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela resistência democrática lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos. As peças e os espetáculos teatrais dos dramaturgos, encenadores e atores que optaram por essa forma de militância priorizavam temas como “liberdade”, “luta contra a opressão” e “denúncia social”¹³⁵.

O teatro foi o primeiro setor artístico a manifestar-se contra o regime militar, sendo que isto só foi possível devido ao engajamento vivido desde meados de 1950, período em que a produção teatral esteve marcada pela *denúncia à exploração capitalista e comprometida com a luta por mudanças sociais (Teatro de Arena; Teatro Oficina; Centros Populares de Cultura da UNE)*¹³⁶. Foram estes fatores que permitiram que o teatro fosse o pioneiro intelectual a se organizar no combate ao regime, instaurado em 1964.

Se, antes de 1964, a arte visava a conscientizar a população e levá-la à revolução, após o golpe, transformou-se em espaço de resistência à ordem política instaurada. *Apesar da sucessão de prisões, demissões e cassações, o período que vai de 64 a 68 mostra sua vitalidade no cinema, no teatro, na música, nas artes plásticas*¹³⁷. Ocorreu uma reestruturação dos valores e das condições sob as quais era exercida a oposição. O período pós-golpe esteve marcado por uma reformulação das atividades de esquerda no país que deixaram de pensar o Estado como centro das transformações históricas do Brasil. Conforme Czajka, foi o momento em que a

¹³⁵ COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertold Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. Dissertação (Mestrado em História). PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, p. 103.

¹³⁶ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 116.

¹³⁷ SILVA, Vanderlei Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de São Paulo, 2001, p. 38.

*política deixou de ser o centro para onde convergiam os debates e quando a cultura assumiu uma importância fundamental na proposição dos novos rumos ideológicos da esquerda brasileira*¹³⁸.

Frente à nova conjuntura política e tendo que atender às demandas sociais que surgiram nesse contexto, os setores culturais, ligados à arte engajada, reformularam as suas propostas iniciais e mudaram os objetivos de suas atividades. Como informa Patriota, os remanescentes do CPC fundaram, no Rio de Janeiro, o grupo Opinião, responsável por um dos espetáculos musicais mais significativos de oposição à ditadura: o show *Opinião*. Além desse grupo, estavam, na linha de frente contra o regime militar, o Teatro de Arena, de São Paulo e o Teatro Oficina. Evidencia-se que:

O primeiro, tornado baluarte da dramaturgia “nacional”, identificou-se com anseios de justiça social, a partir da encenação de *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), em 1958. O segundo, embora tenha levado ao palco peças importantes como *Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki), em 1963, inseriu-se efetivamente no debate político da época, graças ao impacto da montagem de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), em 1967¹³⁹.

Outro grupo que serviu de referência no meio cultural da década de 1960 foi o Teatro Oficina. Em sua trajetória, experimentou diferentes posturas. Como esclarece Stephanou, no período que vai de sua fundação, em 1958, até 1966, *o grupo encenava, basicamente, obras estrangeiras e se dedicava, claramente, ao teatro político formal*¹⁴⁰. Demonstrava o seu esquerdismo através das obras encenadas, optando por autores engajados ao socialismo. A mudança de postura ocorre com a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933. Segundo Stephanou, a peça é uma crítica à família burguesa e ao culto do dinheiro. José Celso Martinez Corrêa, diretor do grupo:

Aproveita o texto, já escrito com uma evidente intenção panfletária, para formular uma proposta de propaganda revolucionária não-convencional, baseada na agressão. O sucesso da peça foi avassalador [...], pois se

¹³⁸ CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. In: *Questões e Debates*, Curitiba: Editora da UFPR, n. 40, p. 52, 2004.

¹³⁹ PATRIOTA, Rosângela. Empresas, Companhias e Grupos Teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 6, n. 8, p. 112, jan./jun. 2004.

¹⁴⁰ STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 126.

enquadrava no contexto de “reação cultural e intelectual” em andamento no período. O Oficina tripudiou os vencidos (a esquerda tradicional) e debochou dos vencedores (os militares golpistas). O grupo se colocava na marginalidade, criticando a sociedade de um modo geral e acreditando que possuía “táticas desestabilizadoras” no seu projeto teatral. Essa posição de se colocar à margem – a arte de resistência deveria ser feita à margem das relações capitalistas – era uma novidade importada dos EUA e da Europa, onde o Movimento da Contracultura estava no auge¹⁴¹.

O autor acrescenta que, nos espetáculos do Oficina, prevalecia a ideia de libertação por meio da violência, ou seja, chocar o público através da agressão, objetivando demonstrar a falsidade da “postura burguesa”. Para Stephanou, esse teatro mostrava-se disperso e vazio depois de passado o impacto da agressividade, *um combate a esmo, extremamente alienante, pois se ligava ao público pela brutalização e não – como o Arena – pela identificação. O recurso era a profanação, o choque, o escândalo*¹⁴².

José Celso Martinez Corrêa defendia a postura, adotada pelo Oficina, explicando que:

Enfim, é uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. [...] A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Quer dizer que ela qualifica o espectador de cretino, reprimido, reacionário. [...] Se tomamos este público em seu conjunto, a única possibilidade de submetê-lo a uma ação política eficaz reside na destruição de seus mecanismos de defesa, de todas as suas justificações maniqueístas e historicistas [...]. Trata-se de pô-lo em seu lugar, de reduzi-lo a zero. O público representa uma ala mais ou menos privilegiada deste país, a ala que se beneficia, ainda que mediocremente, de toda a falta de história e de toda a estagnação deste gigante adormecido que é o Brasil. O teatro tem necessidade hoje de desmistificar, de colocar este público em seu estado original, frente a frente com a sua miséria, a miséria do pequeno privilégio obtido em troca de tantas concessões, tantos oportunismos, tantas castrações, tantos recalques, em troca de toda a miséria de um povo. O que importa é deixar este público em estado de nudez total, sem defesa, e incitá-lo à iniciativa [...] ¹⁴³.

¹⁴¹ STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 127. Segundo o autor, a contracultura foi um *movimento social e cultural de caráter radicalmente libertário e questionador. O termo apareceu pela primeira vez na imprensa norte-americana no início da década de 1960 e se referia a uma cultura que se opunha à cultura oficial. São expressões da contracultura o rock, o movimento hippie, o culto às drogas, o orientalismo (descrença na racionalidade ocidental), a busca da descoberta interior, a liberdade sexual.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 127-128.

¹⁴³ MARTINEZ, José Celso, *apud* SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 85.

Representante significativa do ponto de vista, defendido por José Celso Martinez Corrêa, foi a peça polêmica dirigida por ele, *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque. Segundo o diretor, o espetáculo endereçava-se à plateia burguesa no sentido de *agredi-la, ao dizer para o público burguês que o teatro não mais estava a serviço de seus interesses de classe*. Martinez declarava que *o teatro não pode mudar o mundo. O que o teatro pode [...] é alterar as reações do indivíduo com o mundo e levá-lo à criação de seu próprio caminho*¹⁴⁴.

Ao tratar do conteúdo da peça, Martinez dizia que era *uma visão da indústria do conformismo no Brasil: a televisão. A peça visava a mostrar o aspecto repressivo da televisão. São padrões de conformismo, impostos de fora a um povo de um país subdesenvolvido: este é o papel da televisão em nosso país*¹⁴⁵. Nas palavras de Stephanou, o texto denunciava a *miséria, advinda da alienação religiosa [...], a invasão cultural norte-americana, com a colaboração da imprensa brasileira e a pasteurização e comercialização dos movimentos jovens, como a moda Hippie*¹⁴⁶. Aldo Obino, crítico de teatro do Correio do Povo, escreveu sobre a peça:

Teatro inconformista na órbita ocidental, mas dosado um pouco à brasileira, com inspiração circense, no teatro de revista, na paródia e incidências de TV, RD e Ópera. RODA VIVA é teatro provocador, crítico, debochado, libidinoso, politizado e grosseiramente irreligioso e irreverente em forma sincrética e pulverizada, com toques de bom mau gosto misturados e se polariza entre Marinetti e Dada, num clima ora satírico ora debochado, ora lírico, ora denunciativo. O diretor já deitou cartas na mesa e disse toda a sua intencionalidade: atualizar o teatro e desaliená-lo. É teatro de esquerda mordaz que combate a festiva e a direita e tem a intenção de conscientizar o público em que o herói-vítima passa de ídolo da TV, mitificado, até o Lâmpião simbólico, largando buscapés sobre a religiosidade, a política, do Tio San até Gustavo Gorção e operando cenicamente com o palavrão e, mais do que isto, com os gestos obscenos e as cenas de explosão erótica e da sensualidade rolando pelo palco e passarela, com figuras, símbolos e situações libidinosamente ambíguas (sic.)¹⁴⁷.

No trecho acima transcrito, se constata que a peça tinha o claro intuito de chocar a plateia, “debochando” de situações comuns ao cotidiano do público de classe média. Era uma proposta teatral diferente daquela apresentada pelo Teatro

¹⁴⁴ JOSÉ, Celso. O teatro em “Roda Viva” e o indivíduo reprimido. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 out. 1968. p. 10.

¹⁴⁵ Ibid., p. 10.

¹⁴⁶ STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 129.

¹⁴⁷ JOSÉ, op. cit., p. 10.

de Arena e que nos permite vislumbrar os diferentes caminhos escolhidos pelos artistas ao protestarem contra a situação política e social que lhes era imposta¹⁴⁸.

A importância do teatro, no contexto pós-golpe, é ressaltada por Schwarz.

O teatro, logo em seguida ao golpe [...], ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião que, com jeito, se poderia dizer muita coisa, que era possível correr risco. [...] a inteligência se identificava com os oprimidos [...], davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e ao EUA. Firmava-se a convicção de que o vivo e poético hoje é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí, a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício¹⁴⁹.

O teatro engajado, ao mesmo tempo em que se mobilizou politicamente, repudiou o teatro profissional, simbolizado pelo TBC, com fins absolutamente comerciais e politicamente alienado. Com a institucionalização da censura e o fechamento, trazido pelo Regime Militar, o teatro, assim como outros setores culturais e da sociedade em geral, viu a sua atividade ser restringida e, além de lutar contra o contexto político, teve de lutar contra a falta de liberdade.

O teatro debateu a cultura brasileira, por meio do alto grau de politização e engajamento social, presente nos textos e na atuação dos atores; foi rotulado pelo regime militar, considerado como inimigo público, perigoso. Passou a ser reprimido, amordaçado, por ter se constituído em um espaço de resistência, de busca pela liberdade de expressão, de contestação ao que era proibido contestar.

¹⁴⁸ Aqui se faz referência a Bachelard que contesta a tese bergsoniana da continuidade temporal e defende a existência de uma pluralidade de durações, com ritmos diferentes. O autor salienta que, “para durarmos, é preciso que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes”. Ao analisar o movimento teatral, nas décadas de 1960 e 1970, pode ser percebida uma série de rupturas que foram decisivas para mudança de seus rumos. Momentos sobrepostos uns aos outros, que mantêm diferentes relações entre si. É fundamental retomar Bachelard, quando este afirma que “o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos independentes”. Tomar o tempo como linear e contínuo pode dar a ilusão de evolução. Ao tratar das diferentes propostas, adotadas e defendidas pelos grupos teatrais no período aqui abordado, procurou-se demonstrar que estes não seguiram um caminho linear e evolutivo (BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988).

¹⁴⁹ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 80.

2.1 O MOVIMENTO TEATRAL EM PORTO ALEGRE (1964-1965)

“[...] em todo o país, existe um movimento local e regional de extremo vigor e personalidade, sacrificado e sufocado pela centralização da produção”¹⁵⁰.

O engajamento político, defendido por parte dos artistas e intelectuais, conferiu a estes o *status* de vida nua. Despertou a atenção dos integrantes do governo militar para estes setores sociais que passaram a ser vigiados e reprimidos.

O movimento teatral constituiu-se em um foco de resistência ao regime. Conforme Kilpp, *o controle dos meios de comunicação de massa e a censura à informação [...] contribuíram de maneira decisiva para que o palco fosse usado como palanque*¹⁵¹. A análise dos diferentes projetos, defendidos pelos grupos teatrais de Porto Alegre, permite conhecer os debates e as ações que fizeram com que os integrantes dessas companhias fossem tão visados pelos militares, a ponto de serem transformados em *homo sacer*. Da mesma forma que possibilita perceber como os debates no meio teatral do eixo Rio-São Paulo difundiram-se aqui e foram adaptados à realidade e às necessidades locais.

Para muitos grupos teatrais, o teatro era o veículo disponível para discutir política, sendo, em algumas ocasiões, mais importante o conteúdo do espetáculo do que a sua forma, o que demonstra como *a palavra era considerada importante em um momento em que ela estava sendo impedida e falsificada pelo discurso da ideologia*¹⁵². Ressalta-se que o engajamento político era a essência de alguns grupos, ou seja, o elemento aglutinador que influenciava os integrantes a participarem de determinada companhia ou não.

Como informa o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, Jairo Andrade, este era o intuito do grupo por ele fundado: *tínhamos uma pretensão de fazer um teatro de tese, um teatro de discussão, um teatro de formação e informação, além*

¹⁵⁰ PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: HUCITEC, 1993, p. 13-14.

¹⁵¹ KILPP, Suzana. *Os cacos do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987, p. 27.

¹⁵² *Ibid.*, p. 33.

*de ser um instrumento de divertimento*¹⁵³. Constatase, em suas palavras, que os objetivos políticos do grupo vêm antes do divertimento, um indício importante da função que era atribuída ao teatro naquele momento.

O Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA) foi fundado em 1967. Jairo de Andrade e os demais integrantes do grupo tinham a preocupação fundamental de *colocar e debater a realidade nacional, através de um teatro adulto, engajado na realidade artístico-cultural do Brasil*¹⁵⁴. Assim, partiam do pressuposto de que o teatro deveria servir como instrumento de comunicação com o povo, tendo a responsabilidade de informar e debater o contexto no qual se inseria, tendo a função de contribuir para a conscientização daqueles que assistiam ao espetáculo. Jairo Andrade, em reportagem ao Correio do Povo, afirmou:

Queremos fazer um teatro simples, não sofisticado, mas profundamente honesto. [...] Vivemos em uma época de transição e aquele que tem a oportunidade de entrar em comunicação com o público tem o dever de levar uma mensagem válida a este público¹⁵⁵.

Elemento representativo da proposta, defendida pelo grupo, foi a primeira peça encenada pelo Teatro de Arena de Porto Alegre, *O Santo Inquérito*, de Dias

¹⁵³ Depoimento de *Jairo de Andrade*, em entrevista realizada por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi. 17/05/2008. Utilizei a fonte oral simultaneamente a fontes escritas, ligadas à imprensa da época. Para analisar o teatro em Porto Alegre, os entrevistados foram: *Maria Luiza Filippozzi Martini* (que fez parte do Grupo de Teatro Província, graduou-se em teatro, pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS e, em história, na mesma universidade. Atualmente, atua como professora de história do Departamento de História da UFRGS) (ANEXO A); *José Baldissera* (participou de montagens em diferentes grupos teatrais de São Leopoldo e Porto Alegre, durante o período aqui abordado. No momento, é professor do curso de história da Universidade do Vale do Rio dos Sinos) (ANEXO B); e *Jairo de Andrade* (formado em teatro pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS, foi o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre. Devido à crise financeira, fechou o Arena em 1979 e mudou-se para Campo Bom, onde posteriormente montou uma fábrica de brinquedos educativos. Durante o governo de Pedro Simon, o Teatro de Arena foi desapropriado, tornando-se bem público) (ANEXO C). As fontes, ligadas à imprensa escrita, são reportagens publicadas nos jornais de Porto Alegre, *Correio do Povo*, *Folha da Tarde*, *Jornal do Comércio* e *Zero Hora*. Algumas das reportagens citadas encontram-se disponíveis no Espaço Sônia Duro – Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas, localizado no próprio prédio do Teatro de Arena. A partir do trabalho conjunto nessas fontes, foi possível conhecer os grupos de maior destaque, as peças por eles encenadas e a repercussão que geraram entre o público e a imprensa. As fontes orais, por sua vez, permitiram que temas “proibidos” nos veículos de comunicação da época pudessem ser conhecidos e analisados aqui. Dentre estes, a censura e a repressão, impostos no meio teatral, as violências físicas e as psicológicas, sofridas pelos integrantes do meio teatral, são fatos que não costumavam ser divulgados na imprensa.

¹⁵⁴ “OS FUZIS” de Brecht assinalam primeiro aniversário do Arena. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 out. 1968. p. 22.

¹⁵⁵ “O SANTO INQUÉRITO” inaugura o Teatro de Arena e concretiza o sonho de um batalhador. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 out. 1967. p. 10.

Gomes. A peça passava-se no século XVIII e tinha como personagens principais Branca, uma cristã nova paraibana, que foi queimada pela Inquisição como herege, e o padre inquisidor, Bernardo. Marcelo Renato, crítico do *Jornal do Comércio*, escreveu que:

A história da humanidade é farta em testemunhos que ilustram a violação de direitos inalienáveis do homem, como, por exemplo, o de pensar. Em pleno ano de 1967, abundam, em todo o mundo, os processos envolvendo pessoas acusadas do delito de pensar diferentemente do que lhes foi imposto. “O Santo Inquérito” defende a liberdade de pensamento, e a discordância das verdades impostas, com o objetivo de dirigir o pensamento do homem¹⁵⁶.

No trecho acima, verifica-se a relação entre o texto que foi encenado pelo Teatro de Arena de Porto Alegre e o contexto no qual se daria a sua apresentação. Era em que no Brasil as pessoas estavam sendo acusadas pelo delito de pensar, expor e defender suas opiniões. A peça, ao abordar a liberdade de pensamento e o questionamento das verdades impostas, defendia o fim do autoritarismo no país.

O mesmo crítico ressaltou em sua coluna, alguns dias após, que Dias Gomes *procura estimular o público a que não se deixasse levar, mas participasse ativamente do processo em que vivia*¹⁵⁷. *A história de Branca Dias é um exemplo de que se minha sorte acaba estou perdido*. Essa é uma referência implícita à situação de vulnerabilidade na qual se encontrava a população brasileira, em que todos eram *homo sacers* e a vontade soberana era a única válida.

Outro espetáculo que exemplifica o tipo de trabalho, desenvolvido pelo Teatro de Arena de Porto Alegre, foi *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht. A peça conta a história da senhora Carrar. Mulher que havia perdido o marido na guerra civil espanhola e, a partir disto, optou por manter uma postura neutra em relação ao conflito e procurou fazer com que seus filhos não se alistassem em nenhum dos exércitos. No desenrolar da trama, os acontecimentos levam a senhora Carrar a tomar uma consciência revolucionária e a entender *que “quem não está conosco está contra nós”, conforme lhe explica na peça o irmão operário*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ LANÇAMENTO de “O Santo Inquérito”. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 27 out. 1967. p. 5.

¹⁵⁷ SOBRE “O Santo Inquérito”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 nov. 1967. p. 5.

¹⁵⁸ “OS FUZIS” de Brecht assinalam primeiro aniversário do Arena. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 out. 1968. p. 22.

Era uma peça com foco didático que estimulava a tomada de posição a favor da luta contra a opressão. Relacionando com o contexto vivenciado em 1968, ano do AI – 5, percebeu-se a tentativa de convencimento do público sobre a necessidade de posicionar-se frente àquela situação e, se necessário, pegar em armas.

Guimaraens, no livro *Teatro de Arena*, destaca que, com essa peça, iniciou-se a prática de promover debates após os espetáculos, que viraram verdadeiras assembleias¹⁵⁹.

Apesar das crises financeiras e dos embates com a censura, que proibiu algumas peças na véspera da estreia, o Teatro de Arena de Porto Alegre não abriu mão de seu objetivo que era o de fazer teatro engajado.

O Teatro de Arena de Porto Alegre procurou, em todos os seus trabalhos, enfocar a crítica ao regime militar, o autoritarismo e a ausência de liberdade. Não foi diferente ao encenar *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. No início da peça, introduzindo a passagem de um universo cultural para outro, dispôs-se de cinco minutos dedicados à dor humana, conforme escreveu Jefferson Barros sobre o espetáculo no jornal *Folha da Manhã*. Esse tempo serviu para conduzir as intenções de Ésquilo e para refletir sobre as experiências do sofrimento e da tortura humanos que estão muito próximos de nós. Dessa forma, abordavam-se as ações impetradas pelos militares, denunciando a prática da tortura e a violência do regime. Estes foram fatos que haviam tornado-se rotina e que passavam a ser aceitos como normais e válidos pela sociedade. Ao tratar do assunto, provavelmente procurava-se desfazer essa imagem, demonstrando-se a sua “anormalidade”. Também, procurava-se refletir sobre a questão da liberdade, ou melhor, da ausência desta. Acerca disto, Barros escreveu o seguinte:

Qual é a mais dura das penas para quem vive de sua liberdade? A ausência dela. [...] A estrutura sempre se abala na presença da consciência do homem. A sabedora livremente exercida é o único gesto de contra-sistema que pertence a Prometeu. E que nos pertence.

A montagem do teatro de Arena é serenamente sábia, moderna e grega ao nos revelar um Prometeu coletivo. Sua técnica foi nos colocar, irremediavelmente, prisioneiros: na solidão e na agressão, na violência do poder e na desesperança de sóis e luas, descobrimos em nós mesmos a

¹⁵⁹ GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007, p. 45.

luminosa presença de nossa liberdade, prisioneira somente de nosso destino e de nossa audácia¹⁶⁰.

O apelo da montagem, feita pelo Arena, centrava-se na ausência de liberdade, lembrando o perigo que a presença de consciência gera ao poder, sendo capaz de abalar as estruturas deste.

Em 1971, foi criado, dentro do Arena, o Teatro Jornal, que servira como alternativa para o combater ao regime militar. Guimaraens expõe que a criação deste grupo atendia a duas preocupações centrais: *burlar a censura e instigar o público a “fazer” teatro*¹⁶¹. A inspiração foi a ideia de Eleni Guariba e Cecília, mulher de Augusto Boal:

[ambas] realizam um curso com alunos da periferia, em que a matéria-prima era o noticiário jornalístico. [...] Na sua forma inicial, consistia em escolher uma determinada notícia de jornal, dramatizá-la e trabalhar com o público, debatendo questões, como os interesses que existiam por trás da notícia e como cada um a interpretava¹⁶².

Ana Maria Taborda, convidada por Jairo Andrade para coordenar o projeto, escreveu um texto chamado *Teatro Jornal: Forma ou Conteúdo* (geralmente citado por aqueles que pesquisam sobre o movimento teatral em Porto Alegre, na década de 1970), publicado no *Jornal Debate*, do DCE da UFRGS, no qual expõe a orientação do grupo. Neste cita um comentário de Joan Hinton, em que esta cientista assume sentir vergonha e culpa por ter trabalhado na construção da bomba atômica e explica que *acreditava na falsa filosofia da “ciência pela ciência”*. A partir disso, Ana Maria Taborda posiciona-se, escrevendo que *a impossibilidade de se desenvolver qualquer atividade de uma forma alheia à sociedade não foi sentida apenas pelo artesão da bomba atômica, mas subsiste em todos os setores da atividade que será sempre intrinsecamente social*. Assim, por inserir-se na sociedade, é necessário que o teatro e todos os que estão envolvidos neste movimento conscientizem-se de seu papel social e da impossibilidade de praticar uma atividade de forma neutra. A autora do texto partia do pressuposto de que *toda a atividade que atinge, de alguma maneira, a estrutura, é social, aquilo que não*

¹⁶⁰ PROMETEU, Prometeus. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, set. 1971. p. 4. Recorte de jornal disponível no Espaço Sônia Duro - Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas.

¹⁶¹ GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007, p. 89.

¹⁶² *Ibid.*, p. 89.

contribui para melhorar uma estrutura, contribuirá para prejudicá-la ou mantê-la estática. Esta é uma crítica evidente à atuação de muitos grupos teatrais, com um trabalho considerado “comercial e alienado”. Ao optarem por fazer “arte pela arte”, apenas contribuiriam com a manutenção do estado autoritário. Ana Maria Taborda declarava que o Teatro Jornal fazia uso da forma desenvolvida por Boal, pois se adequava às demandas do momento. Afirmava que o grupo assumia as suas responsabilidades junto ao meio e que, *num tempo em que o teatro era importante como instrumento de criação e denúncia, procuravam transformá-lo em ferramenta popular, acessível às camadas responsáveis pela transformação da história*¹⁶³. No encerramento do texto, escreveu:

Fazemos, portanto, um convite: olhem o nosso espetáculo como torcida de futebol, jogando junto. Depois, vão para casa pensando em formar a sua própria equipe, lembrando que são responsáveis junto à sociedade em que vivem e joguem teatro também¹⁶⁴.

Kilpp observou que esta foi a proposta mais clara de aliança entre os estudantes e os teatros. A ideia de que qualquer um poderia fazer teatro contribuiu positivamente para sucesso do projeto, que estava completamente comprometido com a resistência ao regime militar:

Para o Teatro Jornal, a questão básica era a luta contra a ditadura. O teatro estava a serviço da difusão dessa luta e consistia, no seu caso, na divulgação de notícias de jornal e de outras, na forma de jornal falado, numa tentativa de burlar o ocultamento e falar publicamente daqueles que eram, no momento, os temas malditos¹⁶⁵.

O projeto foi posto em prática com o *Teatro Jornal, 1ª edição*, em que se partiu de um texto de Augusto Boal, adaptado coletivamente, mas assinado apenas por Jairo Andrade. O trabalho abordava diferentes temas relacionados ao regime militar – a repressão e a pena de morte no Brasil eram alguns deles. Guimaraens ressaltou que o *Teatro Jornal foi um sucesso no meio estudantil. Percorreu*

¹⁶³ TEATRO Jornal: Forma ou conteúdo?. *Jornal Debate*, Porto Alegre, DCE/UFRGS, 1971. Recorte de jornal disponível no Espaço Sônia Duro - Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ KILPP, Suzana. *Os cacôs do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987, p. 115.

*faculdades e foi apresentado em alguns municípios do Interior*¹⁶⁶. Porém, surgiram desavenças entre o *Teatro Jornal* e o *Arena* que não aceitava abrir mão da coordenação do projeto. [...] *Ana Maria saiu do Arena, e os universitários acompanharam a diretora*¹⁶⁷.

Embora o grupo tenha tentado montar mais duas edições do *Teatro Jornal*, não houve liberação da censura, em um último esforço, criou-se a *4ª edição, que não foi submetida à censura e circulou no meio universitário, interior e Florianópolis*¹⁶⁸.

Também, obteve destaque, no cenário gaúcho, o Grupo de Teatro Província, criado em 1970, por pessoas oriundas do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Segundo Kilpp:

Os quatro primeiros espetáculos foram apresentados em 1970 e 1971, todos com textos de autores estrangeiros. Foram convidadas pessoas de fora do grupo para fazerem parte dos elencos e utilizados os palcos do Círculo Social Israelita e do recém inaugurado Teatro de Câmara¹⁶⁹.

De acordo com Maria Luiza Martini, o grupo fez espetáculos dentro dos parâmetros do Happening que, em Nova York, era uma das maneiras de “se voltar contra o cap e o uniforme americano”. A proposta do grupo abrangia uma crítica não apenas ao EUA, mas também, à militarização da antiga União Soviética:

O Happening era um deboche, era um desmanche desta atitude militarista. A diferença entre nós e outros grupos é que nós tínhamos uma perspectiva global, nós tínhamos crítica à União Soviética. [...] A dinâmica e a estética do Happening estavam ligadas à POPART, era esta a crítica e este deboche de tudo aquilo que fosse tecnocrático e que foi trabalhado em todo o mundo por uma vanguarda que se colocava mais além da militância/direita/esquerda. Não se podia imaginar que houvesse um lado que era certo¹⁷⁰.

Maria Luiza Martini, ex-integrante do grupo, revela que não havia nenhuma determinação militante no projeto por eles desenvolvido, ou seja, diferentemente do Teatro de Arena de Porto Alegre, não objetivavam fazer dos espetáculos um

¹⁶⁶ GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007, p. 90.

¹⁶⁷ KILPP, Suzana. *Os cacos do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987, p. 116.

¹⁶⁸ Ibid., p. 116.

¹⁶⁹ Ibid., p. 109.

¹⁷⁰ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009.

instrumento de luta contra o regime. As críticas sociais estavam presentes em boa parte da peças do Província, no entanto pode-se verificar que este grupo não abria mão da estética em prol do conteúdo.

Uma peça, representativa do trabalho desenvolvido pelo grupo, foi *A Celestina*, de Fernando Rojas, escrito no século XIV e adaptado por Luiz Artur Nunes. A peça contava a história de um nobre rico apaixonado por Malibea. Disposto a tudo para conquistar a moça, este nobre suborna os seus criados e paga Celestina, para enfeitiçar Malibea.

O Província fez a adaptação da peça em estilo POP. No artigo *Celestina in Província*, Maria Luiza escreve que:

O estilo POP debocha, imita e, sobretudo, mistura sem cerimônia. Desorganiza peça por peça o mundo organizado. Tudo é paródia. [...] Não poupa heróis. Consome. Cultiva utopias negativas. [...] Traz livremente o passado para o presente, carimbando-o com a embalagem de sopa caprichosamente copiada, por exemplo¹⁷¹.

A partir desse estilo, deu-se a adaptação do texto de Fernando Rojas. Luiz Artur Nunes introduziu ao espetáculo uma passagem em que ocorria um programa de televisão:

Gingle: Se você é de ação, se você não para, só use cuecas (3 vezes), cuecas Guevara!!!
 Garota Propaganda – Seja um homem do século XX! Viva seu tempo; sinta a trepidante pulsação do mundo! Use Cuecas Guevara!
 Apresentadora – Vamos receber agora no nosso palco-auditório o personagem Parmeno, criado de Calisto. Uma salva de palmas para ele (aplausos). Boa noite, Parmeno, você está bem?
 Parmeno – Boa Noite. Tudo bom.
 Apresentadora: Parmeno, você que, como criado de quarto, participa da intimidade de Calisto, poderia nos contar como foi que ele e Melibea se conheceram?
 Parmeno – Pois não: por perder-se um dia o falcão, foi causa de sua entrada no Jardim de Melibea para procurá-lo, a entrada, causa de vê-la e falar-lhe, a fala engendrou o amor, o amor pariu o sofrimento e o sofrimento causará a perda de seu corpo.
 Apresentadora – Credo!¹⁷²

¹⁷¹ MARTINI, Maria Luiza. *Celestina In Província. Fênix – Revista de História de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, ano VI, n. 1, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 mar. 2010, p. 8.

¹⁷² NUNES, Luiz Arthur. *La Celestina. Adaptação de Rojas, Fernando*. Porto Alegre: Mimeo, 1970, *apud* MARTINI, Maria Luiza. *Celestina in Província. Fênix – Revista de História de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, ano VI, n. 1, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 mar. 2010, p. 9.

Por meio deste tipo de intervenção, o grupo Província criticava os padrões sociais que se estabeleciam na sociedade. Maria Luiza Martini afirmava que, com esse programa de televisão, procuravam mostrar a “trituração” dos heróis, realizada pela televisão. No caso Che Guevara,¹⁷³ demonstrava-se o poder da mídia *de consumir o passado, o herói, a tragédia e a própria linguagem como se fosse um cosmético*¹⁷⁴.

O grupo optou, igualmente, por fazer criações coletivas, como em *Era uma vez uma família muito família: era uma vez uma família que disse não*. Ao recordar-se desse trabalho, Maria Luiza Martini destacou que:

Nós não usamos o palco, não usamos a platéia, fizemos arquibancadas no palco, e o pessoal sentava ali, colocávamos nossa lona no meio e fazíamos o espetáculo. A peça tratava de uma família. O pai, a mãe, o filho, a filha, e quais as escolhas. Num dos espetáculos, uma senhora teve uma reação que liberou um lado da platéia. Ela falou: “Vocês só atiram pedras, mas não dizem qual é a solução”. Foi maravilhoso porque nós queríamos isso, então perguntávamos: “Qual é a razão? Onde vocês acham que estão os erros que nos levam a essa situação que estamos vivendo?” Até que todos se acalmassem e sentassem novamente nas arquibancadas, o administrador queria fechar o teatro¹⁷⁵.

Os espetáculos, encenados pelo Província, tinham o objetivo de fazer o público pensar sobre os seus valores, sobre o contexto em que viviam. O propósito era levá-los a participarem do espetáculo e a perceberem o poder que as suas ações tinham. Queriam que as pessoas *questionassem, ficassem bravas, escandalizadas, tirassem satisfação e, então, entrassem numa conversa verdadeira*¹⁷⁶. Uma das formas de realizar isto era por meio do impacto e choque, porém não de forma tão violenta quanto à adotada pelo Teatro Oficina. Era um “impacto doce”.

Outra peça importante no repertório do Grupo Província foi *Esta noite arranque a máscara e improvise*, uma criação coletiva dirigida por Luís Artur Nunes. O tema da peça, segundo o seu diretor, era a realidade:

¹⁷³ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009.

¹⁷⁴ MARTINI, Maria Luiza. *Celestina* In *Província. Fênix – Revista de História de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, ano VI, n. 1, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 mar. 2010, p. 10.

¹⁷⁵ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009.

¹⁷⁶ *Ibid.*

são problemas da classe média, essa classe a que eu pertença e em cujas contradições estou mergulhado. É dela que eu posso falar com conhecimento de causa, da sua vida média, mediana, medíocre, de estagnação dos mais velhos, da triste e inócua rebeldia dos jovens. São os problemas dessa classe sanduíche – a neurose do consumo, a repressão sexual, a insatisfação dos jovens, a fuga da vida, – que lhes são impostos, que formam o conteúdo de **Máscara da Face** (sic.)¹⁷⁷.

O espetáculo foi concebido a partir de um roteiro, adaptado pelos próprios atores. Luiz Artur Nunes destaca que, durante certo tempo, os integrantes do elenco improvisaram em cima de situações por ele propostas, e as improvisações eram gravadas. Essa forma de criação foi descoberta através de um exercício do Open Theatre (tabu) que consistia em reproduzir situações sociais comuns, como festas, conferências, velórios e pesquisar quais ações constituíam tabus nesses momentos. Luis Artur Nunes, ao exemplificar, dizia que, em um velório, o tabu seria o riso desenfreado¹⁷⁸.

O Província foi um grupo que se dedicou a experimentação e a criação de novas técnicas. Optou pelo desenvolvimento estético e, para tanto, alugou uma casa e fundou uma escola de sensibilidade e aprendizagem, o CASA. Maria Luiza Martini recorda que ali o grupo vivenciou um momento de amadurecimento estético, no qual deram preferência ao trabalho corporal, embora o projeto tenha durado apenas cerca de um ano.

Kilpp¹⁷⁹ defende que o caráter experimental característico dos trabalhos do Província ocorreu pelo fato de muitas das pessoas que integravam o grupo viverem de teatro e terem atividades vinculadas a este meio, mesmo que não fosse dos espetáculos em que atuavam.

Constatou-se a existência de “conflitos” entre o Grupo Província e outros que haviam optado por fazer do teatro um espaço de debate político e resistência ao regime militar, primando pelo conteúdo do espetáculo e não pela forma, como é o caso do Teatro de Arena de Porto Alegre e o Teatro Jornal.

¹⁷⁷ ESSA NOITE arranque a máscara da face e improvise. *Zero Hora*, Caderno ZH Variedades. Porto Alegre, 18 out. 1973. p. III.

¹⁷⁸ Ibid., p. III.

¹⁷⁹ KILPP, Suzana. *Os cacós do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987, p. 113.

Sobre esta questão, Maria Luiza Martini lembra que:

Quando nós montamos *Sonho de uma noite de verão*, houve uma reação muito grande, comentários do tipo “essas burguesinhas do curso de arte dramática”. Isso porque nós anunciávamos o espetáculo da seguinte maneira: “Teatro é festa”. Porque não suportávamos mais o fato de viver com uma máscara negra no rosto, os olhos caídos, sempre se queixando e arguindo, então saímos declarando que teatro é festa¹⁸⁰.

Para aqueles que criticavam os que não se comprometiam em fazer do teatro uma forma de combate ao regime militar, veículo de comunicação, de conscientização e de transformação social, a postura do Grupo Província apenas contribuía para o autoritarismo aqui implantado.

Maria Luiza Martini recorda que a posição adotado pelo Província foi muito discutida e que talvez tenha sido um pouco afrontosa a declaração de que teatro é festa. Guimaraens afirma que a comparação entre o Arena e o Província era inevitável:

Tornaram-se as duas faces de uma mesma moeda chamada de teatro gaúcho. A comparação entre as duas propostas e trajetórias recaía em torno da velha questão entre forma e conteúdo que, nos anos 70, se traduzia numa dicotomia quase ideológica: arte engajada versus “arte pela arte”. Ou, no caso, resistência política e estética¹⁸¹.

Resumir a atuação do Grupo Província como “arte pela arte” talvez seja uma simplificação. Em seus espetáculos, eram inseridos elementos de crítica social. Nos seus trabalhos, também, debatia-se a realidade. Pretendia-se, assim como no Arena, conscientizar o público sobre o seu papel, o seu poder. Guimaraens salienta que, no Província, *havia um tipo de engajamento também, não explicitamente na questão política “da hora”, mas na tentativa de traduzir uma visão crítica em relação à sociedade, aos costumes, comportamentos*¹⁸².

Em 1978, foi fundado outro grupo polêmico o Ói Noiz Aqui Traveis, que se mantém em funcionamento até os dias atuais. Características marcantes desse

¹⁸⁰ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009.

¹⁸¹ GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007, p. 87.

¹⁸² *Ibid.*, p. 88.

grupo, segundo Kilpp¹⁸³, eram a preocupação com a interpretação dos atores, exercitados em oficinas que proporcionam um preparo técnico permanente. A autora assinala que outro ponto distintivo em seu trabalho:

Pode ter sido a relação que propunha com os de fora do grupo, principalmente o público de classe média de seus espetáculos. A violência e a sagacidade corrosiva marcaram alguns de seus trabalhos. Sempre tiveram público – embora muitas pessoas se recusassem a pagar para serem agredidas – e não parece que o grupo tenha tido preocupação com a sua impopularidade¹⁸⁴.

Outros grupos¹⁸⁵, além dos abordados neste trabalho, surgiram na capital gaúcha. As propostas teatrais de cada um variavam. Alguns saíam em defesa de um teatro engajado e didático, outros se preocupavam em debater criticamente os problemas típicos da classe média, outros, ainda, optaram por levar aos palcos espetáculos com forte carga de violência e que gerassem impacto no público.

Esse cenário heterogêneo, no entanto, foi marcado por alguns elementos comuns: a escassez de público, a dificuldade de encontrar espaços para as apresentações, o desejo de ter uma sede própria para o grupo, a falta de incentivos governamentais destinados ao teatro, as discussões em torno da função do teatro e do papel que os artistas teriam na sociedade. Mas, provavelmente, os elementos comuns mais marcantes do período em que os militares estiveram no poder tenham sido a censura, a repressão e a violência. O alvo das ações repressivas eram aqueles que se manifestavam contra as ações do governo. Impunha-se uma forte vigilância sobre aqueles que questionassem ou que tivessem um instrumento de comunicação a seu dispor, como o teatro. Eram vidas nuas e, como tais, sofreram humilhações e constrangimentos. Foram violentados física e psicologicamente pelos aparelhos de Estado. Essas violências, cometidas contra artistas de teatro e tantos outros segmentos sociais, eram justificadas pelo governo como medidas fundamentais que visavam a proteger a parte da sociedade, considerada “dentro dos

¹⁸³ KILPP, Suzana. *Os cacos do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987, p. 139.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸⁵ O trabalho de Suzana Kilpp traz uma relação dos grupos mais atuantes em Porto Alegre nos anos 1970. A autora detém-se no GTI-Arena, Província, Teatro Jornal, Gral, Alternativa, Açores, Ven dê-se Sonhos e Oi Nóiz Aqui Traveis. Em seu trabalho, também constam uma lista dos espetáculos apresentados por grupos locais e outra de peças importadas, ou seja, apresentadas por companhias de fora do estado (Ver: KILPP, op. cit.).

parâmetros normais”, ou seja, a parcela que ainda era saudável, que não se opunha ao regime político, imposto pelos governantes.

2.2 O MOVIMENTO TEATRAL EM PELOTAS

Pelotas¹⁸⁶, ao longo da década de 1960, vivenciou um intenso movimento artístico-cultural, que teve como propulsor o teatro, seguido, então, pelo cinema. Essa década viu formarem-se diversos grupos teatrais amadores, integrados principalmente por estudantes secundários bem como universitários e coordenados por professores, que ocupavam o espaço deixado vazio pelas companhias nacionais. O entusiasmo que envolvia os participantes do movimento teatral local levou à fundação, em 1962, da Sociedade de Teatro de Pelotas (STEP), entidade privada que se tornou a organizadora das atividades teatrais na cidade. Era com seu apoio (são raras as exceções) e não mais de forma independente que os grupos locais levaram ao público as suas montagens. Foi a STEP, igualmente, a patrocinadora dos Festivais de Teatro¹⁸⁷, que trouxe a Pelotas destaque nacional e internacional e foi a responsável pelo aumento de temporadas de companhias profissionais na cidade. Assim, é possível dividir o movimento teatral pelotense em duas fases: a primeira, marcada pela formação de diversos grupos teatrais amadores, que vinham ocupar o espaço, deixado vazio pelas companhias nacionais. Este foi o estímulo básico que levou os pelotenses a organizarem-se e fazerem um “bom teatro”, produzindo peças, independentes de qualquer órgão oficial, em nome da herança cultural da “Princesa do Sul”. A segunda fase iniciou com a fundação da Sociedade de Teatro de Pelotas (STEP) em 1962, quando ocorreu uma

¹⁸⁶ Para analisar o movimento teatral em Pelotas, a pesquisadora também fez uso de fonte oral simultaneamente a fontes escritas, ligadas à imprensa local. Foi entrevistado Valter Sobreiro Jr, que participou de vários grupos fundados na cidade no período aqui abordado, entre eles o Teatro Universitário de Pelotas; o Grupo Experimental de Teatro; o Grupo Teatral dos Gatos Pelados; e o Teatro Escola de Pelotas. Lecionou em alguns estabelecimentos de ensino e atualmente é professor aposentado da Universidade Católica de Pelotas (ANEXO D). Foi pesquisado o Jornal Diário Popular entre os anos 1960 e 1975, escolhido por se o principal periódico da cidade de Pelotas até hoje.

¹⁸⁷ Os Festivais de Teatro de Pelotas ocorreram em edições anuais entre os anos de 1962 até 1971, transformaram-se, no que se refere ao teatro, na realização de maior importância da Sociedade de Teatro de Pelotas, assim como no maior evento cultural da cidade. Concederam a Pelotas destaque na imprensa nacional e internacional, pois contavam com a participação de grupos amadores de diversas cidades do Brasil, da Argentina e do Uruguai.

centralização do movimento e a organização de grandes eventos, a exemplo dos Festivais de Teatro de Pelotas, assim como o aumento de temporadas de companhias profissionais na cidade.

Destaca-se que, com o objetivo de incentivar a produção destes grupos locais, a STEP realizou os Festivais de Teatro de Pelotas. Em suas primeiras edições, a presença de grupos pelotenses era marcante, mas, com a projeção que o Festival conquistou ao longo do tempo, a situação mudou. Foi cada vez maior o número de companhias vindas de outras cidades, incluindo grupos da Argentina e do Uruguai. Frente à qualidade dos espetáculos apresentados por eles, ficou difícil para os amadores locais concorrerem com eles, desestimulando a participação destes. Na crítica de Valter Sobreiro:

Tanto a STEP, como depois as entidades ligadas à cultura, sempre tiveram uma política de eventos [...] A realização de festivais antes de ter um movimento consolidado não tem sentido. Os festivais são culminância de um processo que não ocorria. Acabava acontecendo que os grupos se formavam ao léu e produziam para o festival, no momento em que deixaram de ter acesso a este evento, pois o nível de concorrência era muito alto para que os grupos amadores locais pudessem alcançar um patamar de qualidade mínimo para serem selecionados, o movimento se desarticulou¹⁸⁸.

Em Pelotas, o movimento teatral não se caracterizou pela estabilidade. A cidade tinha e ainda tem apenas um grupo com carreira duradoura, o “Teatro Escola de Pelotas”, fundado em 1914, e atualmente permanece atuante. Ainda que durante a década de 1960 tenham se formado mais de uma dezena de grupos, a maioria se caracterizou por ter uma duração efêmera, muitas vezes limitada à participação em um único festival realizado na cidade, sendo raríssimos os grupos que, em algum momento, excursionassem pelas cidades do interior¹⁸⁹. Esse é um importante contraponto que Pelotas apresenta em relação a Porto Alegre, onde os grupos foram mais estáveis e que, apesar de denominarem-se “amadores”, possuíam integrantes com formação profissional. Enfatiza-se que a retração do movimento teatral pelotense nos festivais não ocorreu exclusivamente pela qualidade técnica dos

¹⁸⁸ Depoimento de *Valter Sobreiro Jr.*, em entrevista realizada em 10/06/2009.

¹⁸⁹ Para saber mais sobre os grupos existentes na cidade de Pelotas e as peças por eles encenadas (Ver: OLIVEIRA, Vanessa Volcão. *Teatro: o movimento renovador*. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2006).

grupos vindos de outras cidades. A produção local diminuiu muito, principalmente a partir do AI-5, pois a censura acabou por impossibilitar a montagem de espetáculos.

O Teatro Escola de Pelotas é um dos grupos teatrais amadores mais antigos do Brasil em atividade. A partir de sua trajetória é possível conhecer aspectos comuns a outros grupos e que dizem respeito à forma como se estruturavam, produziam suas peças, assimilavam as inovações técnicas e teóricas difundidas no restante do Brasil.

O Teatro Escola de Pelotas fez sua estréia em 1914, no Teatro Sete de Abril. Sua fundação foi inspirada pelo Corpo Cênico da Liga Operária Católica, de Rio Grande, que aqui se apresentou, em 1912, a convite do diretor da Sociedade União Pelotense, Padre Clemente Rehm. A partir de então surgiu o interesse de fundar em Pelotas um grupo teatral amador, ligado à Igreja. Integrantes desta sociedade “abraçaram” a causa e surgiu o Corpo Cênico da União Pelotense, com o objetivo principal de produzir peças amadoras e beneficentes, utilizando para divulgação de seus trabalhos, por exemplo, panfletos.

Com a extinção, em 1930, da Sociedade União Pelotense, o grupo passou a chamar-se Corpo Cênico do Apostolado dos Homens da Catedral, como fica claro, manteve-se ligado à Igreja Católica. Uma das ex-integrantes do grupo, entrevistada por Prates¹⁹⁰, Laura Iruzum afirmou: *Nós não tínhamos lucro nenhum. Éramos amadores, fazíamos teatro em benefício das entidades da Catedral*, o que deixa evidente o caráter da entidade naquele momento, amadora e beneficente, como no momento de sua fundação. Os locais utilizados para apresentação eram o Teatro Sete de Abril e o auditório do Colégio Gonzaga. Os textos eram, geralmente, de autores nacionais, seus integrantes eram professores, estudantes e pessoas religiosas. Devido ao vínculo com a Igreja, as mulheres não enfrentavam preconceito da sociedade por participarem do grupo.

O teatro era visto, naquela época, como um meio de refinamento intelectual. O Brasil vivia um grande atraso comparado a outros países em relação ao teatro, desconhecia-se as inovações vivenciadas mundialmente. Dessa forma no Teatro Escola de Pelotas, acompanhando os rumos de então, desenvolvia uma

¹⁹⁰ PRATES, Helena Zanella. *Do Corpo Cênico ao Teatro Escola: um grupo encena 90 anos de história*. Pelotas: EDUCAT, 2005, p. 29.

interpretação intuitiva e não tinha embasamento teórico, julgava-se relevante a esquematização perfeita dos movimentos em cena, os atores não decoravam o textos, contavam com a figura o *ponto*, pessoa que ficava responsável por conduzir o desenvolvimento da peça de *dentro da sua caixa embutida no proscênio, soprando o texto para os atores esquecidos e indicando o momento das luzes se acenderem ou do pano baixar*¹⁹¹.

Além do *ponto*, havia o *marcador*, elemento responsável pela movimentação dos atores em cena. As caracterizações eram exageradas, com uma maquiagem carregada, que objetivava adequar o personagem a uma condição ou uma situação exigida pelo contexto da encenação. A iluminação buscava apenas a visibilidade do espetáculo e era feita pelas luzes da ribalta (lâmpadas elétricas comuns); a música era executada ao vivo; os cenários eram telões de papel ou pano pintado, sem preocupação com a tridimensionalidade do espaço; os figurinos eram trazidos pelos próprios atores ou emprestados ao grupo, a preocupação estava em adequar o personagem à condição sócio-econômica.

A descrição dos elementos técnicos que compunham os espetáculos serve, neste trabalho, para pensar como se constituía a produção dos grupos amadores em geral, pois não podemos esquecer que o Teatro Escola de Pelotas seguia as tendências nacionais.

Após a Segunda Guerra Mundial, o teatro sofreu inovações. Em 1946, o grupo muda seu nome e transforma-se no Teatro Escola de Pelotas, forma como é chamado atualmente. Nesse período o Teatro Escola de Pelotas sofreu a forte influencia de Renato Vianna que, em 1934, inaugurou um movimento teatral que propunha uma reforma nos grupos teatrais brasileiros, sugerindo *um teatro modelo de educação e formação social, em que os atores teriam aulas não apenas de técnicas corporais, mas também das regras de civilidade*¹⁹².

O teatro brasileiro sofreu no século XX, grandes alterações, estava em andamento a profissionalização dos atores, que tornam-se figuras apreciadas, ditando moda e atitude, conseqüência do cinema e seu *glamour*. O Teatro Escola de

¹⁹¹ PRATES, Helena Zanella. *Do Corpo Cênico ao Teatro Escola: um grupo encena 90 anos de história*. Pelotas: EDUCAT, 2005, p. 30.

¹⁹² *Ibid.*, p. 51.

Pelotas vivenciou os efeitos do novo contexto. Mesmo atuando como amadores, surgiu em muitos o interesse de seguir carreira de repercussão nacional.

Além da mudança de nome o grupo se desvinculou da Igreja, acarretando o afastamento de muitas moças que nele atuavam, vítimas do preconceito, que apesar de tudo, resistiu por muito tempo.

Algumas características das produções se mantiveram, continuava não havendo preocupação com conflitos psicológicos dos personagens, que não eram trabalhados através de técnicas e estudos específicos; seguiram as marcações esquemáticas o e ponto. Por outro lado alterações foram postas em prática, em parte devido a comparação com outras companhias teatrais e com o cinema, as ambientações das cenas se diversificaram, graças à adoção de gabinetes de madeira como cenários, em substituição dos velhos telões pintados. A maquiagem ficou mais suave, começou a existir produção própria de figurinos para as encenações, embora fossem emprestados.

Na década de 1950, o grupo sofreu um declínio, sua produção diminuiu e, entre 1958 e 1962, não levou nenhum espetáculo aos palcos. Sua volta, deveu-se ao chamado Movimento Renovador, vivenciado por Pelotas desde o 1960, caracterizado por aumento da atividade teatral, com a fundação de diversos grupos amadores, demonstrando o interesse revigorado da sociedade local pelo teatro.

A produção do grupo, desde sua volta, esteve resumida ao trabalho de L. C. Correa da Silva e alguns outros participantes, sem ter, no entanto, uma organização sólida como no passado. Frente a isso, em 1965, as atividades foram assumidas por um grupo de universitários. Junto a reestruturação vieram inovações técnicas e teóricas:

A interpretação dos atores do TEP passou a ser embasada no método de Constantino Stanislavski (1863 – 1938), teórico do teatro moderno, que afirmava não ser suficiente para o bom ator representar exclusivamente à base da emoção. O intérprete deveria utilizar-se de uma experiência íntima para encontrar em si mesmo uma emoção verdadeira, dispor de um extremo domínio técnico, sendo capaz de controlar as manifestações dessa emoção, modulá-la e orientá-la para fins interpretativos¹⁹³.

¹⁹³ PRATES, Helena Zanella. *Do Corpo Cênico ao Teatro Escola: um grupo encena 90 anos de história*. Pelotas: EDUCAT, 2005, p. 78.

O grupo passou a trabalhar o personagem em torno de conceitos e abstrações, o ator precisava apropriar-se do texto, extinguindo a figura do ponto; os figurinos passaram a ser responsáveis por comunicar características psicológicas e sociais do personagem, feitos especificamente para a apresentação, ganhavam destaque no espetáculo; a maquiagem não sofreu muitas alterações, e a iluminação passou a ser feita por refletores de foco dirigido. As peças, em sua maioria, eram de autores que se tornaram referências do teatro, como Eugéne Ionesco e Eugene O’Neill.

A partir de 1968, com o AI-5, e fortalecimento da censura e da repressão, ficou cada vez mais difícil *fazer* teatro, o TEP, na década de 1970, frente a condições do país esteve longe dos palcos.

Na década de 1980, com a abertura política, as atividades são retomadas. Em 1987, o TEP absorve o Desilab¹⁹⁴, fato que impulsionou a produção e estabeleceu vínculos com uma instituição educacional.

A expressão corporal foi muito valorizada, o ator tentava aproximar-se da platéia *buscava-se a conquista do público, não mais apenas pela razão e coerência de uma linguagem realista, mas pela sensibilidade, pelo encantamento, pelo delírio, pelas imagens, pelo irracional*¹⁹⁵.

Em 1992, o Teatro Escola tornou-se independente, sendo a primeira escola de teatro de Pelotas, com o oferecimento de inúmeros cursos. Muito mais pode ser dito sobre este grupo, sua trajetória, suas inovações e experimentalismo, sua importância para Pelotas e, por que não para o Estado.

O Teatro Escola de Pelotas foi um dos grupos teatrais mais atuantes durante a década de 1960, e sua produção permitiu constatar uma tendência seguida por outros grupos locais que foi a escolha de textos escritos por autores considerados clássicos, como Tennessee Williams, Jean-Paul Sartre, Eugene O’Neil, entre outros.

¹⁹⁴ Desilab foi um grupo fundado em 1974, ligado à Escola Técnica Federal de Pelotas, sob a liderança do ator José de Abreu e da atriz Nara Kaiserman, sendo fundamental para a retomada da atividade teatral em Pelotas a partir da década de 1980.

¹⁹⁵ PRATES, Helena Zanella. *Do Corpo Cênico ao Teatro Escola: um grupo encena 90 anos de história*. Pelotas: EDUCAT, 2005, p. 91.

O Teatro Experimental do Jornalismo é outro grupo que exemplifica uma das tendências existentes no meio teatral pelotense, caracterizada pela crítica à sociedade, seus comportamentos e costumes. O grupo foi fundado em 1968, pelo Diretório Acadêmico João Simões Lopes, da Escola de Jornalismo da Universidade Católica de Pelotas. Seu elenco era composto, fundamentalmente, por alunos da instituição.

O Teatro Experimental do Jornalismo foi criado com a finalidade de incluir as artes cênicas entre as realizações curriculares, antecipando-se à reforma das escolas congêneres, orientadas pelo Governo Federal.

Fez sua estréia nos palcos encenando “O Amante”, de Harold Pinter, sob a direção de J. Pinho, jornalista e professor da Escola de Jornalismo. Esta peça focalizava o casamento, desvendava o mundo cotidiano de um casal inglês moderno, mostrando o absurdo das suas relações e sua linguagem convencional. Através da análise de um palavreado comum no cotidiano familiar, Harold Pinter fazia a crítica da estrutura em que se baseava a vida conjugal daquela época e propunha a troca de convenções “mofadas” por uma aceitação da realidade de que a sociedade e as pessoas procuravam esconder ou falsear, por vergonha e hipocrisia.

Assim, tem-se retratado duas das principais tendências do movimento teatral pelotense, a encenação de textos de autores clássicos e a crítica a valores da sociedade contemporânea. A grande participação de estudantes em grupos teatrais foi uma marca do movimento local. A partir da década de 1970, como reflexo da centralização da censura, tornou-se cada vez menor o número de peças encenadas por grupos pelotenses, que desarticularam-se ou optaram por atividades alternativas, como a organização de oficinas de teatro.

2.3 A CENSURA AO TEATRO DURANTE O REGIME MILITAR

A censura no Brasil não é algo que existiu apenas em períodos autoritários, as suas origens remontam à época colonial e, embora, ao longo deste tempo, a sua prática não apresente um padrão regular, o seu objetivo, em linhas gerais, foi o

mesmo, ou seja, impedir a circulação de ideias contrárias aos interesses daqueles que a utilizavam, os governantes.

Durante o regime militar, esta foi uma alternativa largamente usada, que visava, acima de tudo, a manter a monofonia dos discursos e, assim, legitimar o governo, calando as vozes dissonantes.

A censura de diversões públicas, entre 1945 e 1967, *caracterizou-se pelo predomínio de justificativa moral sobre a questão política*¹⁹⁶, no entanto, a partir de 1964, se viu a existência de, pelo menos, duas práticas censórias:

Uma majoritariamente política, ligada à censura da imprensa, e outra, predominantemente moral, vinculada à censura de diversões públicas. Ainda que a primeira, em algumas ocasiões, tenha realizado censura moral, e a segunda, com certa frequência, tenha executado censura política. [...], foi a politização da censura de diversões públicas que deu a impressão de unicidade às duas censuras [...]. Quando a linha dura definitivamente assumiu o poder, com o AI-5, a censura moral das diversões públicas também passou a se preocupar, de maneira mais enfática, com a política¹⁹⁷.

O papel ambíguo da censura moral foi destacado por Jairo Andrade que lembrava:

Naturalmente que o teatro realista usa-se muito a linguagem normal, falada todo dia, e os nossos personagens, os personagens dos autores que nós escolhíamos, eram pessoas do povo, pessoas operárias, enfim. Eles usavam uma linguagem normal e corriqueira. Então, era o que bastava para eles começarem a cortar, porque inventavam que estavam cortando palavrões. [...] porque era pretexto [...] eles visavam mesmo era um comportamento ideológico¹⁹⁸.

Assim, tem-se claro que, durante o regime militar, a censura moral teve também um forte caráter político. Para conseguir a legitimação pública, o Estado justificava a censura como sendo uma forma de proteger os costumes e os valores sociais, entretanto o objetivo que prevalecia era o político. Representativo desta prática é o preâmbulo do decreto-lei nº. 1.077:

¹⁹⁶ GARCIA, Milandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 34.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁸ Depoimento de *Jairo de Andrade*, em entrevista realizada em 17/05/2008, por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi.

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, §8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira;

CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional¹⁹⁹.

Embora o decreto-lei Nº. 1.077 se detivesse mais nos meios de comunicação escritos, alguns de seus artigos abrangiam o teatro, principalmente no que se refere à intolerância com qualquer veículo que, na visão dos censores, trouxesse elementos nefastos à moral e aos bons costumes.

Em relação à censura, pode-se dizer que ela apontava somente para a superfície de um fenômeno bem mais complexo. Silva salienta que, durante o período 64-80, *a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age, primeiro, como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas*. Desta forma, eram censurados pontos específicos e não a obra integralmente. No pós-64, o Estado autoritário, ao mesmo tempo em que se fazia promotor e devia garantir o desenvolvimento do mercado cultural, agia como repressor. Em função disto, o movimento cultural do período caracterizou-se por dois momentos aparentemente contraditórios, *por um lado, ele é um período da história em que mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro, ele se define por uma repressão ideológica e política intensa*²⁰⁰.

¹⁹⁹ BRASIL. *Decreto-lei nº. 1.077, de 26 de janeiro de 1970*. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=1>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

²⁰⁰ SILVA, Vanderlei Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de São Paulo, 2001, p. 40.

Garcia²⁰¹ definiu algumas fases da censura teatral durante o Regime Militar. A autora destaca que, na primeira fase, de 1964 até a edição da lei nº. 5.536, em 1968, houve a centralização da censura de peças teatrais que, até então, ocorria em âmbito estadual. Na segunda fase, a censura deixou de concentrar-se na questão moral e passou a ter como foco a mensagem política – isto se acentuou a partir do AI-5. Na terceira fase, criaram-se as normas censórias (1970) e a reestruturação dos órgãos responsáveis pela censura (1972). A quarta fase caracterizou-se pela adequação da censura ao processo de abertura política, com a descentralização da censura teatral (1975-1978) e a implantação do Conselho Superior de Censura (1979). A última fase, a qual a autora faz alusão, durou de 1981 a 1985, quando ocorreu um recrudescimento da atividade censória.

A lei nº. 5.536 estabelecia, no seu artigo 1º, a censura de caráter classificatório, contudo especificava que esta disposição não se aplicaria às obras que pudessem:

- I – atentar contra a segurança nacional e o regime representativo democrático;
- II – ofender à coletividade ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e
- III – prejudicar a cordialidade das relações com outros povos²⁰².

Caso fosse enquadrada em algum dos itens acima especificados, a obra teatral seria reprovada parcial ou totalmente. Em momento nenhum, a lei deixava claro o que seria considerado atentado contra a segurança nacional, ou mesmo, ofensa à coletividade ou às religiões. Com isso, os critérios para a execução da censura ficavam sob responsabilidade dos censores, sem que os autores tivessem noção do que era ou não proibido. Apesar desses elementos que podiam gerar múltiplas interpretações no momento da avaliação da peça pelos censores, Stephanou enfatizou que esta lei representou o início de uma maior *racionalidade, organização e qualificação na atuação censória, estabeleceu prazos, regularizou as categorias de classificação por faixa etária*²⁰³. Além disso, trazia mudanças no que

²⁰¹ GARCIA, Milandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 21.

²⁰² BRASIL. *Lei nº. 5.536; Artigo 2º*. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

²⁰³ STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 240.

se referi à profissão de censor, estabelecendo o tipo de qualificação necessária para ocupação do cargo, conforme explícito no Artigo 14:

Art. 14. Fica alterada para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, Código PF – 101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal.

§ 1º Para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia²⁰⁴.

Embora houvesse, como se observa acima, a exigência de curso superior para ocupação do cargo de censor, o despreparo desses profissionais é conhecido por muitos. Era comum cometerem erros grosseiros, pois não eram especializados em uma determinada expressão cultural, e, conforme escreve Stephanou, *o mesmo censor um dia analisava um filme, no outro, uma peça de teatro, no outro, um livro, fator que dificultava a especialização e a qualificação do profissional da censura*²⁰⁵. O autor observa que:

A atuação do censor se constitui no grande problema de qualquer serviço de censura, independentemente da época. A censura é uma decisão de foro íntimo, misturada com as necessidades sociais do momento e com padrões estéticos e artísticos²⁰⁶.

É importante lembrar como funcionava a censura teatral durante o período em que as suas atividades estavam centralizadas em Brasília:

Na primeira etapa, o produtor do espetáculo protocolava a peça teatral no estado de origem. Na segunda etapa, as censuras regionais enviavam o processo de censura para análise da matriz. Em Brasília, o órgão central analisava a peça teatral. Após análise, os técnicos de censura tinham três alternativas: liberar a peça com ou sem classificação de idade, vetar o texto sem direito a novo exame ou embargar a apresentação até que o produtor do espetáculo procedesse às determinações da censura que iam desde a substituição do vocábulo de “baixo calão” até a correção ortográfica do texto teatral²⁰⁷.

²⁰⁴ BRASIL. *Lei nº. 5.536; Artigo 14*. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublica/coes.action?id=118512>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

²⁰⁵ STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 246.

²⁰⁶ Ibid., p. 247.

²⁰⁷ GARCIA, Milandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008, p. 18-19.

A Lei nº. 5.536 estabelecia que o Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal teria o prazo de 20 dias, contados a partir da entrega do requerimento, para decidir sobre a liberação ou não da obra e expedir o certificado. No entanto, esse prazo nem sempre foi respeitado. A demora na liberação do texto pela censura acarretava problemas aos grupos teatrais, desestimulando a atividade, como revela o depoimento de Valter Sobreiro, ao recordar os passos para a liberação de peças durante o período:

O texto, original ou adaptação, tinha que ter aprovação da SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais]. Depois era enviado para a censura em Brasília, o que poderia demorar dois meses ou dois anos. Não se sabia quanto tempo demoraria. Houve um espetáculo que ensaiamos durante muito tempo, em 69, não tínhamos notícias do processo, quando veio a liberação, o grupo já havia se desfeito, levou cerca de um ano e meio. Era complicadíssimo, principalmente para quem vivia no interior. Primeiro, tinha que submeter o texto à censura, e depois o espetáculo tinha que ser visto pelo censor²⁰⁸.

Após receber o parecer, se a peça fosse embargada, o autor do protocolo poderia rever o texto, adequando-o e, então, requerer nova censura ou desistir da apresentação. Além da avaliação do texto, havia o exame do ensaio geral, em que a indumentária, os gestos, as marcações, as atitudes deviam ser fiéis àquilo que seria apresentado ao público, sem existir a possibilidade de incorporar improvisações ao espetáculo. Muitas vezes, era durante o ensaio geral, após meses de trabalho e investimentos em cenário e figurino, que a peça era proibida, implicando, assim, prejuízos aos grupos.

Jairo Andrade, ao lembrar-se da forma como se realizavam os ensaios, revela que:

[...] tínhamos que fechar o teatro, ficava só os censores, e a gente fazia a apresentação da peça [...]. Eles viam se não existiam gestos, se não havia valorização de algumas palavras que pudessem prejudicar [...] a filosofia, a ideologia da ditadura. Então, eles modificavam muita coisa [...] e, às vezes, impunham até outros cortes, porque o censor ainda podia cortar alguma coisa. Se a gente estava dando ênfase maior a uma frase que passou despercebida [...], eles também tinham autonomia para cortar²⁰⁹.

²⁰⁸ Depoimento de *Valter Sobreiro Jr.*, em entrevista realizada em 10/06/2009.

²⁰⁹ Depoimento de *Jairo de Andrade*, em entrevista realizada em 17/05/2010, por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi.

Ainda, segundo Jairo Andrade, o espetáculo, após todas essas etapas, recebia autorização para ser exibido. Entretanto, alguns lugares na plateia ficavam reservados para os censores. Estes, geralmente, não compareciam pessoalmente aos espetáculos, iam outras pessoas ligadas à censura para assistir à peça e analisar a reação do público. Se alguém da plateia se sentisse incomodada com a apresentação, denunciava aos censores que podiam impor novos cortes e modificações no espetáculo ou até mesmo proibir a sua exibição.

A maioria dos grupos teatrais foi atingida pela censura. Após meses de ensaio e investimentos na montagem dos espetáculos, viam-se forçados a aguardar pela liberação do texto que, muitas vezes, demorava além do previsto. Essa situação foi vivenciada pelo Grupo de Teatro Província durante a montagem de *A Celestina*. O jornal *Correio do Povo* anunciava o espetáculo da seguinte maneira: *Se tudo correr bem, terça-feira próxima, no Círculo Social Israelita, estará acontecendo a estréia de “La Celestina”, de Fernando Rojas, numa adaptação e visão especial de Luiz Arthur Nunes [...]*²¹⁰.

Constata-se, pela expressão “se tudo correr bem”, que a estreia da peça não estava confirmada e, sim, condicionada a um fator não declarado na notícia. Maria Luiza Martini lembra que foram vinte dias até que conseguissem liberar a peça e considerou que *A Celestina foi a surra que nos ensinou que eles [os censores] não estavam ali para brincar*²¹¹. O próprio *Correio do Povo* noticiou, alguns dias depois, que a estreia do espetáculo havia sido suspensa, enquanto aguardava-se o novo parecer da censura, pois esta havia pedido o corte do texto e o envio de um novo exemplar para exame.

É evidente que este processo era demorado, e o parecer do censor imprevisível, tudo isto, aliado às dificuldades inerentes à montagem de um espetáculo, como busca de patrocínio e locais de apresentação, contribuía para inviabilizar este tipo de empreendimento. Não foi por motivos simples que muitos grupos encerraram suas atividades, principalmente a partir de 1970, e que o número de peças tenha diminuído significativamente ao longo dos anos do regime militar, principalmente a partir do AI-5. Salienta-se, também, que a censura teatral era

²¹⁰ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009.

²¹¹ *Ibid.*

realizada tanto em espetáculos encenados por grandes companhias quanto nos realizados por grupos amadores e estudantis.

Um dos grupos mais atingidos pela censura no estado foi o Teatro de Arena de Porto Alegre. O trabalho, desenvolvido pelo grupo fortemente engajado, fez com que os seus espetáculos fossem bastante visados e a sua atuação quase uma ameaça ao regime militar. Em várias ocasiões, o Teatro de Arena viu os seus espetáculos serem proibidos na véspera da estreia ou mesmo durante a temporada. Foi assim com a peça *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar. Sobre o assunto, tratado na peça, Guimaraens assinala que:

Cordélia Brasil tinha três personagens em cena: um casal, cuja relação se desestruturava, e um adolescente que descobria a vida e a sexualidade. Os três envolvem-se em um jogo de sedução e repulsa. [...] uma denúncia do chamado “milagre brasileiro”, que começava a ser propagado pelo governo militar: “Representava o empobrecimento da classe média baixa e seu conseqüente assassinato. O suicídio de Cordélia, na verdade, é o assassinato da classe média”²¹².

O espetáculo que teve sua estreia em Capão da Canoa, no verão de 1969 e, em março, seria apresentado em Porto Alegre, ficou apenas três dias em cartaz. A proibição da peça foi determinada pelo General Ito, diretor da polícia Federal, sob a justificativa de que a peça contribuía *para a desagregação da família e provocava a agitação social*. A polêmica que causou a proibição teve origem em *uma cena que insinuava a masturbação do personagem adolescente*. Um membro da plateia sentiu-se incomodado e denunciou a situação ao general Ito, que não tardou em impedir a exibição do espetáculo²¹³.

Conforme escreveu Guimaraens, o general Ito, mais tarde, desmentiu ter declarado que a peça contribuía para a desagregação da família. Enviou nota aos jornais, justificando a proibição de *Cordélia Brasil*, tentando, assim, mascarar a contradição da censura que havia liberado o espetáculo e, em seguida, proibindo-o novamente²¹⁴.

²¹² GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007, p. 54-55.

²¹³ Ibid., p. 55.

²¹⁴ Na nota enviada aos jornais o general Ito declarava: “a peça teatral *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*, de autoria de Antônio Bivar, foi proibida pela Portaria 40

Esta não foi a única vez em que um espetáculo em cartaz foi proibido. Em *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, de Plínio Marcos, o Teatro de Arena havia conseguido a liberação. Porém, após a estreia, o espetáculo foi proibido. O Arena foi penalizado, tendo que manter o teatro fechado por quinze dias, acusado de ter alterado o *script* apresentado à censura.

A Lei nº. 5.536, no Artigo 11, estabelecia que as peças teatrais, após aprovadas pela censura, não poderiam ter os seus textos modificados ou acrescidos, inclusive na representação. Constata-se que este dispositivo foi usado pelos militares para impor a suspensão de espetáculos que, apesar de terem sido inicialmente liberados pelos censores, tornaram-se inconvenientes aos interesses do governo. A violação do Artigo 11 da lei em questão acarretaria a suspensão do espetáculo por três a vinte dias.

A centralização da censura gerou muitas dificuldades para os grupos teatrais, principalmente pela demora e impossibilidade de negociação, não sendo difícil compreender porque havia preferência, por parte dos artistas, pela censura regional. Porém, para o governo, este era um problema, pois os critérios, definidos em cada estado, eram diferentes, não havendo, portanto, uma uniformidade. Conseqüentemente, uma peça, vetada em um Estado, era liberada em outro, causando polêmica. Por isso, Garcia²¹⁵ sugere que a centralização da censura teatral *respondeu à necessidade do governo federal de assumir o controle nacional não só de mensagem ético-moral como também político-ideológica, veiculada pela produção artístico-cultural*, ou seja, os critérios para avaliação dos textos teatrais deveriam ser claros e obedecer aos interesses dos militares.

do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, assinada pelo diretor do DPF, datada de 15 de janeiro de 1968. Em 2 de maio do mesmo ano, foi liberada em grau de recurso pelo Exmo Sr. Ministro da Justiça, com impropriedade para menores de 21 anos, obedecendo às restrições constantes no verso do mesmo e, nestas condições, a peça vinha sendo apresentada em várias cidades do Brasil. No dia 7 do corrente, sem conhecimento da Censura Federal, conforme determina o artigo 82 do Decreto 20493, de 24 de janeiro de 1946, foi a peça encenada nesta capital, no Teatro de Arena. Constatada a irregularidade, por parte do Sr. Jairo de Andrade, a referida peça foi suspensa por esta delegacia regional, em uma medida de proteção ao elenco da própria peça, uma vez que populares se mostravam revoltados contra o ambiente de repulsa, criado quando da encenação da referida peça teatral” (GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007, p. 56).

²¹⁵ GARCIA, Milandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 45.

Kilpp destacou que, durante o regime militar, os *principais inimigos da população – e do teatro, em particular – possivelmente foram a censura e o arbítrio que associados não deixaram a ninguém a certeza de que estavam em segurança*²¹⁶. A crescente repressão e perseguição a artistas e intelectuais os levou a ter um permanente medo, ou melhor, angústia. O regime militar e as suas ações marcaram profundamente as pessoas que o vivenciaram. Deixou cicatrizes naqueles que foram vítimas da repressão e que tiveram a sua voz calada, proibidos de se expressar, sendo ameaçados e punidos, por terem opinião própria.

²¹⁶ KILPP, Suzana. *Os cacos do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987, p. 175.

3 PARA QUE NÃO SE ESQUEÇA. PARA QUE NUNCA MAIS ACONTEÇA. O PARTILHAR DE MEMÓRIAS RESSENTIDAS

Num país onde o silêncio, o esquecimento e a construção da "desmemória" prevalecem, e que tem a impunidade como sua maior marca – frutos do próprio terror – faz-se essencial denunciar sua história recente, sem fazer condescendências, nomeando essa experiência de acordo com suas práticas e sequelas na sociedade⁴²¹.

Marilena Chauí assinala que *a memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total*⁴²². Beatriz Sarlo acrescenta que:

Poderíamos dizer que o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente, porque [...] o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*⁴²³.

A lembrança manifesta-se no presente e é por ele atualizada, caracterizando-se, segundo a autora, por ser anacrônica. Indo ao encontro dessa perspectiva, Marieta Ferreira sugere que *a memória é construção do passado pautada por emoções e vivências. É flexível e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente*⁴²⁴. Essa definição é importante, pois, como será observado a seguir, a memória, construída sobre o regime militar pelas pessoas entrevistadas para esta pesquisa, foi marcada por sentimentos, como medo, humilhação e ressentimentos. Suas representações sobre aquele período sofreram a influência de suas emoções e também dos conhecimentos que adquiriram desde então.

⁴²¹ FERNANDES, Ananda Simões; PADRÓS, Enrique Serra. Faz escuro mas eu canto: os mecanismos repressivos e as lutas de resistência durante os “anos de chumbo” no Rio Grande do Sul. In: BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009, v. 2, p. 48.

⁴²² CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995, p. 125.

⁴²³ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 10.

⁴²⁴ FERREIRA, Marieta Moraes. *História do tempo presente: desafios*. Cultura Vozes (94). Petrópolis: Vozes, 2000, p. 111.

O título deste capítulo, lema de muitos movimentos pela preservação da memória e contra a ditadura, assim como a frase que serve de epígrafe, são demonstrativos do tipo de sentimento vivenciado por parte daqueles que, durante o regime militar, viram-se despidos de direitos civis, sufocados pela intensa repressão e, por ela, impedidos de se pronunciar contra as ações do governo ou denunciar os abusos infringidos por este. O término do regime militar não deu fim aos sentimentos de humilhação, de impotência, de medo, de revolta que acompanharam, mesmo que silenciosamente, aqueles que, de alguma forma, foram atingidos pelas violências propagadas pelo próprio governo. Sentimentos estes alimentados pela sensação de injustiça. Afinal, com a anistia “ampla e irrestrita”, criou-se um discurso que isentava aqueles que integraram o governo – compactuando ou participando das atrocidades cometidas durante o regime – de esclarecimentos legais, a fim de evitar supostos revanchismos (não seria, na verdade, expressão do desejo por justiça?). Os nomes dos torturadores não foram divulgados. Nos dias de hoje, ainda existe entre parte dos que compuseram o governo militar a insistente negação das torturas, dos sequestros, dos assassinatos então praticados, considerados como meros exageros pontuais que não serviriam como exemplo significativo das práticas adotadas pelos órgãos de repressão. Ribeiro ressalta que:

Ao longo do processo ditatorial que se instalou no Brasil, após o golpe militar de 1964, setores relacionados as três Armas trabalharam a construção de uma memória oficial, marcada pelo encobrimento de determinados fatos. Paralelamente, a repressão aguçava seu poder de intervenção através do aparelhamento técnico e logístico da polícia política. As prisões do regime foram marcadas pela ilegalidade e maus-tratos desde o início⁴²⁵.

Como forma de fazer justiça e de se contrapor à versão oficial, as vítimas do regime militar contam com a preservação da memória. Permitir que as novas gerações e, mesmo os que vivenciaram o regime, mas não tinham acesso à informação, conheçam a “sordidez” desse período foi tarefa que algumas pessoas da sociedade se encarregaram de cumprir. Através da conscientização e da preservação da memória, esperavam fazer justiça e evitar que episódios semelhantes voltassem a se repetir em nosso país. Foi esse o objetivo de muitos

⁴²⁵ RIBEIRO, F. M. F. A disputa pela memória: prisões políticas do regime militar. In: Usos do passado: ANPUH: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2006, Niterói. *Anais do XII Encontro Regional de História: Usos do Passado*, 2006, v. 1, p. 1.

livros⁴²⁶, publicados sobre a ditadura e de *sites*⁴²⁷, criados para obter informações e documentos, bem como disponibilizar estes materiais para quem tiver interesse. Como mostra Sarlo, ações desse tipo também ocorreram em outros países da América Latina que tiveram ditaduras militares:

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central na transição democrática, apoiados, às vezes, pelo Estado e, de fora permanente, pelas organizações da sociedade⁴²⁸.

Humilhação, impotência, medo e revolta foram alguns dos principais sentimentos que transpareceram na fala de integrantes do movimento teatral, atuantes durante o regime militar. Esses sentimentos antecederam a elaboração das representações, construídas pelos depoentes, e se refletem em uma memória ressentida. Conforme propõem Bresciani e Naxara:

Questão sensível a das memórias acorrentadas a ressentimentos. Questão delicada, pois nos obrigada a explorar regiões e temas a que somos resistentes, parte da história dos ódios, dos fantasmas da morte, das hostilidades ou do não-lugar dos excluídos e das identidades recalçadas⁴²⁹.

Um das maiores dificuldades na análise dessa memória ressentida é o fato de não ser exposta explícita ou conscientemente, pelo menos, na maioria das vezes. Cabe ao pesquisador percebê-las em certas passagens dos depoimentos, na forma como os depoentes falam, nos seus gestos, nos seus silêncios.

⁴²⁶ Como exemplos, são citadas duas obras: BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009, v. 2; BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

⁴²⁷ Dentre os sites que se propõe a preservar e divulgar a memória sobre o regime militar são citados: <<http://www.memoriasreveladas.gov.br>>; <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br>>; <<http://www.acervo.ditadura.rs.gov.br/>>.

⁴²⁸ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 20.

⁴²⁹ BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 12.

Quando se pesquisa sobre períodos marcados pela repressão e violência, como é o caso do regime militar, é importante perceber os ressentimentos existentes, pois eles servem como matéria-prima da memória construída por aqueles que presenciaram e/ou foram vítimas de silenciamentos e coações. Os ressentimentos também podem ser considerados sequelas, difíceis de superar, que perduram na vida daqueles que foram vítimas da repressão, que se perceberam como *homo sacers*, cuja morte não constituía crime de natureza alguma, estando implicitamente autorizada. Proença, ao tentar definir o termo, escreve que:

O conceito temático de ressentimento no seio da moral só conheceu direitos de cidadania com o pensamento de Nietzsche, em particular, no texto *Para a Genealogia da Moral*. O ressentimento começa por ser aí uma inibição de uma reação num mundo humano, isto é, alguém faz outrem sofrer sem que esta possa responder a tal agressão (física ou psicológica). Por outras palavras, o ressentimento deriva da impotência, como quer que esta seja pensada: ausência do agressor, consciência da fraqueza diante daquele que agride etc⁴³⁰.

Dentre as emoções e os sentimentos geradores de ressentimento, destacam-se a “experiência da humilhação” e a “experiência do medo”, ambas vivenciadas cotidianamente durante o regime militar, mais intensamente por aqueles que, de alguma forma, opunham-se a ele. Ansart destaca que:

A humilhação não provém apenas de uma inferioridade. Ela é a experiência da negação de si e da auto-estima, suscitando o desejo da vingança. Quanto ao medo, de que Maquiavel faz o principal motor do ódio, ele não se constitui, em certos casos, em um dos sentimentos poderosos que conduzem ao ressentimento e que explicam, por exemplo, as explosões de vingança de uma população por muito tempo dominada e mantida sob temor?⁴³¹

⁴³⁰ PROENÇA, João Tiago. Ressentimento. In: INSTITUTO DE FILOSOFIA DA LINGUAGEM. *Dicionário de Filosofia Moral e Política*. p. 1. Disponível em: <http://www.ifl.pt/ifl_old/dfmp.htm>. Acesso em: 23 maio 2010. No verbete, Proença também assinala as formas de ressentimento existentes, distinguindo-as em passivo e activo. No seu estado normal, que seria o passivo, *o que o ressentimento mostra é, sobretudo, uma incapacidade de começar, de ser um início, de se lançar à corps perdu que Nietzsche caracteriza como segurança dos instintos; o ressentido, ao invés, vive de prudência e consciência, ou seja, tem presente a si a agressão a que não reagiu e articula todo o curso dos acontecimentos desde então sob a óptica de uma reacção futura. O passado determina, assim, o futuro. Já o ressentimento activo ocorre, na medida em que cria novos valores que permitem alterar a posição hierárquica do opressor à luz de outro estalão valorativo. Sem que se sobrevenha qualquer alteração nos factos, dá-se uma mudança na interpretação. Enquanto o ressentimento passivo espera pelo momento propício para se vingar, o ressentimento activo consome a vingança através de uma inversão de valores que exalta o ressentido e rebaixa o agente causador de sofrimento. Trata-se, diz Nietzsche, de uma vingança imaginária.*

⁴³¹ ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 22-23.

No Brasil, não se pode dizer que houve, após o término do regime militar, explosões de vingança, quanto à investida de ações violentas contra os que governaram e participaram dos órgãos de repressão. A “vingança” residiu, e ainda reside, na ação da denúncia, ou seja, no esforço de tornarem-se públicos os fatos por muito tempo negados por uma parte dos militares, assim como a preservação da memória do período. Memória que aqueles que compuseram o regime tentaram sufocar de várias maneiras, uma delas consistindo na queima de documentos ligados aos órgãos de repressão e nas leis que dificultam e, até mesmo, impedem o acesso aos que sobraram. A tortura, os assassinatos, o desrespeito por parte dos aparelhos de Estado às leis, criadas pelos próprios militares, são fatos cuja memória tentou-se “apagar”. No entanto, aqueles que foram vítimas das violências (físicas ou psicológicas) não compactuam com essa orientação. Se antes eram impedidos de falar, com a abertura política, encontraram as condições necessárias para que as denúncias fossem feitas. Lisboa observa que:

[...] no Brasil, a ideia de reparação vem sendo construída num caminho tortuoso, onde a verdade e a justiça são relegadas a um plano secundário ou mesmo ignoradas. Nenhum pedido oficial de perdão à Nação ou de reconhecimento pleno e total sobre a responsabilidade do Estado nas torturas, mortes e desaparecimentos ocorreu até hoje⁴³².

É pelo reconhecimento das culpas do Estado que muitos lutam, e esta luta é permitida, devido ao sistema político que atualmente vivenciamos. Para Ansart:

Um dos objetivos e um dos resultados da democracia seria o de substituir as violências pela tolerância, o enfrentamento por fruto dos ódios, pelo confronto de opiniões, construir espaços de diálogos e de reflexão, tendo como efeito liberar as expressões e superar os ódios através do reconhecimento das pessoas e de seus direitos. [...] A eficácia da democracia permitiria romper os sentimentos de impotência, arrancando os indivíduos de suas próprias ruminções rancorosas, fazendo deles seres responsáveis por si próprios e membros de uma sociedade participativa⁴³³.

⁴³² LISBOA, Suzana Keniger. Lembrar, Lembrar, Lembrar... 45 anos do golpe militar: resgatar o passado para transformar o presente. In: BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009, v. 2, p. 189.

⁴³³ ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 23.

Assim, em um regime democrático, as pessoas poderiam se expressar e solicitar o reconhecimento de seus direitos, antes suspensos, para não dizer inexistentes. Deixam a impotência de lado e encontram a possibilidade de cobrar explicações, defender suas opiniões e divulgar os excessos cometidos. A partir dessas ações, podem superar os ressentimentos ou, pelo menos, tentar. Ocorre o que Ansart chama de “gestão dos ressentimentos” a oportunidade de expressar, dentro dos limites da lei, suas opiniões e sentimentos, tendo como moderador o Estado. As ações empreendidas hoje que procuram o reconhecimento dos crimes, cometidos por aparelhos de Estado durante o regime militar, e a preservação da memória podem ser consideradas *respostas aos ressentimentos e tentativas de transformar o Estado em Providência tranqüilizadora*⁴³⁴. Por 21 anos, a sociedade foi forçada a manter o silêncio sobre as violências das quais foi vítima. Com o fim do regime, surgiu a oportunidade de romper as mordaças e acusar publicamente os seus algozes. Entretanto, ressalta-se que os ressentimentos podem ser amenizados em um ambiente democrático, mas não se tornam inexistentes. Assim, defende Ansart que “*deveríamos perder as ilusões sobre o fim dos ressentimentos e não esperar de uma organização política e, portanto, da democracia a erradicação das invejas, dos ciúmes e dos ódios impotentes*”⁴³⁵.

Portanto, é compreensível o fato de algumas pessoas manterem ressentimentos sobre o regime militar, apesar deste período já ter se encerrado. Para alguns integrantes do movimento teatral durante a ditadura, as lembranças seguem vivas, e os sentimentos daquela época ainda são presentes. Sem dúvida, variam de intensidade, mas não foram, por completo, esquecidos. É dessas emoções que advém a necessidade de, a partir da conscientização da sociedade através do relato das experiências, impedir que episódios semelhantes ocorram e que novamente a sociedade encontre-se desprotegida contra o poder estatal. No depoimento de Jairo de Andrade, fica evidente esse posicionamento, quando defende a necessidade de rememoração:

É muito bom quando se fala para jovens [...] É muito bom que eles vejam que uma geração muito próxima deles sofreu isso. E que sirva de exemplo,

⁴³⁴ ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 28.

⁴³⁵ Id. Ibid., p. 25.

que não vão no “conto da sereia” [...], nada substitui a democracia e a liberdade de expressão do homem. Vamos lutar doidamente para que essas liberdades sejam ampliadas, para que se consiga, através da liberdade, aperfeiçoar o sistema e o processo que nós vivemos. É isso que eu gostaria de deixar para as pessoas⁴³⁶.

Há uma valorização da democracia com base na liberdade a qual é oferecida à sociedade, em contraponto com a censura e a repressão, características de regimes autoritários. A impotência em que a sociedade encontrava-se durante o regime militar, derivada dos limites impostos pelo governo, expressada por Jairo Andrade, é sinal de um ressentimento que ecoa no presente.

Na fala da depoente Maria Luiza Martini, também há passagens que demonstram ressentimentos, derivados das experiências de impotência e humilhação sofridas durante o regime militar, conforme se observa a seguir, quando a depoente relata a cassação de alguns professores do Curso de Artes Dramáticas da UFRGS: I

“O segundo semestre do AI-5 veio com a cassação do Gerd Bornhein, do Dionísio de Toledo, que era um professor de literatura dramática fantástico, e do Ângelo Ricci [...]. Aquilo foi um choque, realmente um trauma para nós. Porque não havia uma atividade que pudesse ser classificada como subversiva, ou que da nossa parte tivesse uma determinação militante”⁴³⁷.

O relato evidencia um sentimento de impotência e revolta. Não importava as qualidades que os profissionais tinham, elas, mesmo assim, não impediram que estes fossem vítimas dos poderes ilimitados dos militares. Não havia nenhuma forma de proteger-se contra as ações do governo.

Em outra passagem, a depoente relata sobre um episódio em que pessoas, provavelmente integrantes de algum órgão de repressão, assistiam aos ensaios de uma peça do Curso de Arte Dramática e anunciavam que estavam ali para conferir se os integrantes do grupo se “comportavam bem”. Houve, por parte deles, ações provocativas, em que ofenderam uma das atrizes. Com isto, um ator reagiu e foi espancado:

⁴³⁶ Depoimento de *Jairo Andrade*, em entrevista realizada em 17/05/2008 por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi.

⁴³⁷ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009 por Vanessa Volcão Oliveira.

“O Caio reagiu, e eles se atiraram e o espancaram. Foi um horror! E mais, fechou o teatro e disse que ninguém mais entrava ali. Eles nos prenderam dentro do teatro. Isso podia sair no jornal? Alguém ficava sabendo? Não, de jeito nenhum”⁴³⁸.

Mais uma vez, fica explicitado o sentimento de impotência dos artistas. Não havia como denunciar os agressores, pois integravam o próprio regime. Não havia como fazer justiça. Tem-se, além do sentimento de impotência, de não poder agir, um sentimento de humilhação, presente nestas vivências e lembranças.

“Ser humilhado é ser atacado em sua interioridade, ferido em seu amor próprio, desvalorizado em sua auto-imagem, é não ser respeitado. O humilhado se vê e se sente diminuído, espoliado de sua autonomia, na impossibilidade de elaborar uma resposta, atingido em seu orgulho e identidade, dilacerado entre a imagem que tem de si e a imagem desvalorizada ou difame que os outros lhe infligem”⁴³⁹.

Assim, sentiam-se muitas pessoas que vivenciaram o regime militar e foram vítimas da repressão. Frente ao poder do Estado, todos eram impotentes. Prevalencia o sentimento de impotência e de medo, geradores de ressentimentos que acompanharam esses indivíduos. Em seus depoimentos, houve momentos em que a voz ficou embargada, e as palavras não foram pronunciadas. Algumas experiências de humilhação e de amor próprio ferido não puderam ser compartilhadas.

3.1 O MEDO INVADE A CENA

O medo transformou-se em poderosa arma política, usado antes do golpe por aqueles que apoiavam uma intervenção militar, como um elemento mobilizador, levando grande parcela da população a voltar-se contra a ameaça comunista, simbolizada pelo governo de João Goulart e de seus aliados. Após o golpe, o uso desta arma visava a paralisar aqueles que se opunham ao modelo político que havia sido imposto.

⁴³⁸ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009 por Vanessa Volcão Oliveira.

⁴³⁹ ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Sobre a humilhação*. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 15.

Como bem afirmou Delumeau, o medo é um tema pouco explorado pela historiografia. O autor, que se dedicou a este assunto, procurou diferenciar o “medo individual” e o “medo coletivo” – importante para compreensão desta pesquisa. Delumeau caracterizou, da seguinte forma, o primeiro:

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e em estado de alerta, o hipotálamo reage mediante mobilização global do organismo, que desencadeia diversos tipos de comportamentos somáticos e provoca, sobretudo, modificações endócrinas⁴⁴⁰.

Ao tratar do medo em sua forma coletiva, o autor especificou que este adjetivo pode significar tanto uma multidão como uma amostra anônima de um grupo. É, contudo, essencial ter em mente que a multidão caracteriza-se, entre outros pontos, por ser influenciável, pela rapidez dos contágios que a atravessam, pelo enfraquecimento ou a perda do espírito crítico, assim como por sua capacidade de passar subitamente do horror ao entusiasmo e das aclamações às ameaças de morte. Delumeau salientou ainda que:

O termo “medo” ganha, então, um significado menos rigoroso e mais amplo do que nas experiências individuais, e esse singular coletivo recobre uma gama de emoções que vai do temor e da apreensão aos mais vivos terrores. O medo é aqui o hábito que se tem, em um grupo humano, de temer tal ou tal ameaça (real ou imaginária)⁴⁴¹.

Embora tenha restado, no meio cultural, algum espaço para crítica e oposição, esta não passava impune, a repressão à imprensa e aos artistas fazia-se presente, o que gerou protestos por parte da intelectualidade, *o governo militar não proibia a atividade intelectual, mas a forma pela qual determinadas pessoas (professores, escritores, atores, entre outros.) promoviam a “subversão”, através de suas atividades especificamente*⁴⁴². A repressão às atividades intelectual e artística foi chamada de “terrorismo cultural” e divulgada na imprensa, como demonstra o artigo, publicado no *Correio da Manhã*, escrito por Carlos Heitor Cony:

⁴⁴⁰ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 30.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴² CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de Resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Cultura), Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 90.

Acredito que é chegada a hora de os intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no Brasil. Digo isso como um alerta e um estímulo aos que têm sobre os ombros a responsabilidade de ser a *consciência da sociedade*. E se, diante de tantos crimes contra a pessoa humana e contra a cultura, os intelectuais brasileiros não moverem um dedo, estarão simplesmente abdicando de sua responsabilidade, estarão traindo o seu papel social e estarão dando uma demonstração internacional de mediocridade moral. [...]. Estão sendo presos ou perseguidos sacerdotes, professores, estudantes, jornalistas, artistas, economistas – todos os escalões da vida nacional. Os cárceres continuam cheios, e, sem falar nas abomináveis cassações de mandatos, novas prisões são feitas todos os dias. No campo estritamente cultural, implantou-se o Terror. Reitores são substituídos por ordem de militares. Professores são destituídos de suas cátedras e presos. O pânico se generalizou por todas as classes e por todas as cidades. A qualquer hora pode bater um policial à sua porta e levá-lo – sabem Deus e a Polícia para onde.

Os intelectuais brasileiros precisam, urgente e inadiavelmente, mostrar um pouco mais de coragem e vergonha. Se os intelectuais não se dispuserem a lutar agora – talvez, muito em breve, não tenham mais o que defender⁴⁴³.

A crescente repressão e perseguição a artistas e intelectuais levou estes a terem um permanente medo, ou melhor, angústia. A angústia não tem um objeto específico, como o medo o tem. Delumeau⁴⁴⁴, ao defini-la, escreve que esta é *vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança. Desse modo, ela é mais difícil de suportar que o medo*. Sempre estimulada pela imaginação, utiliza as lembranças e as experiências anteriores como estopim. Essa descrição assemelha-se a elaborada por Bauman:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance⁴⁴⁵.

Essa definição mostra, de maneira contundente, um dos sentimentos mais vivenciados durante o regime militar, o medo. O Estado impôs à sociedade um temor permanente, difundindo a lógica da suspeição – ninguém sabia quem eram os

⁴⁴³ CONY, Carlos Heitor. A hora dos intelectuais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 23 maio 1964. p. 01.

⁴⁴⁴ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33.

⁴⁴⁵ BAUMAN, Zigmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 8.

informantes do governo nem onde exatamente eles se encontravam. Maria Luiza Martini comentou que se vivia sempre em um clima de medo:

“Tanto na Universidade quanto no teatro, tinha que estar sempre cuidando o que ia dizer. O que mais me marcava era a incerteza. Era o que dizer, o que pensar, se eram ou se não eram [informantes]. Porque, dependendo disso, a gente falava ou não. Então se adotou o seguinte critério: Falar. É pior essa incerteza”⁴⁴⁶.

A opção da depoente foi bastante clara, preferiu expressar-se, independente de quem estivesse por perto. Entretanto, frente à situação vivida na época, a consequência de tal postura poderia ter sido a prisão. Outro depoente, José Baldissera⁴⁴⁷, professor universitário e integrante do movimento teatral, lembrou que, devido a seus comentários em sala de aula, foi chamado para um interrogatório onde foi avisado para cuidar de sua “língua ferina”. Vê-se que eram poucos os lugares onde se poderia falar livremente. Um ingênuo comentário poderia alertar a repressão, principalmente se feito em um espaço público. Córdia esclarece que, durante o regime militar, as pessoas passaram a ter cautela em relação a diversos aspectos do seu cotidiano. De tão incorporadas já não se tinha consciência dessas ações que acabaram tornando-se automáticas. O autor cita como exemplos dessas práticas:

[...] nunca discutir um assunto que pudesse ter conotação política em lugares públicos ou expressar opiniões sobre os acontecimentos públicos e que pudessem sinalizar suas posições, inclusive em salas de aula da universidade. De alguma forma, aprendeu-se a ser discreto e cuidadoso e a se escolher as palavras, mesmo com os conhecidos que não fossem íntimos, pois não se sabia como as palavras seriam interpretadas ou quem poderia estar escutando e, acima de tudo, quais os critérios poderiam ser usados para se tornar uma pessoa suspeita. Tinha-se também que ter cuidado com o tipo de literatura guardada em casa, pois, caso uma residência entrasse para a lista de “suspeita”, não se poderia ter segurança de como seriam classificados os livros que normalmente se consideraria como inofensivos. Assim, a incerteza do que pudesse se constituir ou não em uma literatura ofensiva, também, fazia parte do controle social. Esse medo generalizado era, em parte, o resultado das ações arbitrárias da ditadura, em parte de medidas que sugeriam que existia uma poderosa rede de informantes. O medo era um poderoso instrumento de controle social. A censura e a falta de informação, plenamente confiável, alimentavam esse medo⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009, por Vanessa Volcão Oliveira.

⁴⁴⁷ Depoimento de *José Baldissera*, em entrevista realizada em 1º/10/2009, por Vanessa Volcão Oliveira.

⁴⁴⁸ CARDIA, Nancy. O medo da polícia e as graves violações dos direitos humanos. *Tempo Social; Rev. Sociol.*, USP, S. Paulo, v. 9, n. 1, p. 249-265, maio 1997. p. 250. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v091/o_medo.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2010.

O medo, difundido pela repressão, gerou duas consequências: alguns optaram por defender suas opiniões e manter-se na oposição pública ao regime, enfrentando os seus medos; outros escolheram adaptar-se às condições e, assim, evitar complicações – estes foram paralisados pelo medo da repressão.

Embora feitas as opções, era difícil escapar da autocensura. Esta interferia, mesmo que inconscientemente, no trabalho dos artistas. Sobre isso é significativo o comentário de Maria Luiza Martini que apresentou como um sentimento de “deformação”, aquele gerado pela repressão, porque:

“Quando tu estás criando um espetáculo, se comesças a dialogar com um censor dentro da tua cabeça, imaginando o que ele vai dizer, o que ele vai pensar, ele está dentro da tua identidade. Ele mergulhou dentro da tua identidade. Para mim, este foi o pior malefício da ditadura militar. Nos deixou neuróticos; ambíguos; sem saber o que é e o que não é; escolhendo as formas de execução e expressão de acordo com aquele olhar que tu atribuías àquele personagem”⁴⁴⁹.

O terrorismo de Estado difundiu o medo na sociedade. As informações não oficiais sobre as torturas, sequestros e assassinatos espalhavam-se, gerando medos e silenciamentos. Os cidadãos eram impotentes no que tange ao poder do Estado. Disseminava-se o conformismo e, com isto, buscava-se a paralisação do corpo social, conforme expõe Padrós e Fernandes:

O terror passou a ser a mediação entre Estado e sociedade em nome da pretensa "segurança nacional". Esse terror, instalado nas ditaduras visava, através da "pedagogia do medo", a fomentar e a disseminar na sociedade a "cultura do medo", gerando o amedrontamento, o autossilenciamento, o autoisolamento, a aniquilação da vontade de resistência ou de transformação. Através da "cultura do medo", o Estado pôde se impor com poderes quase ilimitados. Além disso, um dos seus elementos mais perversos foi o de querer chamar a população para dentro do aparato repressivo, ou seja, transformar os cidadãos em agentes do próprio Estado. Desse modo, práticas, como a suspeição e a delação, tornaram-se comuns⁴⁵⁰ (sic.).

⁴⁴⁹ Depoimento de *Maria Luiza Martini*, em entrevista realizada em 10/09/2009, por Vanessa Volcão Oliveira.

⁴⁵⁰ FERNANDES, Ananda Simões; PADRÓS, Enrique Serra. Faz escuro, mas eu canto: os mecanismos repressivos e as lutas de resistência durante os “anos de chumbo” no Rio Grande do Sul. In: BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009, v. 2, p. 41.

Nesse contexto, a autocensura⁴⁵¹ era praticada mesmo que inconscientemente, consequência do medo e da angústia vivenciados. Essa prática relaciona-se com aquilo que Bauman⁴⁵² chamou de medo de “*segundo grau*” ou “*medo derivado*”, referindo-se a este como o sentimento que orienta o comportamento, podendo *ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta, ou seja, a adaptação do comportamento baseada em experiências passadas*. No caso aqui pesquisado, essas podiam ter sido vivenciadas pela própria pessoa ou por terceiros, como, por exemplo, os sequestros e torturas sofridas, às vezes, até por estranhos, mas que, chegando ao conhecimento do indivíduo, levavam a uma adaptação do seu comportamento. O autor define o termo da seguinte maneira:

O “medo derivado” é uma estrutura mental estável que pode ser mais bem descrita como o sentimento de ser *suscetível* ao perigo; uma sensação de insegurança (o mundo está cheio de perigos que podem se abater sobre nós a qualquer momento com algum ou nenhum aviso) e vulnerabilidade (no caso de o perigo se concretizar, haverá pouca ou nenhuma chance de fugir ou de se defender com sucesso; o pressuposto da vulnerabilidade aos perigos depende mais da falta de confiança nas defesas disponíveis do que do volume ou da natureza das ameaças reais). Uma pessoa que tenha interiorizado uma visão de mundo que inclua a insegurança e a vulnerabilidade recorrerá rotineiramente, mesmo na ausência de ameaça genuína, às reações adequadas a um encontro imediato com o perigo; o “medo derivado” adquire a capacidade da autopropulsão⁴⁵³.

É fácil compreender porque aqueles que já haviam tido obras censuradas ou tomado conhecimento de situações que envolviam a repressão conscientemente, ou não, acabavam por praticar a autocensura. Igualmente, torna-se compreensível o fato de muitas delas ainda vivenciarem esses medos, mesmo após o término do regime militar. Além disso, nota-se que o medo está associado à informação. Não se tem medo daquilo que se desconhece a existência, que não se imagina. É significativo a este respeito o depoimento de Valter Sobreiro Júnior. Ele afirmou que,

⁴⁵¹ Tanto a censura quanto a autocensura encontram sua origem, segundo Elias, no *processo civilizador que constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção*. O controle, efetuado através de terceiras pessoas, é convertido em [...] autocontrole, as atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas do palco da vida comunal e investidas de sentimentos de vergonha, a regulamentação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, v. 2, p. 193-194).

⁴⁵² BAUMAN, Zigmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 9.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 9.

em Pelotas, as pessoas não tinham medo de participar do movimento teatral, visto que:

“não tomávamos conhecimento do que acontecia em outras cidades com os artistas. Se não tinhas a informação aquilo, não parecia uma coisa grave. Não te atingia. Só soubemos desses fatos com a abertura. Por exemplo, quando ia a um festival, ouvia que Fulano tinha enlouquecido, mas por quê? Porque havia sido preso, torturado. Tem o caso de um grande diretor, de Belém do Pará, que virou monge, de tão transtornado que ficou. Mas eu soube desses casos, porque saí daqui, participei de festivais, troquei informações. Grupos de Porto Alegre, como o Teatro de Arena, sofreram várias sanções, proibições de espetáculos, pessoas presas, não pela peça em si, mas por manifestações no espaço do teatro”⁴⁵⁴.

Já a depoente Maria Luiza Martini explicou que, para ela, o medo estava presente desde o momento da elaboração do texto até a sua apresentação. Tentava prever qual seria o parecer dos censores e o que seria ou não liberado pela censura.

No meio teatral porto-alegrense, eram conhecidos os episódios envolvendo a repressão. Grupos, como o Teatro de Arena de Porto Alegre, por exemplo, que, conforme foi abordado anteriormente, optaram por fazer um teatro engajado e de denúncia, pois vivenciaram a repressão e o medo diariamente. Os integrantes do grupo tiveram os seus domicílios vigiados, e várias peças censuradas. Algumas, após a estreia, foram ameaças pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), mas mantiveram o seu posicionamento. O medo, nesse caso, pode-se inferir, serviu como um estímulo ao comportamento engajado. Levou à ação. Ao recordar a sua prisão durante a temporada de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, Jairo Andrade falou que:

“[...] no dia do AI-5, eles foram lá e fizeram a apreensão dos fuzis. Antes deles fazerem a apreensão, cercaram o Arena. [...] me levaram preso para o 18 RI. Eu apanhei. Eles queriam que eu contasse de onde é que tinham saído os fuzis. [...] eu me lembrei que era da Brigada. Me trouxeram, tarde da noite, para o teatro, porque eu tinha um contra-recibo no cofre. Eles pegaram e se jogaram no chão e ameaçaram [...], talvez até atirar na gente e tal. [...] eu tinha, dentro do cofre, quatro balas calibre 22 [...], eu as tinha porque nós tirávamos o projétil e usávamos como festim. Eles fizeram a apreensão daquelas balas. Então, me levaram de volta preso para o 18 RI, me acusando de estar contrabandeando munição para fazer a contra-revolução no Brasil”⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Depoimento de *Valter Sobreiro Júnior*, em entrevista realizada em 10/06/2009 por Vanessa Volcão Oliveira.

⁴⁵⁵ Depoimento de *Jairo Andrade*, em entrevista realizada em 17/05/2008 por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi.

Constata-se que o medo também estava presente entre os agentes da repressão que viam todas as atitudes como suspeitas. A cultura do medo contaminou a sociedade, difundindo uma constante incerteza.

3.2 O PALCO DE PAPEL: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A ATUAÇÃO DA IMPRENSA NA DIFUSÃO DO MEDO E CRIAÇÃO DE REPRESENTAÇÕES SOBRE O TEATRO ENGAJADO

Apesar de a imprensa abrir um vasto campo de possibilidades ao historiador que a adota como fonte, esta não pode ser tomada inocentemente, como um espelho que apenas reflete a sociedade na qual está inserida. A sua carga de subjetividade é grande, e, por isto, a validade de seu uso foi bastante contestada, principalmente por aqueles que se vinculavam à corrente “positivista”.

É praticamente senso comum o fato de que nenhum documento pode ser visto como simples receptáculo de informações; no caso dos jornais, é necessário que se perceba que:

A mensagem da comunicação é simbólica. Para entender os significados de um texto, portanto é preciso levar o contexto em consideração, [...] além do conteúdo explícito, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transmissão da mensagem. [...] Não existem limites lógicos para delimitar o contexto da análise. Isso vai depender do pesquisador, da disciplina e dos objetivos propostos para a investigação, além da natureza dos materiais sob análise⁴⁵⁶.

Ao utilizar a imprensa como fonte de pesquisa, é preciso ter atenção e senso crítico, pois assim como qualquer outra fonte não deve ser tomada como testemunho de onde é possível extrair informações diretas. É necessário considerar o contexto em que foi produzida e analisá-la como um discurso:

Lugar de representação e de particularidades do real, a imprensa constitui um mostruário de práticas e pensamentos, de idéias e projetos políticos, sendo um local privilegiado para o estudo dos discursos do cotidiano. Imprensa não só como documento ou lugar de memória, mas também,

⁴⁵⁶ MORAES, Roque. “Análise de conteúdo”. *EDUCAÇÃO*, Porto Alegre: Faculdade de Educação - PUCRS/Curso de Pós-Graduação, 1999, p. 10-12.

como agente histórico, local de interpretações e não de fatos em si, imprensa como principal formadora do entendimento que os homens têm do seu próprio tempo⁴⁵⁷.

É fundamental observar, conforme Berger, que a:

imprensa não produz apenas um tipo de discurso, mas que convivem nela diferentes tendências, e que as contradições sociais e institucionais, no interior de onde ele [o discurso] é produzido, contribuem na definição do contorno ou ênfase em um tipo⁴⁵⁸.

Ou seja, é possível encontrar nos jornais representações variadas sobre os assuntos, os quais estarão sempre ligados à realidade vivenciada pelo grupo que os produziram e aos interesses deste, sendo primordial promover a venda dos jornais.

Apesar dos jornais informativos modernos legitimarem-se através de uma suposta neutralidade, o seu caráter interpretativo parcial é claro. Como empresas capitalistas, prezam por sua estabilidade e lucro e, na maioria das vezes, no período abordado, procuravam não ir contra os interesses do regime autoritário que se instaurava. Conforme Kushnir, a imprensa era alvo da repressão, feita por meio de bilhetinhos, telefonemas, censura prévia ou, ainda, autocensura. Para se manterem, tornava-se fundamental aos jornais acatar o regime militar:

Temática das mais polêmicas, admitir a autocensura nas redações é tabu. Mas, como sublinha Cláudio Abramo, o jornal não é do jornalista, é do dono, e lá só sai o que o patrão quer. A imprensa é uma empresa privada que vende um serviço público e precisa equacionar demandas às vezes opostas⁴⁵⁹.

Assim sendo, apesar de apresentarem-se como espaço de discussão imparcial, a imprensa sofria silenciamentos que, sem dúvida, influenciaram as suas

⁴⁵⁷ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 43.

⁴⁵⁸ BERGER, Christa. *Campos em confronto: a terra e o texto*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1988, p. 24.

⁴⁵⁹ KUSHNIR, Beatriz. De Ordem Superior... Os Bilhetinhos da Censura e os Rostos das Vozes. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 360.

representações sobre os fatos sociais, e, conforme Alves⁴⁶⁰, através de estratégias de visibilidade diferenciadas, determinados grupos eram privilegiados e, com certeza, não seriam os opositores ao regime, no caso deste estudo, especificamente, o teatro engajado.

Na década de 1960, como foi demonstrado, o movimento teatral ou, pelo menos, parte significativa deste, tomou para si a tarefa de informar a plateia sobre as desigualdades sociais e a prática política, em um esforço para conscientizar a população. Diversos autores de destaque debateram sobre a função que o teatro desempenharia na sociedade.

Existiam, no mesmo contexto, diferentes vertentes teóricas que direta ou indiretamente pretendiam atingir o espectador e levá-lo a pensar, bem como a agir sobre o meio social. Essas correntes se contrapunham ao teatro comercial, pensado como alienante.

Em Pelotas, a imprensa constituiu-se em um espaço privilegiado para divulgação das atividades teatrais, no entanto o seu discurso não foi imparcial, e a partir da análise de artigos e reportagens veiculados por este periódico sobre o tema entre 1964 e 1968, é possível perceber as estratégias, utilizadas na construção dos textos. A análise do conteúdo dessas reportagens contribui, para percebermos a imagem difundida pelo jornal *Diário Popular*, apoiador do regime militar, sobre o teatro engajado e as associações feitas entre este e os comunistas, difundindo o medo entre os espectadores. Para compreender o efeito que essas representações pretendiam surtir, é necessário perceber que:

No período da ditadura militar, mais do que em qualquer outro, o comunista representou esse elemento perigoso, perturbador e nocivo; no limite, alguém possuído por forças malignas e incontroláveis. Um elemento a quem se devia temer⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ ALVES, Bruna Neves. *O visível e o invisível no Movimento Estudantil Universitário de Porto Alegre nas Representações da Imprensa (1964-1968)*. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

⁴⁶¹ MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História* [online]. 1997, v. 17, n. 34, p. 203-220. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881997000200011&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0102-0188. doi: 10.1590/S0102-01881997000200011. Acesso em: 26 maio 2010, p. 219.

Dessa forma, ao associar determinado tipo de teatro ao comunismo, visava-se a afastar os espectadores do teatro e privilegiava-se o chamado teatro alienante, pouco ou nada ameaçador à ordem estabelecida pelos militares.

Entre as principais formas de visibilidade, conferidas ao teatro pelo jornal *Diário Popular*, identifica-se um discurso que associava o interesse pela atividade teatral em Pelotas ao seu passado “glorioso”, remontando à época de apogeu econômico⁴⁶², vivenciado na segunda metade do século XIX.

A fundação do Teatro Sete de Abril, em dezembro de 1833, seria uma prova da vocação da cidade para as atividades culturais. Diversas vezes, a tradição cultural de Pelotas foi citada, como se vê no seguinte trecho, que é parte de uma reportagem sobre a encenação de *Arena Conta Zumbi*:

Foi mais um esforço da STEP, no sentido de proporcionar a Pelotas realizações dignas das tradições de cultura do seu povo que, mais do que nas últimas oportunidades, soube corresponder, comparecendo ao teatro e prestigiando o espetáculo que aplaudiu, de pé, já que o sentido ideológico do texto não compromete o aspecto artístico⁴⁶³.

Observa-se a construção de um discurso, no qual se evidencia a tradição cultural da população pelotense, que compareceu ao teatro e agiu criticamente frente ao espetáculo, reconhecendo a qualidade estética, apesar da mensagem difundida através do texto.

Outro exemplo do valor dado à tradição teatral está no texto de um leitor, recebido pela redação e então publicado, que trata da apresentação da peça *João da Silva*, escrita por um pelotense e encenada por um grupo local:

Pelotas pode se orgulhar de possuir um teatro à altura da capacidade intelectual de nossa gente culta. A “Princesa” foi sempre alvo de grandes nomes na literatura, na pintura, na música e em todas as artes. Traz no sangue do seu povo as bases da cultura e da capacidade de criação, de iniciativa de apoio a qualquer empreendimento de nível cultural⁴⁶⁴.

⁴⁶² MAGALHÃES, Mario Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Editora da UFPel/Livraria Mundial, 1993.

⁴⁶³ “ARENA Conta Zumbi” fez sucesso em nossa cidade. *Diário Popular*, Pelotas, 29 ago. 1965. p. 11.

⁴⁶⁴ PEÇA “João da Silva”. *Diário Popular*, 29 abr. 1965. p. 3.

Mais uma vez, há referência ao passado da cidade, à sua tradição cultural, além de evidenciar o bom gosto da plateia e a sua capacidade intelectual, pois se subentende que o contato constante com as artes capacitariam os pelotenses a se posicionarem criticamente, reconhecerem e produzirem boas obras. É recorrente, no periódico, a vinculação da atividade teatral como uma forma de enriquecimento cultural.

Como o *Diário Popular* tentava manter a imagem de imparcialidade, havia a divulgação de peças com caráter fortemente político, no entanto, ao noticiá-las, este dado era muitas vezes omitido – esta se constituiu em mais uma estratégia utilizada pelo jornal para dar visibilidade ao movimento teatral:

Espetáculo do gênero musical, “Zumbi” nada tem em comum com as frivolidades que no Brasil se têm feito com este rótulo. Aqui a música se integra de tal forma ao desenvolvimento da ação e, apesar disto, é tão bonita e bem interpretada, que conserva toda a pureza de expressão⁴⁶⁵.

Foi esta a informação a qual o leitor do *Diário Popular* teve acesso antes da apresentação do espetáculo. O conteúdo da peça não foi efetivamente tratado; para aquele que não assistiu à encenação, a proposta dos autores continuou ignorada.

Conforme Garcia⁴⁶⁶, nesse espetáculo de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, foram desenvolvidas as técnicas fundamentais do sistema coringa que, em linhas gerais, consistiam em desvincular o ator do personagem (vários atores poderiam representar o mesmo personagem) que preparava o elenco para transmitir a opinião coletiva do Teatro de Arena, adotava estilos, de acordo com as necessidades cênicas e usava a música para preparar a plateia para assimilar o texto. Situado no passado, a peça debatia temas atuais. A trajetória de *Zumbi e a batalha de Palmares* foi usada como “*parábola da luta de resistência a ser travada contra os militares*”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ STEP apresenta terça-feira “Arena Conta Zumbi”. *Diário Popular*, Pelotas, 22 ago. 1965. p. 12.

⁴⁶⁶ GARCIA, Milandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985)*. 2008. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

⁴⁶⁷ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 124.

Nenhuma destas questões encontrou espaço de debate no jornal *Diário Popular* que, depois da apresentação da peça na cidade, fez uma pequena referência ao conteúdo ideológico, transcrito em citação da página anterior, confiando, entretanto, na capacidade de discernimento do espectador, que apreciaria os aspectos estéticos e não levaria em conta a mensagem política.

É parte integrante das estratégias utilizadas pelo periódico manter a aparência de neutralidade, contudo reproduzia a lógica do regime e desqualificava manifestações de oposição. Foi comum que, após dedicar algum espaço para divulgação de espetáculos com cunho político ou mesmo em momentos em que abordou a questão da censura, o jornal publicasse artigos que criticavam duramente tal teatro engajado ou então que justificassem a intervenção do Estado, a partir da censura. Na construção desses textos, o alinhamento com a ideologia, defendida pelos militares, é evidente, como se observa no trecho abaixo, publicado alguns dias depois da apresentação de *Arena Conta Zumbi*:

A literatura teatral representa a melhor forma de domínio das elites e das massas. Foi por isso que os comunistas interessaram-se sempre por conquistar autores, atores e técnicos de teatro. [...] o tema da liberdade é que menos sentido tem para o marxismo científico, literário, filosófico ou prático. A liberdade marxista é uma grosseira mentira⁴⁶⁸.

O autor do artigo, Alvacyr Faria Collares⁴⁶⁹, atuava no movimento teatral local e escreveu diversos artigos, publicados pelo *Diário Popular*. Neles denunciava os perigos iminentes que a má utilização do teatro, como meio de comunicação e formador de opinião, poderia acarretar. Em seu discurso, nota-se o uso frequente de expressões comuns à linguagem, adotadas pelo regime.

Outro episódio exemplar encontra-se na divulgação e posterior crítica de *Liberdade, Liberdade*, pelo Grupo Opinião. A primeira reportagem de divulgação do espetáculo contém apenas informações objetivas, como dia de estreia, horários, preços e autores. Alguns dias depois, outra matéria foi publicada e, já no primeiro parágrafo, fica claro o tom dado ao discurso:

⁴⁶⁸ TEATRO. *Diário Popular*, Pelotas, 19 set. 1965. p. 3.

⁴⁶⁹ Alvacyr Faria Collares, além de participar do movimento teatral local, foi professor da Faculdade de Direito e teve uma relevante atuação política na cidade.

Tem sido discutido, entre nós, nestes últimos dias, se “Liberdade, Liberdade”, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, envolve aspecto político. Há quem considere a peça altamente subversiva da ordem vigente, como quem absolva de qualquer parcialidade, eis que liberada pela censura do Rio e São Paulo e, igualmente, pela do nosso Estado⁴⁷⁰.

O texto segue com a afirmação de que não é necessário maior indagação, pois os próprios autores afirmam (e ao divulgar depoimentos destes, o jornal demonstra mais uma vez ser “imparcial”, pois todos podiam, através dele, manifestar a sua opinião), que a peça foi concebida com finalidade política e pretendia reclamar, denunciar, protestar e alertar. Como forma de manter a aparente neutralidade, o jornal usou citações dos autores e trechos de críticas publicadas por outros jornais, como *O Estado de São Paulo*. Dessa forma, não é a opinião do jornal *Diário Popular* que está em evidência, mas, sim, o testemunho dos próprios autores, a avaliação de outros profissionais, com as quais, no final, acaba por concordar. No trecho abaixo, há um fragmento da crítica de Wilson Martins, utilizada pelo *Diário Popular*:

[...] liberdade, com efeito, é conceito humano e de civilização, não é político nem partidário; ela não se refere a regimes, nem a grupos de governo, mas a estados espirituais e a níveis históricos. Assim, para que alcançasse efetivamente o plano de grande obra literária (no sentido largo da palavra), a peça deveria celebrar todas as liberdades e condenar todos os sistemas políticos ou formas de organização social que as mutilam; ora, o leitor percebe desde logo que os campos de concentração soviéticos e chineses, por exemplo, não são mencionados, nem a comprovada opressão policial contra os intelectuais que, ainda em nossos dias, constitui a política oficial do governo russo⁴⁷¹.

A crítica acima, originalmente publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, tem uma forte carga ideológica e tenta demonstrar a parcialidade dos autores da peça, que não evidenciaram os inúmeros pontos negativos dos regimes socialistas então existentes, dos quais seriam defensores. Para encerrar, coloca-se que o fato de ter sido liberada pela censura não representava que fosse isenta, ou mesmo válida, seria apenas uma prova de que o regime não impunha tantas restrições quanto às denunciadas através da ribalta.

⁴⁷⁰ LIBERDADE, Liberdade. *Diário Popular*, Pelotas, 29 maio 1966. p. 3.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 3.

Toda lógica do espetáculo acabou por ser invertida nesta reportagem. De repressor e autoritário, o regime militar passou a ser liberal, talvez até injustiçado, admitindo inclusive o protesto de seus opositores. Na reportagem, porém, não há referência ao fato de que, em *Liberdade, Liberdade*, o Teatro Opinião “sofreu desde a invasão de quarenta homens armados com cassetetes e munidos de bombas até a pressão de órgãos policiais”⁴⁷².

Em linhas gerais, o espetáculo constituía-se em uma seleção de textos, retirados de clássicos gregos ou de políticos norte-americanos que, em conjunto, visavam a defender e explicar a ideia de liberdade. Com isso,

a censura teve dificuldades para proibir o espetáculo; [...] além da antologia de textos libertários, foram incorporados ao espetáculo, canções e hinos da Guerra Civil Espanhola e da Revolução Francesa, além de músicas brasileiras engajadas⁴⁷³.

Novamente, em seguida à apresentação do espetáculo, o *Diário Popular* divulgou uma série de artigos, escritos por Alvacyr Faria Collares, intitulados *O Teatro e Sua Função Social*, que criticavam abertamente o teatro engajado, utilizando, em seu discurso, expressões típicas dos militares.

Nesses textos, abordava-se o papel importante do teatro como instrumento de comunicação, com o forte poder de fazer a sua mensagem penetrar no subconsciente, pois seria agradável aos sentidos. A associação entre teatro engajado e comunismo era clara, assim como a defesa dos ideais da “Revolução”:

Certo que o regime de recuperação democrática não lhes permitiria ditar suas mentiras em forma direta [...] Durante um ano, matutaram [...] e surgiu um dia o estalo. O novo teatro brasileiro. A mistura de músicas, de canções populares e de textos alheios⁴⁷⁴.

Para Alvacyr Faria Collares, o teatro engajado estava a serviço dos comunistas, era utilizado por estes para difundir a sua perigosa ideologia. O autor

⁴⁷² GARCIA, Milandre. *Ou vocês mudam ou acabam: Teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985)*. 2008. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 125.

⁴⁷³ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 122.

⁴⁷⁴ O TEATRO e sua função social – VI. *Diário Popular*, Pelotas, 23 jun. 1966. p. 3.

tentava conscientizar o leitor dos usos indevidos dessa forma de arte. Para tanto, mostrava como as novas técnicas desenvolvidas tinham o poder de iludir as massas. A música, assim, era usada para que os espetáculos rapidamente caíssem no gosto da inocente plateia, que acabaria por ser seduzida e poderia pôr a perder as conquistas da Revolução, iniciada em 1964.

Outra estratégia consistia em sempre destacar a presença de autoridades civis e militares durante os festivais de teatro, realizados em Pelotas, demonstrando a aprovação e a admiração destes pelo movimento teatral local.

Ao representar o movimento teatral, o *Diário Popular* fez uso de diferentes estratégias, que intentavam manter uma aura de neutralidade e adequação às exigências do regime militar.

Nos textos, enfatiza-se a bagagem cultural que a cidade teria herdado de seus anos de apogeu econômico, assim como o contato constante com as artes, que teria contribuído para formação de uma plateia crítica e de bom gosto. O ativo movimento teatral na cidade seria uma prova concreta da hegemonia de Pelotas frente às outras cidades do Estado, inclusive a capital. Tentava-se difundir a imagem de teatro como meio de enriquecimento cultural.

Verificou-se que o periódico, buscando a manutenção de sua credibilidade, procurou apresentar-se como um espaço de debate, acessível a todos que nele quisessem se manifestar. Com esse intento, divulgou depoimentos de autores e atores envolvidos com o teatro politicamente engajado. No entanto, ao construir as reportagens, os jornalistas selecionavam trechos destas falas que demonstravam radicalismo político e posicionamento parcial destes sujeitos.

Foi comum a incorporação da linguagem dos componentes do regime militar pelos jornalistas nas reportagens, além da transcrição de críticas veiculadas por outros periódicos, o que reforçava a ideia de consenso entre os meios de comunicação.

Depreende-se, das análises das reportagens, que o *Diário Popular* empenhou-se em desvincular a produção local de qualquer comprometimento com as formas de teatro engajado que, por sua vez, recebeu duras críticas do jornal,

sendo por este desqualificado e estereotipado. Todas estas estratégias, aqui brevemente abordadas, mostram que o periódico posicionava-se em apoio ao regime militar e que, a partir de suas páginas, esforçou-se em transmitir determinadas representações do movimento teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender como os grupos teatrais das cidades de Porto Alegre e Pelotas debateram, adaptaram e incorporaram em sua produção uma significativa tendência do cenário cultural no período referente ao regime militar, o engajamento político e social, difundido no meio teatral por grupos do Rio de Janeiro e São Paulo, como o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina e o Grupo Opinião.

Procurou-se verificar quais os sentimentos, gerados pela repressão e pela violência, impostas pelos governos militares, nas pessoas envolvidas com a produção teatral. Nas entrevistas, identificou-se que o medo, a humilhação e os ressentimentos foram manifestados nas falas de pessoas que integravam o movimento teatral daquele período.

Para manter a saúde do corpo social, os militares investiram na construção de um complexo aparato repressivo, responsável por prisões, torturas e assassinatos. Ações representativas do fato de que, durante o regime militar, a política passou a ser vivenciada como violência. Salienta-se aqui a análise feita por Hanna Arendt (2009), quando afirma que a violência caracteriza-se por seu caráter instrumental, que o seu uso é planejado e obedece a propósitos específicos. Os militares intensificaram o uso da violência sempre que seu poder esteve abalado, a exemplo do contexto vivido em 1968, quando as manifestações contra o governo aumentavam, ameaçando a estabilidade do regime. A violência também foi usada como um meio de difundir o medo no interior da sociedade, instalando-se no Brasil, o que Maria Helena Moreira Alves (2005), denominou “cultura do medo”.

Apesar da forte repressão e vigilância, impostas pelos militares, alguns grupos teatrais opuseram-se e protestaram contra o regime militar nos palcos. As peças de grupos, como o Teatro de Arena de São Paulo, entre outros, já citados ao longo da pesquisa, abordavam temas, como autoritarismo, censura, repressão e liberdade. Tinham o intuito de conscientizar os espectadores sobre as condições políticas e sociais, vivenciadas no Brasil.

Foi possível constatar que, em Porto Alegre, parte dos grupos teatrais nesta pesquisa estudados, tais como o Teatro de Arena de Porto Alegre, o Grupo de Teatro Província e o Teatro Jornal, propunham-se a fazer de suas peças um veículo de crítica política e social. Devido à postura adotada, tiveram espetáculos censurados e foram vítimas de violências. Passaram a representar um perigo para o corpo social, pois não se enquadravam dentro dos parâmetros considerados normais pelo regime, opunham-se a este.

Porém, não se deve imaginar que somente os que se manifestavam contra o governo eram vítimas da vigilância e censura. Vivia-se sob a sombra da suspeição. Não se sabia claramente quais os critérios que poderiam levar alguém a ser considerado inimigo interno.

Foi possível perceber que as ações do regime militar provocaram, no meio teatral de Pelotas e Porto Alegre, dois tipos diferentes de reação: a desarticulação de grupos e a estagnação do movimento, situação vivenciada em Pelotas. Ou a utilização do palco pelos grupos teatrais como um espaço de resistência ao regime, em uma clara assimilação das ideias de engajamento político e social, já referidas ao longo do trabalho, como o ocorrido em Porto Alegre.

Ao analisar o movimento teatral pelotense, verificou-se que, apesar de os grupos não encenarem peças, posicionando-se abertamente contra o regime militar, estes, igualmente, foram vítimas da censura que, muitas vezes, extrapolava os prazos previstos em lei para a liberação do parecer do censor. Enquanto esperavam a liberação de textos, alguns grupos de Pelotas acabaram se desarticulando. Outros, percebendo a situação, nem sequer tentavam montar espetáculos. Optavam por desenvolver atividades como a promoção de oficinas de teatro. Fazer teatro havia se tornado inviável. O movimento teatral pelotense passou, a partir do AI-5, por uma fase de crescente estagnação da produção. Essa situação só foi revertida no final da década de 1970 e início da década de 1980, quando ocorreu a chamada “abertura política”.

Em Porto Alegre, constatou-se que, apesar das dificuldades, impostas pela censura e repressão, não houve uma estagnação do movimento teatral, embora tenha existido uma diminuição da produção. Grupos porto-alegrenses, como o

Teatro de Arena de Porto Alegre e o Grupo de Teatro Província, apenas para citar alguns, procuraram criar estratégias para burlar a censura, mantiveram-se ativos e incorporaram elementos de crítica política e social em boa parte das peças que encenaram. Constatou-se que alguns grupos teatrais fizeram dos palcos um espaço legítimo de denúncia e debate político.

As interpretações, apresentadas ao longo desta explanação, estão longe de ser definitivas, pois, à medida que as fontes são revisitadas, novos questionamentos surgem e podem levar a outras considerações.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004a.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004b.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Bruna Neves. *O visível e o invisível no Movimento Estudantil Universitário de Porto Alegre nas Representações da Imprensa (1964-1968)*. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Sobre a humilhação*. Uberlândia: EDUFU, 2005.

ANSART, Pierre. História e Memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004.

_____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

BADER, Wolfgang. *Brechet no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009. v. 2.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BAUER, Caroline Silveira. *Avenida João Pessoa, 2050 - 3 andar: terrorismo de estado e ação e polícia política no Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (1964-1982)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

BAUMAN, Zigmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BERGER, Christa. *Campos em confronto: a terra e o texto*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1988.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOLAÑOS, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Org.). *Domínios da história. Ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na época moderna- séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Teoria da História e reabilitação da oralidade: convergência de um processo. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Org.). *A aventura (auto)biográfica: teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 37-74.

CONY, Carlos Heitor. A hora dos intelectuais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 23 maio 1964. p. 01.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertold Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da Ditadura e da Abertura: Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *Questões e Debates*, Ed. UFPR, n. 40, p. 37-57, 2004.

_____. *Páginas de resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Cultura), Universidade Estadual de Campinas, 2005.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo*. A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 1994.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. São Paulo: EDUSC, 2003.

_____. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOCKHORN, Gilvan Odival Veiga. *Quando a Ordem é segurança e o progresso é desenvolvimento: O estado civil-militar brasileiro*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado terrorista argentino: quince años despues, una mirada critica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

E BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

FERNANDES, Ananda Simões; PADRÓS, Enrique Serra. Faz escuro mas eu canto: os mecanismos repressivos e as lutas de resistência durante os “anos de chumbo” no Rio Grande do Sul. In: BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009. v. 2.

GARCIA, Milandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985)*. 2008. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *70/80: cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1977.

GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007.

GULLAR, Ferreira. Cultura popular e cultura e nacionalismo. In: *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, 1980. n. 3.

HESSEL, Lothar. *Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 41-60.

KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KILPP, Suzana. *Os cacós do teatro – Porto Alegre, anos 70*. Apontamentos para a História. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987.

KUSHNIR, Beatriz. De ordem superior... Os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 357-378.

LISBOA, Suzana Keniger. Lembrar, Lembrar, Lembrar... 45 anos do golpe militar: resgatar o passado para transformar o presente. In: BARBOSA, Vânia M.; FERNANDES, Ananda Simões; LOPEZ, Vanessa Albertinence; PADRÓS, Enrique Serra. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009. v. 2.

LOPES, Luís Roberto. 1968: ou como a política invadiu a cultura. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra. *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-100.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

MACIEL, Wilma Antunes. *Repressão Judicial no Brasil: O capitão Carlos Lamarca e a VPR na Justiça Militar (1969-1971)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

MAGALDI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura/DAC FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, 1999. (Coleção Ensaios).

MAGALHAES, Mario Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Editora da UFPel/Livraria Mundial, 1993.

MANSAN, Jaime Valim. *Os expurgos na UFRGS: afastamentos sumários de professores no contexto da ditadura civil-militar (1964 e 1969)*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

MEIHY, José Carlos S. Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo-Rio de Janeiro: Hucitec; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MIRA Y LOPES, Emílio. *Quatro gigantes da alma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MORAES, Ana Luisa Zago de. *O estado de exceção e a seleção de inimigos pelo sistema penal: uma abordagem crítica no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.

NOVAES, Aduino (org). *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

_____. *O que é teatro*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. *Trauma, vida nua e estado de exceção*.

Disponível em:

<<http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/view/26182/25745>>. Acesso em: 17 mar. 2010.

PRADO, Décio Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRATES, Helena Zanella. *Do Corpo Cênico ao Teatro Escola: um grupo encena 90 anos de história*. Pelotas: EDUCAT, 2005.

PROENÇA, João Tiago. Ressentimento. In: INSTITUTO DE FILOSOFIA DA LINGUAGEM. *Dicionário de Filosofia Moral e Política*. p. 1. Disponível em:

<http://www.ifl.pt/ifl_old/dfmp.htm>. Acesso em: 23 maio 2010.

RAMOS, Murilo César. A força de um aparelho privado de hegemonia. In: BOLAÑOS, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 57-76.

REZENDE, Maria José de. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade*. Londrina: UEL, 2001.

RIBEIRO, F. M. F. A disputa pela memória: prisões políticas do regime militar. In: Usos do passado: ANPUH: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2006, Niterói. *Anais do XII Encontro Regional de História: usos do passado*, 2006. v. 1.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: Os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida. (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e vida nua: violência policial em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. 2007. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RÜDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SILVA, Vanderlei Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de São Paulo, 2001.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOARES, Michele. *Resistência e Revolução no Teatro: Arena conta movimentos libertários (1965-1967)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

SOUZA, Alexandre Ricardo Lobo de. *O Teatro do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes: o povo, a nação, o imperialismo e a revolução (1961 – 1964)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

TORRES, Carla Michele Ramos. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: II SIMPÓSIO ESTADUAL LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, 2006, Londrina. *Anais do II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina*. Crise das

Democracias latino-americanas: dilemas e contradições. Londrina: Gepal, 2006. p. 1-15.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ENTREVISTAS

Depoimento de *Jairo Andrade*, entrevista realizada em 17 de maio de 2008 por Lourdes Maria Fedrigo Riboldi.

Depoimento de *José Baldissera*, entrevista realizada em 1º de outubro de 2009 por Vanessa Volcão Oliveira.

Depoimento de *Maria Luiza Martini*, entrevista realizada em 10 de setembro de 2009 por Vanessa Volcão Oliveira.

Depoimento de *Valter Sobreiro Júnior*, entrevista realizada em 10 de junho de 2009 por Vanessa Volcão Oliveira.

JORNAIS

“ARENA Conta Zumbi” fez sucesso em nossa cidade. *Diário Popular*, Pelotas, 29 ago. 1965. p. 11.

“O SANTO INQUÉRITO” inaugura o Teatro de Arena e concretiza o sonho de um batalhador. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 out. 1967. p. 10.

“OS FUZIS” de Brecht assinalam primeiro aniversário do Arena. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 out. 1968. p. 22.

CONY, Carlos Heitor. A hora dos intelectuais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 23 maio 1964. p. 01.

ESSA NOITE arranque a máscara da face e improvise. *Zero Hora*, Caderno ZH Variedades. Porto Alegre, 18 out. 1973. p. III.

JOSÉ, Celso. O teatro em “Roda Viva” e o indivíduo reprimido. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 out. 1968. p. 10.

LANÇAMENTO de “O Santo Inquérito”. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 27 out. 1967. p. 5.

LIBERDADE, Liberdade. *Diário Popular*, Pelotas, 29 maio 1966. p. 3.

O TEATRO e sua função social – VI. *Diário Popular*, Pelotas, 23 jun. 1966. p. 3.

PEÇA “João da Silva”. *Diário Popular*, 29 abr. 1965. p. 3.

PROMETEU, Prometeus. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, set. 1971. p. 4. Recorte de jornal disponível no Espaço Sônia Duro - Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas.

SOBRE “O Santo Inquérito”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 nov. 1967. p. 5.

STEP apresenta terça-feira “Arena Conta Zumbi”. *Diário Popular*, Pelotas, 22 ago. 1965. p. 12.

TEATRO Jornal: Forma ou conteúdo?. *Jornal Debate*, Porto Alegre, DCE/UFRGS, 1971. Recorte de jornal disponível no Espaço Sônia Duro - Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas.

TEATRO. *Diário Popular*, Pelotas, 19 set. 1965. p. 3.

LEGISLAÇÃO

BRASIL. *Ato Institucional nº. 1 (AI-1)*. 9 de abril de 1964. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 12 (AI-12)*. 1º de dezembro de 1969. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_7.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 13 (AI-13)*. 5 de setembro de 1969. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_8.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 16 (AI-16)*. 14 de outubro de 1969. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_9.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 2 (AI-2)*. 27 de outubro de 1965. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_3.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 3 (AI-3)*. 5 de fevereiro de 1966. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_4.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 4 (AI-4)*. 7 de dezembro de 1966. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_5.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato Institucional nº. 5 (AI-5)*. 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_6.htm>. Acessado em: 11 dez. 2009.

_____. *Ato nº. 1, Suspende Direitos Políticos. 9 de abril de 1964.* Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_10.htm>. Acesso em: 11 dez. 2009.

_____. *Decreto-lei nº. 1.077. 26 de janeiro de 1970.* Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=1>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

_____. *Decreto-lei nº. 477, de 26 de fevereiro de 1969.* Define infrações disciplinares praticadas por professores, alunos, funcionários ou empregados de estabelecimentos de ensino público ou particular, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_14.htm>. Acesso em: 27 mar. 2010.

_____. *Lei nº. 5.536. 21 de novembro de 1968.* Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

REVISTAS

CARVALHO, Jacques Elias de. Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. *Fênix – Revista de História de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 maio 2007.

CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *Questões e Debates*, Ed. UFPR, n. 40, p. 37-57, 2004.

ELMIR, Cláudio Pereira. As armadilhas do jornal: algumas considerações metodológicas de seu uso para a pesquisa histórica. In: *Cadernos do PPG em História da UFRGS*, Porto Alegre, n. 13, p. 19-29, dez. 1995.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Meios (S) em fim: O estado de exceção na obra de Giorgio Agamben. *Outra Travessia*, Florianópolis, (v. o; n. 5), 2º sem. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12578/11745>>. Acesso em: 16 mar. 2010.

LONER, Beatriz Ana. Jornais Pelotenses Diários na República Velha. *Ecos Revista*, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 05-34, abr. 1998.

MACHADO, Ironita. História e Imprensa: um olhar sobre o olhar do semanário Voz da Serra. *História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 6, n. 1, p. 155-175, 1º sem. 2006.

MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História* [online]. 1997, v. 17, n. 34, p. 203-220. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

01881997000200011&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0102-0188. doi: 10.1590/S0102-01881997000200011>. Acesso em: 26 maio 2010.

MARTINI, Maria Luiza. Celestina In Província. *Fênix – Revista de História de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, ano VI, n. 1, p. 1-18, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

MORAES, Roque. “Análise de Conteúdo”. *EDUCAÇÃO*, Porto Alegre: Faculdade de Educação - PUCRS/Curso de Pós-Graduação, p. 5-31, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. [online]. 2004, v. 24, n. 47, p. 103-126. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

PATRIOTA, Rosangela. Empresas, Companhias e Grupos Teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 6, n. 8, p. 110-121, jul./dez. 2003; jan./jun. 2004.

_____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005.

SOUZA, Dolores Puga Alves de. O Brasil do Teatro Engajado: A trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 4, ano IV, n. 1, jan./fev./mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 25 maio 2007.

VENÂNCIO, Giselle Martins. A arte no tempo: Por uma perspectiva sócio-cultural dos objetos artísticos. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 3, ano III, n. 4, out./nov./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 06 jun. 2007.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa – Algumas considerações metodológicas. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo: PUCSP, n. 4, p. 89-102, jun. 1985.

ANEXO A - Transcrição da Entrevista com a Prof^a. Maria Luiza Martini²⁷¹

Porto Alegre, 10 de setembro de 2009.

Entrevista realizada no Café do MARGS.

Entrevistadora: Vanessa Volcão Oliveira

Relato sobre a participação em grupos teatrais de Porto Alegre durante o regime militar

Entrevistadora: Gostaria de saber como iniciou seu envolvimento com o movimento teatral? A convite de quem? Com que idade? Em que grupo? Desempenhando qual função?

Entrevistada: O meu envolvimento foi procurado, fui fazer o curso de artes dramáticas. Eu tinha muito presente na minha vida que queria ser atriz e que o caminho era uma formação artística, específica de técnica teatral. Então fiz a seleção do curso de artes dramáticas e também fiz o vestibular para história, por que tinha acender uma vela para Deus e outra para o diabo, minha família achava um absurdo “essa história de fazer teatro”, queriam que eu tivesse uma profissão reconhecida e sólida, então fiz dois vestibular.

O primeiro ano do curso de artes dramáticas foi mais leve, montávamos peças dos românticos, Joaquim Manuel de Macedo, “O Macaco da Vizinha”. Mas ali já começaram os conflitos, por que eu recortava os vestidos de festas para fazer figurinos para o teatro, quando descobriram que estava dilapidando o patrimônio familiar em prol do figurino teatral, houve... Mas depois o amor de mãe predomina, “Então está bem, se tu gostas... mas por que tu tens que recortar esse vestido?” Eu também muito Prima Dona neste primeiro ano, era a rainha da cena.

O segundo ano me reservou os primeiros impactos. Ainda no segundo semestre do primeiro ano, embora tenha sido um fracasso de temporada, trabalhei com Cláudio Remam (?). Um trabalho muito cuidadoso, muito perfeccionista. Ele

²⁷¹ O símbolo (...) representa trechos não compreendidos na gravação; (?) representa dúvida em relação à grafia correta da palavra.

tinha feito formação nos Estados Unidos, havia ganhado um prêmio, então chegou aqui e a realidade bem menos... No curso de artes dramáticas ele foi reconhecido. O Gerd Bornheim, uma figura, filósofo, iniciou na direção do curso mais ou menos naquela época e imediatamente contratou o Cláudio. Ali sim já veio uma imagem do que seria realmente fazer teatro.

Entrevistadora: Em que ano a senhora começou com o curso?

Entrevistada: Em 66, por que primeiro eu fiz o vestibular para história e depois de aprovada neste fiz para o curso de teatro.

Entrevistadora: E havia o preconceito contra a mulher atriz?

Entrevistada: Na minha família não era só contra a mulher atriz, era contra ator e atriz. Era uma coisa que não “pegava bem” para uma menina de classe média que se propusesse a ter uma profissão ligada a artes cênicas.

No segundo ano entrou uma turma no curso extremamente culta e bem formada, Luiz Artur Nunes, José Ronaldo Falheiro (?), e depois pessoas como a Cecília Niesemlat que não era tão culta quanto eles, mas tinha uma capacidade de pensar as coisas, de leitura, que era fantástica. O impacto que aqueles colegas causaram em mim foi realmente muito grande. E uma professora nova fantástica, absolutamente fantástica, Maria Helena Lopes. Depois ela fez uma trajetória solo, com prêmios, viajou para França, para Inglaterra, chamada. Ela começou conosco essa trajetória.

Nós fizemos um espetáculo, Luiz Artur Nunes, uma mente iluminada, fez um roteiro para um espetáculo destinado a ser apresentado na boate do noivo de uma amiga minha, da high society. Eu disse “Mas nunca que eu vou conseguir isso, imagina que eu vou conseguir que o pessoal vá trabalhar lá, nunca a direção do curso vai dar permissão”. O Gerd olha para mim e pergunta “Vocês vão fazer uma coisa bonita?”, respondi que nós pretendíamos, então ele falou “Essa pretensão é o suficiente, liberados”.

Nós fizemos um roteiro, ou melhor, ele fez o roteiro. Tinha de Brecht até Sartre, pequenas partes. Fez bastante sucesso, a música e a dança, e nisso entra Maria Helena Lopes, o espetáculo dela era o corpo. Ela não trabalhava com o texto,

ela trabalhava com o corpo no texto. Foi um espetáculo com um sucesso enorme, depois, inclusive, nós fomos para teatro Álvaro Moreira com esse espetáculo aumentado. Estávamos entusiasmadíssimos, tínhamos acrescentado um texto do Walmir Ayala onde com a metáfora dos escravos se discutia a questão da luta armada, se sim ou se não, e o que significava isso. Os autores censurados foram absolutamente inacreditáveis, um clássico Francês, um autor espanhol, Lorca, Brecht, Peter Weiss, esse texto mesmo ficou de lado. Não era político o objetivo da censura, acontece que de certo modo eles se aperceberam sensorialmente do que significava o que a gente fazia. Então na hora, no dia da estréia, veio a censura.

Entrevistadora: No dia da estréia, depois de todo o investimento?

Entrevistada: É, depois de todo o trabalho, de todo o investimento veio a censura e enfim... Até o Aldo Obino, que é um cronista, um colunista famoso de teatro, um velhinho. Ele via tudo, absolutamente tudo.

Sabe que eu tinha esquecido essa censura, só fui lembrar, lembrar não, veio na minha cara quando fui consultar jornais. Os meus estudantes me trouxeram, e disseram “Professora, censura”, eu digo “Não”. Bom, estava ali.

Um dia depois eles liberaram. Mas a censura também teve muito a ver com a corporeidade do espetáculo, o movimento do espetáculo. Aquilo demonstrava que ali havia alguma coisa, e não era boa.

Entrevistadora: Isso foi no grupo do CAD?

Entrevistada: Ainda no CAD.

Essas são as origens da gente. Depois, veio um espetáculo cuidadíssimo, com um diretor do Rio de Janeiro, que está aqui até hoje, Luis Paulo Vasconcelos, ele montou a “Ópera dos Três Vinténs” conosco.

O segundo semestre do AI-5 veio com a cassação do Gerd, do Dionísio de Toledo, que era um professor de literatura dramática fantástico, e com cassação do Angelo Ricci, que era também diretor da Faculdade de Filosofia. Aquilo foi um choque, realmente um trauma para nós. Porque não havia uma atividade que pudesse ser classificada como subversiva, ou que da nossa parte tivesse uma determinação militante.

Entrevistadora: Ainda havia esse objetivo?

Entrevistada: Não, nós não tínhamos. Mas a experimentação, a vanguarda também era vista como alguma coisa ameaçadora e que deveria ser coibida, reprimida.

Na “Ópera dos Três Vinténs”, eles aplicaram o AI-5 redondamente, suspenderam o espetáculo, não poderia mais voltar em cartaz. E a partir dali o grupo ficou tão chocado, tão agredido com aquilo que resolveu fazer... Um dos sonhos do Gerd, ele era uma liderança do curso, além de filósofo ele entendia de estética como ninguém. Ele dava aulas fantásticas, que realmente nos colocavam em contato com outra realidade. O sonho dele era fazer uma companhia de teatro ligada a Universidade, é claro que a Maria Helena Lopes estava nesse projeto, o Luiz Artur também, e acho que aquela turma que estava se formando pelo CAD também. Nós nem chegamos pensar nisso por que eles foram cassados. Então nós resolvemos que íamos fazer o grupo, e chamamos o grupo de Província, Grupo de Teatro Província. O primeiro espetáculo do Grupo de Teatro Província foi um choque total, porque nós montamos uma peça do século XIV, “A Celestina”, de Fernando de Rojas. Bem dentro dos parâmetros do Happening, que em Nova Iorque era uma das maneiras de se voltar contra o cap e o uniforme americano, que tinham saído da guerra como sendo os heróis, os mandantes, aqueles que dirigiam e organizavam todas as companhias. Havia uma militarização, “Eu sou herói, dá licença, chegou a minha hora”. Voltava-se também contra a militarização da União Soviética. Já era muito claro, naquele momento, que os parâmetros adotados pela União Soviética eram os mesmos de competir, inclusive na corrida armamentista. Eles valorizavam as mesmas coisas, tanto que entraram que no hall das superpotências. Eles valorizavam, finalmente, as mesmas coisas que os americanos valorizavam. E Happening era um deboche, era um desmanche desta atitude militarista. A diferença que havia entre nós e outros grupos é que nós tínhamos uma perspectiva global, nós tínhamos críticas a União Soviética.

Entrevistadora: Não era apenas contra o regime estabelecido no Brasil?

Entrevistada: Não. Nós olhávamos o mundo e víamos que alguma coisa de muito errada estava acontecendo, não só nos Estados Unidos, mas também na União Soviética. A dinâmica e a estética do Happening estavam ligadas a Pop Arte. O

mote do Happening, o mote da Arte Pop era esta crítica e este deboche de tudo aquilo que fosse tecnocrático, e que foi trabalhado em todo o mundo por uma vanguarda que se colocava mais além da militância direita/ esquerda. Não se podia imaginar que houvesse um lado que era certo, e os dois lados tinham uma estrutura vertical de mando. Isso era o pior na nossa percepção. Uma estrutura tecnocrática em que havia uma ordenação de cima para baixo, onde os sujeitos não tinham voz. Isso acontecia tanto no EUA quanto na URSS. A primeira grande crítica aparece na escola de Frankfurt. O primeiro grande crítico foi Walter Benjamin, lá atrás, depois Habermas, Adorno. Esses da escola de Frankfurt que se refugiaram nos EUA, se aperceberam, profundamente, de que nos EUA não havia diferença maior do que a hierarquia da URSS. Porque a escola de Frankfurt já tinha uma crítica muito bem experimentada da URSS, que foi, finalmente, os comunistas perderam as eleições para os nazistas porque eles foram infiltrados, e porque acabaram absorvendo os mesmos padrões dos soviéticos. Para nós isso machucava muito, era uma coisa que não dava para embarcar simplesmente numa estratégia política.

Entrevistadora: Não havia idealização do que acontecia?

Entrevistada: Então, nós continuamos dentro da nossa estética. No sentido de virar as coisas de ponta cabeça. “A Celestina” foi uma virada! O teatro do Circulo Social Israelita veio nos convidar para inaugurar o teatro, ficar ali e montar o que nós achássemos importante montar na época. Nós, sob o influxo do Luiz Artur, porque no nosso grupo ninguém conhecia “A Celestina”, ele que trouxe o texto do século XIV. Era um texto fantástico, porque tinha teatro, mas era ao mesmo tempo romance. Não havia ainda essa separação literária. Foi possível brincar com esse texto mais que ao estilo do Happening. O supra-sumo do escândalo foi termos acrescentado mais pedaços, eles faziam isso também no século XIV. Era um programa de televisão, já tínhamos a percepção de que a televisão ia triturar tudo. Esse era um caminho perceptível, todos os heróis seriam esmagados num liquidificador, numa bateadeira, e pronto! A gente fez um programa, a Vaniá, que era uma outra atriz do grupo, maravilhosa (hoje em dia não sei por onde ela anda, acho que foi viver com a família em Rio Grande, porque não tinha mais dinheiro para se manter em Porto Alegre). Depois que começaram a acontecer essas coisas todas, não tínhamos mais espaço em lugar nenhum, a Vaniá teve que voltar para Rio

Grande. Uma pena! É uma pessoa de quem sinto saudade... Ela era maravilhosa! Mas, então, no teatro, com esse programa de televisão, já para cutucar a esquerda e, principalmente, os revolucionários, tinha uma trituração do Guevara, como se avisássemos “Olha é isso que vai acontecer”. Havia um jingle que dizia “Só use cuecas/ Só use cuecas Guevara”. Sabíamos que cedo ou tarde isso iria acontecer, o caminho da televisão estava traçado.

Outra fonte do nosso trabalho, evidentemente, eram os tropicalistas. Víamos que eles, mesmo na defesa da idéia de que a cultura precisa se transformar, se não se transformar ela vai ser ignorada, vai ser triturada. Mas do modo como os tropicalistas aderiram, ali já estava se operando a trituração. (28min. e 10 seg.)

Entrevistadora: Eles também se tornaram comerciais.

Entrevistado: Sim. Vimos que eles não iam preservar nada. Discutia-se largamente o que preservar. Sabíamos que não queríamos uma gestão tecnocrata, militarizada da nossa vida. Mas, estamos recebendo uma gestão tecnocrática de vida, se o computador mandar fazer A e fizerem B, estás fora do sistema! Ou seja, criou-se uma forma de controle por outro lado, não é militar, mas é tecnocrata. Nós não pensamos as coisas por este lado. Engraçado! Não pensamos por um lado que também estava se mostrando, a inovação tecnológica era algo que se acelerava, caminhava a frente de todos.

Entrevistadora: Participaste de dois grupos, o CAD e o Província. Os participantes do Província geralmente haviam participado do CAD.

Quais os espaços utilizados para ensaio eram cedidos ou próprios do grupo?

Entrevistado: Como nós fomos convidados pelo Círculo Social Israelita, tínhamos um lugar para ensaiar, mas não era um lugar propício para nos desenvolvermos esteticamente e experimentar coisas. Por isso acabamos alugando uma casa na (...), que hoje em dia não existe mais, foi demolida, e abrimos uma escola de sensibilidade e aprendizagem. Ali vivenciamos um momento de amadurecimento da estética que carregávamos, de poder trabalhar corporalmente esta estética. Porque nosso sonho era calar a boca. Fizemos um curso sobre Brecht, Stanislavsk, e Grotovsk, as três poéticas de espetáculo mais importantes. No trabalho com

Grotovsk não dissemos nenhuma palavra, nos outros dois tivemos que dizer, mas assim mesmo tudo que se pode substituir, ou sublinhar corporalmente, nós o fizemos. O curso foi, realmente, um sucesso. As pessoas se sentiram muito tocadas. Trabalhávamos um pequeno esquete, e depois desmembrávamos este para o público. Isso dos esquetes foi antes de termos o CASA. O CASA veio depois de uma criação coletiva radical, que se chamava “Era uma vez uma família muito família. Era uma vez uma família que disse não”. Naquela época, naquela idade, surpreendíamos o militarismo na própria estrutura familiar. Enxergávamos militarismo em todos os lados. Não sei se estaríamos tão errados assim. Mas, em princípio enxergávamos tudo o que queríamos ver.

Entrevistadora: Como não podia criticar diretamente o sistema político, procurava-se fazer a crítica de forma indireta.

Entrevistada: É, das instituições. Essa criação coletiva causou... Nós não usamos o palco, não usamos a platéia, fizemos arquibancadas no palco e o pessoal sentava ali, colocávamos nossa lona no meio, e fazíamos o espetáculo. O espetáculo era a família, justamente. O pai, a mãe, o filho, a filha, e quais as escolhas. Num dos últimos espetáculos, uma senhora teve uma reação em que, inclusive, liberou um lado da platéia. Falou “Vocês só atiram pedras, mas não dizem qual é a solução”. Foi maravilhoso porque nós queríamos isso, então perguntávamos “Qual é a razão? Onde vocês acham que estão os erros que nos levam a essa situação que estamos vivendo?”. Até que todos se acalmassem e sentassem novamente nas arquibancadas, o administrador queria fechar o teatro.

Entrevistadora: Havia várias teorias falando sobre como lidar com o público. O propósito de vocês era chocar, levar o público a pensar, ou participar?

Entrevistada: Trabalhávamos num esquema mais “doce” do que o impacto. Era um “impacto doce”, vamos dizer assim.

Tenho que falar sobre um outro espetáculo que fizemos no curso de artes dramáticas, dirigido pelo Luiz Artur, logo que ele voltou da França, com uma bolsa de estudos. O espetáculo era todo montado na poética de Artaud. Para este o teatro tem que ser o choque, a sensibilidade despertada pelo choque, a visão dele era

esta. O espetáculo chamava-se “Homem, variações sobre um tema”. O choque se iniciava pelo cenário, que era uma espécie de arena, circunscrita com panos, as pessoas entravam no espetáculo através de um túnel de almofadas em que elas tinham que tirar os sapatos. Veja só, tirar os sapatos já era um choque, uma violência! Saía totalmente dos parâmetros esperados. Fizemos um roteiro que ia do nascimento até a vida atual, em que terminávamos formando um exército vestido de plástico, as mulheres todas com babados de plástico. Quando terminava o espetáculo, sentávamos perto das pessoas, usávamos lanternas e perguntávamos baixinho, ao pé do ouvido, o que elas achavam da maneira como estávamos vivendo. Aí que digo que era atenuado, porque o Artaud é aquela coisa de varrer, sair se masturbando no meio da cena... Atuávamos de forma mais suave, mais soft. E claro, nos achávamos os reis da cocada preta! Todos os intelectuais da cidade estavam acompanhando este nosso espetáculo. Uma pessoa que naquela época não era tão famosa, mas adorava andar com a gente e, que depois vai voltar a trabalhar com o Grupo de Teatro Província, numa época em que eu deixei o Província, era o Caio Fernando Abreu. Ele trabalhou, criou, junto com o Luiz Artur, um melodrama “A maldição do Vale Negro”, que levou o prêmio Molière.

Tínhamos uma inspiração do Artaud, e uma grande inspiração de José Celso Martinez Correa, era o nosso guru. Principalmente seu espetáculo “O Rei da Vela”, que era algo de tirar o fôlego. A guerra de José Celso com os críticos, na época, foi uma coisa tremenda. No “O Rei da Vela”, ele pega uma peça que nunca tinha sido montada, do Oswald de Andrade, e monta aquela peça de um modo que era uma, que introduziu na peça em todos os níveis, inclusive ideológico e moral. O Rei da Vela era um empresário. As secretarias, que viviam correndo atrás dele, tinham as pernas grossas, aquilo era tudo enfaixado. Elas pareciam umas bonecas de balão. Aquilo era muito... enfim, “pornográfico”. Aquelas bonecas sem nada a mostra elas eram pornográficas. Essa coisa do corpo que diz algo que não está propriamente no corpo, mas no efeito que ele produz. Isso era de uma mestria no José Celso, a gente se inspirava.

Entrevistadora: Quando esta peça foi censurada, divulgaram no Diário Popular que, como forma de protesto à censura, grupos de todo país antes da apresentação da peça deveriam encenar um trecho desta peça. Em Porto Alegre isso chegou a acontecer?

Entrevistada: Não estávamos em cena. Se tivéssemos... Não me lembro de ter ido ao teatro esse dia, ou ter visto isto.

Entrevistadora: **Seria uma forma de protesto.**

Entrevistada: Uma coisa interessante! A Celestina, que falava das cuecas do Guevara, foi censurada “do primeiro ao quinto”. Depois, com a atuação do Círculo Social Israelita, que tinha pessoas de algum poder, conseguiram a liberação.

Entrevistadora: **A censura era regional?**

Entrevistada: Era. Tínhamos que pegar a liberação da censura aqui.

Entrevistadora: *Então, a negociação era um pouco mais fácil?*

Entrevistada: A negociação...

Essas três censuras a gente teve no “Teatro, Variações sobre um tema”, totalmente inocente.

Entrevistadora: **Essa peça foi levada à Pelotas?**

Entrevistada: Levamos. Esta e Garcia Lorca, dele fizemos “Dona Rosita, a solteira”. Lorca foi o autor mais censurado em “Teatro: Variações sobre um tema”, era o excerto que fechava, como tinha palavrões eles cortaram, e queriam que substituíssemos as palavras. Era uma coisa absolutamente impossível de se fazer. Imagina... Tu vais escrever em cima do que disse Garcia Lorca! Eles eram uns trogloditas!

Entrevistadora: **As formas de financiamento para as produções partiam do setor público ou privado?**

Entrevistada: Tínhamos, frequentemente, financiamentos da Secretaria de Cultura, as vezes até para financiar duas peças que estivessem próximas. Agora, ninguém vivia disso! Todo mundo trabalhava. Não era profissional.

Entrevistadora: Havia vínculos entre o grupo e entidades, além da estudantil, pois muitos vinham da Universidade, ou não?

Entrevistada: Não.

A gente apresentava, por exemplo, e isso é muito engraçado... Nós apresentamos “Sonho de uma noite de verão” num salão de Igreja da Vila Maria Degolada. Foi incrível, eles adoraram, mas nos pegaram, nos agarraram, deram beliscões na bunda... (risos). Eles se sentiram no melhor dos mundos. Primeiro todo mundo apavorado... mas uma platéia shakespereana não era menos do que isso. O pessoal levava comida para a platéia, se não gostava atirava batata, repolho, entrava em cena, se metiam...

Entrevistadora: O grupo não se apresentava apenas em teatros, mas também ia aos bairros?

Entrevistada: Nós íamos para bairros, nos apresentamos em anfiteatros que eram mantidos por entidades sindicais.

Entrevistadora: Nesse período o Teatro de Arena, o Oficina, o CPC, tinham o objetivo de conscientizar a platéia. Vocês também buscavam isso?

Entrevistada: Também. Nós queríamos que as pessoas se dessem conta do seu poder, que percebessem que aquela ordenação do mundo era falsa. Em todos os nossos espetáculos denunciávamos aquela ordenação do mundo. Acho que nosso grupo se distinguia por isso, até em relação aos grupos do Rio - São Paulo. Sistemáticamente fazíamos isso, essa denuncia da ordenação do mundo, que não era só um mundo. Nós tínhamos essa preocupação. Eu acho que o momento superior disso foi aquela senhora. Queríamos que as pessoas questionassem, ficassem bravas, escandalizadas; que nos tirassem satisfação e que, então, entrassem numa conversa verdadeira. Porque essa conversa de intelectual em debate... Sabe, hoje em dia eu saio do teatro, não agüento. Já não agüentava na época, e, hoje muito menos (risos).

Entrevistadora: Hoje nem há mais debate, é algo muito comercial.

Entrevistada: É.

Entrevistadora: Então em relação ao teatro engajado, nos moldes que citei, havia essa discordância quanto ao alvo da crítica, vocês desejavam algo mais amplo?

Entrevistada: Um outro inspirador disso, os nossos parceiros da arquitetura, que organizavam os Happenings, o Ferlauto (?), não consigo lembrar o primeiro nome dele... não é o Léo... O Léo tocava piano conosco, mas o Leozão era o bamba em (...), entendia tudo de cibernética. Isso era um fundamento, mas que nós não tínhamos, no entanto sabíamos que era importante. Sempre que podíamos colocávamos alguma coisa dessa questão.

Entrevistadora: Durante o Regime Militar, eu gostaria que descrevesse como ocorria a censura? Quando ocorria e quais as conseqüências para o movimento teatral?

Entrevistada: Antes eu devo falar de uma conseqüência dessa nossa orientação específica. Quando nós montamos “Sonho de uma noite de verão” houve uma reação muito grande, comentários do tipo “Essas burguesinhas do curso de arte dramática...”. Isso porque nós anunciamos do espetáculo da seguinte maneira “Teatro é festa”. Porque outra coisa que não suportávamos mais era o fato de viver com uma máscara negra no rosto, os olhos caídos, sempre se queixando e argüindo, então saímos declarando que o teatro é festa. Como fazíamos intervenções nos textos, por exemplo, os nossos camponeses, de onde aparecia o personagem Cabeça de Burro, que conquista a Titânia, vestiam o macacão da Shell. Introduzíamos detalhes que podiam dizer “Atenção! A situação é essa: os operários estão aqui, eles corresponderiam aos camponeses lá”. Nossa posição foi muito discutida, acho que, realmente, foi um pouco afrontosa, mas não teve maiores conseqüências, não ocorreu nenhuma guerra entre grupos de teatro devido a essa posição de que teatro é festa. Era, também, uma necessidade muito grande de sair, colocar a cabeça para fora. Se censurassem azar. Diga-se de passagem, que o pessoal começou a fazer espetáculos muito lindos. O Arena teve espetáculos

belíssimos! “Mokinpot” foi um espetáculo belíssimo. Ali foi tirar a cabeça para fora e começar, também, a buscar outras fontes de financiamento.

A primeira consequência foi essa. Claro que o pessoal militante e que trabalhava com um discurso diretamente anti-militar, tomava pau mesmo, e, já estava sabendo que ia tomar. Aquele discurso certamente atrairia a repressão. O que estávamos achando, naquela nossa tese de que tudo é triturado e triturável, é de que isso já estava triturado. Ninguém se escandalizava mais com a censura, o público já estava tomando aquilo como normal. Então, qual era o sentido? E as pessoas sofriam consequências seríssimas, como o domicílio vigiado, ficando sem saber se aquela gente entraria na casa ou não. O Jairo sofreu isso, a Alba Rosa também, mas tinham participação em alguma organização, eu acho, não era só pelo teatro; mas, eles ficaram na mira, depois, não importava mais se continuavam ou não, se era ou não. O Arena, sem dúvida, foram aqueles... nem precisava ser do núcleo principal, podia ser de outros núcleos que trabalhavam apenas eventualmente, se aproximou do Arena já era, estava marcado.

Censura sobrava mesmo para todo o lado. “Teatro: Variações sobre um tema” foi censurado; “A Celestina”, que veio logo depois, foi censurada; “Era uma vez uma família muito família. Era uma vez uma família que disse não” foi negociado, muito negociado, uma negociação muito apertada! Nós tínhamos gente dentro do teatro. Aconteceu, uma vez, uma perseguição dentro do teatro, não estávamos ainda como Província, foi como Centro de Arte Dramática, estávamos ensaiando e o Caio se “estranhou” com um desses tais censores. Tínhamos que agüentar as criaturas, isso era comum na Universidade, tínhamos que agüentar na aula. Logo que comecei a lecionar, comecei a lecionar muito cedo, ficávamos olhando e víamos, mas não tínhamos certeza. Como ter certeza? Pela roupa? Pela cara? Não havia como chegar e dizer “quem és tu? Vai embora!”, ou coisa do gênero. Eles protagonizaram uma cena de perseguição a um aluno meu. Eles entraram por dentro da aula, se atiraram atrás do aluno, pularam pela janela. Era uma coisa de filme. Foi horrível! Esses que nós tínhamos no CAD, era de uma evidência, o cara, o grandalhão... Eles nos disseram quem eram “Haha, nós estamos aqui para ver se vocês se comportam bem”, não tinha mais dúvidas. E eles eram mesmo porque ocorreu uma briga, eles provocaram o Caio, ofendendo a Magliane(?) com uma palavra preconceituosa, racista. Então, o Caio reagiu, e eles se atiraram e espancaram o Caio. Foi um horror! E mais, fechou o teatro e disse que ninguém mais entrava ali, trouxe um carro...

Precisou vir o pai do José Artur, que era militar, e foi atrás para ver o que era aquilo. Eles nos prenderam dentro do teatro! Isso podia sair no jornal? Alguém ficava sabendo? Não, de jeito nenhum! O Caio foi espancado duas vezes, na segunda vez ele precisou ir para o hospital.

Entrevistadora: Vivia-se sempre num clima de medo?

Entrevistada: Sempre, tanto na Universidade quanto no teatro, tinha que estar sempre cuidando o que ia dizer. O que mais me marcava era a incerteza. Era o que dizer, o que pensar, se eram ou se não eram. Porque dependendo disso a gente falava ou não. Então se adotou o seguinte critério: Falar. É pior essa incerteza. Não tinha que cutucar com vara curta como fez o Caio, concordo que ele fez isso, mas o cara xingou, é horrível ver uma pessoa usar o racismo...

Entrevistadora: Além da incerteza que outros sentimentos essa repressão gerou?

Entrevistada: Deformação eu diria. Porque quando tu estás criando o espetáculo (intervenção da garçonete)... se começa a dialogar com um censor dentro da tua cabeça, imaginando o que ele vai dizer, o que ele vai pensar, ele está dentro da tua identidade. Ele mergulhou dentro da tua identidade. Para mim este foi o pior malefício da Ditadura Militar. Nos deixou neuróticos; ambíguos; sem saber o que é e o que não é; escolhendo tudo, as formas de fazer, de acordo com aquele olhar que tu atribuías àquele personagem. Talvez na geração de vocês não tenha mais isso, mas na nossa geração isso se perpetuou. No trato com qualquer instituição.

Entrevistadora: Que tipos de reação a repressão gerou no grupo (encarar, produzir, ou calar)?

Entrevistada: Tentávamos trazer para o espetáculo uma fala que denunciasse. No nível institucional era um inferno. Ficávamos discutindo horas, e horas, como iríamos tratar com a censura de determinado assunto, da liberação... “Isso aqui vai ser cortado”. Essa coisa era muito pesada, muito tensa. Se ao nível do espetáculo a gente conseguia... mas nem no espetáculo. Na verdade discutíamos “essa palavra

aqui sim, aquela palavra ali não”, “tu não vais sentar no colo do tiozinho, isso vai dar confusão”. Porque isso se liga a algo que nós já temos, uma censura interna; um sentido de querer acertar, de querer harmonizar; de que as coisas estejam de acordo com a mãe da gente. Cruza essas duas coisas.

Entrevistadora: Mesmo com a censura, e a autocensura, se conseguiu produzir peças alternativas? Com a centralização da censura se tornou quase impossível a negociação assim como em outros momentos.

Entrevistada: Mas a gente fazia. A Suzana desmaiou no colo do censor (risos). Não chega a ser isso, mas foi um pouco isso...

O AI-5 nos pegou fazendo a “Ópera dos três vinténs”. Depois “A Celestina” foram vinte dias até que se conseguisse liberá-la. “A Celestina” foi a surra que nos ensinou que eles não estavam ali para brincar. Depois nós começamos a fazer uma série de peças bem comportadas. O Província tratou de se comportar como o Oficina, trazendo diretores de fora. A Isabel fez um trabalho primoroso, uma montagem de Pinter, “O amante”, com direção da Maria Helena Lopes. Nós fizemos três comédias de Sheffer, com direção de Luis Paulo Vasconcelos. Dávamos um tempo. E depois nos juntamos para fazer “Era uma vez uma família muito família. Era uma vez uma família que disse não”, nessa nós estávamos quase certos... mas a censura não entendeu. Não entendeu muita coisa, pelo menos. Agora, teria entendido porque tinha uma cena de eletro choque. O filho tinha escolhido ser militante e foi pego. Mas nós tratamos a cena do eletro choque como se o personagem fosse um escravo, então, começavam as diluições. Não pudemos realmente, olhando agora, escapar dessa diluição. Fazíamos de conta. O pobre do Spartacus sofria, porque sempre ele era líder das revoltas dos escravos romanos, e que tomamos como uma maneira de... E como eles não viam... O outro pânico era quando eles fossem ver, e então fossem entender. Mas acho também que eles não eram bons funcionários.

Entrevistadora: Não eram muito preparados?

Entrevistada: Não, não eram muito bem preparados e não eram muito bons funcionários. Não ficavam atentos o tempo todo, achavam que o mais importante, realmente, era o texto. Que se houvessem censurado o texto, o resto...

Entrevistadora: Eles sempre assistiam aos ensaios?

Entrevistada: Sempre. Um dia antes tu podias ter o teu trabalho destruído.

Ou então ele resolveu passar, eu não sei como era isso. Ou então, realmente, a Suzana conseguiu lançar uma isca que ele queria ver se cultivava. Mas não, a Suzana morrendo de medo que a criatura aparecesse, “é casado?!”. Parece bobagem, a gente ria, mas olha que vergonha, que humilhação!

Depois fazíamos uma peça, em que a angústia toda ficava ali acumulada; e, após outra mais bem comportada, que falava mais de relações afetivas.

Entrevistadora: Isso para não ficarem muito visados?

Entrevistada: Sim, caso contrário não era possível.

Entrevistadora: Como as entidades ligadas ao movimento teatral, públicas ou privadas (em Pelotas havia a STEP), influenciavam as atividades do grupo?

Entrevistada: Olha, aqui não. A única entidade que funcionava era a SBAT, e servia para cobrar os direitos autorais.

Entrevistadora: Em Pelotas o movimento teatral se vinculava muito à identidade da cidade. Em Porto Alegre, o movimento se vinculava a identidade da cidade ou se colocava mais como um espaço de resistência ao Regime Militar?

Entrevistada: Não eram todos que eram pretensiosos, apenas alguns, eu entre estes (risos). Não queríamos essa coisa... Tanto é que o título do nosso grupo era um deboche “Grupo de Teatro Província”. E no CASA, “Centro de Arte e Sensibilidade”, vivíamos em comunidade, morávamos ali também.

Entrevistadora: Esse centro era aberto só aos integrantes do grupo ou a comunidade também?

Entrevistada: Para comunidade. E foi, realmente, bem freqüentada. Até hoje, as vezes passo na rua e tem alguma pessoa... primeiro eu ficava assustada, porque é como se o tempo voltasse, e de algum modo tomasse satisfação do que fizemos e do que ficou. Na verdade, o CASA sobreviveu pouco, até não por falta de dinheiro, mas nós começamos a divergir, sonhos pessoais nos fizemos... Foi uma pena! O pessoal trabalhou muito bem. Eu já não trabalhei no CASA, era a Suzana, a Aíde, o Beto Ruas, o Luiz Artur certamente, trabalharam muito bem.

Entrevistadora: Quanto tempo durou o CASA?

Entrevistada: Um ano.

Entrevistadora: Não foi muito longo. E o Província?

Entrevistada: O Província durou uns 18 – 20 anos. Era uma sigla que abrigava determinadas pessoas com alguma afinidade teatral.

Entrevistadora: As pessoas atuavam no Província e em outros grupos ao mesmo tempo, ou dedicavam-se exclusivamente a apenas um?

Entrevistada: O núcleo se dedicava exclusivamente. Núcleo que eu digo são aquelas pessoas que criaram o Província, o Luiz Artur, eu, a Nara Kaiserman (?), a Suzana, o Saldanha, a Aíde Porto. Estas pessoas estavam dedicadas ao núcleo.

Entrevistadora: Qual era o público que freqüentava o teatro?

Entrevistada: Muitos estudantes, e meia dúzia de intelectuais (meia dúzia porque eles não passam muito disso) que de algum modo acompanhavam nossa trajetória, esperavam pelas peças.

Entrevistadora: A senhora havia citado a agressão que um dos integrantes do Província sofreu mais alguém sofreu agressões?

Entrevistada: Não.

Entrevistadora: Alguém chegou a ser preso, além do Caio?

Entrevistada: Não, ninguém foi preso. A não ser naquele nefasto episódio, que sobrou para todos os lados, aí o Luiz ficou na delegacia. Nenhum de nós foi preso.

Entrevistadora: Participavam de festivais, como os de Paschoal Carlos Magno?

Entrevistada: Participamos, na época do CAD. Levamos “Homem: variações sobre um tema”, fomos premiados. Levamos “Dona Rosita: a solteira”, também.

Entrevistadora: E quanto às redes de comunicação entre integrantes do movimento teatral?

Entrevistada: As vezes freqüentávamos reuniões, em geral chamadas pelo Arena, para tratar de situações perigosas; de como a censura andava se comportando.

Entrevistadora: Isso era debatido?

Entrevistada: Era. Mas não tínhamos uma organização dos grupos. Não sei se éramos só nós, porque tínhamos uma batida diferente. Eventualmente nós íamos às reuniões. Não sei se outros grupos teriam uma ligação com o Arena, ou com grupos que fossem da Grande Porto Alegre, ou coisas do gênero.

TERMO DE CESSÃO

Eu, Maria Luiza Martini, residente e domiciliada em Porto Alegre, concedo ao Centro de Pesquisa de História Oral da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, os direitos de pesquisa e uso das declarações que compõem este depoimento para objetivos acadêmicos.

Porto Alegre, 10 de setembro de 2009.

Assinatura:

Maria Luiza F. Martini

ANEXO B - Transcrição da Entrevista com o Prof. José Baldissera

São Leopoldo, 1º de outubro de 2009.

Entrevista realizada no Centro 1 da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Entrevistadora: Vanessa Volcão Oliveira

Relato sobre a participação em grupos teatrais de Porto Alegre e São Leopoldo durante o regime militar

Entrevistado: ...não tinha ainda aquela coisa, porque eu me lembro que os colegas... *(fala muito rápido, não está claro)*.

Entrevistadora: Sim, sim. Mas daí é bom que a gente vai comparando o ponto de vista. Então, entrevista gravada com José, com professor José Baldissera, no dia primeiro de outubro de 2009, no Centro I da Unisinos.

Entrevistadora: O seu envolvimento com o movimento teatral, se foi a convite de alguém, com que idade, desempenhando que funções, como é que...?

Entrevistado: Eu estava no início da faculdade, no início da década de 60, mais especificamente 61, e nesse ano havia uma turma chamada centro acadêmico, na época, tinha um grupo teatral, que o teatro universitário era muito forte no Brasil todo, naquela época ainda. E na faculdade, que ainda não era Unisinos, era a faculdade que deu origem à Unisinos, faculdade de São Leopoldo, ela tinha um grupo que estava se constituindo, já existia um, essas pessoas saíam e começava a se constituir outro grupo. E me convidaram para participar da peça. Até a primeira peça que eu fiz foi o papel de Judas num filme chamado *Processo de Jesus*, que trazia a atualidade esse processo de Jesus, que envolvia os apóstolos, naquela época por um tribunal de hoje. Muito interessante, era de autor italiano muito famoso. Foi muito bom, foi uma experiência muito boa. Sei que nós éramos dirigidos também por padres Jesuítas, que vinham de outra, dos Estados Unidos, da Espanha, daqui também, mas que estudavam muito, geralmente tem uma cultura muito grande. Então foi o primeiro texto que eu fiz, durante essa década de 60. Ainda nos anos 60 a gente fez várias coisas depois, desde autores espanhóis *(não*

está claro o nome), Agatha Christie, e depois em 69... E outras coisa mais que não vou contar, porque imagino não tem interesse aqui. Em 69 com o AI-5 (*não está claro*), nós estávamos fazendo uma peça famosa do Friedrich Durrenmatt, que era Rômulo o Grande. Que foi a primeira vez que foi representada no Brasil. E foi convidado um professor dessa vez, que não era um padre jesuíta da faculdade, foi convidado um diretor profissional de Porto Alegre. O elenco era bastante grande, nós ensaiamos muito, e o texto era bastante, vamos dizer instigativo, porque (*não está claro*), a história de o império romano é invadido por povos que são chamados de bárbaros, eles faziam o mundo romano ser invadido por um exército fantasiado de navio. Então tinha toda uma coisa. O que tem a ver isso? Tem a ver com o poder romano, que era um poder praticamente austero, muito forte, tinha que ver com o problema...

Pessoa não identificada: Vocês têm aula aqui agora?

Entrevistado: Não...

(comentários incompreensíveis sobre trocar a sala)

Entrevistado: Eu tava te contando... Eu tava te contando de que essa peça, ela apareceu naquele momento, e era uma peça assim que colocava um dedo, vamos dizer, na molera de um governo autoritário, de um governo ditatorial até. Sei que quando nós estreamos, inclusive, aqui em São Leopoldo, na época, agora são duas, duas unidades universitárias, na época tinha três, essa aqui perto, essa aqui da Unisinos, que é chamada 16º, o 19º que é ali em (*não está claro*), e um que eu tinha também estado antes, que agora não tem mais aqui no centro de São Leopoldo que era de comunicação, os três... E nós fizemos a peça. Então eu, por exemplo, tinha cada frase muito, muito assim, "*quanto maior for um general menos tropa necessita*", umas coisas assim...

Entrevistadora: Bastante provocante.

Entrevistado: Porque alguns meses antes eu tinha sido assim, tirado da sala de aula.

Entrevistadora: O senhor já era professor?

Entrevistado: Já era, já era desde 62. Eu tinha já, então já tava formado. Mas eu tinha sido tirado da sala de aula assim, e fizeram assim, socialmente um

questionário, um interrogatório, disseram que era pra eu cuidar da minha língua muito ferina, não sei o que. E depois dessa peça, três meses depois, então nós ficamos um pouco de medo, nesse sentido, porque não tinha ainda o AI-5, mas tinha uma atmosfera muito pesada em 69 no Brasil. Tinha uma coisa muito no ápice, mas que depois estourou em 13 de dezembro com AI-5. Censura já havia, é claro, claro que a censura foi muito pior depois, que ela foi bem, vamos dizer pública e gritada, e dirigida nesse sentido como censura. Então o que nós víamos nessa década de 60, nós fizemos muita coisa de teatro, mas nós ouvimos falar ao mesmo tempo de censura. *(barulhos, não está claro)*... tu me interrompe, tu me faz pergunta.

Entrevistadora: Eu vou fazer...

Entrevistado: Daquilo que tu queres.

Entrevistadora: Mas eu gosto...

Entrevistado: Que eu te contando assim uma introdução né.

Entrevistadora: Não, mas eu gosto que tu fale, depois eu tenho alguns tópicos bem pontuais.

Entrevistado: Ótimo, eu tenho tipos de dados que não vem ao caso.

Entrevistadora: Não, não, mas tudo vem ao caso pra mim, quanto mais, melhor.

Entrevistado: Mas Vanessa, eu tava te contando da década de 60. Então eu vou, então eu... Você sabe que já havia ditadura de 64, mas em clima de medo, não se instalou entre nós, até chegar esse texto em 69, porque mesmo assim a gente não ficou apavorado. Se tivesse já tido o AI-5 a gente ficaria, teria ficado apavorado né. A gente ficou meio assim, porque o texto era muito forte, era uma alegoria, como se diz, sobre um problema de poder, poder romano, um poder, representando uma invasão de outros poderes, e aí era um questionamento de poder, e vocês sabem que naquela hora, no Brasil, questionar poder não era uma das coisas mais viáveis, mas confiáveis e até mais pertinentes né. O melhor era ficar calado. Então foi isso que aconteceu, e logo depois, em 69, eu não estava mais na faculdade, então eu já fui fazer teatro profissional, com grupos profissionais de Porto Alegre. Mesmo assim, veja só, vou te contar pelo menos o início, o teu tempo é mais década de 60?

Entrevistadora: É, durante o regime militar né.

Entrevistado: Então assim, até 62...

Entrevistadora: **Aí eu gostaria que o senhor falasse, pontuasse os grupos de que participou, em que períodos, as características desses grupos, os aspectos mais relevantes.**

Entrevistado: Certo, então eu digo assim, em 62 eu tenho, eu sempre fui ligado, porque agora praticamente em Porto Alegre tem grupos ainda que são famosos, mas eu nunca fui ligado a grupos em si, eu sempre trabalhei com diretores, e muitas vezes esses diretores foram lá, tem alguns que sempre vão juntos, uma meia dúzia, mas outros se agregam, depois vão embora, vão fazer outras coisas, voltam noutro espetáculo, etc. e tal. Então eu vou te dizer o nome deles, porque eu, por exemplo, não participei do Arena, como grupo, nem do Província. Eu fiz coisas com eles, mas de outra forma, mas não pertencendo o grupo, nem com o Oi Nois aqui outra vez, que eu gosto muito, mas também não participei do grupo, e outros que surgiram depois. Mas eu estava te contando, depois de 69, em 72 nós fizemos uma peça em Porto Alegre, era o mesmo diretor do Rômulo o Grande, que é Delmar Mancuso. Esse é um diretor que eu trabalhei várias vezes, aprendi muita coisa sobre teatro. Ele e a irmã dele Ila Mancuso, que trabalha mais com música, então eu aprendi a falar melhor, aprendi muita coisa de teatro, como se tivesse feito curso de teatro. Bom, nós fizemos uma peça em 72 que era um musical, que era Dom Pedro Abriu Passagem, claro, era uma peça louvativa à independência do Brasil, ninguém nos incomodou. Eu fui convidado, achei ótimo fazer um musical, daquele jeito, com muita produção, muito boa, estreou no Teatro São Pedro antes da reforma. Foi um dos últimos espetáculos antes do teatro fechar por mais de dez anos, pra reforma. Então, aquilo lá ninguém nos incomodou, aquilo lá não deu medo em ninguém, era da... Na mesma época apareceu um filme, não sei se tu já viste na televisão, com a Gloria Meneses e Tarcisio Meira, Independência ou Morte, onde ele faz o Dom Pedro, imagina, isso era um, era época de coisa louvativa e não colocando discussão sobre independência do Brasil, tudo louvando, meio patriota (*não está claro*). Mas de bom gosto, foi de bom gosto, foi escrito o roteiro principal por esse mesmo diretor, com canções que ele mesmo musicou e outras pessoas também, de uma orquestra de 35 pessoas que cantavam, era uma maravilha.

Entrevistadora: **Foi um espetáculo bem grande?**

Entrevistado: Foi um espetáculo bem grande, mas ninguém incomodou, também não tinha nada, não tinha nada para incomodar.

Entrevistadora: Nenhuma crítica.

Entrevistado: É. Era uma produção, que como tinha produção que queria garantia, queriam que, assim, instigar em 1972, no auge da ditadura e da perseguição né, com a guerrilha do Araguaia, *(fala muito baixo)* no tempo do *(não está claro)*, a produção não tinha bloqueado, de jeito nenhum. Um outro que a gente tentou fazer, que era a história do Brasil contado por esse mesmo diretor até 1969, não passou.

Entrevistadora: Nem em parte? Foi novamente censurada?

Entrevistado: Não passou. Porque ela era muito satírica, nem... A gente começou, fez uma leitura, mas não aconteceu. Nem sei, nem vi o texto depois. E durante o regime militar eu fiz outros espetáculos, mas depois pulei pra 76, porque tinha viajado. Depois eu dei um salto ali por 81. Depois na década de 80 eu fiz muito. Na década de 70 eu fiz muito pouca coisa. E ainda era regime militar, mas já tinha afrouxado um pouco, mas mesmo até 85 a gente representava pra censura, eu me lembro. E ele, a gente ia perguntar *(não está claro)*, acho que os outros já te contaram também, de que a gente, eles iam lá, dois ou três, *(fala muito baixo)*, e a gente fazia com toda a roupa, e de vez em quando tinha frases assim, mas frases assim que eram muito contundentes, porque desde que o *(não está claro)* em 1983 acho que foi, nós fizemos textos de Brecht, ora, Bertolt Brecht é um autor comunista. E o diretor, aí um outro que eu trabalhei, Ari *(não está claro o nome)*, que fiz vários espetáculos com ele também, um deles era Mulheres Resistindo, que era baseado em trechos de peças, tava faltando a personagem feminina em textos de Bertolt Brecht. Mas então foi o dia em que eles foram ver né. O diretor já chamado de comunista. Bom, aí o que acontecia, eles censuravam muitas vezes a palavra “merda”, a palavra, aliás em Francês acho que nunca foi *(não está claro)* – *[riso]*. E deixavam passar outras coisas, não viam, coisas assim, muito mais contundentes pro tempo né. Mas eles... Alguns censores apareciam pra censurar a moral e os bons costumes, pra não chegar aos ouvidos da tradicional família cristã brasileira né, aquela tradição família e propriedade, aquela coisa toda. Então a gente ria muito, a gente se divertia com isso. Eu não tive nenhum espetáculo censurado na íntegra, a não ser aquele que a gente... Nem fiz o primeiro ensaio porque o texto não, não passou, que foi logo depois de 69 né, do AI-5. E os outros textos eu não tive maiores

problemas no teatro. Eu tive maiores problemas em sala de aula, que me mandaram calar a boca, me mandaram cuidar da língua, e me disseram que tinha um espião que tava sala de aula, aqui ó, nesse tempo. Então nesse sentido, os diretores que eu trabalhei, que não foram grupos, foram Delmar Mancuso, Ari Zibias e a Luciana Labarcio (*não estão claros os nomes*) já trabalhei em 1976 também com um texto terrível pra época da ditadura, de... Esqueci o nome do autor, me foge agora, é conhecidíssimo, Jean Genet, que é um autor maldito, O Balcão. Eu não sei, a gente fez, mas eu não sei por que tudo era muito velado. E eu como ator não fiquei sabendo de muita coisa que aconteceu nos bastidores, mas o texto era muito contundente, nesse sentido de atacar. Não, mas não foi em 76, foi em 86.

Entrevistadora: Já bem...

Entrevistado: Mas mesmo já com abertura, já tinha algumas coisas. Eu fiz um outro em 76, que agora confundi, to confundindo as coisas. Como era o nome... Esse diretor eu trabalhei uma vez só, ele tem um teatro agora no DC Navegantes, ele dirige (*fala muito baixo*). Eu praticamente trabalhei com poucos diretores, eu trabalhei várias vezes com Delmar. Esses, esses padres jesuítas que eram diretores eu me lembro do nome de um deles que ainda circula na universidade, ele não apresentou muita coisa (*não está claro*), chamado Lauro Dick. Os outros foi uma vez só, foram embora, nem me lembro mais, teria que olhar nas minhas coisas o nome. Delmar Mancuso várias vezes, Ari Zibias várias vezes, são vários espetáculos, repetiu o Rômulo o Grande em 1989 com Ari Zibias, e agora com outro diretor, vinte anos depois.

Entrevistadora: E assim, as características dos integrantes desses grupos, eram profissionais ou eram amadores?

Entrevistado: Sim, agora, notas... Em Porto Alegre a gente sempre diz que existe um teatro semi-profissional praticamente, porque a gente, todos nós, por exemplo, muito poucos trabalham só com teatro. Se tem teatro hoje em dia, hoje em dia eles se dedicam a publicidade, a curtas no cinema, mesmo longas, e na televisão alguma coisa. Mas se tu te remetes a essa época que nós estamos falando, havia menos possibilidades disso né. Isso tem crescido nos últimos 20 anos, pra 30 anos né. O mercado da publicidade, cinema, etc. e tal, aqui no Rio Grande do Sul. Então naquele tempo as pessoas que faziam teatro, praticamente a grande maioria, uns 90%, se não mais, faziam teatro e acabou. Então praticamente todos tinham uma

outra profissão. Nesse sentido de poder se manter, porque tu sabes que o teatro, no Brasil pelo menos, teria que trabalhar em tempo integral, e com outras coisas paralelas hoje em dia, como as pessoas vivem. Então a gente, a gente atuava e agia como se fosse um grupo profissional, mesmo os semi-profissionais, vamos dizer, nós trabalhamos quase sempre, quando era teatro universitário trabalhávamos assim, com as despesas pagas, tudo era pago, cenário, figurinos, tudo era pago...

Entrevistadora: Pois é, quem que financiava as peças?

Entrevistado: Naquele tempo do, da década de 60, que era a faculdade, era o grupo universitário, praticamente o centro acadêmico. Eu não me lembro se quem fazia essas transações agora também era a direção do centro acadêmico, muitas vezes com a faculdade. Pode ser que a faculdade tivesse uma verba pra cultura, como a gente diria né. Mas era o centro acadêmico que gerenciava e arrumava tudo que precisava.

Entrevistadora: E em Porto Alegre?

Entrevistado: Em Porto Alegre ai tinha uma produção por trás. Nós não... Também agora, eu recebo tudo pronto. O pessoal ta vindo agora também em cena. Com o grupo da Luciana Labarcio (*não tenho certeza do nome*) já fiz várias coisas, seis, sete coisas eu acho. Então a gente trabalha mais no sentido como se fosse cooperativa, ou seja, tudo dividido igualmente, lá da primeira estréia, você paga muito mais que os outros. Por isso que eu digo, é um tipo de profissionalismo que se fez já a partir daquele tempo pra justamente sobreviver, pra poder fazer alguma coisa né. Esse sistema de dividir as coisas em cotas praticamente iguais. Eu digo praticamente iguais porque algumas vezes, eu participei dessas turmas que eu disse de teatro, em que não era assim a mesma cota pra todo mundo. Tinha três tipos de cota, por exemplo, se tu falasse, se tu tivesse, por exemplo, um papel que tivesse vinte páginas pra decorar, mais tempo em cena, por exemplo, tu ganharias três cotas, eu tenho dez paginas eu ganharia duas cotas, outro meu colega tem cinco paginas, então quer dizer, ele ganharia uma cota. Quer dizer, cada cota valeria tanto.

Entrevistadora: Sim, de acordo com o tamanho do papel.

Entrevistado: É, mas não foi sempre assim. Hoje em dia, por exemplo, nós trabalhamos com cotas iguais, não interessa o número da coisa.

Entrevistadora: Sim. E quais eram os locais utilizados para ensaios? Os grupos tinham sede própria?

Entrevistado: Não, não. Nenhum grupo tinha sede própria nunca. Quando nós trabalhávamos na década de 60 na faculdade, claro, a faculdade lá embaixo tinha dependências fantásticas, salas enormes, prédio antigo, e a gente sempre ensaiava no próprio teatro e fazia lá. Não fazia muitas vezes até porque não cabia. E quando eu passei na década de 60 a Porto Alegre, então também, os grupos não tinham salas próprias, eram alugadas. Até hoje temos grupos que trabalham assim inclusive. Hoje em dia, por exemplo, tem um Cenotécnico, que é um centro cenotécnico em Porto Alegre, que fica próximo a rodoviária, na Voluntários da Pátria, em que muitos grupos do estado ensaiam lá. Nós também quase ultimamente sempre ensaiamos lá. É uma dependência muito grande, com três salões enormes, fazem cenários lá dentro, deixam o cenário lá, a outra parte é para ensaio. A gente tem conseguido ensaiar lá, acho que a própria produção que conseguiu isso. Mas quase sempre a gente trabalhou, e também o grupo alugava, a produção alugava né, algumas peças. Ultimamente que eu tenho feito, agora, todas as peças que eu fiz em dois mil e... No século XXI, nessa década, fiz 2001, 2004, 2005, 2006, 2007, todos... Agora nós estamos com uma sobre Platão. Todas elas são ensaiadas ali. Então agora ultimamente a gente tem um espaço público. Mas eu sei, em Porto Alegre muitas vezes esse espaço é muito ocupado, dependendo da época, e da inscrição eu acho, e tem grupos que não ensaiam ali, mas também estão atuando. Então eles alugam, eu soube de um que aluga, aluga uma peça. É porque nós geralmente, ultimamente eu tenho feito espetáculos com muitos atores, então é necessário um espaço grande. Não adianta uma sala, uma sala assim tu pode ensaiar, desse tamanho eu já ensaiei com dois atores, três atores, até cinco, seis, mas não dá quando tem que se movimentar muita gente né, e se tem números musicais no meio. Então geralmente eles têm ensaiado lá. Então dependendo da época, dependendo do grupo né. Mas agora nessa última década, sempre no espaço público.

Entrevistadora: Ahã. Em relação à existência dos grupos, existência de vínculo dos grupos com alguma entidade estudantil, sindical. Aqui tinha...?

Entrevistado: Sim, com a universidade.

Entrevistadora: Com a universidade?

Entrevistado: Era o centro acadêmico da universidade, afinal de contas, de alguma forma se usava o nome do centro acadêmico da universidade, representava a universidade. Alias, eu conheci muitas coisas do Rio Grande do Sul naquela década porque a gente viajava, a gente era convidado pra representar em Santa Maria, pela faculdade de Passo Fundo, na região, em Pelotas, em Caxias.

Entrevistadora: Qual era o nome do grupo?

Entrevistado: Grupo de Teatro, me lembro, Balduino Rambo, porque Balduino Rambo era o nome do centro acadêmico. Então o grupo de teatro na década de 60 era, inclusive era, ele tinha uma sigla PABARA (*não tenho certeza do nome*), que é Grupo Acadêmico, ou Teatro Acadêmico, Balduino – BA – Rambo – RA. As duas primeiras letras eu não me lembro. Teatro acadêmico Balduino Rambo, que era PABARA.

Entrevistadora: Sim. E quais eram as influências teóricas que esses grupos sofriam?

Entrevistado: Teóricas, olha, sinceramente...

Entrevistadora: Não tinham nada?

Entrevistado: Não, não se tinha. Se falava muito na época Constantin Stanislavski (*não está claro o nome*), e Brecht. Os diretores falavam na hora do ensaio “eu quero um...”. Eu geralmente fiz peças não do estilo teatro Brechtiano, que fez o teatro, como é que se diz, o teatro do distanciamento né, do personagem. É sempre o vestir o personagem, que é mais Stanislavski, interiorização do personagem. Já debes ter ouvido falar. Então praticamente a gente sempre recebia orientações para atuar dentro desta divisão, vamos dizer teórica, dizemos assim. Dessa visão do que seria um tipo de teatro. Eu fiz Brecht quando fiz Brecht na ocasião que já te indiquei né, na década de 80, por 83, que a gente fez... Claro que então foi dentro de um estilo Brechtiano, de maior distanciamento e nem tanto de interiorização, como se diz. Mas eram as coisas mais em voga que havia na época. Mas se falava muito, eu me lembro de uma coisa, claro, Stanislavski se falava muito por causa do cinema, do Actor Studios (*não está claro o nome*), que era em Nova York e tinha um dos artistas mais famosos que saíam entre vários, naquela época já tava se fazendo lá pelos estúdios, era o Marlon Brando. Mas era no cinema, mas mesmo assim o teatro

beliscava né, procurava coisas pra trazer pro teatro. Mas em, como linha genérica, Stanislavski ou Brecht.

Entrevistadora: As principais peças encenadas, tu já falou de algumas, tem mais?

Entrevistado: É, por exemplo, O Processo de Jesus foi a primeira, Testemunha da acusação a gente repetiu aqui agora na década de 90, foi um sucesso tremendo.

Entrevistadora: Essa foi apresentada em Pelotas também né?

Entrevistado: Foi na década de 60.

Entrevistadora: Sim, num dos festivais?

Entrevistado: Festival Teatro de Pelotas Sete de Abril.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Fez um sucesso medonho, Agatha Christie, pode ser até um teatro alienado como dizem alguns, é aquele teatro que não tem uma causa social, mas ele tem uma intriga bem resolvida por ela assim, que é fantástico. Alias, o filme é de igual sucesso, o (*não está claro o nome*), na década de 50 o filme, e muito bom, muito bom. Foi lá pra Pelotas, que a gente foi...

Entrevistadora: E quantos festivais vocês participaram?

Entrevistado: Nós participamos, que eu me lembro, na década de 60, a gente participou do de Pelotas, a gente participou de um de Caxias, que a gente levou o prêmio, uma peça sobre o nordeste, em 1968, se não me falha a memória. E depois a gente participou também em 68 de um festival que na época era um grande festival nacional de teatro, do teatro Carlos Magno...

Entrevistadora: Sim. O professor Baldissera disse que vocês foram juntos num desses festivais?

Entrevistado: Sim, o professor Valter Junior (*não tenho certeza do nome*)?

Entrevistadora: É.

Entrevistado: Sim, sim, sim. A gente encontrou, a gente encontrou, e nós fizemos nesse festival uma peça infantil de um autor gaúcho. Nós fizemos num teatro do Rio de Janeiro. E a peça adulta que era Joana D'Arc Entre a Chama, de um texto francês famosíssimo, de Jean Paul Claudel, é um autor francês famoso. A gente fez

aqui, ensaiou Joana D'Arc Entre as Chamas, uma peça alegórica sobre a personagem naquele episódio, e nós levamos no teatro, não me lembro de é Glauber Rocha hoje, fica na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. O grande festival, faz qual o Carlos Magno, que reunia gente de todo o Brasil. Foi fantástico, a gente conheceu... Pra 1968 tu podes imaginar, não é agora né que tem toda essa parafernália tecnológica, internet, em 1968 nós recém tínhamos televisão. Então tu notas como quando foi importante pra gente conhecer outros grupos do Brasil. A gente conheceu grupos praticamente de todo o Brasil.

Entrevistadora: O professor Valter Junior ele falava das redes de comunicação, de trocas de informações que se desenvolviam nesses eventos.

Entrevistado: Sim, sim. Ali é que a gente aproveitava. A gente fazia convites mútuos e ficava, essa rede de comunicações ficava armada a partir dali. A gente tinha esses contatos. Claro, não se tinha essa mobilidade, essa facilidade de hoje, então esses festivais representavam muito, e acredito que até um hoje um festival sempre ofereça esse tipo de oportunidade. Mas hoje em dia, no mundo de hoje, além desses encontros pessoais, as pessoas tão resolvendo tanta coisa pelo virtual. Quer dizer, nós não tínhamos nada disso, por isso a importância que se dava a esse tipo de encontro.

Entrevistadora: Os locais utilizados pras apresentações, aqui tu diz que era...

Entrevistado: Sim, na década de 60, quando éramos teatro universitário, geralmente eram os teatros das universidades. Assim foi em Passo Fundo, em Caxias do Sul, em Santa Cruz não me lembro se foi num colégio chamado São Luiz, que fica bem na frente da praça principal. Porque havia contato com colégios também, nós apresentamos no colégio Anchieta, no colégio Rosário em Porto Alegre, saímos daqui apresentar lá. Depois Passo Fundo, aqui era no teatro da faculdade. Sempre quando se ia também a gente ficava ou no teatro de algum colégio, ou no teatro da própria faculdade. Teatro público que eu me lembre foi o Sete de Abril. Mesmo no festival de Caxias, se não me falha a memória foi num, tudo aconteceu num colégio, não sei se o colégio... *(fala muito baixo)* lá perto da catedral, não me lembro se é isso, me lembro que era num colégio. Então havia muito, coisa que hoje em dia já caiu fora de moda né. Havia muito essa interação entre os colégios, a própria faculdade representando num colégio, oferecido isso. E muitas vezes nós não dormíamos, nós não ficamos em hotel, as famílias nos

recebíamos [risos]... Essa coisa de ir pro interior, inclusive eu fui várias vezes, me lembro, pelo menos umas duas ou três vezes eu me lembro que a gente era tratado como rei, entende, eles faziam de tudo pra agradar a gente, muito educados, muito solícitos. Eu fui em casas de pessoas que nos convidavam, tavam lá porque nos convidaram, eram pais de parentes dos, da... Por exemplo, tu eras assistente acadêmico de Passo Fundo, e nós aqui íamos pra lá, tu já tinha também, já oferecia tua casa pra alguém, já botava alguém na casa da tua tia. Era assim que funcionava, geralmente, a gente não gastava muito dinheiro *(fala muito baixo)*...

Entrevistadora: Só assim pra conseguir excursionar né porque senão...

Entrevistado: Aí excursiona, claro. E foi daí que eu conheci praticamente grande parte do Rio Grande do Sul, que eu não conhecia. Eu conhecia entre Veranópolis, pra lá de Bento Gonçalves né, e até Porto Alegre, eu só conhecia esse caminho e as cidades daqui. Até a minha juventude com essa idade, com 18, 19, 20 anos que eu comecei a conhecer saindo com o teatro local. Imagina, hoje em dia né.

Entrevistadora: E o público? Qual era o tipo de público? Estudante?

Entrevistado: Não, o público não era só estudante. Era o público sempre em geral. Quando a gente ia numa cidade do interior a gente geralmente chamava muito público sempre, era uma curiosidade né. E público muito, muito misturado, muito misto. Tinha bastante estudante, mas não só, nem aqui. Eram sempre, as pessoas apareciam todas, São Leopoldo também a gente fazia aqui, lá embaixo, na frente da rodoviária, na Unisinos antiga, faculdade antiga, aqueles prédios, sempre tinha. Claro, em primeiro lugar nunca faltavam os parentes de quem atuava na peça. Bom, até hoje vou nas estréias né, *(não está claro)*, a nossa família estavam sempre presentes, pai, mãe, tio, tia, mas tinha, também no interior acontecia isso né.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Mas tinha estudante, nunca era um público só de estudante. Quando nós fomos no festival Carlos Magno a gente reparou, eu me lembro, uma pequena diferença, que era quem assistia mais eram os participantes do festival. Aí era mais endereçado.

Entrevistadora: E em Pelotas? Também...

Entrevistado: Mas que eu me lembre não era público... Pelotas não, Pelotas era uma cidade que sempre gostou de teatro. Eu me lembro, era o tempo do Roberto Gigante, e ele ganhou o prêmio, era eu e ele aquela vez que ganharam o prêmio, nós dois. Mas depois eu fiz uma peça com ele, aqui em Porto Alegre, com o Roberto Gigante. E foi aquele ano que nós fomos pra lá, com aquela turminha (*não está claro*).

Entrevistadora: Eu vi nos jornais da época, no anúncio das peças. E o professor Valter Junior, ele costumava comentar que, eu perguntei sobre o público, que o teatro tava sempre cheio. Hoje a gente chega e percebe o teatro mais vazio, naquela época não, era sempre cheio. Eu comentei que o jornal divulgou que quando eram peças de grupos Uruguaios e Argentinos o público era menor, eu não me lembro disso.

Entrevistado: Ahã, claro. Agora assim, que mesmo a televisão já sendo (*fala muito baixo*), mesmo que, eu digo, que eu tava dizendo do público né... Meu deus, agora eu me perdi.

Entrevistadora: O público naquele tempo era maior, a televisão...

Entrevistado: Mesmo a televisão já tendo fincado pé em 68, por exemplo, época das (*não está claro*) o teatro tava fazendo muito sucesso, muito. Ainda ela não tinha... Que houve uma época que se dizia que a televisão roubou muito público do teatro. Mas é engraçado, são modismos né, porque agora o público voltou ao teatro. A gente tá com Porto Alegre tudo cheio. O Teatro São Pedro nessa década de, essa década aqui desde 2004, antigo na tragédia grega, peças de Shakespeare, Medeia, Tragédia Grega, (*não está claro*), uma peça de um austríaco, agora nós fizemos Banquete de Platão, mais uma outra peça de Platão, Platão dois em um, foi nomeado os dois. Cheio, cheio, cheio, entende. Mas o público voltou numa época que a gente dizia que a televisão ia esvaziar. A gente sentiu um certo esvaziamento, mas voltou. Assim como se dizia também que a televisão ia matar o cinema.

Entrevistadora: Não matou.

Entrevistado: O cinema também né. Então quer dizer, acho que cada veículo ganhou o seu espaço e as pessoas perceberam que é diferente. Porque mesmo hoje em dia tu podendo comprar um DVD ou alugar um DVD e ver o filme na tua casa...

Entrevistadora: É diferente de ir ao cinema.

Entrevistado: Mas é diferente naquela caixa preta que é o cinema né. O cinema tem uma magia, que a casa da gente tem conforto, e a magia do cinema, é ou não é?

Entrevistadora: Sem dúvida, a mesma coisa o teatro.

Entrevistado: A mesma coisa. Então não adianta tu ver tudo em casa, que tudo pode tá lá tudo bem, bem acomodado na tua casa, não precisa sair, mas uma coisa é tu participar de um ato mágico como é uma sessão de cinema ainda né.

Entrevistadora: Em relação ao teatro engajado, naquela época tava bem em voga o teatro de arena de São Paulo, o teatro de arena daqui, quais eram os debates em torno deles, dentro dos grupos dos quais participou?

Entrevistado: Bom, a gente sempre procurava participar e via os colegas o que estavam fazendo né, no sentido desses debates. Agora nós não estávamos fazendo, por exemplo, naquela década, nós fizemos um teatro um tanto quanto engajado no sentido de discussão, no sentido de teatro crítico. Então é claro (*não está claro*), Agatha Christie no teatro crítico né, mas foram teatros que criticavam, por exemplo, a natureza humana, que foi Barca sem Pescador de Alejandro Casona, foi na década de 60, que era um personagem que vendia a consciência pro diabo. E quer dizer, o diabo comprava a consciência dele e assim permitia que acontecesse uma porção de coisas nefastas na vida dele e de outros personagens. Quer dizer, são a consciência das pessoas... Quer dizer, nesse sentido não era engajado diretamente politicamente, mas era engajado no sentido de critica de varias coisas. Nós fizemos Mas Livrai-nos do Mal, que era o título da peça que envolvia um assunto do nordeste, que também falava daquele pescador abandonado que mora na jangada em alto mar pra poder sobreviver. Então de alguma forma pra aquela época não deixava de ter um certo engajamento.

Entrevistadora: Tinha crítica social?

Entrevistado: Tinha. Porque era uma época justamente que qualquer linha de crítica social vinha à tona. Hoje em dia tem que virar o mundo pelo avesso pra vermos, ouvir, naquele tempo tudo se dava a flor da pela né, que era uma época de ditadura. Rômulo o Grande também não deixou de ser um teatro engajado, mas um teatro engajado num sentido alegórico né, não direto, porque havia muito, muitos grupos naquele tempo também que faziam teatro no sentido, engajado, no sentido

de chegar no proscênio, o ator, e discursar. Daí eu chamava esse teatro engajado direto e muitas vezes panfletagem, mas assim funcionava, não desmerecendo, mas meio assim né. Muito, inclusive, teatro engajado com muitas frases clichê, aquelas frases de efeito né “vamos derrubar tudo, vamos tudo fazer de novo”. Quer dizer, não é bem assim, eu sei, tem uma época que isso funciona porque é a única maneira da gente se fazer escutar. Então tinha, eu acho, como até hoje, tinha vários tipos de engajamento, a gente nunca fez um teatro que fazia discurso político, que eu me lembro, na beira do palco, no proscênio. Mas as idéias estavam incutidas, pelo menos em *Mas Livrai-nos do Mal*. Esse *Rômulo o Grande*, *O Barco sem Pescador*, que é mais uma consciência né pessoal, do indivíduo. O *Processo de Jesus*, que foi a primeira, no fundo no fundo tem uma crítica muito grande à sociedade, à ganância, o próprio personagem que eu fiz, Judas, era salientado a ganância dele de entregar um inocente, quer dizer, a ganância para feito de um ato, das trinta moeda (*não está claro*). Então é um texto muito bom, é o primeiro que nós fizemos, quer dizer, já tinham feitos outros, mas o grupo que comecei a pertencer. Então eu acho que existem, tinha, havia grupos que faziam um teatro engajado mais forte, ou mais de discurso. Inclusive levando coisa na platéia, que eu nunca gostei disso.

Entrevistadora: Sim, que chocava né.

Entrevistado: Eu como ator tenho pavor, acho que tu pode chocar alguém sem atirar pedaço de carne, ou farinha, ou fígado.

Entrevistadora: Pois é, em relação a essa... O teatro público, porque daí tem várias teorias, de que o teatro poderia levar a revolução né.

Entrevistado: Sim.

Entrevistadora: Qual era o objetivo de vocês com a peça?

Entrevistado: Bom, vou te dizer, primeiro lugar era fazer teatro. E a gente sabendo que fazendo teatro de alguma forma, fazendo um bom texto, a gente levava idéias pras pessoas. Então o nosso projeto, mesmo sendo num centro acadêmico que era muito aberto na época; tinham pessoas, tinham colegas muito bacanas no sentido de querer tirar idéias, de querer estar por dentro de discussões que se faziam, nós sempre dizíamos “vamos fazer teatro”. E através do teatro levar – eu não gosto muito da palavra que ta muito desgastado – uma mensagem. Mas uma mensagem

no sentido de que diga alguma coisa. Agora, não é o inverso, quer dizer eu quero fazer alguma coisa, não posso discursar em praça pública então eu vou utilizar o teatro, não. Nós não colocávamos o teatro nesse sentido.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: O teatro, mas não simplesmente fazer o teatro pelo teatro. Porque senão o teatro pelo teatro fica uma coisa muito...

Entrevistadora: Sim. E também tinha o debate em torno do teatro alienado, o teatro engajado.

Entrevistado: Ah sim. Mas também naquele tempo agente, claro, muita gente nos chamava de alienado, claro, as pessoas que faziam o discurso no proscénio diziam que nós fazíamos um teatro alienado. Mas também, agora olhando pra trás, mesmo na época eu vejo, a década de 60 foi uma época de muita luta e de muita descoberta, então não tava, nada tava pronto. Como hoje também não ta, mas muita coisa já ta estipulada. A gente foi vivendo a década e descobrindo coisas. E por um lado, quanto mais tu começava a descobrir mais tu começava a ser espiado por uma ditadura. Esse foi o problema. Então era uma época...

Entrevistadora: Mas não era nada contínuo né?

Entrevistado: Não.

Entrevistadora: Numa linha só?

Entrevistado: Não, não, isso... Então tinha assim Vanessa, era o tempo da guerra fria, tem que se levar em consideração. Se tu era um intelectual aberto, engajado e que queria dizer alguma coisa, tu era comunista. E se tu não era, tu era olhado, (*não está claro*). Quer dizer, era uma época também dessa coisa como era o ápice da guerra fria, como era, depois começou, logo começou o ápice da ditadura brasileira, a época da guerra do Vietnã, te lembra, o mundo ficou mais dividido ainda. Te lembra, não pela idade, mas tu já deve ter ouvido isso não?

Entrevistadora: Sim, já.

Entrevistado: Então a coisa era muito fácil de dizer, isso é teatro engajado, isso é teatro alienado.

Entrevistadora: Muito rótulo?

Entrevistado: Rótulo, rótulo dicotômico. Quando a gente sabe que no mundo as coisas não são o esquerdo, o direito, não é bem assim. Mas era uma época que dificultava muito isso aí. Então mesmo que nós tivéssemos feito um teatro de idéias, e que podia incitar as pessoas a pensar alguma coisa, muitas vezes alguns chamavam de alienado. Chamavam de alienado porque não tinha um discurso exclusivo na beira do palco, né.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Não tinha uma frase incitando diretamente a revolução. Tu pode incitar a revolução de outras formas. Nossa senhora, mas que mundo na cabeça das pessoas, gota a gota. Como a gente pode [risos]... Não precisa necessariamente que tu pegue uma bandeira e comece a gritar. É uma forma, válida é claro, mas não necessariamente só tem essa forma.

Entrevistadora: E assim, a censura e a repressão teatral como ocorria? Quando ocorria e quais foram as conseqüências dessa repressão pro movimento?

Entrevistado: Bom, muitas coisas... Eu vou começar com o último, as conseqüências, eu vi muitos grupos se desfazerem e muito texto bom deixar de acontecer. A outra que tu fizesse, desculpe.

Entrevistadora: Como ocorria a repressão, a censura?

Entrevistado: Ah, eles iam censurando, censuravam o texto, ou proibiam o texto inteiro. Inclusive eu tive um aluno que fez aqui, sobre textos de... Porque tava disponível no teatro de Arena em Porto Alegre, eu acho que continua lá ainda, os textos que tinha passado, que estavam armazenados nos DOPS.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: E ela fez um trabalho de conclusão e escolheu alguns textos, ela (*não está claro*), só me disse depois, ela pegou um texto que eu tinha feito, na década de 60, 70, e depois ela estudou toda análise, estudou todo o texto, ela pegou tudo e me mostrou, eles emprestaram o texto pra ela, ela me mostrou todo o carimbo da censura no texto, eu não tinha visto, nunca tinha visto. Porque o diretor e o produtor já entregaram pronto. Tava tudo assim, por causa de um personagem, censurado, censurado, o carimbo. Eu digo, meu deus, eu mesmo não sabia, e tinha feito esse

texto. Quer dizer, eu sabia que tinha censura, que tinha que ir antes pra eles, tinha que ir antes o texto, depois a encenação, a primeira pronta pra eles.

Entrevistadora: Primeiro ensaio geral né?

Entrevistado: O geral. Mas era assim como se fosse ensaio geral a estréia, tem que estreiar pra eles, vamos dizer, entre aspas né. Com tudo, figurino, com tudo, como se fosse apresentar (*não está claro*).

Entrevistadora: E tu acha que quando a censura era regional, era mais fácil negociar, mais rápido, ou não?

Entrevistado: (*falam juntos*)... Agora essa parte da minha... Eu fiquei um pouquinho, eu fiquei um pouquinho fora. Foi o que eu te disse, mesmo depois eu vi que o texto, censurado eu conheci depois.

Entrevistadora: Sim, trabalhava mais como ator não...

Entrevistado: Eu sabia que ele tinha sido censurado, e não convinha muito a gente se envolver. E as pessoas eram ciensiosas de quem cuidava dessa parte e nem envolviam outras pessoas. Então eu soube, isso eu sei, eu sei ser negociável. Agora não sei até que ponto, porque como eu nunca fiz parte de produção, então eu não sei até onde ir. (*fala muito baixo*) Nos diziam muitas vezes, mas tinha vezes que não comentavam, tinha produção que não comentava (*não está claro*)... “ah, a gente já levou censura, o texto sofreu algumas, cortes da tesoura, ta aqui o texto, vamos fazer o texto assim como está”. E não se debatia nada. Então acho que tínhamos recebido um recado, não era pra levar a diante, sabe como é que é né, ditadura é ditadura.

Entrevistadora: E no ensaio esse geral, nessa apresentação pros censores, eles chegavam a optar, a cortar mais alguma coisa?

Entrevistado: Sim, eles diziam na hora, chamavam o diretor, não interrompiam né. Que nos nosso nunca tinham interrompido. Eu sei que depois a gente...

Entrevistadora: Mas sofreram cortes?

Entrevistado: Sim, sim. Eu fiz coisas que sofreram cortes. Inclusive problema de roupa, problema de expressões.

Entrevistadora: Tu acha que era uma censura, essa no ensaio geral, mais política ou mais moral?

Entrevistado: As duas coisas eu acho. As duas. Porque as duas coisas, a censura se baseava eu acho que sempre em duas coisas ali. O problema político claro que era sempre cuidado, mas o problema moral vinha sempre junto. Ta ofendendo a moral da família brasileira, não pode. Então, alguma coisa de religião né. Inclusive eu me lembro que cinema na época também, onde filmes eram cortado a cena assim que nós... Muitas vezes, não muitas vezes, eu fui uma vez a Montevideú, aluguei um filme inteiro. É, filmes que foram famosos, que foram, que aqui no Brasil não entrevam por causa de moral, por causa de política. Por exemplo, moral religiosa. Tem um filme famoso do Fellini que houve uma cena que foi cortada, agora ele ta inteiro, a gente consegue em DVD inteiro, que é Roma, porque é um desfile para o clero, e pro papa, um desfile de moda.

Entrevistadora: E eles cortaram?

Entrevistado: Eles tinham visto, acho que viram aquela cena famosa do desfile. Eu me lembro (*não está claro*). Quer dizer, era um negócio, sabotando a igreja, nesse sentido, porque aparecia uma certa [risos]. Agora em DVD eu comprei o filme inteiro.

Entrevistadora: É uma critica né.

Entrevistado: É. Tinha assim, (*não está claro*), caminhando pela passarela, dizia assim “para os conventos que tem falta de...” como é que é... De, não de vento, de ar circulando, não sei o que, então (*não está claro*). Elas vinham com aquelas coisas assim, com duas dobradiças aqui, então foram fazendo assim, e elas desfilam. E assim vai, quer dizer, é uma sátira aos trajes, certos trajes do clero. Então é claro. O Fellini sempre foi muito, vamos dizer, satírico e meio desbocado. Quer dizer, me lembro desse, tem vários outros que eu me lembro. No teatro acontecia a mesma coisa. Então muitas não eram só políticas. Mas eram também moral, e quando falo em moral, tracinho, moral social, moral ligada à religião.

Entrevistadora: Católica?

Entrevistado: Católica, católica, então coisas da religião.

Entrevistadora: E em relação à reação dos grupos teatrais à repressão? Que tipos de reação gerou? Que tipos de sentimento? Raiva, medo, insegurança?

Entrevistado: Muitas vezes a gente ficava com medo porque podia desaparecer algum colega, podiam levar alguns, os guris sempre foram interrogados também, entende. Agora eu não me lembro de ninguém assim, porque como eu conhecia pouca gente de Porto Alegre na década de 60, e na década de 70 depois eu conheci, mas também não se cuidava muito né.

Entrevistadora: Já tavam...

Entrevistado: Agora, o que eu queria te dizer, acho que reações eram só isso. De vez em quando eram ingênuas, mas eram reações... Eu me lembro no teatro de Arena (*fala baixo*), se não me falha a memória, tinha uma peça que eu fiz depois na década de 80, Os Fuzis da Senhora Carrara, de Bertolt Brecht, que eles mandaram descarrilar armas, eram feitas assim, aprendi no quartel, descarrilamento de armas faz assim, assim né. Foi proibido e os colegas botaram vassouras. Se não me falha a memória, não me lembro de certas coisas (*não está claro*). Quer dizer, não deixa de ser uma forma de protestar, tu entende, são protesto que a gente podia fazer. Mas claro que a gente não fazia protesto na rua gritando, eu não me lembro, isso era muito perigoso né. Pegar o grupo todo e fazer desaparecer, sei lá. Então o medo sempre existia, de uma forma ou de outra, o protesto a gente fazia muitas vezes com a própria peça. Com o próprio texto, a gente insistia, aproveitava uma dica do texto, aquilo que tinha, não deixava passar. E a gente aproveitava aquelas dicas pra fazer isso. Agora eu não me lembro de outra forma de protesto. Claro os protestos maiores que a gente via (*não está claro*) no Rio, São Paulo né, na rua com atores de teatro. Lembremos, tu lembra né, lembramos que o... pela idade acho que não, mas pelo tema, mas tu lembramos de ter visto já, que te disseram né, o que a ditadura perseguiu por primeiro? Artistas, a música, então te lembra né. São famosos, vários personagens de livros até hoje. Professores de que? De história, filosofia, sociologia e gente de teatro, principalmente de teatro, porque o teatro universitário...

Entrevistadora: Sim, atores foram espancados.

Entrevistado: É, era muito forte na época o teatro universitário em todo o Brasil.

Entrevistadora: A professora Maria Luiza tava contando de um dia em que tavam ensaiando e os censores provocaram, o ator reagiu e foi espancado, por duas vezes, acabou no hospital, preso também.

Entrevistado: Isso eu soube. Agora tu vê, é dentro dessa linha. Eu, por exemplo, tu notas, com vinte e poucos anos eu tinha, eu era professor de filosofia, tinha feito filosofia, professor de história, e fazia teatro universitário. Eu era três vezes mal visto. *(fala muito baixo)* Então eu devo ter ficado na mira.

Entrevistadora: E isso te levou a auto censura ou...

Entrevistado: Até certo ponto sim. Mas tu sabe que olhando agora pra trás eu acho que eu devia ser muito maluco, ou não me dar conta das coisas. Porque eu dizia coisas, *(não está claro)*, mas não assim de maneira agressiva entende, eu digo que se fosse hoje eu teria muito mais medo. Eu acho que eu não avaliava o perigo quando a gente corria.

Entrevistadora: Ou talvez tu nem soubesse tanto da existência desse perigo?

Entrevistado: Também. Eu não sei até que ponto a gente sabia de alguma coisa, e pra ter esse medo a gente não soubesse tanto. Mas quando eu olho pra trás que eu digo meu deus, como eu fui fazer, viver certas coisas, se fosse hoje eu tava, eu acho que eu seria, eu não saía de casa.

Entrevistadora: E isso não te gerou problemas na universidade? Porque é particular.

Entrevistado: Sim. Não. A gente sempre teve todo apoio. Nunca, nunca, absoluto. E, justamente, eu tinha colegas que sempre diziam “calma, vai com calma”, porque depois... Eu sempre comecei a dar aula desde 56, eu dava aula no estado também. E também no estado, que também era estado, e estado que tinha um governo pró-ditadura. E nunca aconteceu nada. Depois... Porque quando eu fui assim, me chamaram, fizeram uma conversa. Tem certos colegas, que são professores espancados *(fala baixo – não está claro)*, e acharam muito louco. E me mandaram calar a boca, eu sabia que eu tava sendo espionado, depois então... Mas mesmo assim, aquilo me incomodava e não incomodava. Eu não sei, eu acho que quando a gente tem vinte e poucos anos a gente é muito louco. Porque sinceramente, se fosse agora eu acho que teria dado... Não me deu problema pra mim psicológico, eu tenho uma certa coisa que eu fiquei. Eu de vez em quando, pra dizer alguma coisa, lá no fundo no fundo vem aquele momento que eu digo assim “será que eu devo dizer isso?”, depois eu digo “dá onde que vem isso?”, alguém me disse “de certo é de lá né meu caro”. Porque eu tenho uma censura de medo instantâneo, mas que eu

já resolvo, digo “não...”, entendeu. Mas eu digo, eu tenho a impressão, eu fiquei com uma impressão de que alguém ta sempre espionando o que eu digo. Essa impressão que eu fiquei. (*fala baixo*). Tem gente que se matriculava com interesse de estudar nenhum (*fala baixo – não está claro*), tu sabe disso né?

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: E já tinham me dito “cuidado quando tu seres contundente hein (*não está claro*)”. Então, mas eu me preocupava com aquilo e não me preocupava. Tu sabes, eu me lembro disso, porque se eu tivesse me preocupado muito, isso tivesse me infernizado a vida, eu hoje em dia me lembraria muito mais. Então, quer dizer, eu era muito louco, só dizendo isso, não cuidava da própria vida. Agora, não é por valentia e nem pra desafiar, mas só por ser louco mesmo, porque vou te contar né. Agora, mas eu tenho até hoje em dia esse negócio (*não está claro*). Eu sempre quando vou dizer uma coisa em público, não é o problema de ser politicamente correto, nem de que, de levantar falso testemunho, ou uma coisa que desagrade, que outra pessoa possa se valer, pra processar por danos morais. Não é nada disso, já levantei isso na minha vida. É uma coisa que vem automático, por exemplo, eu fiquei com uma coisa que eu não sei até que ponto ta ligado, mas vem desse tempo. Eu não sei, por aquilo que contavam, pelas pessoas que desapareciam, por problema de prisões imundas e fundas e pra morrer lá dentro, não sei o que ficou na minha cabeça, que eu não durmo de luz apagada, desde aquele tempo. Eu tenho que deixar uma luz não no quarto, se é aqui, é no corredor, eu preciso ver através da porta um clarão em algum lugar. Se eu viajo e vou pra um hotel, a primeira coisa que eu faço é estudar que lâmpada do banheiro que eu vou deixar ligada. Que muitas vezes da porta do banheiro vem em cima da cana do hotel, entende. Então eu digo, dou graças a deus quando tem aquelas hotéis que não muito barulhentos, mas tem luz na rua bastante e a cortina, tu pode deixar a cortina aberta pra entrar luz. E tem gente que não dorme com isso, só no extremamente escuro.

Entrevistadora: Pois é, eu sou, gosto do escuro.

Entrevistado: E eu não consigo dormir. É desde esse tempo. Mas eu não sei como ligar, apareceu nesse tempo. Eu não sou capaz de ficar num lugar totalmente escuro. Alguém me disse uma vez, um amigo meu psicólogo, psiquiatra, disse assim “já que tu viveu nessa época, que tu te lembrás de algumas coisas, que contavam de prisões essas coisas, deve ser uma mistura de uma boa dose de claustrofobia

com, misturado já, por exemplo, pode não ser uma coisa só, mas tu ficou com isso ali e pronto”. É engraçado, se eu vou num teatro me sento na ponta, se eu vou num cinema, eu me sento... Eu preciso de um corredor. No avião jamais, todo mundo quer janela, sempre corredor. No ônibus, agora eu vou pra Pelotas, já vi a passagem, corredor pra mim [risos]. Não pode... Eu tenho que ver, eu tenho que ver alguma coisa...

Entrevistadora: Tem que ter uma saída.

Entrevistado: Uma coisa que me conduza pra uma porta. Tu entende? Eu não posso ficar no meio de pessoas. Outro dia, vou te contar, outro dia fui, a peça que tava no Porto Alegre em Cena (*não está claro*) magnífica, do teatro francês, apresentado no teatro do SESI lá na FIERGS, magnífica. Fui com uma colega minha que tinha dois convites, e eu não sabia que os convites estavam marcados. Eu já tinha dito pra ela “não pode esses convites ser no meio, vou ficar de pé lá atrás”, não deu outra. A fila era de lá até aqui, até lá no fundo, lá na janela, enorme a fila do teatro. Nós ficamos, em função de um corredor, lá tinha um corredor e ali, como se fosse a parede, tinha um corredor, sabe o que é, nós ficamos assim (*não está claro*), o importante era a peça, era um lugar magnífico, nós ficamos assim do palco. O que eu fiz, eu olhava assim, ela tava sentada aqui “o que tu ta tanto olhando pra lá?”, “eu preciso olhar pro corredor” [risos]. Eu preciso ficar olhando pro corredor. Depois a peça foi tão envolvente que eu fui olhando a peça, fui olhando a peça, de vez em quando me lembrava aí olhava pro corredor. Alguém deve ter notado e dito “aquele é louco, completamente”.

Entrevistadora: Todos os boatos de perseguições, de gente morta, tu é chamado pra depor, ameaçado, deveria realmente...

Entrevistado: Tu fica com alguma coisa. Quer dizer eu não sofri pane maior, eu sofre ameaça de calar a boca, e presta atenção que nós estamos te monitorando. Para uma época de ditadura tu fica... Eu deveria ter ficado com mais medo. Aí depois olhando pra trás eu digo “meu deus como era louco”.

Entrevistadora: Não foi suficiente.

Entrevistado: Isso. Porque quando a gente é jovem acho que a gente tem um pouquinho de menos coisas nesse sentido, entende, mais doido, não sei. Não é que

me sinto mais covarde, mas acho que eu ficaria mais em posição de defesa. Ainda mais quando a gente discuti muito, *(fala baixo – não está claro)*.

Entrevistadora: Tu fez isso?

Entrevistado: Mas claro.

Entrevistadora: Então tu não panfleteava no teatro abertamente?

Entrevistado: Ah não, mas panfleteava na rua.

Entrevistadora: Panfleteava.

Entrevistado: Mas claro, imagina se a gente ia ficar quieto, o prazer de fazer aquilo. E essa cidade, eu morava aqui, era toda, toda ela *(fala muito baixo – não está claro)*.

Entrevistadora: E conhecidos teus chegaram a ser preso?

Entrevistado: Ah teve gente daqui, eu sei porque era irmão de uma amiga minha, um médico famoso de São Leopoldo que até desapareceu no Araguaia, por exemplo, nunca mais voltou. Até hoje, ela já saiu daqui agora, ela trabalhava aqui, a gente conversava, eu conhecia porque a faculdade era muito pequeno. Eu tive colega que tiveram, assim aqui, que deram aula, acho que foram embora já, alguns mais idade que eu, já terminaram entende, e que ficaram com alguma seqüela, mas eles foram levados, eles nunca queriam falar daquilo, eles evitavam *(fala muito baixo – não está claro)*. Eles não queriam falar “quando tu foi levado o que aconteceu?”, deve ter sido uma coisa ignóbil, uma coisa muita assim. Então a gente ouve falar, a gente conviveu de uma certa forma, mas não... Então, então tu tinha esse tipo de informações e de limitações pra todo lado, ta entendendo. Mas eu te digo a verdade, muita coisa que eu fiz não foi de valente [risos], foi de que eu não percebia o que eu tava fazendo, quer dizer, de louco. Não foi assim de querer ser valente, de fazer as coisas sem medir as conseqüências, vou te contar... Mas tudo bem, apesar de tudo a gente se lembra assim dos amigos, das pessoas, daquilo que a gente fazia, nesse sentido a gente sente saudade. Não sinto saudade em absoluto de um tempo de ditadura. Deus me livre e guarde. Eu sempre digo pros alunos na aula, depois que tu vive uma, tu não quer, tu nem pensa. Uma já chega pra uma vida, pra vida da gente é boa experiência e basta a única. Uma boa não, quer dizer, uma má experiência e basta.

Entrevistadora: As peças conseguiram produzir peças alternativas, tu já falou de algumas...

Entrevistado: Peças?

Entrevistadora: Peças alternativas, assim, com maior crítica, embora houvesse repressão?

Entrevistado: Não. Não, naquelas que nós fizemos são aquelas que eu te falei.

Entrevistadora: Era uma critica mais social?

Entrevistado: É. A gente, eu me lembro, que uma vez houve uma discussão do... Política também, Rômulo o Grande tem uma crítica política, por exemplo, né. A gente tentava escolher certos textos, bem contundentes, mas não saía da tentativa de escolher. Eu acho que alguma coisa acontecia, alguém alertava alguém pra não fazer. Porque eu não pertencia ao centro acadêmico. Eu era aluno e fazia o teatro com eles. Mas eles tinham as pessoas que representavam que se reuniam muito né, eles traziam as discussões pro grupo acadêmico de teatro. Eu tenho impressão que algumas coisas a gente chegou a pensar, mas não chegou a ir longe. Que a coisa era muito cerceada, entende. A coisa já era, já tinha se instalado um certo medo antes de 69. Depois de dezembro de 69, com o Ai-5, mais é obvio, intensificou de uma maneira muito exageradamente difícil né pra qualquer coisa.

Entrevistadora: Em Pelotas existia a STEP (não está claro o nome)...

Entrevistado: Sim.

Entrevistadora: Que influenciou muito o movimento teatral local.

Entrevistado: Huhum.

Entrevistadora: Foi a promotora do teatro nesse período. Em Porto Alegre tinha alguma... Em Porto Alegre e São Leopoldo tinham entidades que cumpriam esse papel? Governamental ou não. Como é que elas influenciavam? Na secretaria de cultura?

Entrevistado: Que eu me lembre, aqui em São Leopoldo não. Os grupos era isolado, que era ligado a faculdade. Em Porto Alegre, nessa época... O que era STEP de Pelotas?

Entrevistadora: Sociedade de Teatro de Pelotas. Ela promovia os festivais, patrocinava as apresentações dos grupos, trazia grupos de fora para se apresentar.

Entrevistado: Sim claro. Eu não me lembro... eu não me lembro que em Porto Alegre tivesse uma entidade nesse teor Vanessa. Quem fazia o movimento teatral de Porto Alegre nessa época ainda eram muitas pessoas ligadas ao, hoje se chama DAD, Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, era CAD na época, Centro de Artes Dramáticas.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Eles tinham uma visibilidade muito grande. Tinha um grupo, agora se eu me lembro bem, Teatro de Província.

Entrevistadora: Sim, era o que a Professora Maria Luiza participava.

Entrevistado: Isso, ela deve ter te contato então.

Entrevistadora: E eram os integrantes do CAD?

Entrevistado: Isso, era saído de lá. Depois se formou mais um, eu não me lembro o nome, mas era, era assim, eles muitas vezes traziam alguém, ou convidavam alguém, mais não era, não era o papel que tinha, como é a de Pelotas?

Entrevistadora: A STEP.

Entrevistado: A STEP, a Sociedade de Teatro de Pelotas.

Entrevistadora: E tinham festivais de teatro em São Leopoldo ou Porto Alegre?

Entrevistado: Não, que eu me lembre não. Ah, nós participamos de um, chegamos a participar de um na década de 60. Uma peça que eu te falei que nós fomos (*não está claro*). E depois em Caxias. Mas em São Leopoldo não, que eu me lembre. Mas depois eu não me lembro mais, então a gente não deve ter participado mais, justamente porque fechou, que pra ti organizar um festival...

Entrevistadora: Sim, o próprio festival... (falam juntos)

Entrevistado: Já se foi, depois daquilo, já te disseram né. Se foi. E claro, se pra fazer uma peça tu já era visado, era censurado, tu tinha que enfrentar. Tu imagina tu organizar um festival, trazer grupos diferentes, pessoas (*não está claro*), do texto. Eu acho que, eu não me lembro que tivesse nada, na minha cabeça não tem nada. Na

década de 70, eu to falando de 70 principalmente, porque a gente participou foi em 68.

Entrevistadora: Em Pelotas o teatro se vincula muito à identidade da cidade.

Entrevistado: Sim.

Entrevistadora: Em Porto Alegre e São Leopoldo ele se vinculava também ou era mais teatro...?

Entrevistado: Eu acho, de uma certa forma sim, mas ligado a faculdade. A faculdade sempre foi um cartão de visita, uma das identidades de São Leopoldo, ainda é. Apesar que ta numa cidade de (*não está claro*), aqui, agora não ta mais aqui, mas agora ficou uma cidade muito complexa, muito misturada né. Ela tinha uma cara, vamos dizer, mais concentrada, e fazia parte, justamente, a projeção. Mas hoje em dia a própria universidade acho que ainda é... Eu acho que pelo o seu tamanho, Porto Alegre, apesar de não ser uma grande cidade, mas é uma cidade grande do Rio Grande do Sul, maior que Pelotas, não tem... É que cada cidade tem a sua cara, o seu jeito de ser e eu sempre ouvi falar antes de conhecer Pelotas, que Pelotas tinha essa tradição.

Entrevistadora: Sim Pelotas sempre...

Entrevistado: E um dos mais antigos teatros do Brasil, e bonito teatro do Brasil. Quando eu fui lá eu me lembro que eu disse "meu deus... (*não está claro*)". Nos anos 70, foi aquele ano que a gente foi lá. Então eu acho que aqui em Porto Alegre... São Leopoldo não, posso dizer que não, sempre foi através da faculdade, depois universidade, nunca houve que eu sei. Inclusive eu acho que Novo Hamburgo hoje em dia até tem mais que São Leopoldo. Que Novo Hamburgo promove bastantes coisas, tem grupos em Novo Hamburgo, não ouço falar de grupos em São Leopoldo. Em Porto Alegre também como é muito disseminado existem grupos totalmente diferentes, com propostas diferentes, entende. Então os grupos tentaram dar esse movimento teatral em Porto Alegre. Mas que Porto Alegre tenha uma, uma cara especial como tu falasse em Pelotas, da STEP de promover, eu não me lembro. Agora em teatro, principalmente depois que voltou, mas já voltou em 83, o teatro São Pedro teve sempre uma cara de Porto Alegre, sempre teve, quer dizer, todo mundo fica atendo, estava atento no teatro São Pedro, mesmo antes da reforma, que foi, fechou em 72 ou 73, eu me lembro que já era uma

referência. Mas eu acho que Porto Alegre podia ter tido uma coisa maior. É justamente, a época da ditadura rompeu eu acho.

Entrevistadora: Tu acha que em Porto Alegre dá pra se dizer que o movimento teatral ta relacionado à resistência à ditadura ou não? Porque tiveram...

Entrevistado: Não, ele já existia. Ele já existia. Eu acho a sobrevivência de grupo sim, não a existência, ou eles terem surgido. Eu acho que o que existia, principalmente sobreviveu resistindo à ditadura. Acho que isso, posto nesses termos, eu acho que sim. Mas eu não vejo grupos surgindo só por causa disso, principalmente pra isso. A não ser um ou outro que começaram a ser marcados por esse toque, mas que depois foram até certo ponto né, e que pararam também. Mas eu acho que muitos sobreviveram justamente pra, inclusive ser um veículo, um porta voz. Porque a arte é um dos grandes porta vozes dentro de épocas de ditaduras de censuras, seja a musica como a gente viu né. A história do Brasil mesmo, seja o teatro, até o cinema, até a dança, etc. e tal. Eu acho que, eu não vejo desse jeito. Te digo verdade, eu teria que fazer, tu estas fazendo um estudo um pouco mais profundo, que certas coisas me ficaram meio nebulosas. Mas eu creio que não, eu creio que inclusive a ditadura ela cerceou várias coisas que tavam surgindo e tentando se desenvolver.

Entrevistadora: É que isso ainda há um pouco.

Entrevistado: É. Depois alguns retomaram entende. E outros sobreviveram, nesse sentido, entende.

Entrevistadora: Bom, meu roteiro ta...

Entrevistado: Não sei, se tu quiseres fazer mais uma pergunta fora...

Entrevistadora: Se tu quiser...

Entrevistado: Tu tens bastante coisa ali já.

Entrevistadora: Se tu quiseres falar de alguma peça específica, ou não.

Entrevistado: O que te interessa é aquela época né?

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Essa época aqui agora as peças são todas do, do século XXI, nesse sentido.

Entrevistadora: E tu terias alguém pra me indicar, pra aumentar minha rede, entrevistar também alguém?

Entrevistado: Sim. Tem um colega, um ator magnífico, professor de história do teatro, tu já entrevistaste Luiz Paulo Vasconcelos?

Entrevistadora: Não.

Entrevistado: Maravilhoso.

Entrevistadora: Tem uma forma de contato?

Entrevistado: Como é que tu pode fazer... *(fala baixo)*.

Entrevistadora: Talvez currículo lattes, se ele é professor universitário.

Entrevistado: Currículo lattes. Ele é professor universitário, professora da Unisinos também, deve ter. E sabe com que tu podes conseguir... *(não está claro)*. O que eu ia dizer... Tu tens... Esse diretor que eu to fazendo, ele tem contato com todos eles, que eu to fazendo agora Platão. Mas tu precisas de mais quantas pessoas?

Entrevistadora: Não... A minha orientadora colocou em torno de cinco pessoas...

Entrevistado: E falta mais um só?

Entrevistadora: É.

Entrevistado: Que tem ele, ou tem a esposa dele também que é uma atriz maravilhosa, que também tem quase, ele tem uma ano a mais do que eu, acho que ela tem um a menos que eu ou dois... *(não está claro)*. Aí pelo menos telefone tu...

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Quem pode te dar esse telefone também é o Luciano Labarcio *(não tenho certeza do nome)*, Luciano Larbarcio foi o diretor, é o diretor, o coordenador do Porto Alegre em cena, também né, e ele tem esses contatos. Eu não tenho o contato do Luiz Paulo. Mas eu acho que no currículo lattes...

Entrevistadora: Eu vou procurar pelo currículo lattes.

Entrevistado: Tu consegue.

Entrevistadora: De repente até por algum orientando dele...

Entrevistado: E tu conseguindo o telefone dele tu pode falar da esposa, da Sandra (*não está claro o nome*), são casados. E eles tem praticamente, giram em torno da minha idade, então ele viveu muito esse tempo né.

Entrevistadora: Sim.

Entrevistado: Acho que é uma pessoa muito bacana. E como ele é professor de teatro, ele sempre viveu envolvido no teatro muito mais do que eu, a vida dele é teatro. Ele da aula de teatro, ele faz teatro, dirige teatro. Eu não, só sou um ator e que faz teatro ao lado de ser professor. Quer dizer, ele a vida dele é toda em torno do teatro. Agora ele escreve também, algumas vezes, apreciações sobre peças no Porto Alegre em Cena.

Entrevistadora: Como crítico?

Entrevistado: Daí ele tem um viés bem mais (*não está claro*), nesse sentido pra explorar.

Entrevistadora: Tem que entrevistar né, tem que entrevistar...

Entrevistado: É muito bom, e eu acho que seria uma bela entrevista.

Entrevistadora: Ta bom.

Entrevistado: Eu já sei porque eu trabalho (*não está claro*) da Unisinos também, e eu tem um programa de entrevistas e eu já entrevistei ele e a mulher dele.

Entrevistadora: Sobre o teatro?

Entrevistado: Não, não. Não é sobre essa época, sobre teatro, coisas de teatro.

Entrevistadora: Sobre teatro, é mais atual.

Entrevistado: A entrevista não foi tão longa, foi meia hora. A gente convidou, além de outros atores...

Fim da Gravação

TERMO DE CONCESSÃO

Eu, abaixo assinado, dou e concedo, como doação, para os objetivos acadêmicos e educacionais, as gravações realizadas na entrevista e seu respectivo conteúdo.


.....

ANEXO C - Transcrição da Entrevista com Jairo de Andrade

Campo Bom, 17 de maio de 2008.

Entrevista realizada na Rua Alecrim, nº 239.

Entrevistadora: Lourdes Maria Fedrigo Riboldi

Relato sobre a censura ao Teatro de Arena de Porto Alegre durante o regime militar

Hoje, dia 17 de maio de 2008, às 14 horas, eu Lourdes Maria Fedrigo Riboldi, aluna do 8º. semestre do Curso de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e meu marido, estamos na Empresa Casquinha, de propriedade do Sr. Jairo de Andrade, fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre. A empresa está localizada na rua Alecrim, número 239 em Campo Bom.

A finalidade desta entrevista é registrar o depoimento do Sr. Jairo a respeito da censura ao Teatro de Arena de Porto Alegre, durante a ditadura militar brasileira. A gente gostaria de saber quais foram as interferências do Regime Militar que o Teatro de Arena de Porto Alegre sofreu nos espetáculos exibidos, em seu palco, no período de 1967 a 1979.

Sr. Jairo, como o material das gravações permanecerá no Centro de Pesquisas de História Oral da Pontifícia Universidade Católica, solicito que o Sr assinie um Termo de Cessão de Direitos do mesmo, àquela universidade, após a leitura da transcrição da entrevista.

Sr. Jairo, o senhor poderia nos contar sua experiência, como diretor do Teatro de Arena, em plena ditadura militar, sendo que vocês privilegiavam peças de cunho político.

Qual foi a maior dificuldade do Teatro de Arena de Porto Alegre, além das dificuldades financeiras? Como era a censura e o que vocês faziam para driblar o pessoal da censura? O que eles mais censuravam? Como vocês lidavam com os censores? De que maneira a censura interferia nos

espetáculos exibidos? Enfim, fale tudo o que desejar sobre o assunto.

Bom, é ... eu acho que a história ... é bom pra história saber o que a gente passou e, principalmente entender que a censura sempre é um instrumento dos regimes discricionários. Então, quando eles tentam eliminar as liberdades democráticas, naturalmente que eles têm que aplicarem a censura. E, principalmente, o teatro é um dos elementos, historicamente sempre foi, das formas de manifestação que são mais visadas pela censura, porque já dizia o Antony Arton que o "teatro é a peste". Porque o teatro, sempre, além dele retratar e questionar os momentos que se vive, o teatro tem a pretensão de, quase que sempre, viver pra frente. Ele fala muito de futuro e de comportamento futuro. Por isso, então eles tinham essa preocupação de proibirem e de quererem ver primeiro o que a gente vai estar fazendo. Bom, nós, o Teatro de Arena começou praticamente em plena ditadura e nós ... como tínhamos uma pretensão de fazer um teatro de tese, um teatro de discussão, um teatro de formação e informação, além de ser um instrumento de divertimento. Então nós éramos muito visados. E principalmente, tendo em vista o ... , o ... , os autores que nós escolhíamos, porque nós trabalhávamos com os autores nacionais.

Começamos com Plínio Marcos que ... foi, sofreu muito com a censura.

Fomos ao próprio Nelson Rodrigues. É levamos "Vestido de Noiva", que tinha ficado vinte anos proibido, desde o governo da ditadura de Vargas, que tinha ficado proibido e nós liberamos e chegamos a apresentar. Levamos Sartre, levamos Brecht e os brasileiros também. Além do Plínio Marcos, nós levamos Augusto Boal, O Gianfrancesco Guarnieri, o Edvaldo Viana Filho, que eram autores visados pela censura. Daí, então, eles nos marcavam de perto, pra que a gente é ... é ... , enfim, não se manifestasse ou trocasse, talvez até os autores que nós havíamos escolhido para o nosso repertório.

A prática da censura, eles nos exigiam, de início, eles exigiam que a gente mandasse, pegasse, quando a gente escolhia um texto pra montar, a gente tinha que primeiro, mandar pra Brasília a fim de que sofresse uma censura do texto. Então, o censor lia o texto e, dentro da sua interpretação, ele via o que ele não gostava, -o que ele achava perigoso. E, naturalmente que, naquele momento, eles achavam que é, é, falar de postura ideológica era um pouco complicado. E, eles que tinham entrado, tinham feito a ditadura, tinham destruído as instituições democráticas, em nome

também de uma liberdade, eles não queriam se arriscar muito, a deixar muito claro que eles estavam cortando também, eram as nossas manifestações. Reivindicávamos é as liberdades também democráticas para nós. Então, eles inventaram que era muito uma censura de costumes. Naturalmente que o teatro realista, ele usa muito a linguagem normal, falada todo dia e os nossos personagens, os personagens dos autores que nós escolhíamos, eram pessoas do povo, pessoas operárias, enfim. Eles usavam uma linguagem normal e corriqueira de, de desse povo. Então, ali era o que bastava pra eles começarem a cortar, porque inventavam, então que estavam cortando palavrões. Os mais simples dos palavrões, eles cortavam, porque era pretexto pra eles usarem isso, mas eles visavam mesmo era um comportamento ideológico. Bom, a gente mandava o texto pra lá e ele vinha depois de uns dois meses, ele vinha com os cortes que a censura fazia.

Aí, então eles exigiam que a gente fizesse um ensaio geral, antes da estréia. Então, nós tínhamos que fechar o teatro junto e ficava só os censores e a gente fazia uma apresentação da peça para os censores. E eles viam então, se não existia gestos, se não havia valorização de algumas palavras que pudessem prejudicar o que eles estavam pensando, a filosofia, a ideologia da ditadura. Então, eles modificavam muita coisa, a forma. Eles tentavam modificar muita coisa e, às vezes impunham até outros cortes, porque o censor. ainda podia cortar alguma coisa. Se a gente estava fazendo, dando ênfase maior numa frase que passou despercebida por eles, eles também tinham autonomia para cortar.

Feito isso, então eles permitiam que a gente estreasse o espetáculo.

Sem antes, eles reservarem cinco lugares pra todas as noites, no melhor ponto do teatro, onde vinha os censores. Quase que nunca vinha os mesmos censores, mas vinha pessoas ligadas à censura assistir o espetáculo, pra ver se não incomodava aquelas pessoas. Se aquelas pessoas também se sentissem incomodadas elas iriam aos censores dizendo o que é que estava ocorrendo. E eles vinham, então pra tentar cortar e pra tentar modificar o espetáculo.

Mas nós aprendemos a sobreviver em tudo isso, porque nós achamos, nós respeitamos inclusive, a função deles. Ora, se eles representavam uma ditadura militar que tinha a pretensão de reprimir as liberdades democráticas, por outra forma, nós que éramos os que estávamos sofrendo aquela pressão, também tínhamos o direito de tentar dizer o que nós queríamos. Então, nós começamos a

encontrar formas de falar o que nós queríamos falar durante o espetáculo. Então, a gente começava: a primeira coisa, quando tinha alguma frase que eles poderiam vir a desconfiar, a gente mudava ... a intenção de dizer e então, dizia muito calma, a tal ponto que, às vezes o censor dizia: Mas escuta uma coisa, porque vocês não vão adiar um pouco mais esse espetáculo? Porque vocês sempre fazem espetáculos tão bons e está tão mole, tão feio, tão sem entusiasmo! Claro que era nós que estávamos fazendo de propósito, para fazer aquilo com eles. Então, a gente conseguia de certa forma driblá-los.

Depois, eles começaram a descobrir que nós tínhamos as formas também de incomodá-los. E nós fazíamos os debates depois do espetáculo, porque nós dizíamos que o espetáculo não terminava quando apagavam os refletores. Ele começava a partir dali, porque era o processo de reflexão do público. Então nós propúnhamos discutir com a platéia, o que nós tínhamos pretendido dizer através do espetáculo. Com isso, também, além de esclarecer a intenção do texto, nós tínhamos a pretensão de formar platéia, porque ninguém consome o que não conhece. Então com aquilo, nós oportunizávamos que a platéia começasse a descobrir como é feito o espetáculo, as intenções que se pode dar, o trabalho que dá numa direção, as intenções de direção, o trabalho do ator, os laboratórios que se faz. Então, com isso, nós começamos a aumentar. O Teatro de Arena começou a aumentar o seu público, porque era um público vivo, um público que discutia com a gente, né? Então, eles tinham que encontrar uma ou outra forma de nos reprimir. Isto é, proibiram, começaram a exigir o script do debate. Ora, debate não pode ter script porque é totalmente improvisado. A pessoa vai se manifestar, vai dizer o que sente. Então, como a gente não tinha isso, então eles passaram a outra forma de nos espremer mais, de criar amarras pra que a gente não se jogasse assim.

Então, eles exigiram que a gente fizesse contrato de trabalho com os atores sessenta dias antes da estréia do espetáculo. E, esse contrato tinha que estar registrado no Ministério do Trabalho. Então, o Ministério do Trabalho também exercia uma força ... de pressão junto com a censura, porque a minuta do contrato era fornecida pela censura. E dizia naquele contrato, que a gente, os fatos que poderiam levar ao cancelamento do contrato, a censura não estava incluído. Tinha vendaval, tinha é, é, é, enfim, é terremoto, tudo isso, mas a censura proibir, não cancelava. Então, a gente não ia se arriscar, porque poder, eles poderiam proibir e

se a gente tinha que fazer sessenta dias antes da estréia, nós tínhamos no mínimo, três meses de contrato com os atores, principalmente nós que fazíamos teatro profissional. Então, eles queriam com isso, tentar também nos limitar e nos cercear nossas liberdades. Bom, a gente tinha que encontrar uma saída. Alguns atores exigiam, mas outros, então, eram solidários porque também estavam solidários com o que a gente estava falando. Então, eles assinavam contrato, mas deixavam o contrato com a gente pra, não nunca usariam pra ... , pra ... , pra ... se houvesse uma proibição, né, eles nunca usariam contra o teatro. Mas ... essa tentativa eles faziam e depois, então nós resolvemos.

Foi a última das últimas que nós fizemos. Foi o seguinte: nós descobrimos que a censura podia cortar o texto e nós ... não podíamos também acrescentar mais nada do que vinha da censura. Mas nós também podíamos cortar. Então o que acontecia? Quando tinha uma frase importante, então nós enxertávamos outras palavras no meio da frase, que a gente lia e não entendia o que era. Quando chegava o censor, a gente dizia: Olha aqui tem essa frase, a gente não está entendendo muito. Eu vou cortar esta palavra e cortava. Corta, corta, corta, corta e deixava o texto do autor. Então, eles ficavam embaralhados porque eles não tinham, nós não estávamos acrescentando nada. Aquilo já tinha sido aprovado pela censura. Então, foram as formas que nós conseguimos trabalhar com esta censura, até que ela começou a abrandar.

Houve um, um, quando o Nei Braga, foi ministro de educação e ele colocou o Orlando Miranda na presidência do Conselho, do Serviço Nacional de Teatro, então começou a haver um, um abrandamento e aquela luta do poder mesmo em Brasília, né. Tinha aqueles que eram por uma liberalização da própria ditadura e outros linha-dura. Então, começou a haver uma guerra interna. E aí, então, a gente teve a chance de tentar interferir naquele grupo, porque ... ver os furos que eles tinham" as fraquezas deles, a gente ... onde a gente podia entrar. Então, com isso a gente conseguiu avançar um pouco. Mas a verdade é que nós tivemos inclusive, a "Jornada de um imbecil, até o entendimento", uma peça do Punio Marcos que nós também enfim, de várias formas, conseguimos liberar. Já estávamos com ela em cartaz. Assim mesmo eles nos proibiram a peça. Por isso, ficou, o Teatro de Arena, penalizado por quinze dias, fechado porque eles disseram que nós estávamos alterando o script. Foi os debates, né que a gente estava fazendo. Então, essa foi a

luta que nós tivemos com a censura que vinha acontecendo no Brasil.

Eu acho, hoje a gente vê muito saudosista e vê esses problemas que a gente hoje toma conhecimento, com mais facilidade da corrupção, dos desfalques, tudo isso, então "ah, o tempo dos milicos, que pena que os militares não voltarem aí". Eu lhe digo o seguinte e digo pras pessoas que estão ouvindo: "Eu prefiro a mais bagunçada e corrupta das democracias porque tem o império da Lei; a gente pode puni-lo pela lei, do que a mais certinha das ditaduras, porque aí não tem Lei. Tem o bel prazer do grupo dominante e a arbitrariedade funciona, né.

Entrevistador: A gente gostaria de saber, assim, ah! Ah! Se eles censuravam mais peças que eles achavam que tinha assim, alguma subversão, ou mais ligadas à moral, porque parece que os militares eram muito moralistas; tinham medo que entrasse o comunismo, que destruísse com as famílias e toda essa coisa da droga ... Então, parece que eles privilegiavam muito esta parte da moral, também, né.

Não, não, eles usavam como pretexto, porque naquela época, o teatro, a gente, nós tratávamos muito pouco de droga, porque toda a sociedade era contra a droga e os próprios autores não escreviam nada sobre, com muita densidade sobre o problema da droga. Principalmente os autores que nós escolhíamos, que eram autores mais preocupados com a transformação social. Então, aí, eles não, não tratavam disso. Tratavam a exploração do trabalhador, a falta de liberdade, o problema da fome, né. A própria corrupção, ou algumas, ou algumas é ... ,é ... ,é ... metáforas como foi o caso do Artur Wee e do Brecht uma fábula aonde ele mostrava os ... , os ... , os ... gangster em Chicago, os gangster do repolho, né que pressionavam os pequenos comerciantes ali. E é toda uma imagem que se identificava com o Hitler, né e com a implantação do nazismo. Isso ficava bem claro e, então, tinha, tinha alguma coisa. Claro que eles achavam "costumes", porque, palavrão se dizia e o palavrão normal que se diz em qualquer lugar, que a televisão agora está dizendo, que as novelas dizem. Isso que nós dizíamos naquela época, né. Então, em nome da moral e dos bons costumes, eles cortavam aquilo, mas estava incomodando era quando se mostrava a ascensão do Hitler na Alemanha, que estava muito parecida com a ascensão dos militares ao poder aqui no Brasil. Então, daí, eles implicavam com aquilo, cortavam aquilo, o palavrão, mas eles queriam atingir outra coisa.

E naquela época, quando se fazia aquelas passeatas, como é, com Deus,

pela liberdade ... da família, pela liberdade, que eles douraram a pílula, que estavam salvando a família do perigo do comunismo, ateu e materialista, então servia muito pra eles porque a TV contribuía pra que essa imagem existisse, até que, depois, também a televisão também começou a sofrer e começou também a trabalhar um pouco mais do nosso lado. Mas antes, servia como essa, essa, essa mídia pra defender os interesse dos censores e, apontar que realmente, esses caras, o teatro hoje tem a força de transformação e de querer fazer talvez, até uma contra revolução que era que era a revolução deles. Então, essas coisas absurdas.

Às vezes a gente começa relatar. A gente fala bastante pra, pra jovens principalmente e relata o que se passou e tem alguns, é tão incrível, que algum fica olhando e diz: "Pô, mas que velho mentiroso". Né porque é tão absurdo naquele momento, a atuação da censura. E é verdade que esta característica de toda ditadura, quando eles começam a perder a força, a, a os apoios deles começam a cair porque a ditadura não tem limites. Cada vez eles precisam endurecer mais, a reprimir mais, então quando começa a, a, o público, o povo se dá conta que, estava errado, que já aquela conversa mole de bons costumes não funciona mais, então eles vêm pressionar mais. E eles fizeram isso. Então, usaram inclusive, nós tivemos em Porto Alegre, né, esses grupos paramilitares que foram, que arrasaram com a Roda Viva que estava no Teatro Leopoldina. Quebraram tudo. Bateram em Marília Pera, etc. Apanharam bastante, destruíram o teatro Leopoldina. Também fizeram a tentativa no teatro de Arena, só que vazou e nós estávamos esperando quando eles chegaram. O primeiro vidro que quebraram, nós pulamos, uns quantos pulamos em cima deles e nós conseguimos afastá-los, né. Mas isso existia porque já era uma radicalização da direita que tinha, tentava intimidar. Lá dentro do Arena, ainda existe, tem um quadro lá, um bilhete que eles mandaram pra gente, que eles em três minutos arrasariam com aquele antro de subversão, de prostituição, de não sei o que mais. Eles mandaram esses bilhetes, mandaram esse pra gente. Esses do cec, Comando de Caça aos Comunistas, que eram os radicais ligados ao próprio governo, porque quando nós pegamos aquela vez que eles tentaram quebrar o Arena, nós pegamos os rapazes jovens, com cabelinho escovinha, aqueles que eram oriundos da Escola Militar naquela época. Então, isso aconteceu, mas felizmente passou, passou e nós esperamos que nunca mais volte.

Entrevistador: E eles, ah! estavam mais preocupados contigo que era o

diretor, o fundador do teatro, do que com os outros atores? Eles perseguiram os atores, a ti, prendiam, o que aconteceu nesse sentido?

É, bom, sabe que ... o teatro, eu era o diretor do teatro e eu sou de Uruguaiana, então tenho uma formação na história da minha família, nos meus avós, aqueles caudilhos do tempo da Revolução de 23, né e tal. E aí, então eu fui educado com aquela, com aquelas histórias, aquelas pessoas que iam para a revolução brigar por ideais, ideais ideológicos. E eu achei, tanto que quando cheguei em Porto Alegre, eu fiz o 2º. Grau em Uruguaiana, o curso Científico naquela época e vim. Eu queria fazer jornalismo porque eu achava que através do jornal, eu poderia dizer o que queria, mas eu cheguei em Porto Alegre. Eu fiz o Jornalismo, naquela época que se chamava o curso de Comunicação Social, hoje, né, na Universidade Federal. Eu passei, mas não pude cursar porque ele era de dia. Eu precisava trabalhar porque tinha mulher e dois filhos. Precisava trabalhar. Então, mas eu também precisava da carteira de ... estudante, porque eu morava perto do Restaurante Universitário, então, naquela época, eu ganhava pouco, quando cheguei em Porto Alegre. Era muito importante eu comer, fazer a refeição no Restaurante Universitário. Então, eu fui para o curso de Arte Dramática que estava em segunda chamada. O curso de Arte Dramática também na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Segunda chamada e tinham seis vagas. E eu me inscrevi e consegui sair em 6º. lugar. Então, eu fui o último que entrei e de repente, quando eu entrei no curso de Arte Dramática, eu me dei conta que eu podia também me expressar naquilo que eu ia dizer no jornal. Talvez com muito mais facilidade. Porque, pra mim dizer no jornal, eu tinha que ser dono do jornal e era muito caro, precisava muito capital de giro. E, no entanto, num grupo teatral, o capital de giro era muito menor. Então, eu podia montar com muito mais facilidade. E principalmente, tinha uma força muito grande o processo da comunicação que a gente refazia. O teatro agente refaz diariamente. O espetáculo se ensaia, ensaia, mas sempre quando a gente tem que repetir de novo, ele é refeito diariamente. Então, a comunicação é muito maior, a gente consegue convencer muito mais o público, ou incomodar mais o público, dependendo do que a gente diz. Então, aí eu me decidi, não, eu acho que, por um acidente, por necessidade, eu consegui no caminho onde eu estava. Aí terminei o curso de Arte Dramática e fui fazer teatro.

Organizamos, era eu, a Alba Rosa, a Edwiga Faleg e a Araci Esteves.

Nós organizamos um grupo de teatro, o GTI e fizemos uma primeira montagem e fomos para o interior do Estado com "A farsa de uma esposa perfeita" da Eddy Lima. E era uma peça que falava do camponês que é, pressionado pelo latifúndio' ele veio pra periferia da cidade, onde o ressaibro das invernadas, aquela pessoa que veio na periferia e aí, ele adquiriu todos aqueles vícios pra tentar sobreviver. Ele jogava truco, ele ia na, nas, em carreira de cavalo, ele, ele ... galo de rinha. Enfim, tudo ele fazia, mas fazia, a Eddy Lima contava Aquela postura daquele, daquele homem, com alguém "sobra de latifúndio", que ele era uma sobra. Então, foi a primeira peça que nós fizemos. Não deu pra ... , ninguém conhecia a gente. Nós fomos para a fronteira. Fizemos Uruguiana, Alegrete, São Sorja, Itaqui e tal. Não deu dinheiro nenhum.

Aí também, nós chegamos em Porto Alegre e resolvemos ainda montar e aí pegamos "Ratos e homens" do Steinbeck, depois fomos montar "Um elefante no caldo" do Milôr Fernandes. E a "Soraia do posto 2" do Pedro Block e "Esperando Godot" do Beckett. E aí nós nos demos conta e montamos nos teatros de Porto Alegre, que era o São Pedro e o Teatro de Equipe, o antigo de Equipe, porque já era Álvaro Moreira. E nos davam três dias só. E não se podia sobreviver com três dias no teatro. Então nos demos conta que pra sobreviver, um grupo profissional tinha que ter a casa de espetáculos. Então, eu parti atrás de um espaço.

Quando eu carregava as tralhas do último espetáculo que tinha feito no São Pedro, eu passava, à noitinha, em cima do viaduto e senti um cheiro muito forte. Isto todo mundo conta, né? nos jornais. E aí, aquilo era um cano de esgoto que tinha estourado dentro onde estava o Arena. Eu fui lá ver e achei que ali dava pra fazer um teatro e começamos a trabalhar e terminamos fazendo o Teatro de Arena. E acima de tudo, o Teatro de Arena sempre com esta postura, né, onde a gente queria expressar a realidade que nós vivíamos, queríamos questionar aquilo, queríamos ser sujeitos da nossa própria história. Queríamos participar da transformação histórica e, sendo que nos parecia que, naquele momento, a forma mais evidente e mais intensa que a gente tinha pra fazer, era questionar a falta de liberdade que a ditadura nos impunha.

Então, nós conseguimos fazer o Teatro de Arena não só um reduto onde se fazia aquele tipo de espetáculo, mas também o lugar onde todos os perseguidos da ditadura se reuniam, dentro do Arena. Aí ia o, o, o Sindicato dos Bancários, quando a censura batia lá ou o Ministério do Trabalho, sei lá, que fechava o Sindicato dos

Bancários. Eles se reuniam no Arena. O Diretório Central de Estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o reitor fechava, eles se reuniam lá. O Sindicato dos Alfaiates, o Sindicato dos Professores, o Sindicato dos Metalúrgicos se reuniam. Então, o Arena passou a ser um núcleo de resistência cultural. Aí, passou a incomodar mais "porque nós reuníamos esse pessoal lá dentro e nós articulávamos, não uma, uma revolução armada pra que pudéssemos é, é, derrotar o regime. Mas nós éramos uma pulguinha na camisola que a gente, sempre que podia, tinha espaço, estava fustigando a ditadura e denunciando os desmandos e as pressões que eles exerciam.

Tanto, eu tive, quando estávamos com os "Fuzis da Senhora Carrar" do Brecht, que era, retratava a luta dos operários espanhóis contra a ditadura franquista. A Brigada Militar me havia emprestado quatro fuzis desmontados, velhos. Nós armávamos dentro do Arena, no foier. A gente usava aquilo porque nós usávamos os fuzis em cena. E, dia do AI-5, eles foram lá e fizeram a apreensão dos fuzis. Antes deles fazerem a apreensão, cercaram o Arena. Eu fui lá, me levaram preso para o 18 RI. Eu apanhei. Eles queriam que eu contasse donde é que tinha saído os fuzis. Quando eu me lembrei que era da Brigada, me trouxeram, tarde da noite, para o teatro, porque eu tinha um contra-recibo no cofre. Eles pegaram e se jogaram no chão e ameaçaram, talvez até atirar na gente e tal e eu tinha medo que eles pegassem alguma coisa dentro do cofre, uma granada, sei lá, alguma coisa, dizer que a gente queria jogar neles. E os pretextos que eles usavam, mas não fizeram nada disso. Eles examinaram o cofre. E eu tinha dentro do cofre, quatro balas 22, desse calibre 22. Porque eu de Uruguaiana, quando ia lá, eu trazia essas balas que era barato, muito barato e se comprava com facilidade na Argentina. Eu tinha quatro, porque nós tirávamos o projétil e usava como festim. E eles acharam aquelas quatro balas e fizeram a apreensão daquelas balas. E então, me levaram de volta, preso, para 018 RI, me acusando que eu estava contrabandeando munição para fazer a contra-revolução no Brasil.

Então, repara os absurdos que a gente viveu. Esse é o retrato daquela ditadura. Eles proibiram peça infantil da Maria Clara Machado "O aprendiz de feiticeiro", onde tinha o avô da menina, personagem que era um personagem bem pequeno dentro do texto e ele era um general aposentado. Então, a gente se negou, se foi preso, se apanhou, inclusive e eles queriam que se trocasse. Eu dizia pra eles

"Eu não troco, eu não mexo no texto. A Maria Clara Machado está lá no Rio de Janeiro, no Teatro Tablado. Vocês falem com ela. Se ela autorizar eu troco. Eu não vou mexer". Então apanhei e tal. Mas eles terminaram proibindo a peça porque, proibiram a peça porque eu não quis trocar a patente do general. Ora, coisa absurda. E era uma peça infantil. Não tinha absolutamente nada contra os generais, nem contra o Exército, nem nada. Mas eles fizeram. Isso foi o que a gente viveu.

Entrevistador: Muito interessante. Não sei se, ah, me lembro que vocês também iam para o interior, né? "Sim". Sei que vocês foram para a minha cidade, que é Bento Gonçalves, várias vezes. "É fato". E. .. eu gostava porque vocês debatiam a peça, depois, com a gente. Não sei se quer contar alguma coisa lá, especificamente da minha cidade.

É, acho Bento Gonçalves foi um lugar muito especial. Tanto que eu dizia, quando fazia teatro e, acho que quem sabe, refletindo hoje, eu não sou capaz de dizer. É minha segunda cidade, Bento Gonçalves. Eu dizia que o dia que eu morresse, queria ter um pedacinho enterrado em Bento Gonçalves.

Porque eu tinha uma amizade muito grande e gostei muito de Bento Gonçalves. Depois, a primeira vez que cheguei a Bento Gonçalves, porque eu venho da fronteira e a fronteira é aquela planície tremenda. E eu era representante daquela fábrica de fogos Atômica em Bento Gonçalves, em Uruguaiana. E um dia, resolvi ir a Bento Gonçalves. Eu cheguei em Porto Alegre e peguei o ônibus. Saí do trem e peguei um ônibus e viajei a noite inteira. Cheguei de manhãzinha, quando estava clareando o dia, que ele entrava por um caminho que não é mais no centro. É lá por cima. E eu vejo lá em baixo aquela cidade, coisa maravilhosa, no meio dos morros. Me deu um choque. E eu tive uma impressão tão linda, tão linda que foi o primeiro grande amor, da primeira vista que eu tive de Bento Gonçalves.

Depois, com as pessoas de lá, principalmente a Lourdes Fellini, que foi uma criatura maravilhosa e muitas pessoas mais. Eu falo da Lourdes porque foi a primeira que a gente teve. Ela era a diretora do COMTUR. Então, eles levavam o espetáculo da gente lá e nós tínhamos amizades lá. Tinha o padre lá de cima, o Minella que era muito amigo da gente, tinha um outro senhor que era dentista, Lorenzoni. Tinha a Adis Toffoli. É uma turma de amigos. Então a gente levava o espetáculo lá. Eu sei que quando fui com "Quando as máquinas param", tinha um padre lá do centro, o padre Mânica que era muito conservador e muito reacionário.

Então, nós chegamos lá com a peça "Quando as máquinas param", então ele, era deles o cinema, da Igreja e ele não queria ceder. Então eu propuz "vou fazer um espetáculo só para pessoas que possam assistir. Então foram, a Lourdes convidou os padres, que ele não foi, mas mandou as irmãs todas. Nós fizemos lá no colégio das irmãs, dentro de uma sala. Foram vereadores, foi o prefeito, era o ... esqueci o nome. O Fialho foi lá então. Tinha umas vinte ou trinta pessoas. Nós fizemos a peça ali dentro. E foi muito bem. O pessoal gostou muito da peça e no outro dia então, eles aprovaram e nós levamos, aí o Mânica foi obrigado então a dar, a ceder o cinema.

Mas, também tinha aquele outro, o padre lá de cima, o Minella né? que nós levamos o "Arena contra Tiradentes". Nós íamos para a Semana de Bento Gonçalves. Tudo acertado, nós íamos fazer a estréia lá. E no dia da estréia nós saímos de Porto Alegre então, o chegou o célebre telegrama, aquele da censura proibindo em todo o território nacional. Eu telefonei pra Lourdes e a Lourdes: "mas eu vou falar com o comandante do Regimento daqui". E o comandante do Regimento foi lá, viu, leu e disse: "mas não tem nada" e deixou fazer. Então nós fizemos a primeira vez na história do Brasil, que nós conseguimos fazer um espetáculo proibido pela censura, com o respaldo das Forças Armadas (Risos) lá na sua cidade. Então, tem alguma coisa da história do teatro, de enfrentamento da censura em Bento Gonçalves que ainda permanece, ainda na minha consciência, na minha história, né, da vivência teatral e da vivência com a censura. Esses fatos que aconteceu lá. (Risos).

Pois é, um caso especial. (Risos).

Entrevistador: Não sei se queres dizer mais alguma coisa ...

Eu acho que eu tenho que agradecer, sabe. Sempre que eu tenho uma oportunidade de me manifestar, eu agradeço as pessoas, porque nós estamos, cada vez que a gente conta o que aconteceu com a gente é ... , talvez que a memória tenha apagado um pouco e a gente não tenha conseguido relatar exatamente. Outras, a gente também, com o passar do tempo, a gente tenha fantasiado alguma coisa que aconteceu. Mas a gente procura ser o mais honesto possível e contar exatamente a realidade. E é muito bom quando se fala pra jovens, pra saber que pessoas vivas, que estão aqui, nós. Tu como platéia, eu como ator, né, como ator que naquele processo sofremos isso, né. Então é muito bom que eles vejam que

uma geração muito próximo deles, que sofreram isso. E que isso sirva de exemplo, que não vão no conto da sereia e nada, nada, nada substitui a democracia e a liberdade de expressão do homem. Vamos lutar adoidadamente para que essas liberdades sejam ampliadas, se consiga através da liberdade, aperfeiçoar o sistema e o processo que nós vivemos. É isso que eu gostaria de deixar para o pessoal.

TERMO DE CESSÃO

Eu, Jairo de Andrade, residente e domiciliado em Campo Bom, concedo ao Centro de Pesquisa de História Oral da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, os direitos de pesquisa e uso das declarações que compõem este depoimento para objetivos acadêmicos.

Campo Bom, 17 de maio de 2008.

Assinatura:

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Jairo de Andrade". The signature is written in a cursive style with a large initial 'J' and a long horizontal stroke extending to the right.

ANEXO D - Transcrição da Entrevista de Valter Sobreiro Jr.

Pelotas, 10 de junho de 2009.

Entrevistadora: Vanessa Volcão Oliveira

Entrevista com um integrante do movimento teatral em Pelotas, realizada na residência do depoente.

Relato sobre participação em grupos teatrais de Pelotas durante o Regime Militar

Entrevistado: É interessante trabalharmos com o teatro engajado. O teatro pela sua natureza sempre foi uma arte restrita ao público. Existiu sempre paralelamente, não só no Brasil, ao teatro freqüentado pela burguesia e para burguesia um teatro popular, mas esse teatro popular nunca mostrou a cara no Brasil dentro desse movimento do teatro engajado. Uma tentativa que houve de aproximação com o povo, que me pareceu mais forte e mais equivocada, foi o CPC, porque vendo hoje, nós vivíamos na década de 1970, uma época em que havia uma intelectualidade bem forte e participante, mas esses intelectuais que geralmente eram egressos das universidades, na época em que não havia ainda no Brasil uma política de ensino que desestimulasse o pensamento, como houve depois, bem claro. Esses intelectuais não sabiam dialogar com o povo, então o público ao qual pretensamente dirigia o espetáculo (feito pelo CPC) não dava uma resposta à altura ou, pelo menos, a resposta mais ampla, mais efetiva, que eles esperavam. Portanto acho que, de certa maneira, o CPC falhou. Não acho que tenha acontecido a mesma coisa com o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina, por isso é muito interessante falar na música, porque dentro da arte engajada foi a música popular no Brasil que teve o maior engajamento. Então ela foi aproveitada para os espetáculos porque realmente todas as pessoas se identificavam, principalmente a juventude que estava ingressando na universidade e que tinha tido uma formação humanista. A partir de 1972 foi a reforma do ensino de ter.

Entrevistadora: O senhor acha que o fato de não haver um público amplo, no caso do teatro, influenciou para que a censura não tenha iniciado de forma tão forte nesse meio e por isso ele pode se manifestar contra o Regime?

Entrevistado: Eu tenho impressão, e não posso te responder com toda certeza, são apenas impressões de quem vivenciou essa época. Era uma época permeada pela música popular. Porque a música popular começou a ter força já nos anos 50, com a Bossa Nova, depois ela cresceu ainda com a participação e o engajamento de universitários e estudantes que foram fazer música. Os primeiros festivais de música, que mobilizaram grande público, e esse era notadamente egressos das universidades, e, claro, depois foi ampliado pelo poder da televisão. Foi uma época em que apareceram muitos artistas, que hoje são ícones da música popular, e com um discurso muito engajado, óbvio que o teatro se apropria disso. O Opinião fazia teatro musical, assim como o Arena. É que a música era a grande referência cultural.

Entrevistadora: - Com a música atraía-se o público?

Entrevistado: Se o teatro não possuía um público e a música possuía, melhor era fazer um teatro musical, evidentemente. É uma coisa que não foi nem pensada, acho que é algo tão lógico, a música fazia parte da vida cultural, tinha uma presença tão forte, que esse era um processo obviamente natural.

Então aconteceu o seguinte: eu sempre estive ligado ao movimento estudantil. Eu comecei a fazer teatro no Teatro Universitário de Pelotas, quando foi fundado, era um grupo de jovens ligados à universidade. Eu primeiro me envolvi com o grupo, mas não participava, não atuava. Eu fazia programação visual, porque trabalhava com artes plásticas, principalmente então comecei a me interessar pela cenografia. As minhas primeiras influências teóricas eram ligadas a estética do palco, os nomes seriam o Gordon GREICH e o Adolph APIA, ligados ao trabalho com a cenografia. Como uma coisa leva a outra, de repente me vi com 20 anos, colocado diante da premência de dirigir um espetáculo e eu não tinha experiência nenhuma. Eu fiz um grande sucesso, e no mesmo ano eu dirigi um espetáculo que foi um grande fracasso.

Entrevistadora: Qual foi o primeiro espetáculo?

Entrevistado: O primeiro foi um espetáculo chamado Trio, que eram três peças curtas, uma era do Tcheco, uma do O'Neill, que foi a terceira e que eu dirigi, o nome da primeira me fugiu... Foi um sucesso muito grande. Eu lia, já nessa época, bastante dramaturgia, adaptei o texto e dirigi. No mesmo ano eu dirigi uma peça, de Jean COPRO, chamada Os Pais Terríveis, que foi um fracasso monumental. Foi uma coisa nunca vista! Isso para mim foi muito bom, porque me forçou a refletir sobre o que eu estava fazendo. Jamais, depois disso, eu coloquei em cena um espetáculo sem ter um forte estudo de preparação, eu passei a levar o teatro a sério. Eu agi como muitos agem, as pessoas se preparam para fazer qualquer tipo de arte, mas o teatro todo mundo acha que pode fazer. No teatro tu tens que ter uma base teórica sólida, além de experiência, pois é com essa que tu vais amadurecendo.

Entrevistadora: Os grupos locais faziam esse estudo teórico?

Entrevistado: Sim. As pessoas liam naquela época! (risos)

As pessoas liam. E, justamente por todas as pessoas que faziam teatro eu fui levado à leitura teórica. Comecei com Stanislavisk. Depois, ao longo do tempo, eu comecei a ter experiências de intercambio. Eu participei de teatro de estudantes, e não era apenas o teatro que se fazia aqui, mas o teatro que se fazia no Brasil inteiro.

Entrevistadora: E o senhor participou de festivais no Rio de Janeiro?

Entrevistado: Esses festivais eram organizados pelo Paschoal Carlos Magno. Eram festivais de teatro de estudantes. Abrangia grupos de teatro de universitários e alguns que não eram, ainda, universitários, mas do que é hoje o ensino médio, ligados a várias entidades educacionais do Brasil. O primeiro festival de que participei foi em 1968, na cidade do Rio de Janeiro. O Festival Nacional de Teatro de Estudantes tinha uns 45 espetáculos ou mais. Trinta e três deles eram musicais, o que mostra que a música era algo muito forte, inclusive o meu espetáculo era musical.

Entrevistadora: E pessoas que hoje são ligadas a música faziam teatro como Caetano Veloso, Chico Buarque?

Entrevistado: É, principalmente Chico Buarque, que musicou Vida e Morte Severina, do João Cabral de Mello Neto. A primeira experiência dele ligada ao teatro e a música. Esse espetáculo do TUCA, Teatro da Universidade Católica de São

Paulo, ganhou um premio em Nice, no Festival Mundial de Teatro, e a música era do Chico Buarque.

Entrevistadora: Esse espetáculo foi apresentado em Pelotas? Teve público?

Entrevistado: O espetáculo do TUCA não se apresentou em Pelotas.

Entrevistadora: Mas a peça foi encenada em Pelotas?

Entrevistado: A peça foi apresentada muitos anos depois, quando não tinha mais aquele apelo, meio fora de contexto, numa montagem que era estrela pelo Paulo Autran.

Entrevistadora: E por um grupo que participou do Festival de Teatro de Pelotas?

Entrevistado: Não me lembro. É possível, mas acho que foi bem depois da época. Não me lembro. Eu vi muitas montagens de Vida e Morte Severina, mas a montagem original do TUCA eu não vi. Montagens famosas que assisti foram O Rei da Vela, do José Celso Martines Correa, e Macunaíma, do Antunes. Espetáculos brasileiros fundamentais.

Voltando a questão do teatro do estudante, comparecer a esses festivais, e eu compareci aos últimos festivais de estudantes que aconteceram no Brasil. Em 68, que foi marcado pela música, em que havia muitas peças e em que havia um engajamento político muito forte, através de autores na maioria estrangeiros. Tiveram até duas montagens de A Exceção à Regra, do Brecht. Não me lembro de nenhuma peça brasileira, um texto nacional que fosse montado nesse primeiro festival. O segundo festival de que participei foi em 1971, e foi realizado, não mais na cidade do Rio de Janeiro, mas na Aldeia de Arcozelo, uma antiga fazenda de café que foi transformada em centro cultural, com três teatros, um local muito bacana, em Paty do Alferes. A Aldeia do Arcozelo foi criada pelo Paschoal Carlos Magno e esse festival de 71 foi feito lá. Esse festival foi muito importante porque revelou grandes nomes do teatro nacional. Foi quando eu conheci pessoalmente a Mila Dadi. Na volta tive a oportunidade de conhecer o diretor do Living Theatre, o Julian Beck, ele veio ao Brasil e estava ligado ao movimento teatral brasileiro fazendo oficina em Minas Gerais, mas foi convidado a ir embora do Brasil, em 71. O festival desse ano foi muito importante. Primeiro porque já se discutia uma nova estética do teatro. O teatro universitário, naquela época, era o teatro de vanguarda,

onde se discutia as idéias mais novas. Enquanto no festival de 68 ainda havia muita coisa de um fazer brechtiano, ou então aquela postura de naturalismo à moda de Stanislavsk, como o teatro da Universidade de Minas Gerais, em 71 o grande nome era Grotovsk. Então se falava do teatro de Grotovsk e do teatro da crueldade de Artaud. Esses espetáculos tinham uma concepção uma estética, mas serviam para melhor veiculação das idéias que circulavam na época. Eu vi uma montagem, ao estilo de Grotovsk, do Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, pelo grupo da Universidade Federal Fluminense, de Niterói. Um espetáculo fantástico, maravilhoso. Assim, entrei em contato com esse tipo de estética, com os laboratórios, hoje chamados oficinas. Tinha tendências de todo o mundo, havia grupos desde Belém do Pará até o Rio Grande do Sul, todos os tipos de grupos. Sentia-se já uma dramaturgia nacional. Por exemplo, o dramaturgo Vidal Santos, de Caruaru, uma pessoa que admiro muito pelo tipo de trabalho que faz, um teatro realmente popular e muito sofisticado na sua elaboração. Conheci o trabalho de Nitis Jacon, que era bem mocinha naquela época, e estava montando o Arena Conta Zumbi, com um grupo do norte do Paraná, depois ela se tornou diretora do principal grupo de Londrina e organizadora do Festival Internacional de Teatro, se tornou uma figura importante. A tônica desses espetáculos mudou, havia pouquíssimos espetáculos que fossem musicais. Havia espetáculos com um tom bastante agressivo, com uma estética muito arrojada e chocante, com os atores trabalhando o corpo da forma preconizada pelo Grotovsk. A estética e o discurso mudaram completamente em 71. Esse festival foi um marco, pois foi o último festival.

Em 73, eu fui convidado a trabalhar na Universidade Federal, apenas um ano, não renovaram meu contrato. Eu tinha um projeto de teatro que queria iniciar, o enviei para a reitoria e fiquei aguardando uma resposta. Quando fui chamado para conversar com o reitor, este me mostrou uma portaria confidencial do Ministério da Educação, onde era recomendado aos reitores que desestimulassem a criação de grupos universitários. O projeto não saiu e também não continuei lá. Mas com isso, a gente não tinha muito acesso a informação, eu fiquei sabendo que havia sido fechado o teatro da Universidade do Ceará, das pessoas que eu conhecia, que tinham sido despedidos todos os professores da Escola de Belas Artes do Recife e, que esses grupos todos que eu havia visto em 71 tinham sido fechados ou pelo menos varridos.

Entrevistadora: Na própria UFPEL havia vários grupos, como a ODONTOART?

Entrevistado: Havia, mas não eram grupos que tivessem uma atuação engajada.

Mas quero dizer que o teatro que eu conhecia a nível nacional havia sido desmantelado no início de 73 e eu não sabia. Para ver como eram as coisas. A partir de 68, com o AI-5, a informação não circulava.

Eu estava ligado ao Teatro dos Gatos Pelados, do Colégio Municipal Pelotense. Fui, em 74, convidado a participar, em 75, do último festival, em Arcozelo. Todo mundo aceitou o convite, os grupos que ainda estavam em funcionamento, pois queriam se reunir. Era uma rede nacional de contatos. O Ministério da Educação patrocinou o festival, mas só permitiu que ocorresse se as peças fossem infantis, então era um festival de teatro infantil. Eles achavam que teatro infantil não podia, não tinha... (risos). Foi um festival isolado, dentro da Aldeia de Arcozelo, não circulava nada. Fiz um espetáculo infantil, porque queria participar, ver as pessoas e saber o que estava acontecendo. E realmente fiquei sabendo de várias pessoas que haviam sumido de circulação, pessoas que eram imponentes no teatro universitário. O que me preocupou mais foi exatamente a demissão dos professores, isso me deixou bastante chocado. Mas comparecemos e foi muito melancólico. Foi a última vez em que pudemos nos reunir e ver o estrago que havia sido feito.

Em 72, haviam passado para mim a direção do Teatro Escola de Pelotas. Quando assumi era muito difícil montar um espetáculo, não havia, em Pelotas, uma repressão ao que se fazia, mas uma dificuldade em fazer.

Entrevistadora: Quais eram os passos para submissão de uma peça a censura?

Entrevistado: O texto, original ou adaptação, tinha que ter aprovação da SBAT. Depois eram enviados para censura em Brasília, o que poderia demorar dois meses ou dois anos, não se sabia quanto tempo demoraria. Houve um espetáculo que ensaiamos durante muito tempo, em 69, não tínhamos notícias do processo, quando veio a liberação o grupo já havia se desfeito, levou cerca de um ano e meio. Era complicadíssimo, principalmente para quem vivia no interior. Primeiro tinha que submeter o texto a censura e depois o espetáculo tinha que ser visto pelo censor.

Entrevistadora: Alguma vez sugeriram alterações?

Entrevistado: Eu nunca tive problemas com alterações do texto. Tive problemas com alterações de letras de músicas em festivais que participei. A censura era muito mais presente em relação à música.

Entrevistadora: De quais grupos participaste?

Entrevistado: Comecei no Teatro Universitário de Pelotas, mas ele não teve uma vida muito longa. A maioria dos grupos em Pelotas não mantinham suas atividades por muito tempo. Depois participei do Grupo dos Gatos Pelados, que começou em 64, mas eu entrei em 66, me tornei professor do Colégio Pelotense, e fiquei até o início dos anos 80. Em 72, eu já tinha assumido o Teatro Escola de Pelotas, onde permaneci até 98. Em 97, me envolvi com o Teatro Permanente, da Universidade Católica de Pelotas, e dirigi este projeto por onze anos.

Entrevistadora: Era comum as pessoas participarem de mais de um grupo?

Entrevistado: Não era muito comum, mas havia essa possibilidade.

Entrevistadora: Em relação ao Teatro Universitário de Pelotas, os integrantes pertenciam a apenas um curso?

Entrevistado: Vários cursos. Em Pelotas não havia universidade, em 61. Existiam várias unidades isoladas. O curso de direito e odontologia, ligado a UFRGS; cursos da Universidade Católica (UCPEL); medicina leiga; Escola de Agronomia, que depois formou a Universidade Rural. É todo um processo que levou a criação da universidade em Pelotas, bastante complicado. Os integrantes eram de universidades e cursos diferentes.

Entrevistadora: E os integrantes dos Gatos Pelados?

Entrevistado: Eram alunos do Colégio Pelotense.

Entrevistadora: E o Teatro Escola de Pelotas?

Entrevistado: Pessoas de diversos locais.

Entrevistadora: Quais os locais utilizados para ensaios? O Teatro Universitário ensaiava em espaço cedido pelo Circulo Operário Pelotense?

Entrevistado: Ensaiamos lá muito pouco, apenas um espetáculo, foi quando eu descobri que lá havia um teatro, mas que estava fechado. Anos depois uma família flagelados passou a morar no palco desse teatro, haviam pedido abrigo e não

quiseram mais sair, eles levaram muitos anos até conseguir tirá-los de lá, então reformaram o espaço. Era algo surreal.

Ensaivava-se mais no Colégio Gonzaga, que sempre deu apoio e cedeu o auditório, que foi reformado e tinha capacidade para cerca de 900 pessoas. Os Festivais de Teatro inicialmente eram lá. Outro espaço, muito acessível, era o da Escola Técnica, atual CEFET.

Entrevistadora: Alguns Festivais de Teatro ocorreram na Escola Técnica?

Entrevistado: O primeiro festival de teatro, que era o Festival do Autor Pelotense, foi na Escola Técnica, o segundo ocorreu no Sete de Abril e, depois passou a realizar-se no Colégio Gonzaga.

Entrevistadora: Quais eram as formas de financiamento para produção das peças?

Entrevistado: Sempre da iniciativa privada. Os grupos ligados às escolas, como o caso dos Gatos Pelados, conseguiam recursos da prefeitura para as montagens. Os grupos mantinham uma caixa advinda da bilheteria dos espetáculos.

Em geral, o que se conseguia era patrocínio para espaços publicitários nos programas e cartazes de apresentação dos espetáculos. Essa era uma prática que já acontecia desde o Teatro Escola e que seguimos. Era muito comum em Pelotas. A iniciativa privada sempre ajudou o teatro.

Entrevistadora: O vínculo com as entidades estudantis é bem claro, como no caso do Teatro dos Gatos Pelados e do Teatro Universitário?

Entrevistado: Sim. E o próprio Teatro Escola, deixe-me explicar: quando assumi o Teatro Escola, em 72, não havia possibilidade de fazer espetáculo. Eu tinha saído de uma experiência, no Teatro dos Gatos Pelados, em que não havia podido montar um espetáculo porque não tinha liberação da censura. Resolvi, já que assumia um outro grupo que não estava produzindo fazer um curso de teatro, se fez uma parceria com a Associação sul-rio-grandense de Professores, e lá produzimos o primeiro curso de teatro de Pelotas, foi como uma oficina de vários meses, um semestre. Mas entre 72, o último espetáculo que fiz “Os excluídos” de (...). Após 73, não fiz mais nada, porque estava realmente difícil. Em 74, aconteceu algo interessante. A Escola Técnica criou um grupo de teatro, do diretório estudantil, que se chamava Desilab, e o grupo recebeu o mesmo nome. Esse grupo funcionou

regularmente durante todo esse período. Fez espetáculos, inclusive O Aprendiz de Feiticeiro, da Maria Clara Machado, que era um espetáculo que a censura corria atrás. Fizeram tranquilamente porque era uma instituição federal. Retomei o teatro em 82, quando o diretor da Escola Técnica, professor Platão da Fonseca, que havia sido diretor do Colégio Pelotense e me conhecia de lá, me convidou pra assumir o Teatro Desilab, trabalhei com esse grupo a partir de desse ano. Montei um espetáculo, que ficou bom tempo em cartaz, Fuenteovejuna. Esse espetáculo venceu o I Festival de Teatro de Pelotas, em 85. Viajei com esse espetáculo, para o Paraná, fui premiado no Festival de Ponta Grossa, participei de um outro festival realizado na região sul, em Criciúma. Vou explicar o porquê dessa questão regional: é que nós passamos a participar de um outro movimento, não havia mais movimento estudantil no teatro, mas havia a CONFNATA, Confederação Nacional do Teatro Amador, que reunia pessoas que faziam teatro amador em todo Brasil. O teatro amador era visto com muito respeito, mas não no Rio Grande do Sul, aqui a palavra amador sempre foi pejorativa. Enfrentamos um problema muito sério, a partir dos anos 80, estávamos ligados ao movimento amador nacional, participei da CONFNATA, viajei pelo Rio de Janeiro, São Paulo; era algo muito bem articulado, mas era patrocinado pela Fundação Nacional de Artes Cênicas. O movimento, então, tinha o apoio do governo, através das entidades culturais oficiais, eram realizados festivais nacionais de teatro amador e encontros regionais; por exemplo, havia a Regional Sul, que abrangia Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Nós participávamos da Fundação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul. Havia um movimento muito bem articulado, que era herdeiro daquele movimento de teatro estudantil da época do Paschoal Carlos Magno. Havia um grande intercambio cultural no meio teatral, com o patrocínio de oficinas, preparação das pessoas que faziam teatro. Fui um dos diretores escolhidos para participar de um curso de multiplicadores, por essa entidade. Foi feito na região sul, o primeiro curso foi de interpretação de textos, depois um de direção, e um de interpretação. Por último foram selecionados três diretores para fazerem um curso de direção em São Paulo, na USP, na Escola Macunaíma. Eu dirigi um espetáculo lá. Esse estágio todo foi patrocinado pelo...

Entrevistadora: Havia investimento na formação de profissionais?

Entrevistado: Exato. Só que o Collor terminou (risos). Ele acabou porque esse era um reduto de esquerda. Hoje funcionam, essas coisas foram ligadas a FUNART, porém não dão mais tanto apoio como antes. Havia apoio não só aos espetáculos, existia projetos como o Mambembão, que levavam os melhores espetáculos para o centro do país. Inclusive, um espetáculo meu, Maragato, foi selecionado. Nos apresentamos no Rio de Janeiro e em São Paulo, por termos sido escolhidos para representar o Rio Grande do Sul no projeto Mambembão. Havia apoio aos grupos, e à consolidação destes. O último grupo foi presenteado com isso no Rio Grande do Sul, que me lembre, foi o Oi Nós Aqui Traveiz. Depois do Collor acabou todo o apoio ao teatro amador.

Entrevistadora: Quais as principais influências teóricas dos grupos que participaste?

Entrevistado: Depois do meu rotundo fracasso como diretor (risos) eu passei a estudar. Primeiramente, o básico no teatro, Stanislavsk, aplicando as técnicas e os métodos, cuja parte das expressões físicas ainda é interessante de ser trabalhado hoje, mas tem uma tendência de servir mais a um teatro naturalista. Num segundo momento, já com as influências desses intercâmbios ocorridos dentro do teatro estudantil, que era a vanguarda, podia se dar ao luxo de experimentar, diferente do teatro comercial, tive contato com Grotovsk e Antonie (...). A partir dos anos 80, Eugenio Barba. Quando me apresentei, em 88, ficaram surpresos com o tipo de teatro que estava sendo feito; o Teatro Escola, com toda sua experiência criou uma maneira própria de fazer teatro, eu tinha uma dramaturgia pessoal, então eles não conseguiam identificar as influências, era uma coisa nova. Um teatro que estava trabalhando com referências regionais, porém usando técnicas que foram depuradas ao longo do tempo e se tornaram quase um estilo. Isso foi muito interessante, porque nessa última fase, nos anos 90 em diante, eu passei a ser uma figura que influía também em alguma coisa. Tanto que o Gabriel Vilella, que dirigiu vários espetáculos, ligado ao Teatro Galpão, montou um espetáculo que foi trazido à Pelotas, onde havia uma cena que era de Maragato, quando o questionei ele disse que eu devia me sentir honrado por ter sido copiado (risos). Havia este tipo de coisa. O Maragato foi muito marcante, porque foi uma peça produzida em Pelotas, tínhamos a ambição de fazer algo que pudesse participar do projeto Mambembão, que tivesse o perfil para ser escolhido, como foi, para representar o Rio Grande do

Sul nesse projeto. Achávamos o máximo nos apresentarmos no Rio de Janeiro. Mas não estávamos preparados para o que vinha pela frente, porque quando nos convidaram para participar o Festival de Teatro Ibero-Americano, em Ibiza, na Espanha, e do Festival de Teatro Latino, em Nova Iorque, nós não tínhamos como participar. Ficamos um pouco frustrados, nos empenhamos tanto em fazer um espetáculo que tivesse o perfil do Mambembão, cuidamos tanto de todos dos detalhes, e ele foi muito mais que isso.

Entrevistadora: Quais os motivos para não participar destes festivais? Foram de ordem financeira?

Entrevistado: Não, não era só financeiro, mas também isso porque era um grupo muito grande, com mais de 20 pessoas. O objetivo inicial era viajar pelo Brasil e isso conseguimos. Na segunda temporada carioca as pessoas já estavam brigando porque, nesse meio tempo tivemos que nos profissionalizar, não era possível continuar como amadores, pois nos negavam pauta nos teatros, mas ninguém esperava se tornar profissional, dedicar-se inteiramente ao teatro, com isso, ao surgirem estas oportunidades já haviam feito uso de todas as folgas que tinham nos seus trabalhos e nos seus estudos, portanto se tornou inviável. Ocorreu um racha, alguns foram embora daqui e, outros, que estavam presos aqui, ficaram, inclusive eu (risos). Eu era funcionário público, não podia largar tudo e sair.

Entrevistadora: Qual o tipo de público que freqüentava o teatro nas décadas de 1960-70?

Entrevistado: Era um público de classe média. É importante saber que o que mobilizou as pessoas a fazerem teatro, inclusive incentivou a volta do Teatro Escola que estava parado, assim como a criação da STEP, foi uma iniciativa da prefeitura. Em 1962, na comemoração do centenário de Pelotas, o prefeito João Carlos Gastal trouxe à cidade, para uma temporada, o Teatro Nacional de Comédia, que apresentou O Pagador de Promessas, do Dias Gomes, e O Boca de Ouro, do Nelson Rodrigues. Eram espetáculos muito bem feitos, apresentados no Sete de Abril. Isso atraiu as pessoas, que começaram a querer fazer teatro. Foi muito importante porque serviu de estímulo para as pessoas. Então foi fundada a STEP; em 1963, ocorreu a visita da Cacilda Becker. Começou a surgir um interesse muito grande. Em 1962 foi fundada a STEP, no fim do ano ocorreu o I Festival de Teatro que foi o Festival do Autor Pelotense.

Entrevistadora: Os grupos profissionais vinham à Pelotas por iniciativa da STEP?

Entrevistado: Não necessariamente. Pelotas já tinha uma tradição por ter teatros, por fazer parte do circuito de apresentação das peças. Uma companhia que se apresentasse no São Pedro, na época bem precário, estendia com apresentações em Pelotas. Desde que me mudei para cá, na década de 1950, sempre vi apresentações de companhias nacionais, não era necessário ir à Porto Alegre. A única companhia que não se apresentou em Pelotas foi a da Cacilda Becker. Mas veio da companhia da Tonia Carreiro com o Paulo Autran. Conheci no palco de Pelotas o Procópio Ferreira, a Marília Pêra, a Glauci Rocha, grupos de Porto Alegre, tinha muito teatro em aqui. O público de início estava acostumado ao teatro e prestigiou os Festivais de Teatro de Pelotas, e houve a adesão muito grande de estudantes.

Entrevistadora: A STEP promoveu uma série de ações para atrair o público?

Entrevistado: Sim. Não sei exatamente, embora eu tenha sido um dos criadores da STEP me afastei da diretoria. Eu queria fazer teatro, não participar da parte burocrática.

Entrevistadora: Quais as conseqüências da censura para o movimento teatral local? Ela foi decisiva para diminuição do número de peças apresentadas ou havia outros fatores?

Entrevistado: As pessoas se desestimulavam em fazer porque não havia mais incentivo de órgãos públicos. Também não havia a possibilidade de montar espetáculos devido aos vários entraves impostos pela censura. Mas não que houvesse uma repressão ao que era feito.

Entrevistadora: Os grupos locais tentavam produzir peças alternativas, engajadas?

Entrevistado: Muito pouco, não. Vi espetáculos engajados aqui, mas eram vindos de Porto Alegre. E vi apresentações em Porto Alegre, como as do Teatro de Arena. A produção local do que poderia se classificar com engajado é tardia. Depois da liberação. Inclusive alguns textos que eu penso que perderam a hora.

Entrevistadora: Isso foi bastante comum, os textos ficaram engavetados durante o período da repressão.

Entrevistado: É. A montagem de Rasga Coração, que foi um sucesso enorme, de um grupo de Porto Alegre.

Entrevistadora: Como as entidades locais, como a STEP, influenciaram o movimento local?

Entrevistado: Tanto a STEP, como depois as entidades ligadas à cultura, sempre tiveram uma política de eventos, da qual sou contra. A realização de festivais antes de ter um movimento consolidado não tem sentido. Os festivais são culminância de um processo que não ocorria. Acabava acontecendo que os grupos se formavam ao léu e produziam para o festival, no momento em que deixaram de ter acesso a este evento (que passou primeiro a ser nacional e depois internacional), pois o nível de concorrência era muito alto para que os grupos amadores locais pudessem alcançar um patamar de qualidade mínimo para serem selecionados, e então não eram selecionados. Muitos grupos, também, por brigas, questões pessoais com o Sr. Antonio Franqueira Moreira. Com os festivais da STEP tivemos contato com grupos que talvez nem viéssemos a conhecer, do Uruguai e da Argentina, que se apresentavam só em Pelotas, nem iam à Porto Alegre. O último festival de teatro foi vencido por um grupo argentino, que montou uma peça bastante engajada, mas as pessoas não tocavam no Festival de Pelotas, nem se importavam muito porque o festival era internacional, uma peça falada em espanhol, apresentada só aqui.

Entrevistadora: O público assistia às peças de grupos estrangeiros?

Entrevistado: Não sei. Hoje em dia a frequência ao teatro é tão pequena que os festivais para mim eram lotados. Talvez fosse um número um pouco menor de pessoas, mas não posso afirmar.

Entrevistadora: Pensas que o movimento teatral local ligava-se a identidade da cidade?

Entrevistado: Com o ciclo de festivais da STEP houve um encontro de gerações. Um grupo formado por pessoas mais velhas, que estavam acostumadas a frequentar o teatro, e outro formado por jovens e estudantes, que também apreciavam o teatro. Nesse período houve a formação de um público, com essas características, que depois se desmantelou.

Entrevistadora: Podias me falar sobre a STEP?

Entrevistado: Num primeiro momento eu tive a idéia de fundar uma entidade, para poder se organizar institucionalmente. Os grupos se formavam de forma muito precária, pessoas que se juntavam para fazer um espetáculo, escolhiam um nome, se apresentavam no festival e depois desapareciam. O único que tinha estatuto era o Teatro Escola. Eu achava que devia existir algo para organizar essa atividade, então me disseram que o Rui Antunes, que após veio a ser diretor do Teatro Escola, antes de mim, tinha uma idéia semelhante, Associação do Teatro do Sul, algo assim. Lembro-me como se fosse hoje, nós dois nos reunimos, ele tinha um papel com o estatuto organizado, e discutimos isso aí, o nome STEP, decidido de comum acordo. Nos reunimos num café, que não existe mais, na rua Quinze, convidamos as pessoas para ocupar os cargos. O presidente da STEP, segundo os estatutos, exerceria uma espécie de “cargo decorativo”, o presidente do conselho é que decidiria como num regime parlamentar. Isso aconteceu porque o Rui, era alguém que gostava de organizar, mas não de representar, de mostrar a cara, com isso criou-se a figura do presidente da STEP. Percebemos que não tínhamos recursos, eu estava saindo da STEP, então resolvemos convidar para presidente o Antonio Franqueira Moreira, pensando que era um empresário que gostava de arte, de teatro, de cinema (este era discutido, havia o cinema novo, os clubes de cinema; tudo era estruturado, como a Sociedade de Cultura Artística; por isso resolveu-se estruturar as atividades teatrais e criar a sociedade), pensamos que como ele era empresário daria recursos para a STEP. Simplesmente ele deu um golpe de estado, tomou conta da STEP, manipulou, a diretoria toda saiu, eu havia saído antes, mas o Rui, o Joaquim Salvador saíram porque ninguém conseguia conter essa força. Ele viajava com recursos dele, ia ao Rio de Janeiro, falava com o Serviço Nacional de Teatro, se mobilizou para conseguir recursos oficiais para promover os festivais de teatro. Ele monopolizou a captação de recursos da iniciativa privada, como era empresário. Tudo era em função do tal Festival de Teatro de Pelotas.

Entrevistadora: Os grupos locais passam a atuar apenas no festival?

Entrevistado: É. Muito difícil atuar fora do festival. Eu ainda fiz isso. Particpei dos primeiros festivais, no primeiro uma peça minha foi premiada. Mas o que quero dizer é que a STEP passou a ser o Antonio Franqueira Moreira. Ele realizou nove festivais

em dez anos. Um ano falhou e o ultimo foi em 71, porque se tornara difícil, até para ele, realizar os festivais.

Entrevistadora: Que tipo de premiação era oferecida nos festivais? Era em dinheiro?

Entrevistado: Não. Eram medalhas e depois troféus. Os prêmios dos festivais de teatro de Pelotas eram chamados Brecht.

Entrevistadora: Lembras se os grupos precisavam realizar algum cadastramento?

Entrevistado: Sim. Na fase do movimento da CONFNATA. A confederação abrangia as regionais e as estaduais, sendo que estas tinham seus representantes locais. Foi necessário que os grupos se cadastrassem na FTARGS, Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul, que existe até hoje.

Entrevistadora: Em comparação a Porto Alegre, como achas que era o movimento teatral em Pelotas?

Entrevistado: O movimento em Pelotas sempre foi basicamente amador, já em Porto Alegre a profissionalização existia há mais tempo. Não só pelos cursos de teatro, mas pela visão de profissional em contraste com a de amador, tido como quem não sabia. Foi muito complicado para nós, que fazíamos parte desse movimento e que acreditávamos que teatro amador era importante e tinha tanta qualidade quanto o profissional, ou até mais já que não visava o lucro. Evitamos a profissionalização porque isso nos afastaria da CONFNATA e de todo o movimento nacional abrangido por esta, inclusive os encontros que eram algo bastante saudável.

Entrevistadora: Embora fosse um teatro feito no interior não estava restringido ao espaço local?

Entrevistado: Não.

Entrevistadora: Em Porto Alegre observa-se a existência, nas décadas de 1960-70, de convênios entre secretaria de cultura e os grupos, levando as peças aos bairros. Aconteceu o mesmo em Pelotas?

Entrevistado: Sim, mas após a criação da Fundação do Teatro Sete de Abril, quando o teatro pode se organizar, contar com orçamento próprio e recursos

advindos dos eventos para fomentar o movimento teatral. O Teatro Sete de Abril como fundação teve uma época de ouro, da qual eu participei, e foi a melhor época para o teatro em Pelotas. Isso porque o teatro tinha contatos em todo o Brasil, pessoas que iam ver apresentações no Rio de Janeiro e convidar para se apresentar no Teatro Sete de Abril, pois isso gerava recursos para o próprio teatro. Mas foi só enquanto durou o Teatro como Fundação, no momento em que acabaram com a Fundação, no governo do Irajá Rodrigues, o Sete de Abril passou a ser apenas um órgão subordinado à Integrasul.

Entrevistadora: Mas nas décadas de 1960-70 havia essa ação?

Entrevistado: Não. Mas no primeiro governo do Irajá o Teatro Sete de Abril foi desapropriado, o espaço funcionava basicamente como cinema, com isso se conseguiu recursos, com o governo federal, utilizados na reforma do prédio. Em 1983, houve a reinauguração do Teatro, e para que pudesse funcionar foi criada a fundação.

Entrevistadora: Em Pelotas como era visto o teatro engajado no período do Regime Militar?

Entrevistado: As pessoas eram bem abertas a isso. O teatro tinha como público em sua maioria estudantes, estes estavam mais ligados a esse tipo de teatro, conheciam, tinham formação e informação. O grande dano cultural causado pela Ditadura foi a reforma do ensino. As reformas de base, de 71, modificaram o ensino fundamental e médio, extirpou do currículo todas aquelas disciplinas humanísticas, se deu menos história, sociologia foi cortada. A leitura foi desestimulada. As matérias que deveriam discutir a situação política foram extintas, o espaço foi ocupado por Educação, Moral e Cívica; Organização Social e Política Brasileira (OSPB); e técnicas; privilegiava-se uma educação técnica. Ao mesmo tempo em que ocorria esse desestímulo a leitura, essa modificação no ensino fundamental e médio, que forneciam a base para as pessoas pensarem criticamente, implantava-se no Brasil, não por acaso, uma das maiores redes de televisão do mundo. O trabalho da televisão foi o de imbecilização das pessoas, que criaram novas gerações sem desenvolver o pensamento crítico. Quando ocorreu a abertura, o fim da censura, podiam liberar tudo tranquilamente porque as cabeças já estavam feitas. Lesaram uma geração inteira. O dano principal foi esse.

Entrevistadora: Os professores eram ameaçados, não podiam falar abertamente?

Entrevistado: Exato. Os mais visados eram os professores de história, sociologia. Não me lembro de nenhum caso notório de professores afastados.

Entrevistadora: As pessoas tinham medo de fazer teatro?

Entrevistado: Não, porque não tomávamos conhecimento do que acontecia em outras cidades com os artistas. Se tu não tinhas a informação aquilo não parecia uma coisa grave. Não te atingia. Só soubemos desses fatos com a abertura. Por exemplo, quando ia a um festival ouvia que Fulano tinha enlouquecido, mas por quê? Porque havia sido preso, torturado. Tem o caso de um grande diretor, de Belém do Pará, que virou monge, de tão transtornado que ficou. Mas eu soube desses casos porque saí daqui, participei de festivais, troquei informações. Grupos de Porto Alegre, como o Teatro de Arena, sofreram várias sanções, proibições de espetáculos, pessoas presas, não pela peça em si, mas por manifestações no espaço do teatro.

Entrevistadora: Quando o Rei da Vela foi censurado saiu uma matéria, no jornal Diário Popular, dizendo que nos teatros de todo o Brasil, antes de ser encenada a peça em cartaz, deveria ser apresentado um trecho dessa peça. Isso foi feito em Pelotas?

Entrevistado: Que eu me lembre não. Por todo esse afastamento geográfico e pela falta de acesso a informação, não tomávamos conhecimento dos fatos em toda sua dimensão. Chegava tudo minimizado por uma imprensa de direita. Sabíamos através de meios alternativos, de diretórios estudantis.

Entrevistadora: Havia a dicotomia entre teatro comercial, voltado apenas ao lucro, e teatro engajado. Isso foi debatido aqui?

Entrevistado: Ainda hoje existe essa dicotomia. Não é uma oposição entre comercial e teatro engajado politicamente. É uma oposição entre comercial e teatro voltado para um fazer artístico e engajado no sentido de ter um compromisso com a arte de fazer teatro. Isso sempre houve no Brasil. Esse teatro que produzia sem visar o lucro era em geral feito por estudantes. Mesmo dentro do chamado teatro comercial há vertentes de um fazer artístico mais elaborado, não tão caça-níqueis. A oposição que havia era entre um teatro engajado e um alienado. O teatro nunca teve um peso tão grande na cultura, sempre teve uma audiência restrita. Hoje um teatro

popular é um teatro de circo. No Paraná tem o chamado Pavilhão, que é patrocinado pelo governo para que não termine. É um teatro que é realmente popular, feito pelo povo e para o povo. Aqui existe o Teatro do Bebê, mas isto é algo que sempre existiu. Esse teatro popular foi sempre marginal. Mas o teatro em si foi feito sempre por, e para, uma elite ou no sentido econômico ou no sentido cultural. Há certa redução de público.

Entrevistadora: Esse é um dos motivos para que a censura no teatro tenha sido mais branda nos primeiros anos do Regime?

Entrevistado: O público não era amplo.

Acho interessante alguém trabalhando com esse tema, porque o teatro, principalmente agora, em Pelotas, está quase morto por falta de público. E, não há ações do poder público para fazer alguma coisa, ao contrário de cidades como Caxias do Sul, onde existe uma lei municipal de incentivo a cultura. Em Pelotas, a decadência do teatro coincide com a decadência econômica. Quando o teatro aqui começa a decair? Foi ao mesmo tempo em que a cidade.

Entrevistadora: Nas décadas de 1960-70, ainda falava-se muito do período de apogeu econômico e cultural de Pelotas. Retomava-se esse discurso para demonstrar certa hegemonia cultural de Pelotas frente a outras cidades do estado.

Entrevistado: Hoje não existe mais. Ma acho que Pelotas nunca pretendeu ser mais importante que Porto Alegre.

Entrevistadora: No Diário Popular constava que muitos grupos da capital preparavam peças para apresentar primeiramente no Festival de Teatro de Pelotas, e essa informação não é validada pelos jornais de Porto Alegre, onde o festival recebe a mínima atenção.

Entrevistado: Me lembro, por exemplo, que num dos festivais Antonio Rolf, que trabalhava no Correio do Povo, veio cobrir o Festival de Pelotas e escreveu algo muito apropriado sobre a organização do evento, não recordo o que exatamente, depois de ser publicada a matéria as malas dele estavam na portaria por ordem do Antonio Moreira (risos). Eu tive amplo conhecimento do fato porque era amigo de Antonio Rolf, e ele era um dos principais jornalistas culturais do estado. Imagina como era com qualquer um que quisesse cobrir o festival, que durava duas

semanas. Se colocasse uma matéria desfavorável o Antonio Franqueira Moreira expulsava a pessoa (risos). No entanto acredito que o saldo tenha sido positivo, pois de outra maneira não teríamos visto muitos dos espetáculos que foram apresentados nos festivais. A censura era feita em âmbito local, não precisava o Regime Militar intervir.

Antonio Franqueira Moreira apoiava o Regime, oferecia jantares aos militares na sua casa.

Não havia uma imprensa alternativa que divulgasse aquilo que no Diário Popular era omitido, que oferecesse outro tipo de opinião, de cobertura.

TERMO DE CONCESSÃO

Eu, abaixo assinado, dou e concedo, como doação, para os objetivos acadêmicos e educacionais, as gravações realizadas na entrevista e seu respectivo conteúdo.

.....
Fátima F. de Jesus Farias

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)