

1968, estética e ideologia: O espetáculo-manifesto *1ª Feira Paulista de Opinião*

1968, aesthetics and ideology: The show-manifest
1ª Feira Paulista de Opinião

1968, estética e ideología: El espectáculo-manifi-
esto 1ª Feira Paulista de Opinião

Gessé Almeida Araújo

Professor, ator e pesquisador. Doutor e mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA. Atua junto ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências do campus Paulo Freire da Universidade Federal do Sul da Bahia (IHAC-CPF-UFSB).

Instituição: Universidade Federal do Sul da Bahia

E-mail: gesse.almeida@ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5187-8460>

RESUMO:

O artigo reflete acerca dos eventos históricos, estéticos e políticos em torno do espetáculo-manifesto *1ª Feira Paulista de Opinião* promovido pelo Teatro de Arena de São Paulo em junho de 1968, em parceria com diversos artistas da cena paulistana. Trata-se de uma das inúmeras tentativas de compreensão dos rumos da classe e da produção teatral brasileiras após a deflagração da ditadura civil-militar (1964-1985). Nesse contexto, o artigo aventa o influente papel tanto do encenador e formulador ideológico diretor da *Feira*, Augusto Boal, quanto da imprensa da época, na figura do jornal *O Estado de S. Paulo* e o seu controverso papel no suporte ao teatro paulistano dos anos de 1960.

Palavras-chave: *Teatro brasileiro. Ditadura militar. Censura teatral.*

ABSTRACT:

The article reflects on the historical, aesthetic and political events surrounding the show-manifest *1ª Feira Paulista de Opinião* promoted by the Arena's Theater in June 1968 in

ARAÚJO, Gessé Almeida. 1968, estética e ideologia: O espetáculo-manifesto 1ª Feira Paulista de Opinião.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.19: mai.2020

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

partnership with several artists from the São Paulo scene. The show is one of countless attempts at understanding the directions of the impact on the Brazilian social class and theatrical production after the outbreak of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985). Within this context, the article emphasizes the influential role of the director and ideological formulator of *Feira*, Augusto Boal. The article also discusses the role of the newspaper *O Estado de S. Paulo* and its controversial decision to publicly support the São Paulo theater during the 1960s.

Keywords: *Brazilian Theater. Military Dictatorship. Theatrical Censorship.*

RESUMEN:

El artículo reflexiona los acontecimientos históricos, estéticos y políticos que rodean el espectáculo-manifiesto^{1ª} Feira Paulista de Opinião promovido por el Teatro de Arena de São Paulo en junio de 1968, en colaboración con artistas de la escena de São Paulo. Es uno de los innumerables intentos de comprender el curso de la clase y de la producción teatral después del estallido de la dictadura civil-militar (1964-1985). En este contexto, el artículo enfatiza el papel influyente tanto del director como del formador ideológico de la 1ª Feria, Augusto Boal, así como la prensa de la época, en la figura del periódico *O Estado de S. Paulo* y su controvertido papel en el apoyo al teatro de São Paulo de la década de 1960.

Palabras-clave: *Teatro brasileiro. Dictadura militar. Censura teatral.*

Artigo recebido em: 29/09/2019
Artigo aprovado em: 14/01/2020

1 Introdução

Os estudos relativos ao teatro brasileiro do período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) assumem um papel preponderante diante do atual contexto político brasileiro, especialmente na produção de novos sentidos para a luta política dos artistas da cena de ontem e de hoje. É no contexto das pesquisas que venho desenvolvendo nos últimos anos que se enquadra o presente texto, fruto direto de uma investigação mais abrangente em torno da produção dramática engajada dos anos de 1960 e 1970. Nesse momento, vislumbrando uma possibilidade de acareação do passado com o presente, tenho dedicado especial atenção ao ano de 1968 e da comemoração pouco festejada de seus 50 anos, espelhada em um não menos vertiginoso ano de 2018. Aqui reflito acerca dos acontecimentos em torno de um dos eventos cênicos mais marcantes para a história das artes do espetáculo no Brasil, a *1ª Feira Paulista de Opinião* a partir de sua relação com os órgãos censores em tempos de exceção. No sentido de fortalecer o papel da produção de teatro diante da censura, as experiências coletivas de grupos artísticos demonstraram uma parte das possibilidades de resistência em tempos de cerceamento censório como os que se seguiram ao golpe de 1964. A companhia do Teatro de Arena de São Paulo protagonizou como produtora e curadora a peça-manifesto, já referida, *1ª Feira Paulista de Opinião*, sob direção artística de Augusto Boal, ocorrida no teatro Ruth Escobar.

A proposta inicial da *1ª Feira Paulista de Opinião* partiu do dramaturgo Lauro César Muniz cuja pretensão era montar um panorama dramático, que refletisse acerca dos acontecimentos do Brasil e do mundo daquele ano, 1968. O fito da proposta seria a construção de uma colagem de textos dramáticos escritos por diversos autores a partir do tema “Os sete pecados capitalistas” (MUNIZ, 2016, p. 17), em uma nítida ação que pretendia fazer frente aquele momento histórico de liberdade assistida. Foi a partir do acordo do encenador Augusto Boal em dirigir o espetáculo que se deu o arremate final. Boal propôs a cinco dramaturgos de viés publicamente engajado que respondessem em uma peça curta o questionamento: “O que você pensa do Brasil de hoje?” (MUNIZ, 2016, p. 18). Colaboraram com as referidas peças curtas que compunham o conjunto do espetáculo, Bráulio Pedrosa (1931-1990), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Jorge Andrade (1922-1984), Lauro César Muniz (1938), Plínio Marcos (1935-1999) e Augusto Boal (1931-2009).

Além desses dramaturgos, a *1ª Feira Paulista de Opinião* recebeu a colaboração de artistas plásticos, poetas, além de ter como entremeios das cenas, canções especialmente compostas para a peça por Gilberto Gil, Ary Toledo, Edu Lobo, Caetano Veloso e Sérgio Ricardo.

A estreia do espetáculo deveria ocorrer dentro da mais ordinária rotina dos acontecimentos relativos à censura, incluindo a submissão do texto ao seu parecerista/censor. A censura, sem alegar motivo plausível, retardou a entrega do seu parecer, prejudicando o lançamento. Com a chegada do documento de apreciação censória, foram constatados 84 cortes que inviabilizariam a compreensão do que subiria à cena. Em um ato deliberado de insubmissão – que a classe teatral considerou como sendo um ato de “desobediência civil” (CARVALHO; ROCHA, 2016, p. 12) –, os artistas decidiram encenar o espetáculo sob um tenso panorama, inclusive sofrendo ameaças explícitas de agressão e/ou prisão das mais diversas maneiras, codificadas ou diretamente anunciadas. À frente do referido ato de desobediência estava a atriz Cacilda Becker, que usou do seu prestígio para se responsabilizar pela estreia sem o devido alvará de liberação da censura. Desse modo, a apresentação da *1ª Feira Paulista de Opinião* se deu, como abordam Carvalho e Rocha, como uma experiência de “cultura política” (CARVALHO; ROCHA, 2016, p. 13), aliás, como diversos trabalhos do teatro e da dramaturgia reconhecidamente militantes produzidos nos anos de 1960 e 1970 no Brasil. No dia seguinte à primeira noite do espetáculo, a polícia manteve-se em frente ao teatro Ruth Escobar, impedindo a entrada dos artistas. O que se viu foi um movimento de resistência baseado na solidariedade de outros artistas que, a exemplo de Fernanda Montenegro, em cartaz no Teatro Maria Della Costa, interrompeu a exibição do seu espetáculo, *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes, para que o elenco da *1ª Feira Paulista de Opinião* executasse o conjunto de canções do espetáculo. A esse episódio seguiu-se outro, dada a continuidade das ações policiais junto ao Teatro Ruth Escobar no terceiro dia de temporada: seu elenco, bem como o público, partiram para a cidade de Santo André rumo à uma apresentação em um teatro da cidade no qual uma ação policial seria mais dificultada (CARVALHO, 2016, p. 212).

O provocativo título dado por Boal ao texto que figurou no programa do espetáculo, não deixa dúvidas acerca da diretiva ação protagonizada pela classe teatral, acertando diretamente o centro ideológico do regime e a sua caçada a toda forma de subversão. Boal lembra, no citado documento, “Que pensa você da arte de esquerda?” (BOAL, 2016b, p. 24), que “a principal tarefa de todo cidadão, através da arte (...), é a de libertar o Brasil do seu atual estado de país economicamente

ocupado e derrotar o invasor” (BOAL, 2016b, p. 24). O dramaturgo alude ao ideal que lhe acompanhou como homem de teatro durante toda sua trajetória artística. Dentro do contexto do debate político dos anos de ditadura militar, nem mesmo a problematização das trocas econômicas desproporcionais entre o Brasil e “o invasor” – naquele momento personificado pelos Estados Unidos – deixou de ser abordada. Boal alinhou-se, desse modo, a uma modalidade de artista que viu no papel combativo da arte uma forma de investigação dos problemas da sociedade brasileira, necessariamente desenvolvida à luz das teorias marxistas. Portanto, o teatro sem o calibre politicamente largo, representaria, no dizer de Boal, a renúncia dos artistas daquilo que ele chama de “cidadania artística brasileira” (BOAL, 2016b, p. 24).

2 Augusto Boal, ideólogo da 1ª Feira

O pensamento de Boal manifesta parte do espírito de uma geração atuante na produção teatral no Brasil da qual ele foi um dos formuladores do ideário do teatro militante da época. Desse modo, o golpe de Estado de 1964, demandou da classe teatral uma postura que dizia respeito à forma como este conjunto de artistas vislumbrava suas relações com o campo da cultura deliberadamente político-ideológica. Para Boal, a “arte é sempre a manifestação sensorial da verdade e não está dizendo a verdade o artista que constantemente ignora a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros (...)” (BOAL, 2016b, p. 25). Em outros termos, Boal sintetiza alguns dos ideais da arte e do teatro dos anos de 1960, os quais deveriam perpassar a compreensão ética da atividade do artista de teatro e a crítica conjuntural (que, por sua vez, perpassaria a crítica ao imperialismo, a luta pela liberdade de expressão, além do diagnóstico dos problemas crônicos da sociedade brasileira, suas injustiças e desafios) (SANTOS, 2016, p. 228). Embora guarde em si todo o receituário de uma atuação política, por vezes, fortemente pragmática, fruto daquilo que Mendes (2013) aproximou ao entendimento de uma noção de “rebeldia calculada”, Boal foi um demarcador de espaços para o teatro engajado, em todas as suas vertentes.

O golpe de 1964 trouxe uma nova conjuntura política que o teatro refletiu em termos de engajamento, compondo os elementos de combate aos agentes da repressão que se manifestavam contra diversos setores sociais, incluindo a classe teatral. A *1ª Feira Paulista de Opinião*, como espe-

táculo de concatenação de uma estratégia de resistência, buscou reunir as mais diversas tendências do teatro engajado paulistano/carioca cujo fito era o de dar visibilidade à causa da liberdade de expressão, bem como buscar as realizações criativas de uma classe diversa, porém, com algum grau de unidade ideológica.

Nesse contexto, Boal identifica ao menos três tendências na dramaturgia ideologicamente à esquerda produzidas até então: 1) o neorrealismo, tendo como principal expoente Plínio Marcos e suas personagens marginalizadas e sem perspectiva; 2) a tendência a que se dedicou o Teatro de Arena, chamada por ele de “Sempre de pé”, de característica marcada pela constante busca de enredos didaticamente viáveis, por vezes maniqueístas e proponentes de uma ação prática (diferentemente da tendência pliniana, que, segundo Boal, pecava por não mostrar um caminho de superação da realidade abordada); 3) a tendência “Chacriniana e Dercy de sapato branco” da qual o divulgador seria o diretor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Correa. Dentre todas, essa última era considerada por Boal como sendo a mais relapsa do ponto de vista do alcance real de uma modificação das relações sociais de exploração e de desigualdade (BOAL, 2016b, p. 29-31). Não obstante as divergências entre as diferentes correntes de teatro engajado, o fato é que a *1ª Feira Paulista de Opinião* reuniu em torno de si, contra a censura, os quadros mais importantes do engajamento artístico de então, com o intuito de promover uma análise conjuntural pela via dramática capaz de trazer à tona novas perspectivas para o teatro como possibilidade de futuro.

A *1ª Feira Paulista de Opinião*, dadas as condições e a forma como os artistas ali envolvidos escolheram concebê-la, representou, no contexto do teatro, durante o regime militar “a última grande tentativa de compreensão e elaboração produtiva da crise estética, política e econômica que tinha sido lançada sobre o movimento cultural do país a partir de 1964” (CARVALHO, 2016, p. 201). De fato, o mencionado espetáculo buscou dar uma resposta, no âmbito estético, aos problemas que eram profundamente arraigados à cultura (maiormente política) brasileira. O autoritarismo latente e a existência de uma elite senhorial detentora de muito poder seriam, é possível inferir, fatores mantenedores das desigualdades que, à época, assombrava pelos números alarmantes, mostrando-se como um dos grandes desafios da sociedade brasileira daquele período. Desse modo, mais do que levantar um diagnóstico acerca do panorama dos problemas enfrentados pelo teatro dentro do regime autoritário e suas consequências na manutenção das desigualdades, a ação era propositiva e, em certa medida, pretensiosa como estratégia de resistência.

A classe teatral engajada em um projeto estético de esquerda, em suas diversas vertentes referidas anteriormente, compreendeu que era papel do teatro promover a desobediência em nome da ordem. Isso significava dizer que não seria possível para essa modalidade artística, dentro de um regime autoritário, promover um enfrentamento sem que a ação rebelde fosse evocada. O que se convencionou chamar de moderno teatro brasileiro (PRADO, 2003, 1987; MAGALDI, 1998), especialmente o produzido durante o pré-golpe militar – que apresentou importantes frutos a partir da década de 1950 –, inaugurou a investigação de novos contornos estéticos e políticos que se aprofundaram durante os anos que se seguiram. Essa tendência foi a grande responsável por evidenciar, num viés ideologicamente formatado à esquerda, um dos grandes impasses do Brasil de então: “a luta entre o atraso e o avanço da nação” (CARVALHO, 2016, p. 207), como sugere Carvalho. Assim, a *1ª Feira Paulista de Opinião* representou, também, o desejo de “reorientar a prática coletiva segundo uma perspectiva de dialética teatral” (CARVALHO, 2016, p. 208), bem entendido, o aludido espetáculo pretendeu unificar as diversas visadas acerca do teatro engajado de então, para realinhar as diretrizes de um projeto de teatro que vivia sob pressão ideológica de grupos de extrema direita, além do papel da censura teatral no tolhimento intelectual e criativo daqueles artistas ali alinhados. Em outros termos, o teatro engajado não se sustentaria sem ações que demonstrassem a coletivização da arte de esquerda e suas diferentes correntes, desobedientes e ideologicamente formatadas.

As críticas de Augusto Boal em relação à produção dramatúrgica que não se alinhava à corrente denominada por ele de “Sempre de pé” se dão no contexto da busca de um alinhamento supostamente necessário à unificação da classe teatral. De fato, sem a compreensão do contexto histórico do autoritarismo de então e, principalmente, sem uma ação que fortalecesse a classe teatral como conjunto diverso em busca de uma unidade, essa categoria artística teria um menor potencial de resistência aos impactos das ações repressivas, dentre elas, a censura. Boal preconizou em seu teatro a construção de personagens e enredos que servissem como espelhamento para as plateias, em uma ação estética que vislumbrava as atitudes diante de uma realidade politicamente necessitada de ações explicitamente militantes e engajadas. Entretanto, o desejo de Boal embora fosse fruto de um sincero ativismo, demonstrou certo grau de autoritarismo interno que em certa medida sempre rondou as portas do Teatro de Arena de São Paulo. Para Augusto Boal, a militância pelo teatro e a organização do teatro engajado de esquerda eram atitudes necessárias, todavia, não

sob qualquer perspectiva ideológica, mas sob aquela preconizada pela sua própria concepção do teatro e da política que deveria ser adotada pelos demais grupos e artistas. Nesse viés interpretativo impresso por Boal, as dramaturgias de Plínio Marcos e aquela posta em prática pelo Teatro Oficina – para citar as vertentes por ele criticadas – adotavam uma perspectiva de teatro que, embora resguardassem motes importantes para uma reflexão das questões brasileiras, estariam mais próximas de uma descrição de estratos de uma sociedade injustiçada, em detrimento de um teatro dialético capaz de gerar uma prática consciente por parte das audiências. Esses teatros não teriam a capacidade de gerar o desejo de insubmissão necessário à luta real pela recuperação da democracia e da superação dos desafios sociais do Brasil.

Foi o próprio Augusto Boal quem nomeou a estratégia supostamente mais recomendada como forma de enfrentamento do regime militar e da censura: a “guerrilha teatral” (BOAL, 2016a, p. 257). A técnica do dramaturgo se aproximaria, portanto, daquela utilizada por grupos de luta armada das cidades e dos campos contra a ditadura, baseadas em ações programadas cujas atuações se dariam de modo repentino e implacável. Em sua avaliação do enfrentamento praticado por sua geração de artistas, em especial dos acontecimentos em torno da *1ª Feira Paulista de Opinião*, o criador do Teatro do Oprimido ponderou:

Não queríamos dar lições: estávamos encruzilhados. Queríamos que soubessem que existíamos, inquietos (...). Fôssemos pintores de naturezas-mortas, seríamos sem culpa; teatro é natureza-viva; quando se mostra, tem sentido, direção, destino – éramos responsáveis pelo que dizíamos.

Esta, a nossa verdade: incerteza. Como dizê-la? Espetáculo mural [em referência à *1ª Feira Paulista de Opinião*], o pensamento contraditório, opções diversas. Calendoscópio. (BOAL, 2016a, p. 258)

Augusto Boal confirma o valor de todas as manifestações e vertentes ideológicas de esquerda presentes no espetáculo, em uma demonstração de que suas discordâncias em torno das poéticas empreendidas pelos demais artistas eram fatores menos relevantes diante dos riscos que a manutenção da obediência poderia acarretar frente ao avanço do conservadorismo político no poder institucionalizado e na sociedade de modo geral. Por outro lado, o citado encenador enxergava um grau de exagero nas ações de sua geração de teatro, em uma demonstração de amadurecimento como artista e como militante em sua avaliação posterior aos acontecimentos aqui relevados: “era

nossa existência, criando” (BOAL, 2016a, p. 259). Diante de um regime autoritário que alavancava a violência como prática institucionalizada, a saída passaria por algum grau de violência estética, como demonstrou a geração aqui enfocada. A incompatibilidade ideológica entre arte e regime ditatorial é desvelada por Augusto Boal, que questiona de que modo um “artista em ditadura” poderia estabelecer a sua criação, “(...) Se o artista é aquele que, livre, cria o novo, e a ditadura aquela que, fazendo calar, preserva o velho?” (BOAL, 2016a, p. 259). Como tenho recorrentemente reiterado a partir de minhas investigações, a arte manifestou-se de modo a demonstrar todas as suas possibilidades em liberdade. Contudo, quando o autoritarismo ascendeu, o teatro encontrou caminhos para manifestar a sua discordância, inevitavelmente. Isto é: tempos históricos difíceis podem condicionar a construção de tendências poéticas e gerar a produção de novas necessidades poéticas. No caso da geração de 1968, a rebeldia se impôs como possibilidade.

O ato de desobediência havia conquistado o público que, também foi responsável pelo sucesso da referida encenação. A proporção tomada pela *1ª Feira Paulista de Opinião*, bem como a repercussão diante do público, fizeram com que vários de seus integrantes sofressem ameaças por parte de grupos de milícias em prol do governo militar. Augusto Boal (2016a) afirma que o elenco chegou a utilizar nos bastidores do espetáculo – como forma de aquecimento e pretensão método de autodefesa –, armas de fogo como precaução em caso de um ataque real por parte de grupos paramilitares. Ao final do espetáculo, membros do elenco apontavam armas para a plateia, por trás das cortinas, caso os estudantes voluntários estrategicamente instalados em frente à ribalta sinalizassem alguma tentativa de ataque por parte de grupos milicianos (BOAL, 2016a, p. 261-262). De acordo com Cecília Thumin Boal (2016c), o alvo do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) ao atacar o elenco do *espetáculo Roda Viva¹ em julho de 1968, seria, em verdade, o elenco da 1ª Feira Paulista de Opinião, “devido à sátira aos militares”* (BOAL, 2016c, p. 279) na peça que Plínio Marcos escreveu para o espetáculo-manifesto.

A participação de Plínio Marcos na *1ª Feira Paulista de Opinião* se deu com uma peça curta intitulada *Verde que te quero verde*, obra de tom satírico, estética diversa do conjunto de textos mais conhecidos desse autor. A peça aborda de modo irônico o cotidiano da censura teatral, sendo a única a trazer diretamente esse tema dentro do conjunto do espetáculo. A ação desenrola-se a partir do diálogo entre o chefe da censura com o seu subchefe, sendo que o elemento da obra que haveria de provocar a ira de grupos ideológicos de direita e do próprio governo militar seria a

caracterização dos protagonistas da peça: o chefe representado pela figura de um macaco (“com rabo e tudo”, segundo a rubrica) e o subchefe vestido de soldado (uma representação evidente de um agente das Forças Armadas). A peça alude ao Serviço de Censura praticada por agentes militares, a partir de uma verve humorística muito próxima da linguagem do circo. As interpretações dos atores Renato Consorte (1924-2009), Rolando Boldrin (1936) e Paco Sanchez (1939-2013?), e os diversos improvisos cômicos, acrescentaram o escárnio ao contexto de ridicularização no qual o dramaturgo colocara dois agentes militares – um deles, primata – que, em um dos momentos do espetáculo, atirava fezes à plateia. O espetáculo serviu como uma bandeira de divulgação da discordância da classe teatral com o regime implantado a partir de 1964. Entretanto, a adesão do público se deu mais pelo reconhecimento da causa da classe teatral do que pelo valor propriamente estético encontrado ali. Embora nele figurassem artistas entre os mais renomados naquele momento, as dramaturgias encenadas não compõem as melhores safras dos autores presentes.

Para além do elenco de *Roda Viva*, o autor de Barrela sofreu diversas intimidações realizadas por telefonemas anônimos a sua residência, em forma de ameaças de atentados ou mesmo de prisão. O dramaturgo santista relata sua detenção na qual um general do exército lhe interroga os motivos de ter escrito a peça, “essa dos gorilas” [em referência à *Verde que te quero verde*] (MARCOS, 2016, p. 274). Ao comentário do general, Plínio Marcos respondeu: “eu queria humanizar o exército” (MARCOS, 2016, p. 274). A resposta provocativa partiu do dramaturgo que, a pretexto de humanizar os detentores do poder, os representou como macacos que defecam. O autor de Navalha na carne permaneceu preso por pouco tempo (cerca de uma semana) e, devido ao sucesso de seu personagem na novela *Beto Rockefeller*, foi liberado.

Como uma contra face da obra pliniana *Verde que te quero verde* critica, também, o comportamento da classe teatral diante do impasse entre lutar pela liberdade de expressão, contra a ditadura e a manutenção de certo conforto adquirido ao longo de carreiras sofrivelmente instaladas no panorama artístico da época. Em uma das cenas são representados atores reunidos em assembleia na qual o plenário deve decidir entre uma greve de fome como resistência à censura ou a ida imediata do elenco ao restaurante *Gigetto*, tradicional pela presença da classe artística em São Paulo, à época. O olhar de Plínio Marcos criticava o comportamento de sua própria classe demonstrando, em certa medida, seu lugar dentro do panorama do teatro paulistano. De certo modo, o artista santista não se considerava integralmente parte daquela classe, especialmente quanto aos

comportamentos relativos à publicização da imagem e a decorrente fama. A sua discordância estava na forma de alienação da arte em detrimento da transformação do teatro em uma tribuna na qual a liberdade desse a tônica. Do mesmo modo, sua crítica estende-se aos grupos ideológicos que buscaram um alinhamento compulsório de parte de classe teatral à matriz ideológico à esquerda política. Tanto a alienação completa ou dissimulada quanto a compulsão militante foram alvos de críticas discordantes por parte de Plínio Marcos que, mais do que uma autonomia de ação, buscou um diálogo democrático na relação que estabeleceu com sua geração na qual a união seria uma prerrogativa, sem que as individualidades deixassem de ser levadas em consideração.

3 O *Estadão* e a censura

Após a estreia da *1ª Feira Paulista de Opinião* em 7 de junho de 1968, seguiram-se alguns desdobramentos relativos ao espetáculo. Um dos fatos mais representativos dos impactos da peça surgiu no editorial do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 11 de junho daquele ano, no qual o órgão de imprensa reverberou em tom de irrestrito apoio, o discurso proferido pelo deputado estadual paulista Aurélio Campos no qual o parlamentar exigia ações mais rígidas dos órgãos de censura ao teatro que se produzia àqueles dias. O tom do editorial assume um acordo com as palavras do deputado. Ademais, o jornal executa uma avaliação genérica da produção teatral vista nos teatros da cidade de São Paulo durante a década de 1960 sob a perspectiva dos quesitos artísticos que qualificariam ou desqualificariam as obras representadas. O editorial critica os “excessos que se tem verificado em representações teatrais no terreno do desrespeito e aos mais mezinhos preceitos morais” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).²

A crítica moralista ao teatro foi uma constante ao longo dos anos de vigência da censura formal no Brasil. As palavras do referido editorial apenas manifestam o que, em uma medida difícil de precisar, reverberava em determinados grupos sociais, mormente aqueles alinhados a uma empatia conservadora da sociedade brasileira. Ainda segundo o editorial, a censura, mais do que não executar o seu trabalho de forma eficiente, revelava em relação ao teatro “uma enorme complacência” que deveria ser combatida, o que não caracterizaria “restringir a liberdade artística”, mas “coibir a mais reles e agressiva das licenciosidades” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

ARAÚJO, Gessé Almeida. 1968, *estética e ideologia: O espetáculo-manifesto 1ª Feira Paulista de Opinião*. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.10, n.19: mai.2020
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A visada empreendida pelo jornal exalta como recomendação à classe teatral, sem citar exemplos, produções nas quais a principal preocupação seria a interpretação do momento de transição em que o país vivia, bem como produções que refletissem “com honestidade e grandeza (...) as atuais preocupações humanas” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968). Essas seriam as características dentro das quais o suposto teatro elogiado pelo *Estadão* se enquadraria, o contrário disso seriam criações distantes daquelas que são consideradas como “obras de pensamento”, pois

(...) nelas nenhuma tese se defende, com elas não se busca a beleza, longe estão de poderem ser consideradas obras de arte. O que com elas se pretende é “*épater les bourgeois*”, chocá-los com o que geralmente não passa de meras grosserias e, paralelamente, excitar o que há de menos incontornável na área instintiva dos malformados de espírito (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

A crítica do *Estadão* chega a seu ponto fundamental ao abordar o conteúdo explicitamente ideológico de esquerda preconizado por parte da produção teatral de destaque em 1968. As ações desses artistas – alguns deles aqui citados –, são reduzidas, pelo jornal, como provocadoras de um artificial confronto com o fim de “surpreender os burgueses” pelo choque provocado pelo estudo dramático da realidade brasileira à luz das teorias materialistas. Desse modo, as observações do editorial recaem em uma crítica do cunho ideológico tomado pela dramaturgia paulista, isto é, um juízo dos rumos que o teatro tomava em um momento de acirramento político do Brasil. Por seu turno, o jornal *O Estado de S. Paulo*, figura como sendo uma das publicações diárias do jornalismo impresso que sofreu sanções da censura promovidas pela mesma ditadura sob a qual toda a sociedade estava contida. Seu posicionamento frente à censura ao teatro, no entanto, dado o seu desagravo estético e ideológico com as produções que subiam aos palcos, não buscou rumo tão ponderado quanto a sua análise da censura à imprensa durante o mesmo período. A leitura de um dos momentos da produção teatral de cunho ideológico de esquerda executada pelo jornal enxergou em iniciativas esforçadas de promoção de uma leitura das grandes demandas de natureza social do país, o desenvolvimento de um gênero “de insuportável mau gosto”. E completa: “e como mau gosto é deseducativo, só por isso se justifica a intervenção da censura” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

A justificativa da censura manifestada pelo editorial do jornal paulista se assemelha à censura efetuada nos textos e espetáculos que subiam aos palcos brasileiros durante o século XIX, isto é, uma censura supostamente bem-intencionada, de suposto cunho pedagógico (com o intuito de promover uma melhoria na qualidade estética das produções teatrais).³ No entanto, este modo de coerção manifesta-se tão cerceador quanto qualquer outro modo de censura. No mesmo sentido, o que legitimaria a sua censura seriam os objetivos manifestados por essa corrente estética segundo a perspectiva do órgão de imprensa, qual seja, “levar ao paroxismo os anormais que se comprazem com cenas de doentio amoralismo sexual” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968). A partir daí, seguem-se questionamentos acerca do valor estético dos trabalhos dos artistas envolvidos nas produções ali genericamente criticadas. Para o jornal, era incompreensível a reivindicação em defesa desses autores e de suas peças uma vez que elas não passavam de “mera catalogação pornográfica” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

O editorial chega ao fim com a sugestão de ações policiais ainda mais ostensivas sobre a classe teatral, especialmente das citadas obras “pornográficas” que deveriam ser banidas através da “adoção de medidas contra os que, movimentados por torpes intenções, por aí vivem a deturpar e a envilecer a nobre arte” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968). A sugestão de interferência mais incisiva sobre o teatro termina com a exaltação da figura do deputado Aurélio Campos pela sua denúncia das práticas supostamente subversivas de determinados grupos artísticos da cidade de São Paulo. O editorial eleva a fala do parlamentar como sendo “oportuna e justa”, desejando que ela sirva de exemplo a outros oradores que subam à tribuna para executar denúncias semelhantes, firmando “a posição da Assembleia Legislativa do Estado [de São Paulo]”, fato esse que contribuirá na avaliação do jornal “para que artistas e autores, refletindo melhor sobre o que deles todos desejam e esperam, formem [-se] entre os que se esforçam pelo alevantamento do nível da arte cênica em nossa terra” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

Não obstante a conquista de uma liminar que garantia a temporada da *1ª Feira Paulista de Opinião*, parte da classe teatral reagiu ao texto do editorial do Estadão publicando um manifesto no qual os artistas repudiavam, em irônica alusão às palavras do deputado Aurélio Campos, alguns palavrões e gestos obscenos considerados atentatórios à moral diante dos quais os artistas de teatro deliberaram “luta sem trégua”. Figuram entre as palavras criminosas, segundo a visada da classe teatral: “Ditadura; Censura; Analfabetismo; Acordo Mec-Usaid;⁴ Fome; Arrocho Salarial; Napalm;⁵ Aposenta-

ARAÚJO, Gessé Almeida. 1968, *estética e ideologia: O espetáculo-manifesto 1ª Feira Paulista de Opinião*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.19: mai.2020
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

doria dos deputados; Latifúndio” (CARVALHO, 2016, p. 227). O manifesto carrega as bandeiras que parte da classe artística, mormente aquela identificada com o campo político da esquerda, mantinha como sendo as suas próprias. Além disso, toda a movimentação em torno do ano de 1968 aflorou o campo ideológico de tal modo que o ato de se posicionar ganhou força como meio de afirmação de um campo de visão no nível dos embates políticos. Esse fato ganhava ainda mais relevo quando o enfoque era dado à realidade brasileira e seu panorama social à época, mais marcadamente injusto em relação aos dias atuais, cenário diante do qual a apatia poderia ganhar ares de alienação política, predicado ao qual parte da classe teatral não gostaria de ser associada.

Além do manifesto anteriormente citado, a classe teatral decidiu retaliar o jornal O Estado de S. Paulo de modo coerente com a ação desobediente diante da censura ao espetáculo 1ª Feira Paulista de Opinião. Refiro-me à devolução orquestrada dos Prêmios “Saci”⁶ concedidos, à época, aos melhores do ano nas artes cênicas da capital paulista, oferta patrocinada pelo mesmo jornal que manifestou apoio à censura em editorial anteriormente mencionado. Parte dos artistas que foi agraciada com o referido troféu, entre outros apoiadores do movimento, esteve no ato de devolução dos “Sacis” no dia 20 de junho de 1968, oito dias depois da publicação do editorial⁷. No total, foram 80 as estatuetas devolvidas como desagravo às ideias manifestadas no editorial de 12 de junho, entretanto, durante a cerimônia/manifesto, foram 38 os troféus deixados à porta da sede do jornal (CARVALHO; ROCHA, 2016, p. 308). No instante da devolução, a atriz Fernanda Montenegro foi a responsável pela leitura de um manifesto no qual justificava os motivos da restituição dos troféus: a discordância com o editorial dias antes publicado. Para a atriz, em nome da classe de artistas de teatro, o aludido texto manchava a luta do teatro pela liberdade de expressão e contra a ditadura, uma vez que ele tentava confundir a opinião pública em relação ao que o teatro produzia na cidade àqueles dias (FOLHA DE SÃO PAULO, 1968). O que Montenegro manifestou foi a deliberada ação partidária do jornal que tentou exaltar parte das plateias a retaliar os teatros, em uma ação cujo fito seria atingir os artistas financeiramente, provocando a diminuição do seu público frequentador. O editorial festejava um teatro com um matiz ideológico de baixo calibre, em detrimento daqueles praticados pelos mais importantes artistas em atividade nos anos 1960. Desse modo, a dúbia ação do jornal que, de um lado estimulava a produção artística concedendo

ARAÚJO, Gessé Almeida. 1968, estética e ideologia: O espetáculo-manifesto 1ª Feira Paulista de Opinião. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.19: mai.2020
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

prêmios e, por outro, manifestava o desejo de que o teatro se adequasse a uma prática menos questionadora, tornava o prêmio “Saci” mais um emblema injurioso expedido pelo jornal do que um símbolo de uma prática de teatro livre e plural.

Um dia antes da devolução dos Sacis ao *Estadão*, o crítico Décio de Almeida Prado publicou um artigo, no mesmo jornal, que representou uma demarcação em sua trajetória. É importante salientar a relevância deste crítico como um dos entusiastas da modernização e do aperfeiçoamento das artes cênicas no Brasil, fato esse que, em certa medida, justifica sua ação contemporizadora em relação às palavras do editorial referentes ao teatro, e os encaminhamentos tomados pela classe teatral em decorrência do pensamento manifestado naquele texto. Prado (1987) pontua suas ideias a partir de uma visada de sujeito que pertencia a uma geração mais afastada daquela que produzia e pensava o teatro, especialmente nos anos 1960/1970. Desse modo, torna-se patente o fato de que o crítico conheceu outra realidade brasileira – no nível político e ideológico –, quando iniciou sua trajetória como pensador da cena, fato que o distanciava do modo como a militância pelo teatro e engajamento político reagia ao pensamento manifestado pelo jornal.

Em seu artigo, Prado (1987, p. 333) reconhece a interdição como uma ação que devido às proporções do país e a realidade das práticas artísticas espalhadas pelo território nacional, o distanciamento dos órgãos de censura federalizados em Brasília provocava certa defasagem em seu funcionamento. De outra parte, a exigência da classe teatral da extinção dos órgãos de censura, em detrimento do seu possível abrandamento, parece se aproximar, segundo a visada do crítico, de um desejo utópico de liberdade que nenhuma sociedade daquele tempo seria capaz de proporcionar (PRADO, 1987, p. 336). O pensamento amadurecido do crítico reverberava na descrença de uma sociedade sem regras definidas; por outro lado, ele deixava de considerar os exageros praticados pela censura, dos quais o estopim mobilizatório se deu com a proibição da *1ª Feira Paulista de Opinião*. A sugestão do crítico um dia antes da efetivação da promessa da classe teatral em devolver os Sacis se basearia na argumentação segundo a qual “razões” respondem “razões”, “palavras” respondem “palavras”, isto é, o crítico vislumbrava a necessidade do diálogo entre as partes, os artistas e a imprensa. O tom pouco amistoso do editorial, o acúmulo de situações envolvendo os artistas da cena e os órgãos censores, bem como a escolha do teatro como alvo preferencial das ações de milícias de direita – e do próprio governo militar –, dificultaram uma já remota possibilidade de diálogo. Afirma o crítico: “não vejo em que auxilie a solução do problema da Censura o fato

de se cortar o contato com todos que pensam diferentemente, nem de que modo o nosso teatro, ainda tão incipiente, possa dispensar o auxílio de qualquer órgão de imprensa”, ao que segue a sua mediação com o *Estadão*: “auxílio que este jornal, posso testemunhar, foi sempre generoso em conceder” (PRADO, 1987, p. 336-337). Sua ponderação levou em consideração seu primordial reconhecimento do teatro como arte por se solidificar no Brasil, amenizando o momento politicamente conturbado e o terreno ideológico difícil, diante do qual alguns artistas já haviam sofrido diversas naturezas de sanções, da censura à prisão, chegando à tortura, em determinados casos.

4 À guisa de conclusão

Décio de Almeida Prado (1987) conclui seu artigo com a promessa de abandonar a atividade de crítico caso os Sacis fossem devolvidos, como a classe teatral havia anunciado. As duas coisas se cumpriram: tanto a devolução dos troféus quanto o abandono da atividade de crítico por parte de Prado. Nem mesmo a ressalva realizada pelos artistas ao trabalho que o mencionado ensaísta executava no *Estadão* em prol do desenvolvimento das artes cênicas foi levada em consideração quanto a sua decisão: “Agradeço, mas não aceito [a exclusão de seu nome do manifesto lido por Fernanda Montenegro]” (PRADO, 1987, p. 337). O tom que o crítico assume ao final do artigo é de evidente descontentamento e, em certa medida, de rejeição: “se não querem saber de nós, o que é que podemos fazer?” (PRADO, 1987, p. 337). As palavras de Prado (1987) acordam com o homem de teatro que foi, cuja trajetória teve na capacidade de comunicação uma plataforma que moldou os rumos que a modernização no teatro tomou no Brasil. Por outro lado, sobrava ao crítico no âmbito da flexibilidade o que lhe faltava em termos de compreensão dos rumos ideológicos que o regime militar tomava, principalmente após o mês de dezembro de 1968 e a instauração do AI-5. Não obstante as contribuições de Prado ao campo reflexivo da historiografia do teatro e da crítica teatral no Brasil, faltou-lhe a capacidade de compreensão da natureza combativa que o teatro rumou. Com o afastamento histórico é possível dar foco aos inúmeros equívocos cometidos pela classe teatral no combate ao que considerava injusto. Por outro lado, os fatos falam por si: houve excessos por parte de quem promovia a cena teatral na forma de impor suas necessidades; de igual

modo, foram excessivas as ações de repressão por parte do regime. O corolário é que se trata de um período de paixões que se aproxima, em certa medida, do momento atualmente vivido no panorama político brasileiro que tem sido tema de minhas mais recentes investigações.

A *1ª Feira Paulista de Opinião* foi um marco do ponto de vista da reflexão acerca da relação entre a liberdade de expressão no teatro e a censura no regime ditatorial pós-64, por todos os desdobramentos envolvidos na produção e da desobediência dos artistas ali engajados. O espetáculo proporcionou a diversos dramaturgos e outros artistas mostrarem outras características de seus trabalhos; no caso específico do teatro, a partir das peças curtas que compõem o conjunto do texto teatral encenado. Cabe ressaltar o papel fundante dos grupos teatrais da época, aqui evocados na figura do Teatro de Arena de São Paulo e o seu poder de elaboração de propostas estéticas que, entre acertos e equívocos, promoveram algum nível de reflexão em seu meio; destaca-se, nesse bojo, a figura de Augusto Boal, um dos formuladores ideológicos de referências para parte significativa da classe teatral.

Considerando-se os eventos históricos, estéticos e ideológicos anteriormente apontados, a *1ª Feira* pode ser lida como sendo uma experiência de cultura artística e política em fricção com o seu tempo, em prol da liberdade de criar. O que se seguiu a este evento já é conhecido: um aprofundamento do regime militar depois de 1968, rumo à linha dura, especialmente contra ações coletivas, entre elas as artes do espetáculo engajadas. Esse fato resultou no exílio de muitos artistas incluindo Augusto Boal e, por outro lado, desembocou na busca de novas modalidades de resistência por parte daqueles e daquelas que aqui ficaram e construíram formas de fazer oposição ao autoritarismo conservador da época, pela via do teatro.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Gessé Almeida. Teatro e autoritarismo: as bases coloniais da censura e o Conservatório Dramático Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 363-377, dez. 2018.
- BOAL, Augusto. A guerrilha teatral. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016a. p. 257-263.
- BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016b. p. 23-35.
- BOAL, Cecília Thumin. Zero melancolia. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016c. p. 279-280.
- CARVALHO, Sérgio de. Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016. p. 201-214.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MAGALDI, Sábado. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MARCOS, Plínio. Eu queria humanizar o exército. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016. p. 271-274.
- MENDES, Oswaldo. **Depoimento concedido ao autor**. São Paulo, 2013.
- MUNIZ, Lauro César. Prefácio. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.
- EDITORIAL: a censura e o teatro. O Estado De S. Paulo**. São Paulo: 11 jun. 1968. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680611-28578-nac-0003-999-3-not>. Acesso em 29 set. 2019.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTOS, Patrícia Freitas dos. E quem dá o pitaco? In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016. p. 227-253.
- VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

NOTAS

- 1 Encenação de José Celso Martinez Correa para a dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda. O episódio do referido ataque ocorreu no dia 17 de julho de 1968 no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Após a encenação, o teatro foi atacado “pelo braço ostensivo do terrorismo paramilitar em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas” (GASPARI, 2002, p. 299), armados, quebraram cadeiras e espancaram o elenco, sendo a atriz Marília Pera e o ator Rodrigo Santiago, obrigados a irem, despidos, para a rua, como os troféus da declarada ação do Comando de Caça aos Comunistas (VENTURA, 1987, p. 236).
- 2 Ver: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680611-28578-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 29 set. 2019.
- 3 A esse respeito, ver: ARAÚJO, Gessé Almeida. Teatro e autoritarismo: as bases coloniais da censura e o Conservatório Dramático Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 363-377, dez. 2018.
- 4 Corresponde a um conjunto de acordos firmados entre o Ministério da Educação do Brasil e a *United States Agency for International Development* com o intuito de promover uma ampla reforma do sistema de educação brasileiro de acordo com exigências impostas pelo maior parceiro comercial do Brasil à época, os Estados Unidos. Como medidas, foram modificadas as nomenclaturas e naturezas dos cursos “primário” e “ginásial”, que passaram a se chamar “primeiro” e “segundo grau”, além da supressão de matérias como Latim e Filosofia, sendo implementado o ensino da Educação Moral e Cívica. O acordo foi mantido em sigilo durante anos, tendo sido efetivado pela lei 5.540/68.
- 5 Trata-se de um composto químico, líquido e inflamável desenvolvido durante a Segunda Guerra Mundial largamente utilizado como armamento por seu potencial asfixiante. Uma resolução da Organização das Nações Unidas (ONU) de 1980 proíbe o seu uso contra civis, entretanto, ainda é permitido utilizá-lo com objetivos militares.
- 6 A estatueta de bronze em forma da figura do folclore brasileiro foi instituída pelo jornal o *Estado de S. Paulo* no ano de 1951. Até o final da década de 1960 ele era considerado um dos mais importantes prêmios em reconhecimento das produções teatrais e cinematográficas da cidade de São Paulo. Anualmente os destaques nas duas referidas áreas artísticas eram agraciados com o troféu cujo design foi projetado pelo artista plástico Victor Brecheret.
- 7 Entre os artistas que devolveram os Sacis e aqueles que estavam presente como forma de sustentação do movimento, destaco: Cacilda Becker, Walmor Chagas, Odete Lara, Fauzi Arap, Sérgio Mamberti, Maria Della Costa, Augusto Boal, Paulo José, Raul Cortez, Jorge Andrade, Flávio Império, Lima Duarte, José Celso Martinez Correa, Ety Fraser, Ademar Guerra, Dina Sfat, Plínio Marcos, Gianfranceso Guarnieri, Liana Duval entre outros.