

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO - UENF
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA – PPGSP

GLAUBER RABELO MATIAS

PALCO E RESISTÊNCIA:
A GERAÇÃO DO TEATRO DE BOLSO E AS SUAS LUTAS POR HEGEMONIA NOS
ANOS DE 1980 EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ

CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ
DEZEMBRO - 2016

GLAUBER RABELO MATIAS

PALCO E RESISTÊNCIA:
A GERAÇÃO DO TEATRO DE BOLSO E AS SUAS LUTAS POR HEGEMONIA NOS ANOS
DE 1980 EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia Política.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Wania Amélia Belchior Mesquita

Co-orientação: Prof.^a Dr.^a Luciane Soares da Silva

CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ

DEZEMBRO - 2016

GLAUBER RABELO MATIAS

PALCO E RESISTÊNCIA:
A GERAÇÃO DO TEATRO DE BOLSO E AS SUAS LUTAS POR HEGEMONIA NOS ANOS
DE 1980 EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia Política.

Aprovada em 21 de dezembro de 2016.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Wania Amélia Belchior Mesquita (PPGSP/UENF - Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Luciane Soares da Silva (PPGSP/UENF - Co-orientadora)

Prof. Dr. José Luis Vianna da Cruz (UFF)

Prof. Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo (PPGSP/UENF - UFF)

Prof.^a Dr.^a Lilian Sagio César (PPGPS/UENF)

Prof. Dr. Nilo Lima de Azevedo (PPGSP/UENF)

Suplente:

Prof. Dr. Marcos Abraão Fernandes Ribeiro (IFF)

CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ

DEZEMBRO - 2016

LISTA DE SIGLAS

ARTA – Associação Regional de Teatro Amador
ARENA – Aliança Renovadora Nacional
ANFAI – Associação Norte Fluminense de Arte Independente
CIEP – Centro Integrado de Educação Pública
CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador
CPC – Centro Popular de Cultura
ETFC – Escola Técnica Federal de Campos
FAFIC – Faculdade de Filosofia de Campos
FCJOL – Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima
FDC – Faculdade de Direito de Campos
FESTIN – Festival de Teatro Infantil
FETARJ - Federação Estadual de Teatro Amador do Rio de Janeiro
FETAERJ – Federação Estadual de Teatro Amador do Estado do Rio de Janeiro
FFC – Faculdade de Filosofia de Campos
FMC – Faculdade de Medicina de Campos
GAMP – Grêmio Amadorístico “Múcio da Paixão”
LAECE – Liceu Atlético Escolar de Cultura e Esporte
LHC – Liceu de Humanidades de Campos
MOJOC – Movimento Jovem Cristão
NATE – Núcleo Amadorístico Teatro Escola
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PDT – Partido Democrático Trabalhista
PFL – Partido da Frente Liberal
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PMCG – Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes
PSB – Partido Socialista Brasileiro
PT – Partido dos Trabalhadores
PTB – Partido Trabalhista Brasileiro
SATERJ – Sindicato dos Atores de Teatro do Estado do Rio de Janeiro
SEPE – Sindicato Estadual dos Profissionais da Educação
SESC – Serviço Social do Comércio
TB – Teatro de Bolso
TECD – Teatro Escola de Cultura Dramática
TECENP – Teatro Escola Colégio Estadual Nilo Peçanha
UENF – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
UNE – União Nacional dos Estudantes

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1.** Theatro São Salvador inaugurado em 7 de setembro de 1845. Na fotografia, vejo a fachada do teatro no encontro da Rua Direita (Atual Rua 13 de Maio) com a Rua Formosa (Atual Rua Tenente Coronel Cardoso), no ano de 1916. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016.....**37**
- Imagem 2.** Theatro Orion inaugurado em 1913 por Francisco de Paula Carneiro. Na fotografia, vejo a área interna do teatro, com destaque, ao centro, para a boca de cena com a presença do proscênio, e os camarotes nas laterais. Ano de 1913. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016.....**37**
- Imagem 3.** Cine-Theatro Trianon inaugurado em 25 de maio de 1921 por Francisco de Paula Carneiro. Na fotografia, observo a entrada principal do teatro na Rua Direita (Atual Rua 13 de Maio). Ano de 1926. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016.....**38**
- Imagem 4.** Sessão do Cine-Theatro Trianon no ano de 1926. Na fotografia, vejo os presentes acomodados nas frisas, camarotes e, na parte superior, o espaço da “torrinha” dedicado às classes menos abastadas. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016..... **38**
- Imagem 5.** Concerto “A Arte do Canto” regido pelo Professor Artur Trindade, com demais personagens descritos na fotografia, no Theatro Orion em 27 de outubro de 1920. Disponível na Revista “Gênesis” - Anno III – Nº49 - Campos. Material disponibilizado gentilmente por Heloíza Manhães Alves em 25 de julho de 2016.....**39**
- Imagem 6.** Capa do Caderno da Peça “Cândida”, comédia de autoria do inglês Bernard Shaw encenada pelo Grêmio Amadorista Tenentes de Plutão em Campos, em agosto de 1952. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 18 de dezembro de 2015.....**39**
- Imagem 7.** Fachada do Teatro de Bolso no primeiro dia de sua inauguração em 13 de abril de 1968. Fotografia reproduzida da edição do Jornal “Folha da Manhã, no caderno “Folha 2”, de 22 de novembro de 1998. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016.....**113**

- Imagem 8.** Solenidade de inauguração do Teatro de Bolso em 13 de abril de 1968. Fotografia reproduzida da edição do Jornal “Folha da Manhã, no caderno “Folha 2”, de 22 de novembro de 1998. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016..... **113**
- Imagem 9.** Capa do Caderno da Peça “Casa de Bonecas” de autoria do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen encenada pelo Grupo Casimiro Cunha no I Festival de Teatro Amador de Campos em setembro de 1964. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 18 de dezembro de 2015..... **132**
- Imagem 10.** Capa do Caderno da Peça “A Moratória” do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, encenada pelo Grupo Casimiro Cunha na inauguração do Teatro de Bolso em 13 de abril de 1968. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 18 de dezembro de 2015..... **132**
- Imagem 11.** Convite para a última sessão do Cine-Theatro Trianon em 8 de junho de 1975 intitulada “Noite do Adeus” promovida pelo Lions Club de Campos, exibindo o longa-metragem “Gilda”. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 18 de dezembro de 2015..... **132**
- Imagem 12.** Grupo Teatro Chacrinha nas dependências do Teatro de Bolso para montagem da peça “Esquina Perigosa” de J.B. Priestley em agosto de 1975. Da esquerda para a direita, os diretores Antonio Roberto Gois de Cavalcanti (Kapi), José Luiz Sodré, Estela Braga, Solano Braga, Moema Magalhães, Tomatão e Cláudio César Soares. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 18 de dezembro de 2015..... **133**
- Imagem 13.** Capa do Cordel “Meninos da Baleeira” escrito e publicado por Anthony Matheus, artista do Grupo Abertura, em 1981. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016..... **175**
- Imagem 14.** Capa da Coletânea de Poesias “O Boi Pintadinho” de autoria de Artur Gomes em 1980 que foi adaptada como peça de teatro no mesmo ano para o Teatro de Bolso e para as ruas de Campos. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016..... **175**
- Imagem 15.** Convite da peça “Doços Rebeldes” escrita por Dedé Muylaert sob pseudônimo Pedro Laccourt pelo Grupo Art-Porta Aberta em agosto de 1985 no Teatro de Bolso. Material gentilmente disponibilizado por Dedé Muylaert em 23 de setembro de 2016..... **176**
- Imagem 16.** Capa de “Trilhas – a Oração de Guerrilheira”, coletânea de poesias de Dedé Muylaert sob pseudônimo Pedro Laccourt, adaptada para o teatro sob direção de Luís Carlos Soares como a primeira experiência do Grupo Art-Porta Aberta em 1982 na Faculdade Cândido Mendes. Consulta realizada no Acervo Pessoal de Dr. Wellington Paes em 22 de setembro de 2016..... **177**

- Imagem 17.** Capa do Caderno da peça “As Primícias” de Dias Gomes montada pelo Grupo “Gente é p'ra Brillhar não p'ra morrer de fome” sob direção de Fernando Rossi em 1983. Material gentilmente disponibilizado por Fernando Rossi em 12 de julho de 2016.....**177**
- Imagem 18.** Convite da Peça “Alguém Quer Comprar um Sonho?” escrita por Dedé Muylaert sob pseudônimo Pedro Laccourt e dirigida por Luís Carlos Soares na reabertura do Teatro de Bolso em 5 de agosto de 1983. Material gentilmente disponibilizado por Dedé Muylaert em 23 de setembro de 2016.....**193**
- Imagem 19.** Cartaz da peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” de Orávio de Campos Soares encenada pela primeira vez em março de 1983 pelo Grupo Experimental do SESC. Material gentilmente disponibilizado por Neusinha da Hora em 3 de dezembro de 2015.....**193**
- Imagem 20.** Ato de posse da diretoria eleita da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) no Largo da Imprensa (Calçadão) em Campos no dia 13 de junho de 1987. Notícia divulgada pelo Jornal “Folha da Manhã” em 14 de junho de 1987. Edição consultada no Acervo de Jornais no Arquivo Público Municipal de Campos.....**203**
- Imagem 21.** Letreiro do Teatro de Bolso em janeiro de 1987 onde se lê “Governo José Carlos Barbosa”. Episódio que casou revolta por parte dos artistas de teatro campistas. Notícia divulgada pelo Jornal “Folha da Manhã” em 29 de janeiro de 1987. Edição consultada no Acervo de Jornais no Arquivo Público Municipal de Campos.....**203**

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Mapeamento dos Grupos – Cronologia e linhagens dos grupos analisados no período de 1960 a 1980.....	27
Quadro 2. A Intermitência do TB – Períodos de fechamento e abertura do Teatro de Bolso de 1968 a 1988	237

AGRADECIMENTOS

Ciente de que toda produção de conhecimento se perfaz a partir das vivências e experiências sociais que preenchem de significado à vida em todas as suas dimensões, faço questão de agradecer aqueles que percorreram comigo esta trilha.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), em virtude da bolsa de pesquisa concedida.

À Wania Amélia Belchior Mesquita, orientadora da tese. Obrigado pela paciência e suporte em vários momentos delicados da produção e do percurso acadêmico.

À Luciane Soares da Silva, também orientadora da tese. Nosso encontro não foi em vão, e seja na música ou na ciência, seguimos o mesmo caminho. Obrigado pela interlocução a respeito do tema e do objeto da tese, pelas experiências acadêmicas e intelectuais intercambiadas durante quase seis anos, enfim, por contribuir decisivamente pelo delineamento final do escopo do trabalho.

Aos professores componentes de todas as bancas, do projeto de tese até a defesa final. Agradeço à Adelia Maria Miglievich Ribeiro, amiga de longa data que apesar da distância deixou gravadas as primeiras lições para um jovem sociólogo nos tempos de graduação. Agradeço ao José Luis Vianna da Cruz, grande amigo e entusiasta no processo de feitura da tese. Obrigado pela torcida e leitura atenta. Agradeço ao Paulo Rodrigues Gajanigo pela contribuição teórica fundamental na área dos Estudos Culturais. Agradeço à Lilian Ságio Cezar e ao Nilo Azevedo, pela leitura e paciência nos diálogos travados com o trabalho. Ao Marcos Abraão Fernandes Ribeiro, leitor atento, pela amizade que nos une.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política (PPGSP), pelo diálogos mantidos nas disciplinas que fiz. À Heloíza Manhães Alves, grande interlocutora.

Aos amigos que fiz durante o curso de doutorado e que estiveram próximos nos diálogos. À Marcela Pessôa, à Elaine Borges, ao Renan Lubanco, à Regina Crespo, à Carmem Brito, à Cintia Tavares, ao Rogério Fernandes.

À Miriam Hermeto, pelos diálogos mantidos sobre o teatro brasileiro. À Maria Siqueira, pela gentileza no diálogo sobre a arte teatral.

Aos colegas do Arquivo Público Municipal Waldir Pinto de Carvalho, por todo o suporte técnico no processo de pesquisa. Ao Carlos Freitas, à Larissa Manhães, ao Carlos Augusto “Carlitos”, ao Phillipe “PH”, à Mara, ao “Seu” Jorge.

Ao Wellington Paes, grato pela paciência marcante nas incursões em seus arquivos.

À todos os interlocutores entrevistados durante a pesquisa. Agradeço ao João Vicente Alvarenga, pela inspiração no tratamento sobre o teatro campista, pela contribuição decisiva das edições de seu livro “Três atos da História do Teatro em Campos”. Ao Fernando Leite, à Dedé Muylaert, ao Artur Gomes, à Winston Churchill, ao Ricardo André Vasconcellos, ao Sergio Mendes, à Cristina Lima, ao Avelino Ferreira, ao Carlos Vasquez, à Fernando Rossi, ao Joilson Bessa, ao Ledo Ivo, à Luís Carlos Soares, ao Orávio de Campos, à Maria Helena Gomes, à Neusinha da Hora, à Wilson Heindenfelder, ao Adilson Sarmet, à Ana Maria Coelho. Obrigado a todos e todas que se

predispuseram a me contar sobre suas histórias tangentes ao teatro campista.

Agradeço ao meu pai Carlos Alberto Matias, grande sábio das contas, e à minha mãe Angela Maria Rabelo do Rêgo (*in memorian*), por terem despertado em mim o cultivo dos estudos desde tenra idade e por apostarem que eu poderia alcançar outras formas de vida, melhores e mais plenas.

À minha irmã Natália Rabelo Matias, sempre presente, ainda que eu estivesse ausente. Obrigado por suas contribuições pela nossa estrada da vida, e agora, acima de tudo.

À Flávia da Silva Barreto, eterna companheira de amor e de vida. Quis a própria vida que estivéssemos ligados por destino.

À minha madrinha Kátia Lannes e ao Adolfo, pela torcida na caminhada tortuosa do doutoramento.

Ao cunhado Pedro Henrique de Figueiredo, pela paciência e pelo suporte técnico em tantos momentos do trabalho.

Aos familiares de Niterói, distantes no momento, mas sempre comigo.

Aos amigos Lucas Ribeiro de Azevedo (*in memorian*), Cláudio Victor de Castro Freitas, Guilherme Alves e Thiago Granato, amigos que estão presentes em cada caminho traçado até aqui.

Ao amigo Leonardo de Sá, companheiro nas aventuras da academia uenfiana.

Ao Elias Alves, pela presença e torcida em vários momentos destes anos.

Às amigas Livia Palma e Elaine Aparecida, pela torcida e conversas sobre a vida. Aos amigos Gisele Luiz e Marco Antonio Vieira.

Ao George Gomes, ao Paulo Sérgio e ao Fabiano Rangel, grandes camaradas. Aos amigos e amigas que estão próximos em ideais, sonhos e projetos. Esta tese é produto de encontros e vivências, e carrega sopros de esperança em cada página, para a construção de um mundo mais justo e digno para o povo brasileiro. Agradeço a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, ontem pequena criança, hoje jovem mãe. Tem-me, pois, como eterno filho, assim como eterna será sua jornada iluminada pelos ideais de Darcy Ribeiro!

*Campos
Dezembro de 2016.*

G.R.M.

RESUMO

Analiso a emergência da denominada “Geração do Teatro de Bolso” e de seus mecanismos e espaços de luta por hegemonia nos anos de 1980 na cidade de Campos dos Goytacazes/RJ. Tal contexto foi cenário para a emergência de um intenso movimento teatral na cidade de Campos, encampado por variados grupos e artistas amadores que, a partir de suas produções, protagonizaram a luta em torno do Teatro de Bolso, inaugurado pelos artistas de teatro em 1968. Compreendo a chamada “Geração do Teatro de Bolso” como forma de acessar a complexidade, os conflitos e as contradições inerentes à experiência de surgimento, nos anos de 1980, de grupos como o Grupo Experimental do SESC, do Grupo Abertura, do Grupo Art-Porta Aberta, do Grupo Gente é p'ra Brilhar, dentre tantos outros, que lograram constituir uma “estrutura de sentimentos” que possibilitou configurar uma forma de resistência em relação a determinadas forças anacrônicas associadas ao “conservadorismo” das elites campistas, ao poderio econômico das “usinas”, à Prefeitura Municipal, como exemplos. Demonstro, a partir da História Oral e de realização de pesquisa documental, que a luta pela retomada do Teatro de Bolso pela classe teatral representou um mecanismo de luta por hegemonia vislumbrada pelos artistas, colaborando, pois, para a configuração mesma de uma “geração”, que compreendeu o Teatro de Bolso enquanto trincheira para a luta em nome de sua causa em Campos nos anos de 1980.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro de Bolso – Hegemonia – Estruturas de sentimento – Resistência – Campos dos Goytacazes.

ABSTRACT

This research analyzes the emergence of the "Pocket Theater's Generation" and its mechanisms and spaces of struggle for hegemony in the 1980's in Campos dos Goytacazes/RJ. This moment was the scene for the emergence of an intense theatrical movement in Campos, surrounded by various groups and amateur artists who, from their productions, staged the struggle around the "Pocket Theater", inaugurated by the theater artists in 1968. I understand the "Pocket Theater's Generation" as a way of accessing complexity, conflicts and the contradictions inherent in the experience of the emergence, in the 1980s, of groups such as the "SESC Experimental" Group, the "Apertura" Group, the "Art-Porta Aberta" Group, the "Gente é p'ra Brilhar" Group, among others, who managed to constitute a "structure of feelings" that made possible a form of cultural and political resistance to certain anachronistic forces associated with the "conservatism" of the elites, economic power of the "mills", as examples. I point, through interviews with theater artists under the inspiration of Oral History and the realization of documentary research, that the struggle for the retake of the "Pocket Theater" by the theater class represented a mechanism of struggle for hegemony envisioned by the artists, thus collaborating, to the configuration of a "generation" composed of groups and artists, who were close to understanding the "Pocket Theater" as a trench for the struggle in the name of their cause in the 1980's.

KEYWORDS:

"Pocket Theater" – Hegemony – Structure of feelings – Resistance – Campos dos Goytacazes.

*Dedico este trabalho
à memória de Lucas Ribeiro de Azevedo,
meu primeiro e eterno amigo.*

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS.....	iv
LISTA DE IMAGENS.....	v
LISTA DE QUADROS.....	xviii
AGRADECIMENTOS.....	ix
RESUMO.....	xi
ABSTRACT.....	xii
APRESENTAÇÃO.....	17
O Objeto: por dentro da “Geração do Teatro de Bolso”.....	20
O Problema.....	28
Justificativa.....	34
Objetivos.....	43
Elementos para <i>uma</i> Sociologia da Cultura.....	44
Metodologia: História Oral, Memória e Pesquisa Documental.....	49
Estrutura da Tese.....	58
1. A CULTURA COMO “LUTA”: REVISITANDO OS “ESTUDOS CULTURAIS” PARA UMA AGENDA DE PESQUISA.....	60
1.1. Dialogando Antonio Gramsci e a noção de “luta por hegemonia”.....	62
1.2. O “Materialismo Cultural” como matriz teórica dos “Estudos Culturais”.....	69
1.3. Relendo Raymond Williams a partir da categoria de “estruturas de sentimento”.....	76
1.4. As “estruturas de sentimento” e as experiências de “resistência” no teatro brasileiro.....	85
2. O TEATRO CAMPISTA E AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE “RESISTÊNCIA” EM CAMPOS NOS ANOS DE 1960 E 1970.....	96
2.1. A fundação da ARTA em 1965: entre as “convenções” e a “resistência”.....	98
2.2. A construção do Teatro de Bolso em 1968 e a “hegemonia” da ARTA.....	107
2.3. As primeiras experiências de “resistência” no teatro campista.....	114
2.3.1. Winston Churchill Rangel e o Grupo Persona.....	115
2.3.2. Orávio de Campos Soares e o Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD).....	120
2.4. Os anos de 1975 e 1976 como “brechas históricas”?.....	127
2.4.1. A demolição do Trianon.....	127
2.4.2. A ARTA desativada e o Teatro de Bolso “doado” à Prefeitura.....	134

3. A EMERGÊNCIA DA “GERAÇÃO DO TEATRO DE BOLSO” E OS SEUS ESPAÇOS DE “SOCIABILIDADE POLITICA” NOS ANOS DE 1980.....	138
3.1. O Grupo Experimental do SESC.....	140
3.2. O Grupo Abertura de Teatro Amador.....	152
3.3. O Grupo Art-Porta Aberta.....	162
3.4. O Grupo Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome.....	169
4. “NA TRINCHEIRA DA RESISTÊNCIA”: O TEATRO DE BOLSO COMO FÓRUM DE “LUTA POR HEGEMONIA” PARA UMA “GERAÇÃO”.....	178
4.1. A reativação da ARTA: lutas pela “organização do teatro amador”.....	180
4.2. O Teatro de Bolso “ocupado”: luta em nome das condições de produção teatral.....	187
4.3. O Teatro de Bolso é de quem?: artistas do Teatro contra a Prefeitura Municipal.....	194
4.4. A “Geração do Teatro de Bolso” e as “estruturas de sentimentos”.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	219
FONTES.....	226
Orais.....	226
Escritas.....	228
APÊNDICE.....	237
Quadro 2 – A intermitência do Teatro de Bolso.....	237
Cronologia das peças apresentadas pelo Grupo Experimental do SESC.....	238
Cronologia das peças apresentadas pelo Grupo Abertura.....	238
Cronologia das peças apresentadas pelo Grupo Art-Porta Aberta.....	239
Cronologia das peças apresentadas pelo Grupo Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome....	239
Cronologia das peças apresentadas pelo Grupo Arquibancada de Teatro Infantil (GATI).....	239
Roteiros de entrevistas.....	240

*“O teatro político, o teatro engajado, ou lá o que seja,
não acabou com o teatro, não.
Ele dignificou o teatro no Brasil (...).”*

(João das Neves, 1987).

“Meu Filho Nasceu!”

*(Fala do personagem “Martinho” em
“Precisa Acontecer Alguma Coisa”
de Anthony Mathews e Fernando Leite, 1983).*

APRESENTAÇÃO

A presente tese de doutorado defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política (PPGSP) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), tendo como orientadoras, as professoras Wania Amélia Belchior Mesquita e Luciane Soares da Silva, tem como objetivo principal analisar a emergência do que denomino por “geração do Teatro de Bolso” e de suas experiências de luta por hegemonia na cidade de Campos dos Goytacazes/RJ nos anos de 1980.

Para tanto, analiso os processos sociais e culturais experimentados pelos artistas amadores de teatro de Campos dos Goytacazes, na região Norte Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, e que, especialmente nos anos de 1980, protagonizaram um panorama de mudanças e transformações políticas vivenciadas naquele decênio. Especificamente, proponho demonstrar que os grupos campistas de teatro amador dos anos de 1980, encarnado por suas personagens, os artistas e as artistas, potencializaram um sentimento de oposição às forças políticas e econômicas cristalizadas nas figuras da Prefeitura Municipal, do poder social dos usineiros, da Igreja Católica, estas associadas a formas culturais dominantes na cidade. Visualizo tal oposição mediante a luta dos artistas pela retomada de seu espaço teatral, o Teatro de Bolso, inaugurado em 1968 e cedido ao Poder Público Municipal em 1976.¹

O contexto político vivenciado no decorrer dos anos de 1980 oferece, ao sociólogo interessado em captar as tensões conjunturais marcadas pelo período turbulento de “abertura política” brasileira naqueles idos, importantes pistas para compreender as relações objetivas entre a produção teatral dos grupos amadores e as lutas destes mesmos grupos em nome da ampliação de suas condições de produção teatral como algo intrínseco às suas formas de sentir e agir no mundo.

Neste sentido é que percebo as práticas culturais dos artistas de teatro amador em Campos (a escrita das suas peças assim como os seus posicionamentos políticos) durante os anos de 1980 como experiências de “luta por hegemonia”, conforme a concepção de Antonio Gramsci (1982)², uma vez que operaram como forças de combate em relação a um dado panorama político-cultural cristalizado como “conservador”, “oligárquico”, “atrasado”, e que mereceria, na visão daqueles personagens, ser suplantado.

¹ O Teatro de Bolso foi inaugurado em 13 de abril de 1968. A construção do referido teatro teve início em 1965 no Governo Municipal de Rockefeller Felisberto de Lima (1965-1966), sendo concluída no Governo seguinte de José Carlos Zezé Barbosa (1967-1970). O Teatro foi construído no número 35 da Avenida XV de Novembro que margeia o Rio Paraíba do Sul, no Centro de Campos, em prédio cedido aos artistas amadores de teatro pelo Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão. (Alvarenga, 1993).

² Baseio-me no arcabouço gramsciano mediante a leitura de “Os intelectuais e a organização da cultura” (1982) e dos “Cadernos do Cárcere” (volumes 3 e 6) (1999).

Terra do açúcar e dos teatros como informa a obra do jornalista campista e crítico de teatro, Múcio da Paixão³(1919), Campos presencia nos anos de 1980 a emergência de um movimento teatral que atravessa o século XIX e todo o século XX simbolizado por importantes personagens, grupos e instituições de teatro⁴, como a presença do Cine-Theatro Trianon⁵ de 1921, quando este é inaugurado por Francisco de Paula Carneiro, conhecido como “Capitão Carneirinho, até 1975 quando o teatro é vendido e demolido para a construção de uma agência bancária. O teatro amador campista foi fortemente impulsionado por dois importantes fóruns de reorganização de sua cena: a reativação da Associação Regional de Teatro Amador em 1983, a denominada ARTA, entidade representativa dos artistas amadores de teatro, fundada em 1965⁶, e a retomada do espaço do Teatro de Bolso também em 1983, denominado desde 1979 como Teatro de Bolso Procópio Ferreira,

³ O campista Manoel Múcio da Paixão Soares (1870-1926) foi jornalista, professor, escritor e crítico teatral. Múcio foi professor de Escrituração Mercantil e regeu as cadeiras de História Universal e História do Brasil no Liceu de Humanidades de Campos. Foi membro efetivo da Academia Fluminense de Letras. Escreveu e publicou *Os Theatros de Campos* (1919), *Movimento Literário em Campos. Notícia sobre alguns poetas e prosadores campistas* (1924), *Espírito Alheio. Episódios e anedoctas de gente de teatro* (1916), *Scenografias. Alguns aspectos do teatro carioca* (1905), *Typos, Curiosidades, Exquisitices dos Homens Célebres* (1922), e *O Theatro no Brasil* publicado por Procópio Ferreira, no prelo em 1924. (Cf. Boletim N° 1 da ARTA. Março/Abril de 1966).

⁴ Pontua na história teatral campista, com base em Múcio da Paixão (1919), que a construção do primeiro teatro se deu ainda em 1795 com a “Casa da Ópera”. No século XIX, Campos verificou uma quantidade expressiva de espaços teatrais: em 1818, havia o “Teatro de João Daniel French”, empresário inglês que foi maquinista do Teatro S. Pedro de Alcantara, do Rio; de 1832 a 1841 existiu o “Theatro Campista”, à rua do Theatrinho (Atual Rua Santa Efigênia) de propriedade do empresário Miguel Francisco das Chagas. Entre 1841 a 1845, existiu o “Theatro Feliz Esperança”, também existiu em período próximo (1837-1842), o chamado “Theatro da Rua Direita” (Atual Rua 13 de Maio). No entanto, foi o “Theatro São Salvador” inaugurado em 7 de setembro de 1845, o espaço teatral de maior destaque naquele século, possuindo 21 camarotes, sendo um privativo da diretoria; 100 varandas, 350 cadeiras e 200 entradas para as galerias. Ainda na segunda metade do século XIX, se destacaram pequenos teatros como o “Gynnasio Campista” entre 1865 e 1866, o “Empyreoo Dramatico” de 1874 a 1893 e o “Alcasar Campista” em 1866. Já no século XX, foram construídos o “Moulin Rouge” por Arthur Rockert em 1904, na Rua Direita no mesmo local onde seria erguido o Trianon, e o “Theatro Parque” do empresário Paschoal Segreto, inaugurado em 1910 e demolido em 1915. Também seriam já no século XX, destacados o Theatro Orion inaugurado em 1913 e o Cine-Theatro Trianon inaugurado em 1921, estes dois últimos construídos por Francisco de Paula Carneiro, conhecido como “Capitão Carneirinho”.

⁵ O Cine-Theatro Trianon começou a ser construído em 1919 tendo sido inaugurado em 25 de maio de 1921 por Francisco de Paula Carneiro, conhecido pelos campistas como “Capitão Carneirinho”. O episódio de sua inauguração foi bastante comemorada pelas elites campistas, como expresso na edição do Jornal “A Notícia” de 8 de junho de 1975: “A inauguração do Theatro Trianon é o grande acontecimento de hoje, em Campos. E não podia deixar de ser assim, por isso que é a abertura ao povo de um templo da arte, de um monumento que atesta o nosso grau de civilização. A cidade inteira se abala. É um dia de festa, de intensa alegria, de justo contentamento. A alma campista vibra em extremado entusiasmo, orgulhosa de sua terra, que possui o melhor teatro do Estado, um dos melhores do Brasil.” Durante cinquenta e quatro anos (1921-1975), o Trianon se tornou o ponto de privilegiado da construção de uma auto-imagem de uma elite campista, que se pretendia “moderna”, fazendo das idas ao teatro uma espécie de projeção de sua “hegemonia”, na delimitação de suas formas culturais privadas, voltadas para o seu lazer e entretenimento. Conforme edição do Jornal “A Notícia” de 8 de junho de 1975.

⁶ A Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) foi fundada em 13 de abril de 1965, tendo como Conselho Diretor em seu primeiro biênio 1966-1967: Fernando José Gomes como presidente, Jorge Monteiro como Vice-presidente, Aloysio da Cruz Barroso como primeiro secretário, Odilon Martins como segundo secretário, Rubens Fernandes Carneiro como primeiro tesoureiro, Geraldo Moreira da Silva como segundo tesoureiro. Em seu Conselho Fiscal havia a presença de Hervé Salgado Rodrigues, Hely Borges, Wanderlan Vasconcellos, e como suplentes Solano Braga e Álvaro Rogério Goulart. Boletim N°1 da ARTA. Março/Abril de 1966.

inaugurado pelos artistas campistas de teatro em 1968, conforme informa Alvarenga (1993).

Do ponto de vista sociológico a ser defendido com esta tese, é fundamental a compreensão sobre os processos sociais de emergência do teatro amador no contexto político dos anos de 1980 em Campos, tendo como base a análise de sua ambiência⁷ intelectual, social, política e cultural para demarcar a forma pela qual a ação artística e política dos artistas de teatro compuseram experiências singulares em seus múltiplos aspectos históricos e conjunturais. Deste modo, é central o entendimento de que a análise sobre a produção teatral (e as transformações historicamente sentidas pelos artistas) e os contextos de participação política engendrados pelos próprios artistas, como nos anos de 1980, deve compreender o nível das relações sociais mais amplas que foram, a partir da produção de seus espaços de sociabilidade, produtoras das trajetórias e sentimentos daquelas personagens.

A partir da perspectiva teórica amparada pela literatura dos “Estudos Culturais”, é crucial observar os distintos e múltiplos processos que significaram a história de vida de cada personagem, no que se refere a configuração das “estruturas de sentimento”⁸ como sugere as pistas de Raymond Williams (2011a).⁹ Seguindo esta trilha teórica, procuro mostrar como se constituiu em Campos nos anos de 1980, uma produção teatral ligada aos grupos amadores de teatro amador que emergiram em termos de seu repertório, que se movimentaram no sentido de estabelecer um processo de resistência cultural e política a partir da retomada da Associação Regional do Teatro Amador em 1983 (a qual chamarei a partir de agora de ARTA) e da retomada do Teatro de Bolso no mesmo ano. No decorrer dos anos de 1980, o processo de lutas engendradas pelos artistas de teatro operou de modo fundamental, ao mesmo tempo em que foi produto, para a formação mesma de uma “geração”, baseando esta noção a partir de Williams (2011), como a emergência de um sentimento próprio de uma época a unir distintas e plurais biografias.

Estas transformações históricas, notadamente nos anos de 1980 em Campos, deram vazão a configuração lenta e processual do que irei denominar no decorrer desta tese por “Geração do Teatro de Bolso”, categoria elaborada para matizar a pluralidade dos grupos teatrais que naquele

⁷ Penso a noção de “ambiência” a partir de Hans-Ulrich Gumbrecht (2012) (traduzida do alemão *Stimmung*). Gumbrecht (2012) sistematiza a “ambiência” como relativa a cada atmosfera e cada ambiente que tem a qualidade singular de um fenômeno material. Deste modo, é fundamental a observação sobre a “ambiência” (ou “clima”, “ambiente”) para compreender os modos pelos quais emergem determinadas formas de agir, pensar e sentir específicas de cada contexto.

⁸ Luiz Fernando Ramos ao escrever o Prefácio de *Drama em Cena* de Raymond Williams publicada em 2010 pontua que o conceito de “estrutura de sentimento” é trabalhado de forma introdutória em *Drama from Ibsen to Brecht* de Williams, obra datada de 1968. Desta feita, o conceito de “estrutura de sentimento” referia-se “(...) aos modos de sentir de uma determinada época, no que eles extrapolam as condicionantes estruturais ligadas às relações econômicas e sociopolíticas, expressando-se no plano da cultura e em obras concretas.” (Ramos, 2010, p.8).

⁹ Dirijo-me às ideias de Raymond Williams sistematizadas em “Drama em Cena” (2010), “Política do Modernismo: contra os novos conformistas” (2011a), “A Política e as Letras: entrevistas da New Left Review” (2013) e “Cultura e Materialismo” (2011b).

decênio emergiram no bojo da intensificação do movimento teatral tomando o Teatro de Bolso (e a luta por sua reabertura) como locus privilegiado de produção e ação artístico-cultural. Ênfase que a assim denominada “Geração do Teatro de Bolso” é entendida aqui como recurso analítico para captar a emergência de um movimento teatral de caráter múltiplo, mas que, orientado pelos rumos históricos de resistência ao regime militar no Brasil desde os anos de 1960, demarcou a sua agenda de atuação teatral através de um sentimento e de uma prática de engajamento político em relação ao contexto vivido nos anos de 1980.

O Objeto: por dentro da “Geração do Teatro de Bolso”

Compreendo a “Geração do Teatro de Bolso” através da centralidade cultural e política assumida pelos grupos campistas de teatro amador durante os anos de 1980. No entanto, destaco que a experiência do movimento teatral campista específico dos anos de 1980 esteve fortemente ancorada na produção teatral local que remonta os anos de 1960 e de 1970, basicamente com as trajetórias do Grupo Persona, simbolizado pelo teatrólogo Winston Churchill Rangel, fundado em 1967, e do Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD), liderado pelo teatrólogo Orávio de Campos Soares, fundado em 1973.

Estas experiências foram as primeiras em Campos, que num contexto marcado pela repressão e censura imposta pela ditadura militar instituída em 1964, procuraram firmar uma postura de resistência cultural e política em relação ao regime, rompendo gradativamente com determinados procedimentos, técnicas e temas voltados às expressões que primavam pela convencionalidade marcante na história do teatro brasileiro, sobretudo na primeira metade do século XX, associadas, por exemplo, ao teatro de revista, às comédias e ao drama burguês, como enfatiza Vera Colloço (2012).¹⁰

Para ter maior clareza acerca dos processos históricos que nortearam a produção teatral campista, ponto que ainda nos anos de 1960, Winston Churchill tendo fundado o Grupo Persona em 1967 juntamente com os demais conterrâneos poetas Arthur Max e Sergio Luís Escovedo, protagonizou a primeira experiência de censura a uma peça de teatro vivenciada em Campos durante a ditadura quando da proposta de remontagem do clássico brasileiro “Eles não usam black tie” (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, já no ano de 1968. No mesmo ano, Churchill monta a peça “Piquenique no Front” escrita pelo dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. Esta peça só foi levada ao palco do recém-inaugurado Teatro de Bolso devido a uma articulação realizada por Churchill

¹⁰ Para mais análises sobre a história do teatro brasileiro nos séculos XIX e XX, consultar Garcia (2004), Napolitano (2001), Paranhos (2012), Patriota (2010), O’Shea (2004), Hermeto (2014), dentre outros listados ao final do trabalho.

junto ao teatrólogo e jornalista Hervé Salgado Rodrigues, um dos fundadores da ARTA, uma vez que a utilização do espaço do teatro não estava reservada aos espetáculos que pretendessem colocar, ao final da peça, alguma discussão acerca do tema em pauta para a platéia. Além disso, a estética da peça baseada numa cenografia com arames farpados simulando um campo de guerra, começou a pôr em xeque, segundo Churchill, determinado modelo dominante de teatro em Campos até os anos de 1960, expresso pelas influências de um teatro mais tradicional ligado ao estilo Vaudeville¹¹, e também ao “convencionalismo” proposto pelo russo Constantin Stanislavski¹², como me conta Orávio de Campos, em entrevista.

Por outro lado, a produção teatral de Orávio de Campos Soares já começava a incomodar os mais entusiastas de um formato de espetáculo que remontava as grandes companhias teatrais que visitavam o Cine-Theatro Trianon nos idos dos anos de 1920 e 1930 ou mesmo às dinâmicas diminutas dos primeiros teatros amadores campistas desenvolvidos a partir dos salões e clubes de carnaval, como o Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão. O próprio Orávio, neto do crítico teatral e jornalista Múcio da Paixão, trazia como origem teatral a experiência artística no Grupo “Os Vagalumes” a partir de 1961, desenvolvida no clube carnavalesco de mesmo nome, juntamente com os também artistas de teatro, Janete Alves, Talvane Coutinho, José Augusto Dias Gomes, dentre outros. Foi então no 1º Festival de Teatro Amador de Campos realizado em 1964 no salão do Automóvel Club Fluminense, que Orávio apresenta a peça “Ladra” de Silvino Lopes, movimentando certo nível de oposição naquele evento, tendo sido criticado, inclusive pelo júri do festival que se retirou do certame, por trazer à baila um espetáculo marcado pela crítica social (a dita “sociedade” seria a “ladra” dos mais pobres).

Interessante pensar o que representava para os corações mais conservadores em 1964, ano este marcado pelo Golpe Militar no Brasil, uma peça teatral que tocava em pontos contundentes da estrutura social brasileira, encenada por seu grupo que, segundo o próprio Orávio, buscava como inspirações tidas como mais revolucionárias, os teatros do clássico alemão Bertolt Brecht¹³ e do

¹¹ O estilo “Vaudeville”, conforme relata Maria Helena Gomes em entrevista concedida a esta pesquisa, se notabilizou por uma influência dramática francesa, também desenvolvida nos Estados Unidos pelos anos de 1930, típica de um “teatro bem comportado”, voltado para o entretenimento das classes médias e populares.

¹² De acordo com Orávio, a questão da “convencionalidade” proposta por Stanislavski predominava no teatro campista até o início dos anos de 1960 e estava ligada a representação dos atores na peça, determinada pela estrutura física do teatro, como a centralidade da “caixa do ponto”.

¹³ Raymond Williams, em “A Política do Modernismo” (2011a), numa análise sobre a constituição das expressões teatrais como “fórum político” no século XX (isto é, concebendo os condicionantes políticos da produção teatral), posiciona Brecht, juntamente aos dramaturgos alemães Erwin Piscator e Ernst Toller, como tributário do primeiro “teatro soviético”, onde havia uma “(...) tendência oposta e mais política defendia a renúncia total da burguesia, com o propósito de passar da dissidência para a afiliação consciente à classe trabalhadora” (Williams, 2011, p.83). Desta forma, as obras “Baal” (1918) e “Tambores na noite” (1920) seguiam uma vertente radical e antiburguesa enquanto o teatro brechtiano pós-exílio em virtude do advento do Nazismo como “Mahagony” (1927) e “A ópera dos três vinténs” (1928) deram lugar a crítica explícita ligada ao cinismo. (Williams, 2011a).

teatro experimental do polaco Jerzy Grotowski. Contra um “teatro parado no tempo”, como me informa Orávio em entrevista, aquele grupo já propunha incorporar determinadas técnicas “modernas” para aquele momento no teatro campista, como a chamada “quebra da quarta parede”¹⁴ e da retirada do “ponto”¹⁵, também realizadas na peça “Ladra” que acabou por ficar na última colocação naquele festival de outubro de 1964.

A experiência teatral de Orávio se tornou ainda mais significativa para compreender os desenvolvimentos vivenciados pelo teatro amador campista nos anos de 1980, uma vez enfatizado o processo de fundação do Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) no início dos anos de 1970. Orávio já havia vivenciado a direção do teatro do Serviço Social do Comércio (SESC) desde o final dos anos de 1960, com a criação do Grêmio Amadorístico Múcio da Paixão (GAMP). Naquele momento, Orávio vinha desenvolvendo cursos de teatro no espaço do SESC que contribuíram para a formação de um grande grupo de estudantes de teatro secundaristas em torno da proposta. O grupo de Orávio acaba rompendo, em 1973, com o diretor geral do SESC, Nelson Bacellar, que os condenava por não seguir determinados padrões institucionais, deixam de utilizar as dependências da instituição para a produção teatral a partir do início de 1973.

Foi quando Orávio e seu grupo formado por artistas como Tânia Pessanha, Ricardo Pessanha, Moacir Cabral, Livia Conceição, dentre outros, decidiu, reunido no Coreto do Jardim do Liceu de Humanidades de Campos em 1973, fundar informalmente o Teatro Escola. Este grupo liderado por Orávio enquanto diretor, e ainda com a inclusão de novos artistas no ano de 1973, como João Vicente Alvarenga, Maria Helena Gomes, Félix Carneiro, Antonio Roberto Góis de Cavalcanti, conhecido como Kapi, Antônio Roberto Fernandes, dentre outros artistas, se deparou com uma questão objetiva: qual seria o espaço teatral utilizado para ensaios e montagens por aquele grupo?

Naqueles idos, Campos dispunha de escassos espaços teatrais. O antigo Trianon, já era desde os anos de 1960 mais utilizado para cinema do que para teatro, estava em vias de ser fechado e demolido em 1975. Havia também, além do teatro do SESC (ao qual Orávio continuou vinculado como diretor de teatro, paralelamente ao TECD), o espaço da Academia Campista de Letras sediado na praça Nilo Peçanha, região central da cidade, onde fora montada em 1958, por exemplo, a peça do acadêmico Godofredo Tinoco, então presidente da Academia, “Judas no Tribunal”.

Para além destes, restava apenas o praticamente recém-inaugurado pelos próprios artistas

¹⁴ Segundo Orávio, a “quebra da quarta parede” significava romper com o procedimento teatral onde as luzes de ribalta localizadas à frente do palco “cegavam” os atores em cena para que não vissem diretamente a platéia. Desta forma, haveria o contato visual direto entre palco e platéia.

¹⁵ Também chamada, de acordo com Orávio, de “caixa do ponto”, sendo esta a referência para o ritmo da leitura do texto pelos artistas durante o espetáculo teatral.

(com apoio da Prefeitura Municipal), Teatro de Bolso. Mas, curiosamente, a apresentação dos amadores de teatro campistas no novo “teatrinho” (assim chamado pelo arquiteto idealizador do projeto de construção, Raul Linhares) não era de tão fácil realização. Conta-me João Vicente Alvarenga, em entrevista, que Fernando José Gomes, então presidente da ARTA em 1966, entidade responsável naquela altura pela administração do espaço, não via com bons olhos os espetáculos que levassem algum tipo de debate político ao final do certame, chegando mesmo a proibi-los.

Não por acaso, tais direcionamentos que eram comumente assumidos enquanto “disposições diretivas”, como me informa Orávio, tanto pelo Teatro Escola quanto pelas experiências de Churchill no *Persona*, afrontavam diretamente os posicionamentos políticos assumidos pela direção da ARTA nos anos de 1960 e 1970, quando ali se intensificava fortemente a censura militar a tantas obras teatrais no Brasil a partir do Ato Institucional nº5 assinado em 13 de dezembro de 1968. (Fernandes, 2013). Assim, o espaço do Teatro de Bolso construído a partir dos amadores de teatro de Campos, basicamente germinado da experiência do Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão que doou o terreno (onde se localizava o seu antigo barracão de alegorias de carnaval na Avenida XV de Novembro no Centro da cidade) para a construção do teatro, acabava por reproduzir as tensões conjunturais do regime militar em sua rotina interna.

No entanto, a atriz e também fundadora da ARTA, Tércia Gomes, esposa de Fernando Gomes, entregou nas mãos de Orávio em 1973, a chave do Teatro de Bolso para que o espaço pudesse ser usado pelo Teatro Escola em seus ensaios. Dali em diante, até o ano de 1975, quando o Teatro é doado para a Prefeitura em regime de comodato, processo que analisarei em momento posterior do trabalho, o Teatro de Bolso passou a ser sede de produção teatral do Teatro Escola, fato que provocou certo desassossego da dita “opinião pública” campista, uma vez que a linha teórica seguida pelo TECD, fundada na experimentalidade, no teatro brechtiano, assim como nas experiências dos Centro Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) (1961-1964), suscitou questionamentos, por exemplo, da imprensa campista. Na visão do Jornal “A Notícia” em 1975, os diretores da ARTA teriam que “(...) acompanhar as atividades daquela casa de espetáculos, inclusive adotando critérios seletivos para os grupos de fora de Campos ou da cidade, em relação às peças e às montagens encenadas. Tem ocorrido que espetáculos de baixo nível são encenados oferecendo uma imagem negativa do teatro.”¹⁶

A permanência do Teatro Escola nas dependências do Teatro de Bolso nos anos de 1970 (entre os anos de 1973 e 1975) colaborou para a afirmação de uma proposta teatral de oposição cultural e política aos ditames do regime militar. Orávio e seu grupo viam o cultivo das liberdades individuais por meio da produção teatral enquanto um posicionamento crítico em relação à censura

¹⁶ Notícia intitulada “Teatro” lida na edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de julho de 1975.

e a repressão experimentadas durante aquele período. Neste sentido, a própria identidade do Teatro Escola passou a ter a sua construção associada a prática artístico-cultural de um teatro voltado mesmo, conforme me narrou Orávio, aos debates políticos propostos partir das peças realizadas no Teatro de Bolso, assim como lançou mão de intervenções teatrais públicas, naquilo que ficaria conhecido como “Jogral”¹⁷ ainda nos anos de 1970 e 1971, realizado nas praças e ruas de Campos.

A produção do TECD com Orávio transbordava o espaço do Teatro de Bolso ao procurar fomentar o diálogo com o público campista, na perspectiva, sobretudo, de formar novos artistas conscientes da conjuntura política vivenciada naquele contexto, conforme aponta o próprio Orávio em entrevista, com a abertura de cursos, de discussões não só sobre teoria teatral mas sobre cinema, fotografia, etc. A movimentação crescente do Teatro Escola em tal momento sofreu importante revés com o episódio do fechamento do Teatro de Bolso em 1976, a partir da transferência de sua administração da ARTA para a Prefeitura Municipal, fato que gerou profundas críticas dos artistas em relação a decisão tomada em polêmica assembléia daquela associação.

Como pretendo mostrar no decorrer da tese, a ligação histórica dos artistas campistas de teatro com aquele espaço nunca foi ausente de lutas e conflitos. Aliás, se mostrou fundamental a compreensão acerca das condições sociais de produção teatral na cidade de Campos justamente manifestas ao final dos anos de 1970 para iluminar a explicação sobre os grupos amadores de teatro emergentes nos anos de 1980 e de seu processo de lutas pela retomada do Teatro de Bolso como parte de suas experiências artísticas e políticas daquele decênio.

Desta forma, o movimento teatral campista que emergiu no início dos anos de 1980, como procurarei demonstrar, se mostrou historicamente tributário da bagagem acumulada das experiências, notadamente, do Grupo Persona e do Teatro Escola de Cultura Dramática nas duas décadas anteriores. Destas influências se desenvolveram, gradativamente nas produções teatrais dos anos de 1980, a perspectiva de crítica social, a adoção de novas técnicas e procedimentos, como por exemplo, a “quebra da quarta da parede”, um repertório mesmo de significados e valores, que apesar das diferenciações de conteúdo entre grupos e artistas, simbolizou, de acordo com a abordagem empreendida neste trabalho, uma espécie de “geração”.

Ali já se desenhavam mediante a atuação do Grupo Persona e do chamado TECD, as primeiras linhas de influência cultural nos termos da luta e da resistência que marcaram a expressão dos grupos teatrais dos anos de 1980. Especialmente no início dos anos de 1980, emergiram em Campos os grupos teatrais “Abertura de Teatro Amador” em 1980, os Grupos “Art-Porta Aberta” e

¹⁷ Em entrevista concedida a esta pesquisa, Maria Helena Gomes, artista campista que teve sua origem teatral no Teatro Escola nos anos de 1970, me informou que o “Jogral” era uma performance poética, um musical, não realizado num espaço fechado, sendo empreendido nas praças, em jardins, baseado em recitais de poesias, coreografias e performances teatrais.

“Gente é P'ra Brilhar não P'ra morrer de fome” em 1983, o “Grupo Arquibancada de Teatro Infantil” (GATI) em 1981. Também são fruto daquele decênio os grupos teatrais “Grupo de Teatro Pétalas de Rosas” (que se tornou o Grupo “Cana Amarga” no ano de 1991), vinculado ao Teatro Experimental Sacro, de 1982, “Grupo Visão” em 1981 sob a liderança de Moacir Cabral, “UNIART” de 1981 sob direção de Félix Carneiro, “Cena 7 Produções” sob liderança de Maria Helena Gomes e “Nós da Farsa” de Kapi originado em 1985. Os anos de 1980 também reconfiguraram o Grupo Experimental do Serviço Social do Comércio (SESC), este dirigido por Orávio de Campos Soares, fundador do TECD nos anos de 1970, e diretor do Grupo desde seu retorno ao SESC em 1978¹⁸, quando com ele migra parte dos artistas que compuseram o Teatro Escola, como por exemplo, João Vicente Alvarenga, Maria Helena Gomes e Leonice Pereira Barreto.¹⁹

Entre 1980 e 1985, a fundação dos grupos acima citados passou a representar naquela cena uma intensidade relativa às formas de percepção dos artistas em suas demandas e práticas num período complexo de transição política brasileira, e que de acordo com a sugestão do historiador Sergio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil” (1996)²⁰ ao analisar as vicissitudes da transição “rural-urbano” nos anos de 1930, situava “um mundo que não havia morrido”, isto é, a experiência traumática originada nos anos de ditadura, e “outro que não havia nascido”, qual seja, a experiência de uma democracia substantiva, o que formalmente só aconteceria ainda de modo vacilante a partir de 1985, com a eleição indireta de Tancredo Neves para Presidente, marco inicial da chamada “Nova República”.

Empiricamente, foi neste limiar que se deu a emergência do movimento teatral amador campista que em sua diversidade propositiva em termos de seu repertório teatral retrava

¹⁸ Faço questão de destacar que a vinculação de Orávio, segundo as informações dispendidas em sua entrevista a esta pesquisa, ao teatro que se perfazia no SESC se deu da seguinte forma: em 1968, Orávio participa da formação do Grêmio Amadorístico Múcio da Paixão (GAMP) que era responsável pelas atividades do teatro experimental do SESC, em 1972, no SESC, se dá a fundação da Teatro “Múcio da Paixão” que levava o nome do avô de Orávio. Este, a partir do desenvolvimento de cursos de teatro naquela instituição, inspira a criação do chamado Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) que emergirá, em 1973, a partir da saída do grupo que estudava com Orávio nas dependências do teatro do SESC. O Teatro Escola permanece sediado no Teatro de Bolso de 1973 a 1975. Neste período, Orávio, diretor do Teatro Escola, permanece vinculado ao Grupo de Teatro do SESC até 1976. Entre 1976 e 1978, Orávio se afasta das atividades do SESC. Retorna em 1978 para assumir a direção geral do Grupo Experimental do SESC.

¹⁹ Para a periodização dos grupos selecionados para análise, ver Quadro 1.

²⁰ O cenário dos anos de 1930 que Sergio Buarque (1996) desenha, diz respeito a uma forma de transição de uma atmosfera social dita “tradicional”, de raízes ibéricas, marcada por uma cultura política extremamente fragmentada, para a figura de um “Brasil Moderno”, marcado pela urbanização e o aniquilamento de suas raízes, “(...) estaríamos vivendo assim entre dois mundos: um definitivamente morto e outro que luta por vir à luz.” (Holanda, 1996, p. 180). Cabe ao analista Buarque vislumbrar as possibilidades de “nossa revolução”, que como diz, será: “(...) a dissolução lenta, posto que irrevogável, das sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar. Em palavras mais precisas, somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as conseqüências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar.” (Holanda, 1996, p.180).

culturalmente e politicamente o cenário em destaque. A fundação dos grupos teatrais campistas firmava como marca principal a heterogeneidade de suas identidades. Ali se formou desde o Grupo Abertura de Teatro Amador e sua proposta de um “teatro político” sob a participação dos artistas Fernando Leite Fernandes, Anthony William Matheus, conhecido posteriormente como “Anthony Garotinho”,²¹ Ricardo André Vasconcellos, Sergio Mendes, Juscelino Resende, Jorge Luiz dos Santos, Rose David, Sheila Regina, Guilherme Leite, até o Grupo Arquibancada de Teatro Infantil, o GATI,²² e sua proposta de construção criativa de novas consciências infantis, com a participação de Ana Maria Coelho, Maria Helena Gomes, Félix Carneiro, João Vicente Alvarenga, por exemplo.

Imbricados naquela experiência histórica também estavam o teatro de crítica social a partir da juventude com o Grupo Art-Porta Aberta de Dedé Muylaert, Luís Carlos Soares, Ondina Muylaert, Dario Filho, e o teatro do “Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome” com suas montagens relendo clássicos da literatura brasileira por Fernando Rossi, Joilson Bessa, Ledo Ivo, Cláudia Caetano, Marcelo Sampaio. Dimensionava também a produção teatral campista daquele tempo o Grupo Experimental do SESC, com a experiência acumulada de Orávio de Campos somado a Avelino Ferreira, Leonice Pereira, Neusimar da Hora, Wilson Heindenfelder e tantos outros.

Foi a partir da vivência destes grupos e artistas no início dos anos de 1980, isto é, da produção fundamental de seus espaços de sociabilidade, notadamente política, como o movimento estudantil secundário a partir do Liceu de Humanidades, do Colégio Estadual Nilo Peçanha, do Colégio Estadual José do Patrocínio, e também superior, vivido na Faculdade de Filosofia de Campos, na Faculdade Cândido Mendes de Campos, por exemplo, que também se tornaram possíveis as múltiplas trajetórias dos personagens que desaguaram no teatro amador.

Estes espaços produziram uma rotina mesma de aproximação de experiências somadas as

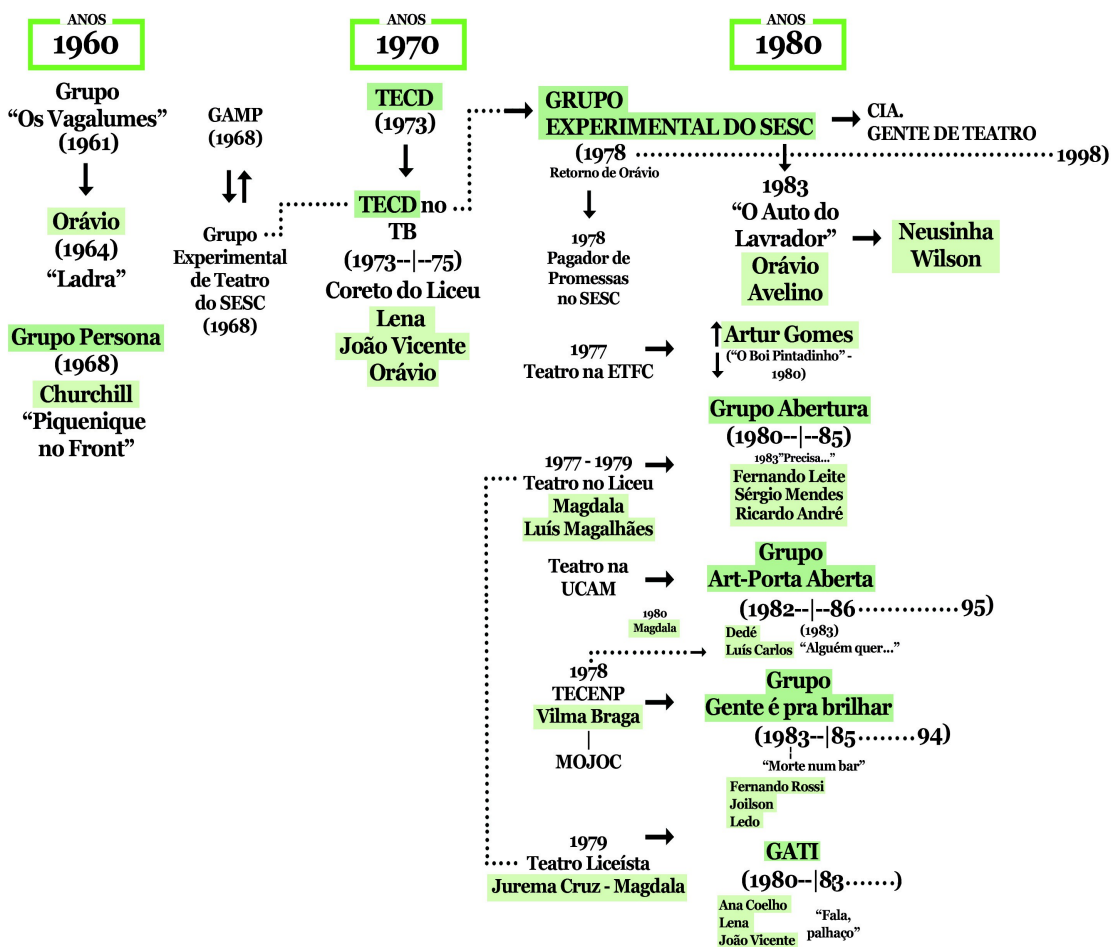
²¹ O campista Anthony William Matheus de Oliveira, conhecido como “Anthony Garotinho” foi eleito aos 28 anos para a Prefeitura de Campos, pelo PDT. Garotinho emergiu na cena política a partir de sua experiência no Rádio e no Teatro Amador Campista, sendo ator e diretor do Grupo Abertura de Teatro Amador nos anos de 1980. Alcançou o cargo de vice-presidente da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) em 1983. Não eleito para a Câmara de Vereadores de Campos, em 1982, pelo PT, elegeu-se Deputado Estadual em 1986, já pelo PDT antes de se candidatar ao Executivo Municipal em 1988, cumprindo primeiro mandato como Prefeito de Campos de 1989 a 1992. Foi Prefeito também de 1997 a 1998 pelo PDT, quando sai para disputar o cargo de Governador do Estado do Rio de Janeiro, que exerce de 1999 a 2002, pelo PSB. Foi Deputado Federal de 2001 a 2015, pelo PR. (Ver Soffiati, 2003; Alvarenga, 1993).

²² Após a análise dos dados da pesquisa, retirei do escopo do objeto a figura do Grupo Arquibancada de Teatro Infantil (GATI) fundado por Ana Maria Coelho em 1981. Explico-me: a discussão em torno dos grupos amadores presentes nos anos de 1980 em Campos empreendida nesta tese têm como objetivo a observação sobre as formas emergentes relativas à produção artística e políticas de suas trajetórias. Neste sentido, o surgimento do GATI naquele década não representou essencialmente um processo de emergência de uma forma teatral de resistência, na medida em que Ana Maria Coelho, em entrevista, diz não ter tido muito envolvimento com as questões políticas do teatro naquele momento. Outros personagens como Maria Helena Gomes e Félix Carneiro traziam mais a marca de suas trajetórias vinculadas ao TECD com Orávio nos anos de 1970. Não se formava ali exatamente um “espírito de corpo” que notabilizasse tal grupo na perspectiva de “resistência”.

idas ao Bar Vermelho e ao Bar Doce Bar no centro da cidade de Campos, para se discutir a vida, a política e o teatro, aos diretórios municipais dos partidos políticos ainda nascentes naquele momento como o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Democrático Brasileiro (PDT) em 1981. Também o encontro nos Festivais de Teatro Universitário de 1980 e 1986 no Teatro de Bolso, local de produção e luta pelas condições de produção dos amadores. Como pontuei rapidamente nesta seção, o Teatro de Bolso apresentava uma ligação orgânica com os artistas campistas, sendo fortemente ressignificada por meio das lutas pela afirmação de seus sentidos, artísticos e políticos, no contexto histórico dos anos de 1980. Para uma visualização mais sistemática dos grupos teatrais emergentes nos anos de 1980 em Campos, em termos de sua genealogia histórica no teatro campista, exponho de modo ilustrativo os grupos selecionados para fins de análise nesta tese, no quadro que segue abaixo:

MAPEAMENTO DOS GRUPOS

Quadro 1 - Cronologia e linhagens dos grupos analisados



O Problema

O problema sociológico está aqui construído por meio da compreensão do “teatro amador”, especificamente em relação aos grupos como o Grupo Experimental do SESC, o Grupo Abertura, o Grupo Art-Porta Aberta, o Gente é pra Brilhar não pra morrer de fome, como e enquanto fóruns emergentes de luta cultural e política em Campos a partir dos anos de 1980.

Objetivamente, entender o teatro amador campista nestes termos significa captar a luta por suas condições de produção teatral nos anos de 1980, especificamente, através do anseio de retomada do Teatro de Bolso pelos artistas em 1983, e como aquele processo representou, segundo as narrativas construídas pelos personagens a esta pesquisa, um ponto de unidade do movimento teatral em Campos revelando assim determinadas contradições e conflitos inerentes a própria “geração”. Noutras palavras: como a luta pelo Teatro de Bolso representou um elemento fundamental para a emergência de uma “estrutura de sentimentos”, representada pelas experiências artísticas e políticas dos artistas campistas de teatro dos anos de 1980?

Fato é que para o processo de emergência dos grupos amadores de teatro dos anos de 1980 contribuíram diretamente circunstâncias históricas que remontam a segunda metade dos anos de 1970. Primeiro é importante salientar que já em 1975 o episódio da demolição do antigo Cine-Theatro Trianon, vendido para que em seu lugar fosse construída uma agência do Banco Brasileiro de Descontos, fundamentalmente sinalizou o desfecho de uma época teatral expressiva da presença das companhias teatrais brasileiras e estrangeiras nos palcos campistas, que desde 1921, quando o teatro foi inaugurado, simbolizava culturalmente a pujança econômica campista fomentada pela produção e comercialização do açúcar, sobretudo, nos anos de 1920, como pontua Alves (2009).²³

A “morte” do Cine-Theatro Trianon em 31 de julho de 1975, vendido pela Família Esperança, proprietária do teatro, para o tal Banco, ocorreu durante a segunda gestão de José Carlos Vieira Barbosa, o “Zezé Barbosa”, a frente da Prefeitura de Campos de 1973 a 1976, representou um capítulo importante nas relações de força política entre os artistas de teatro e o Poder Público Municipal. Embora já dispusessem do Teatro de Bolso desde 1968, o fato histórico de demolição do Trianon passou a ser percebida pelos artistas de teatro amador enquanto uma “perda” sentida no âmbito da história cultural do município, ou como aponta Alvarenga (1993) como um “(...) crime cúmplice pela insensibilidade política e cultural do Prefeito José Carlos Vieira Barbosa que não

²³ Alves (2009) representa o cenário campista dos anos de 1910 e 1920 desta forma: “Os anos 1910/20 foram de euforia. Anos de dinheiro farto, trazido pelo açúcar, que jorrou das turbinas e pelo vaivém dos negócios empreendidos no Café High Life, a bolsa de negócios, onde circulavam as cocotes francesas. Do largo da imprensa e do Boulevard do Comércio saíam as novidades.” (Alves, 2009, p.119).

se interpôs na negociação entre a diretoria do Banco e a família Esperança, proprietária do Teatro, no sentido de impedir que aquele patrimônio fosse destruído.” (Alvarenga, 1993, p.107).

Embora já não fosse um espaço tão mais dedicado às apresentações teatrais desde sua última reforma no ano de 1963²⁴, sendo ocupado majoritariamente pelas chamadas “sessões contínuas” de cinema, como lembra Orávio em entrevista, o Trianon, apesar de ser considerado pelos artistas um espaço caro para aluguéis visando o ensaio e a montagens de espetáculos, havia sido durante cinquenta anos (entre 1920 e 1970), um dos poucos fóruns teatrais²⁵ existentes na cidade, sendo palco inclusive para o surgimento de um dos primeiros grupos amadores campistas, nos anos de 1920, o Grêmio Dramático Lauro Sodré, que reunia artistas como Baldomero Morgado, Leal Pinella, Oswaldo Tinoco, Lia Márcia, dentre outros.²⁶

Desta forma, a ausência do Trianon no cenário teatral campista a partir dos anos de 1970 passou a representar, ainda que tradicionalmente reservado ao fazer (e lazer) cultural das classes mais abastadas, como pretendo mostrar, um revés no que tange, tanto menos a expressão cultural de um estilo de fazer teatro não tão afinado com as propostas em voga nos anos de 1970 (como por exemplo, segundo Garcia (2004), o Teatro do Oprimido de Augusto Boal), quanto mais em seu valor arquitetônico e histórico na formação social campista.

Cumprir acentuar que, nos idos dos anos de 1970, a situação conjuntural da economia local impelia perdas significativas no que diziam respeito ao estado da produção teatral campista. Naquele decênio, a demolição do Trianon tinha como fator explicativo o processo em curso de falência de grande parte das usinas de açúcar²⁷ componentes do sistema sucroalcooleiro (de produção e comercialização do açúcar) da cidade, iniciado ainda nos anos de 1920 com a perda crescente do monopólio de produção açucareira para os paulistas, conforme narra Alves (2009).

²⁴ Em texto no Jornal “A Cidade” de 10 de junho de 1975, Orávio de Campos escreve que : “Em termos de teatro (...) realizou seu último espetáculo de teatro em 1963, com a peça “O Terceiro Homem” de Adail Mendes com o Grupo Casimiro Cunha, da Escola Jesus Cristo, tendo no elenco Hely Borges, Alberto Fernandes, Nely e Rubens Fernandes, Otonier Leite, Helinha Borges e Orávio de Campos.”

²⁵ Entre 1920 e 1970, conforme acessei em informações dispendidas por Orávio de Campos e Winston Churchill em entrevista, se notabilizaram para além do palco do Cine-Theatro Trianon, por um lado as apresentações teatrais através dos clubes sociais, como o Clube de Regatas Saldanha da Gama e o Automóvel Club Fluminense dando vazão aos primeiros ímpetus amadorísticos no teatro campista, e por outro lado, no teatro de variedades assistido primeiro no Circo de Antonny Vasconcellos nos anos de 1940 e depois no Circo Orion, chamado também de Pavilhão de Zé Gamela, apelido de seu proprietário Divaldo Gomes Ribeiro, nos anos de 1970.

²⁶ Notícia lida na edição do Jornal “A Cidade” de 10 de junho de 1975.

²⁷ Fato é que o declínio do setor sucroalcooleiro neste tempo, representado pelo fim de grande parte das “usinas” (segundo Francisco (2009) até a década de 1970, havia um total de 24 usinas no Estado do Rio de Janeiro, das quais 15 estavam localizadas em Campos. No final de 2008, havia apenas 7 em funcionamento em todo o Estado, sendo que desse total, 4 encontravam-se localizadas em Campos), reorientou a vida política e cultural campista, deixando para trás a época de opulência econômica trazida pelo açúcar.

O mesmo açúcar que havia germinado em termos econômicos, não somente o antigo Trianon em 1921, mas também o Theatro São Salvador em 1845 e o Theatro Orion em 1910, ambos construídos pelo Capitão Carneirinho, fez decair, gradativamente, os seus bens culturais teatrais no tange aos espaços, fóruns e linhas de produção.²⁸ Sem o Trianon, demolido, os artistas que já contavam com o Teatro de Bolso faziam sete anos (inaugurado em 1968), começaram a sentir profundas alterações no estado da produção da chamada, pelos próprios, “classe teatral”.

Foi justamente no ano de 1975 que se deu desativação da ARTA e o início do processo de cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura Municipal, consolidado em 1976, eventos centrais para a compreensão do problema aqui em voga. Fundamental observar que naquele ano de 1975, Amaro Prata Tavares, poeta e jornalista campista, era o presidente da associação teatral ao mesmo tempo em que ocupava o cargo de Diretor do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura durante o segundo governo de Zezé Barbosa. Prata Tavares como forma de superar as dificuldades impostas pelo cenário econômico campista nos anos de 1970 que impunha complicações estruturais na manutenção do Teatro de Bolso, sugere (algo já sinalizado pelo próprio Zezé Barbosa em julho de 1975)²⁹, a doação do pequeno teatro à municipalidade “(...) tendo sido assunto prioritário em pauta, para a Assembléia Geral Extraordinária da ARTA, juntamente com o Clube Tenentes de Plutão, instalada em caráter permanente, no dia 30 de setembro de 1975, na sede da Associação Comercial e Industrial de Campos (...)” (Alvarenga, 1993, p.137).

Prata Tavares, que já era não mais Presidente da ARTA desde 20 de fevereiro daquele ano quando pediu demissão do cargo, encaminha a proposta de transferência de administração do teatro para a Prefeitura, alegando que a entidade não possuía, naquela altura, condições financeiras para a manutenção do local. A Assembléia composta por nove membros³⁰ que legalmente não poderia deliberar por motivo de ausência de quórum suficiente (seria necessário $\frac{3}{4}$ dos associados, algo em torno de 30 membros), elege uma Junta Governativa da ARTA formada por Aloysio da Cruz Barroso, Francisco Ferreira do Valle e Jorge Monteiro que ficaria responsável por elaborar o termo de doação do terreno e instalações do Teatro de Bolso à Prefeitura. (Alvarenga, 2015).

Dos presentes, apenas Orávio de Campos Soares, membro do TECD, votou contra a cessão

²⁸ A combinação estrutural da crise do setor sucroalcooleiro no âmbito das usinas campistas, a operar historicamente como promotoras da vida social e cultural das classes mais abastadas da cidade, com os direcionamentos arbitrários impostos pela ditadura militar brasileira (naquele momento expressa pela face perversa do AI N° 5 deflagrado em 1968, a intensificar a perseguição política e a censura à produção artístico-cultural pelo regime militar), fez com que se transformasse duramente a produção teatral campista, provocando restrições decisivas no caminho para um cenário mais agudo de autoconsciência dos artistas de teatro.

²⁹ Notícia “Teatro” lida no Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de julho de 1975.

³⁰ Oito membros da ARTA e um do Clube Tenentes de Plutão, dentre estes Amaro Prata Tavares, presidente demissionário, Herbson Freitas, então presidente, o secretário Belcy de Moraes Coutinho, Jorge Monteiro, representante da do Clube Tenentes de Plutão, Francisco Ferreira do Valle, Aloysio da Cruz Barroso, Orávio de Campos Soares. (Alvarenga, 1993).

do Teatro à Prefeitura em 1976, em regime de comodato³¹, verificado que a destinação do patrimônio da associação para outrem só poderia se dar uma vez dissolvida a própria associação, o que não havia acontecido legalmente. O saldo histórico dos anos de 1975 e 1976 não parecia ser dos mais animadores para os artistas campistas de teatro: o Trianon vendido e demolido, o Teatro de Bolso entregue à Prefeitura em polêmica decisão, e a própria ARTA, após os conflitos derivados dos posicionamentos contrários dos amadores quanto ao destino dado ao Teatro de Bolso entra em um período de inatividade que só encerraria no ano de 1983. Considero que estes elementos são centrais para o entendimento tanto do próprio processo de emergência dos grupos campistas de teatro nos anos de 1980 quanto de suas experiências de luta por hegemonia, no sentido de imprimir as suas marcas singulares nos destinos da produção teatral campista vindoura.

Questiono, por exemplo, o seguinte: sob quais circunstâncias históricas se deu o encontro dos artistas campistas de teatro naquele momento? Em que medida as transformações processadas na estrutura teatral campista dos anos de 1970 produziram uma prática social de luta dos artistas que surgiam, sem terem espaços teatrais físicos para ensaios e montagens, exceto o teatro do SESC? Na mesma proporção, de que forma as dificuldades que se anunciavam na década anterior para o desenvolvimento da prática teatral campista contribuíram para a emergência de uma “estrutura de sentimentos” nos termos de Williams (2011a; 2011b), como produto e produtora de um panorama de produção teatral marcada pela luta e pela resistência, culturais?

Em tempos simbolizados pelos ideais de “abertura” e pelo acirramento da luta política em nome da construção da democracia brasileira, a experiência teatral de Orávio originada nos anos de 1960 e 1970, basicamente nas fileiras do Teatro Escola, encontrava, na rotina interna no teatro do SESC (para onde Orávio retorna em 1978), outros personagens que já o acompanhavam no grupo como João Vicente Alvarenga e Maria Helena Gomes, assim como a ele se vincularam novos personagens como Avelino Ferreira, militante de esquerda e entusiasta da causa teatral, recém-chegado de Belo Horizonte em 1979.

O Grupo Experimental do SESC a partir de 1978 propunha, a partir das experiências por personagens de Orávio na bagagem herdada do Teatro Escola, a formação de novos atores e atrizes de teatro desenvolvidos sobretudo das incursões de Orávio pelas escolas públicas da cidade, intento que foi responsável por descobrir jovens artistas para o teatro amador nos anos de 1980, como por exemplo, Neusimar da Hora e Wilson Heindenfelder, oriundos respectivamente, do Colégio Estadual José do Patrocínio e do Instituto Professor Aldo Muylaert (IEPAM).

Um dos traços característicos da emergência da formação dos jovens artistas campistas foi

³¹ Segundo os entrevistados, este regime previa a manutenção e a administração do teatro pela Prefeitura Municipal e a direção artística exercida pela ARTA.

nos anos de 1980, como pretendo enfatizar, a vinculação estreita entre a experiência teatral e as lutas travadas pelo movimento estudantil, de nível secundário ou superior. Assim sendo, encontrei as trajetórias dos jovens poetas Anthony Matheus e Fernando Leite Fernandes ainda com seus 17 e 18 anos, como alunos de nível secundário do Liceu de Humanidades de Campos, e que ali sob inspiração artística e política da professora de Teatro, Magdala França Vianna, e do professor de Química, Luís Magalhães, já encenavam as suas primeiras peças teatrais como “Retorno a 200 metros” de 1977, de autoria de Fernando Leite, e “Coisas que saíram da gaveta” de 1979, de autoria de Anthony Matheus.

No mesmo Liceu de Humanidades se deu a gênese da experiência teatral do GATI a partir de 1980 com a presença da professora Ana Maria Coelho com a peça “História de Lenços e Ventos”, a partir da linhagem teatral desenvolvida na escola, conhecida como “Teatro Liceísta” a partir dos esforços de Jurema Cruz desde os anos de 1960. Também nos idos de 1981 e 1982, a presença da professora Magdala na Faculdade Cândido Mendes foi responsável pelo início das atividades do Grupo Experimental da Cândido Mendes a partir da peça adaptada da coletânea de poemas do jovem artista Dedé Muylaert, “Trilhas – a Oração da Guerrilheira” de 1982. Dali se originou o Grupo Art-Porta Aberta que iniciou os seus trabalhos com a peça “Alguém quer comprar um sonho?”, dirigida pelo jovem estudante Luís Carlos Soares, apresentada no Teatro de Bolso em agosto de 1983.

Somam-se as experiências dos jovens artistas, Fernando Rossi, que já vinha dos primeiros contatos com o Teatro Experimental do Colégio Estadual Nilo Peçanha (TECENP) nos anos de 1970 sob inspiração da professora Vilma Braga, e Joilson Bessa, tendo iniciado seus estudos de teatro no Movimento Jovem Cristão (MOJOC) vinculado ao Convento Redentorista da Igreja Católica em Campos no início dos anos de 1980. Estes jovens artistas, juntamente a outros personagens como Ledo Ivo, Cláudia Caetano, Marcelo Sampaio, fundam o Grupo “Gente é p'ra Brilhar e não p'ra morrer de fome” em 1983 através da montagem de “As Primícias” de Dias Gomes.

A verve teatral sentida no início dos anos de 1980 em Campos também foi fomentada, no mesmo ano de 1983, pelo Grupo Experimental do SESC que a partir da liderança de Orávio (tendo retornado a produzir espetáculos no SESC desde 1978 com a montagem de “O Pagador de Promessas”) produz a peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo”, de autoria do próprio Orávio, que tinha como objetivo central denunciar a situação miserável dos trabalhadores cortadores de cana empregados nas fazendas e usinas da cidade.

O repertório teatral dos grupos amadores do início dos anos de 1980 foi se perfazendo a partir de experiências características daquele tempo, dentre as quais, o tom de crítica e contestação

expressos nas linhas do texto de “Alguém quer comprar um sonho?” do Art-Porta Aberta, escrita por Dedé Muylaert (utilizando o pseudônimo Pedro Laccourt), colocando em xeque a conjuntura política e cultural que acometia os jovens filhos dos anos de 1970, assim como em “As Primícias” dirigida por Fernando Rossi no “Gente é p’ra Brilhar...”, a discutir criticamente a prática social do proprietário de terras, historicamente no Brasil, ter a primeira relação sexual com as jovens de sua região antes do seu casamento.

Tais conteúdos encontravam eco por exemplo, nas montagens do Grupo Abertura, onde em 1983, Anthony Matheus Garotinho e Fernando Leite levam à cena do Teatro de Bolso a peça “Precisa Acontecer Alguma Coisa”, em que há a contestação explícita dos autores em relação a estrutura social campista, dimensionando ali uma ideia normativa de algo que deveria necessariamente ser superado. Em uma vertente semelhante, o poeta Artur Gomes que desenvolvia suas práticas teatrais desde os anos de 1970 a partir de sua experiência na Escola Técnica Federal de Campos, muito próximo ao início do Grupo Abertura, monta a peça “O Boi Pintadinho” em 1980, a partir de um conjunto de poemas autorais, os quais traziam em seus versos, os desafios conclamados por sua geração: “(...) levanta, meu boi, levanta, que é hora de levantar, acorda boi, povo todo povo, é boi que tem que lutar (...)” (Gomes, 1980, s/p.)

O movimento teatral campista daquele tempo, em termos de sua produção estrita das peças e montagens dos grupos citados, não dissociou em grande parte, suas trajetórias de uma prática de engajamento social e político no sentido de uma postura característica de sua formação, se constituindo conforme analisarei, uma das razões históricas de sua emergência. Foram estes grupos e artistas de teatro que estiveram na linha de frente das principais lutas e demandas da classe teatral no decorrer dos anos de 1980, dentre as quais o processo de retomada do Teatro de Bolso a partir de 1983, através de ocupação realizada pelos jovens amadores de teatro com o objetivo de tornar disponível a histórica (e praticamente única) casa de espetáculos teatrais da cidade naqueles idos.

Com intuito de pôr fim a profunda intermitência do Teatro de Bolso, isto é, seu fechamento constante iniciado no ano de 1976³² sob a alegação de feitura de reformas pela Prefeitura Municipal, os artistas a partir dali buscaram influir diretamente na organização do teatro campista, como pretendo demonstrar ao longo da tese, fato também clarificado pela reativação de sua associação, a ARTA, em 21 de junho de 1983, tendo como presidente, Avelino Ferreira, representante do Grupo Experimental do SESC, e Anthony Matheus Garotinho como vice-presidente, representante do Grupo Abertura, também estando presentes na mesma chapa Fernando Rossi, Dedé Muylaert, Luís Carlos Soares, já expressando na sua ata de reativação, os objetivos históricos fundamentais da associação renovada, quais sejam: “(...) 5) levantamento das necessidades do Teatro de Bolso; 6)

³² Ver Quadro 2, “A intermitência do TB” em “Apêndice”.

desvinculação do Teatro de Bolso da Prefeitura; manutenção do Teatro de Bolso; 7) administração do Teatro de Bolso (...)" (Alvarenga, 1993, p. 211).

De 1983 até 1988, os artistas de teatro amador potencializaram suas ações políticas através da ARTA assim como das frentes de luta promovidas pela Federação Estadual de Teatro Amador do Estado do Rio de Janeiro (FETARJ). Elaboraram suas produções teatrais na rotina interna de seus grupos, ansiando um processo de consolidação como e enquanto “porta-vozes” do teatro campista, escolhendo estrategicamente o símbolo político do então Prefeito Zezé Barbosa como “antípoda” de um tempo histórico, marcado pela demolição do Trianon em 1975 e pelo fechamento recorrente do Teatro de Bolso quando ele passou a ser administrado pelo Poder Público Municipal em 1976. O movimento teatral amador, expresso nas fileiras da chamada “geração do Teatro de Bolso”, parecia portar as promessas de transformação política e cultural mediante a luta pelo Teatro de Bolso como ponto de tensão nas relações políticas entre a ARTA e a Prefeitura Municipal.

Dialeticamente, como a abordagem do “materialismo cultural” via análise das proposições gerais dos “Estudos Culturais” irá aqui sugerir, os esforços dos grupos amadores de teatro protagonistas durante o recorte temporal definido para este trabalho, procuraram até o limite histórico de suas possibilidades artístico-culturais exercer importantes pressões políticas sobre a ordem social dominante em Campos ao longo dos anos de 1980, estado de coisas este, responsável, segundo os artistas, por demolir o Trianon, fechar recorrentemente o Teatro de Bolso³³ e desativar a ARTA. Deste modo, a própria condição de emergência de um estilo de fazer teatro ainda originado nas experiências de Churchill e Orávio nos anos de 1960 e 1970, tornou possível a feição de um movimento teatral sob o signo da “resistência”, porque sempre, conforme será analisado adiante, presente nas frentes de luta da classe teatral, ansiando fortemente o protagonismo cultural nos processos de transformação histórico-política no decorrer daquela década em Campos.

Justificativa

A construção do objeto e do problema de pesquisa demandou uma análise retrospectiva da história teatral do município de Campos, anterior ao recorte temporal da tese, para descobrir o lugar social ocupado pelo teatro na configuração mesma de uma “identidade campista” no desenvolvimento histórico de sua formação, como aponta Alves (2009; 2013), desde os fins do século XVIII com a construção da primeira sala de teatro no município, a “Casa da Ópera” em 1795, como retratado por Múcio da Paixão em *Os Theatros de Campos* (1919), e que significou

³³ Demonstro em seção posterior desta tese o que denomino por “intermitência do Teatro de Bolso”, ou seja, os seus episódios de fechamento e abertura desde 1976, quando se torna administrado pela Prefeitura, até o final da década de 1980.

toda a vida teatral campista do século XIX. (Paixão, 1919).

Fato é que o teatro passou a representar na formação sócio-histórica de Campos um forte elemento de configuração de uma auto-imagem municipal, fomentada pelos grupos dominantes em sua história política, marcadamente, os fazendeiros e os comerciantes, que desfrutavam das idas aos teatros existentes na cidade a partir da segunda metade do século XIX até, ao menos, os anos de 1920, contexto de predominância de Campos na produção e comercialização do açúcar, conforme mostra Alves (2009). Tais grupos sociais e políticos, podendo ser entendidos mesmo enquanto o delineamento de uma “elite política” no primeiro quartel do século XX, como também salienta Alves (2009), viam no teatro uma forma de reprodução de um “estilo de vida” típico de um processo de transição dos estratos mais abastados da cidade naqueles idos. O teatro passou a desempenhar uma ponte entre um mundo em declínio, aquele da nobreza rural aristocrata, e um vir a ser, isto é, a expressão da auto-afirmação no espaço urbano de uma “high society”³⁴ campista.³⁵

É notório visualizar que, ao menos na primeira metade do século XX, e marcadamente nos anos de 1910, 1920 e 1930, a expressão teatral concorre para configurar uma “concepção de mundo” campista, uma vez que também conforma o amplo cenário de projeção de uma auto-imagem de Campos no Estado do Rio, como por exemplo, com a construção do Trianon em 1921, homônimo do Trianon carioca³⁶, através do florescimento cultural verificado pela produção açucareira naqueles idos. O desenvolvimento, tanto das casas de espetáculos teatrais quanto da produção teatral propriamente dita, produziu os espaços de “sociabilidade” dos estratos mais abastados da dita “sociedade campista”, com o cultivo do “gosto”, do “conforto” e do “luxo”, simbolizados pelo passeio na Praça São Salvador, pelas tardes na Confeitaria Americana, ou pela ida ao Teatro Orion para assistir ao que se apresentava de mais atual em matéria de ópera e canto lírico, como apontado por Alves (2009).

³⁴ A noção de “high society” exposta por Santafé (2002) ilustra a presença dos grupos sociais mais abastados a partir dos anos de 1920, de modo geral, aburguesados, pertencentes em sua maioria à classe campista dos comerciantes e “industriais” (“usineiros”). Também comportavam os estratos profissionais bacharelescos, como médicos, advogados e engenheiros. A chamada “high society” elencava como seus espaços principais de sociabilidade, as recepções, festas e páreos no Jockey Club de Campos, os carnavais de salão no Automóvel Club Fluminense e Saldanha da Gama, e o cultivo do teatro, primeiro no Trianon e depois nos próprios espaços de seus grupos, como o “porão-buete” (espaço reservado para as apresentações teatrais) do Grupo Teatro Chacrinha. (Santafé, 2002).

³⁵ O escritor campista José Cândido de Carvalho em “Olha para o céu, Frederico!” (1957) narra a ascensão econômica e política de Eduardo de Sá Meneses, quando seu tio Frederico de Sá Meneses falece deixando como herança o empreendimento do engenho na localidade de São Martinho em Campos no primeiro quartel do século XX. O engenho que se transformaria, em pouco tempo, em formato industrial de usina trazia aos personagens viventes daquela trama, a partir da pujança econômica da usina, a vivência constante nos espaços dos teatros. José Cândido narra nesta passagem, os divertimentos da personagem Dona Lúcia, viúva de Frederico, proprietário do engenho de São Martinho: “De vez em quando Dona Lúcia estipulava: - Vou para Campos, passar uns dias na casa das minhas primas da Rua da Jaca. Talvez que estivesse fora do São Martinho, no gozo de um teatro ou de alguma pantomima de circo de cavalinho.” (Carvalho, 1957, p.81).

³⁶ Segundo Carvalho (2012), o Trianon do Rio de Janeiro, representando o centro da atividade teatral brasileira naquele tempo, estava localizado na Avenida Rio Branco, nº 181, no Centro da capital, tendo sido inaugurado em 1910, e administrado por Leopoldo Fróes. (Carvalho, 2012).

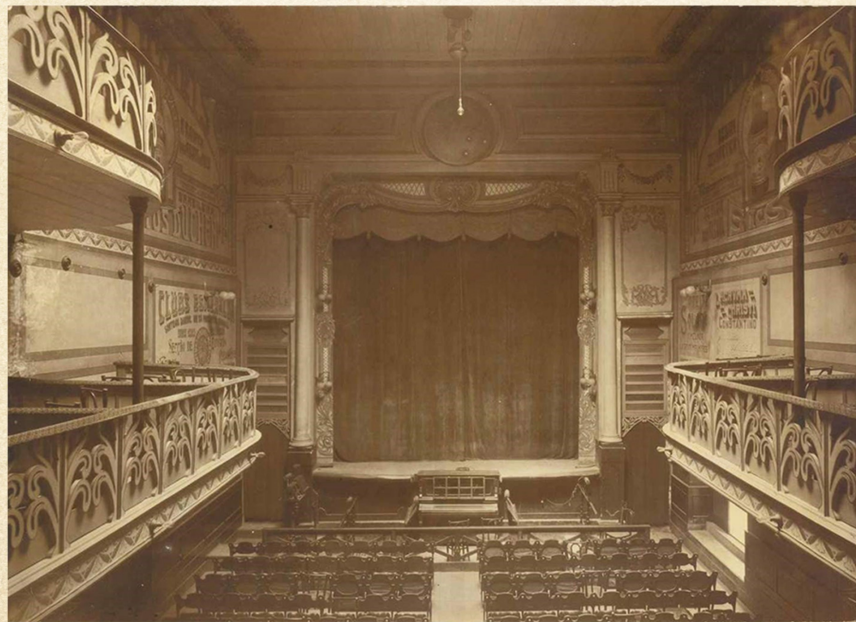
Nestes termos, concebo o lugar social ocupado pelo teatro, pelo consumo cultural do teatro pelos setores mais “açucarados” da Planície na primeira metade do século XX, não representando aqui uma tentativa de elaborar uma “história social do teatro” exatamente, nas suas análises internas a produção cultural, como bem fez Hermeto (2014) ao investigar o desenvolvimento do campo teatral brasileiro nos anos de 1970, mas como forma de acessar sociologicamente a complexidade das tensões envolvidas nas emergências, nos conflitos, nas disputas levadas a cabo pelos artistas de teatro em nome do direito legitimado de construir e de dizer sobre a chamada “identidade campista”. Defendo o argumento de que compreender o teatro campista, nas suas mais diversas clivagens históricas me parece um modo instigante de perceber as idas e vindas, os múltiplos processos sociais que significaram durante, basicamente todo o século XX, a configuração de Campos enquanto uma “cidade”.³⁷

Mostrou-se relevante, com isto, captar os movimentos dos grupos de teatro amador em Campos desde a sua origem desde os anos de 1920 com o Grêmio Amadorístico Lauro Sodré germinado ainda no palco do Trianon, avançando pelos anos de 1940, 1950 e 1960, com a criação do Grêmio de Amadores Tenentes de Plutão (desenvolvido a partir do clube carnavalesco de mesmo nome), a partir de personagens como Fernando Gomes, Tércia Gomes, Hely Borges, do Grêmio Amadorístico “Múcio da Paixão” (GAMP) ligado ao SESC em 1968 a partir da liderança de Josélia Haddad, do Grêmio Teatral de Amadores “Casimiro Cunha” de 1957 com Rubens Fernandes e Nely Fernandes, do Grêmio Teatral “Os Vagalumes” do início dos anos de 1960 já com Orávio Soares, do “Teatro Chacrinha” de 1964 com a presença de Estela Braga e Solano Braga, presentes todos eles já na fundação da ARTA em 1965, conforme mencionado no Boletim N° 1 da referida associação.

³⁷ Penso o conceito de “cidade” a partir da perspectiva do sociólogo alemão Georg Simmel em sua conferência clássica *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito (Die Großstädte und das Geistesleben)*, tradução de Leopoldo Waizbort. (Simmel, 2005). Segundo Simmel: “(...) é função da metrópole fornecer a arena para este combate e a reconciliação dos combatentes. Pois a metrópole apresenta as condições peculiares que nos são reveladas como as oportunidades e os estímulos para o desenvolvimento de ambas essas maneiras de conferir papéis aos homens.” (Simmel, 1976, p. 25). (Grifo meu).



Img. 1



Img. 2

*Na Imagem 1, a fachada do Theatro Salvador em 1916.
Na Imagem 2, a área externa do Theatro Orion em 1913.
(Ver Lista de Imagens).*



Img. 3



Img. 4

Nas Imagens 3 e 4, a entrada principal do Cine-Theatro Trianon e a sua área interna com os presentes em 1926. (Ver Lista de Imagens).



Img. 5



Img. 6

*Na Imagem 5, um concerto de canto lírico no Theatro Orion em 1920.
Na Imagem 6, caderno de peça do Grêmio Tenentes de Plutão em 1952.
(Ver Lista de Imagens).*

Fez-se necessário entender como as vertentes fundadoras do teatro amador na cidade correspondiam mesmo ao panorama mais amplo do estado da arte do teatro no Brasil na primeira metade do século XX, cenário no qual destacou, segundo Vera Collaço (2012), o Teatro Brasileiro de Comédias, representado em Campos, pelo Teatro Regional de Comédias (TRC) por Fernando José Gomes, Lucinda Braga, Belcy Drummond e Noelcides Guimarães nos anos de 1960.³⁸

Percebi com as descobertas da pesquisa que a causa teatral em Campos foi recebendo aos poucos, ao longo do século XX, contornos de uma produção, ação e consciência próprias, visto que reinterpretou as plataformas mais gerais assistidas no teatro brasileiro nos anos de 1970, especialmente no desenvolvimento de um ideário combativo e de resistência cultural reclamando o direito de pensar sobre a cidade, de tematizar as questões regionais, de construir uma representação do “povo” campista nos palcos de suas peças, a partir das figuras dos lavradores, dos negros, dos homossexuais, da periferia campista, como grupos privilegiados em seus temas e bandeiras, como mostrarei. Este me parece ter sido o sentimento expresso pelos grupos de teatro amador dos anos de 1980, que na produção de suas peças, trouxe nos idos dos anos de 1980, um discurso de superação do “passado” da cidade de Campos, que até aquele momento teria produzido uma ordem social dominante produtora de um teatro representativo de grupos que eram associados mesmo a uma perspectiva “elitista” como o Grupo de Teatro Chacrinha, atuante nos anos de 1960 e 1970.³⁹

Retornei ao contexto histórico dos anos de 1980 em Campos como pano de fundo compreensivo para as minhas indagações, estas que, como demandado pelo processo mesmo de “imaginação sociológica”, necessitavam ser revistas, desconstruídas e ampliadas. Não se travava facilmente de um regresso a uma moldura conjuntural de outrora, uma vez que não estariam ali intactos, parados no tempo, tantos personagens, grupos e instituições. Tive que reconstruir minha percepção sobre a cidade, sobre sua história e sua memória num movimento relevante de descoberta de múltiplos sentidos experimentados por Campos naquela década. Mais uma vez, analisei elementos históricos sobre o tempo passado de Campos que só poderiam ser acessados a partir do reconhecimento de meu lugar no mundo, no tempo presente, assim como havia realizado em empreitadas anteriores.⁴⁰

³⁸ Conforme Boletim Número 1 da ARTA. Março/Abril de 1966.

³⁹ O Grupo de Teatro Chacrinha dirigido por Solano Braga e Estela Braga apresentava uma proposta teatral naquelas décadas assumidamente “elitista” como informa em seu caderno da peça “Esquina Perigosa” de 1975: “Peça de carreira difícil porque elitista. Uma festa para inteligência e que exige expectador quase que friamente crítico, sem emoção.”

⁴⁰ Naquelas jornadas, buscava compreender sociologicamente o processo de constituição dos “círculos sociais” (inspirado pelo sociólogo alemão Georg Simmel) que permiram a construção da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), inaugurada em 16 de agosto de 1993, reflexões produzidas em minha monografia de graduação em Ciências Sociais pela UENF em 2005 e em minha dissertação de mestrado defendida em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do IFCS/UFRJ.

Fui descobrir a cidade de Campos dos Goytacazes naquilo que ela sempre me ofereceu na sorte de experiências e vivências de um cidadão nativo da Planície Goitacá que sempre fui. Sobretudo naqueles eventos e acontecimentos, na captura dos fatos imponderáveis de sua vida social, que só certa maturidade de sociólogo poderia conceber enquanto material investigativo de sua pesquisa. Tantos e quantos nomes a cidade de Campos já ofereceu ao universo das letras, da história social, da crônica, da poesia e do teatro. Em um nível, devia reconhecimento à “sabedoria dos antigos” pensadores e escritores campistas, pagando-lhes os tributos intelectuais numa caminhada em direção à análise sociológica acerca dos processos de reconfiguração teatral da cidade de Campos. Em outro, tinha de modo generoso em suas contribuições, a possibilidade de tê-las enquanto fontes praticamente primárias para o acesso aos lugares, às memórias, às trajetórias e às histórias dos personagens campistas que eu desejava compreender.

Partindo dos clássicos da interpretação da realidade social campista⁴¹ se tornou possível entender mais de perto os variados processos históricos, políticos e culturais que constituíram a cidade de Campos enquanto *locus* de intensa vida social, sobretudo no contexto dos anos de 1920 e 1930, no qual preponderava o objetivo de estabelecer Campos como “capital” do Estado do Rio de Janeiro, sob a liderança de forças políticas como o Barão de Miracema e de Nilo Peçanha, este Presidente da República entre 1909 e 1910, conforme lembrado pela historiadora e professora Heloíza Manhães Alves em seu *Sultana do Paraíba* (2009), também interlocutora no processo de pesquisa de tese.

Campos dos Goytacazes, cidade berço de um movimento intelectual destacado em seu panorama de formação sócio-histórica como o movimento abolicionista em fins do século XIX pelos esforços capitaneados pelo campista José do Patrocínio⁴², como o movimento literário nos anos de 1920 e 1930, do qual foi também expoente Múcio da Paixão, autor da obra clássica *Movimento Literário em Campos. Notícia sobre alguns poetas e prosadores campistas* (1924), também encontrou no teatro (no consumo, na crítica e na produção, teatrais), em fins do século XIX e no decorrer de todo o século XX, uma decisiva expressão de seu *modus vivendi* e, por conseguinte, de sua autoconsciência vislumbrada enquanto cidade. Conforme já pontuei ao leitor

⁴¹ Como José Cândido de Carvalho em suas obras *O Coronel e o Lobisomem* (1965) e *Olha para o céu Frederico!* (1957), e de Alberto Ribeiro Lamego em *A Planície do Solar e da Senzala* (1934), e indo até as análises mais afinadas à história social do município como as produzidas por Julio Feydit em *Subsídios para a História dos Campos dos Goytacazes: Desde os Tempos Coloniais até a Proclamação da República* (2004), por Waldir Pinto de Carvalho em *Campos depois do Centenário* (1995) e por Hervé Salgado Rodrigues em *Campos na Taba dos Goitacazes* (1988).

⁴² O movimento abolicionista em Campos foi responsável pela difusão dos ideais republicanos, através da participação de lideranças intelectuais e políticas oriundas de estratos profissionais como médicos, advogados, jornalistas e comerciantes. Nomes como Miguel Herédia, Francisco Portela, Nilo Peçanha e Alvarenga Pinto tornaram-se expoentes na luta antiescravista na cidade, apoiados pela imprensa escrita campista da época, como o jornal “A República”. (Lima, 1981; Alves, 2009).

em seção anterior, a produção teatral campista que se perfez na configuração histórica do município logrou também exercer forte descrição da vida social, da interpretação dos fenômenos cotidianos do local, operando historicamente enquanto significativas crônicas do desenvolvimento da vida urbana campista, como é possível diagnosticar nos escritos dos teatrólogos campistas Gastão Machado⁴³ e Joaquim De Athayde.⁴⁴

Baseado nisto, a análise empreendida nesta tese representa o teatro campista, se observado o seu potencial de se constituir enquanto uma narrativa a partir da realidade social campista, como forma de compreensão dos processos que significaram a produção teatral em suas lutas e conflitos em nome da busca pela delimitação sobre a própria natureza social da cidade de Campos. Foi através do entendimento sobre o teatro amador campista em sua gênese, desenvolvimento e rupturas, que comecei a estruturar todo o escopo da tese, constituída a partir das escolhas elaboradas após tantos percursos e desencontros inerentes ao movimento de fazer nascer as ideias no mundo, da produção mesma de conhecimento. A chave para a compreensão sociológica residiu então em entender a dinâmica interna do movimento teatral que emergia na cena artístico-cultural da década a ser estudada. Desenhar suas origens, relações, conflitos e contradições como personagens componentes da complexidade do mundo social. A partir daí, e somente desta forma, consegui captar alguns movimentos dos grupos de teatro, seus horizontes, suas plataformas, contextualizando de modo decisivo os percursos de cada personagem na ARTA, na luta pelo Teatro de Bolso.

Recusando uma análise meramente biográfica do problema de pesquisa se fez necessário construir uma interpretação sociológica com forte poder de ruptura em relação ao dito “senso comum”, ao conceber as variadas trajetórias como vias de acesso a compreensão mais ampla sobre os processos históricos, sociais e culturais que compunham a moldura dos anos de 1980. Tive condições de ter maior clareza sobre as diversas relações sociais e políticas que passaram a compor um imaginário típico daquela época que clamava, como percebido nas narrativas dos artistas entrevistados, pela superação de qualquer conteúdo associado à censura, ao passado vivenciado durante o regime militar, às usinas, ao conservadorismo, e simultaneamente apontava para a construção de um sentimento de futuro, de mudança, de democracia.

⁴³ O campista Gastão Machado (1899-1964) foi historiador, jornalista e escritor de peças teatrais que se notabilizaram pela construção social da cidade de Campos pelas revistas e comédias que retratavam o cotidiano campista como na obra *Os crimes célebres de Campos* publicada em 1930. O Boletim Nº 1 da ARTA traz informações sobre o busto construído em bronze na Praça São Salvador, no Centro de Campos, em 1965, como forma de homenagear Gastão. (Cf. Boletim nº 1 da ARTA, Março/Abril de 1966).

⁴⁴ O campista Joaquim De Athayde (1864-) foi ator, teatrólogo e escritor. De acordo com pesquisa documental realizada em acervo privado do médico e colecionador campista Wellington Paes, escreveu dramas e comédias, dentre estas: *A tragédia de Canudos* (1933) (Nº13 – Representado no Theatro Variedades do Rio de Janeiro, Junho de 1898), *Miracema* (1935) (Nº19 – Campos), *O Doudo* (1934) (Nº15 – Representado em Campos, dezembro de 1899 – Campos), *Os Canalhas de Madrid* (1931) (Representado pela primeira vez a 17 de abril de 1892 – Campos), *Benta Pereira* (1928) (Nº35 – Drama histórico em 3 actos – Campos).

Tantos e quantos artistas de teatro compuseram o cenário cultural de Campos naquele momento, defendendo, curiosamente, as mesmas bandeiras. Daí a ARTA, o Teatro de Bolso, o povo campista, a recusa à Zezé Barbosa como expressão associada a um modelo de sociedade, oligárquica e anacrônica, ao qual se opuseram. Assim que se configurou para mim, a partir das poucas obras sobre o teatro em Campos⁴⁵, a análise sobre o que denomino por “geração do Teatro de Bolso”, categoria elaborada desde baixo, a partir das descobertas do campo de pesquisa, que passaram a reclamar novas escolhas teóricas, estas que passarei a descrever mais adiante.

Objetivo Geral

Analisar a emergência da “Geração do Teatro de Bolso” e de seus processos de luta por hegemonia na cidade de Campos dos Goytacazes/RJ nos anos de 1980.

Objetivos Específicos

- a) Analisar as oposições provocadas pela emergência do Grupo Persona e do Teatro Escola de Cultura Dramática a partir dos anos de 1960 e 1970, em termos de uma experiência de resistência cultural e política, em contraposição a uma perspectiva de teatro produzido pelos grupos amadores campistas até os anos de 1960, voltada para uma expressão dramática da vida burguesa.
- b) Caracterizar os grupos campistas de teatro amador a partir de seus variados espaços de “sociabilidade política” nos anos de 1980 enquanto condições sociais de produção decisivas para potencializar múltiplas práticas artísticas e políticas de resistência na produção teatral de Campos.
- c) Analisar o processo de luta dos artistas de teatro amador para a retomada do espaço do Teatro de Bolso nos anos de 1980 como prática levada a cabo pelos grupos teatrais analisados por suas condições de produção, fator representativo da ligação orgânica dos artistas com aquele espaço teatral, sendo um elemento configurador da “geração”.

⁴⁵ Exceções feitas ao livro “Três Atos da História do Teatro em Campos” (1993, 1ª edição, 2015, 2ª edição) de João Vicente Alvarenga e a monografia de Licenciatura em Teatro pela UNIRIO defendida por Maria Siqueira Carvalho em 2015, que trata de forma introdutória sobre a história do teatro em Campos.

Elementos para *uma* Sociologia da Cultura

O arcabouço teórico desta tese está fundado numa revisão crítica da Sociologia da Cultura amparada nas reflexões produzidas pelos “Estudos Culturais”, como campo de conhecimento originado a partir das contribuições de E.P Thompson, Richard Hoggart e Raymond Williams na experiência histórica e intelectual britânica dos anos de 1950 e 1960, conforme pontua Cevasco (2008), uma vez que pretendo tratar das emergências de determinadas produções teatrais enquanto formas de ver, sentir e expressar o mundo social. Tal abordagem se mostra produtiva por oferecer instrumentais analíticos que contribuem para a elucidação do problema de pesquisa aqui elencado, qual seja, a emergência do movimento teatral amador campista elencando o Teatro de Bolso como mecanismo de “luta por hegemonia” nos anos de 1980.

Na perspectiva aqui adotada para compreender os movimentos da chamada “geração do Teatro de Bolso”, o entendimento sobre a categoria de “cultura” deve representar uma via de acesso aos fenômenos sociais nos termos da “luta”, do “conflito” e das “tensões” engendradas pelos personagens que reclamaram a condição de porta-vozes daquele contexto histórico, isto é, os artistas de teatro amador. Não por acaso, as categorias basilares para a construção do problema de pesquisa, a saber, “hegemonia” (e com este, “luta por hegemonia”) e “estrutura de sentimento”, representadas respectivamente, pelas ideias de Antonio Gramsci (1982, 1999) e de Raymond Williams (2011a; 2010), estiveram germinados no âmbito de uma vertente marxista que se consolidou na direção do “materialismo cultural”, uma vez que incorporou as dinâmicas culturais como elementos centrais de suas explicações acerca do desenvolvimento contraditório das distintas estruturas sociais no capitalismo contemporâneo.

Devo frisar que a categoria de “hegemonia” em Gramsci, como historicamente construída, me permite captar a dialética da luta entre as distintas classes sociais e de suas ideologias em embate, propondo, como no dizer de Alves (2010), “(...) uma nova relação entre estrutura e superestrutura (...)” tentando “(...) se distanciar da determinação da primeira sobre a segunda, mostrando a centralidade das superestruturas na análise das sociedades avançadas.” (Alves, 2010, p. 71).

Neste sentido, a partir do desenvolvimento da categoria de “hegemonia”, Gramsci estava preocupado, no seio das transformações histórico-políticas que marcaram a primeira metade do Século XX, com o advento dos regimes totalitários (representados pelo Nazismo e pelo Stalinismo, o primeiro que deixaria pesada marca em sua biografia), com a dinâmica e a configuração das “ideologias” na estrutura de classes (das formas ideológicas, como no vocabulário marxista) e a possibilidade destes conteúdos imprimirem uma “direção política” num processo de disputas por

poder.

O diagnóstico gramsciano analisa as dinâmicas inerentes à “sociedade civil” enfatizando o movimento de produção e difusão de ideologias como incorporação das diversas transformações históricas de seu tempo, no que se refere às três primeiras décadas do século XX (aquelas que Marx não poderia ter mesmo visto, retirando logicamente o mérito das críticas que viam no clássico um “profeta”): Gramsci viu o advento dos partidos de massa na Itália (participando diretamente da conformação dos Partidos, Socialista e Comunista, italianos), viu a emergência dos meios de comunicação e de seu papel na conformação das ideologias, como os jornais e as revistas operárias, a formação dos “intelectuais orgânicos”⁴⁶, etc. O cenário italiano captado por Gramsci parecia mesmo se tratar de um processo intenso de “socialização política” (ou de “socialização da política”) (1982), com o gradativo espraiamento das formas ideológicas representadas pelos “aparelhos (ou organismos) privados de hegemonia” (os jornais, as escolas, os partidos de massa, etc.) no cotidiano dos seus contemporâneos italianos.

Não por outro motivo, tendo por base a interpretação dos categorias gramscianas, a validade sociológica e política da perspectiva do filósofo para uma agenda de pesquisa na Sociologia da Cultura, como a que pretendo estabelecer nesta tese, têm seu valor heurístico ressaltado, uma vez observados os contextos nos quais emergiram suas principais preocupações. Pensar Gramsci a partir de um pano de fundo histórico como os anos de 1980 no Brasil, implica mesmo a possibilidade de se pensar as saídas realmente construídas a respeito das transformações históricas, dos potenciais factíveis da gênese de um movimento revolucionário, ou como aponta Werneck Vianna em seu “A Revolução Passiva” (2004), da cláusula restritiva do “conservar-mudando”, para a qual Gramsci fornece instrumentais analíticos acurados.

A expressão assumida pelo conceito de “revolução passiva” (ou de “revolução sem revolução”, extraída da análise de Gramsci sobre o *Risorgimento* italiano, período entre 1815 a 1870, que intentou a unificação do território referente a Península Itálica) no contexto político brasileiro, como aquele dos anos de 1980, marcado pela promessa da constituição da experiência democrática entre nós, demanda a compreensão, a partir do realmente existente, do mapeamento das contradições e conflitos em torno das mudanças sociais e políticas numa dada conjuntura de “luta por hegemonia”. Compreenderia-se assim “(...) duas possibilidades: aquela em que as mudanças avançam de modo bem mais lento e, em larga medida, arbitrário, e aquela em que o ator, buscando

⁴⁶ Gramsci aprofunda a tese dos “intelectuais orgânicos” em *Os intelectuais e a organização da cultura* (1982) conforme explicita nesta passagem: “O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente”, já que não apenas orador puro — e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual se permanece “especialista” e não se chega a “dirigente” (especialista mais político).” (Gramsci, 1982, p.8).

o consenso, imprime direção e maior velocidade às transformações em curso.” (Carvalho, 2004, p. 9).

A ideia de “revolução passiva” (ou de “transformismo”, do binômio “modernização-conservação”, como em Gramsci) pode colaborar para o entendimento de determinados contextos históricos nos quais se processam certas alterações da ordem vigente, sem haver, no entanto, rupturas radicais e definitivas na estrutura ideológica e política de uma dada sociedade. Tal categoria gramsciana lança luzes sobre o quadro conjuntural em que o plano das transformações históricas de maior envergadura trazem em seu seio a permanência de um estado de coisas relativo a um tempo passado, ou como menciona o próprio Gramsci (2002) onde “(...) novas forças políticas efetivas surgem e se desenvolvem, as quais influenciam indiretamente, com pressão lenta, mas incoercível, as forças oficiais, que, elas próprias, se modificam sem se dar conta, ou quase.” (Gramsci, 2002, p. 328 *Apud* Carvalho, 2004, p. 31).

A polarização histórica entre “mudança-permanência” marcara tanto o contexto histórico de formação italiana, conforme flagrado por Gramsci no período do *Risorgimento*, quanto a configuração, não pouco tensa, de uma “identidade nacional” brasileira no que se refere, por exemplo, ao tema já clássico no pensamento social brasileiro, trabalhado por Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil” (1996), da conservação, da continuidade de uma ordem senhorial, aristocrática, da *res* privada, num processo de constituição de uma “modernidade”, de uma esfera pública, de um Estado democrático entre nós.

Parece-me que a configuração do movimento teatral campista no decorrer do século XX, e de sua intensificação nos anos de 1980, como proponho desenvolver de modo tangente ao longo do trabalho, pode ser compreendida através de quadro de constituição de uma experiência de “sociedade civil” em Campos, pois atuou ali como elemento de forte sociabilidade política como ambiciono demonstrar, como por exemplo, nos espaços sociais de configuração da chamada “geração do Teatro de Bolso”, quais sejam, o próprio de Teatro de Bolso, por excelência, os bares (o Bar Vermelho e o Bar Doce Bar), as livrarias, os partidos políticos, como o diretório municipal do PDT, onde se ambientava socialmente uma geração gestada por artistas que passaram a reclamar uma ligação orgânica com o teatro amador campista.

Da mesma forma é que passo a visualizar o Teatro de Bolso como e enquanto um fórum de luta por “hegemonia” encampado pela “geração”, uma vez que este se tornou, no universo das configurações que produziram historicamente os grupos de teatro amador em Campos nos anos de 1980, o ambiente fundamental para a projeção da luta histórica dos artistas de teatro. Foi a dinâmica interna do Teatro de Bolso que abrigou a ARTA, que também foram apresentadas naquela década,

as principais peças teatrais dos grupos amadores⁴⁷, produtos culturais que difundiriam os sentimentos da geração expressos nos textos das montagens. Foi mediante a configuração do espaço social do Teatro de Bolso que se tornou possível perceber a emergência de uma “geração”⁴⁸, como na acepção de Raymond Williams (2011a).

Com base em Williams (2011a), destaco a relevância da categoria de “estrutura de sentimento” como chave de entendimento da configuração da “geração do Teatro de Bolso”. Raymond Williams (2011a) compreende a produção teatral como esfera dotada de sentido nas experiências das sociedades modernas, procurando, conforme Pinkney (2011) no “Prefácio” de “Política do Modernismo”, as relações entre um estudo de caso local e histórico e uma sociologia geral da cultura. Segundo Williams em *Drama From Ibsen to Brecht* (1968): “É a isso, em primeiro lugar, que eu nomeio estrutura de sentimento. É firme e definido como estrutura sugere, ao mesmo tempo, que está fundado nos mais profundos e menos tangíveis elementos de nossa experiência.” (Williams, 1968 *Apud* Ramos, 2010, p.10).

Importante mencionar que a noção de “estrutura de sentimento” corta toda a obra de Williams, tangenciando as investigações do autor sobre o cinema e o teatro como no escrito de 1968, sistematizado na publicação *Drama em Cena* (2010). Williams, em suas abordagens teóricas sobre o teatro, que realizam uma espécie de história social do drama, entende a “estrutura de sentimento” como produto dialético localizado entre a experiência da produção dramática, das expectativas dos atores e diretores e a peça encenada, a montagem, o palco, enfim, todas as estruturas cristalizadas da dinâmica da produção teatral. (Williams, 2010).

A partir da vertente do “materialismo cultural”, Williams (2011a) percebe na configuração das “estruturas de sentimento”, as relações mais íntimas que operam entre o plano das formas culturais e as condições estruturais produzidas e reproduzidas na realidade concreta do fazer teatral. Na percepção da formação histórica das “estruturas de sentimento”, como unidade concreta das experiências sentidas pelos indivíduos em cada época, é que se poderia lograr algum patamar de inovação ou mudança mais sistemática, a partir deste caso, da arte produzida pelos dramaturgos em

⁴⁷ Destacam-se, por exemplo, segundo os entrevistados, no ano de 1983, as peças “Alguém Quer Comprar um Sonho?” do Grupo Art-Porta Aberta, “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” do Grupo Experimental do SESC, “Precisa Acontecer Alguma Coisa” do Grupo Abertura, “Morte num Bar” do Grupo Gente é pra Brilhar não pra morrer de fome”, e “Fala, Palhaço!” do GATI.

⁴⁸ Penso o conceito sociológico de “geração” amparado pelo conceito de “estrutura de sentimentos” conforme a acepção de Williams (2010) como forma de “(...) rastrear as mudanças de posição, e sobretudo as contradições, em indivíduos complexos” (Williams, 2010, p.28-29). A ideia de “geração” trazida para as preocupações analíticas desta tese, procura não somente destacar um enlace geracional entre indivíduos que ocupam faixa etária semelhante ou visões de mundo similares num dado tempo histórico mas, conforme sugestão fornecida por Miglievich-Ribeiro (2015), como tentativa de apreensão dos processos de emergência de experiências típicas que constituem um certo quadro geracional e que provocam alterações ou perturbações em uma determinada ordem social e política. (Miglievich-Ribeiro, 2015).

seu esforço produtivo.

Deste modo, Williams (2011a) percebe nas “estruturas de sentimento” a forma para romper com determinados paradigmas ou certas visões de mundo historicamente configuradas, as quais o autor chama de “convenções”, onde “(...) uma convenção, no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo.” (Williams, 1978, p.6 *Apud* Ramos, 2010, p. 9). Seria então no embate entre as “convenções” estabelecidas como as tradições em cada momento histórico e as “estruturas de sentimento”, como possíveis elementos de “ruptura” interna às convenções que se poderia analisar sociologicamente a força criativa da produção teatral em cada cena por seus produtores.

O autor irá trabalhar acerca da linguagem teatral, tal como encenada e sentida, segundo as “estruturas de sentimento”, a fim de explicar os distintos movimentos teatrais que emergiram nas cenas, moderna e contemporânea. São, nesta esteira, os escritos presentes em “Política do Modernismo” (2011a) (marcadamente os textos “O teatro como fórum político” e “A política da vanguarda”), nos quais Williams elabora uma análise histórica ao procurar rastrear as mudanças de posição, e sobretudo as contradições, em indivíduos complexos, focalizando assim uma sucessão turbulenta de movimentos artísticos e formações culturais que compõem a história do modernismo.⁴⁹

Tal movimento que, no Brasil, foi reinterpretado por uma “vanguarda” artístico-cultural, na música, na poesia, no teatro, que mais se aproximaria, dos anos de 1950 aos anos de 1970, de um tipo “romântico-revolucionário” como narra Marcelo Ridenti (2004) ao reler Michael Löwy (1979) e Raymond Williams. O “romantismo-revolucionário” como traço da produção cultural dos intelectuais brasileiros retraduziria o “teatro de vanguarda” europeu, naquilo que havia significado ao menos trinta anos antes. Elementos artístico-culturais presentes tanto no Teatro Paulista do Estudante, no Teatro de Arena, quanto nos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) nos anos de 1960 expressavam a busca pela construção do que seria na visão daqueles personagens, o “povo brasileiro”, da elaboração de uma nacionalidade genuinamente procurada no “popular”. (Ridenti, 2003).

Deste modo, me parece que a linhagem do “teatro engajado” no Brasil dos anos de 1970, como aponta Hermeto (2014), representou ali a “estrutura de sentimento” possível de ser sentida e experimentada pelos artistas de teatro no bojo da ditadura militar, posto que entendendo aquela

⁴⁹ Williams (2011a) localiza o “movimento modernista de vanguarda” como emergente na primeira década do século XX, numa explícita associação entre escritos radicais, experimentais e populares e a presença de uma classe revolucionária, basicamente no que se refere às experiências alemãs e russas daquele tempo como Brecht, Piscator e Toller, e Meyerhold e Maiakósvki, respectivamente. No entanto, Williams pontua que há uma distinção clara entre formas “modernistas” e “de vanguarda”: enquanto o modernismo propôs um novo tipo de arte para um novo tipo de mundo social, a vanguarda apareceria como a “desbravadora do futuro”. (Williams, 2011a).

configuração sob os signos da censura e da tortura, o engajamento político pelos artistas de teatro brasileiros representou uma missão inadiável, como devo demonstrar. “Geração” esta que seria tomada pelos artistas de teatro de Campos como referência estética e política de suas produções na década seguinte, não sendo raro ver nos textos de suas peças, as citações ou influências de Gianfrancesco Guarnieri ou de Augusto Boal.⁵⁰ Por isto, consigo conceber os fatores históricos de igual monta que contribuíram para emergência da “geração do Teatro de Bolso” enquanto fincada numa complexa “estrutura de sentimento”, também possível pela complexidade das trajetórias de seus personagens, que acabaram por revelar suas contradições internas.

Metodologia: História Oral, Memória e Pesquisa Documental

Como vias de acesso metodológico ao problema de pesquisa aqui apresentado, proponho trabalhar simultaneamente a partir de três estratégias: 1) Levantamento e Revisão Bibliográfica; 2) História Oral, com o recurso da feitura de entrevistas semiestruturadas; 3) Pesquisa e Análise Documental. No que diz respeito à tarefa de levantamento e revisão bibliográfica, se mostrou relevante para fins de sistematização da discussão atinente ao tema da pesquisa, a delimitação do material segundo três eixos temáticos, quais sejam: “História, Política e Cultura em Campos dos Goytacazes” (eixo 1), “Referências sobre o teatro” (eixo 2) e “Sociologia da Cultura” (eixo 3) com o fito de realizar um estudo dialogado sobre as diversas referências relativas a distintos campos de conhecimento, iluminando o tema desta pesquisa.

Em relação ao “eixo 1”, foram sistematizadas obras, artigos, dissertações e teses que discorrem acerca da História, da Política e da Cultura em Campos, colaborando para operar a análise no domínio da história local e regional, ao mesmo tempo em que a contextualiza num tempo passado, alinhavando as três dimensões supracitadas para o entendimento do objeto da pesquisa. Sobressaem neste eixo as contribuições de Alves (2009, 2013), Alvarenga (1993), Soffiati (2003), Carvalho (2012), Gomes (2000), Feydit (2004).

Em relação ao “eixo 2”, foram selecionados materiais que abordam a História do Teatro no Brasil encampando o eixo “Referências sobre o Teatro” no Brasil, assim como aqueles que direcionam as suas análises para contextos mais específicos de análise. Interessante notar que tais referências indicam a produção vasta no âmbito de uma Sociologia ou de uma História Social do Teatro, apontando também para a construção de um campo de pesquisa ainda em vias de exploração. Destacam-se neste eixo as contribuições de Hermeto (2014), Collaço (2012), Paranhos

⁵⁰ Os dramaturgos brasileiros Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Augusto Boal (1939-2009) estiveram como os autores de teatro mais citados entre os artistas entrevistados por esta pesquisa.

(2012), Patriota (2010), Napolitano (2011), entre outros. Em relação ao “eixo 3”, foram elencadas as obras de caráter mais geral que auxiliam a feitura desta tese no que tange ao seu valor conceitual e teórico. Deste modo, a área da “Sociologia da Cultura” ampara esta tese no sentido da abordagem sobre as condições sociais que norteiam a elaboração das práticas e sentimentos dos agentes sociais, e as formas pelas quais estes potencializam seus conteúdos na direção de suas estratégias de afirmação, de reconhecimento, de luta por poder no mundo social. Estão contidas neste eixo, as contribuições de Gramsci (1999, 1982), Williams (2011a, 2011b, 2010), Cevalco (2008), Ortiz (2004, 2012), Ridenti (2014), Miceli (2001), Canclini (2010), Miglievich-Ribeiro (2015), entre outros.

O escopo desta tese também está norteado pelo trabalho com entrevistas semiestruturadas. A incorporação desta vertente metodológica, cara ao campo de pesquisa da História Oral como pontuam Amado & Ferreira (1996), se deu pelo entendimento de que a proximidade com as fontes orais produzidas através do contato com as personagens participantes no âmbito da “geração do Teatro de Bolso” em Campos, necessitava seguir relativo grau de profundidade no acesso às diferentes visões dos agentes em campo, ao mesmo tempo em que ofereceu maior clareza sobre o processo de construção e reconstrução das narrativas pelos personagens sobre o tempo passado. Tenho ciência também, com base em Löwenthal (2010), de que os modos pelos quais os personagens criam e recriam suas versões sobre os acontecimentos vividos devem ser compreendidos também como estratégias de disputa pela memória acerca do passado.

O acesso às memórias dos artistas e das artistas de teatro amador se tornou uma demanda imperiosa no sentido de tentar identificar aquilo que Maurice Halbwachs (2006) chamou de “trama sincrônica da existência social”, que ao operar metodologicamente no momento de construção das memórias através do tempo presente, procura reconstituir os múltiplos itinerários os quais cada personagem vivenciou em sua biografia, se valendo pois da “memória histórica”⁵¹ como reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada sobre o passado reinventado.

Os denominados “quadros sincrônicos da vida social” por Halbwachs (2006) “(...) não conduzem a datas, a nomes e a formulas – elas representam correntes de pensamento e de experiência em que reencontramos nosso passado porque ele foi atravessado por tudo isso. (Halbwachs, 2006, p.86). Assim posso considerar a construção de “memórias” enquanto uma ponte

⁵¹ Jean Duvignaud (1990) aponta que já em “Os contextos sociais da memória” (1925) há a preocupação de Halbwachs de analisar sociologicamente o processo de construção das “memórias” enquanto um feixe múltiplo de experiências, de modo que não há a possibilidade concreta de realização do “resgate” ou “recuperação” de memórias, mas antes o estabelecimento das condições factíveis para que o personagem possa produzir uma interpretação sobre o vivido, elaborando uma narrativa sobre os seus vínculos e conflitos em relação aos contextos nos quais as experiências foram sentidas.

que fornece um caminho histórico para os diversos contextos, por vezes esquecidos ou silenciados pelo personagem ao longo da vida. Conduzem-me suas narrativas ao domínio do que é dito (e do que é não-dito), portas abertas que são, a partir do presente, para que eu possa retornar com ele, mediante o que é relembrado e revivido, aos cenários e às experiências de outrora. Contribui para o mapeamento das aproximações e distanciamentos, dos conflitos e contradições internos a “estrutura de sentimento” produzida pela “geração”.

Para tanto, foram realizadas 23 (vinte e três) entrevistas semiestruturadas⁵², isto é, com auxílio de roteiro de entrevista previamente elaborado.⁵³ Foram 18 entrevistas com personagens com os artistas de teatro que fizeram parte dos Grupos, Experimental do SESC, Abertura, Art-Porta Aberta, GATI e Gente é pra Brilhar como forma de acessar o movimento teatral amador campista dos anos de 1980, do qual também foram componentes os grupos descritos no início da apresentação. Tal escolha, sem enveredar a percepção sobre a totalidade dos grupos amadores naquele contexto, se deu pelo entendimento de que os artistas que faziam parte dos grupos analisados (e que também fluíram por outros grupos, em termos das suas atuações e direções teatrais) estiveram, como pretendo demonstrar, mais efetivamente nas fileiras dos debates artísticos e políticos que atravessaram a década em questão.

Dos artistas que não estão representados por nenhum grupo no universo dos entrevistados, e que tiveram seus falas acessadas, se destaca Artur Gomes, este enquanto artista independente (ainda que tenha mantido diálogo com o Grupo Abertura no início dos anos de 1980), dado a sua participação, por exemplo, no projeto de criação da Associação Norte Fluminense de Arte Independente (ANFAI) em 1980, assim como Carlos Vazquez, cenógrafo e proprietário do Bar Vermelho naquele contexto, como personagem a ser ouvido sobre as dinâmicas de sociabilidade dos artistas pela proximidade mantida com aqueles.

As exceções em relação ao teatro no elenco dos entrevistados são a professora Maria Cristina Torres Lima⁵⁴ e o médico Adilson Sarmet⁵⁵, personagens que seriam centrais num outro momento da pesquisa, onde desejava compreender o movimento “Muda Campos” como base para a eleição de Anthony Garotinho como Prefeito de Campos em 1988. Abaixo, traço uma caracterização preliminar, por ordem alfabética, das personagens do teatro entrevistadas:

⁵² Ver relação disponível das entrevistas por ordem alfabética ao final do trabalho.

⁵³ Ver modelos produzidos e utilizados para roteiros de entrevistas em “Apêndice”.

⁵⁴ Maria Cristina Torres Lima é campista, professora de Português-Inglês, tendo se aposentado pelo Liceu de Humanidades de Campos. Foi Presidenta da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL) no primeiro governo municipal de Anthony Garotinho (1989-1992) e na gestão de Sérgio Mendes na Prefeitura (1993-1996).

⁵⁵ Adilson Sarmet é campista, médico e foi vice-prefeito pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB) no primeiro governo de Anthony Garotinho (1989-1992).

1. **Ana Maria Coelho** é campista, professora de Música, tendo sido formada em piano pelo Conservatório Musical de Campos. Ingressa no Liceu de Humanidades em 1971 como professora de Artes. Mantém contato teatral com cursos ministrados por Orávio de Campos nos anos de 1970. Em 1980, tem a sua primeira experiência teatral com a montagem de “História de Lenços e Ventos” de Illo Krugli, na linhagem do Teatro Liceísta. Em 1981, inicia os trabalhos do Grupo Arquibancada de Teatro Infantil (GATI) juntamente com Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga e Félix Carneiro, com a peça “Chapéu, Chapelão e Cia” de Ivan Jorge e Fausto Brunnini. Também dirige a peça “Com Panos e Lendas” de 1981 e “Fala, Palhaço” de 1983.
2. **Artur Gomes** é campista, poeta, professor, fotógrafo, escritor, ator e diretor de teatro. Estudou na Escola Técnica Federal de Campos nos anos de 1960. Forma-se como Linotipista, trabalhando no Jornal “A Cidade” nos anos de 1960 nesta função. Em 1963, começa a escrever poesias, em sua maioria de cunho existencial, e no final de 1973 lança o seu primeiro livro “Um instante no meu cérebro”. Em 1974 escreve “Mutações e Prejuízo” e “Além da mesa posta” em 1977. Em 1980, em diálogo com o Grupo Abertura de Anthony Matheus e Fernando Leite, escreve o livro “O Boi Pintadinho”, que foi adaptado para o Teatro de Bolso e levado às ruas e praças de Campos em 1980.
3. **Alvanir Ferreira Avelino (Avelino Ferreira)** é campista, escritor, jornalista, ator e professor. Muda-se para o Rio de Janeiro com 18 anos no início dos anos de 1970. Com a intensificação da perseguição política imposta pela ditadura, Avelino, que era militante de esquerda, se transfere para Belo Horizonte em 1974. Lá entre 1975 e 1976, conhece o grupo de teatro “Paca Tatu Cotia Anão” que realizava produções teatrais numa vertente de “teatro político”. Retorna a Campos em 1979 e ingressa no Grupo Experimental do SESC ao lado de Orávio de Campos. Filia-se e contribui para a fundação do diretório municipal do PDT em 1981. Em 1983, encena “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” com o Grupo do SESC. Também em 1983, esteve a frente da ocupação do Teatro de Bolso pelos artistas na condição de presidente eleito da ARTA.
4. **Antônio José Muylaert (Dedé Muylaert)** é campista, poeta, escritor, ator e diretor teatral. Nos anos de 1970, Dedé era reconhecido também por sua incursão no esporte, sendo considerado exímio nadador. Participa naquela década da militância revolucionária de esquerda, participando de experiências de ativismo político em Campos e no Rio de Janeiro. Ainda ali, Dedé inicia seus escritos de poesia com o pseudônimo Pedro Laccourt. No início dos anos de 1980, estudou na Faculdade Cândido Mendes em Campos, onde sob inspiração

da professora de teatro Magdala França Vianna, monta ainda em 1982 seu primeiro espetáculo “Trilhas - a oração da guerrilheira” com direção de Luís Carlos Soares. Funda o Grupo Art-Porta Aberta em 1982, escrevendo as peças “Alguém quer comprar um sonho?” de 1983, que inaugura a retomada do Teatro de Bolso naquele ano. Também é autor das peças “Retrato de um Silêncio” de 1984 e “Doces Rebeldes” de 1985. Dedé participou ativamente da gestão eleita da ARTA em 1983 na função de segundo secretário.

5. **Carlos Vazquez** é argentino, artista, cenógrafo de teatro e comerciante. Nos anos de 1980, Vazquez se tornou proprietário do chamado Bar Vermelho, nos idos de 1982, um dos espaços destacados de sociabilidade dos artistas de teatro naquela década. Vazquez trabalhou como diretor de artes cênicas da Prefeitura Municipal, no primeiro governo de Anthony Garotinho (1989-1992), na gestão de Cristina Lima para a Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL).
6. **Fernando Leite Fernandes** nasceu em São Fidélis/RJ, é escritor, poeta, jornalista, ator e diretor de teatro. Ingressa como estudante secundário no Liceu de Humanidades de Campos em 1972. Entre 1972 e 1974, participou ativamente da LAECE (Liceu Associação Escolar de Cultura e Esportes) juntamente com Anthony Matheus e Sergio Mendes. Naquele momento, a ação do movimento estudantil no Liceu através da LAECE transbordava em expressões culturais como a poesia e o teatro. Sob inspiração dos professores Magdala França Vianna e Luís Magalhães, Fernando começa a escrever suas primeiras peças como “Retorno a 200 metros” de 1977 e “Aldeões do Século XX” em 1979, em co-autoria com Anthony Matheus. Já estudando jornalismo na Faculdade de Filosofia de Campos, participou da fundação do Grupo Abertura de Teatro Amador em 1980, escrevendo peças como “Rumo Norte” (1980), “Precisa Acontecer Alguma Coisa” (1983) com Anthony Matheus, e “Brava Gente Brasileira” (1985).
7. **João Vicente Gomes de Alvarenga** é campista, professor, escritor, ator e diretor de teatro. Ingressa no Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) em 1973, ao lado de Maria Helena Gomes, Félix Carneiro e Kapi, dirigidos por Orávio de Campos. Participa nos anos de 1970 e 1980 do Grupo Experimental do SESC. Esteve presente no Departamento de Difusão Cultural em 1976 da Prefeitura Municipal, com Amaro Prata Tavares até o ano de 1983, ocupando o cargo de Assessoria de Cultura. Nos anos de 1980, esteve presente na fundação do GATI com Ana Maria Coelho, mas também teve incursões por outros grupos como por exemplo na peça “Blue Jeans” do grupo UNIART em 1981 e “Doces Rebeldes” do Grupo Art-Porta Aberta em 1985. Dirigiu o Teatro de Bolso entre os anos de 1980 e 1982, quando da exoneração do administrador Belcy Drummond pela Prefeitura em 1980. Escreve o livro

- “Três Atos da História do Teatro em Campos” publicado pela primeira vez em 1993.
8. **Joilson Bessa da Silva** é campista, poeta, ator e diretor de teatro. Tem seu primeiro contato com o teatro amador no âmbito do Movimento Jovem Cristão (MOJOC) ligado ao Convento Redentorista da Igreja Católica em Campos, nos anos de 1980. Ali, participa das peças “Hosana Hey” (1979), “Missa da Terra Sem Males” (1981) e “Tempo dos Templos” (1982). É um dos fundadores do Grupo “Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome” em 1983, atuando na peça “As primícias” de Dias Gomes. Escreve a coletânea de poesias que foi adaptada para o texto da peça “Morte num Bar” encenada no ano de 1983, dirigida por Fernando Rossi.
 9. **Ledo Ivo Reis** é campista, ator e técnico de iluminação de teatro. Inicia-se no teatro amador na peça “Xica da Silva” encenada pelo Grupo Experimental do SESC em 1979, sob liderança de Orávio de Campos Soares. Participa da fundação do Grupo “Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome” juntamente com Fernando Rossi e Joilson Bessa em 1983.
 10. **Luís Carlos Soares** é campista, ator e diretor de teatro. Formado em Ciências Contábeis pela Faculdade Cândido Mendes de Campos no início dos anos de 1980. Inicia-se nos anos de 1970 no Teatro Experimental do Colégio Nilo Peçanha (TECENP) sob a liderança de Vilma Braga e Ieda Duncan. Participa também do MOJOC, onde dirige as peças “A Eucaristia em Nossos Dias” (1978) e “BR-JC” (1980, juntamente com Fernando Rossi). Participa da fundação do Grupo Art-Porta Aberta a partir da experiência com o teatro da Faculdade Cândido Mendes com Dedé Muylaert, dirigindo com as peças “Trilhas - a oração da guerrilheira” (1982), “Alguém quer comprar um sonho?” (1983), “Retrato de um Silêncio” (1984), “Doces rebeldes” (1985). Também dirige, já pela Faculdade de Medicina de Campos, a peça “Au Revoir Trianon” em 1986, que realizava uma abordagem sobre a demolição do antigo Cine-Teatro Trianon.
 11. **Luiz Fernando Crespo Rossi (Fernando Rossi)** é campista, ator e diretor de teatro. Inicia-se no teatro no Teatro Escola do Colégio Nilo Peçanha (TECENP) nos anos de 1970, sob liderança da professora de teatro Vilma Braga. Participa também já no início dos anos de 1980 do Movimento Jovem Cristão (MOJOC) ligado ao Convento Redentorista da Igreja Católica em Campos. Lá, juntamente com Joilson Bessa e Luís Carlos Soares, produz as peças “Hosana Hey” em 1979, “Missa da Terra sem Males” em 1981, e “Tempo dos Templos” em 1982. Já no ambiente da Faculdade de Filosofia de Campos, onde cursava História, Fernando funda o Grupo “Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome” juntamente com Joilson Bessa, Ledo Ivo, dentre outros no ano de 1983, com a montagem de “As Primícias” de Dias Gomes. Pelo Grupo, ainda dirige nos anos de 1980, as peças “Morte num

- Bar” (1983), “Viagem Sideral” (1984), “Barrela (1988), “As Hienas” (1988), “A Criminosa, Grotesca, Sofrida e sempre Gloriosa Caminhada de Alquí Cabá la Silva em Busca da Grande Luz” (1989) e “O Baú das inspirações perdidas” (1989).
12. **Maria Helena Gomes** é natural de São Fidélis/RJ, atriz e diretora de teatro. Inicia-se no teatro por intermédio de Tércia Gomes, atriz campista, uma das fundadoras da ARTA. Começa a fazer teatro com Orávio no TECD ainda no ano de 1973, juntamente com João Vicente Alvarenga. Participa do Grupo Experimental quando Orávio retorna para o SESC em 1978 e do Grupo Arquibancada de Teatro Infantil (GATI) nos anos de 1980 juntamente com Ana Maria Coelho. Também funda naquele momento o Grupo “Cena 7 Produções Artísticas”. Participa da chapa eleita da ARTA em 1983 na função de Primeira Tesoureira. Em 1985 é eleita Presidenta da ARTA. Também participa da diretoria da Federação de Teatro Amador do Rio de Janeiro (FETARJ) nos anos de 1980.
 13. **Neusimar da Hora (Neusinha da Hora)** é campista, bailarina, atriz, diretora de teatro e animadora cultural. Inicia-se no teatro por intermédio do grupo oriundo no Colégio Estadual José do Patrocínio onde estudava nos anos de 1970. Adentra o Grupo Experimental do SESC sob direção de Orávio de Campos, estando presente a partir de 1984 no elenco da peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” de Orávio. Também participa das peças do Grupo do SESC nos anos de 1980, “Ylê Sain a Oxalá” (1988) e “Favela Ponto 5” (1991). Em 1989, é eleita vice-presidente da ARTA.
 14. **Orávio de Campos Soares** é campista, ator, jornalista, diretor de teatro, teatrólogo, poeta e professor. Inicia-se no teatro no Grupo “Os Vagalumes” nos anos de 1960, grupo que em 1964 introduz novas técnicas teatrais na produção amadora campista como a “quebra da quarta parede” e a retirada do “ponto” na peça “Ladra”, de Silvino Lopes. Em 1968, esteve presente na formação do Grêmio Amadorístico Múcio da Paixão no SESC, que levava o nome de seu avô. Um dos mentores da experiência do Teatro Escola de Cultura Dramática em 1972, de caráter popular e levado a cabo por jovens atores. Retorna ao SESC em 1978, como um dos fundadores do Grupo Experimental do SESC com a montagem de “O pagador de promessas”. Nos anos de 1980, escreve a peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” em 1983, denunciando a situação dos trabalhadores rurais nas usinas campistas. Esteve como presidente da Junta Governativa que reativou a ARTA em 1983. Esteve presente em todas as diretorias da ARTA ao longo dos anos de 1980.
 15. **Ricardo André Vasconcellos** é campista, escritor, jornalista e ator de teatro. Estudou no Liceu de Humanidades de Campos no final dos anos de 1970 tendo participado do movimento estudantil da LAECE juntamente com Sergio Mendes. No ambiente da

Faculdade de Filosofia de Campos, com Fernando Leite e Anthony Matheus, participou do Grupo Abertura em 1980 nas peças “Precisa Acontecer Alguma Coisa” (1983) e “Brava Gente Brasileira” (1985).

16. **Sergio Mendes** é campista, jornalista, político e teve participação no Grupo Abertura com Anthony Matheus, Fernando Leite e Ricardo André na peça “Precisa Acontecer Alguma Coisa” (1983). Estudou no Liceu de Humanidades onde militou na LAECE nos anos de 1970. No início dos anos de 1980, cursou jornalismo na Faculdade de Filosofia de Campos com os personagens acima citados.
17. **Wilson Renato Heindenfelder Junior** é campista, ator, diretor de teatro, jornalista e animador cultural. Inicia-se no teatro a partir de 1983, tendo experiência embrionária no Instituto Professor Aldo Muylaert (IEPAM), onde estudou, mantendo contato com o projeto “Teatro na Escola” desenvolvido pela ARTA. Em 1984, começa a participar do “Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” dirigido por Orávio no Grupo Experimental do SESC. Participa posteriormente em 1986 das encenações da “Paixão de Cristo” pelo Teatro Sacro.
18. **Winston Churchill Rangel** é campista, ator, escritor, poeta, músico, diretor de cinema e teatro. Churchill, sob inspiração de sua tia Antonia Leitão, atriz dos tempos do teatro de revista no rádio em Campos nos anos de 1940, inicia sua incursão pelo teatro através da montagem de “Diário de um louco” de Gogól nos anos de 1970. Juntamente com Arthur Max e Sergio Luis Escovedo funda o Grupo Persona que monta “Eles não usam black-tie” de Guarnieri e “Piquenique no front” de Arrabal em 1968. Posteriormente encena “O Auto da Villa de San Salvador” em 1977. Churchill sofre com a censura federal durante os anos de 1970 devido ao teor de seu “teatro político”, motivo pelo qual muitas peças de sua autoria só foram ser encenadas nos anos de 1980, como por exemplo, “A Coleira de Fogo” em 1985.

O universo dos entrevistados foi composto por amostragem do “tipo bola de neve”, onde um personagem indicou novos possíveis interlocutores. Também segui a indicação bibliográfica e de pesquisa documental na medida em que os nomes foram registrados a partir de suas presenças em escritos, jornais e textos de peças. Informo também que, infelizmente, nem todas as entrevistas foram gravadas. A primeira entrevista com João Vicente de Alvarenga (de três entrevistas realizadas) e a primeira entrevista com Fernando Leite Fernandes (de duas entrevistas realizadas) não foram gravadas. A primeira por problemas técnicos e a segunda por opção do entrevistado. Também não gravei a entrevista feita com Carlos Vazquez por problemas técnicos. Além de ter perdido mais da metade da entrevista com Winston Churchill por problemas na gravação. Todas as

demais entrevistas foram gravadas e transcritas.

A elaboração dos roteiros de entrevistas serviram como um guia para a construção das narrativas pelos entrevistados. No primeiro momento senti o roteiro um pouco extenso pois as perguntas giravam em torno de um quantitativo de 18 a 21 questões, sendo algumas delas mais específicas, quase fechadas. As gravações acabaram ficando também longas (numa média de 2 horas a 2 horas e meia), o que fadigava entrevistado e entrevistador. Assim, reformulei o roteiro seguindo ali um bloco de dez questões temáticas, como pontos para debate. Senti a entrevista com maior leveza.

No que tange a pesquisa documental, meus interesses se concentraram no Arquivo Público Municipal de Campos – Waldir Pinto de Carvalho, localizado no distrito de Tocos, na Baixada Campista, distante cerca de 30 minutos do Centro de Campos mediante utilização de transporte coletivo. O Arquivo Público de Campos abrigado no Solar do Colégio dos Jesuítas, construção datada do século XVII, dispõe então de rico acervo composto por jornais, periódicos, inventários, processos criminais, e edições do Diário Oficial, dentre outros documentos históricos. As fontes consultadas foram basicamente todas as edições dos jornais de maior tiragem da cidade nos anos de 1980, quais sejam, o “Monitor Campista” e a “Folha da Manhã”. Sendo assim, acessei todas as edições dos jornais diários supracitados de 1980 a 1988. As notícias foram catalogadas a partir do dia da publicação, data, página e título da reportagem. Em princípio, foram buscadas as notícias que tematizavam o “teatro campista”, no que se referia a manchetes, notícias de colunas sociais, divulgação de peças teatrais, para obter maior clarividência acerca do contexto-histórico político, tendo ciência, contudo, da parcialidade das visões expressas em cada veículo de informação.

Ao fim e ao cabo, a pesquisa em jornais empreendida no Arquivo me permitiu identificar os distintos “acontecimentos” que significaram o contexto histórico-político dos anos de 1980. Tendo como referência a noção de “acontecimento” em Paul Ricoeur (2007) “(...) como a menos especulativa de todas e também como a mais evidente.” (Ricoeur, 2007, p.166), estava em busca do que entendia como “nível acontecimental dos fenômenos”, isto é, aqueles eventos pontuais que preenchem de sentido as construções históricas maiores, como as idades, os séculos, as épocas. Por “nível acontecimental dos fenômenos”, passei a entender a análise de um acontecimento repousado em um ano qualquer da conjuntura dos anos de 1980, e que por algum motivo decisivo, representava um ponto importante nas conexões de significados elaborados por mim.

Por exemplo: em 1983 como “ano-símbolo”, se deram vários acontecimentos típicos como a reativação da ARTA, a ocupação do Teatro de Bolso, as peças de teatro. Assim como nos anos de 1975 e 1976, a demolição do Trianon, a desativação da ARTA, a “doação” do Teatro de Bolso à Prefeitura. Desta forma, a partir dos acontecimentos flagrados passo a perceber a relevância daquele

ano no escopo do recorte temporal da tese.

Também realizei consultas aos acervos documentais particulares do médico Dr. Wellington Paes, famoso colecionador das “cousas” de Campos, assim como pesquisei no acervo do Centro Cultural Anthony Garotinho, localizado no Centro de Campos, casa esta que abriga praticamente tudo o que se refere à vida pessoal e profissional do personagem. Nestes dois acervos foram coletadas e/ou consultados materiais diversos tais como: jornais dos anos de 1980, textos de peças de teatro, documentos de ordem mais geral. Foram igualmente fontes importantes para a pesquisa de tese, os acervos privados dos entrevistados, como aqueles documentos gentilmente cedidos por Neusimar da Hora, Joilson Bessa, Dedé Muylaert e Fernando Rossi previamente sistematizadas em pastas pessoais. Ainda sobre a Pesquisa Documental, outro eixo de análise foi o universo dos cadernos e textos das peças teatrais encenadas nos anos de 1980, analisados os seus conteúdos, com destaque para os textos das peças “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” escrita por Orávio de Campos em 1983, e montada pelo Grupo Experimental do SESC e “Precisa Acontecer Alguma Coisa” de 1983, escrita por Fernando Leite e Anthony Matheus do Grupo Abertura.

Estrutura da Tese

Para fins de exposição do argumento do trabalho, a tese está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo intitulado *A cultura como “luta”: revisitando os “Estudos Culturais” para uma agenda de pesquisa* tem como objetivo a discussão teórica em torno das abordagens relativas ao campo de conhecimento dos “Estudos Culturais”. Nesta seção pretendo expor internamente a matriz teórica dos “Estudos Culturais”, notadamente as contribuições de Antonio Gramsci e Raymond Williams, com o fito de iluminar a feitura de uma sociologia da cultura sobre o teatro brasileiro em sua literatura específica.

O segundo capítulo intitulado *O Teatro Campista e as Primeiras Experiências de Resistência em Campos nos anos de 1960 e 1970* tem como objetivo analisar o início do movimento de organização dos artistas amadores de Campos, momento em que se dão a fundação da ARTA em 1965 e a inauguração do Teatro de Bolso em 1968, o surgimento destes dois espaços sociais dos artistas vão dinamizar a produção teatral criando, entretanto, conflitos internos ao movimento teatral uma vez que se abre ali uma possibilidade de confrontação entre distintas tendências na linguagem teatral desenvolvida em Campos, no período dos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil.

Desenvolvo uma análise sociológica sobre as primeiras configurações de grupos amadores de teatro campista mais afeitos a uma lógica de “resistência” no que concerne ao cenário político que se instaurava no contexto dos anos de 1960 e 1970. Vejo mais de perto a configuração do Grupo

Persona com Winston Churchill e do Teatro Escola de Cultura Dramática com Orávio de Campos, tais esforços que viriam a representar as iniciativas formativas e embrionárias do que mais tarde entenderei por “geração do Teatro de Bolso”. Também este capítulo mostra a significação histórica decisiva dos anos de 1974 e 1975, marco para um cenário de emergências na produção teatral campista, com os episódios da demolição do antigo Trianon, da desativação da ARTA, e da “doação” do Teatro de Bolso à Prefeitura.

O terceiro capítulo intitulado *A Emergência da “Geração do Teatro de Bolso” e os seus espaços de “sociabilidade política” nos anos de 1980* tem como objetivo, sob inspiração dos Estudos Culturais, verificar os processos pelos quais se tornou possível naquele tempo a configuração de uma “geração” de atores, atrizes e diretores que a partir da dinâmica de seus grupos intensificaram a cena teatral do município. Destaco ali o Grupo Experimental do SESC, o Grupo Abertura, o Grupo Art-Porta Aberta e o Grupo Gente é p'ra Brilhar através de seus espaços de sociabilidade política, que apesar da heterogeneidade de seus membros componentes possibilitaram a formação gradativa de uma “estrutura de sentimento”, em suas experiências e vivências no teatro, rompendo com determinadas “convenções” teatrais já há algum tempo adotadas na cidade.

O último capítulo intitulado *“Na trincheira da resistência”: o Teatro de Bolso como fórum de “luta por hegemonia” para uma “geração”* tem como objetivo focalizar a proeminência do Teatro de Bolso para aquela “geração”, sendo em nome deste teatro que se perfaria a luta dos artistas contra a Prefeitura, encarnada a partir de 1983 na figura do Prefeito Zezé Barbosa (mandato de 1983 a 1988), visto a imputação de uma “culpa” histórica à Zezé pelos artistas, pelo fato deste ter estado presente também na condição de Prefeito no ano de 1975 que verificou um saldo desastroso para os artistas. Percebo o ano de 1983 como decisivo na configuração da “estrutura de sentimento” engendrada pela “geração”, uma vez que os episódios da reativação da ARTA, da tomada do Teatro de Bolso, e das peças mais destacadas naquele ano significaram importantes acontecimentos para a emergência dos artistas no processo de “luta por hegemonia” contra os ditames da Prefeitura. Durante todo o recorte temporal que abarca o capítulo (1983-1988) a luta entre os artistas e a Prefeitura predomina tendo como esfera de tensão a disputa pelo monopólio sobre o Teatro de Bolso.

CAPÍTULO 1. A CULTURA COMO “LUTA”: REVISITANDO OS “ESTUDOS CULTURAIS” PARA UMA AGENDA DE PESQUISA

Nos termos propostos na seção anterior, a perspectiva adotada para a discussão acerca da categoria de “cultura”, com vistas a iluminar o problema central desta tese, caminha no sentido de sua percepção enquanto dimensão conflitiva que apreende e manifesta as distintas contradições inerentes à vida social numa ordem capitalista. Conceber a cultura como “luta” me parece um exercício sociologicamente válido, uma vez que, como devo enfatizar teoricamente neste capítulo, reservo a esta esfera um lugar fundamental de compreensão das múltiplas dinâmicas sociais produzidas e reproduzidas por inúmeros sujeitos através do universo de suas práticas. Ao mesmo tempo, os resultados materiais e espirituais destas práticas sociais estão em constante disputa no que se refere a apropriação, usos e abusos por estratos e classes sociais, realçando a cultura enquanto “um campo de batalha” em nome da captura de sentidos e formas culturais, conforme flagra Edward Said (2005).

O objetivo principal neste capítulo é o de alinhar a contribuição teórica basilar para o entendimento prático da cultura segundo a matriz dos “Estudos Culturais”, naquilo que esta proporcionou em sua experiência histórica, aos desenvolvimentos contemporâneos do “materialismo cultural”. Faz-se necessário analisar criticamente aqui a dimensão cultural, numa abordagem amparada pela literatura marxiana germinada no decorrer do século XX, observando suas transformações históricas enquanto experiências a partir de cenários específicos de luta social e política.

Neste sentido, inicio esta parte estabelecendo um diálogo imperioso com as ideias centrais de Antonio Gramsci (1982, 1999), sobretudo no que se refere a noção de “luta por hegemonia”, adensada que está à categoria mesma de “hegemonia” no pensamento gramsciano. O legado revisitado do filósofo sardo nesta primeira seção do capítulo cumpre função de ancorar determinadas categorias a serem operacionalizadas durante o trabalho, sejam elas as de “hegemonia” (e “luta por hegemonia”), “guerra de posição”, “intelectual orgânico”, mas também, tangencialmente, as de “Estado”, “sociedade civil”, “ideologia”.

Relaciono a perspectiva gramsciana, como construto intelectual e prático-político de um “marxismo de segunda geração”⁵⁶, ao ímpeto inicial das reflexões produzidas pelos “Estudos Culturais” a partir dos anos de 1950, como vertente que marcou de modo significativo os

⁵⁶ Por “marxismo de segunda geração”, entendo aqueles personagens que, posteriormente as contribuições clássicas de Lenin, Trotsky, Rosa Luxemburgo, por exemplo, estas datadas do início do século XX, emergiram internamente ao marxismo dito “ocidental” a partir dos anos de 1930, como Gramsci, Brecht e análises da Escola de Frankfurt.

desdobramentos teóricos do “materialismo cultural”, como proponho trabalhar na segunda seção deste capítulo. É instigante reinterpretar tal corrente de pensamento visualizando-a num processo de emergência histórica de novos atores e objetos de investigação no século XX (para além do operariado clássico, as mulheres, os negros, os homossexuais, os imigrantes, dentre outros) que fizeram renovar as agendas de discussão internas ao marxismo. Vislumbro assim uma “sociologia das emergências” que possa captar a ascensão social e política de elementos “marginais” (termo caro a literatura dos *Cultural Studies*), uma vez produtores de outras experiências e sentidos, recodificam as inúmeras e contraditórias lógicas que (des)estruturam o mundo social.

Isto para realizar um gancho teórico ao arcabouço de Raymond Williams (2010; 2011a; 2011b), autor central para aquela geração de pensadores e atores intelectuais, no que ele se deixa ver a partir da categoria de “estrutura de sentimentos”, sendo esta uma importante ferramenta de análise acerca das produções artístico-culturais e de suas reconfigurações nas sociedades contemporâneas. Williams oferece pistas investigativas sobre a compreensão das estruturas de produção da cultura que são, à um só tempo, produtos e produtoras da vida social, e como elas podem conseqüentemente, revelar processos efetivos de luta política para a concretização, sobremaneira, de suas existências materiais.

A categoria de “estrutura de sentimentos” aproximada ao objeto de pesquisa aqui elencado (como no caso da produção teatral realizada por Williams em “Drama em Cena” (2010)) contribui para o debate a respeito da ideia de “geração”, a qual aludi na apresentação do trabalho. Devo na terceira seção, elaborar uma exposição dialogada das “estruturas de sentimento” de Williams em oposição a noção já clássica de “geração” pelo sociólogo húngaro Karl Mannheim (1974, 1973), uma vez que irei me referir sempre à ideia de “geração” no sentido das múltiplas experiências historicamente construídas e que emergem modificando, a partir de cisões e brechas históricas, certas estruturas sociais, conforme a acepção amparada por Williams (2011a; 2011b).

Na quarta seção, pretendo aproximar a contribuição de Williams ao Brasil no que tange à produção teatral brasileira, basicamente a partir das experiências artísticas e políticas de um “teatro de vanguarda” e no que este oferece para a compreensão de um movimento de resistência cultural e política no decorrer dos anos de 1950, 1960 e 1970. Remeto-me às vivências dos Centros Populares de Cultura (os CPCs da UNE), ao Teatro de Arena, à produção do Grupo Opinião, assim como de experiências particulares de grupos teatrais como os de Osasco no Estado de São Paulo nos anos de 1970. A partir de Ridenti (2014), faz-se imperioso demarcar o modo pelo qual é possível compreender certos processos emergentes de resistência cultural, a partir do teatro, na segunda metade do século XX, e como estes assumiram formas culturais alternativas, oposicionistas ou mesmo revolucionárias em determinados contextos fortemente marcados por tensões inerentes às

lógicas mesmas de produção cultural, nos termos de sua restrição e/ou despersonalização.

1.1. Dialogando Antonio Gramsci e a noção de “luta por hegemonia”

A contribuição de Antonio Gramsci se fez como uma perspectiva contemporânea que concorreu fortemente para a ampliação e renovação do próprio marxismo, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, quando a recepção e a circulação de suas ideias movimentaram a atenção de seus leitores no sentido mesmo de uma “disputa” por sua herança teórica, como salienta Borón (2013). No intenso diálogo eivado por rupturas e continuidades internas ao legado marxiano, a disputa pela interpretação da obra de Gramsci oscilou, como pontua Borón (2013) ao reler a abordagem do britânico Perry Anderson, entre uma apropriação academicista que via o pensamento gramsciano como resposta a um determinado “marxismo vulgar” e um manual de “filosofia da práxis” para o enfrentamento dos desafios históricos em aberto no cenário político mundial do pós-guerra.

Não por outro motivo, o alcance histórico das reflexões produzidas por Gramsci⁵⁷ dimensionava importantes quadros de análise conjuntural que compreendiam o advento do regime nazi-fascista, a expansão dos partidos operários de massa, como os Partidos, Comunista e Socialista, Italianos e a possibilidade concreta do potencial revolucionário de caráter operário. Sob o impacto das mudanças provocadas pelo “Risorgimento”⁵⁸ italiano (entre 1815 e 1870), se confundindo mesmo com “(...) a particularidade da revolução burguesa e do desenvolvimento do capitalismo na Itália (...)” (Roio, 2013), Gramsci tece considerações teórico-filosóficas sobre o avanço real de formas revolucionárias de caráter burguês na Itália que impuseram severas limitações à concretização de um projeto de revolução socialista no início do século XX. (Roio, 2013).

A fórmula histórica experimentada pela Itália pós-Risorgimento, sobretudo na primeira metade do século XX, seguiria uma via marcada por um processo de transformações políticas, sociais e culturais (como a ascensão do fascismo italiano e a conseqüente resistência dos partidos de esquerda, nos quais Gramsci teve participação decisiva em termos de fundação e ação política propriamente dita) que construiu uma espécie de cânone de interpretação histórica a partir do contributo gramsciano, conforme nota Roio (2013). Na visão de Gramsci, há processos de alteração

⁵⁷ Em sua maior parte concentradas nos escritos dos “Cadernos do Cárcere” no período que compreendeu de 8 de novembro de 1926, quando da sua prisão pelo fascismo, até 27 de abril de 1937, quando de sua morte (Coutinho, 1999).

⁵⁸ O “Risorgimento” foi o período compreendido entre 1815 e 1870 que se notabilizou pela construção do Estado Italiano a partir do intento de unificação territorial da Península Itálica. (Roio, 2013).

de determinadas ordens políticas que podem pavimentar mudanças sem grandes e radicais rupturas estruturais. Uma espécie de “revolução passiva” (ou de uma “revolução sem revolução”) pode operar como movimento histórico que imprime certas modificações de panorama, sem contudo, lograr efetivar um rompimento definitivo com um dado estado de coisas, como ressalta Carvalho (2004) ao apreender tal noção gramsciana.

É, pois, no rigor da interpretação sobre as possibilidades e impossibilidades da realização completa e factível do potencial revolucionário socialista nas três primeiras décadas do século XX, que Gramsci percebeu importantes fenômenos que se colocavam entre o diagnóstico dos obstáculos históricos no caminho da concretização da revolução proletária e a dimensão do realmente existente, das acomodações e readequações de ordens sociais que não foram suplantadas. Como no dizer de Borón (2013), as transformações do modo de dominação da burguesia depois da crise de 1929 e a subsequente reorganização do Estado Capitalista (como o caráter intervencionista para a superação de suas crises cíclicas, o que resultou em algumas experiências européias, no *Welfare State* a partir dos anos de 1930 e 1940) demandavam para Gramsci novos instrumentos analíticos para sua compreensão.

A categoria mesma de “revolução passiva” cunhada por Gramsci na análise conjuntural da Itália de seu tempo oferecia a oportunidade de captar determinadas relações de força política localizadas entre as estruturas sociais emergentes e aquelas anacrônicas, conservadas por um processo que não se impôs em todas as suas dimensões. Conceber a forma de “revolução passiva”, segundo a leitura de Carvalho (2004), seria considerar também que aquela só poderia “(...) ser quebrada (...) por um ato que, nascido do coração do mundo da produção, concedesse transparência ao processo em curso e afirmasse como dirigente das forças da antítese, dando passagem à mudança derrotando a conservação.” (Carvalho, 2004, p.15).

O movimento reflexo de “revolução” analisado por Gramsci, que na Itália dos anos de 1930 gerou o desenvolvimento de formas capitalistas de caráter modernizante (as quais foram responsáveis por consolidar o próprio fascismo de Mussolini naquele tempo), por representar uma estrutura híbrida, e portanto, contraditória, poderiam concorrer para o aparecimento e desencadeamento de forças internas a ordem dominante com vistas a sua alteração. Gramsci nota aí a existência de base histórica para a compreensão da categoria de “hegemonia”, construto caro ao marxismo desde às suas primeiras formulações para a descrição das limitações do caráter classista da burguesia na “social democracia russa”, como informa Alves (2010), sendo um elemento de análise consolidado nas últimas décadas do século XIX na Rússia. (Borón, 2013).

Gramsci desenvolve a categoria de “hegemonia”, não perdendo de vista mesmo a acepção que esta noção já havia verificado com a interpretação de Lênin na experiência soviética russa,

como bem lembra Borón (2013). No desenvolvimento da formulação gramsciana sobre a categoria de “hegemonia”, é possível notar, segundo Borón (2013), dois pontos de continuidade da acepção leninista da “hegemonia”. Primeiro, todo movimento de “hegemonia” só se realiza a partir de uma base classista. Na perspectiva gramsciana, não seria factível pensar a realização da “hegemonia” fora de uma ação orientada pelos agentes por meio de uma estrutura de classes, de modo que sua análise deve pressupor necessariamente a existência de um sujeito que a produz. Ao interpretar Gramsci, Borón (2013) aponta que a hegemonia nasce do chão da fábrica, isto é, tem sua gênese direta no seio da produção, sendo na esfera das relações sociais de produção, no ponto em que estas abarcam a condição de classe operária, que se origina o movimento de “hegemonia”.

Segundo, a dimensão da “hegemonia” está fundada na presença e na função política deliberada do “partido”. Gramsci crê, assim como Lênin, na possibilidade da realização da hegemonia articulada a dimensão educativa e intelectual do partido, sendo através desta que se poderia construir uma estratégia de ação efetiva tendo como objetivo o desencadeamento de transformações revolucionárias (Borón, 2013). A análise gramsciana compreende assim, a própria função expressa dos partidos operários na formação de quadros intelectuais para a direção política com vistas a luta por hegemonia, sendo que a formação intelectual colaboraria para um processo de “(...) conquistas que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos.” (Gramsci, 1982, p.9).

Elaborando uma análise crítica ao que denomina por “intelectual tradicional”, aristocrático, aquele que prima pela “(...) eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões (...)” (Gramsci, 1982, p.8), a perspectiva gramsciana concebe mesmo um tipo de intelectual gestado nas fileiras do partido e que cumpre uma função primordial de “construtor”, “organizador”, “persuasor permanente”, não representando exatamente um papel de mero transmissor de valores e saberes, dos quais detêm o monopólio. (Gramsci, 1982). A dimensão educativa e intelectual do partido na acepção de Gramsci (e de Lênin) porta um significado central na tarefa de elaboração de seus próprios repertórios e gramáticas, estas que vislumbram o movimento de luta por instaurar sua direção e condução próprias nas estratégias de luta por parte da classe operária.

De acordo com Borón (2013), para Gramsci se tratava, a partir dos exemplos históricos dos partidos (comunista e socialista, sobretudo) a busca pela construção de uma “contra-hegemonia” com vistas a neutralizar os efeitos paralizantes da ideologia burguesa e, posteriormente, concretizar a construção de um bloco histórico alternativo. Para qualquer projeto revolucionário germinado nas fileiras dos partidos operários, seria fator decisivo na análise de Gramsci para a compreensão categoria de “hegemonia”, a formação de um novo sistema de valores e saberes produzidos mediante as próprias experiências históricas vivenciadas pelo proletariado moderno, potencializado

pelos meios de divulgação de seus interesses, dando vazão a sua “dimensão intelectual e moral”. Gramsci (2002) considera assim que:

“(…) a supremacia de um grupo se manifesta de dois modos, como “domínio” e como “direção intelectual e moral”. Um grupo social domina os grupos adversários, que visa a “liquidar” ou a submeter inclusive com a força armada, e dirige os grupos afins e aliados. Um grupo social pode e, aliás, deve ser dirigente já antes de conquistar o poder governamental (esta é uma das condições fundamentais inclusive para a própria conquista do poder); depois, quando exerce o poder e mesmo se o mantém fortemente nas mãos, torna-se dominante, mas deve continuar a ser também [dirigente].” (Gramsci, 2002, p.62-63 *Apud* Alves, 2010, p.78-79).

A atenção dispendida por Gramsci na consideração sobre o lugar político, por excelência, da formulação das ideias e conhecimentos pela classe operária, representou, por meio da análise da luta por “hegemonia”, uma decisiva ampliação de horizontes analíticos no seio do marxismo contemporâneo a respeito das dimensões “estruturais” e “superestruturais”. O movimento da categoria de “hegemonia” em Gramsci, reconhecendo internamente ao marxismo, a operação dialética entre o plano da “superestrutura”, das formas ideológicas, da esfera da consciência e o plano da “infraestrutura” (ou da “estrutura”), das formas econômicas, da realidade concreta (sem contudo dar primazia a dimensão econômica como numa leitura vulgar da obra de Marx), pretende conceber as correlações estruturais que se dão entre a “sociedade civil” e a chamada “sociedade política”. (Alves, 2010).

Atento para o fato de que é na compreensão dialética das categorias de “sociedade civil” e “sociedade política” que Gramsci percebe a possibilidade de transformação histórica e política a partir das contradições engendradas numa dada estrutura social. O filósofo sardo (1999) entende por “sociedade política”, um conjunto de forças pertencentes a dimensão do que denomina por “Estado-coerção”, isto é, a esfera estatal que mediante a função da repressão e do controle da ordem vigente, concorre para a manutenção da direção política. Enquanto por “sociedade civil”, a perspectiva gramsciana a representa (e aí a inovação ou a “revisão” atribuída ao marxismo gramsciano) também nas fileiras internas do Estado, isto é, na “superestrutura”, simbolizada por inúmeros órgãos difusores de ideologias, representativos das classes contrapostas, como as escolas, os partidos políticos, os meios de comunicação, em intensa luta pela direção no âmbito interno do Estado. (Gramsci, 1999).

Não por outro motivo, Gramsci atribui sentido específico a categoria de “sociedade civil” uma vez que diferentemente da perspectiva clássica marxista, que a localiza no plano da infraestrutura, isto é, na base material da estrutura de classes (ou seja, fora do Estado, este entendido como a “superestrutura colossal”, o “comitê executivo da burguesia”), a compreende na dinâmica

interna do Estado, ideia representada pela já conhecida fórmula gramsciana do “Estado ampliado”: Estado = sociedade civil + sociedade política (Coutinho, 1999). É no plano da “sociedade civil”, isto é, internamente a figura do Estado que se constituem múltiplos órgãos produtores e difusores das ideologias de cada classe social (ou das frações e grupos internos a classe) que vão realizar o movimento concreto de luta em nome da direção política, o que Gramsci denomina por “aparelhos privados de hegemonia”, nos quais, a figura dos “intelectuais orgânicos” aparece de modo central como porta-vozes de uma condição de classe manifesta por meio das lutas em nome da tomada de poder também por meio da informação e do saber.

A figura dos “aparelhos privados de hegemonia” desempenharia decisiva função dinamizadora dos movimentos de “luta por hegemonia” nas sociedades contemporâneas pois concorreria para o que denomina por “guerra de posições”. De acordo com a leitura atenta de Carlos Nelson Coutinho (1992) sobre Gramsci, tal noção simbolizaria as disputas “(...) de posições e de espaços, da direção político-ideológica e do consenso dos setores majoritários da população, como condição para o acesso ao poder de Estado e para a sua posterior conservação”. (Coutinho, 1992, p. 89 *Apud* Alves, 2010, p.80). Em Gramsci, na dinâmica estrutural que clarificaria as contradições mesmas engendradas entre “Estado” e “sociedade civil”, a cada movimento de “luta por hegemonia” corresponderia um movimento oposto, tornando histórica e concreta a dialética interna ao Estado Capitalista Contemporâneo, ativada pela “guerra de posições” dos agentes internos a este, posto que compreendidos no âmbito da “sociedade civil”. (Gramsci, 1999).

A tese gramsciana sobre a “guerra de posições”, que contribui fortemente para uma compreensão mais substantiva da categoria de “hegemonia” como visto em Alves (2010), oferece pistas importantes para a compreensão sobre a dimensão da produção e reprodução cultural, atentando mesmo para o papel da “cultura” como “racionalização reflexiva” a qual os personagens antagônicos no modo de produção, disputariam a hegemonia do processo de transformação, como demonstra Carvalho (2004). Isto quer dizer que, na análise gramsciana, se um grupo ou classe social logra levar adiante o objetivo de direção política, deve prioritariamente fazê-lo no nível da produção de formas e expressões intelectuais e culturais que, por seu turno, também estejam vislumbrando se tornar efetivamente “hegemônicas”. (Carvalho, 2004).

Interessante notar que em Gramsci, com base em Alves (2010), se as classes subalternas projetam a construção de um novo bloco histórico (entendido aí enquanto a realização concreta da “hegemonia”), o primeiro passo seria romper com o sistema hegemônico da classe dirigente que se efetiva e se amplia tanto mais em relação às formas e expressões intelectuais e culturais quanto mais forem arraigados os seus vínculos de dominação burguesa nos níveis da produção material da vida. Desta forma, em Gramsci, a possibilidade concreta de emergência mesma de um “novo bloco

histórico” nos termos da luta por “hegemonia” deve pressupor, segundo Alves (2010), uma crise de hegemonia da classe dirigente, processo este que, sendo historicamente construído, pode ter seu ritmo acelerado pelo grau de disposição diretiva impressa pelos “intelectuais orgânicos”, pela função educadora do partido na trama política da “guerra de posições”.

A presença deste componente volitivo de ação com vistas a mudança por parte da classe operária, responde em alguma medida pelo “otimismo” imputado a Gramsci, segundo Coutinho (2013), na linha do neoidealismo de Benedetto Croce (1866-1952). De acordo com Coutinho (2013), a própria elaboração da categoria de “hegemonia” por Gramsci já se fundamenta como construção intelectual que supera certo determinismo materialista recorrente num marxismo ortodoxo, uma vez que toca uma dimensão de “vontade coletiva” no esforço engendrado pelas classes subalternas no processo de luta por hegemonia. Neste sentido, informa Carlos Nelson Coutinho (2013) que: “A vontade coletiva que se forma protagonista de um drama histórico real e efetivo – ou seja, que se torna um momento ontologicamente constitutivo do ser social – é aquela caracterizada por esta pura determinação, subjetiva e objetiva.” (Coutinho, 2013, p.49).

Estaria através do entendimento da noção de “vontade coletiva” em Gramsci aberto o próprio caminho para a compreensão da “hegemonia”: o processo de luta por hegemonia levado a cabo pelas classes populares será tão mais efetivo quanto mais os diferentes particularismos dos diferentes estratos e frações internas às classes subalternas forem suplantados por uma “vontade coletiva” que abarque cada vez mais setores amplos da classe em luta. (Coutinho, 2013; Borón, 2013). O conceito de “vontade coletiva” ligado diretamente ao de “hegemonia”, como propõe Coutinho (2013), pode mesmo representar o objetivo de realização de uma “reforma intelectual e moral” como intento fundamental da classe operária, operando de forma “contra-hegemônica” ao escopo de valores morais e de civilização, burgueses, estes que cumprem função hegemônica numa determinada realidade histórica.

Percebo, com Borón (2013), que a proposta substantiva de uma “teoria materialista da hegemonia”, como há em Antonio Gramsci, está intimamente ligada ao seu desenvolvimento do “materialismo histórico” por meio de uma “filosofia da práxis”. Aliás, a dimensão da “práxis” me parece aquela que Gramsci ressalta internamente às suas análises sobre a função social e política dos partidos operários no capitalismo contemporâneo, sobre o lugar central que atribui ao cenário de “sociabilidade política” (ou de “socialização da política”) de natureza contra-hegemônica. Como visto pelo filósofo na Itália do primeiro quartel do século XX, a “guerra de posições” travadas pela conquista dos espaços de divulgação de informação e de produção de cultura pelos operários, se dão através, por exemplo, dos jornais e revistas em vias de ampliação de sua circulação pelos partidos socialistas em sua época, sejam eles, o Partido Comunista Italiano (PCI) e o Partido Socialista

Italiano (PSI).

Nestes termos, vejo em Gramsci, com aporte de Carvalho (2004), que a tese da chamada “modernização burguesa” só conheceria uma antítese capaz de disputar a hegemonia dominante, encarnada pela luta do proletariado contra o espraiamento do modo de produção capitalista na contemporaneidade, quando nesta aparece animada a sociabilidade que prepara a classe subalterna, posteriormente, para o exercício do autogoverno, isto é, da concretização da própria revolução. (Carvalho, 2004). É a própria dimensão da “práxis” que fornece sentido analítico aos movimentos captados por Gramsci, da “guerra de posições”, da ação engendrada pelo partido, dos mecanismos de luta por hegemonia simbolizados pela disseminação dos seus “aparelhos privados”, como os meios de comunicação.

A centralidade do desenvolvimento da “filosofia da práxis” aparece como elemento crucial para o entendimento do lugar intelectual que Gramsci ocupou no momento de transição entre a primeira geração do marxismo (que encontraram em Lenin e Trotsky fortes expoentes) e o chamado “marxismo ocidental”, responsável mesmo pelas vertentes marxistas do “estruturalismo” de Althusser aos avanços da Escola de Frankfurt com Adorno e Horkheimer, como aponta Alves (2010). Tal noção me parece um eixo analítico sociologicamente interessante para o estabelecimento de uma relação direta do arcabouço gramsciano com determinados contextos políticos. Faculta-me então a chance de matizar, por exemplo, o grau e o alcance da “ruptura” dispendidos num processo de transformação histórica, onde a própria ideia de “ruptura”, como na argumentação travada em seção anterior, se torna um conteúdo ideológico com vistas a “luta por hegemonia”.

No que concerne ao problema da tese, as considerações de Gramsci encaminham sugestões férteis de pesquisa, já que a sua atenção sobre as possibilidades de emergência de forças contra-hegemônicas no processo de transformação lenta e gradual impulsionado pelo movimento de “luta por hegemonia”, me permite costurar de forma mais apurada a categoria de “hegemonia” (e os conceitos tangentes a esta) no painel das principais questões de pesquisa já elencadas no decorrer do certame. De igual monta a bagagem gramsciana forneceu importantes ferramentas de análise para o desenvolvimento do “materialismo cultural” no contexto histórico britânico a partir dos anos de 1950 e 1960 com as contribuições de Thompson, Hoggart e Williams que perceberam na herança de Gramsci um forte legado basicamente na apreensão sobre a categoria de “cultura” como um campo de luta onde está em jogo o processo de determinação sobre as formas e significados culturais dominantes. (Cevasco, 2008).

Posso também afinar a perspectiva gramsciana aos esforços iniciais do “materialismo cultural” britânico que fundamentaram os “Estudos Culturais” a partir da formação da chamada

“Nova Esquerda”, a reunir personagens como Eric Hobsbawn, Perry Anderson e E.P. Thompson, interessada no entendimento multidisciplinar das emergências, das possibilidades de transformação histórica por novos sujeitos políticos, da formação mesma dos tipos de “intelectuais orgânicos” que os próprios expoentes dos “Estudos Culturais” passaram a encampar na esteira na recepção das ideias de Gramsci na Grã-Bretanha.

1.2. O “Materialismo Cultural” como matriz teórica dos “Estudos Culturais”

A perspectiva dos “Estudos Culturais” se notabilizou a partir dos anos de 1950 por desenvolver um estilo de análise que, contrariando vertentes mais ortodoxas do marxismo como aquelas encontradas no “Estruturalismo” althusseriano, optou por manter um diálogo de caráter interdisciplinar a partir do legado de Marx e Gramsci, elaborando análises atentas às fronteiras de distintos campos de conhecimento como a História, a Sociologia, a Literatura e a Língua Inglesa. Conforme salienta Cevalco (2008), a origem histórica e intelectual que funda os primeiros esforços encontrados em “Cultura e Sociedade, 1780-1950” de Raymond Williams (1958); “Os usos da literatura” de Richard Hoggart (1957); “A formação da classe operária inglesa” (1963) de E.P. Thompson estiveram orientados pela crítica e superação de determinados essencialismos e dicotomias que estruturaram, grosso modo, o pensamento moderno, como as oposições entre “Cultura” e “Sociedade”, ou entre “Cultura” e Civilização”.

Devo lembrar que tais dicotomias foram responsáveis por estabelecer os cânones de interpretação a respeito dos desenvolvimentos sociais, históricos e culturais do mundo moderno, como aparece na contribuição de Norbert Elias em “O Processo Civilizador” (1993). “Cultura” entendida na acepção inglesa *Culture* (ou da “Kultur” para os alemães) significava uma dimensão própria e autêntica da expressão de cada povo (*folk*), reserva histórica dos valores e saberes originados em cada experiência de formação nacional, enquanto à “civilização” (a *Zivilisation* alemã) estava destinada os processos inerentes às influências exteriores à comunidade e que operavam como forças de padronização e uniformização, culturais.⁵⁹ Tais definições consolidadas a partir do século XVIII nas explicações sobre os modos pelos quais se desenvolveram as formas, inglesa e francesa, marcadamente, de construção do “Estado Moderno”, se converteram em fórmulas para o entendimento das categorias de “Cultura” e “Sociedade” na tradição intelectual britânica. (Cevalco, 2008).

⁵⁹ Elias mostra no primeiro volume de *O Processo Civilizador* (1993), que tal processo se deu por caminhos distintos nas várias formações históricas europeias. O autor aponta a diferenciação relativa entre as acepções dos conceitos de “Cultura” e “Civilização” entre os alemães, os franceses e os ingleses, por exemplo, uma vez distintas as experiências “civilizadoras” para os diferentes povos. (Elias, 1993).

A partir dos séculos XVIII e XIX, pensar as relações entre “Cultura (*Culture*) e “Sociedade” (*Society*) representou mesmo entre os britânicos, a fundamentação de um sentimento de pertencimento e orgulho em relação ao que se entendia como a “cultura genuinamente inglesa” em contraposição a quaisquer conteúdos exteriores àquela tradição. Prova disto foi, como aponta Cevasco (2008), o desenvolvimento bem sucedido do campo da “literatura inglesa”, conformando o escopo do que ficou conhecido como “Estudos Literários”. Naquela formação, os estudos voltados para a germinação e o ensino da “literatura inglesa” operavam como uma espécie de repositório dos “valores humanos” assim concebidos pelos ingleses, que encontravam nas figuras de T.S. Eliot, autor de “O uso da poesia e o uso do criticismo” de 1933, e Matthew Arnold tido o “pai da crítica literária”, fortes expoentes da tradição britânica. (Cevasco, 2008).

O desenvolvimento dos “Estudos Literários” na Grã-Bretanha concorreu para o advento e espraiamento da literatura inglesa como busca por afirmação de um padrão de humanidade que percebia a Poesia e o Inglês como importantes ferramentas de expansão de suas produções. Nesta esteira é que a vida intelectual da Revista “Scrutiny” (1932-1953) fundada por F.R. Leavis (como o crítico literário britânico mais influente do século XX, de acordo com Cevasco (2008)) e sua esposa Q.D. Leavis, logrou na primeira metade daquele século representar efetivamente um órgão divulgador de uma visão dominante de literatura e de cultura no referido contexto britânico. Conforme salienta Graham Holderness (2010): “A revista tinha como objetivo utilizar a tradição da ficção inglesa para evitar a degeneração da cultura e para alertar os alunos sobre a pobreza linguística da imprensa e a manipulação da publicidade.” (Holderness, 2010, p.26).

A experiência intelectual da “Scrutiny” até os anos de 1950 que significava “(...) muito mais do que avaliar poemas ou romances e peças de teatro” mas antes “(...) cultivar a inteligência e a sensibilidade” (Cevasco, 2008, p.35), apontava, por meio da imposição de uma mentalidade provida de um ar aristocrático, para o regresso histórico a um determinado tempo passado onde a *Culture* britânica estivesse resguardada de qualquer impacto civilizatório, este responsável fatalmente por empobrecê-la. Tal esforço já seria em vão, desde ao menos meados do século XIX, quando o avanço do capitalismo industrial transformava toda a dinâmica de produção e consumo cultural por parte dos distintos estratos sociais britânicos, como informa Graham Holderness (2010) ao analisar o esboço teórico realizado por Raymond Williams em “Drama em Cena” (2010) a respeito da transição teatral produzida a partir da análise do “Teatro Real do Príncipe de Gales” em 1867: “O público passou a ser majoritariamente composto pela classe média e o horário das apresentações foi alterado – das tardes calmas da aristocracia para o entretenimento noturno dos comerciantes.” (Holderness, 2010, p. 24).

Não à toa, o declínio da “Scrutiny” em 1953 (e de sua visão dominante de “cultura” e de

“sociedade”) se deu de modo simultâneo aos primeiros desenvolvimentos dos “Estudos Culturais” na Grã-Bretanha dos anos de 1950. Naquele ambiente social, político e cultural, o próprio nascimento dos “Estudos Culturais” como um empreendimento marginal nos anos de 1950, posto que emerge a partir de novas formulações para o tema da relação clássica na tradição britânica entre “Cultura” e “Sociedade” (e “Civilização”), esteve diretamente relacionado ao surgimento do movimento conhecido como “Nova Esquerda” (a *New Left*) no espectro político do marxismo britânico, como sublinha Cevasco (2008). A “Nova Esquerda” se constituiu como movimento político e cultural, no início dos anos de 1950 no contexto britânico, bastante tributário de um pensamento marxista e de uma cultura de esquerda, gestados naquele país ainda nos idos de 1930, donde sobressaiam personagens como W.H. Auden, Stephen Spender e C. Day Lewis e escritores como Graham Greene e George Orwell.

Interessante perceber que a emergência da “Nova Esquerda” teve por base decisivos espaços de produção de sociabilidade política, como por exemplo as discussões e reuniões no Partido Comunista da Grã-Bretanha (CPGB), local de encontro até 1956, de historiadores de linhagem marxista como Christopher Hill, Eric Hobsbawm, Victor Kiernan, John Saville, Rodney Hilton e E.P. Thompson. Também as idas ao “Left Book Clubs” sob a direção de Victor Gollancz concorriam para a formação de grupos que combinavam atividades culturais com discussão política. (Cevasco, 2008). Neste sentido, o fomento dos debates políticos da “Nova Esquerda” britânica verificou importante mecanismo de divulgação na criação da “New Left Review” (“A Revista da Nova Esquerda”) no início dos anos de 1960 como estratégia de fusão da então Revista “New Reasoner” fundada e editada por Thompson e Saville desde 1956, com a “University and Left Review” lançada por Stuart Hall e Raphael Samuel em 1960. (Cevasco, 2008).

Cumprir acentuar que a “New Left Review” se constituiu em meados dos anos de 1960 como fórum importante de renovação do marxismo britânico por meio da tradução e discussão das obras da tradição do chamado “marxismo ocidental”, como as de Lukács, Gramsci, Brecht e as da Escola de Frankfurt. Ali se desenvolveu um especial interesse pela reinterpretação do marxismo clássico no sentido da atenção às dinâmicas de produção cultural como nas reuniões dos “New Left Clubs” nos anos de 1960, que: “(...) não só discutiam política mas também funcionavam como lugares de disseminação das artes: a literatura dos *Angry Young Men* – a geração de escritores que vai mudar o tom moderado da literatura inglesa, o *Free Cinema* desenvolvido por Lindsay Anderson, o *New Drama*, de Arnold Wesker, e a música – Eric Hobsbawm, colaborador da *New Left*.” (Cevasco, 2008, p.89).

Para uma “geração” que não concebia a “cultura” inseparada da dimensão da “vivência”, como nota Miglievich-Ribeiro (2015), isto é, das formas e experiências compartilhadas por aqueles

personagens, a “Nova Esquerda” britânica emergiu na cena cultural e política dos anos de 1950 e 1960 repensando os cânones tradicionalmente estabelecidos na Grã-Bretanha no que se refere a categoria de “cultura”, e por conseguinte, de “sociedade”. Contra as determinações já clássicas na tradição britânica que dimensionavam a “cultura” como um conteúdo a ser simbolizado pelos estratos mais abastados da dita “sociedade inglesa” (tendo como bastiões, por excelência, a poesia e a língua inglesa), a perspectiva de “cultura” que foi desenvolvida pelos expoentes dos “Estudos Culturais” como Williams, Hoggart, Thompson e Stuart Hall, originados das experiências políticas da “Nova Esquerda” britânica iria demarcar uma nova e emergente forma de entendimento das expressões e processos culturais a partir dos anos de 1960.

Penso que o aparecimento dos “Estudos Culturais” como e enquanto perspectiva teórica, mas também como movimento político-cultural na conjuntura britânica do pós-segunda guerra, teve como marca a condição mesma de um vir a ser “marginal” conforme a acepção trabalhada por Edward Said em “Representações do Intelectual” (2005). Nesta obra, Said aponta que o lugar social de uma produção intelectual e uma ação política marcadas pelo “exílio e “pela condição marginal” localizariam os chamados “intelectuais” (entendidos aí como porta-vozes de uma experiência cultural e histórica) como agentes combatentes de uma visão de mundo ou de ideologias cristalizadas e reprodutoras de uma ordem social dominante. Said (2005) ressalta assim que toda e qualquer produção de conhecimento está intimamente afinada com seu contexto de produção, de modo que os discursos e práticas de cada personagem no mundo social revelam as suas origens históricas e as suas posições num processo de lutas pelas definições das categorias como “cultura” e “sociedade” (Said, 2005).

Assim, a condição “marginal” através da qual entendo o lugar histórico de emergência dos “Estudos Culturais”, visto que através desta se torna possível “(...) ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável (...)” (Said, 2005, p. 70), correspondia também às experiências de Hoggart, Thompson e Williams nos anos de 1960 como professores de uma organização de esquerda para a educação de trabalhadores, a *Workers Educational Association (WEA)*. O traço da formação de um pensamento de esquerda pelos expoentes dos “Estudos Culturais” percebia a sua condição “marginal”, ou seja, de resistência intelectual no sentido da não reprodução das análises clássicas da dita “cultura inglesa”, estimulando a própria reconceituação dos “intelectuais” enquanto agentes produtores exclusivos, detentores do monopólio da explicação do mundo, e portanto, da própria definição de “cultura”.

Segundo Cevasco (2008), tal posição dos pioneiros dos “Estudos Culturais” demandou a própria recepção do pensamento de Gramsci como contribuição fundamental para a constituição do Centro Contemporâneo de Estudos Culturais (CCCS) no início dos anos de 1960, fundado por

Richard Hoggart em Birmingham no ano de 1964, tendo sido substituído na direção do chamado “Centro de Birmingham” por Stuart Hall de 1968 a 1980. Num contexto britânico marcado pela emergência dos movimentos sociais contemporâneos do pós-guerra (notadamente o Feminismo, o Movimento Negro e as desdobramentos do movimento operário inglês), a interpretação das ideias de Gramsci por Williams, Hoggart e Stuart Hall representavam o afastamento de uma lógica tradicional que concebia os “intelectuais” como localizados numa “torre de marfim” e com um “olhar de sarcasmo”, como na releitura de “Keywords” de Williams (1976) feita por Said (2005). Fazia-se necessário naquele momento, recusar a acepção de “intelectual” historicamente encampado pela tradição britânica dos “Estudos Literários” (cujos motores foram a Poesia e o Inglês), forjando com isto um novo tipo de intelectual bem próximo a noção de “intelectual orgânico” gramsciano: um agente que cumpriria uma função social de transformação histórica, vinculado por sua origem na dimensão do partido e na estrutura de classes.

Emergindo a partir de uma ordem social, intelectual e acadêmica dominante na Grã-Bretanha (a dos “Estudos Literários”), os expoentes dos “Estudos Culturais” exerceram um papel fundamental na transformação revolucionária dos próprios estudos literários, dialogando criticamente as tradições intelectuais britânicas em relação a produção de seu ambiente filosófico, como enfatiza Graham Holderness (2010) a respeito da contribuição de Raymond Williams. A presença do próprio Williams na Universidade de Cambridge, de Thompson na Universidade de Warwick, e de Hoggart e Stuart Hall no Centro de Birmingham dos anos de 1960 a 1980, logrou a articulação acadêmica de suas pesquisas no sentido da “experimentalidade” (isto é, da emergência de novos sujeitos e de suas experiências como objetos de pesquisa, como a produção cultural, os estudos feministas, etc.), da “interdisciplinaridade” (isto é, do diálogo intenso entre as áreas da Sociologia, da História, da Comunicação, da Filosofia e da Literatura) e do “engajamento político” (como aquelas experiências desenvolvidas pela *New Left Review*). (Cevasco, 2008).

Nas pegadas da contribuição gramsciana, os “Estudos Culturais” procuraram revitalizar as análises marxistas por dentro do chamado “materialismo cultural”. Atento às circunstâncias históricas de sua própria emergência enquanto campo interdisciplinar de saberes (para as quais concorriam a própria crítica do pós-modernismo dos anos de 1960 e 1970 em relação ao marxismo e ao estruturalismo), o conjunto teórico dos “Estudos Culturais” esteve voltado para o entendimento sobre a categoria de “cultura” não sendo esta “(...) uma esfera da consciência separada do ser social” mas como “(...) um processo cultural e uma arena de luta social e política.” (Cevasco, 2008, p. 95). Do ponto de vista vislumbrado pelas análises e reflexões produzidas pelos “Estudos Culturais”, a dimensão da “cultura” não poderia ser concebida como algo fincado num dado tempo histórico ou num determinado estrato social, recusando assim qualquer gradação ou hierarquias

entre a existência de uma “alta cultura” (ou de uma “cultura erudita”) e uma “cultura dita popular”.

O que estava em jogo para os “Estudos Culturais” era repensar a dimensão da “cultura” com base nos distintos e múltiplos processos experimentados nos anos de 1950 e 1960 no contexto histórico-político britânico engendrado pela emergência de novos sujeitos políticos que buscavam afirmar suas agendas e demandas através de suas próprias trajetórias e biografias. Ilustrativo deste objetivo central das propostas dos “Estudos Culturais” é a distinção entre “cultura da minoria” e “cultura comum” percebida por Cevalco (2008). Por “cultura da minoria”, entendo a localização do ramo da produção e da divulgação cultural por estratos sociais privilegiados, como historicamente, o foram, na formação sócio-histórica britânica, a nobreza de corte e a aristocracia até o século XVIII, e a burguesia comercial e industrial marcadamente a partir de meados do século XIX.

Destaco que quando Raymond Williams em “Política do Modernismo” (2011a) narra a lenta ascensão da vertente do “naturalismo inglês” a partir de meados do século XVIII, o autor está se referindo diretamente à rejeição burguesa ao teatro feudal, cortês e aristocrático, que se consolidou somente nas décadas de 1920 e 1930 a partir de produção de dramaturgos como Bernard Shaw como figura dominante e Sean O'Casey que escreve em 1927, “The Silver Tassie” (“A taça de prata”). Através destas obras, Williams (2011a) analisa os modos pelos quais o chamado “naturalismo” operou como forma de adequação de determinados temas e técnicas teatrais à realidade social da vida privada burguesa no início do século XX na Inglaterra, tendo como inovação técnica mais conhecida a construção de “cenários parecidos com a vida real” como convenção dramática. (Williams, 2011a).

Neste sentido, a tradição britânica intelectual, no que diz respeito, por exemplo, também à produção teatral dramática, segundo Williams (2011a), se desenvolveu no sentido da configuração de um processo de apropriação cultural dos estratos mais abastados da sociedade inglesa, numa disputa interna entre as classes dominantes, seja pela aristocracia e a sua defesa intransigente das formas culturais literárias, seja pela burguesia em ascensão e seu ímpeto de fazer do desenvolvimento do “drama”, sob a forma “naturalista”⁶⁰, a expressão mais fiel de sua “sala de estar”. (Williams, 2011a).

Raymond Williams, expressando uma percepção cara ao escopo comum dos “Estudos Culturais”, consegue captar os modos pelos quais determinados contextos históricos, e isto parecia

⁶⁰ Williams demarca em “Política do Modernismo” (2011a) que o naturalismo tardio do século XIX aparece como a primeira fase do teatro modernista. O “naturalismo” exerceu contribuição para o desenvolvimento do drama posterior através de cinco fatores, sejam eles: 1) a admissão radical do contemporâneo como material legítimo para o drama (em contraposição ao drama grego e renascentista), 2) o reconhecimento do nativo como parte do mesmo movimento, 3) ênfase crescente na forma da fala cotidiana como o fundamento para a linguagem dramática, 4) ênfase na extensão social (preponderância de nível social elevado na construção das personagens); 5) um secularismo decisivo (o drama como ação humana).

estar bastante em evidência no período em que se dá a própria emergência dos “Estudos Culturais”, que apontam para a expressão de uma “cultura comum”. Por “cultura comum”, segundo Cevasco (2008), Williams está se referindo aos processos, formas e expressões culturais notadamente emergentes num certo contexto, e que a partir das tensões que estes provocam nos embates contra uma forma cultural dominante, tendem a expandir o quanto mais as condições sociais de produção cultural e os modos de vida por estes gestados. A partir de Cevasco (2008), entendo que Raymond Williams visualizou os anos de 1960 como momento histórico que “(...) dava as condições necessárias para repensar a cultura e apresentar uma concepção mais inclusiva, que desse conta de seu potencial em uma sociedade em transformação.” (Cevasco, 2008, p.49).

Curioso notar que a ideia de “cultura comum” fortemente encontrada nas preocupações dos “Estudos Culturais” não pode ser associada diretamente ao que Williams denomina por “cultura emergente” em “Base e superestrutura na teoria marxista da cultura” publicada na obra “Cultura e Materialismo” (2011b). Isto porque sobre a dimensão da “cultura emergente”, compreendo que a discussão de Williams abarca os processos de surgimento de novos símbolos e práticas culturais levadas a cabo por movimentos igualmente em ascensão em uma determinada cena histórica. Nas palavras do britânico: “Por emergente quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados.” (Williams, 2011b, p. 56). Enquanto a “cultura comum” poderia ser produzida somente num ambiente no qual a partilha da participação dos agentes na produção de ideias e sentimentos pudesse se dar de forma idealmente equânime, como num contexto histórico pautado por um socialismo radical.⁶¹

Distinguindo as formas “emergentes” e as formas “residuais” (na qualidade de experiências, significados e valores como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores), Williams (2011b) percebe que as formas “emergentes” são exatamente aquelas que, aparecendo como experiências históricas singulares, podem concretamente numa dimensão processual, irromper um quadro de transformação estrutural, e no que tange à “cultura”, isto se daria simultaneamente em relação às dinâmicas de produção culturais e as formas mais consistentes e concretas das práticas culturais.

A partir do entendimento das formas culturais emergentes, Williams (2011b) aponta que o poder real de transformação de tais estruturas em relação a uma ordem vigente está justamente na capacidade de que estas tenham realçado seu aspecto de “oposição” concreta em relação a formas

⁶¹ Fundamento esta argumentação tendo como base o último capítulo de “A Ideia de Cultura” de Terry Eagleton (2005). Neste capítulo intitulado “Por uma Cultura Comum”, Eagleton aponta que uma cultura será apenas comum quando for coletivamente produzida. O autor ainda sublinha que a dimensão da “cultura comum” em Raymond Williams “(...) é, assim, inseparável de uma mudança socialista radical. Ela exige uma ética da responsabilidade comum, integral participação democrática a todos os níveis da vida social, incluindo a produção material, e um acesso igualitário ao processo de produção da cultura.” (Eagleton, 2005, p. 153).

culturais dominantes, que não sejam meramente “alternativas” no que se referem ao “status quo”. Williams distingue categoricamente os aspectos, “alternativo” e “opositor”, no seio das formas emergentes, explicando respectivamente neste termos: “(...) entre alguém que meramente encontra um jeito diferente de viver e quer ser deixado só e alguém que encontra uma maneira diferente de viver e quer mudar a sociedade.” (Williams, 2011b, p. 58).

Flagrante se torna a relevância atribuída por Williams (2011b) para a dimensão das “culturas emergentes” no contexto histórico basicamente do século XX. Não por outro motivo, quando de sua análise sobre “O teatro como fórum político” em “Política do Modernismo” (2011a), o autor atribui, por exemplo, no que diz respeito ao desenvolvimento moderno do drama, o potencial impresso nas experiências do teatro de “vanguarda”, para o qual contribuíram decisivamente como movimentos de “ruptura” ou de “perturbação” de certa ordem cultural dominante, as épocas em que emergiram o teatro revolucionário russo nos anos de 1910, a partir de Maiakóvski, e o teatro alemão de vanguarda com Brecht, Erwin Piscator e Ernst Toller nos anos de 1920.

Com isto, é imperioso notar que os avanços mais criativos desenvolvidos pelos “Estudos Culturais” internamente ao “materialismo cultural” pareceram demonstrar a própria vitalidade dos legados, marxiano e gramsciano, concebendo-os enquanto forças teórico-práticas para a compreensão histórica das pistas que foram deixadas pelas transformações sociais e políticas por volta dos anos de 1950 e 1960. Vejo a partir da contribuição fundamental de Raymond Williams, como um dos precursores daquele eminente campo de estudos e de práticas que emergiu no cenário em questão, elementos para o entendimento de como este autor buscou lidar criticamente com as principais heranças marxistas (como a dimensão da “práxis”, as articulações entre “base” e “superestrutura”, e o exercício do método de análise dialético) como traço daquele marxismo de “segunda geração” como aponta Cevasco (2008). Tais contribuições mesmas podem ser dimensionadas, no escopo dos “Estudos Culturais”, por meio da análise da obra de Williams, uma vez analisada a categoria de “estruturas de sentimento” como fator explicativo central para a observação das “culturas emergentes”, inscritas a partir das possibilidades e impossibilidades de “ruptura” com certas convenções tradicionais, logrado pelo surgimento de novas práticas culturais.

1.3. Relendo Raymond Williams a partir da categoria de “estruturas de sentimento”

O esforço de compreensão dos múltiplos e complexos aspectos das linhas de produção cultural por Raymond Williams no que tange a análise do desenvolvimento do drama moderno, da literatura, do cinema, como objetos de estudo em destaque nas reflexões do autor, encontram na relevância da formulação da categoria de “estruturas de sentimento” uma chave por excelência de

entendimento da configuração e emergência de determinadas práticas culturais. Raymond Williams (2011a), em sua interpretação a respeito do “materialismo cultural” na linhagem gramsciana, compreende o ramo da produção cultural enquanto experiência historicamente e socialmente constituída nas sociedades contemporâneas, procurando, conforme Pinkney (2011) no “Prefácio” de “Política do Modernismo” (2011a), as conexões empíricas que fornecem sentido às empreitadas de análise sociológica dos processos culturais.

Williams fornece as primeiras pistas para o entendimento das “estruturas de sentimento” na obra *Drama From Ibsen to Brecht* de 1968. Este escrito foi incorporado posteriormente às reflexões produzidas após o contexto histórico de emergência das produções teatrais de Bertolt Brecht entre os anos de 1910 e 1930, publicadas em “Drama em Cena” (2010). Naquele momento histórico, Williams estava voltado, a partir das críticas internas ao “marxismo estruturalista” de Louis Althusser semeadas de modo geral pelos “Estudos Culturais”, para a percepção dos processos que conduzem certas experiências de vida, e que de acordo com seus modos e processos de emergência, podem ser representados sob certas formas cristalizadas. (Williams, 1968 *Apud* Ramos, 2010).

Cumprir observar que não há proximidade, na empreitada intelectual levada a cabo por Williams na abordagem empreendida com as “estruturas de sentimento”, com o chamado “estruturalismo marxista” althusseriano, como um olhar ligeiro poderia flagrar. Conforme já analisei em seção anterior, se constituiu enquanto um dos mais centrais lugares de fala (de produção e ação política) dos “Estudos Culturais” a oposição a determinados essencialismos presentes no marxismo tal como ele foi recepcionado no Ocidente, como por exemplo, a noção restrita de “estrutura”. Saliento, com base em Cevasco (2008), que o desenvolvimento da ideia de “estrutura” (em suas múltiplas dimensões, a “base” e a “superestrutura” dentro do vocabulário marxista) encontrou forte eco nas formulações do francês Louis Althusser entre os anos de 1950 e 1960. Com sua construção intelectual de maior impacto, a de “aparelhos ideológicos de Estado”, Althusser consolidou uma leitura sociológica sobre as dinâmicas estruturais que Marx havia descoberto e sinalizado em seus esquemas de interpretação crítica do modo de produção capitalista na segunda metade do século XIX.

A proposta althusseriana prescreve em seu arcabouço a função social reprodutora das ideologias produzidas internamente às estruturas sociais, e que acabam por engendrar, senão imobilizar, o universo das práticas dos agentes sociais. Os “aparelhos ideológicos” (os sistemas de repressão, os mecanismos burocráticos, o universo escolar, etc.) referenciados pela “superestrutura” estatal, apresentaram, de acordo com uma análise crítica sobre o chamado “estruturalismo francês”, uma visão que foi percebida pelos “Estudos Culturais”, como a-histórica, porque enquanto uma construção “universal” não abarcaria os distintos e singulares processos históricos que podem ser

capazes de fazer emergir ou ruir certas estruturas sociais. (Cevasco, 2008).

Não por outro motivo, a distância da proposta das “estruturas de sentimento” realizada por Williams (2010), tem base mesmo na ancoragem teórica do britânico à contribuição gramsciana. Sociologicamente, a oposição entre a linhagem marxista simbolizada por Gramsci e as vertentes do “estruturalismo francês” que remetem a Althusser são representativos dos embates teóricos e políticos internos ao “marxismo ocidental”, movimento este que contribuiu sobremaneira para a delimitação do escopo do “materialismo cultural” fomentado pelos “Estudos Culturais”. Gramsci (1999) aparece afinado como contribuição em diálogo fértil com as produções da geração dos marxistas britânicos, justamente por dimensionar os desenvolvimentos históricos que sustentam a formulação das categorias no plano do pensamento (aí, por exemplo, a hegemonia como sendo um recurso analítico de base histórica), e enfatizar a dimensão da “práxis” como suporte possível para um processo de emergências históricas.

É por esta trilha teórica, que requeria por Raymond Williams o reconhecimento do seu lugar de produção intelectual no campo do marxismo, que o autor “(...) vai se posicionar contra os limites do 'estruturalismo crítico' de inspiração althusseriana, considerado então a forma dominante de crítica literária marxista.” (Cevasco, 2008, p.109). Em alguma medida, a compreensão do valor heurístico atribuído a categoria de “estruturas de sentimento” por Williams faz ressaltar o projeto intelectual defendido pelos expoentes dos “Estudos Culturais”: uma forma de captar as movimentações e os processos históricos que fornecem sentido às múltiplas práticas, sem, no entanto engessar tais processos sob a rubrica de um conceito.

Desta forma, a categoria de “estruturas de sentimento” corta toda a obra de Williams⁶², marcadamente em suas reflexões sobre o cinema, a televisão e o teatro, sendo de modo basilar através das emergências e dos desenvolvimentos do “drama” na história moderna e contemporânea que aquela pôde ser visualizada preliminarmente. No que tange propriamente a dinâmica da produção teatral dramática em cada contexto histórico, sobressai, segundo Ramos (2010) a percepção de que se trata mesmo da “(...) ideia de uma experiência compartilhada com certo texto dramático, com sua encenação e a conseqüente recepção, que se define a estrutura de sentimento.” (Ramos, 2010, p.10). O autor, em suas abordagens teóricas sobre a produção teatral, procura entender as “estruturas de sentimento” como produtos e produtoras do movimento dialético entre o plano das condições de produção teatral, as representações elaboradas pelos personagens envolvidos, e os modos pelos quais estas se materializam, nas estruturas cristalizadas e/ou emergentes da produção teatral. (Williams, 2011b).

⁶² Destacada por “Culture and Society” (1958), “A Long Revolution” (1961), “Drama from Ibsen to Brecht” (1968), tendo sido publicadas também em coletâneas de seus escritos como “Cultura e Materialismo” (2011b), “Drama em Cena” (2010), “Política do Modernismo” (2011a), “A Política e as Letras” (2011c), dentre outras.

Williams (2011b) percebe na constituição histórica das “estruturas de sentimento”, as relações mais íntimas que aproximam gradativamente o “sentimento” produzido e vivenciado pelos sujeitos, das condições estruturais produzidas e reproduzidas na realidade concreta do fazer teatral. A percepção sobre a formação histórica das “estruturas de sentimento” aparece como construção fundada na dimensão da experiência dos agentes. Ou seja, “(...) é na experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, são sentimentos relacionados.” (Williams, 2011b, p. 10).

A experiência é o lugar histórico que, para Williams, alinhava através do universo das práticas sociais, as grandes transformações sociais, entendendo aí as possibilidades do vir a ser das emergências ou mesmo do enraizamento de determinadas tradições e/ou convenções. De acordo com Williams (2011b), as “estruturas de sentimento” estão ligadas, em algum nível, à noção de “cultura emergente”, já que os modos pelos quais aquelas poderão ser sentidas e compreendidas enquanto processos culturais têm em vista, de acordo com as suas intenções expressas, o desencadeamento de alterações significativas da ordem social dominante.

O argumento central de Williams na sistematização das “estruturas de sentimento” tem assim na reinterpretação das categorias marxistas de “estrutura” (“base”) e “superestrutura”, uma via importante para sua compreensão. Em “Base e superestrutura na teoria marxista da cultura” (2011b), Williams sublinha que a noção de “base” (e “estrutura”), tão criticada pelas acepções culturalistas, responsáveis em alguma medida por configurar historicamente o campo dos “Estudos Culturais”, deve ser percebida não de modo estanque ou a-histórico, mas antes como “processo”.

Isto é, a materialização das estruturas sociais que podem ser captadas através dos fenômenos concretos da vida social só pode ocorrer mediante o desenvolvimento de processos que a antecederam e a fizeram existir enquanto tal. A categoria de “Base” só se torna, em Williams (2011b) uma noção importante para compreender as realidades do processo cultural, porque que acredita ser possível através da análise de seu movimento (e aí está por exemplo a oposição de Williams às concepções estruturalistas, como a althusseriana), entender como a sua determinação na condição de “estrutura” material da vida pode fixar limites e exercer pressões em relação a setores contrapostos a esta, sejam estes “oposicionistas” ou “alternativos”. (Williams, 2011b).

De outra feita, o autor também revisa, no mesmo escrito, a categoria de “superestrutura” como noção cara ao marxismo. Para Williams, a “superestrutura”, que internamente às análises clássicas marxistas disseram respeito às “formas ideológicas”, representando o nível dos fenômenos relativos à consciência, à explicação ideológica da vida material por cada agente e instituição, não pode ser apreendida de modo superior às dinâmicas das práticas sociais e culturais. Williams (2011b), revelando sua dificuldade em ver os processos de produção artística e do pensamento

como “superestruturais”, introduz aí a dimensão da “intenção”, ou como prefere, “(...) a questão-chave sobre qualquer noção de totalidade na teoria da cultura é se essa noção inclui a de intenção.” (Williams, 2011b, p.50). A “intenção” potencializa a própria perspectiva da “práxis” encontrada no “materialismo cultural”, uma vez que há com a afirmação de tal noção, a crença por parte do autor da existência, grosso modo, de um nível de consciência expressa (ainda que significada por cada contexto) dos agentes na medida em que levam a cabo suas práticas sociais. (Williams, 2011b).

A noção de “processo” como revisão crítica da categoria marxista de “base” e a noção de “intenção” em lugar da apreensão sobre o conceito de “superestrutura” me parecem ser dimensões constitutivas das “estruturas de sentimento” para Williams (2011b): como construção teórica ela se propõe a compreender os fluxos e movimentos contínuos e descontínuos, assim como aparece sensível às práticas sociais conscientes dos indivíduos, no ponto em que estas podem alterar ritmos e dimensões, e propriamente, construir uma nova história.

Sobre este aspecto da categoria de “estrutura de sentimento”, Miglievich-Ribeiro (2015) afirma, relendo Williams⁶³, que a própria ideia de “sentimento” trabalhada pelo autor não pode ser concebida comparativamente a uma “visão de mundo” ou a uma “ideologia”. A autora visualiza que a produção das “estruturas de sentimento” contribui, à um só tempo, para que se entenda a vinculação entre “pensamento” e “sentimento” contidas ambas no nível da experiência, ou como frisa com esta passagem: “Pensamento tal como sentido e sentimento tal como pensado” (Miglievich-Ribeiro, 2015).

A reflexão produzida por Miglievich-Ribeiro (2015) pretende também dimensionar as “estruturas de sentimento” enquanto pistas fornecidas pela contribuição de Williams com vistas a percepção da ideia de “sentimento” enquanto uma releitura da “práxis”, nível no qual a vida material (em termos de suas condições de produção) e as formas mais acabadas de sua expressão constituem uma única realidade passível de ser vivida, experimentada pelos sujeitos. Nesta direção, a autora, com base em Williams (2011b), procura trabalhar a categoria de “estruturas de sentimento” no sentido de entendê-la como aporte teórico para acessar o pensamento e o sentimento de uma “geração”.

Com base em Miglievich-Ribeiro (2015), busco estabelecer os contornos mais firmes das “estruturas de sentimento” para iluminar a compreensão a respeito da “emergência” (nos termos de Williams) de uma “geração”, como objetivo nesta tese. A “geração” também é pensada com base

⁶³ Neste escrito, Miglievich-Ribeiro (2015) se propõe a operacionalizar a categoria de “estruturas de sentimento” de Williams com o fito de analisar a trajetória de Darcy Ribeiro (1922-1997), educador, antropólogo e político, quando de seu exílio nos anos de 1960 e 1970 por conta da instauração do regime militar no Brasil. A autora percebe de que maneira o momento histórico do “exílio” demarca o lugar de produção intelectual e política do personagem sob uma condição “marginal”, esta compartilhada por outros personagens naquele momento como Theotônio dos Santos e Leonel Brizola, como uma experiência de uma “geração”.

em Williams (2011b) como produtora de um “sistema central de práticas” entendendo estas como um “(...) conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados como práticas aparecem confirmando-se mutuamente.” (Williams, 2011b, p.53).

No entanto, necessito ainda mostrar que quando me refiro à noção de “geração” estou voltado para entendê-la, de acordo com a contribuição de Raymond Williams (2011a; 2011b) e não através das considerações clássicas formuladas pela “Sociologia da Cultura” de Karl Mannheim⁶⁴ (1974, 1986). O conceito de “geração” como foi representado na sociologia do conhecimento manheimiana, se refere, especialmente, tanto a uma faixa etária específica que aloca os indivíduos em uma época quanto aos seus esquemas de interpretação do mundo, compartilhados por estes indivíduos em sistemas de pensamento num dado contexto. (Mannheim 1974 *Apud* Foracchi, 1982).

Mannheim em “Sociologia da Cultura” (1974), “Diagnóstico de Nosso Tempo” (1973), e sobretudo em “O Problema Sociológico das Gerações” (1982) percebe o conceito de “geração” através de três eixos analíticos: “posição geracional”, “conexão geracional” e “unidade geracional”. Por “posição geracional”, Mannheim entende a própria localização dos indivíduos num contexto histórico, por “conexão geracional”, as suas relações sociais e vínculos coletivos que os indivíduos estabelecem num quadro estrutural, enquanto por “unidade geracional”, apreende uma dada perspectiva gestada pelos indivíduos em certo quadro geracional. (Weller, 2010).

Mannheim (1974) analisa o conceito de “geração” percebendo os modos pelos quais determinadas unidades geracionais conformam, em cada época, uma “perspectiva”⁶⁵ ou “visão de mundo”. O autor está interessado em desvendar os conteúdos ideológicos sustentadores das diversas visões e expressões de mundo que ocupam os mais distintos cenários e contextos modernos, traduzidos pelo reconhecimento da relatividade dos pontos de vista de cada indivíduo.

Especificamente no que toca ao interesse teórico desta tese, me parece que a concepção manheimiana de “geração” (entendida sobretudo através de sua especial atenção à noção de

⁶⁴ O sociólogo húngaro Karl Mannheim (1893-1947) produz basicamente tendo como pano de fundo o cenário europeu entre a Primeira e a Segunda, Guerras Mundiais, tendo como ponto central de suas análises o papel da educação, do conhecimento e dos “intelectuais” no processo de transformação estrutural vivida pela Europa naquele contexto. Karl Mannheim apresenta, no conjunto de sua obra, os pilares de um ramo especializado da sociologia enquanto ciência que vislumbra tratar das questões pertinentes às transformações da vida moderna: a “Sociologia do Conhecimento”. Tal época, ao ver do autor, demanda uma observação *sui generis* no que tange ao escopo e aos conteúdos das mudanças verificadas uma vez que a modernidade inaugura um momento histórico fundado num movimento de “autoconsciência social”, no qual, os grupos, frações de grupo, indivíduos levam a cabo visões de mundo, práticas e ações baseadas num processo de complexificação social intenso, simbolizado pela introdução da ciência na explicação dos fenômenos mundanos, para qual a educação representa uma expressão distintiva. (Mannheim, 1974).

⁶⁵ Por “perspectiva”, Mannheim (1974), entende a visão de mundo que se baseia na situação histórico-social em que se encontra este ou aquele produtor de determinado conhecimento. De acordo com Mannheim (1974), a base de todo conhecimento sociológico produzido tem como ponto de partida, e sendo assim, fator explicativo, o grupo social específico daquele que o produz, isto é, sua perspectiva.

“juventude”⁶⁶) difere da categoria de “estruturas de sentimento” de Williams por dois pontos básicos: primeiro, a noção mannheimiana de “geração” acaba por estabelecer uma visão sincrônica (e “genética”, de gênese) do advento de novas formações sociais e culturais, isto é, cada “geração” produz assim uma “perspectiva” a partir de seu contexto, uma “visão de mundo” relativa aquele momento. Segundo, porque os atributos intelectuais formados por cada “geração” demandam, na visão mannheimiana, um aporte fundamental para a compreensão de seu lugar e para o processo de transição da qual fazem parte, onde, na modernidade, “(...) a evolução do saber e da educação ultrapassa um marco de incomparável significação quando os leigos rompem e usurpam o monopólio sacerdotal da interpretação pública.” (Mannheim, 1974, p.97).

Percebo de acordo com Williams (2011b), contrariamente a Mannheim, que a noção de “geração” percebida através das “estruturas de sentimento” mais do que estabelecer a relação dos pontos de vista de cada indivíduo com seu contexto de origem, possibilita, como já visto anteriormente, entender o movimento, as transformações, as rupturas, uma vez que “(...) suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriadas e defendidas de forma contínua, pelo menos podem ser constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas.” (Williams, 2011b, p. 52).

Por outro lado, as “estruturas de sentimento” de Williams, enquanto recurso analítico, são entendidas, inclusive como gestadas intelectualmente, como fator desencadeador de um processo de mudança, não exatamente através de um componente adquirido de modo formal via “educação”⁶⁷ (como Mannheim (1974) a percebe, “racional”, “planificadora”) mas antes nas multiplicidades de experiências de vida, das práticas sociais, enfim, dos sentimentos produzidos tanto a partir dos espaços de sociabilidade, como no ramo da produção cultural, assim como a bagagem dos “Estudos Culturais” fez perceber.

Para ter maior clareza sobre o valor heurístico adensado à categoria de “estruturas de sentimento” retorno ao debate sobre o “drama” realizado por Williams (2011a). No que se refere às dinâmicas teatrais, Williams opõe “estruturas de sentimento” ao que denomina por “convenções”.

⁶⁶ Em “Diagnóstico de Nosso Tempo” (1973), Mannheim destina especial atenção à temática da educação na modernidade, notadamente, a categoria sociológica de “juventude”, em termos da sua indagação como portadora de uma “função sociológica” na sociedade moderna. No capítulo 3 desta obra, denominado “O Problema da Juventude na Sociedade Moderna”, Mannheim tematiza duas questões fundamentais: 1) “Qual o significado da juventude na sociedade?”; e 2) “Como pode a juventude contribuir para a vida em sociedade?”. (Mannheim, 1973).

⁶⁷ Em Mannheim (1974), a relevância da “educação moderna” como suporte formativo do indivíduo moderno e pressuposto social para a noção de grupo e para o alcance de sua autoconsciência. Aí desempenha papel fundamental a noção de “Intelligentsia”. A base mannheimiana de explicação da “Intelligentsia” como grupo social específico remete-nos à concepção de Alfred Weber (1868-1958) de “Intelligentsia socialmente desvinculada” ou “Intelligentsia livremente flutuante” (*Freischwebende Intelligenz*). Com esta noção, Alfred Weber “(...) partia do princípio segundo o qual a cultura é certamente criada pelo homem, e, por conseguinte, deve ser sempre interpretada em função da situação dos homens na sociedade”. (*Apud*. Elias, 2001, p.114).

Deste modo, o autor percebe nas “estruturas de sentimento” a forma para romper com determinados paradigmas ou certas experiências historicamente cristalizadas, as quais o autor chama de “convenções”, onde “(...) uma convenção, no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo.” (Williams, 1978, p.6 *Apud* Ramos, 2010, p. 9). Seria então no embate entre as “convenções” estabelecidas como as tradições em cada momento histórico e as “estruturas de sentimento”, como possíveis elementos de “ruptura” interna às convenções que se poderia analisar sociologicamente a força criativa da produção teatral em cada cena por seus produtores. (Williams, 2010).

O autor irá trabalhar acerca da linguagem teatral, tal como encenada e sentida, segundo o conceito de “estrutura de sentimento”, com o fito de mapear os distintos movimentos teatrais que emergiram nas cenas, moderna e contemporânea. Para tanto, vê na aproximação entre “modernismo” e “vanguarda” um ponto de tensão entre tendências emergentes. Contudo, faz questão de destacar a origem do “modernismo” desde o aparecimento das formas culturais do “naturalismo modernista” no século XIX, como já citei, ou do que denomina por “naturalismo tardio” como primeira forma do teatro modernista. Naquela forma, os principais aspectos se revelavam na construção de “cenários parecidos com a vida real”, pois representavam uma convenção dramática, onde o ambiente real reproduzido no palco significava uma agência verdadeira da ação. (Williams, 2011a).

O “novo drama baixo e vulgar”, como o teatro modernista é chamado por Williams (2011a), encontra eco em peças que questionavam, por exemplo, concepções predominantes de feminilidade como “Casa de Bonecas” (1879) de Henrik Ibsen e “Senhorita Julie” (1888) de Strindberg, provocando uma indignação particular em uma ordem ainda com resquícios dos valores do tradicionalismo, que não via com bons olhos as crises de subjetividade vividas pelo indivíduo em seu espaço privado, representativas de sua procura pelo lugar numa ordem burguesa em ascensão na Europa do século XIX. Como pontua Williams (2011a) nesta passagem: “O que há de mais claro no naturalismo modernista de Ibsen, passando pelo trabalho inicial de Strindberg até Tchekhov – é a sua seleção desafiadora das crises, das contradições e das áreas escuras inexploradas da ordem burguesa de seu tempo.” (Williams, 2011a, p. 79).

Como “teatro de vanguarda”, Williams (2011a) se refere às expressões mais acabadas do teatro revolucionário-soviético, seja na sua vertente alemã ou mesmo na linhagem desenvolvida na então União Soviética de Lênin, berço de um “teatro revolucionário de vanguarda”. Emergiram na cena político-cultural da URSS nos idos de 1916-1917 expoentes da “vanguarda bolchevique”, quais sejam: Alexander Tairov como pioneiro no uso de andâimes e plataformas em cenas construtivistas e na utilização de maquiagem exagerada, Nikolai Okhlopkov com amplas produções

ao ar livre para romper com a separação convencional entre atores e espectadores e Vsevolod Meyerhold que afastava o drama e o teatro do que ele via como um “personalismo trivial”. (Williams, 2011a). Na Alemanha dos anos de 1920, surgiam nomes do primeiro “teatro soviético” como Erwin Piscator, Ernst Toller e Bertolt Brecht, que numa “(...) tendência oposta e mais política defendia a renúncia total da burguesia, com o propósito de passar da dissidência para a afiliação consciente à classe trabalhadora” (Williams, 2011a, p.83).

A formação da “vanguarda” passou necessariamente pelas produções teatrais de Ernst Toller em “O Homem das Massas” publicado em 1921 e na fundação do Teatro Proletário como o “palco do trabalhador revolucionário” por Erwin Piscator, não sendo “(...) mais o indivíduo com seu destino privado e pessoal, o fator heróico do novo drama, mas o próprio tempo, o destino das massas.” (Williams, 2011a, p.82). Enquanto Brecht, já em 1918, escrevia o clássico “Baal” que “selecionou o indivíduo forte e implacável, sem medo das convenções sociais, como uma forma de libertar a natureza e o desejo humanos.” (Williams, 2011a, p.81).

O “teatro de vanguarda” expressou, na sua condição de um “teatro político”, as bandeiras das massas operárias estabelecendo uma gramática que incorporou a dimensão da emancipação do proletariado via revolução artístico-cultural, simbolizadas por plataformas radicalmente contrárias a um estado de coisas relativo a um tempo passado, onde “(...) o que é novo na vanguarda é o dinamismo agressivo e afronta consciente das reivindicações pela liberação e pela criatividade (...)” (Williams, 2011a, p. 39).

Daí que a crítica radical à tradição significava um eixo comum às escolas teatrais “modernista” e “vanguardista”, segundo Williams (2011a), sendo elencado um determinado imperativo de “ruptura” com as formas mais tradicionais: “O que era de fato bastante certo, desde as primeiras agitações do modernismo até as formas mais extremas da vanguarda, era que nada poderia se manter como estava: que as pressões internas e as contradições intoleráveis forçariam mudanças radicais de algum tipo.” (Williams, 2011a, p.47). A recusa forjada e consciente do “passado” e das tradições, encontravam no entanto, saídas distintas para ambas as vertentes teatrais nos anos de 1920: o “modernismo” criara um novo tipo de “arte” como *modus procedendi* de adaptação a uma ordem social burguesa enquanto a “vanguarda” buscava como “desbravadora do futuro”, fundar um novo tempo, representado teatralmente pela projeção da “revolução” para o alcance de um novo estado de coisas. (Williams, 2011a).

Interessante notar que a oposição entre o “modernismo” e a “vanguarda” proposta por Williams (2011a) suscita mesmo a análise das condições sociais e históricas que favorecem diretamente certas emergências de práticas teatrais. Williams aponta que os anos de 1910 e 1920 nos países soviéticos, contexto em que surge o “teatro de vanguarda”, russo e alemão, foi um

período de intensificação do empreendimento teatral dos espetáculos de massa, do teatro de rua, em shows, em bares e fábricas, e na turnê de grupos como os “Camisas Vermelhas” e os “Foguetes Roxos”. Na visão de Williams (2011a), uma “situação incomum” acontecia naqueles idos, houve, no seu dizer, “(...) a interação direta do teatro de vanguarda com um movimento militante da classe trabalhadora que encontrou suas instituições culturais adequadas.” (Williams, 2011a, p. 86).

A combinação entre o ato de se forjar uma nova prática teatral de “vanguarda” e o contexto vivido (do qual a própria prática é produtora) revelou o “teatro de vanguarda” como sendo representativo das próprias “estruturas de sentimento” nascentes nos anos de 1910 e 1920. Ali, com base em Williams, é possível notar a emergência mesma de uma experiência que logrou contestar radicalmente as formas teatrais dominantes como o “naturalismo” (e seu sentimento de expressão burguesa), ainda que fosse produto dela. Em momentos como este, através da “oposição” a certas “convenções”, como sublinhei, é que se pode mesmo flagrar os movimentos de produção das experiências emergentes, que por seu caráter inovador e de contestação, possuem a feição de uma condição de “resistência”, as quais passo a narrar na experiência teatral brasileira.

1.4. As “estruturas de sentimento” e as experiências de “resistência” no teatro brasileiro

Tomando como base as considerações feitas por Marcelo Ridenti na obra “Em Busca do Povo Brasileiro” (2014), ao estudar as correlações entre os grupos de esquerda e o universo da cultura artística, do período que antecedeu o golpe de Estado de 1964 até a retomada do processo democrático brasileiro no início dos anos de 1980, entendo que aproximar a categoria de “estrutura de sentimento” de Williams às experiências de “resistência” emergentes no teatro brasileiro, sobretudo dos anos de 1950 aos anos de 1980, significa sinalizar para a própria vivacidade da recepção dos “Estudos Culturais” no Brasil⁶⁸, no que se refere ao debate sobre a relação entre “cultura” e “identidade”. (Ortiz, 2004).

Com rigor, Cevalco (2014) chega a dimensionar que, se há interesse na aproximação dos “Estudos Culturais” aos problemas de pesquisa sobre as múltiplas questões concernentes à dimensão da “cultura” no cenário acadêmico brasileiro, os tributos tem de ser quitados mesmo às

⁶⁸ Renato Ortiz (2004) destaca que a sua participação no seminário realizado em 1996 em Stirling (Escócia) juntamente com Stuart Hall, Nestor Garcia-Canclini e Jesus Martín-Barbero, três dos principais expoentes dos “Estudos Culturais” no cena acadêmica internacional no contexto pós-anos 1980, potencializou a sua condição enquanto personagem caro ao campo dos “Estudos Culturais”. Não raro, a emergência dos “Estudos Culturais no Brasil” ocorreu, segundo Ortiz (2004), ali nos anos de 1990, de acordo com seus primeiros desenvolvimentos “marginais” no campo acadêmico brasileiro, uma vez que: “Os Estudos Culturais caracterizam-se por sua dimensão multidisciplinar, a quebra das fronteiras tradicionalmente estabelecidas nos departamentos e nas universidades.” (Ortiz, 2004, p. 121).

contribuições fundantes de uma “crítica literária” já movida pelos personagens do “Grupo Clima”⁶⁹ em São Paulo nos anos de 1940⁷⁰, que incluía, por exemplo, os expoentes Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes. Naqueles idos, o objetivo se concentrava em analisar os inúmeros processos que influenciavam as possibilidades e impossibilidades de constituição de uma “identidade nacional”, mobilizando para isto a “literatura”, a “arte” e a “crítica cultural” como domínios alternativos de interpretação da formação social brasileira. (Cevasco, 2014).

Numa lógica de formatação dos objetos de estudo a partir da busca por um lastro de cientificidade, os avanços das Ciências Sociais brasileiras (por volta dos anos de 1930, basicamente paulistas) optaram, praticamente de forma hegemônica, seguir uma via disciplinar de explicação da vida social. Por um lado, através da bagagem clássica da Sociologia e Antropologia, francesas, sob o aporte das lições durkheimianas e levi-straussianas desenvolvidas a partir da Universidade de São Paulo (USP), e por outro lado, percorrendo as pistas deixadas pela vertente norte-americana, na linha dos estudos da Escola de Chicago pela Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP). (Miceli, 2001).

Neste sentido, o lugar atribuído por Cevasco (2014) e Ortiz (2004) à linhagem de interpretação brasileira amparada pela crítica literária de Antonio Candido a Robert Schwarz, já nos anos de 1950, se deve primeiro a natureza interdisciplinar dos esforços já levados a cabo por Candido em “Os Parceiros do Rio Bonito” (1954), ao articular literatura e análise sociológica para a compreensão do “universo social caipira”, fugindo dos canônes que estritamente fixavam distinções de poder por cada ciência no âmbito acadêmico brasileiro dos anos de 1930 e 1940. Segundo porque a própria discussão sobre os objetos em voga naquele momento nas Ciências Sociais, tendo sido elas, “a industrialização”, a “urbanização” e os descaminhos da construção do “Estado Brasileiro” venciam a queda de braço em relação aos modos de interpretação ensaístas que usufruíam, como atenta Ortiz (2014), de um prestígio menor no campo intelectual, no que se referia ao desenvolvimento das reflexões sobre os fenômenos culturais.

Os primeiros ímpetos dos estudos brasileiros de “crítica literária” ainda na primeira metade do século XX, momento anterior à emergência dos “Estudos Culturais” na Grã-Bretanha nos anos de 1950, nasciam, como na visão de Cevasco (2014), dispendo da mesma condição “marginal” experimentada pelos intelectuais britânicos no que tange ao estado dos debates acadêmicos no Brasil daqueles tempos. O recurso da escrita ensaísta, por exemplo, concorria para a afirmação de

⁶⁹ Ver Pontes (1998).

⁷⁰ Cevasco (2014) aponta que o “Grupo Clima” emergiu como um grupo de jovens, gravitando em torno da Universidade de São Paulo (USP), que editaram dezesseis números de sua revista entre 1941 e 1944, vislumbrando com a crítica cultural interpretar a realidade nacional em meio ao processo de transformação brasileira intensificado nos anos de 1930, de aspectos mais rurais para o espraiamento de formas urbanas.

um estilo fundamentado através dos intensos diálogos com a literatura brasileira como forma de apreensão da realidade, se opondo radicalmente aos modelos científicos de análise, em grande parte de vertente sociológica francesa e norte-americana, sobrevivendo assim ao processo de formalização disciplinar que predominava no cenário brasileiro, ao menos, até a primeira metade do século XX. (Ortiz, 2004).

A aproximação dos “Estudos Culturais” ao chamado “ensaísmo brasileiro” como propõe Cevasco (2014) pode ser realizada sob o entendimento de que emergiram justamente como tentativas de construção de outro lugar de produção intelectual no cenário britânico e brasileiro, respectivamente. O aparecimento dos “Estudos Culturais” no contexto intelectual britânico dos anos de 1950 esteve fortemente ligado, nos termos de uma contra-hegemonia, à explicação sobre os modos de vida experimentados por sujeitos que eram representados como lócus heterogêneos para novos estudos, como a aproximação entre os “Estudos Culturais” e os movimentos sociais e políticos entre os anos de 1950 e 1970, como a *New Left* e o Feminismo, por exemplo. (Cevasco, 2008).

Nestes termos, pensar a dimensão da “cultura” enquanto universo de práticas e experiências sociais vistas sob um ângulo histórico e processual, como parece ter sido o legado dos “Estudos Culturais”, significou mesmo, em relação ao processo de maturação do campo sociológico e antropológico, brasileiros, sobretudo depois dos anos de 1950, a concorrência com determinadas acepções já canonizadas sobre os fenômenos e expressões culturais. Haveria oposição flagrante, por exemplo, em relação a interpretação de matriz durkheimiana que tendeu a ver a “cultura” representando uma função de integração nacional, às apreensões ortodoxas de um “estruturalismo marxista” que via as expressões culturais como reflexo mecânico das estruturas econômico-sociais, ou ainda às análises antropológicas, de caráter evolucionista ou mesmo culturalista, que se degladiavam em nome da definição de uma visão hegemônica de “cultura”. (Cevasco, 2014; Ortiz, 2014).

Sob o entendimento da noção de “cultura” não como um conceito fechado e dispendo de uma acepção essencialista mas antes como um “lugar de poder”, como faz questão de pontuar Ortiz (2004), a contribuição dos “Estudos Culturais” para a compreensão das dinâmicas de produção e de crítica cultural no cenário contemporâneo brasileiro, e também latino-americano, pressupõe o repensamento sobre as categorias e objetos de estudo tidas propriamente como “colonizadas”, isto é, importadas de outros contextos, de outras experiências. Foi Boaventura de Sousa Santos (2002) que apontou a necessidade de se questionar, de modo fundamental, os paradigmas clássicos que as experiências sociais e históricas sentidas por países “periféricos”, como os latino-americanos, absorveram e reproduziram quase de modo automático no que tange às formas de representação e

explicação produzidas pelas visões “centrais” dos países europeus e dos Estados Unidos.

Seria preciso, segundo Santos (2002), romper com um processo cristalizado historicamente de “colonização do saber”⁷¹, onde os esquemas de interpretação já estão montados a partir de uma experiência forânea e são somente aplicados ou replicados em histórias (como as de países da América Latina), pouco afinados assim com suas realidades, pois não produzidos a partir de dentro⁷². Tal movimento de crítica e superação dos sentidos clássicos atribuídos à “cultura”, à “civilização”, ao “Estado”, dentre outros, faz parte de uma empreitada intelectual que admite as singularidades e as diferenças formativas de cada experiência, sem perder de vista, contudo, suas correlações de significado com outras realidades históricas. (Santos, 2002). Trata-se de reconhecer, como propuseram os “Estudos Culturais”, o seu lugar de fala e as suas condições particulares de produção de pensamento, de práticas e de experiências marcadas, em sua formação, por um espaço “marginal” em termos de uma divisão internacional de produção de conhecimento, conforme já destacado por Said (2005).

Os diálogos fomentados pela leitura dos “Estudos Culturais” no Brasil e na América Latina foram suscitados, deste modo, não exatamente mediante a importação dos conceitos estabelecidos por outra experiência (dada a emergência daquele campo na história britânica), mas de modo crítico e atento a formulação de categorias e problemas de pesquisa com base nos processos sociais e históricos tais como foram sentidos pelos sujeitos que os produzem. (Ortiz, 2004). Com isto, se seguia a esteira do próprio contributo deixado pelos pioneiros dos “Estudos Culturais” (Williams, Hoggart, Thompson, Hall, etc.): a ciência sobre o espaço através do qual se discursa e se produz é um movimento fundamental na busca pela construção, notadamente política, de novos sujeitos, atores, objetos e experiências sociais e culturais que têm em mente a luta pela redefinição de suas identidades. (Ortiz, 2004).

Em algum nível, a elaboração de investigações que tem como foco de suas análises as práticas culturais podem se constituir, segundo Ortiz (2004), enquanto um novo paradigma sistêmico na contemporaneidade de países latino-americanos, uma vez que tem a chance de se configurar enquanto alternativas epistemológicas para iluminar a formação de saberes que se pretendam, efetivamente, “pós-coloniais”. (Ortiz, 2004; Canclini, 2010). Podem ser concebidos

⁷¹ Este debate foi acirrado criativamente pela vertente do chamado “pensamento pós-colonial” a partir dos anos de 1990, sobretudo com a publicação de “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales” (2000) com a presença de intelectuais como Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Fernando Coronil. A partir deste trabalho, as investigações acerca das mais diferentes realidades latino-americanas começaram a serem vistas sob um ângulo próprio das análises que procuravam superar as categorias fundadas sob uma ótica eurocêntrica como a própria noção de “modernidade”. (Ballestrin, 2013).

⁷² Nestor García-Canclini (2010) afirma que a própria noção de “América Latina” como conceito se tratou de uma invenção do saber produzido pelos europeus como recurso de dominação política e epistemológica, pois estabelecido a partir de uma uniformização cultural sobre panoramas reconhecidos empiricamente como multiculturais. (Canclini, 2010).

nesta direção já que são gestados a partir das “interseções” disciplinares clássicas, não reconhecendo, no entanto, nenhuma gradação entre elas.

É o que pontua Canclini (2010), ao estudar os diálogos promovidos pelos “Estudos Culturais” em contextos fortemente marcados pela globalização, e conseqüentemente, pela fragmentação das identidades, das culturas de países do Sul (latino-americanos, africanos, indianos, etc.), estas em posição de dominação e espoliação cultural em relação a nações centrais. Com isto, a formação de novos saberes mediante o reconhecimento das interseções (isto é, das reflexões produzidas nas fronteiras, nas bordas ou às margens) significa, com efeito, que a produção objetivada se dê propriamente num cenário epistemológico e político marcado por “tensões”, “conflitos” e “lutas”, onde novos conhecimentos podem emergir e irromper dadas formas de pensar e sentir, tidas como dominantes. (Canclini, 2010).

Também movido por estas preocupações, Ridenti (2014), na esteira dos “Estudos Culturais”, ao interpretar de forma atenta à contribuição de Raymond Williams, compreende os movimentos de “resistência” no cenário artístico-cultural brasileiro entre os anos de 1950 e 1970⁷³ como formas de luta, cultural e política, pela afirmação de seus sentidos práticos num panorama estrutural duramente influenciado pelo Golpe Militar (ou “civil-militar”) de 1964. Através de uma abordagem rigorosa, Ridenti (2014) verificou o surgimento e espraiamento dos inúmeros movimentos que na música, no cinema, no teatro, na produção artístico-cultural de modo geral, emergiram naquele período e lograram influir, definitivamente, nos rumos políticos do país através de uma postura clara de engajamento e militância.

Devo demarcar que concebo a noção de “resistência”, iluminado por Ridenti (2014) relendo Williams, e também Löwy (1979), como práticas culturais e políticas, emergentes a partir de um determinado contexto histórico e que concorrem para a configuração de um estado de tensão estrutural, podendo fazer realmente nascer uma nova forma de pensar e sentir. Não obstante, são os espaços e movimentos de “resistência”, como formas artístico-culturais fundamentalmente políticas, que reclamam mediante seus pensamentos, sentimentos e práticas, como também flagrei com Williams (2011a), a necessidade de redefinição de símbolos e experiências. Tal objetivo tem por pressuposto a crítica e a oposição em relação ao “status quo”, e por seu turno, experimenta um cenário agudo de lutas e embates com as formas culturais dominantes e convencionais.

⁷³ Ridenti (2014) analisa nesta obra movimentos artísticos e culturais, autônomos e diversificados naquele período como o Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena, os CPCs, o Cinema Novo, Editora Civilização Brasileira, dentre outros. Na perspectiva do autor, estes movimentos “(...) tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte, eram nacionalistas a valorizar o passado histórico e cultural do povo, buscavam raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser constituída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente.” (Ridenti, 2014, p. 42).

A empreitada de Ridenti (2014) parte da investigação sobre o que denomina, inspirado por Löwy e Sayre (1995), por “romantismo-revolucionário”⁷⁴ enquanto categoria que pretende captar os múltiplos repertórios e identidades dos grupos e sub-grupos internos ao movimento artístico-cultural brasileiro, emergente ainda nos anos de 1950. O caldo histórico e ideológico que estava sendo gestado no cenário político do país naqueles idos apontava para o florescimento de uma esquerda entusiasmada com as possibilidades históricas que se anunciavam até o cenário pré-1964: a verve nacionalista presente nas Reformas de Base do Governo Jango simbolizavam um quadro conjuntural que prenunciava, para a esquerda brasileira, um potencial revolucionário de caráter nacional-popular latente, e que poderia ser acelerado mediante a ação política engajada. (Ridenti, 2014).

Interessante notar, também a partir de Garcia (2004), que já na primeira metade do século XX se processou no Brasil o desenvolvimento de um movimento teatral de resistência ao qual denomina por “teatro de militância”⁷⁵ que, basicamente nas três primeiras décadas, esteve representado por uma experiência teatral de base imigrante, inspirada fortemente pela ação política dos sindicatos nos termos da agitação dispendida pela classe operária ainda no nascimento de seus primeiros movimentos e greves. A principal influência ali estava ancorada nas experiências de um teatro de “agitprop”⁷⁶, emergentes nos anos de 1920 e 1930 a partir dos países nucleadores da expansão capitalista do início do século, como os Estados Unidos (como o *Workers Laboratory Theatre*, 1930-1934) e a Grã-Bretanha (ali nascia o *Peoples Theatre Movement* de Newcastle em 1911) assim como se desenvolviam nas experiências soviéticas, alemã do *Prolet Buehne* em 1928, e russa, como o “Porta-Voz Vermelho” de 1927. (Garcia, 2004).

O primeiro esforço de um “teatro de agitprop” no Brasil se deu, com base em Garcia (2004),

⁷⁴ A categoria de “romantismo-revolucionário” utilizada por Ridenti foi baseada na leitura de “Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade” de Michael Löwy e do crítico Robert Sayre (1995). Segundo Ridenti (2014), “(...) se pode falar com mais precisão num romantismo revolucionário para compreender as lutas políticas e culturais nos anos 1960 e princípio dos 1970, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura.” (Ridenti, 2014, p.8). O autor compreende sub-categorias dentro do “romantismo-revolucionário” sejam elas: a) “romantismo jacobino-democrático”; b) “romantismo populista”; c) “socialismo utópico-humanista”; d) “romantismo libertário”; e) “romantismo marxista”. (Ver Ridenti, 2014).

⁷⁵ Por “teatro de militância”, Silvana Garcia (2004) entende as formas teatrais de caráter popular, de orientação anarquista ou por influência do “agitprop” (o teatro de agitação e propaganda de origem alemã e russa), que tiveram um alcance político na história brasileira. Para tanto, compreende três momentos básicos de seu desenvolvimento: 1) a existência de um “teatro imigrante” nas primeiras décadas do século XX; 2) um “teatro libertário” gestado no contexto pré-1964, do qual sobressairam os Centros Populares de Cultura (CPCs); e 3) as experiências teatrais pós-1964, como o prolongamento do Teatro Arena e do Teatro Opinião. (Garcia, 2004).

⁷⁶ Segundo Garcia (2004), o teatro de “agitprop”, iniciado naqueles países nos anos de 1910, teve como objetivo informar, educar e mobilizar a classe operária para a ação política. O “agitprop” visava um resultado concreto, a eficácia política de seu teatro nos termos da luta operária, para a fusão de “engajamento político” com a recriação das formas de comunicação. Foram expoentes do “agitprop”, os dramaturgos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht, este em sua primeira estadia em Berim entre 1927 e 1933, considerado o período mais efervescente do “agitprop” alemão. (Garcia, 2004).

a partir de um teatro operário de influência anarquista e libertária, em experiências que aconteciam no palco dos salões e auditórios das associações e entidades operárias, se constituindo como ações baseadas na repetição intensa de uma sequência de peças, com vistas a constituir o seu repertório político básico pautado pela militância através do teatro. Daquela cena sobressaiu, por exemplo, a experiência do imigrante português Neno Vasco, de 1907 em São Paulo, que escreve a peça “Greve de Inquilinos”. Também foram importantes nomes nesta vertente de teatro, a partir de 1920, os brasileiros Mariano Spagnolo e Avelino Foscolo. (Garcia, 2004). A intenção expressa de luta política através do teatro se constituiu como a forma emergente destes primeiros personagens num contexto histórico marcado pela busca da manifestação política e da ação engajada em nome da ampliação do debate com vistas a conquista gradativa dos direitos trabalhistas a partir dos anos de 1930. (Garcia, 2004).

Já no início dos anos de 1950, a experiência do Teatro de Arena⁷⁷ em São Paulo a partir do ano de 1953 representou também uma aguda prática de resistência cultural no cenário que antecedeu a instauração do regime militar em 1964⁷⁸. A partir das presenças do ator e diretor teatral José Renato, oriundo da Escola de Arte Dramática de São Paulo, de Sergio Britto, Henrique Becker, o grupo inicia sua trajetória com a peça “Esta Noite é Nossa” de Stafford Dickens, com uma proposta clara de construção do “popular” nos textos de suas peças, como aponta Garcia (2004). Para ter maior clareza disto, basta ver a contribuição decisiva trazida por “Eles não usam black-tie” escrita pelo dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri e levada ao palco do Arena em 1958. Guarnieri, oriundo do então Teatro Paulista do Estudante (TPE), foi responsável por redimensionar o Teatro de Arena com “Black-tie” uma vez que o grupo e o espaço teatral passavam por dificuldades estruturais para manter tal empreitada, como informa Garcia (2004), devido ao seu caráter experimental e amadorístico.

É possível ver ainda, com Patriota (2010), que a envergadura cultural gestada pelo Arena a partir de “Eles não usam Black-tie” dizia respeito mesmo a posição provocada por Guarnieri no sentido do estabelecimento da relação mais evidente entre “arte” e “política” em sua produção teatral. “Black-tie”, como primeiro texto brasileiro a apresentar em cena personagens operários, se tornou uma plataforma de “(...) defesa da organização da classe operária, da supremacia do coletivo sobre o individual, além da propagação da legitimidade do direito de greve e de organização de

⁷⁷ O Teatro de Arena de São Paulo teve sua trajetória de 1953 a 1972, sendo responsável pelo surgimento de dramaturgos centrais para uma perspectiva de um teatro de resistência no Brasil, como Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Dentre suas montagens se destacam além de “Eles não usam Black-tie” de Guarnieri (1958), “Arena Conta Zumbi” de Guarnieri e Augusto Boal (Direção de Boal) de 1965, “Arena Conta Treadentes” de Guarnieri e Boal (Direção de Boal) de 1967. (Garcia, 2004).

⁷⁸ O movimento de resistência teatral no cenário pré-64 também era produzido pelas experiências do Teatro Oficina a partir de 1958, com a participação dos diretores José Celso Martinez, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. O grupo se destaca pela montagem de “O Rei da Vela” em 1967. (Garcia, 2004).

trabalhadores.” (Patriota, 2010, p.136).

“Eles não usam black tie”, que permaneceu por mais de um ano em cartaz no Teatro de Arena de São Paulo a partir de 1958, tendo sido encenada no decorrer das décadas de 1960 e de 1970 em muitas cidades do país, revitalizou o lugar político dispendido ao teatro, ou como prefere Patriota (2010), despertou a produção teatral brasileira voltada para a incorporação das distintas sociabilidades políticas de caráter popular em suas peças. O Arena representou, a partir do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, propriamente um centro de produção de quadros intelectuais para a vertente brasileira de um teatro de resistência, como sugere Patriota (2010).

Foi no Teatro de Arena (que estendeu a sua existência até 1972) que emergiram, além de Guarnieri, os diretores Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha. No entanto, discordâncias quanto à proposta e à amplitude do Arena fizeram Vianinha sair daquela experiência e fundar, juntamente com o sociólogo Carlos Estevam Martins e o cineasta Leon Hirszman, o Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1961. (Garcia, 2004). A proposta dos CPCs da UNE em termos teatrais, tida como uma primeira experiência consistente de “agitprop” no Brasil, romperia em alguns pontos em relação ao Arena, uma vez que, segundo Carlos Estevam, citado por Garcia (2004), o Teatro de Arena não acirrava de modo radical o teor de sua plataforma político-cultural, já que também ficava restrito às dimensões de um espaço teatral de cento e cinquenta lugares, não abarcando as “massas populares” como público-alvo fundamental de suas propostas. (Garcia, 2004).

A experiência dos CPCs⁷⁹ emergia em 1961, segundo Ortiz (2012), em meio à efervescência política brasileira que permitia o fervor revolucionário-reformista estabelecido com base em práticas artístico-culturais amparadas por uma ideologia nacionalista. O repertório dos expoentes “cepecistas” como Vianinha e Hirszman, mas também pelo cineasta Cacá Diegues e pelo poeta Ferreira Gullar, viam não só no teatro mas através de toda ação cultural engajada (o cinema, a literatura, a música), um caminho fértil para a construção do sentimento revolucionário no cenário brasileiro do início dos anos de 1960. A peça inicial do CPC intitulada “A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar” escrita por Vianinha com direção do dramaturgo Chico de Assis em 1960, pretendia, segundo Garcia (2004), ampliar o alcance da produção teatral voltada para o que era entendido enquanto “povo”, ainda que, como pontua Ortiz (2012), se falasse “(...) sobre o “povo”, para o “povo”, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade.” (Ortiz, 2012, p. 73).

A linha de produção teatral seguida pelo CPC representou de 1960 a 1964 (quando o

⁷⁹ No universo das peças dos CPCs, entre 1961 e 1964, destacaram-se, segundo Garcia (2004), “Brasil, Versão Brasileira” de Vianinha, “Miséria ao alcance de todos” de Arnaldo Jabor, “Auto dos 99%” e “A Vez da Recusa” de Carlos Estevam.

movimento é aniquilado pelo advento da ditadura (civil) militar em março/abril daquele ano), uma prática cultural emergente a partir do Arena, na qual suas peças teatrais procuraram estabelecer uma visão estereotipada da vida social sob o ângulo entendido como “popular” pelos intelectuais cepecistas, daí a presença de tipos que operariam como uma narrativa do cotidiano popular, sejam eles, o “estudante”, o “sacerdote”, o “operário”, o “burguês”, etc. (Ortiz, 2012).

Com o fechamento do CPC em 1964, logo após o Golpe, parte da direção artística cepecista funda o chamado “Grupo Opinião”⁸⁰, dentre eles Boal, Vianinha e Ferreira Gullar. Com base em Paranhos (2012), a proposta do “Opinião” já estava explícita desde o famoso “Show Opinião” com Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão (depois Bethânia) sob direção de Boal, em 11 de dezembro de 1964: “(...) focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular.” (Paranhos, 2012, p.147).

Os egressos cepecistas (sobretudo Boal e Vianinha) contribuíram de modo decisivo com suas experiências teatrais direcionadas, naquele contexto de produção, diretamente no combate político ao regime militar. Para isto, a dinâmica teatral do Opinião analisada a partir de João das Neves⁸¹ por Paranhos (2012), incluía uma proposta de ampliação dos espaços de apresentação (para além de seu próprio espaço físico no Rio de Janeiro) como forma de estabelecer uma intensa divulgação teatral. Apresentavam-se nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças ou em caminhão volante para as montagens mais ambiciosas como narra o próprio João das Neves a Paranhos (2012).

As múltiplas estratégias de resistência teatral logradas desde o Arena, passando pelo CPCs até o Opinião foram redimensionadas quando da instalação do Ato Institucional Nº 5, pelo governo militar Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. A perseguição política deliberada e a ação da censura intensificadas com o AI-5 instauraram uma nova fase no processo de emergência e configuração dos movimentos teatrais de resistência brasileiros.⁸² No que diz respeito ao cenário

⁸⁰ João das Neves (1935-) é autor, tradutor, ator, diretor e iluminador, nascido no Rio de Janeiro. Participa de importantes grupos de teatro, como o do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, o Opinião e o Poronga (AC). Escreve “O Último Carro” (1964), “O quintal” (1978), “Mural Mulher” (1979), “Café da manhã” (1980), “A pandorga e a lei” (1983). (Paranhos, 2012).

⁸¹ O “Grupo Opinião” (1964-1982) teve seu nome inspirado na encenação “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” de Vianinha e Ferreira Gullar de 1966. O grupo foi formado por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denay de Oliveira e Pichin Plá. O grupo produz também o espetáculo “Liberdade, Liberdade” em abril de 1965, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (direção de Flávio Rangel). Outros textos produzidos para o teatro pelo grupo foram: “A saída, onde fica a saída?” de Armando Costa, Antonio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar em 1967; “Jornada de um imbecil até entendimento” de Plínio Marcos, em 1968; “Antígona” de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar, em 1969, “A ponte sobre o pântano” de Aldomar Conrado em 1971; “O Último Carro”, “Mural Mulher”, “Café da Manhã” de João das Neves em 1975, 1979 e 1980. (Garcia, 2004; Paranhos, 2012).

⁸² Aí se destaca, por exemplo, segundo Garcia (2004) o Teatro Ruth Escobar em São Paulo, inaugurado em 1963, palco da primeira temporada de “Roda Viva” escrita por Chico Buarque em 1967, e montada em 1968 sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Tal acontecimento foi marcado pelo episódio de invasão do teatro pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e da agressão física ao elenco da peça.

teatral brasileiro pós-68, Miriam Hermeto (2014) ao analisar as clivagens históricas no que denomina por “campo teatral brasileiro”⁸³, considera que o ímpeto das produções teatrais nos anos de 1970 redefiniram o sentimento de resistência expresso nas experiências dos grupos, se apresentando como uma nova forma de fazer teatral de caráter híbrido.

Por um lado, colaborou, de acordo com Hermeto (2014), para a expansão de um “teatro comercial”, feito por empresários, produtores e companhias profissionais donde sobressaiu a ação da Associação Carioca de Empresários Teatrais (ACET), na constituição de uma identidade no que se referia ao vínculo à política de modernização conservadora do Estado Brasileiro nos anos de 1970⁸⁴, próximo ao que Vianinha à época denominou por “teatro desengajado” como algo relativo às “modernas companhias de atores”, surgidas entre os anos de 1930 e 1960, composta por artistas formados na tradição do Teatro do Estudante do Brasil. (TEB).

Por outro, fez exacerbar na linha de um “teatro engajado”, aquilo que Garcia (2004) chama de “Teatro Popular de Periferia”⁸⁵, adentrando pelos anos de 1970. Tal vertente expressa nas figuras dos grupos “O Pessoal do Vitor” em São Paulo e “Asdrúbal Trouxe o Trombone” do Rio de Janeiro fizeram renovar o sentimento de resistência nas produções teatrais brasileiras mantida pelo desenvolvimento de consciência política sensível à crítica social da conjuntura de repressão imposta pela ditadura⁸⁶. Outro aspecto afirmado enquanto traço característico dos grupos afinados a um “teatro de periferia” é o caráter amador de suas sustentações financeiras, onde há a recusa do perfil profissional dos grupos como crítica direcionada ao chamado “teatro comercial”. (Garcia, 2004).

Desta forma, ainda com base em Garcia (2004), tanto o “teatro de agitprop brasileiro” representado pelo CPC da UNE, a linha do “teatro engajado” simbolizado pelo Arena e pelo Opinião, quanto as experiências do “Teatro de Periferia” nos anos durante os anos de 1970, emergiram na qualidade práticas artístico-culturais aproximadas a noção de “estruturas de sentimento” em Williams devido às suas capacidades de perturbação e/ou transformação da ordem social e política dominante, podendo assim mesmo “emergir” a partir de um estado de coisas

⁸³ Hermeto (2014) apresenta um panorama do “campo teatral brasileiro” durante a ditadura militar, identificando as diferentes tendências da dramaturgia nacional por elas expressas, sejam elas: “teatro dominante e marginal, teatro experimental, profissional e não-empresarial.” (Hermeto, 2014, p. 211). A autora analisa o espetáculo de “Gota D’Água” de Paulo Pontes e Chico Buarque, protagonizada por Bibi Ferreira, Roberto Bonfim e Oswaldo Loureiro, a partir de 26 de dezembro de 1975 como “acontecimento”. (Hermeto, 2014).

⁸⁴ Para o debate sobre “política cultural” no regime militar, ver Fernandes (2013).

⁸⁵ Destacaram-se nesta linhagem de resistência basicamente na periferia paulista: em Santo André, o Grupo de Teatro da Cidade (GTC). Também: o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro Independente de Osasco (TIO), o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro União e Olho Vivo, Ferramenta e Forja. (Ver Garcia, 2004; Paranhos, 2012; Checchia, 2015).

⁸⁶ A prática da censura federal representou uma forma de “despersonalização” do teatro de resistência após 1968, como por exemplo, já em 1969, com a censura ao espetáculo “Rede, Seca e Fome” do Grupo de Teatro Independente de Osasco (TIO). O espetáculo “Rede, Seca e Fome” foi escrito por Rubens Pignatari e com músicas de Ricardo Dias, na linha de um “teatro político local” como texto emblemático para a cidade de Osasco. (Checchia, 2015).

historicamente tenso como o contexto vivenciado antes e depois do Golpe de 1964. Também apresenta características de feição “oposicionista” e “alternativa”, como nas propostas dos grupos teatrais de resistência.

Deste modo, me parece que a linhagem do “teatro de resistência” (no sentido conceitual próximo ao de “vanguarda” como exposto em Williams) no Brasil dos anos de 1950, 1960 e 1970 representou ali a “estrutura de sentimento” possível de ser sentida e experimentada pelos artistas de teatro no bojo da ditadura militar, posto que entendendo aquela configuração sob os signos da censura e da tortura, o engajamento político pelos artistas de teatro simbolizou um forte desafio histórico. De outra parte, a “estrutura de sentimento” gestada na produção teatral brasileira nos anos de 1970, próxima a uma noção de “vanguarda” (visto a recusa à tradição, a superação do passado e a projeção do futuro) foi reinterpretada pela sorte de experiências sensíveis e disponíveis no plano local pelos artistas de teatro campistas, isto também porque não sendo tal conceito a-histórico, está aberto para que se possa pensar sobre sua validade desde a realidade social tal como vivida pelos personagens.

2. O TEATRO CAMPISTA E AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE RESISTÊNCIA EM CAMPOS NOS ANOS DE 1960 E 1970

O objetivo nesta seção é que o leitor possa entender como se gestou o cenário teatral em Campos dos Goytacazes nos anos de 1960 e 1970, nos termos de um “teatro amador”⁸⁷, e de que forma aquele contexto, marcado fortemente pela ditadura militar, apresentou elementos históricos para a análise de uma transição lenta da época em que a produção teatral campista esteve orientada pela presença do Cine-Theatro Trianon (dos anos de 1920 até o início dos anos de 1970), para um outro momento (a partir de meados dos anos de 1960) no qual os grupos amadores de teatro iniciaram um processo de articulação política da classe teatral, concorrendo diretamente para a fundação de sua entidade representativa, a Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) em 1965 e pela construção do Teatro de Bolso em 1968.

O cenário teatral amador campista dos anos de 1960 e 1970 representou assim, como devo apresentar no decorrer do capítulo, formas e práticas mais ligadas a grupos que cultivavam o fazer teatral nas dinâmicas de suas peças, voltadas para representações de caráter “naturalista”, que procuravam retratar os seus universos sociais basicamente de estilo burguês, sendo parte integrante da própria ordem social e cultural dominante. Também naquele contexto se iniciam as primeiras experiências as quais, baseado na literatura discutida na seção anterior, posso denominar por experiências de “resistência” no teatro campista, por estarem intimamente vinculadas a uma prática de contestação do *status quo*, uma vez que a produção de seus repertórios no processo de suas emergências, experimentou tensões e conflitos em suas trajetórias.

Curioso é perceber, como apontarei, que no processo histórico de produção teatral elas significaram, basicamente a partir dos anos de 1970, a presença de formas culturais “residuais”, como nos termos trabalhados por Raymond Williams, no caso dos grupos fundadores da ARTA em 1965, como o Grêmio Casimiro Cunha, o Teatro Regional de Comédias, o Teatro Chacrinha. Assim como o mesmo cenário presenciou o aparecimento de formas culturais “emergentes”, como atribuirei ao Grupo Persona com Churchill e ao Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) com Orávio.

Com isto, pretendo mostrar na primeira parte do capítulo os modos pelos quais a fundação da ARTA em 1965, como intento representativo dos anseios da classe teatral amadora campista,

⁸⁷ Por “teatro amador”, de acordo com as entrevistas realizadas, entendo o caráter marginal assumido pelos artistas campistas de teatro desde a emergência do primeiro grupo nos anos de 1920, o Grêmio Amadorístico Lauro Sodré. No entanto, como procurarei demonstrar, esta posição localizada nas bordas da produção cultural campista (isto é, sem dispor de espaços físicos para as apresentações, sem o objetivo claro de produção material da vida através da prática teatral) oscilou de uma postura que entendia o “amadorismo” como espaço de expressão do lazer dos grupos teatrais até os anos de 1960, para uma postura mais explícita de engajamento político nos anos de 1970.

dentre os quais, prioritariamente, estava a proposta de criação de um teatro que pudesse abrigar as produções de seus grupos fundadores. Tal intenção aparece como conteúdo explícito do Boletim Nº 1 da ARTA de 1966, documento coletado em pesquisa documental. Isto é, do ponto de vista dos primeiros amadores campistas, fazia-se imperiosa a construção de um espaço a simbolizar o lugar por excelência dos artistas de teatro. É fundamental mostrar que o Trianon não se mostrava como um espaço destinado exclusivamente à produção amadora campista, embora alguns grupos tivessem apresentado suas peças nos palcos do Cine-Theatro.

Na segunda parte do capítulo, procuro compreender a inauguração do Teatro de Bolso em 13 de abril de 1968 como momento importante para o entendimento do estado da produção teatral campista, já em fins dos anos de 1960 e início dos anos de 1970. Interessante pontuar nesta parte que, apesar de ser reconhecida pelos artistas de teatro como a sua “casa de espetáculos”, uma vez que seus envolvimento com aquela empreitada se mostraram decisivos, a emergência do Teatro de Bolso se deu também como fruto das articulações políticas engendradas pelos artistas com a Prefeitura Municipal, primeiro no governo de Rockefeller Felisberto de Lima em 1966, e mais tarde na figura de José Carlos Vieira Barbosa, o Zezé Barbosa, em 1968. Assim como também foi possível graças as correlações de forças dos artistas com o Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão, que doa o seu barracão de alegorias para a construção do espaço teatral no centro da cidade.

Na terceira parte do capítulo, demonstro como as experiências do Grupo Persona com Winston Churchill Rangel e do TECD com Orávio de Campos Soares representaram as primeiras formas emergentes no teatro amador campista, no sentido de que empreenderam uma experiência de resistência em relação às dinâmicas teatrais vividas tanto no Teatro de Bolso, quanto nos Festivais de Teatro, enfim, na gestação de práticas culturais e políticas que concorreram para profundas oposições teatrais em relação ao que era considerado pelos amadores na época como “dominante” ou “convencional”.

Isto para ter maior compreensão do que representaram os anos de 1975 e 1976 para o teatro campista, onde na quarta parte do capítulo mostrarei os episódios como a venda e demolição do Trianon em 1975, a transferência do Teatro de Bolso para a administração da Prefeitura Municipal na gestão de Zezé Barbosa em 1976 (e seu fechamento recorrente pelo Poder Público a partir deste ano), assim como o início do processo de desativação da ARTA também em 1976. Estas alterações no estado da organização e produção teatral campista, foram no sentido gramsciano, “brechas históricas” para o surgimento processual de uma nova forma de produção teatral ainda nos anos de 1970, e sobretudo nos anos de 1980, tendo como elemento fundamental a luta pela reabertura do Teatro de Bolso como algo intrínseco às suas experiências artísticas e políticas, concorrendo para o que denomino por emergência da “Geração do Teatro de Bolso”, já no início dos anos de 1980.

2.1. A fundação da ARTA em 1965: entre as “convenções” e a “resistência”

A Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) foi fundada em 13 de abril de 1965 pelos artistas amadores campistas, com o objetivo de ser a entidade representativa da chamada “classe teatral” da cidade, o que do ponto de vista do amadorismo, veio ser a forma de organização encontrada pelos grupos teatrais para a materialização do desejo de construção de um espaço físico próprio para as suas apresentações. Isto porque a estrutura da produção teatral em Campos no início dos anos de 1960 girava em torno das possibilidades de apresentação nos poucos espaços que ainda existiam na cidade naqueles idos, como o Trianon. Mesmo os teatros que tiveram uma vida mais extensa, caso do Theatro São Salvador (1845-1919) e do Cine-Theatro Trianon (1921-1975) não se constituíam de forma efetiva enquanto espaços privilegiados para a produção teatral amadora, como aponta Alvarenga (1993).

Com base em Paixão (1919), o caráter privado de seus espaços teatrais fazia com que a utilização dos teatros ficasse a cargo dos seus responsáveis, nos termos em que os concebiam como seus empreendimentos comerciais. Para ter uma dimensão disto, Paixão (1919) sublinha que, sobretudo no que tange aos teatros campistas do século XIX, as casas de espetáculos estavam destinadas quase que exclusivamente às apresentações de companhias teatrais nacionais e internacionais. Diz Paixão (1919) que já com o Theatro Campista (existente de 1832 a 1841), à Rua do Theatrinho (Atual Rua Santa Efigênia) de propriedade de seu empresário Miguel Francisco das Chagas, o fluxo das companhias nacionais predominava como atração nos palcos do teatro: “No Theatro Campista trabalharam os artistas Luiz Antonio Gonzaga, que depois fez parte da Companhia João Caetano, no Rio de Janeiro, Geraldina Maria da Gloria, José Romualdo de Noronha, Jose Carlos da Silva Pinto Fluminense, José Luiz da Silveira (...)” (Paixão, 1919, p.5).

Também no Theatro São Salvador⁸⁸, segundo Paixão (1919), como o mais destacado palco campista daquele tempo, a dinâmica de utilização de suas dependências tinha como prioridade as companhias e artistas nacionais que visitavam os palcos campistas. Nas palavras de Múcio: “Sobre o tablado do S. Salvador passaram artistas dramáticos da estatura de João Caetano, Florindo, Joaquim Augusto, Germano, Furtado Coelho, Amoedo, Martinho, Paiva, Paula Belido, Pedro

⁸⁸ Segundo Múcio da Paixão (1919), o intento de construção do Theatro São Salvador aparece num anúncio da Sociedade Dramatica Particular Instrução e Recreio em 2 de outubro de 1844. Paixão narra que “Dr. Joaquim Pinto Netto dos Reis, que, auxiliado por vários amigos, todas pessoas de influencia social, organizou uma sociedade por meio de açções, para se construir um theatro na cidade.” (Paixão, 1919, p.9). Neste sentido, o Theatro São Salvador representava a expressão cultural da cidade em meados do século XIX, como afirma nesta passagem: “O Theatro S. Salvador, único templo de arte que possuímos, pois que para tal fim foi exclusivamente construído, foi edificado por iniciativa de diversos homens amigos do progresso, os quais haviam em meados do século XIX, compreendida a necessidade de se levantar em Campos um theatro com todas as exigências da esthetica e da comodidade para o público.” (Paixão, 1919, p.9).

Joaquim, José da Silva Reis, Deolinda da Silveira, Joaquim Bezerra, Lima Viana, Adelaide Amaral, Maria da Piedade, Joanna da Silveira, Joaquim Rodrigues Pereira, Maria Veluti, Simões, Ismenia.” (Paixão, 1919, p.10).

Em termos conjunturais, Campos vivenciou, em meados do século XIX, os rebatimentos da expansão de um fazer teatral bastante influenciado por uma lógica que, segundo O’Shea (2004), já era predominante no cenário teatral britânico desde 1830, época na qual a produção teatral passou a ser dominada por atores-empresários, através de produções extremamente elaboradas, com destaque para as “estrelas da companhias” e a “ampliação e melhoria do espaços dramáticos”.⁸⁹ No Brasil, a expressão mais bem acabada dos tempos desta vertente teatral de predomínio das companhias teatrais nacionais, foi, em meados do século XIX, o ator-empresário João Caetano dos Santos.⁹⁰ Este personagem, entre 1835 e 1863, representou, com base em O’Shea (2004), uma figura central para a produção dramática através das companhias que passaram a fazer parte do circuito teatral brasileiro, passando a incluir em suas agendas as idas aos teatros campistas.

A presença das companhias teatrais nacionais em Campos durante todo o século XIX (não sendo raro ver a presença de João Caetano e de sua companhia nos palcos campistas, sobretudo do Theatro São Salvador) ainda com a sua retração em nível nacional em finais daquele século⁹¹ em virtude da expansão das companhias internacionais (espanholas e italianas), como informa O’Shea (2004), absorvia a estrutura interna das casas teatrais campistas.

Paixão (1919) cita que as principais reformas feitas nos teatros existentes no século XIX, basicamente nos Theatros, Campista e São Salvador, tinham como objetivo atender exatamente os seus públicos-alvo, isto é, os artistas pertencentes às companhias e os personagens expectadores oriundos, em sua maioria, das classes mais abastadas da sociedade campista. Nesta passagem de “Os Theatros de Campos” (1919), Múcio da Paixão enfatiza, em relação ao Theatro Campista, que: “Foi Miguel das Chagas quem anunciou certaz, pelas columnas do Recopilador Campista, que havia melhorado a iluminação do Theatro para não “sujar as casacas dos espectadores de sebo (...)” (Paixão, 1919, p.5). Tal diagnóstico não se afastava da rotina do Theatro São Salvador: “O Theatro

⁸⁹ O’Shea (2004) conta que na cultura teatral britânica a partir da segunda metade do século XIX, o teatro shakespeariano, tendo David Garrick (1717-1779) como ator-empresário que estréia em Londres em 1741, no papel de Ricardo III de Shakespeare, beneficiou-se do fenômeno do “estrelato”, e promoveu atores como Adelaide Ristori (Lady Macbeth), Sarah Burnhardt (Hamlet), Ernesto Rossi (Hamlet, Macbeth). (O’Shea, 2004).

⁹⁰ João Caetano dos Santos (1808-1863) nasce no Rio de Janeiro em 27 de janeiro, filho de um capitão de ordenanças de D. João VI. Foi cadete do batalhão do imperador. Deixa o quartel e inicia a carreira teatral em pequenos teatros. Em 1833 funda um teatro em Niterói, a primeira companhia dramática composta por atores brasileiros. (O’Shea, 2004).

⁹¹ O fluxo das companhias internacionais nos teatros brasileiros, como as companhias italianas a partir de 1871, acabam por enfraquecer a atuação das companhias nacionais uma vez que estas acabam perdendo espaços nos termos de uma competição interna ao nascente mercado de bens teatrais no Brasil do último quartel do século XIX. (O’Shea, 2004).

S. Salvador soffeu varias reformas que visaram torná-lo mais apto às exigências da scena. A ultima delas, feita pelo artista Clovis Arrault em 1890 tornou mais agradável o aspecto da sala pela remodelação dos camarotes e varandas.” (Paixão, 1919, p.12)

As análises contidas em Múcio da Paixão (1919) apontam que a vida teatral que se perfez em Campos até o final do século XIX, no que se refere às dinâmicas dos espaços teatrais existentes, estavam ligadas a dois pontos importantes, que vão reverberar mais a frente na formação do teatro amador campista: primeiro, as casas de espetáculos como o São Salvador e o Campista, operam como elementos de expansão teatral atuando *de fora* para *dentro*. Isto é, pensar em teatro em Campos até aqueles idos é dimensionar uma cena que faz parte de um circuito mais amplo das companhias teatrais, antenado ao que era consumido culturalmente, por exemplo, no Rio de Janeiro. Campos, como percebo em Paixão (1919), inicia ali um processo de vinculação cultural de seus espaços teatrais às tendências em voga no teatro brasileiro até o final do século XIX, como as iniciativas empresariais de João Caetano e do comediante Francisco Correia Vasques⁹² (o “ator Vasques”), pupilo e amigo de Caetano. (O’Shea, 2004).

Segundo porque, foi a partir dos fluxos das companhias teatrais, nacionais e internacionais, que começou a se gestar um público interessado nas apresentações teatrais em Campos, não somente inclinado em cultivar as comédias e farsas (como “O delirante por amor” e a “O Par de França” apresentadas em novembro de 1841 no Theatro Feliz Esperança, (Paixão, 1919)) mas, fundamentalmente, na produção de um espaço de sociabilidade que, pouco a pouco, se constituía como universo privilegiado de diversão e lazer das classes mais abastadas.

Foi durante o século XIX que o espaço do teatro em Campos começou a se configurar enquanto um bom negócio. Prova disto, é perceber que de 1850 até o início do século XX, foram construídos cinco teatros que não eram utilizados tão somente para exibições teatrais e tiveram existência curta: o Gynnasio Campista de 1865 a 1866, um velho barracão adaptado para o teatro, o Alcasar Campista de 1866, um café dançante que durou menos de um ano, o Theatro Empyreo Dramatico de 1874, um teatro de verão que durou até 1893, o Moulin Rouge de 1904, feito por Arthur Rockert para as exibições de cinema que durou até 1919 e o Theatro Parque de 1910 e demolido logo em 1915. (Paixão, 1919).

Somente com a construção do Trianon em 1921, pelo Capitão Carneirinho (que também erguera oito anos antes, o Theatro Orion), é que o amadorismo campista começa a ganhar relativo espaço nos palcos campistas.⁹³ E não era por menos. A fluência no Trianon começou a formar um

⁹² Para uma análise biográfica do ator e dramaturgo Francisco Correia Vasques (1839-1892), ver Marzano (2008).

⁹³ Conforme Hervé Salgado Rodrigues em “Campos na Taba dos Goitacazes” (1988), rara exceção é feita a presença da figura do médico português João Francisco da Silva Ultra, o Dr. Ultra. Este personagem foi responsável por iniciar o amadorismo teatral em Campos ainda em 1834, quando chega à cidade. O Dr. Ultra apresenta no Theatro

público cativo em relação à frequência em suas sessões de cinema e de teatro, onde: “No grande palco [do Trianon] desfilaram desde os maiores artistas da época no Brasil e no mundo, como espetáculos de variedades: mágicos, ilusionistas, bailarinas, duetistas, contorcionistas, fantoches, transformistas, temporadas de teatro lírico, concertos de tenores, sopranos e barítonos, todo um mundo de arte e de ilusão.”⁹⁴

O palco do Trianon que, em verdade, era um “cine-palco” (isto é, depois de um filme apresentado, havia um espetáculo de variedade, como a apresentação de um drama), servia simultaneamente tanto às companhias que vinham de fora como por exemplo, as de Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira entre 1920 e 1940 (Carvalho, 2012), quanto começou a dar espaço para que manifestações teatrais amadoras dos campistas pudessem se desenvolver. Neste aspecto, a presença dos primeiros amadores no Cine-Theatro Trianon, a partir dos anos de 1920, ainda que de maneira isolada, se deu a partir dos personagens Prisco de Almeida, Rizete Gusmão de Faria, Ulysses Martins e Padre Antonio Ribeiro do Rosário.⁹⁵ No entanto, foi a partir da existência do Grêmio Amadorístico Lauro Sodré também nos anos de 1920, que um grupo de amadores adentra um teatro campista, por artistas como Baldomero Morgado, Leal Pinella, Oswaldo Tinoco e Lia Márcia. Este grupo encena no Trianon o drama “Deus e a Natureza” na qual Lia Márcia foi cumprimentada no camarim por Múcio da Paixão.⁹⁶

Interessante perceber as afinidades eletivas entre as primeiras experiências amadoras no Trianon e os demais grupos amadores que surgiram nos anos de 1940. A começar pela inflexão das peças de teatro no Trianon a partir do final dos anos de 1930 quando o Capitão Carneirinho negocia o teatro com o Coronel Francisco Vasconcellos pelo valor de 400 contos e este o arrenda à firma Américo Aguiar & Irmão para a exploração do cinema.⁹⁷ A partir daí, o Trianon seria mais reservado às sessões de cinema do que às peças teatrais, motivo pelo qual o próprio Lauro Sodré perde espaço no teatro e diminui a sua produção. Justamente, a partir dos anos de 1940 e 1950, tendo diminuído a possibilidade de produções no Trianon, os esforços amadores campistas começaram a se desenvolver de forma mais intensa e a partir de espaços alternativos de produção e divulgação. Hervé Salgado Rodrigues em “Campos na Taba dos Goitacases” (1988) lembra que os primeiros grupos de amadores mais sistemáticos em suas produções surgem nos anos de 1940 a partir das experiências do Grêmio de Amadores Tenentes de Plutão (ou Clube de Amadores do Clube Plutão), o único a manter espaço próprio para os espetáculos (espaço que viria a ser doado

São Salvador as peças “Sidney ou o Proscrito Inglês” e “O Naufrágio do Vapor Hermes”. (Rodrigues, 1988).

⁹⁴ Conforme edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de junho de 1975.

⁹⁵ Conforme edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de junho de 1975.

⁹⁶ Conforme edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de junho de 1975.

⁹⁷ Conforme edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de junho de 1975.

para a construção do Teatro de Bolso), do Clube de Regatas Saldanha da Gama, do Grêmio Gastão Machado, do Núcleo Amadorístico Teatro Escola (NATE). (Rodrigues, 1988).

Naquele momento, dos anos de 1930 aos anos de 1940, começou a se perceber, conforme Rodrigues (1988), a íntima relação do carnaval⁹⁸ com o teatro em Campos. Isto porque as próprias dinâmicas espaciais favoreciam o desenvolvimento de um tipo de teatro diminuto, nos próprios salões dos clubes, feito para os próprios grupos. Deste modo, o Tenentes de Plutão nasceu nos anos de 1940 a partir do Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão, que fora da época dedicada ao carnaval começou a montar as suas primeiras peças com a presença dos artistas Jorge Monteiro, Manoel José Alves, Olavo Manuel da Penha, Hélia Borges e Hely Borges. Do Clube Regatas Saldanha da Gama vinha o grupo de teatro montado pelo poeta Zamith Siqueira (que posteriormente fundaria o grupo “Bezalu”, com Belcy Drummond e Lucy Gasparinni) que contava também com Fernando José Gomes, Maria Stela Alvarenga, Lucinda Braga dentre outros. (Rodrigues, 1988).

A época de um teatro gestado nos salões e nos clubes nos anos de 1940 se mostrava amparada em parte como reflexo da produção teatral campista daquele momento. Dos teatros todos construídos no século XIX já não existia nenhum⁹⁹. Reinava sozinho o Trianon¹⁰⁰, mas ali já não tão mais aberto aos grêmios amadores, em virtude da presença intensa das companhias teatrais e do grande cinema no pós-segunda guerra. Os grupos amadores escolheram definitivamente seus clubes e salões também porque como o Trianon era um teatro de caráter privado (de propriedade do Capitão Carneirinho depois sendo negociado com uma família campista, a família Esperança) grandes quantias teriam de ser dispendidas para a dinâmica de ensaio e apresentação sob a forma de aluguéis, o que afastava grande parte¹⁰¹ dos grupos amadores.

A partir de fins dos anos de 1950, basicamente com a criação em 1957, do Grêmio de Amadores Casimiro Cunha¹⁰², ligado a Escola Jesus Cristo, entidade religiosa de vertente espírita,

⁹⁸ Para mais informações sobre o carnaval em Campos, consultar Almeida (1992), Rodrigues (1988) e Santafé (2002).

⁹⁹ Tendência que Hervé Salgado Rodrigues (1988) denomina como “teatricídio” para aludir aos tantos teatros demolidos em Campos, como o Theatro São Salvador em 1919 e o Trianon em 1975.

¹⁰⁰ Entre os anos de 1920 e 1940 também existiram em Campos duas experiências em termos espaços físicos itinerantes dedicados ao teatro: o Colyseu dos Recreios, espaço que apresentava além de teatro, atrações circenses, operetas e atos variados, e o circo do português Anthony Vasconcellos, conhecido como “Vasco”, chamado de Pavilhão Vasconcellos, que também conjugava circo e apresentação de dramas em atos variados. (Rodrigues, 1988).

¹⁰¹ Digo grande parte porque até 1963 quando o Trianon é reaberto em sua última reforma, sendo aí utilizado exclusivamente para as sessões contínuas de cinema, houve experiências de grupos amadores no palco do Trianon como por exemplo, em 1958, “Com o Estudante é Fogo”, dirigida por Délio Porto, produzida pela Federação de Estudantes de Campos e em 1960, “Saudade” de Paulo Magalhães em 28 de junho pelo Grêmio Casimiro Cunha. (Alvarenga, 1993).

¹⁰² O “Grupo de Amadores Casimiro Cunha” é um departamento da Escola Jesus Cristo, instituição espírita de cultura e caridade, fundada em 27 de outubro de 1933. Fundado em 1957 por Rubens Fernandes encenando “O Barão da Cotia” de França Júnior. Conforme edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de junho de 1975.

de onde emergiram os artistas Rubens Fernandes e Nely Fernandes, o teatro amador campista já assume aspectos de um “movimento”, como posso afirmar a partir de Alvarenga (1993). Este movimento teatral fundamentalmente gestado pelos grupos de amadores criados nos anos de 1940, 1950 e 1960, em termos de repertórios, mantinha lá suas diferenças.

Já no início dos 1960, o movimento de teatro amador abarcava desde parte do grupo oriundo do Clube Saldanha da Gama que fundou o Teatro Regional de Comédias (TRC), como Fernando Gomes e Lucinda Braga, o Conjunto Teatral Campista (CTC) com Belcy Drummond e Noelcides Guimarães, as peças reconhecidamente elitistas do Grupo Teatro Chacrinha, inaugurado em 1964 por Estela Braga e Solano Braga, e o Grêmio Teatral “Os Vagalumes”, fundado em 1961 com a participação de Wanderlan Vasconcellos, Talvane Coutinho, José Augusto Dias Gomes, e do jovem Orávio de Campos Soares.¹⁰³ Curiosamente, com base em Alvarenga (1993), o que os unia eram basicamente eram dois aspectos: a estrutura de práticas teatrais que os mantinha girando em torno dos espaços diminutos de apresentação, e a busca pela delimitação de um espaço físico comum que alavancasse, na visão dos artistas, a dinâmica de suas produções que deveria estar, conforme pontua Alvarenga (1993), à altura de sua tradição teatral.

Neste sentido, um dos primeiros ímpetus da produção teatral amadora campista se deu por conta da promoção do 1º Festival de Teatro Amador Campista, sob organização do jornalista Hervé Salgado Rodrigues, que aconteceu no Automóvel Club Fluminense em 7 de setembro de 1964. O Automóvel Club era naquele momento um clube social campista frequentado intensamente por personagens oriundos dos estratos mais abastados da dita “sociedade campista”, próximo aquilo que Hélio Santafé (2002) denominou por “high society”. O evento teve como objetivo despertar os debates sobre a criação de um teatro para os amadores, assim como desaguar as primeiras produções acumuladas. Uma análise rápida sobre o certame indica valiosas pistas sobre as “convenções” que foram produzidas pelo movimento teatral naquele momento e que estiveram tangenciando as ações da ARTA a partir de 1965.

Devo lembrar primeiro que em 1964 (e isto não é de pouca importância), cinco meses antes da realização do festival, havia sido instaurada, através de um golpe, a ditadura militar no Brasil. Três meses depois do festival, o show “Opinião” no Rio de Janeiro demarcava uma forte trincheira de resistência através das artes contra o regime. Enquanto isso em Campos, o 1º Festival acontecia com a representação de cinco agremiações: Grêmio Casimiro Cunha com “Casa de Bonecas”, Teatro Liceísta com “Dindinha”, Grêmio Teatral Os Vagalumes com a peça “Ladra”, Núcleo Amadorístico de Teatro Escola (NATE) com a peça “Pobre Menina Rica”, Teatro Regional de Comédias (TRC) com a peça “Obrigado pelo Amor de Vocês”, e o Conjunto Teatral Campista

¹⁰³ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966.

(CTC) com “A Intrusa”. (Alvarenga, 1993).

O evento transcorreu no Ginásio Olavo Cardoso daquele clube social, tendo grande audiência e movendo a atenção da crítica teatral campista.¹⁰⁴ A classificação do festival diria muito sobre as tendências estabelecidas no teatro amador campista até 1964. A peça vitoriosa foi “Obrigado pelo amor de vocês” apresentada pelo Teatro Regional de Comédias, de Belcy Drummond, um espetáculo inspirado em Vaudeville, segundo Orávio em entrevista, uma comédia bem comportada que retratava os dilemas da vida privada.

Em segundo lugar, ficou o clássico naturalista “Casa de Bonecas” de Henrik Ibsen encenado pelo Grêmio Casimiro Cunha, do casal Rubens e Nely Fernandes. (Alvarenga, 1993). “Casa de Bonecas” era uma peça do dramaturgo norueguês Ibsen de 1878 que contestava certos padrões sociais atribuídos à mulher sobretudo em relação ao casamento, mas que firmava o seu repertório a partir das questões relativas à esfera do privado, como aparece no caderno da peça publicada pelo Grêmio Casimiro Cunha, nestes termos: “Nora [Nely Fernandes] é a esposa do advogado Helmer (Rubens Fernandes) este, seu pai, todos os seus amigos, todos os que a conheciam a imaginavam nem mais nem menos que uma boneca, uma jovem frívola, pela alegria comunicativa, pela sua jovialidade irradiante.”¹⁰⁵

O mesmo certame que premiava duas peças que retratavam as aflições e prazeres germinados e reproduzidos pelos amadores numa ordem privada como seu retrato, algo típico da tendência naturalista, punha a única peça do festival de autoria de um dramaturgo brasileiro, Silvino Lopes, em último lugar. Aliás, segundo narra em entrevista Orávio, a peça “Ladra” encenada pelo Grupo “Os Vagalumes” causou forte polêmica no festival por tratar pela primeira vez no teatro campista de um tema de cunho “social”. A peça denunciava já naqueles idos, um cenário de desigualdades sociais experimentadas historicamente pelos brasileiros: a dita “sociedade” era considerada a “ladra” dos mais pobres. Orávio de Campos retrata assim aquele episódio:

“(…) ela tira em último lugar (…) depois as pessoas do teatro tiraram o chapéu mais tarde, o próprio Hervé no livro dele faz justiça, porque ele “pintou” comigo (…) disse que era um teatro “xaropada”, que o público não suporta essas questões de “miséria”, “esse discurso contra a sociedade, dizendo que a sociedade é ladra (…)”,

¹⁰⁴ É necessário dizer que, já nos anos de 1960, a circulação teatral promovida pelos grupos amadores existentes através de suas apresentações nos clubes e salões campistas fomentava a produção de uma crítica teatral voltada a fornecer um lastro de reconhecimento e legitimidade às peças amadoras. Dentre os mais conhecidos críticos teatrais, depois de Múcio da Paixão que era o principal crítico teatral campista nos anos de 1910, estavam o escritor Gastão Machado e os jornalistas Silvio Fontoura, Latour Arueira e Hervé Salgado Rodrigues, este jornalista e teatrólogo, que divulgava as suas críticas nas colunas sociais do Jornal “A Notícia” sob a utilização de pseudônimo “R.V”. (Ver Alvarenga, 1993; Rodrigues, 1988).

¹⁰⁵ Caderno da peça “Casa de Boneca – Grêmio Teatral de Amadores “Casimiro Cunha” - Drama em 3 atos de Henrik Ibsen – 1º Festival Campista de Teatro Amador – Ginásio Olavo Cardoso”.

houve uma discussão brava na época (...) quem ganhou foi a peça “Obrigado pelo amor de vocês” com Vaudeville, e no segundo lugar tirou “Casa de Bonecas” de Henrik Ibsen. Então, só os clássicos, entendeu como é que era?”

As primeiras polêmicas em torno da peça “Ladra” encenada por “Os Vagalumes” com direção de Orávio no festival de 1964, diziam respeito não só ao repertório, mas também à experiência de utilização de novas técnicas e métodos na dinâmica teatral campista, como a “quebra da quarta parede” e a retirada do “ponto”, sobre as quais irei me ater na seção relativa à trajetória de Orávio no Teatro Escola de Cultura Dramática. Contudo, é importante frisar até aqui que o ano de 1964 parece ter sido o momento em que alguns conteúdos e propostas dos artistas e grupos que potencializaram as primeiras iniciativas mais sistemáticas e consistentes do teatro amador começaram a se revelar de maneira oposta internamente ao movimento teatral.

Ponto isto, me remetendo, por exemplo, à escrita da peça “Augusta” em 1960 por Hervé Salgado Rodrigues, apresentada em 1964 em duas noites no Trianon, tendo como artistas participantes, Fernando José Gomes, Lia Márcia, Talvane Coutinho, dentre outros componentes do universo dos pioneiros do amadorismo campista. O drama “Augusta” escrita por Hervé em 1960 que versava sobre a história afetiva entre uma mulher negra e um homem branco provocou a discussão naqueles idos, por, ao ser considerada por Orávio como feita “ainda no sistema mais conservador”, ter expresso determinadas visões racistas em sua experiência teatral, informando o próprio Hervé citado por Alvarenga (1993), que “(...) a obra ‘não tem pretensões de criar problemas de racismo onde não existem (...)’” (Alvarenga, 1993, p.41).

Hervé Salgado era naqueles idos de 1960 considerado, como percebo em Alvarenga (1993), um dos principais representantes do amadorismo campista. Havia organizado o primeiro festival amador, onde eivava de críticas a peça dirigida por Orávio, tinha uma peça em cartaz no Trianon, e seria um dos personagens mais destacados na luta pela construção do Teatro de Bolso. De fato, os sentimentos produzidos pelos grupos de teatro campistas em ano de Golpe, pareciam querer se coadunar com os anos de tentativas de silenciamento político logrados pelo regime militar, se vinculando a uma proposta de envolvimento com a causa teatral sem reconhecê-la, no entanto, como fórum de crítica ou contestação política mais aberta.

Os tempos do “teatro de clube” ou de “salão”, como visto em Rodrigues (1988), conduziram as experiências e práticas teatrais, grosso modo, dos primeiros amadores campistas a uma viagem definitiva para dentro de seus mundos. Não por outro motivo, também em 1964, o surgimento do Grupo de Teatro Chacrinha a partir do casal Estela-Solano Braga¹⁰⁶ se dá a partir de

¹⁰⁶ Interessante observar que o retraimento social dos primeiros grupos amadores campistas tinha como fundamento de seus núcleos formadores a partir da presença de personagens que mantinham um relacionamento conjugal, que

sede própria, a qual intitulavam de um “porão-buete”, com “área diminuta para os intérpretes se movimentarem”, com apenas “com 60 localidades”.

Lá, encenam sua primeira peça “Society in Baby Doll” de Henrique Pongetti em 20 e 21 de novembro de 1964 com a participação dos personagens José Luiz Sodré, Alvaro Rogério, Lucia Castro, Tania Henrique, Maria Amélia Pinto, Tereza Cristina Henriques.¹⁰⁷ O Chacrinha¹⁰⁸ talvez tenha sido a experiência mais radical dos tempos ainda vinculados a um “teatro de salão” que encontrava eco nas produções teatrais amadoras nos anos de 1960: uma prática teatral feita *pelo* grupo e *para* o grupo, uma vez que suas apresentações ocorriam no próprio solar do casal Estela-Solano Braga onde se “(...) reunia limitado número de amigos do casal (...) para uma intensa vida social, em quase quatro décadas: chás, torneios de biriba, competições esportivas, bailes e gritos de carnaval.” (Alvarenga, 1993, p.23).

Deste modo, foi do panorama teatral que se constituiu lentamente em, aproximadamente vinte anos (dos anos de 1940 com o surgimento dos primeiros grupos até os anos de 1960 com delimitação própria de um movimento em termos de produção e estruturação) que emergiram os fundadores da ARTA em 1965. Sua fundação em 13 de abril de 1965, com personalidade jurídica, em reunião realizada na sede da Associação Comercial de Campos, às 20:00 horas daquele dia, significava a maturação de uma prática teatral que não se conformava mais com os seus salões, clubes ou porões. Ela queria ir adiante. E foi, tendo como expoentes estes personagens¹⁰⁹ em sua primeira chapa: Fernando José Gomes como Presidente, Hervé Salgado Rodrigues como Vice-presidente, Aluysio da Cruz Barroso como 1º secretário; Antônia Leitão Alvarenga como 2º Secretário, José Amado Henriques como 1º tesoureiro, Hely Borges como 2º tesoureiro. A partir de sua fundação a chamada ARTA delimitou como objetivo primeiro de seus estatutos a congregação dos artistas amadores com o intuito claro (e isto é importante aqui) de pleitear junto aos Governos, Federal, Estadual e Municipal, a construção de um espaço físico para o teatro amador, como

formavam um casal mesmo. Assim, na literatura campista especializada no assunto, não é raro encontrar a escrita dos nomes dos personagens separados por um hífen, como se fossem um só corpo, um só personagem. Neste sentido, encontro os casais Hely-Hélia Borges, do Grêmio de Amadores Tenentes de Plutão, Fernando-Tércia Gomes, também fundadores da ARTA, Rubens-Nely Fernandes do Grêmio Casimiro Cunha, Estela-Solano Braga, do Grupo Teatro Chacrinha. (Alvarenga, 1993, Rodrigues, 1988).

¹⁰⁷ Caderno de Peça “Grupo Teatro Chacrinha apresenta – Esquina Perigosa – J.B. Priestley – Teatro de Bolso – Campos”.

¹⁰⁸ O Grupo Teatro Chacrinha realizou apenas duas apresentações em sua trajetória: “Society in Baby Doll” de Henrique Pongetti de 1964 e “Esquina Perigosa” de J.B. Priestley de 1975 já no Teatro de Bolso. (Alvarenga, 1993).

¹⁰⁹ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966, o Quadro Social da ARTA estava composto por Fernando José Gomes, Hervé Salgado Rodrigues, Aloysio da Cruz Barroso, Antonia Leitão de Alvarenga, José Amado Henriques, Hely Borges, Lucy Gasparini, Oswaldo Francisco Alves, Belcy Drummond, Latour Neves Silva Araújo, Carlos Galveas, Talvane Coutinho, Orávio de Campos Soares, Felipe Pimentel, Rubens Fernandes, Luiz Carlos Pontes França.

expresso em seu primeiro Boletim divulgado no ano de 1966.¹¹⁰

Não por menos, a meta nº 1 da ARTA, a partir de 1965, divulgada em seu boletim de 1966, seria a concretização da missão em torno de seu teatro próprio, arregimentando todas as forças possíveis para a sua realização, como destacarei na próxima seção. A ideia do teatro próprio que ganha novos fôlegos no início dos anos de 1960 significava, como percebo na leitura de seu primeiro boletim, a busca por uma centralidade teatral do amadorismo campista para reforçar mesmo as “tradições” construídas na história do teatro campista, como a reverência à Múcio da Paixão e Gastão Machado (escolhido como patrono da associação em 1965). Os amadores queriam avançar com suas bandeiras fazendo-as tremular em nome de um passado que os acompanhava conscientemente. Para isto, a construção do que veio a ser o Teatro de Bolso, iniciada em 1965 e terminada em 1968, fez parte da própria cristalização dos sentimentos em voga naquele momento: um teatro diminuto, próprio, seu.

2.2. A construção do Teatro de Bolso em 1968 e a “hegemonia” da ARTA

A intenção expressa de construção de uma sede própria para o movimento amador teatral campista concorreria como forma de consolidar a intensificação de suas práticas e experiências acumuladas, ao menos durante vinte anos, quando se espraiou a forma de teatro mais afinado às dinâmicas dos grupos, nos clubes e salões. Entendendo sob este ângulo, vejo que a primeira iniciativa dos amadores na realização deste intento emerge ainda em 1960. Era o governo municipal de José Alves de Azevedo (1959-1962). Naquele ano, em 6 de novembro, foi lançada no interior da Praça Nilo Peçanha, no Centro de Campos, uma pedra fundamental, onde seria construído um Teatro Municipal. (Alvarenga, 1993). O lugar escolhido tinha suas imbricações com a história do movimento teatral campista pois a mesma praça abrigava desde o ano de 1939, a Academia Campista de Letras, presidida nos anos de 1960, por Godofredo Tinoco, figura também ligada ao “amadorismo” campista, tendo escrito a peça que foi levada a cartaz no Trianon pela terceira vez em 16 de outubro de 1958, chamada “Judas no Tribunal”.¹¹¹

Acontece que, internamente, a classe teatral campista estava longe de se mostrar homogênea. Conforme conta Churchill, em entrevista, havia um enfrentamento histórico entre Godofredo Tinoco e Hervé Salgado Rodrigues. Godofredo, presidente da Academia Campista, tinha sede consolidada na praça Nilo Peçanha, dispoendo de um salão onde se realizavam apresentações dramáticas, era considerado como narra Churchill, “o maior inimigo” de Hervé Salgado, jornalista e

¹¹⁰ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966.

¹¹¹ Conforme Boletim da Academia Campista de Letras, Ano XXX, Nº14 – Campos, novembro e dezembro de 1969.

proprietário do Jornal “A Notícia”, assumindo a liderança interna ao movimento amador, inclusive na bandeira de construção de uma sede de espetáculos a ser utilizada por todos os grupos amadores. Tal projeto de construção do teatro na tal praça, verificado tal embate, morreu no nascedouro, conforme pontua Alvarenga (1993).

Curioso perceber na análise sobre a gênese da iniciativa de construção de um teatro pelos amadores e para os amadores, a ligação estreita que mantiveram, desde as primeiras pegadas, com o Poder Público Municipal.¹¹² As próprias nomenclaturas que aparecem na literatura específica sobre o tema, marcadamente em Alvarenga (1993) e Rodrigues (1988), certificam: estava se tratando de um projeto de construção de um Teatro Municipal. Naquela altura, apenas o Trianon já em sua fase mais ligada às exibições cinematográficas (fechado ali para reforma, reaberto em 1963), o teatro do SESC (de uso da própria instituição) e o salão da Academia apareciam na cena teatral campista como espaços de maior monta, se comparados aos salões dos clubes, estes também não de uso exclusivo dos grupos, pois quase sempre atendendo às agendas internas de suas diretorias, como jantares, formaturas, dentre outras festividades. (Rodrigues, 1988; Santafé, 2002).

Conforme percebo através da consulta ao Boletim Nº 1 da ARTA, o primeiro ímpeto de proposta de um espaço físico para as produções campistas se configurava em torno da ideia de um teatro que não fosse exatamente privado (como era o caso do Trianon), isto é, que pudesse abrigar as peças teatrais com ampliação de sua utilização ao movimento amador como um todo, o que, a despeito de apresentações frequentes no Trianon, como as que pontuei anteriormente, não era a regra seguida pelos grupos. Isto porque devido ao sistema de cobrança de aluguéis do espaço pelo Trianon, o acesso rotineiro da totalidade dos grupos não se mostrou factível. Sobre isto, Orávio salienta que:

“(…) quando alguém de teatro precisava usar o teatro, ele tinha que alugar o teatro, e pagar por quantas sessões contínuas fossem por cinema. Por exemplo, digamos que você tivesse sessão 2, 4, 6, 8 e 10, aí você tinha que pagar pelo teatro lotado esse tempo todo a preço de cinema (...) era caro pra você alugar o teatro para você ficar a disposição esse tempo todo, ainda pedia o cara, pelo amor de Deus, para deixar a gente ficar na parte da manhã para fazer o ensaio geral. Era um sacrifício, era caríssimo (...)”

Contra as imposições feitas pela empresa cinematográfica que arrendou o Trianon (de propriedade da família Esperança), os amadores de teatro campistas buscavam alternativas para

¹¹² Com base nesta afirmativa, ênfase que o conceito bourdieusiano de “campo” (Bourdieu, 1998) não se aplica ao caso do movimento teatral campista, uma vez que este não aparece provido de leis próprias de organização de sua dinâmica, o que acontecendo somente a partir de 1965 com a criação da ARTA e de 1968 com a construção do Teatro de Bolso, se configurou historicamente a partir das relações políticas mantidas com o Poder Público Municipal, não havendo assim, um “campo relativamente autônomo”, como no dizer de Bourdieu.

manter e ampliar o caráter de seu movimento. A partir de 1963¹¹³, sobretudo, o Trianon estava inteiramente fora dos planos dos grupos amadores em termos de produção de suas peças, também porque já não mais afinado às dinâmicas restritas e diminutas de suas produções como parte de suas experiências artísticas. Era preciso criar um teatro entendido como “novo”, “moderno”, e no dizer da própria ARTA, um teatro “confortável”¹¹⁴.

Com este objetivo traçado, já em 1964, os artistas estiveram reunidos mais uma vez liderados por Hervé Salgado, numa segunda tentativa de articulação com o Poder Público Municipal, naquele ano em correlação política com o governo de Barcelos Martins (1963-1964). O projeto desta vez seria a criação de uma Fundação, com personalidade jurídica, para colaborar na construção de um Teatro Municipal. A Fundação do Teatro Municipal tinha como objetivo principal construir “um ou mais dois teatros em Campos”, espaços voltados não somente para as apresentações teatrais, mas também para exposições musicais, de ballet, de artes em geral. (Alvarenga, 1993).

O Projeto que autorizava a instalação da Fundação, assinado pelo Prefeito Rockefeller Felisberto de Lima, em 3 de novembro de 1964 trazia em seu primeiro artigo, a expressão de uma missão imputada à história do teatro campista, e por conseguinte, aos seus porta-vozes: “Trata-se de velha aspiração do povo laborioso e culto de nossa terra, que deseja ter, nos moldes de outras cidades brasileiras – algumas bem menores que a nossa, o seu Teatro Municipal, para onde afluirão os verdadeiros valores intelectuais e artísticos de Campos.” (Alvarenga, 1993, p. 48).

A projeção de uma “identidade”¹¹⁵ a ser construída pelos artistas campistas de teatro passava, como historicamente mostrei através dos teatros presentes na história campista, pela definição de um lugar por excelência em que esta identidade pudesse germinar. Um antigo sentimento adequado à uma nova ordem. Modernizado, se assim posso mencionar. O diálogo mantido com a Prefeitura Municipal para a construção do teatro desde o ano de 1960, prosseguiu em 1964, mesmo sem ter vingado a ideia da Fundação, uma vez que o Prefeito Rockefeller não rubricou o intento com “personalidade jurídica própria” (o que era o desejo dos amadores liderados por Hervé, ou seja, uma instância gerida pela Prefeitura mas com autonomia administrativa), como aparece em passagem do Boletim Nº1 da ARTA de 1966: “Mais de cem pessoas, representantes do que existe de mais expressivo em nossa cidade: Lions, Rotary, Clube dos Lojistas, Associação Comercial, Academia Pedralva, Lojas Maçônicas (...) integram a comissão que compareceu ao Gabinete do Prefeito

¹¹³ Conforme edição do Jornal “A Notícia” de Domingo, 8 de junho de 1975.

¹¹⁴ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966.

¹¹⁵ A acepção de “identidade” salientada aí, entendida com base em Stuart Hall (2014) como sistemas de representação cultural. Seguindo as reflexões dos “Estudos Culturais”, Stuart Hall numa releitura de Anderson (1983), percebe a construção das identidades a partir da noção de “comunidade imaginada”, isto é, aquela amparada nas memórias do passado, no desejo por viver em conjunto, na perpetuação da herança. (Hall, 2014).

Rockfeller Felisberto de Lima para cuidar do Teatro de Bolso.”¹¹⁶

Era 1966. As correlações empreendidas pelos artistas através da ARTA, em seu primeiro ano de vida, se ampliavam no sentido de garantir a realização da primeira meta contida em seus estatutos: construir um teatro. Os personagens fundadores da ARTA, como Fernando Gomes, Rubens Fernandes e Hervé Salgado costuraram largo apoio com distintos setores da sociedade campista. A “sociedade campista”. Aquela mesma que frequentou intensamente as fileiras do Trianon, este que naquele momento não mais os servia. Até porque, conforme Alvarenga (1993), os artistas já dispunham de um espaço físico para a sua construção: era o barracão de alegorias do Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão (sediado na Avenida XV de Novembro, nº35, no Centro da cidade), que foi doado pela entidade (que havia abrigado o Grêmio Tenentes de Plutão, o único grupo amador a dispor de uma sede própria) por intermediação de seu representante Jorge Monteiro, para a construção do teatro para os amadores.

Havia o espaço, faltava o teatro posto de pé. Para isto, mais uma aliança dos amadores sob a rubrica da ARTA, com a Prefeitura Municipal ainda durante o Governo de Rockfeller de Lima, em 1965, que em conjunto com a Câmara de Vereadores de Campos aprova o projeto mais tarde firmado em deliberação nº 1892, de 26 de maio de 1965, estabelecendo o convênio entre a Prefeitura, o Clube Tenentes de Plutão e a ARTA em 11 de junho de 1965¹¹⁷. Tal convênio, que tinha vigência de vinte anos¹¹⁸, pontuava em sua cláusula 8ª, que após as obras de construção do Teatro de Bolso, a administração seria exercida pela ARTA, com os poderes emanados das outras entidades, a Prefeitura e o Tenentes de Plutão. (Alvarenga, 2015).

Segundo consta no primeiro boletim da ARTA, a construção do teatro iniciou ainda em 1965, momento em que a Prefeitura havia financiado a importância de Cr\$ 30.000,00 (trinta milhões de cruzeiros) para as obras do prédio no Centro da cidade, às margens do Rio Paraíba. Mas entre 1966 e 1967, aconteceram alguns contratemplos nas articulações políticas, sobretudo na transição do Governo Rockfeller de Lima para o de José Carlos Vieira Barbosa (o “Zezé Barbosa”), em sua primeira passagem pelo Executivo Municipal (1967-1970), e as obras estancam.

Assim, com as obras paradas, a ARTA logrou assumir centralidade no processo de construção do teatro, tendo que criar alternativas para a captação de recursos para manter a obra em ritmo acelerado e equipar tecnicamente o teatro. Afinal, o teatro era da ARTA, ao menos como era assumido em seus estatutos e documentos fundadores, ou a ela deveria servir o convênio que gerou o seu dispositivo de fundação. Seguindo as palavras de Orávio, em entrevista:

¹¹⁶ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966.

¹¹⁷ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966.

¹¹⁸ Na cláusula nº 20, após estes vinte anos de convênio, o imóvel de Nº35 da Av. XV de Novembro retornaria à propriedade do Tenentes de Plutão. (Alvarenga, 2015).

“(...) 1965, conseguiu-se abrir em 1968 (...) ali era o Clube Tenentes de Plutão, o Clube Carnavalesco tinha uma porta grande pra sair as alegorias e era teatro quando não tava fazendo carnaval, e aí a gente montou o teatro ali a Associação, criou-se a Associação Regional de Teatro Amador e no convênio da Prefeitura com o Tenentes de Plutão, nós conseguimos fazer aquele teatro ali.”

Mais uma vez, a intenção de construção do teatro era expressamente da ARTA. A Associação fora criada pelos artistas em 1965 com este intuito deliberado, ainda que lançasse mão de expedientes como a própria assinatura do convênio, ou também como a aquisição do terreno ao lado do espaço doado pelo Tenentes de Plutão, situado na rua Gesteira Passos¹¹⁹, esquina com a Avenida XV de Novembro, que teve como estratégia de arrecadação a realização de um bingo com o apoio do Deputado Federal Alair Ferreira¹²⁰, em 6 de abril de 1968, como está em Alvarenga (1993).

As alianças políticas costuradas pelos personagens da ARTA se apresentaram como parte de um processo de materialização de suas ambições que, em termos gramscianos, constituíram daí para a frente um processo de luta por “hegemonia” da classe teatral amadora, ainda nos tempos de seus pioneiros. De algum modo, construir sua sede própria, como o que passaria a representar o então teatro da XV de Novembro, se mostrou como um movimento com pretensões de modernizar a lógica de produção do amador campista, justamente por não ter a intenção de desprender do quadro político-cultural em voga na cidade e no país em fins dos anos de 1960. Ela apenas queria o seu lugar naquele mundo.

O “Teatro de Bolso”, como passou a ser chamado devido às suas dimensões diminutas (já informava o Boletim Nº 1 da ARTA¹²¹ que “terá capacidade para 210 poltronas - estofadas no encosto e no assento - e serão instaladas nos 15 degraus que formam a platéia”) foi inaugurado simbolicamente, três anos após a fundação da ARTA, às 18 horas do dia 13 de abril de 1968. As comemorações se prolongaram nos dias 13, 14 e 15 daquele mês, com a participação do então Prefeito Zezé Barbosa entregando o teatro aos amadores, uma palestra proferida por Barbosa Guerra sobre Múcio da Paixão, e a apresentação da primeira peça nos palcos do “teatrinho”, como era

¹¹⁹ Informa também a reportagem “Teatro”, em 13 de fevereiro de 1967, que a “ARTA com ajuda do então Governador Ferreira de Araújo conseguiu atingir a meta de compra do prédio da Rua do Propósito (Gesteira Passos)”.

¹²⁰ Alair Ferreira (1920-1987) foi Deputado Federal eleito por Campos pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA) entre os anos de 1960, 1970 e 1980. Esteve à frente da construção das Faculdades particulares em Campos (Filosofia, Direito e Odontologia) nos anos de 1960, quando da criação de sua mantenedora, a Fundação Cultural de Campos, sob sua direção. Manteve durante sua vida, vários empreendimentos industriais e comerciais, como o Sistema de Comunicação de Rádio (afiliada a Rede Globo) e TV. (Rodrigues, 1988).

¹²¹ Conforme Boletim Nº 1 da ARTA de 1966.

assim chamado pelos amadores, “A Moratória”¹²² de Jorge Andrade em 15 de abril encenada pelo Grêmio Casimiro Cunha, com os seguintes artistas no elenco: Gilda Duncan, Rubens Fernandes, Nely Fernandes, Paulo Roberto, Ronilda Nunes Neto, Odilon Martins, e com a direção de Hely Borges. (Alvarenga, 2015).

A inauguração do Teatro de Bolso viria a ser comemorada como produto da luta dos amadores em torno de sua construção desde o início dos anos de 1960. No entanto, como qualquer prática cultural e política, ela não aparece como resultado exclusivo de um personagem. Para além da ARTA como mantenedora inicial do espaço físico teatral, estavam presentes a Prefeitura Municipal nas figuras de distintos mandatos que estiveram compondo internamente a realização do intento, assim como o Tenentes de Plutão, que embora apresentasse os seus personagens fundadores como Hely Borges e Fernando Gomes nas fileiras da ARTA, aparecia como proprietária do imóvel, apontando que algum tempo passado estava bem vivo naquele contexto.

Não obstante, a construção do Teatro de Bolso estaria voltada concretamente para a expansão da arte amadora, campista e regional, conforme consultado no Boletim Nº1 da ARTA, mas, nos termos das experiências e sentimentos que contribuíram para a sua gestação, o que pareceu ser cultivado ali fora a demarcação de um tempo e um espaço através de um processo tenso de lutas e embates. No mais, era 1968. O Ato Institucional Nº 5 (AI-5) não tardaria exatos oito meses (13 de dezembro de 1968) depois da inauguração do Teatro de Bolso, e iria apresentar uma conjuntura histórica sem paralelos na produção artístico-cultural, e por conseguinte, teatral, do cenário brasileiro contemporâneo.¹²³

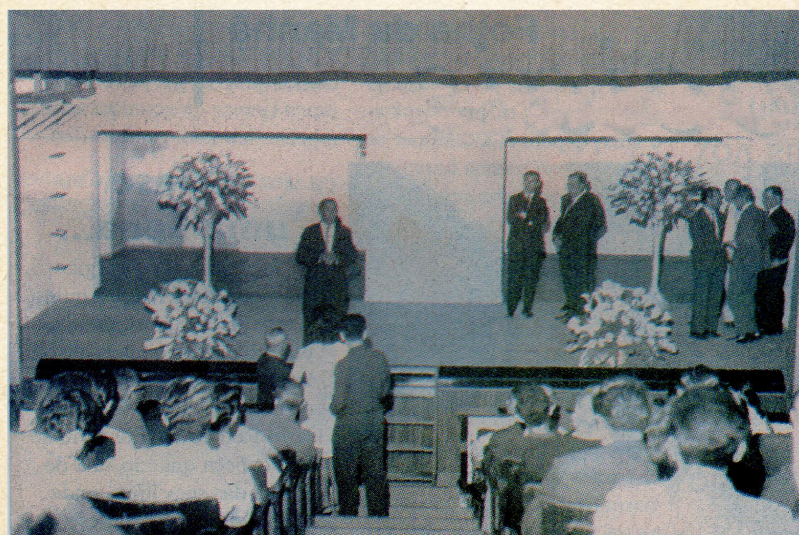
Como apresentei no capítulo anterior, nos momentos de agudização dos conflitos e embates, os contendores apresentam os seus lados e fazem suas trincheiras. O palco passa a ser o elemento de disputa, e com ele se manifestam os múltiplos sentimentos que lutam pela definição do que deve ser entendido como “Teatro”. Assim foi que, a partir de 1968, emergiram algumas experiências de “resistência” que buscaram manter o Teatro de Bolso como fórum de luta cultural e política, como as trajetórias de Winston Churchill no Grupo Persona e de Orávio de Campos Soares no Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD).

¹²² Caderno da peça “A Moratória” de Jorge Andrade – Grêmio Casimiro Cunha – 13 de abril de 1968 – Teatro de Bolso”.

¹²³ Para uma análise da “política cultural” no regime militar no Brasil, ver Fernandes (2013).



Img. 7



Img. 8

*Imagem 7 – Fachada do Teatro de Bolso em 13 de abril de 1968.
Imagem 8 – Sessão de inauguração do Teatro de Bolso em 13 de abril de 1968.
(Ver Lista de Imagens)*

2.3. As primeiras experiências de “resistência” no teatro campista

A ARTA trazia uma deliberação expressa nos seus estatutos que vigoravam desde 1965 quando da sua fundação, no Art. 1º de sua carta fundadora: “A ARTA não poderá tomar parte em manifestações de caráter político, racista, religioso, nem ceder suas dependências para este fim.” (Alvarenga, 1993, p.53). Para além da coibição de quaisquer práticas sectaristas que pudessem ser veiculadas pelas peças teatrais produzidas por seus grupos associados, a busca por uma “neutralidade política” de seus artistas fundadores se tornou, em alguma medida, uma revelação clara de seus pontos de vista políticos.

Faz-se relevante acentuar que a ARTA procurava não tomar partido numa cidade em que sempre se tomou partido. Delso Gomes (2000) contando a história do Partido Comunista em Campos¹²⁴ lembra que, desde os anos de 1930, duelavam na cidade as posições político-ideológicas “comunistas”¹²⁵ e “integralistas”. Não é possível negar este elemento histórico na composição do cenário de forças e lutas que iriam envolver o teatro amador campista em fins dos anos de 1960 e por todos os anos de 1970, e os modos pelos quais o espraçamento da repressão em Campos também pôde ser sentido duramente a partir de dezembro de 1968.¹²⁶

Na diretoria da ARTA, havia a presença de Hervé Salgado, que reconhece em “Campos na Taba dos Goitacases” (1988), sua posição integralista quando jovem. Por outro lado, Fernando Gomes, então presidente da entidade no biênio 1966/1967, procurava manter o controle estrito da Associação, nos termos da utilização do espaço do Teatro de Bolso, como divulga em edição do Jornal “A Notícia” de 25 de setembro de 1968 citado por Alvarenga (2015, p.105): “O que a diretoria da ARTA resolveu é de que não serão permitidos debates após os espetáculos que fujam do texto da peça. Não somos do Serviço de Censura, Senhor Diretor, mas não vamos consentir que o teatrinho, construído com tanta luta e sacrifício seja palco para diarréias esquerdistas.”

Curiosamente, esta resposta de Fernando Gomes, no sentido de clara restrição da dinâmica de utilização do Teatro de Bolso naquele contexto, foi dada à Hervé Salgado, também diretor da Associação naquele ano, onde este personagem (um ex-jovem integralista, no seu dizer) tomava

¹²⁴ Delso Gomes (2000) conta que o Partido Comunista em Campos começa a se estruturar a partir da chegada de Octávio Brandão em março de 1929. No mesmo ano, Astrojildo Pereira esteve em Campos realizando um ato no Cine Colyseu para a fundação do PCB em Campos. Ver Gomes (2000).

¹²⁵ Interessante destacar a figura de Nina Arueira (1916-1935), campista, jornalista e comunista. Atua fortemente na estruturação do Partido Comunista nos anos de 1930, ao lado de seu noivo, também comunista Sebastião Clóvis Tavares. Morre precocemente aos 19 anos, vítima de tifo. Ver Carneiro (2002).

¹²⁶ Segundo Gomes (2000), no ano de 1968 em Campos, o vereador Amadeu Chácar é preso em sua residência e levado a Niterói. Os deputados campistas, Sadi Bogado, Antonio Carlos Pereira Pinto, João Rodrigues de Oliveira tem seus mandatos cassados. (Gomes, 2000).

posições mais progressistas no sentido de entender o espaço do Teatro de Bolso como ambiente que poderia ser ocupado de forma democrática pelos grupos amadores. A ARTA começava a revelar assim as formas pelas quais havia sido produto de uma época, isto é, gestada em meio ao caldo de experiências políticas no bojo do Golpe de 1964, uma vez que começava a lançar estratégias por sua diretoria, para tentar cultivar uma posição “neutra” e “apolítica” no cenário abertamente politizado de 1968, ao menos no nível do “teatro brasileiro”, que se fazia expressar naquele mesmo contexto pelo “Teatro Popular de Periferia”, como anotei a partir de Garcia (2004).

A ARTA, em termos do posicionamento de sua diretoria, a partir de 1968, justamente no ano de inauguração de seu teatrinho, iria pagar pesados tributos por uma busca por “hegemonia” no movimento teatral campista, no tempo em que o lugar político do teatro como “tribuna”, de expressão e produção da resistência, respirava novos ares de criação, apesar da censura e repressão imposta pelo regime militar. Neste sentido, passo a verificar mais de perto, as experiências primeiras de “resistência” no teatro amador campista, no sentido que, com base Garcia (2004), emprestei a esta definição. Vejo como Winston Churchill Rangel e Orávio de Campos Soares lograram estas embrionárias formas de resistência, e como elas carregaram em suas experiências, potenciais concretos de perturbação da ordem teatral vigente em Campos nos anos de 1960 e 1970.

2.3.1. Winston Churchill Rangel e o Grupo Persona

Como dito pelo próprio Churchill em entrevista, a história do Grupo Persona teve uma duração curta mas uma “importância danada”. Winston Churchill Rangel em fins dos anos de 1970 tinha lá os seus trinta anos. Tinha estudado no Liceu de Humanidades de Campos durante a sua infância e juventude. Nos anos de 1950 e 1960, mantinha contato com as diversões dos campistas de sua época, como no seu dizer: as idas ao circo de Anthony Vasconcellos (o “Pavilhão Vasconcellos”) e ao Colyseu dos Recreios, para assistir os dramas na forma de “ato variado”, as brincadeiras de roça no bairro do Matadouro, às margens do Rio Paraíba do Sul, e a frequência dos rapazes aos “rendez-vous” do Centro da cidade.

Churchill era sobrinho de Antônia Leitão, personagem que nos anos de 1940 e 1950 atuava na vertente de “rádionovela” e de “rádio-teatro” na então recém-criada Rádio Cultura de Campos¹²⁷.

¹²⁷ Churchill narra que a Rádio Cultura de Campos foi fundada nos anos de 1930 (exatamente em 1934) por Mário Ferraz Sampaio, que viria fundar posteriormente também a Rádio Difusora. Na Rádio Cultura de Campos, assim como nos anos de 1940 na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, havia a chamada “radionovela” (isto é, a encenação de dramas e comédias no estúdio, transmitidos por radiodifusão, próximo a uma concepção de “rádio-teatro”). Em Campos nos anos de 1940, se destacam os artistas de “rádionovela”, Antonia Leitão, Lia Márcia, Lucy Gasparinni, Noelcides Guimarães (conhecido como “Malagueta”) e Belcy Drummond. Para mais informações sobre o rádio em Campos, ver Rodrigues (1988).

Antônia Leitão (cujo nome artístico era “Silvia Brasil”) também foi uma das artistas fundadoras da ARTA, aparecendo no Quadro Social da entidade no primeiro boletim da Associação.¹²⁸ Churchill, de um modo ou de outro, estava intimamente vinculado às primeiras experiências de teatro dos pioneiros da ARTA, como por exemplo, as de Noelcides Guimarães e Belcy Drummond, estando presente numa “rádionovela” em fins dos anos de 1950, como informa aqui: “aí eu participo de uma dessas, de um capítulo, eu fiz um motorista da viação Santo Antonio e a minha frase eu me lembro até hoje, eu falava assim: “Dez minutos para o café” (risos) (...) Nos anos 60 (...) no começo dos anos 60, final de 50 (...) porque eu tô com 17, 18 anos na época, no finalzinho (...)”

O lugar de fala de Churchill esteve demarcado inicialmente a partir de um espaço formador do movimento teatral amador campista, “o rádio-teatro”, onde se origina a vertente do Teatro de Comédias em Campos, com Belcy Drummond, e posteriormente com Fernando Gomes, também a partir de Antônia Leitão. No entanto, Churchill inicia a sua incursão na prática teatral propriamente dita, atuando nos bastidores da montagem da peça “Diário de um Louco” do dramaturgo ucraniano Nikolai Gogól no ano de 1967 em Campos, ao lado do artista amador Joaquim Guedes:

“(...) dois concunhados, Zé Cunha Filho e (...) não vou lembrar o nome dele (...) Joaquim Guedes (...) ele começa a ensaiar “Diário de um Louco”, uma peça de Gogól, tava pronta ele tinham filmado um trecho (...) então quando a gente faz o Persona era uma coisa que tava muito perto, tava pronta, e aí a gente resolve, foi uma decisão do Manoel Luís e do França fazer cenário, eu vou ser bilheteiro nessa montagem, eu não tenho interferência nenhuma, foi só pra quebrar um galho (...)”

A participação de Churchill na referida peça de 1967, conforme narrado em entrevista, ainda que numa posição marginal da estrutura teatral campista, relativizada pelo próprio personagem, representa o seu primeiro contato com o amadorismo, o que seria potencializado em sua trajetória de modo decisivo no ano posterior. Era 1968. Churchill tendo proximidade com os personagens que fundaram a ARTA três anos antes, por suas primeiras experiências no “rádio-teatro”, também conhecia de perto a figura de Hervé Salgado. Este era desde 1961, professor associado à Faculdade de Filosofia de Campos, instituição de ensino superior que já despontava como espaço de sociabilidade dos estratos intelectuais campistas, tendo sido fundada naquele ano com a participação direta de Hervé. Foi então num curso ministrado por Hervé Salgado e Izabel Maria de Freitas Sodré sobre História do Teatro no ano de 1968 na então Faculdade, que Churchill se depara pela primeira vez com a ideia de criação de um grupo de teatro. (Alvarenga, 1993).

¹²⁸ Conforme Boletim Nº1 da ARTA de 1966.

Hervé sugere a Churchill a criação de um grupo chamado “Persona” (para fazer alusão às máscaras usadas no teatro mais clássico, sobretudo grego, que construíam o próprio personagem, como sublinha Alvarenga, (2015)). A expectativa ali talvez fosse por parte de Hervé, ao sugerir o nome do grupo a Churchill, que se tratasse de mais um grupo criado numa linha mais “convencional”, de reprodução da vida burguesa como o Chacrinha, por exemplo. Contudo, a presença do que veio a ser o Grupo Persona, ou o “Persona Teatro Experimental”, a partir do ano de 1968, em nada se assemelhava a qualquer experiência teatral anteriormente vista na cidade. Informa Churchill, em entrevista, que a linha de produção teatral do Persona a partir daquele ano seguiria uma vertente experimental que pretendia não seguir nenhuma linha estabelecida no teatro campista, quando enfatiza que: “(...) não tenho influencia de autor campista nenhum, as minhas influências são, por exemplo, Brecht (...)”, e também as contribuições de Erwin Piscator e Jerzy Grotowski.

“Meu teatro é mais político”: afirma categoricamente Churchill, que se vinculava a outros personagens campistas do teatro amador que compartilhavam de um sentimento de resistência naquele momento. O Persona começa a emergir enquanto experiência teatral mais consistente em Campos no final do anos de 1960, quando Churchill se aproximou de Arthur Max Freire Bruno e Sergio Luís Escovedo. Arthur Max, como consta no primeiro boletim da ARTA, já havia participado do Teatro Liceísta (grupo de teatro radicado no Liceu de Humanidades desde os anos de 1960, com a participação da professora Jurema Cruz) na peça “Dias Felizes” em 1966. Segundo Churchill, Arthur Max e Sergio Luís Escovedo eram personagens que, em 1968, guardavam uma posição à esquerda, onde, de acordo com a narrativa de Churchill, “(...) Sergio Luis Escovedo, que tinha o apelido de Sergei, que depois foi preso e obrigado pela ditadura a assinar Sergio Luis Escovedo, na época ele era Sergei ainda, não podia assinar com nome russo (...)”.

A primeira peça produzida pelo Persona foi “Eles não usam black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri em 1968, apresentada pela primeira vez no Brasil dez anos antes. Mas esta primeira experiência teatral do Persona foi marcada duramente como a primeira peça campista a sofrer com a Censura Federal¹²⁹, ainda nos interstícios do Ato Institucional Nº 5, de dezembro daquele ano. Segundo aponta Churchill, no cenário pré-AI-5, o crivo dos censores atuava de forma a despersonalizar o texto, não o proibindo por completo, ou como fala o entrevistado: “aí tá mutilado o texto do Guarnieri (...)”:

¹²⁹ De acordo com Natália Fernandes (2013), ao analisar a “política cultural” empreendida pelos governos militares, a censura, basicamente depois do Ato Institucional Nº5, se tornou um pilar determinante na construção das políticas para o setor da cultura, e consequentemente, para a área teatral no Brasil. Fernandes (2013) aponta que: “(...) ação da censura no teatro se dava por meio da supressão de palavras e de cenas, da proibição de encenação de peças e do adiamento indefinido da liberação das mesmas. O período de maior cerceamento à atividade teatral ocorreu de 1969 a 1974.” (Fernandes, 2013, p. 176).

“(...) por causa daquela história, porque na verdade o que ia marcar o Persona é “Eles não usam black-tie” do Guarnieri, como a censura mutilou (...) era uma censura ainda com véus de pudicice, ela deformava de tal modo, que você não podia montar, ela aleijava o texto mas ela não proibia o texto ainda, ela vai proibir a partir do período Médici, a partir do Ato Institucional, aí é um golpe de Estado mesmo, fechou (...)”

Ser o primeiro diretor a ter uma peça de teatro censurada em Campos pelo governo militar em 1968 demarcava a intenção de Churchill na estrutura interna da produção teatral amadora. Diante de um vertente de amadorismo cristalizada em torno da ARTA, que já proibia debates e manifestações políticas pelos grupos associados nas dependências do Teatro de Bolso, uma peça censurada ou “mutilada”, como menciona Churchill, criou profundas perturbações nas dinâmicas teatrais simbolizadas pela ARTA. Por isto mesmo, o Grupo não se filiou à associação durante sua trajetória, ocupando relativa posição marginal naquele contexto.

Para ter maior clareza disto, percebo o pioneirismo de Churchill, Arthur Max e Sergei no movimento de resistência à ditadura lograda pelas práticas teatrais do Grupo Persona em seu início aprofundadas também em sua segunda montagem. A releitura da peça “Piquenique no front” escrita em 1952 pelo dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, dirigida em 1968 por Churchill com o Persona, rompia com determinadas “convenções” ainda em voga na produção teatral campista, como o uso do “ponto”. Ou ao menos, somava esforços aos já empreendidos por Orávio de Campos Soares, quando este também retirou o “ponto” na peça “Ladra” ainda em 1964, no primeiro festival de teatro amador. Conta-me Churchill que:

“(...) aí já era o Persona com a cara descarada (...) texto do Arrabal, do teatro do absurdo, não havia necessidade de um cenário luxuoso pra fazer um filme de guerra, um arame farpado e um saco de areira, o contra-regra e o “ponto”, contra-regra é necessário em algumas peças mas não é em todas elas, e o “ponto”, vamos falar a verdade (...) era desnecessário (...)”

A montagem de “Piquenique no front” pelo Persona de Churchill assumia os riscos de afrontar a estrutura convencional pelos grupos expoentes do amadorismo teatral campista, intento simbolizado pela própria ARTA, ainda que fosse produto dela. Emergiam ali certas formas e expressões teatrais que causavam incômodo aos mais entusiastas de um teatro inspirado na linhagem de Vaudeville, por exemplo, como diz aqui: “(...) aí houve um debate no dia da estréia, amanhece o dia (...) com as pessoas discutindo, tinha um que dizia que eu não era diretor de teatro, e não era não (...) tinha me transformado naquele dia porque eles achavam que eu tinha de respeitar

tudo e não havia desrespeito nenhum.”.

Interessante pontuar que “Piquenique no front” foi montada pelo Persona mesmo em 1968 no palco do Teatro de Bolso. Segundo Churchill, a sua realização nos palcos do teatrinho só aconteceu por intervenção de Hervé Salgado. Explico-me: conforme mencionado em seção anterior, a ARTA divulgou nota no Jornal “A Notícia” naquele ano de 1968, por meio de seu diretor Fernando Gomes, informando que o Teatro de Bolso estava fechado para peças que propusessem debates e discussões ao final do certame.

O Persona representava, segundo Churchill, justamente o oposto àquilo defendido pela diretoria da ARTA em termos das dinâmicas de suas peças. E isto explicitava, no mínimo, divergências na condução do espetáculo, nas metodologias e técnicas adotadas, que expressavam, sobremaneira ali, opções políticas claras. Churchill, com o Teatro de Bolso fechado para as peças consideradas “políticas” por Fernando Gomes, vai até o espaço da Academia Campista de Letras presidida por Godofredo Tinoco, para que pudesse realizar a apresentação em seu salão nobre. Hervé Salgado, rival político e teatral de Godofredo, convida então pessoalmente Churchill para a apresentação de “Piquenique” no final de 1968 no Teatro de Bolso.

Como sublinha Churchill, em entrevista, sua experiência de teatro pautado num “teatro-debate”, próxima às iniciativas levadas a cabo pelos CPCs da UNE, entre 1961 e 1964, foram uma tentativa de realizar um movimento de resistência já ali por dentro das estruturas internas da ARTA, no espaço físico do Teatro de Bolso, naquele momento praticamente sitiado pelas determinações da associação. Assim, demarca Churchill que:

“É essa peça minha que abre pros outros, a ARTA publica uma nota no jornal dizendo que o teatro da ARTA não estaria aberto pra discussões (...) porque a gente tinha feito “Diário de um Louco”, e a marca do Persona era o seguinte após a peça havia um debate pra fazer proselitismo, pra botar as coisas em dia (...) a ARTA quando faz isso diz que o teatro tava fechado pra nós.”

Depois de “Piquenique no Front” de 1968 (depois da sequência de “Diário de um Louco” de 1967 e “Black-tie” de 1968), o Persona ainda produziu, segundo Churchill, as peças de autoria do personagem “As Quatro Vidas do Velho” em 1969 e “Francisquinho Calça Larga, Procurado Vivo ou Morto” em 1970¹³⁰. Depois disto, o Persona se desfez e Churchill foi estudar artes cênicas no Rio de Janeiro, retornando em 1972 para produções teatrais de caráter independente.¹³¹ O movimento de

¹³⁰ Segundo Alvarenga (2015), as produções autorais em dramaturgia de Winston Churchill no período de 1966 a 1969 foram: “Sexta Chaga”, “Golpe à Moda”, “As Quatro Vidas do Velho”, “Sílvia Papa-Hóstia”, “Francisquinho Calça-Larga”, “Coleira de Fogo”, “Dr. Zero Grau e Fator Trópicos”, “Duas Bocas de Inferno”, “5 387 005/Azul Celeste”, “Vida Fácil”. (Alvarenga, 2015).

¹³¹ Dentre as quais se destacam “O Auto da Villa de San Salvador” encenada por Churchill em Campos em 1977.

resistência às “convenções” e à hegemonia mesma representada pela ARTA no cenário teatral campista foi inaugurado por Churchill na curta vida do Persona. Curioso notar que através destas movimentações de oposição em relação ao que era considerado dominante, surgiram experiências que, quer queira ou não, estavam intimamente ligadas a ela no seu nascimento, como a relação entre Churchill e Hervé Salgado. Tais oposições foram intensificadas quando da emergência da experiência de Orávio de Campos Soares com a criação de seu Teatro Escola de Cultura Dramática no início dos anos de 1970.

2.3.2. Orávio de Campos Soares e o Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD)

Orávio de Campos Soares tem sua trajetória iniciada no teatro amador campista nos tempos do Grêmio “Os Vagalumes” no início de 1960, sendo este um dos grupos fundadores da ARTA. Era 1961 e Orávio retornava a Campos após passagem pela fileiras da Aeronáutica. De 1954 a 1961, Orávio permanece morando no Rio de Janeiro onde começa a se interessar pelas artes cênicas, interesse que vinha desde os tempos de sua juventude, no início dos anos de 1950, quando assistia os espetáculos na “torrinha”¹³² do Trianon ou os “atos variados” no Pavilhão Vasconcellos. Também trazia como marca, a trajetória de seu avô, Múcio da Paixão, algo que o levou a ingressar na Escola de Arte Dramática de Madureira no Rio de Janeiro.

Quando de seu retorno, Orávio funda “Os Vagalumes”, grêmio teatral ligado ao clube carnavalesco de mesmo nome, juntamente com Talvane Coutinho, Janete Alves e José Augusto Dias Gomes. Em 1961, boa parte dos grupos que fundariam a ARTA em 1965 já estavam ativos, como o Casimiro Cunha e o Tenentes de Plutão. Por isto mesmo o impacto causado pela apresentação da peça “Ladra” no 1º Festival de Teatro Amador em 1964 tenha sido tão aguda. O choque também foi sentido por Orávio quando se deparou com o universo de práticas teatrais levadas a cabo pelos artistas campistas no início dos anos de 1960, como narra nesta passagem:

“Quando eu chego a Campos, eu encontro um teatro ainda ligado às grandes montagens da comédia francesa, da comédia portuguesa, muita coisa ainda ligada a Constantin Stanislavski, a questão da convencionalidade, encontrei muito assim, a questão da “quarta parede”, uma linguagem teatral que já estava ultrapassada há uns 20 anos (...)”

¹³² Segundo Orávio, “torrinha” era um espaço existente no Cine-Theatro Trianon reservado às classes menos abastadas de Campos. Sua localização no último patamar do teatro, acima dos camarotes, chegava a prejudicar a visão daqueles que lá se situavam.

Orávio começava, a partir dali, a pensar o teatro a partir de “Os Vagalumes”, no seu dizer, como um “teatro mais moderno, um teatro mais voltado para o discurso grotowiskiano (...)” o que se contrapunha ao que o entrevistado denomina por “teatro mais tradicional” ou “parado no tempo”, se referindo às montagens dos grupos campistas daquele momento.¹³³ O primeiro embate se viu mesmo no festival de 1964, conforme anotado em seção anterior, quando Orávio dirige a peça “Ladra” de Silvino Lopes. Segundo Orávio, em entrevista, a peça trazia dois elementos fundamentais de oposição às convenções teatrais consolidadas no teatro campista: a “quarta parede” (onde enfatiza que: “a gente não usou mais esse negócio de “quarta parede”, cortina abrindo e fechando, introduzimos uma nova sistemática”) e o uso do “ponto”. Naquela altura, a apresentação de “Ladra” com direção de Orávio chocava os mais conservadores, entusiastas de um teatro mais “rígido” e “pesado”. O “ponto” (ou “caixa do ponto”) se tratava mesmo de um lugar de prestígio na estrutura interna da produção teatral campista, como me informe em entrevista:

“Na época eu tive um debate muito grande com um dos maiores pontos do teatro brasileiro, que era Mario Ulles, ele veio aqui em Campos pra conversar comigo, “como é que você faz uma coisa dessas? Você vai tirar o emprego de tantos...”, Mário Ulles, veio aqui porque ele é amigo pessoal de Chiquinho do Vale, e aí eu fiz o teatro sem “ponto”. E aí o quê que aconteceu? Eu fiz um teatro sem “ponto”, eu fiz um teatro com a maior velocidade (...)”

A classificação da peça “Ladra”, em último lugar naquele certame, onde, de acordo com Orávio, “nós saímos de lá pra dar uma resposta aos jurados que tão inconformados ficaram com a natureza do espetáculo, sentiram mal, que eles nem deram nenhuma nota para o espetáculo”, revelava mesmo as intenções do personagem em suas primeiras experiências no teatro. Interessante notar que a não-adesão por parte da comissão julgadora do espetáculo promovido pelos personagens que fundariam a ARTA um ano depois, como Hervé Salgado, responsável pelo festival, se colocava de modo contrário a platéia que compareceu fortemente, segundo Orávio, as apresentações de “Ladra” no Trianon, alugado por “Os Vagalumes” ao final de 1964. Era uma das poucas vezes, de acordo com o entrevistado, que as classes menos abastadas de Campos ocupavam o Trianon:

“Os três dias, inclusive nós vendemos separadamente a questão dos camarotes, 21 camarotes, vendemos balcão, na Torrinha era de graça, era só dizer que era da periferia, subia. É como se nós tivéssemos feito exatamente o seguinte invadido

¹³³ Orávio aponta em entrevista que suas principais influências ainda em “Os Vagalumes” foram estas: “(...) que Brecht e Grotowski deram uma força de modernização muito grande ao teatro, as montagens de Ziembinski no Rio eram muito interessantes porque ele trabalhava muito com essas instâncias diretivas, eu não perdia nenhum espetáculo de Ziembinski, assisti todos, “Zimba” teve em Campos dando uma oficina (...)”

uma área que não era exatamente da periferia, lá do parque da Fazendinha, chamado de Fazendinha, Capão, Fazendinha, Parque Rosário, aquela área toda ali, que o “Vagalume” tinha um reduto ali.”

Orávio tinha origem social ligada ao bairro do Morrinho, naquele momento uma região periférica distante do Centro da cidade, habitada pelos estratos menos abastados da sociedade campista. Seus movimentos no teatro amador incorporariam, em algum nível, estes universos em termos de seu repertório e experiências teatrais a partir do final dos anos de 1960. Depois de pertencer ao grupo “Os Vagalumes” até meados dos anos de 1960, Orávio ingressa no Serviço Social do Comércio (SESC) na área teatral, na função de “prestação de serviços”. Lá participa, em 1968, do Grêmio Amadorístico “Múcio da Paixão” (GAMP) do SESC, com os personagens Hely Borges e José Augusto Dias Gomes. Para ter maior clareza do envolvimento teatral de Orávio nos movimentos os quais denomino por “resistência”, vejo a sua participação na fundação do chamado Teatro Escola de Cultura Dramática em 1973, “(...) com o objetivo de desencadear um processo cultural, pelo fazer teatral, imprimindo ao teatro um caráter de escola, ou seja, um espaço reservado não só para a prática, mas também para a reflexão sobre o teatro.” (Alvarenga, 1993, p. 79).

A proposta de Orávio era ousada em 1973 uma vez observada a estrutura teatral historicamente fechada aos grupos nos termos de sua produção: passava pela ampliação dos seus quadros no sentido educativo da produção cultural no que dizia respeito à experiência teatral. Cumpre pontuar também que, do ponto de vista geográfico, a localização do espaço do teatro do SESC (que foi inaugurado oficialmente em 1972 pelo grupo, com a montagem de “O Santo Inquirito” de Dias Gomes, como está em Alvarenga (1993)), na Avenida Alberto Torres, na região central da cidade, atraía jovens estudantes, principalmente das escolas secundaristas como o Liceu de Humanidades de Campos, localizada a poucos quarteirões dali, no início dos anos de 1970, para o espaço do teatro.

A rotina da presença dos estudantes secundaristas Ricardo Pessanha, Elivete Naked, Moacir Cabral, Tânia Mara Pessanha se tornava cada vez mais intensa no início dos anos de 1970 no teatro do SESC. O grupo monta a peça “Anjinho Bossa Nova” de Paulo Silvino em novembro de 1972, conforme aponta Alvarenga (1993). No entanto, as oposições entre o grupo de Orávio e a direção do SESC, entre 1972 e 1973, ficariam mais evidentes ainda com a “expulsão” do grupo de Orávio das dependências do SESC pelo então diretor Nelson Bacellar, taxados ali como “um bando de indisciplinados”, como nota Alvarenga (1993), ou como nota Orávio em entrevista: “era tudo maluco, doido (...)”.

A percepção institucional do SESC a respeito de Orávio e seu grupo, parecia se tratar mesmo da própria condição marginal assumida por eles naquele ambiente. Tratava-se de um grupo

de “amadores”, na acepção de seu caráter marginal, tal como compreendi através de Said (2005), imputados a uma rotina profissional permeada outros valores, estes estabelecidos como dominantes. Aliás, a experiência de Orávio no SESC a partir de 1968 se mostrava como singular naquele contexto: um personagem originado no “teatro amador” logrando uma posição “profissional” (no sentido de *um viver do teatro*) nas fileiras institucionais do SESC.

A saída do grupo de Orávio do teatro “Múcio da Paixão” do SESC significa um ponto importante nas considerações elaboradas no decorrer desta tese. No início de 1973, quando o grupo de Orávio sai do SESC (este permanece vinculado à instituição como diretor teatral), o único espaço reservado para as apresentações teatrais existentes em Campos (para além do próprio SESC) era o Teatro de Bolso. Contudo, conforme já aponte em partes anteriores, a prática teatral de Orávio havia sido já posta em xeque pelas formas convencionais estabelecidas pelos fundadores da ARTA: o “teatrinho” não estaria aberto aos grupos que, no bojo da ditadura militar, fossem concebidos como “subversivos”, ou tão somente, como “políticos”. O grupo do SESC com Orávio compartilhava um sentimento de oposição clara ao regime militar como forma de resistência à censura, fazendo coro à experiência anterior de Churchill ainda nos anos de 1960, como faz questão de destacar em entrevista:

“(…) estava em vigor a “lei da mordaza” determinada pelo Golpe Militar, nós artistas sentíamos muito incomodados com a ideia de ter que submeter os nossos espetáculos ao crivo, submeter isso a censura da Polícia Federal, achava isso um absurdo (...) aí nós começamos fazer um movimento que era contra a repressão, aí começamos a trabalhar isso de uma forma mais política, e aí o grupo foi se incorporando, essa época eu estava no SESC (...)”

Sem espaços para ensaios e montagens, Orávio e seu grupo começam a realizar o movimento inverso daquele enveredado pelos primeiros grupos amadores dos anos de 1940 e 1950. No seu ver, não havia espaço e tempo para se fechar em salões e clubes, dos quais ele mesmo foi produto. Fazia-se necessário naquele momento, na visão de Orávio, ocupar e produzir teatro em locais públicos. Com isto, começou a se desenvolver por Orávio e seu grupo, a dinâmica do “Jogral” como expressão pública de um teatro ali comprometido com a divulgação de seus ideais e repertórios. Orávio aponta nesta passagem que:

“70, 71, foi naquele momento ruim (...) criamos o grupo Jogral, começamos a gritar isso na rua, nós pensamos o seguinte: “não adianta chamar ninguém para o teatro que as pessoas não iam, ficavam com medo (...)”, então tinha que fazer na rua. As pessoas não iam ao teatro não porque era proibido fazer reuniões, o AI-5 foi terrível, tinha que fazer na rua se não você não tinha visibilidade (...)”

O “Jogral”¹³⁴, que seria composto por apresentações de poesias, textos musicados e performances nos locais públicos, também seria produto cultural de um contexto marcado pela repressão, por um grupo de teatro que fazia da rua a sua própria casa, conforme Orávio, “(...) a gente sai e vai fazer teatro fora, muito no Liceu, ali no palanque do Liceu, no coreto, fizemos ali, fizemos no palanque de regatas, lá no Centro, fazia leitura de texto na Praça São Salvador, fazíamos onde tinha espaço (...)”.

Foi então que, no ano de 1973, o grupo de Orávio se consolidou enquanto o “Teatro Escola de Cultura Dramática” (TECD), numa reunião no início daquele ano no Coreto do Jardim do Liceu de Humanidades de Campos. A partir dali, a missão de Orávio se projeta no sentido de incorporar novos e jovens artistas ao seu projeto. Ali se dá aproximação dos jovens atores e atrizes, João Vicente Alvarenga, Maria Helena Gomes, Antonio Roberto Góis de Cavalacanti (Kapi), Félix Carneiro, Gildo Henrique, que se vinculam a Tânia Pessanha, Ricardo Pessanha, Moacir Cabral, Elivete Naked, dentre outros tantos, como conta Orávio em entrevista.

A fundação propriamente dita do Teatro Escola só se formaliza em 27 de abril de 1973, já no Teatro de Bolso, por comissão integrada por Orávio de Campos, Elivete Naked, Fernando Vasconcelos, conhecido como “Tomatão”, e José Augusto Dias Gomes, este egresso do grupo “Os Vagalumes” juntamente com Orávio nos 1960. O teatrinho inaugurado pela ARTA em 1968 seria, pela primeira vez palco de um movimento de resistência. As formas emergentes estavam encarnadas, por exemplo, na montagem da peça “Cordão Umbilical”¹³⁵ de Mário Prata, ainda em 1973.

Esta peça tematizou pela primeira vez num palco campista a discussão em torno do “aborto”, onde segundo João Vicente Alvarenga em entrevista, significava mesmo “(...) uma jovem conversar com um feto (...) indecisa, se abortava ou não (...) você colocar a personagem menina, não é casada, esperando um filho. Lamentando, conversa com o feto se ela vai matá-lo ou não, uma temática muito forte naquela época (...). Maria Helena repercute, em sua narrativa, os impactos de

¹³⁴ O espetáculo lembrado por João Vicente Alvarenga produzido e apresentado pelo “Jogral” foi “Cântico da Terra”, do qual participaram, dentre outros, os atores e atrizes Orávio, Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Durval Pereira, Sérgio Alvarenga, Edmar Farias, Moacir Cabral da Silva, Sérgio Romero Rangel, Arnaldo Braga, Aloísio das Chagas, Marcos Vinícius Nicolau, José Martins, Ricardo Pessanha, Nilson Gomes Martins, Leonice Pereira Barreto, Martha Freitas Henriques, Edelson Fernandes, Marisa Almeida Gomes, Márcia Valéria Ribeiro, Regina Espinosa, Helzi Sá Viana, Sonia Renata Ribeiro, Félix Carneiro, Antônio Roberto Góis Cavalacanti (Kapi), Elizabeth Carneiro, Fátima Carvalho Paes, Tânia Pessanha, Luciano Gomes de Carvalho, Margareth Marques Bravo, Maria da Paz dos Santos, Cristina Maria C. Peixoto e Nini D’Almeida. (Alvarenga, 2015). Entre 1970 e 1973, o “Jogral” foi composto tendo como base os textos de autores da literatura brasileira (nacional) como Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado, assim como as obras de literatura campista como Maria Amélia Alves, Amaro Prata Tavares, Antônio Roberto Fernandes e Orávio de Campos Soares.

¹³⁵ Atuaram em “Cordão Umbilical”, os artistas Iva Siqueira, Ricardo Pessanha, Hilda Conceição, Moacir Cabral e Gildo Henrique, com participação especial de Álvaro Ferreira, Marcos Vinícius, Fernando Vasconcelos, Tânia Pessanha, Sérgio Romero e Edelson Fernandes. (Alvarenga, 2015).

tal proposta: “(...) as pessoas falavam, “Orávio é louco, só faz teatro com louco (...)”. Cumpre acentuar, contudo, que as intenções do TECD em relação às novas experiências acentuadas no espaço do Teatro de Bolso só se tornaram possíveis, segundo narra Orávio, por intermédio de Tércia Gomes, também fundadora da ARTA:

“(...) até que Tércia Gomes que era diretora do teatro, o teatro tava parado, ela era diretora da ARTA, presidente da ARTA, aí ela sabia da nossa dificuldade, pegou a chave e deu na minha mão: “o espaço é seu”, coragem (...) aí entramos no Teatro de Bolso, e aí fizemos realmente uma grande revolução, no espaço, abriu cursos, abriu discussões não só sobre teatro mas sobre cinema, sobre fotografia, sobre área de estudo, praticamente estudávamos de tudo, inclusive teoria teatral.”

Do ponto de vista da gênese do teatro amador em Campos, Tércia Gomes e Orávio de Campos estavam posicionados lado a lado. Ambos fizeram parte do “Quadro Social” da ARTA, conforme consultado no Boletim Nº1 da ARTA. A presença do Teatro Escola no Teatro de Bolso a partir de 1973¹³⁶ significava o acirramento de um processo de oposições que, pouco a pouco, se constituía a partir das clivagens experimentadas pelo cenário teatral campista nos anos de 1960 e 1970: um espaço teatral tradicionalmente ligado a vertentes de teatro amador que primavam pelo “convencional”, o seu teatrinho, feito à medida para os sentimentos diminutos dos grupos fundadores da ARTA em 1965, ocupado por um grupo que simbolizava a emergência de novos significados produzidos pelo TECD no cenário artístico-cultural campista. A posição de Orávio TECD no interior na estrutura teatral campista iniciou ali um processo de transformações a partir de *dentro*, isto é, internamente ao próprio Teatro de Bolso. As intenções do TECD a partir da centralidade exercida por Orávio provocavam, conforme pontua João Vicente Alvarenga, alterações nas formas de ver e sentir o teatro amador em Campos naqueles idos:

“Provoca em relação ao passado que ele mesmo pertence, e que mostrava sinais de que ele poderia ser diferente e ele insiste nesse desejo de ser diferente mas não poderia ser ele sozinho, o Teatro Escola o ajuda nesta empreitada e que com o passar do tempo, lideranças surgiram a partir desse núcleo original que por sua vez conseguiu gerar lideranças (...)”

A ampliação do universo do Teatro Escola, onde a intenção de Orávio era deliberadamente expandir os horizontes, quando menciona que “(...) eu assistia tudo de teatro para ver como é que tava, na escola, no bairro, eu ia (...)”, começou a gerar turbulências no sentido das visões produzidas

¹³⁶ Entre 1973 e 1975, no Teatro de Bolso, o TECD participa também de montagens “A Guerra mais ou menos santa” de Mário Brazini e “Amor a Oito Mãos” de Pedro Bloch, e da realização do I FESTIN (Festival de Teatro Infantil). (Alvarenga, 1993).

pela dita “opinião pública” campista sobre o TECD, e conseqüentemente, sobre o Teatro de Bolso. Parecia mesmo não se reconhecer mais *no* teatrinho. Em 1973, o Teatro de Bolso passou a ser a casa do Teatro Escola.

Os componentes do TECD ensaiavam e produziam ali, passando a ser o espaço de construção de uma sociabilidade “libertária” nos idos dos anos de repressão militar, como narra Maria Helena Gomes em entrevista: “(...) o teatro é um território mais libertário, se podia fumar, você podia falar, brincar, e ter posições, o que você não podia fazer na rua ou em casa”. Ao se fundamentar na defesa intransigente da liberdade de expressão do grupo como constava no primeiro artigo do estatuto do grupo, aprovado na fundação do grupo em 1973¹³⁷, conforme salienta Alvarenga (2015), o Teatro de Bolso como sede do TECD significou mesmo um espaço a operar enquanto forma cultural de resistência em relação aos sentimentos tidos como dominantes naquela época. Maria Helena Gomes menciona as imagens construídas pela “sociedade campista” sobre o Teatro de Bolso naquele momento histórico:

“Isso, a gente era um bando de indisciplinados realmente, um bando de irresponsáveis, moleques irresponsáveis, era assim que nos viam, eu sozinha como pessoa era uma coisa, mas quando você tava num grupo era outra (...) se bem que naquela época eu tava junto ali também, entendido dessa forma (...)”

As “convenções” teatrais e sociais, à um só tempo, começaram a impelir a ARTA para medidas mais drásticas em relação à utilização do Teatro de Bolso pelo TECD. Afinal, o teatro era dela. Ou era dos artistas? Ou era do Teatro Escola? Maria Helena encaminha nesta passagem quais foram os próximos passos do Teatro Escola: “(...) o que aconteceu nos anos 70, nós ficamos ali no teatro, fizemos algumas montagens mas logo o teatro fechou, pediram pra gente sair e aí nós fomos pro SESC (...) o Prefeito mandou fechar o teatro, nós ficamos um tempo afastados do Teatro de Bolso (...)”.

O potencial das transformações logradas pelo Teatro Escola ainda que em meio à sua curta passagem pelo Teatro de Bolso (1973-1975) são reconhecidas enquanto tais na medida das forças que operavam contra a sua experiência. No final de 1975 para o ano de 1976, o Teatro Escola sai das dependências do Teatro de Bolso. A ARTA havia acusado o baque. Durante o ano de 1976, aconteceram articulações entre a Prefeitura e ARTA, e a entidade, justificando não ter condições de manter o Teatro de Bolso, o cede em regime de “comodato” para a administração da Prefeitura Municipal sob gestão de Zezé Barbosa, o mesmo personagem que estava em sua inauguração em

¹³⁷ Segundo Alvarenga (2015), o Artigo nº 1 do TECD versava nestes termos: “O Teatro Escola de Cultura Dramática é um grupo livre de compromissos com instituições ou ordens sociais, não podendo se filiar a nenhuma delas – a não ser em caso de associações de classe.” (Alvarenga, 2015, p.118).

1968.

No TECD, em 1976, alguns membros como Moacir Cabral, Ricardo Pessanha e Tânia Pessanha, saíram do grupo, e escreveriam outras trajetórias individuais e em grupos posteriormente. Também em 1976, o Teatro de Bolso foi fechado pelo Executivo Municipal, para realização de reformas, inaugurando um período de intermitência do teatrinho que se expandiria fortemente pelos anos de 1980. Orávio, que iria se posicionar de modo contrário, à cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura, retorna ao SESC, ao lado de João Vicente Alvarenga e Maria Helena Gomes, no ano de 1978, onde lá iria reassumir a direção do Grupo Experimental do SESC, um dos mais presentes nas dinâmicas teatrais e políticas dos anos de 1980, dando mostras de que o sentimento de “resistência” propalado pelo TECD havia rendido frutos.

2.4. Os anos de 1975 e 1976 como “brechas históricas” no teatro campista?

Do ponto de vista das “emergências”, noção que sublinhei com Williams, e da “hegemonia”, entendida na acepção gramsciana, todo processo inaugurador de transformações históricas se dá a partir de oscilações na ordem social dominante, estas que são capazes de abrir portas desde dentro, para que aquela nova história apareça e se efetive. Deste modo, visualizo que, de acordo com o que fora discutido até aqui neste capítulo, os episódios os quais narro de modo estratégico abaixo, corresponderam mesmo a certas “brechas históricas” por dentro das estruturas vigentes na história recente do teatro campista naquele tempo.

Em 1975 e 1976, se deram a demolição do Trianon, mostrando que um capítulo da história teatral campista havia sido deixado pra trás, a desativação da ARTA, com a entrega do cargo do então Presidente Amaro Prata Tavares, e cessão do Teatro de Bolso para a Prefeitura Municipal. Tais acontecimentos foram elementos potencializadores, porque também produtos de mudanças anteriores, das experiências artístico-políticas que iriam surgir no contexto dos anos de 1980.

2.4.1. A demolição do Trianon

Em 31 de julho de 1975, o Cine-Theatro Trianon começou a ser demolido, vendido que fora para o Banco Brasileiro de Descontos pela família Esperança, na pessoa do Sr. Bellino Esperança, proprietário do imóvel desde o ano de 1955 quando o adquiriu da família Vasconcellos por 5 mil contos de réis.¹³⁸ O teatro havia sido, centro das atenções sociais e culturais da cidade de Campos, nos termos da constituição de uma “identidade” campista promovida por seus estratos mais

¹³⁸ Conforme edição do Jornal “A Cidade” - Terça-feira, 10 de junho de 1975.

abastados durante cinquenta e quatro anos, foi repassado, como informa o Jornal “A Notícia” de 10 de junho de 1975 “(...) ao estabelecimento de crédito que vai demolir o teatro que durante metade de um século foi o termômetro cultural do povo campista e o seu maior orgulho arquitetônico.”

No entanto, tal episódio verificava um clamor morno em torno de sua consolidação pela dita “opinião pública” campista. De 1963 a 1975, após sua última reforma, segundo Alvarenga (1993), o teatro arrendado por uma empresa cinematográfica, deixava de ser o espaço privilegiado do teatro campista, num contexto também marcado pelo espraiamento das formas de comunicação de massa em Campos, sobretudo, as transmissões televisionadas.¹³⁹ Panorama também vivido, segundo Fernandes (2013), no contexto brasileiro de intensificação da “indústria cultural” durante o período do regime militar, alterando significativamente o âmbito da “produção cultural”, sob o impacto de “políticas culturais” de caráter modernizador.¹⁴⁰ As interposições em relação ao episódio vieram já, às vésperas de sua efetivação em junho de 1975. Em 19 de junho de 1975, segundo conta Alvarenga (1993), houve a intervenção do Deputado Amadeu Chácar Filho do PMDB que pediu que a demolição fosse sustada, sugerindo o tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). Em 20 de junho de 1975 se deu a intervenção do Conselho Estadual de Cultura, presidido por José Cândido de Carvalho, para tentar anular o processo de demolição do imóvel. (Alvarenga, 1993).

Era 1975, o Prefeito José Carlos Vieira Barbosa, o “Zezé Barbosa”, estava pela segunda vez no comando do Executivo Municipal (a primeira havia sido entre 1967-1970). Zezé Barbosa, como era conhecido pelos campistas, havia sido eleito indiretamente em 1973, segundo informa Delso Gomes (2000), pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), numa chapa cujo vice da ARENA, base partidária de apoio irrestrito à ditadura militar, era o médico Lourival Martins Beda.

Zezé Barbosa estava diretamente vinculado a base de apoio, em nível federal, do Deputado Alair Ferreira, também historicamente eleito por Campos, pela ARENA. Devo lembrar que já em 1968, ambos os personagens, Zezé e Alair, ocupavam os mesmos postos, quando da fundação do Teatro de Bolso em abril daquele ano, inclusive com a intermediação de Alair Ferreira para arrecadação de fundos para a compra de imóvel ao lado da sede do Teatro de Bolso, doada pelo Tenentes de Plutão.

¹³⁹ Cito, como exemplo, a construção do sistema de comunicação de televisão em Campos, por Alair Ferreira, afiliado à Rede Globo de Televisão, já nos anos de 1970. (Rodrigues, 1988).

¹⁴⁰ De acordo com Fernandes (2013), as dinâmicas das “políticas culturais” durante a ditadura militar no Brasil seguiram três linhas básicas: “1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país.” (Fernandes, 2013, p.3).

Existia, no mínimo desde 1960 até aquele momento (quando se deu a tentativa de construção de um Teatro Municipal como visto em Alvarenga (1993)), uma correlação de forças políticas, não ausente de conflitos, estabelecidas entre o Poder Público Municipal e o teatro amador campista. Não exatamente em termos de fomento público de suas produções teatrais, o que vai se dar por exemplo com o apoio da Prefeitura à realização do I Festival de Teatro Infantil (FESTIN) em agosto de 1975, promovido pela ARTA, através da diálogo dos artistas com o Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura, dirigido por Amaro Prata Tavares e também presidente da ARTA naquele ano. Conforme anotado em seção anterior, os artistas já haviam contado com a intervenção desde 1960, do Prefeito José Alves de Azevedo no projeto do Teatro Municipal, de Rockefeller de Lima para a captação de recursos para a finalização das obras do Teatro de Bolso, e do próprio Zezé Barbosa, presente à inauguração do teatrinho.

Ali se tratava do Trianon. Mas a opção das forças políticas e culturais campistas já havia sido feita. O Trianon era entendido naquele momento pelos poderes constituídos, como narra Orávio de Campos em entrevista, como algo relativo a um tempo passado, a uma experiência de outrora, aquela mesma que havia feito surgir o primeiro grupo amador de teatro (o Lauro Sodré nos anos de 1920). Segundo Orávio, nas conversas que mantinha com Zezé, para tentar sensibilizar o Prefeito para mediar as relações entre a família Esperança e o Banco no sentido da não demolição do Trianon: “Ele [Zezé] pegou, tinha uma mania de bater na barriga dos outros: “Que nada aquilo ali é cheio de rato, vamos construir um edifício novo, vai valorizar o centro da cidade (...) E com isso ele fechou qualquer iniciativa de diálogo que pudesse ter.”

Mesmo o estado estrutural do Trianon, como conta Orávio, indicava a vigência de um tempo em que o espaço físico do teatro revelava as tendências culturais dominantes em Campos nos anos de 1970: “(...) tava muito mal-tratado, a entrada mal-tratada, naquela época tinha problemas de manutenção, não tinha materiais adequados, chegou um tempo em que o Trianon foi chamado até de pulgueiro, porque tinha pulga, aí passava no chão uma espécie de óleo diesel, um cheiro ruim (...)”. A construção das memórias dos entrevistados fornece pistas para questionar os processos pelos quais emergem ou decaem determinadas expressões culturais, aqui entendidos através das lutas que preenchem de significado as histórias do movimento teatral campista.

O mesmo Trianon que fora, sobretudo dos anos de 1920 aos anos de 1950, disputado pelas companhias e grupos de teatro, nos termos de seus palcos e platéias, nos sentidos culturais atribuídos pela chamada “high society” campista (Alves, 2009; Santafé, 2002), seria preterido pelos campistas. Maria Helena Gomes, pertencente ao Teatro Escola naquele momento, aponta que: “(...) quando em 1975 quebraram o Trianon para o Bradesco, a gente tava em cena, eu estava no Teatro de Bolso já mas eu não vi um movimento dos artistas tão combativo pra (...) acho que não impediria

(...) foi muito tímido (...)”

Para o contexto que se desenhava em 1975 na vida teatral campista, as lutas pela apropriação em torno dos espaços teatrais giravam em torno do Teatro de Bolso e das forças presentes nos embates por seu monopólio, sejam naquele momento a ARTA e o Teatro Escola. Ao Trianon, restava a construção simbólica de uma “nostalgia” por estratos sociais, a sua antiga “high society” (aquilo que Churchill entendia, de forma crítica, em declaração ao jornal “A Notícia” de 15 de outubro de 1975, como o grupo “(...) que ia ao teatro por ser acontecimento social e não cultural. Aquele negócio de casaco de peles e penteado bolo de noiva”) naquilo que ficou conhecido como “Noite do Adeus”, na última sessão de cinema do Trianon, em 8 de junho daquele ano. Em entrevista, Orávio relaciona a demolição do Trianon ao sentimento de não-pertencimento das elites campistas:

“(...) teve até a última sessão de cinema, quer dizer, as pessoas foram pra assistir a última sessão, quando terminou a última sessão as pessoas aplaudiram, eu tava lá (...) aplaudindo o quê? Aplaudindo interpretação daquela Rita Hayworth, aí depois teve o concerto da Monalisa Jetzel, filha do dono da Usina São João tocando piano, aí no dia seguinte tacaram a marreta lá, quer dizer, é como se a classe dominante tivesse (...) o Trianon teve uma morte anunciada (...) nunca ninguém fez nada.”

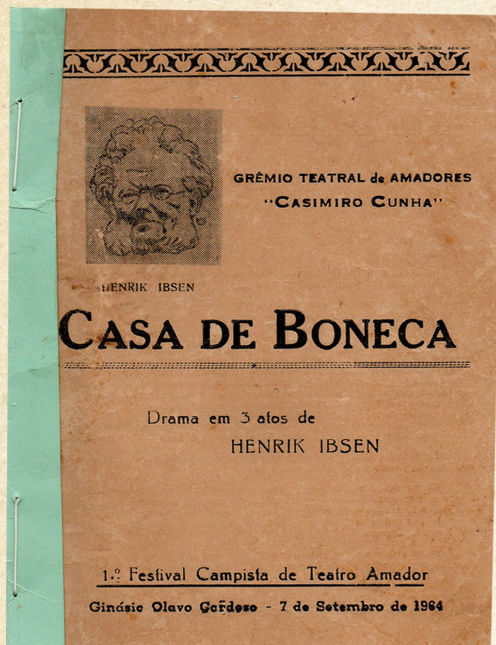
A “morte anunciada” salientada por Orávio, em entrevista, significa, do ponto de vista analítico, que algo havia morrido antes do desfecho do Trianon, episódio no qual, segundo Alvarenga (1993), “parecia que a sociedade campista estava vivendo um sonho de fadas na noite em que o Trianon fechou definitivamente suas portas, após a referida programação (...)” num evento restrito para convidados organizado pelo Lions Club de Campos, onde houve a apresentação do longa-metragem norte americano “Gilda” (do diretor Charles Vidor).

A demolição do Trianon em julho daquele ano, se dava simultaneamente, num contexto de emergência das disputas em torno do Teatro de Bolso. Mas, as memórias relativas ao tempo passado vivenciado pelos estratos sociais que frequentavam o espaço do Trianon não se perderiam pelas ruínas das paredes do espaço físico do antigo teatro.¹⁴¹ Elas seriam disputadas e reapropriadas num tempo mais à frente, sobretudo nos anos de 1980, quando os artistas se mobilizam para sua reconstrução.

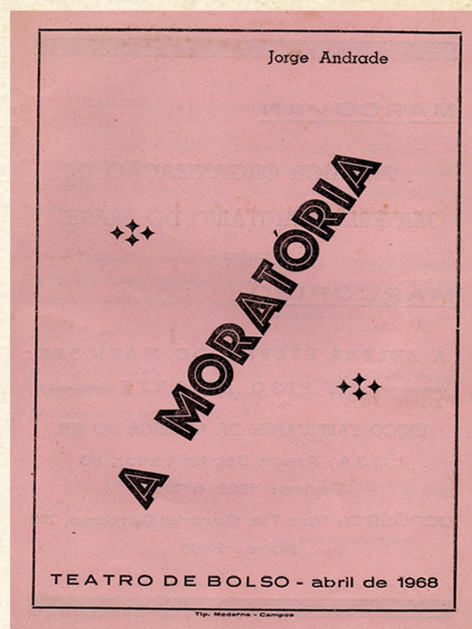
Ali, no cenário em vigor no ano de 1975, simbolicamente, a não-presença do Trianon, fazia ressaltar, em termos culturais e políticos (como dimensões articulados nas lutas e processos

¹⁴¹ Interessante pontuar a destinação feita pelo próprio banco proprietário do imóvel em relação ao que sobrou do Trianon: “O Banco Bradesco teve o bom senso de atender o pedido do Diretor do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura, Sr. Amaro Prata Tavares, e doar as placas que marcaram a passagem de artistas famosos nos palcos do Trianon e o busto do Capitão Carneirinho (quem construiu o Teatro) à municipalidade.” (Alvarenga, 1993, p. 112).

políticos de apropriação cultural), os esforços logrados no sentido das lutas e embates verificados em torno do Teatro de Bolso, uma vez que em sua estrutura interna repousavam, de forma tensa, dois sujeitos fundamentais para a compreensão do problema aqui em voga: a ARTA e a Prefeitura Municipal.



Img. 9



Img. 10



Img. 11

Imagem 9 – Caderno da peça “Casa de Bonecas” do Grêmio Casimiro Cunha em 1964
 Imagem 10 – Caderno da peça “A Moratória” do Grêmio Casimiro Cunha em 1968
 Imagem 11 – Convite para a “Noite do adeus” - última sessão do Trianon em 8 de junho de 1975.
 (Ver Lista de Imagens)



Img. 12

*Imagem 12 – Grupo Teatro Chacrinha no Teatro de Bolso em 1975.
(Ver Lista de Imagens)*

2.4.2. A ARTA desativada e o Teatro de Bolso “doado” à Prefeitura

No início de 1975, o poeta e jornalista Amaro Prata Tavares era o presidente da ARTA e também exercia o cargo de diretor do Departamento de Difusão Cultural, que centralizava as ações para o setor da cultura da Prefeitura Municipal no Governo Zezé Barbosa. Prata Tavares vinha sofrendo críticas dos jornais campistas em relação a permanência do Teatro Escola de Cultura Dramática nas dependências do Teatro de Bolso. Afinal, a postura engajada do TECD acabava por criar turbulências internas na administração do espaço físico do teatro, que foi produzido sob convênio da ARTA com a Prefeitura em 1965, conforme já apontado.

A imagem criada pela dita “opinião pública”, segundo narra o poeta e ator campista Artur Gomes, que em fins dos anos de 1970 já desenvolvia suas atividades teatrais na Escola Técnica Federal de Campos (ETFC), retratava de modo pejorativo o teatro e o grupo de Orávio: “(...) o Teatro de Bolso era considerado um prostíbulo, aquilo ali era um antro pra sociedade em si, pra sociedade mais conservadora aquilo ali era um antro, um prostíbulo, e no Teatro de Bolso era a sede do Teatro Escola de Cultura Dramática sob a direção de Orávio (...)”. A luta dos artistas do TECD a partir de 1973, se dava tanto no nível de suas condições materiais de produção no Teatro de Bolso, como informa Maria Helena Gomes, em entrevista: “(...) porque houve uma luta, nós pegamos isso ainda em 70, para manter o teatro, a gente lavava, encerava, lavava banheiro (...)”, quanto na dimensão de seu fazer teatral segundo um repertório “transgressor” das “convenções” teatrais e políticas.

O Teatro Escola com Orávio trazia a marca de uma experiência “marginal”, desde que fora pensada a sua proposta em praça pública no Coreto do Liceu de Humanidades em 1973. Ali, com a saída do grupo de Orávio do SESC começava a ser construído o seu universo de práticas e experiências teatrais (e políticas, uma vez que o TECD parecia mesmo não cindir estas dimensões), em alguma medida reafirmado pela negação ao “convencional”, ao sentimento dominante representando pela figura da ARTA, da qual Orávio também era fundador. É importante ter em mente isto, para perceber que, no momento em que uma forma “marginal” ocupa espaços que são considerados “centrais” é que se iniciam os processos de choques e tensões que configuram o próprio movimento de luta por “hegemonia”, como no sentido trabalhado por Gramsci (1999).

Concretamente, a ocupação do Teatro de Bolso pelo TECD naqueles termos significava isto: uma experiência vista como avessa ao que se entendia por “teatro” pela ARTA (como por exemplo, a proibição de debates após as peças por seu antigo presidente Fernando Gomes) num espaço sobre o qual ela reclamava o monopólio. Diante do acirramento das oposições entre o TECD e a Prefeitura, Prata Tavares escolhe se demitir do cargo de presidente da ARTA, em 20 de fevereiro de

1975, se eximindo do enfrentamento entre os artistas do Teatro Escola e a Prefeitura Municipal na figura de Zezé Barbosa. Em 8 de julho de 1975, o jornal “A Notícia” dava conta de que se tratava de uma “crise”, o fato de demissão de Prata Tavares:

“A Diretoria da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) está acéfala. O Presidente eleito, Prata Tavares, pediu demissão. O ex-presidente, Fernando Gomes, já disse que não quer nem mais passar pelo Teatro de Bolso, que pertence à ARTA. O vice-presidente, Hely Borges, está cheio de afazeres. Dessa maneira, a entidade que foi criada para congregar os grupos amadores de Campos passa por um momento de crise.”

Devo recordar que tanto Fernando Gomes quanto Hely Borges, personagens citados como figuras autorizadas para falar sobre a demissão de Prata Tavares, sobre o destino da ARTA e do Teatro de Bolso, tiveram suas experiências germinadas ainda nos tempos dos anos de 1950, ambos no Grêmio Tenentes de Plutão, aquele grupo de amadores que doou o terreno para a construção do Teatro de Bolso, sendo parte integrante do convênio que havia criado o teatro. A partir de fevereiro de 1975, com a saída de Prata que, como informa Alvarenga (1993), já sondava Zezé Barbosa naquele ano para que o Poder Público administrasse o teatro, assumiria a presidência da ARTA o jornalista Herbson Freitas.

Em assembléia realizada em 30 de setembro daquele ano, a sugestão de transferência da administração do Teatro de Bolso para a Prefeitura é levada a efeito sob orientação do ex-presidente Prata Tavares de: “Sua Excia. [o Prefeito José Carlos Vieira Barbosa] tem interesse em dar melhor tratamento ao Teatro, reformando o prédio, colocando ar refrigerado, construindo dormitório e colocando o mesmo à disposição das companhias cariocas e dos grupos locais, com uma nova administração (...)” (Alvarenga, 2015, p.200).

A Assembléia foi composta por nove membros, oito membros da ARTA e um do Clube Tenentes de Plutão, dentre estes Amaro Prata Tavares, presidente demissionário, Herbson Freitas, então presidente, o secretário Belcy de Moraes Coutinho, Jorge Monteiro, representante da entidade carnavalesca, Francisco Ferreira do Valle, Aloysio da Cruz Barroso, Orávio de Campos Soares. Com base em Alvarenga (2015), a referida assembléia legalmente não poderia deliberar por motivo de ausência de quórum suficiente (seria necessário $\frac{3}{4}$ dos associados, algo em torno de 30 membros), elege uma Junta Governativa da ARTA formada por Aloysio da Cruz Barroso, Francisco Ferreira do Valle e Jorge Monteiro que ficaria responsável por elaborar o termo de doação do terreno e instalações do Teatro de Bolso à Prefeitura.

O parecer de Jorge Monteiro, representante do Clube Tenentes de Plutão, entidade proprietária das instalações sede do teatro, ratifica em 28 de outubro de 1975, a deliberação da

assembléia anterior propondo transformar o teatro “(...) em um Centro de Cultura Teatral, achando ser a melhor solução, uma vez que os encargos são grandes para as duas entidades continuarem tocando a citada casa de espetáculos (...)” (Alvarenga, 2015, p. 202). Orávio de Campos Soares, membro do Teatro Escola de Cultura Dramática, já havia votado contra a doação do Teatro à Prefeitura, verificado que a destinação do patrimônio da associação para outrem só poderia se dar uma vez dissolvida a própria associação, o que não havia acontecido legalmente, na visão dos artistas. O voto de Orávio significava também a posição contrária àquela forma de sentir e pensar o teatro encarnada por Aluysio Barroso, Jorge Monteiro, e Francisco do Vale, estes vinculados à experiência teatral gestada desde os anos de 1950 em Campos.

A polêmica assembléia de 1975 da ARTA pôs fim definitivamente, ao menos até o fim dos anos de 1970, à autonomia de gestão dos artistas sob a pessoa jurídica da ARTA, em relação à sua casa histórica, uma vez oficializada a sua doação à Prefeitura através da Lei nº 3159 de 24 de junho de 1976, autorizando o Prefeito Zezé Barbosa a receber da ARTA o Teatro de Bolso, compreendendo as instalações do prédio nº35 da Av. XV de Novembro e o terreno nº11 da Rua Gesteira Passos, no Centro de Campos, para que se mantivesse a finalidade da casa de espetáculos pelo Poder Público. (Alvarenga, 2015).

A partir de 1976, o Teatro de Bolso estaria sob a gerência da Prefeitura Municipal na figura de Zezé Barbosa, o mesmo personagem sobre o qual recaía, imputada pelos artistas de teatro, a responsabilidade pela demolição do Trianon um ano antes. Zezé interdita o Teatro em 1976 para realização de reformas estruturais, medida esta que perduraria até o ano de 1978, quando o teatro é reaberto após intensificação das críticas dos artistas em relação ao fechamento da casa, que reabre naquele ano sem profundas alterações, como alerta Alvarenga (1993).

A Prefeitura, sob gestão de Raul Linhares (1977-1979), indica em 1978, Belcy Drummond (originado ainda no Teatro Regional de Comédias, um dos fundadores componentes do Quadro Social da ARTA desde 1965), para que este administrasse o Teatro de Bolso, ato que iria provocar a reação dos artistas de teatro visto que a presença de Belcy nas dependências do pequeno teatro significava após 1978, quando a casa foi reaberta, a fiscalização do Poder Público em relação à rotina de ensaios e apresentações das peças ao final dos anos de 1970, tempo em que a censura imposta à produção cultural brasileira pelo regime militar operava de modo intenso na despersonalização de tantas obras teatrais.

A tensão interna ao Teatro de Bolso entre os artistas e a Prefeitura se tornaria ainda mais explícita com a agressão de Belcy ao ator e diretor Félix Carneiro, egresso do Teatro Escola, no ano de 1981 por conta dos ensaios da peça “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, também proibida pela Censura Federal, encenada por Félix representando a Faculdade de Direito de Campos no

âmbito do I Festival Universitário de Teatro do Norte Fluminense. Belcy Drummond que “(...) não foi bem aceito pelos amadores, por isso estava sempre em atrito com os grupos que se apresentavam ali (...) impunha exigências, muitas vezes absurdas, e acusava os artistas de indisciplinados” (Alvarenga, 1993, p.222), ainda administrador em 1979, conduziu, de acordo com Alvarenga (1993), o processo de alteração do nome do Teatro de Bolso para Teatro Municipal “Procópio Ferreira” (ator e diretor de teatro carioca falecido naquele ano), pela Lei número 3634 de 20 de setembro de 1979, decretada pela Câmara Municipal de Campos e sancionada pelo então Prefeito Raul David Linhares Corrêa. Tal processo se constituiu também contrariamente aos anseios dos artistas amadores, liderados por Orávio, que eram desejosos de que o Teatro de Bolso, levasse o nome de Múcio da Paixão, como homenagem ao crítico teatral campista.

Precisamente nos anos de 1980, o Teatro de Bolso inaugura a década ainda fechado por contas de reformas internas à sua estrutura levadas a cabo durante o Governo de Raul Linhares, entre 1978 e 1979. Somente reaberto em 1980, o Teatro de Bolso passa a conviver naquele contexto com uma dialética interna: de um lado os artistas amadores, naqueles idos não organizados efetivamente sob a rubrica da ARTA, desativada desde 1976, no episódio que criou turbulências internas ao movimento teatral, de outro a Prefeitura Municipal detentora do monopólio de gerência das instalações do teatro após a “cessão” de 1976. Os artistas passaram a reclamar o direito de indicação do administrador do teatro pois entendiam aquele espaço como fundamental na garantia de suas condições materiais de produção para o desenvolvimento da causa coletiva dos grupos amadores, confrontavam assim, empiricamente, os ditames de utilização e manutenção do teatro pela Prefeitura.

Paralelamente ao movimento de recrudescimento histórico dos espaços teatrais em Campos (a demolição do Trianon e o fechamento intermitente do Teatro de Bolso para reformas)¹⁴², os anos de 1980 passariam a representar a própria vivacidade da produção teatral amadora dos campistas, que espelhados nas experiências de “resistência” de Churchill, e sobretudo de Orávio, nos anos de 1970, emergiram já no início dos anos de 1980, a partir de sentimentos e práticas em torno da luta pelo Teatro de Bolso, que apesar de diversas em termos de seus conteúdos, se constituiu como parte de suas experiências, teatrais e políticas, próximas aquelas nutridas por uma “geração”.

¹⁴² Para mais informações sobre o que denomino por “intermitência do Teatro de Bolso”, com seus períodos de abertura e fechamento, ver Quadro 2 em “Apêndice”.

3. A EMERGÊNCIA DA GERAÇÃO DO TEATRO DE BOLSO E OS SEUS ESPAÇOS DE “SOCIABILIDADE POLÍTICA” NOS ANOS DE 1980

O objetivo neste capítulo é demarcar a emergência do que denomino por “geração do Teatro de Bolso” e a configuração de seus espaços de “sociabilidade política” nos anos de 1980 em Campos. Necessito dizer que por “geração do Teatro de Bolso” entendo os artistas e grupos, que a partir do início daquele decênio, começaram a produzir suas experiências artísticas no teatro amador campista tendo como característica distintiva a perspectiva da “resistência” em suas produções teatrais, tanto no nível artístico (no repertório de suas peças e montagens) quanto no nível político (nos seus posicionamentos devotados em favor da causa teatral).

Com esta definição primeira não me refiro tão somente aos artistas e grupos nos termos da quantidade de suas peças apresentadas no Teatro de Bolso nos anos de 1980.¹⁴³ Se assim o fosse, utilizaria o termo “geração no Teatro de Bolso”. Para a noção de “geração” empregada nesta tese, amparada pelas reflexões derivadas das leituras a partir de Raymond Williams, o sentido está fundado na aceção dos sentimentos, experiências e práticas que configuram uma determinada “estrutura de sentimentos”, responsável por fazer emergir novas formas de sentir e pensar a prática teatral amadora dos artistas campistas dos anos de 1980.

Em alguma medida, estas novas experiências que começaram a emergir no começo daquela década, conceberam a luta pelo Teatro de Bolso como parte dos esforços em nome de suas condições materiais de produção teatral, simultaneamente à luta pela definição de seus estilos e identidades artísticas. A partir deste entendimento, é fundamental observar os processos sociais que possibilitaram tais emergências, que tornaram factível o seu vir a ser, na medida em que toda forma de existir e sentir, propriamente “emergente”, conforme visto em Williams (2011a, 2011b), é produzida através das lutas pelas definições de seus espaços sociais.

Reafirmo que a noção de “geração do Teatro de Bolso” não pretende dar conta da universalidade dos grupos de teatro amador que surgiram e/ou se renovaram exatamente nos anos de 1980. Também não quero atribuir ao emprego desta noção uma mera localização histórica no recorte temporal da tese. Preocupo-me em perceber este recurso analítico para compreender as complexidades e nuances entre os artistas e grupos de teatro amador, e ao mesmo tempo destacar as suas “afinidades eletivas”¹⁴⁴ nos termos de um sentimento de “resistência” em relação a determinados conteúdos, experiências e práticas vinculadas a formas culturais “dominantes” e/ou

¹⁴³ Para uma historicização sistemática das peças de todos os grupos de teatro amador existentes nos anos de 1980 em Campos, ver Alvarenga (1993; 2015).

¹⁴⁴ Por “afinidades eletivas” entendo as correlações de significado entre um e outro fenômeno da vida social, que podem ser aproximados, para fins de análise, em suas características próprias.

“convencionais” que predominavam em Campos até aquele momento, no que tange às suas produções teatrais e aos seus engajamentos políticos.

A fim de captar de forma mais sistemática as emergências dos grupos campistas de teatro amador desde o início dos anos de 1980, elenquei, para fins de análise, quatro grupos específicos, sejam eles: o *Grupo Experimental do SESC* criado em 1978 (após a saída do Teatro Escola do Teatro de Bolso devido à cessão do teatro para a Prefeitura) a partir do retorno de Orávio de Campos àquela instituição para o exercício do cargo de diretor de teatro, juntamente com Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Marisa Almeida, Leonice Pereira Barreto, Avelino Ferreira; o *Grupo Abertura de Teatro Amador* criado a partir de 1980, germinado nas fileiras do Liceu de Humanidades de Campos em fins dos anos de 1970, a partir da experiência de jovens artistas como Anthony Matheus, Fernando Leite Fernandes, Juscelino Resende, Ricardo André Vasconcellos, Sergio Mendes; o *Grupo Art-Porta Aberta* fundado a partir de 1982, por meio das experiências teatrais de Dedé Muylaert e Luís Carlos Soares no Teatro Experimental da Faculdade Cândido Mendes de Campos no início dos anos de 1980; o *Grupo Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome* fundado em 1983, em torno das trajetórias de Fernando Rossi, primeiro no Teatro Escola do Colégio Nilo Peçanha (TECENP), e depois no Grupo de Teatro do Movimento Jovem Cristão (MOJOC), somado às experiências de Joilson Bessa, Ledo Ivo, Cláudia Caetano, Marcelo Sampaio, dentre outros artistas.

Reitero que a definição deste universo de artistas e grupos teatrais não pretende excluir outras trajetórias e biografias que também emergiram nos anos de 1980. Procuro mostrar, contudo, nos termos das lutas por “hegemonia” dos seus sentidos artísticos e políticos durante a década, que de acordo com a feitura da pesquisa de tese, estes grupos e artistas vivenciaram experiências destacadas que os colocaram em posição de centralidade na discussão do objeto elencado.

Na análise da configuração dos grupos verifiquei que não se tratavam exatamente, a despeito de seus programas e repertórios específicos, de unidades fechadas. Havia o movimento de um ou outro artista por mais de um grupo ao mesmo tempo, fator que, como pretendo demonstrar neste capítulo, operou como enlace das diversas experiências teatrais levadas a cabo nos anos de 1980. Nesta posição, por exemplo, se encontrava o poeta, ator e diretor Artur Gomes, que por sua própria definição em entrevista, encampava a figura de um “artista livre e independente”, ou que “não se encaixava num ou noutro grupo”, participando esporadicamente dos grupos citados ao longo daquela década.

Feita esta breve consideração preliminar sobre o capítulo, indico que na descrição e análise dos grupos no desenvolvimento desta parte, destacarei a caracterização pormenorizada dos artistas e grupos analisados. Identifico, de forma mais apurada, como se constituiu o encontro mesmo entre

distintas biografias, para a compreensão de que a emergência de tais grupos não se deu de uma hora para outra, sendo antes resultado de processos acumulados de vivências e sentimentos por cada artista.

Também nesta parte faço uma vinculação das formações dos grupos com suas experiências nos movimentos estudantis, secundarista e superior, já no final dos anos de 1970, assim como demarco suas práticas teatrais iniciadas já em grupos teatrais formados nas unidades de ensino campistas como o Liceu de Humanidades de Campos, o Colégio Estadual Nilo Peçanha, o Colégio Estadual José do Patrocínio, a Faculdade de Filosofia de Campos, a Faculdade Cândido Mendes de Campos.

Demonstro, nesta seção, a ambiência dos artistas e grupos de teatro amador (amparada em uma representação de lugares e espaços possíveis, como pontua Hans-Ulrich Gumbrecht (2012)),¹⁴⁵ apontando suas experiências nos Festivais de Teatro realizados em Campos a partir de 1980, às suas idas aos bares, como o Bar Vermelho e o Bar Doce Bar, e as suas primeiras vinculações com o Teatro de Bolso como espaço de “sociabilibade política” fundamental para aquela geração. Por “sociabilidade política” aí, entendo a acepção próxima ao que Gramsci (1982; 1999) percebeu como “socialização da política”, conforme salientado no primeiro capítulo, no sentido da produção e difusão das expressões políticas através de seus espaços sociais onde se gestaria uma forma cultural de resistência.

Saliento ainda as vinculações políticas e também partidárias dos artistas de teatro. Vejo aí que a questão da “direção política” do movimento teatral campista, tendo sofrido abalos com os eventos que entendi ao final do capítulo anterior como “brechas históricas”, se tornou um elemento efetivo na configuração da geração. É necessário identificar suas experiências políticas, inclusive em termos das dinâmicas internas ao movimento, como a tentativa de criação da Associação Norte Fluminense de Arte Independente (ANFAI) em 1981, entidade que buscou se opor à herança política da ARTA, desativada no final dos anos de 1970.

3.1. O Grupo Experimental do SESC

Orávio de Campos Soares, Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Félix Carneiro, dentre outros personagens haviam participado da experiência do Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) nos anos de 1970, quando Orávio saiu do SESC em 1968 e fundou o Teatro Escola ainda no Coreto do Jardim do Liceu em 1973, oficializando a sua fundação em meados

¹⁴⁵ Gumbrecht (2012) fornece suporte nesta seção para a tarefa de apontar a existência de ambientes possíveis em vez de descrevê-los em seus pormenores.

daquele ano já no Teatro de Bolso.

Após permanecer durante três anos no Teatro de Bolso, resistindo aos posicionamentos contrários da ARTA (tanto que o TECD nunca se filiou à entidade durante sua existência) em relação às suas plataformas notadamente “emergentes”, o grupo sairia do teatrinho no final de 1975, quando da assembléia que determinou a cessão da administração do espaço pela Prefeitura. Com voto contrário expresso de Orávio de Campos na assembléia de setembro de 1975, a ARTA entregou o Teatro de Bolso à Prefeitura em 1976. Em 1977, o Teatro foi fechado pelo Prefeito Raul Linhares para realização de reformas no teatro, medida que teria sido, como anota João Vicente Alvarenga em entrevista, uma forma de expulsar o TECD de suas dependências.

A permanência do TECD no Teatro de Bolso marcou, em alguma medida, a própria reconfiguração do Grupo Experimental do SESC. O Teatro Escola, ao deixar o Teatro de Bolso em 1975, verifica um processo de fragmentação interna de sua composição. Afinal, o episódio de saída do grupo do Teatro de Bolso havia marcado profundamente as suas biografias, uma vez que Teatro de Bolso e Teatro Escola representaram entre 1973 e 1975, a materialização da “resistência” de um grupo teatral contra às ordens estabelecidas pela ARTA.

Com isto, num contexto marcado pela desativação da ARTA e pelo fechamento do Teatro de Bolso, artistas como Moacir Cabral¹⁴⁶, Ricardo Pessanha¹⁴⁷, Tânia Pessanha¹⁴⁸, Kapi¹⁴⁹ decidem se afastar do grupo de Orávio e seguir outras trajetórias. Tratava-se também, segundo conta Alvarenga (1993), da consequência das lutas travadas internamente ao TECD para ascensão dos personagens que objetivavam assumir também a prática da direção no grupo, o que até aquele momento girava em torno de Orávio de Campos. Conforme anota Maria Helena Gomes em entrevista:

“Alguns foram com Orávio, outros não, e fizemos boas montagens no SESC (...)

¹⁴⁶ O ator e diretor Moacir Cabral fez parte do Teatro Escola de Cultura Dramática até 1976. Iniciou-se no grupo em 1972 como ator na montagem “Anjinho Bossa Nova” de Paulo Silvino, sob direção de Orávio. Após o Teatro Escola, Moacir participou do “Grupo Visão” em 1981. Conforme notícia lida na edição do Jornal “Monitor Campista” de sábado, 14 de novembro de 1981.

¹⁴⁷ O ator e diretor Ricardo Pessanha fez parte do Teatro Escola de Cultura Dramática até 1976. Também adentrou o grupo como estudante secundarista em 1972 como ator na montagem “Anjinho Bossa Nova” de Paulo Silvino. Nos anos de 1980, participa do grupo “Nós da Farsa” em sua única montagem “Ato Cultural” dirigida por Kapi em 1985. (Alvarenga, 1993).

¹⁴⁸ A atriz e diretora Tânia Mara Pessanha fez parte do Teatro Escola de Cultura Dramática até 1976. Também adentrou o grupo como estudante secundarista em 1972 como ator na montagem “Anjinho Bossa Nova” de Paulo Silvino. Nos anos de 1980, Tânia trabalha com vários diretores, dentre eles, Kapi. Nos anos de 1990, funda em Campos a Companhia de Arte Persona.

¹⁴⁹ O ator e diretor Antonio Roberto Góis de Cavalcanti (Kapi) fez parte do TECD de 1972 a 1976. Kapi dirige vários espetáculos nos anos de 1970, dentre eles “Esquina Perigosa” de J.B. Priestley pelo Grupo Teatro Chacrinha em 1975, e “Prophanus” de Antônio Roberto Fernandes em 1978. Nos anos de 1980, Kapi funda o Grupo “Nós da Farsa” que produz uma única peça “Ato Cultural” de José Ignácio Cabrujas no Teatro de Bolso em 1985. Em 1988, Kapi monta “Arena Conta Zumbi” de Boal e Guarnieri na estréia do Teatro de Arena em Campos.

um grupo foi com Orávio pro SESC e o outro não foi (...) Ricardo Pessanha, Moacir Cabral, acho que Félix Carneiro (...) nós fomos para o SESC, João, eu, Félix, Kapi não foi (...) ficou Kapi, Tânia Pessanha, Ricardo, Nilson, depois nunca mais participou do movimento, Marisa foi (...)"

O Grupo Experimental do SESC começou a se reconfigurar no ano de 1978, novamente em torno do Teatro “Múcio da Paixão” abrigado naquela instituição. Orávio havia sido diretor teatral naquela casa entre 1968 e 1976, momento no qual fundou o Grupo “Múcio da Paixão” do SESC sob a direção geral de Josélia Haddad, nomeando também o teatro em homenagem a seu avô. No entanto, a experiência do Teatro Escola de Cultura Dramática marcaria definitivamente a prática teatral de Orávio, Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Félix Carneiro, Marisa Almeida, Leonice Pereira Barreto, que configuraram o Grupo do SESC em 1978, quando Orávio retorna à direção teatral daquela instituição.

Estes personagens produziram suas trajetórias teatrais basicamente no Teatro Escola nos anos de 1970, quando ainda eram estudantes secundaristas liderados por Orávio de Campos. Ali naquele momento três características distinguem o grupo do TECD: o posicionamento político contra a censura imposta pela ditadura militar; a experimentalidade, no sentido que Orávio atribuía desde as suas primeiras peças nos anos de 1960; e a formação de quadros intelectuais para o teatro através dos cursos ministrados por Orávio aos jovens estudantes.

Tais delineamentos começaram a ser sentidos também nas dinâmicas do Grupo Experimental do SESC (também chamado de “Grupo do SESC”) quando da primeira montagem de “O Pagador de Promessas” de Dias Gomes em 1978, um dos dramaturgos brasileiros que mais sofreu com a censura em sua produção após o Golpe de 1964. Orávio relata que contra as restrições impostas pela censura federal: “(...) na época Dias Gomes que teve que liberar o texto, senão não conseguia fazer a peça, tive que ir lá na casa dele na Lagoa e conseguir com ele um salvo conduto para fazer a peça mas foi exatamente, depois que nós liberamos a peça pra Campos”.

Com “O Pagador de Promessas” em 1978 (que conta a saga do personagem Zé do Burro para conduzir a sua cruz até a igreja de Santa Bárbara para pagar uma promessa), o Grupo do SESC com Orávio, inicia, a partir de sua vinculação de suas montagens com o Teatro “Múcio da Paixão” no SESC, suas experiências numa vertente que flertou com as propostas já levadas a cabo pelo “Teatro Popular de Periferia” nos anos de 1970, como visto em Garcia (2004). A intenção de Orávio de fazer um teatro que incorporasse as camadas populares tanto na condição de personagens quanto na condição de público esteve expressa pela montagem de “Xica da Silva” em 1979 no Teatro do SESC, uma das primeiras montagens a apresentar uma atriz negra, Edna Maria Alves, no papel de

protagonista, e em “Pedro Mico” de Antonio Callado.¹⁵⁰

Com o repertório do Grupo do SESC começava a ser gestada, já no início dos anos de 1980, uma “identidade” que articulava a construção do “popular” ao engajamento político de seus artistas nos termos de um “teatro de militância”. É o que se pode ver a partir da entrada do jornalista campista Avelino Ferreira no Grupo do SESC em 1979. Avelino, até o final dos anos de 1970, morava em Belo Horizonte após se mudar do Rio de Janeiro em virtude da perseguição impelida pela ditadura militar. Avelino era, como mencionou em entrevista, “militante de esquerda”, e havia se vinculado ao movimento estudantil na cidade mineira para o combate à repressão militar.

Lá esteve próximo ao grupo de teatro “Paca Tatu Cotia Anão”, movimento cultural mineiro que nos anos de 1970, segundo Avelino, fundia a prática teatral com a ação política, como diz nesta passagem: “(...) eu me inteirei mais e achei a importância do teatro de rua, com um grupo de Minas chamado “Paca Tatu Cotia Anão”, que era o nome de uma revista de um jornalzinho, que também era perseguido pela ditadura e coisa e tal (...) então era uma coisa bastante cultural mas subversiva, e o teatro encaixado nisso aí.”

Avelino Ferreira, a partir do início dos anos de 1980, se vincula a Orávio de Campos nas ações de direção teatral do Grupo do SESC. A partir de 1980, personagens que estiveram com Orávio nos anos de 1970, como João Vicente Alvarenga, Maria Helena Gomes e Félix Carneiro, não aparecem de forma tão intensa na rotina das peças do Grupo do SESC, uma vez que já se encontravam em outras experiências teatrais como o Grupo Arquibancada de Teatro Infantil (GATI). Naquele momento, as lideranças internas ao grupo eram Orávio e Avelino. Este personagem conta em entrevista que, naquela altura, Orávio era percebido como “(...) o homem da resistência cultural, acho que o nome principal, ele é o homem da resistência cultural, sempre foi, bom, eu tinha que me aliar a esse cara, até porque bem mais velho, Orávio hoje tem 76 anos, eu tenho 63, diferença enorme, imagine na época.”

A aproximação de Avelino à Orávio pode ser entendida como um elemento fundamental na configuração do Grupo Experimental do SESC em suas experiências nos anos de 1980. Neste ponto, a trajetória de Orávio no sentido de uma produção cultural de “resistência” (isto é, no sentimento de oposição às formas dominantes de teatro vistas desde a sua participação nos primeiros grupos amadores) era sentida por Avelino como uma adesão a um projeto artístico-político que lograria algum nível de transformação da realidade campista. É importante recordar, no entanto, que no início dos anos de 1980 o SESC desenvolvia os projetos institucionais “Teatro de Periferia” e “Teatro na Escola”, assinados por Orávio de Campos.

¹⁵⁰ O grupo também encena, entre 1978 e 1979, as peças “Os Martírios de Jorge e Rosa” de Vital Santos e “A Beata Maria do Egito” de Rachel Queiroz, respectivamente.

Com o “Teatro de Periferia”, o objetivo do Grupo do SESC era expandir as fronteiras de influência teatral para áreas periféricas da cidade de Campos como as localidades constitutivas da Baixada Campista. Lembro-me de que Orávio já havia sido pioneiro na ampliação de um público teatral oriundo das classes menos abastadas ainda em 1964, quando concedeu ingressos da peça “Ladra” no Trianon a setores populares. Este esforço empreendido por Orávio quando do início de sua trajetória no teatro amador, apareceu potencializado já nos primeiros movimentos do Grupo do SESC, uma vez que ali a proposta passou a ser construída incorporando os seus públicos como personagens-chave de suas peças. Tal repertório já pôde ser sentido nas peças “O Pagador de Promessas” de 1978, “Xica da Silva” de 1979 e “Pedro Mico” de 1980.

Paralelamente a isto, a proposta institucional do “Teatro na Escola” encampado pelo Grupo do SESC a partir de Orávio em 1980 funcionava como uma espécie de linha de continuidade da experiência artística do TECD nos anos de 1970. Orávio já começava em meados daquela década a atuar como um elemento teatral a projetar a formação de quadros, em sua maioria jovens, para a ação artístico-política a partir do teatro praticado pelo TECD. De um “Teatro Escola”, interrompido em sua experiência inicial pela saída do grupo das dependências do Teatro de Bolso em 1976, para um “Teatro na Escola”, a intenção expressa nos anos de 1970 e início dos anos de 1980 era estabelecer um diálogo com as escolas públicas no sentido de formar novos quadros para o teatro campista, ao mesmo tempo em que construía uma plataforma teatral a partir da noção de “popular”.

O Grupo do SESC passava assim a se configurar basicamente a partir das lideranças assumidas por Orávio e Avelino no desenvolvimento dos projetos artísticos da instituição, tendo como ponto de configuração fundamental as trajetórias dos jovens secundaristas emergentes das escolas públicas estaduais de Campos como o Colégio Estadual José do Patrocínio (CEJOPA) localizado no bairro Parque Leopoldina, que abarcava o público oriundo da Favela da Baleeira, próxima à escola, e o Instituto de Educação Professor Aldo Muylaert (IEPAM) localizado no bairro Turf Club.

Destas unidades de ensino, novos personagens começaram a adentrar as dinâmicas internas do Grupo do SESC, como Neusimar da Hora, conhecida como Neusinha da Hora, e Wilson Heindenfelder, conhecido à época como Wilson Renato (ou Wilson Júnior), jovens artistas de teatro oriundos respectivamente do CEJOPA e do IEPAM. Entre 1983 e 1984, o Grupo Experimental do SESC já aparecia de modo efetivo nas parcerias elaboradas com as escolas públicas estaduais da cidade, na produção de novos repertórios e na formação teatral de novos artistas que mais tarde iriam ingressar no Grupo do SESC.

Segundo Wilson, a presença dos personagens líderes do Grupo do SESC no início daquela década, na escola em que estudava, se mostrou como elemento decisivo nas suas escolhas

vindouras: “(...) eu entro para o teatro em 1982 com o projeto denominado “teatro na escola” que tinha como mentores, como facilitadores, o Félix Carneiro, que foi o meu primeiro professor e diretor de teatro, Maria Helena Gomes, Avelino Ferreira e Orávio de certa maneira, Orávio já estava incluído, eu era aluno do Instituto de Educação Professor Aldo Muylaert que era o IEPAM.” Sobre isto, Neusimar da Hora conta que:

“(...) na escola José do Patrocínio eu conheci o teatro através de pessoas como Avelino Ferreira, Orávio de Campos, Maria Helena Gomes, que fizeram esse trabalho com as escolas, a partir do teatro na escola eu conheço o Grupo Experimental de teatro do SESC (...)”

A trajetória de Neusimar da Hora se aproximou do Grupo Experimental do SESC a partir de 1983, através dos cursos de teatro desenvolvidos por Orávio, Avelino Ferreira, Maria Helena Gomes, naquele momento expoentes daquele grupo teatral, na escola José do Patrocínio. Neusinha com seus catorze anos naquela altura se filiava a inúmeros jovens estudantes da referida escola e também seus colegas de bairro do Parque Leopoldina, como descreve nesta passagem de sua entrevista: “A prima Jucinéia, Neinha, a minha sobrinha Geovanna, a minha amiga Greice Kelly, Joilma do Carmo, Luís Claudio, Lídio, Geraldo Gonçalves que se tornou um dos melhores bailarinos dessa cidade, a minha irmã Neide Maria da Hora, acho que foram uns dez do José Patrocínio (...)”.

O lugar que Neusinha passou a ocupar na estrutura interna do Grupo do SESC em tal momento representava as intenções dos personagens componentes do grupo, sobretudo simbolizadas na figura de Orávio, uma vez que este oriundo na região do Morrinho na cidade de Campos, passou também a potencializar o discurso produzido pela produção teatral do grupo para os setores menos abastados da população campista, como por exemplo aqueles presentes no Colégio José do Patrocínio, basicamente compostos por jovens negros e negras. A realidade social vivida pelos adolescentes do José do Patrocínio era contrastante em relação aquela sentida pelos estudantes egressos do IEPAM, então ingressantes no Grupo Experimental do SESC, como narra Wilson Heindenfelder em entrevista: “(...) o grupo dos “branquinhos” e o grupo dos “negrinhos”, nós éramos considerados o grupo da elite do IEPAM e o Patrocínio dos negros, mas para a gente não havia nada disso.”

Segundo as informações dispendidas por Wilson Heindenfelder em sua fala, o grupo teatral gestado por Orávio sob as fileiras institucionais do SESC lograva se constituir enquanto empreendimento pautado na “liberdade” de acesso e expressão artística de seus membros. O sentimento de “liberdade” em termos da formação dos quadros para o teatro amador por meio do grupo do SESC já havia sido propalado mesmo pelo Teatro Escola de Cultura Dramática em

meados dos anos de 1970, e parecia estar afinado naqueles idos ao próprio contexto de “abertura política” experimentado no Brasil do início dos anos de 1980: na tentativa de superar o silenciamento imposto por longos anos de regime militar, Orávio reafirmava sua proposta de “teatro-debate”, conforme sublinhado por Neusinha da Hora, onde a “liberdade de expressão” aparecia como traço fundamental da experiência artística com Orávio: “(...) principalmente a figura de Orávio enquanto professor, não enquanto diretor. Ele trabalhava com a gente muito a liberdade de expressão (...) eu sempre fui provocada a botar meu pensamento e isso era muito trabalhado com a gente, a liberdade de expressão (...)”.

Nos idos de 1982, 1983 e 1984, o Grupo Experimental do SESC inicia um processo de intensificação de seu repertório teatral bastante em função da produção da peça intitulada “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” baseada na escrita do texto por Orávio de Campos, levada a cartaz pela primeira vez em março de 1983 no Teatro “Múcio da Paixão” do SESC.¹⁵¹ Interessante perceber que a motivação expressa por Orávio com a escrita do texto da peça diria muito sobre os sentimentos nutridos pelo teatro amador campista nos anos de 1980 em termos da construção de uma narrativa a partir da realidade social local que se constituiu sob forte apelo político. A dimensão da experiência vivida pelos personagens produtores da peça no diagnóstico empírico da realidade a ser representada aparece como mote para a produção textual do “Auto do Lavrador” como informa Orávio:

“Fui, fui eu e [Avelino] Ferreira, fomos no mesmo carro, num jipe (...) depois da Usina São João, na Abadia, ali como quem vai pra Guaxindiba ali dentro, Gargaú, do lado esquerdo tem uma fazenda e tem um porreiro de casa assim, são as antigas senzalas”

A região da Abadia, localizada numa área periférica do município de Campos, foi o cenário da morte do lavrador Zé Moreira no ano de 1982, um trabalhador rural vinculado a Fazenda da Abadia que operava no fornecimento de cana de açúcar para a Usina São João. A situação social de Zé Moreira no contexto do trabalho rural nas fazendas e usinas campistas era típica da realidade experimentada de forma ampla pelos lavradores campistas nos idos dos anos de 1980: a exploração sentida na dinâmica da rotina de trabalho fazia por decair as condições materiais de vida daqueles trabalhadores.

“O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” narrou a trajetória de Zé Moreira a partir do acontecimento de sua morte, tendo como causa, inanição. O texto da peça de Orávio é produzido com base na experiência dos membros do Grupo do SESC (notadamente Orávio e Avelino) em

¹⁵¹ Conforme notícia consultada na edição de 4 de fevereiro de 1983 do jornal “Monitor Campista”.

relação às condições miseráveis de vida que acometiam Zé Moreira e sua família na Abadia. A dimensão do vivido é cristalizada na experiência da produção teatral do “Auto do Lavrador” segundo a narrativa de Orávio em entrevista:

“Ele trabalhava ali, tinha um fornecimento na usina do lugar, e trabalhava e era explorado no trabalho e no fornecimento, no fornecimento era uma vendinha que vendia por vale, se você comprasse feijão, vou citar o feijão por exemplo (...) o que era dois reais o feijão no comércio, lá custava quatro, e ele era obrigado a comprar ali porque ele não tinha dinheiro, aí quando ele recebia não podia comprar mais, quer dizer era uma situação braba, no meio da fazenda ele morria de fome, quer dizer, era cada vez pior, era um feijão hoje, um arroz amanhã, uma preá amanhã, de tanto ser mal alimentado (...) você não precisa morrer de fome por deixar de comer não (...) se você comer mal todo dia você morre de fome (...) aí morreu por inanição (...)”

A peça “O Auto do Lavrador” promovida pelo Grupo Experimental do SESC a partir de 21 de março de 1983, no teatro do SESC, contava as idas e vindas do lavrador que deixou a Abadia em direção à capital do Rio de Janeiro em busca de oportunidades de ascensão social, mas que, ao se deparar com a realidade vivida na metrópole, esta como sendo estranha às suas raízes rurais, retorna depois de vinte anos à Baixada Campista (por isto a expressão utilizada por Orávio em relação à “volta do êxodo”).

No texto da peça, o regresso do lavrador Zé Moreira à região da Abadia, interpretado em sua versão original pelo ator Cenildo Martins, membro do Grupo do SESC, é narrada pela personagem Maria Santa do Araçá, uma rezadeira interpretada em sua primeira versão por Leonice Pereira Barreto¹⁵², do Grupo do SESC. O lavrador, quando de seu retorno, se depara com o regime de exploração imposto pelo sistema sucroalcooleiro em Campos (complexo econômico-político integrado pelas usinas e fazendas) aos seus ex-companheiros de corte de cana, que se acentuava cotidianamente no grau de desumanização impellido pelos capatazes das fazendas.

A intenção de Orávio na escrita do texto de “O Auto do Lavrador” apareceu, em grande parte, fomentada por suas experiências enquanto jornalista vinculado às empresas “Folha da Manhã” e “Correio de Campos” no início dos anos de 1980 como está expresso nas linhas de

¹⁵² Segundo Neusinha da Hora em entrevista, a atriz Ana Beti Braga e Silva substituiu posteriormente Leonice Pereira na representação da personagem Maria Santa do Araçá, que se afastou por motivo de saúde na família. Formavam o elenco original da peça Carlos Pavuna como “Valdivino”, Rita de Cássia Ambrozini como “Aparadeira”, Rosinha Matheus, Rosemary da Silva, Denise Matias, Rosana Quintanilha como “Lavadeiras”, Manoel Mariano e Rita de Cássia Matias como “Pescadores”, Everaldo Coutinho, Joelmo Martins, Nilton Barreiros como “Homens”, Adriano Campos, Jocimar Martins, Antonio de Pádua como “Crianças”, Avelino Ferreira como “Feitor e Policial”, Zacarias Oliveira e Luiz da Silva Gomes como “Policiais”, Margarete Lima e Carlos Henrique Coutinho como “Coro” e Carlos Arueira no “Ritmo”. O corpo diretor estava composto por Amauri Joviniano na Montagem, Félix Carneiro como Coreógrafo, Vilma Rangel Braga nos Arranjos Musicais, Odecê na Iluminação, Angela Maria Haddad Kury como Assistente Social, Josélia Haddad Monteiro na Coordenação, Tomate na Produção, e Direção Geral de Orávio de Campos.

apresentação do caderno da peça. Orávio escreve no texto do editorial da peça nestes termos: “(...) andei por essas roças, rompi canaviais, conversei com rezadeiras, bebi pinga, masquei fumo torcido com lavradores desencantados. Para completar a morte do lavrador José Moreira, na Abadia, ainda estava tomando espaço maior no meu ódio às circunstâncias.”¹⁵³ A rotina de Orávio enquanto jornalista posicionado nos órgãos da imprensa campista e como profissional vinculado às estruturas institucionais do SESC fomentavam uma visão crítica a partir da realidade campista ressaltando sua condição periférica no que dizia respeito aos problemas sentidos por sua gente, ou como no seu dizer, “(...) como a bruta realidade de um tempo vivido, curtido entre os irmãos dessa cidade sem sorte.”¹⁵⁴

A perspectiva de crítica social expressa em “O Auto do Lavrador” pelo Grupo do SESC a partir da leitura de Orávio está encarnada mesmo na trajetória do lavrador Zé Moreira em seu itinerário na dinâmica interna da peça. Orávio prescreve uma missão inadiável no retorno do lavrador à Abadia: convocar e mobilizar os trabalhadores rurais em nome da luta em favor da causa operária no campo. As palavras de Zé Moreira direcionadas aos demais lavradores possuem, na acepção de Orávio, forte conotação de luta política: “Lavrador - Um dia vamos virar a mesa, se hoje quem manda é o patrão, amanhã, com nossa revolução, ninguém vai curtir fome e dor, pois quem vai mandar no país é o operário, o trabalhador.”¹⁵⁵

Curioso inferir que o desafio conclamado pelo personagem Zé Moreira na peça de Orávio aos companheiros lavradores seria mediado por um sistema de crenças com traços marcantes da umbanda e do candomblé como crítica deliberada em relação ao conservadorismo da Igreja Católica, uma vez que esta, segundo Orávio, em entrevista, colaborava para a reprodução do sistema de exploração e dominação das usinas campistas em relação aos lavradores. Orávio justifica a sua adesão às formas religiosas e culturais “umbandísticas”, como no seu dizer, por um distanciamento crítico a vertente católica, como pontua neste trecho de sua entrevista:

“[Avelino] Ferreira tem uma participação interessante nisso porque [Avelino] Ferreira é ateu e a minha religiosidade não apegava em lugar nenhum, acredito até que exista uma força maior do que eu, mas por exemplo, a gente nunca imaginava (...) a usina ia moer aí o padre ia lá pra benzer as moendas, pra fazer a missa, aí começava a exploração do trabalhador, “porra, que religião é essa?”, como é que esse cara vai benzer a máquina, no dia seguinte o pau quebrava, aí nós começamos a trabalhar com outros elementos, com elementos umbandísticos, ligado ao Candomblé, que seria uma coisa que teria mais a ver com a questão civilizatória do próprio negro no Brasil.”

¹⁵³ Conforme caderno da peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo – Teatro Múcio da Paixão – Março de 1983”

¹⁵⁴ Conforme caderno da peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo – Teatro Múcio da Paixão – Março de 1983”

¹⁵⁵ Conforme texto da peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo – Teatro Múcio da Paixão – Março de 1983”

A introdução de elementos religiosos de matriz afro-brasileira, como a umbanda e o candomblé, acaba se tornando um traço característico da produção do Grupo Experimental do SESC durante os anos de 1980, estando presente também nas peças “Ylê Sain a Oxalá” em 1988, com a formação do primeiro balé afro na história do teatro campista, e “Favela Ponto 5”¹⁵⁶, já no ano de 1990, ambientada na Favela da Baleeira em Campos, espaço no qual Orávio desenvolvia desde o início dos anos de 1980 o projeto “Teatro de Periferia”.¹⁵⁷ Bastante desta renovação de repertório se deve à experiência teatral de Orávio, já sentida desde “Xica da Silva” em 1979, quando Edna Maria Alves se tornou a primeira mulher negra protagonista num palco campista na representação da personagem “Xica da Silva”.

Orávio aprofunda isto em “O Auto do Lavrador”, sobretudo com o desenvolvimento de expressões artístico-culturais com forte impacto para a construção de uma noção de negritude em cenas da peça, como o Jongu e a Mana Chica do Caboio. Afinal, em “O Auto do Lavrador”, a missão de Zé Moreira seria diretamente potencializada pelo batismo do personagem como filho de Ogum, num terreiro de umbanda, por “Valdivino” interpretado pelo ator Carlos Pavuna. Conforme as palavras de Neusinha da Hora, que fez parte do elenco da peça a partir do ano de 1984: “(...) o Pavuna fazia um pai de santo porque havia uma cena de umbanda que acontecia no espetáculo, então ele era o chefe do terreiro e consagrou a figura de Cenildo Martins como a figura de São Jorge, que dentro da umbanda é Ogum, como a pessoa que veio pra lutar em favor daqueles cortadores de cana.”

“Vamos à luta meu povo”, “Viva à liberdade”, “Chegou a hora!”: as últimas falas entoadas pelos lavradores conclamados por Zé Moreira na peça de Orávio são expressões do sentimento do grupo, materializadas discursivamente na fala de seus personagens. Na narrativa construída pelos entrevistados que pertenceram ao Grupo Experimental do SESC, a envergadura artística e política lograda por “O Auto do Lavrador” na estrutura geral da produção teatral campista dos anos de 1980, alcançou um patamar de formação intelectual e política para os seus membros mais jovens, como Wilson e Neusinha. Sobressaíam de forma central nesta empreitada as figuras de Orávio e Avelino Ferreira como personagens-símbolo do amadurecimento das experiências políticas dos novos quadros a serem formados no interior do Grupo Experimental do SESC.

Não por outro motivo, a recente trajetória de militância política empreendida por Orávio e

¹⁵⁶ Sobre o espetáculo “Favela Ponto 5” (1991), Neusinha da Hora diz que: “O próprio “Favela Ponto 5” é um espetáculo de denúncia ao tráfico, e até uma defesa das comunidades marginalizadas porque durante um bom tempo aqui em Campos entendia-se tráfico de drogas ou droga dentro da favela e nós já sabíamos que nos bairros nobres o tráfico de drogas já estava (...) e no texto dele [Orávio] denuncia, cita o Flamboyant, cita o Parque Tamandaré (...) e qual a favela que ela fala especificamente? A favela da Baleeira porque os personagens que são citados eram figuras que viviam na favela da Baleeira (...)”

¹⁵⁷ Para uma cronologia das peças apresentadas pelo Grupo Experimental do SESC, ver Apêndice.

Avelino no início dos anos de 1980 representou uma experiência singular para a emergência daquilo que denomino por “resistência” no que se refere ao Grupo do SESC nesta seção. Avelino Ferreira desde que chegou de Belo Horizonte em 1978, buscou, como frisou em entrevista, aliar sua militância de esquerda à produção cultural que se colocasse numa condição de contestação da ordem vigente, como alguém que seria, em suas palavras: “(...) político que faz arte mas não faço arte por profissão, entendeu, eu não sou “o artista” (...) o que é que eu sou? Político.”

Desde 1979, no apagar lento das luzes do regime militar acentuado pelo processo de Anistia aos exilados políticos, segundo Maria Helena Gomes que ainda participava do Grupo do SESC naquele período, a produção dos sentimentos políticos começou a ter como referência a figura de Leonel Brizola, que havia retornado naquele ano do exílio. Conta-me Maria Helena neste sentido que: “Em 79, quando Brizola veio (...) e aí a gente vai com ele nessa linha, [Avelino] Ferreira (...) Orávio, Cesar Ronald, Antonio Carlos Pereira Pinto, que eram nossos amigos, e a gente foi (...) a gente caminhava junto, não tinha aquela coisa “você tem que ser PDT, você tem que ser PT”, a gente queria mudança mesmo, fazer barulho, a gente queria fazer buxixo, isso era através da política legal (...)”

Maria Helena Gomes, Avelino Ferreira e Orávio de Campos, naquele momento, vinculados todos eles ao Grupo Experimental do SESC foram também expoentes do espraiamento de um ideário político de “esquerda” na cidade de Campos no início dos anos de 1980. Estes estiveram diretamente ligados a fundação do diretório municipal do Partido Democrático Trabalhista (PDT) em 1981 sob a inspiração da figura política de Brizola como referência para a gênese dos setores mais associados à esquerda no município. Foi assim que, no pleito municipal de 1982, Avelino se candidatou ao cargo de vereador pela legenda do PDT, e Orávio, ao menos segundo as informações colhidas no processo de pesquisa,¹⁵⁸ seria o candidato escolhido à Prefeito pela mesma legenda também naquele ano. Ambos sairiam derrotados no pleito que elegeu pela terceira vez José Carlos Vieira Barbosa, o “Zezé Barbosa”, como Prefeito de Campos.

Não é de se estranhar que a oposição levada a cabo pelo Grupo do SESC liderado por Orávio e Avelino entendia a produção teatral como parte integrante dos sentimentos de contestação do “status quo”, como foi intensificado a partir de “O Auto do Lavrador”. Seria necessário, na visão dos artistas do grupo, cada vez mais difundir o ideário expresso nas linhas dos textos de suas peças. Para ter uma noção mais ampla do conteúdo atribuído a “O Auto do Lavrador” pelo Grupo do SESC, a peça depois de permanecer em cartaz durante dois meses no Teatro “Múcio da Paixão” no SESC (nos meses de março e abril de 1983) e de realizar sessão especial após a reativação da ARTA

¹⁵⁸ Conforme notícia veiculada pelo Jornal “Monitor Campista” em 16 de março de 1982.

no Teatro de Bolso¹⁵⁹ já reaberto com a adesão de personagens do próprio Grupo do SESC, como Orávio e Avelino, iniciou excursão primeiramente pelos bairros mais periféricos da cidade de Campos e pela Baixada Campista, seguida de apresentações por outras regiões do Estado do Rio de Janeiro como a Baixada Fluminense, como na cidade de Nova Iguaçu.

Segundo Orávio em entrevista, era estratégico desempenhar ali uma espécie de “teatro de rua” (que fazia lembrar mesmo as suas experiências desenvolvidas na década anterior com o TECD), que mantivesse afinidades entre o seu repertório teatral e as realidades sociais experimentadas por cada população. Nas palavras do entrevistado, “O Auto do Lavrador” reverberou o seu potencial de construção de novas platéias, basicamente composta pelos setores menos abastados, aqueles mesmos que eram protagonistas de tal espetáculo. O Grupo do SESC representou a peça, de acordo com Orávio:

“Na rua, na praça, em festivais, andamos com “O Auto do Lavrador” em tudo que é buraco aí, fomos pro Rio, ficamos uns quinze dias no Rio, trabalhando na periferia do Rio, Morro do Escondidinho, não sei aonde, tem tanto lugar, lá na Pavuna, fizemos quinze espetáculos, terminamos os espetáculos com uma grande sessão no Teatro Carlos Gomes, lá no Teatro Carlos Gomes, dentre outras pessoas, estavam Luís Carlos Prestes, o pessoal do PC do B, o pessoal do PT, tinha muita gente lá (...)”

Esta intenção deliberada de construir publicamente a produção teatral no sentido de incorporar distintos públicos à rotina de suas apresentações mediante o “teatro de rua”, potencializou por parte do Grupo do SESC, uma forma de “choque de repertórios”, como afirma Wilson em entrevista. Destaco sobre este ponto, episódios narrados pelos entrevistados em que se deu a apresentação dos espetáculos do Grupo, sobretudo, pela Baixada Campista, em espaços da própria Igreja Católica na cidade de Campos. Na visão de Wilson:

“(...) é o Teatro Experimental do SESC, a meu ver, que era minha realidade, que rompe com isso, que leva o teatro pra rua, “O Auto do Lavrador” já foi pra dentro de uma Igreja Católica, e as pessoas não sabiam o que era, quando começa a entrar a aquelas pessoas vestidas de branco, vestidas de baiana e tal, começa a ter um canto de orixás, a Igreja veio abaixo (...) e o altar virou o altar do preto velho aquilo foi um choque de repertório (...) aquilo foi importante porque no final aquela formação com relação ao espetáculo, aquela região ali era uma região rural, Cambaíba, Cambaíba vivia essa realidade, então eu acho que aí quebra, que há divisão e esse grupo que depois mete o pé na porta do Teatro de Bolso.”

¹⁵⁹ Sessão única em 10 de junho de 1983 com renda revertida para a ARTA. Conforme notícia veiculada pelo jornal “Folha da Manhã” em 10 de junho de 1983.

A experiência teatral (cultural e política) do Grupo Experimental do SESC nos anos de 1980 teve certamente na empreitada da produção e divulgação de “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” a partir de 1983 (espetáculo itinerante que permaneceu em evidência em termos da ação política empreendida pelo Grupo, tendo sido remontado em 1991) uma contribuição decisiva para a conformação de um sentimento de “resistência”, ainda quando Orávio decide retornar à direção do teatro do SESC em 1978, elencando temas pioneiros como a “questão racial” e a construção de um discurso em nome do “popular”.

Este movimento de oposição a uma ordem social, política e cultural vigente em Campos, que via no sistema sucroalcooleiro seu epicentro, foi também deflagrado a partir das posições que os personagens do Grupo Experimental do SESC como Orávio de Campos e Avelino Ferreira, ou mesmo seus egressos como Maria Helena Gomes e Félix Carneiro, passaram a ocupar na luta propriamente dita em nome da causa teatral, marcadamente no processo de reativação da ARTA e da retomada do Teatro de Bolso, a partir de suas experiências acumuladas, para as quais o Grupo Abertura de Teatro Amador também fez coro e trincheira.

3.2. O Grupo Abertura de Teatro Amador

Enquanto Orávio de Campos e o Grupo Experimental do SESC já se colocavam numa posição emergente no interior do teatro amador campista em fins dos anos de 1970, aquilo que viria ser o Grupo Abertura de Teatro Amador ainda aparecia disperso sob múltiplas trajetórias juvenis reunidas no ambiente escolar do Liceu de Humanidades de Campos. É necessário demarcar, já de antemão, que esta centenária instituição escolar secundarista do município se apresentava de modo proeminente na história política, cultural e intelectual campista, também em relação a área teatral, donde sobressaía desde os anos de 1960 o chamado “Teatro Liceísta” sob os cuidados da professora de teatro, Jurema Cruz.

A partir do ambiente cultural do Liceu,¹⁶⁰ o “Teatro Liceísta” se projetava já nos tempos dos fundadores da ARTA nos anos de 1960 como uma vertente teatral que correspondia mesmo a centralidade assumida pelo Liceu com a inclusão da prática teatral no currículo escolar, sendo considerada, como visto em Alvarenga (1993), a “escola que fez a opção pelo teatro”. Sob orientação de Jurema Cruz, o Teatro Liceísta se consolidava como um fórum relevante na formação

¹⁶⁰ Segundo Martinez & Boynard (2008), o ambiente cultural e político do Liceu de Humanidades de Campos (fundado em 1880 como instituição oficial de nível secundário) se fazia ver nos anos de 1970 pela existência do Centro Cívico João da Hora – órgão do grupo estudantil, Conjunto “Os liceístas”, de Música Popular Moderna; Orfeão Santa Cecília; Banda Marcial João da Hora, de 1967; Jogral Liceísta. (Martinez & Boynard, 2008).

de quadros para o teatro amador campista. Prova disto foi a projeção lograda pelo ator e diretor campista José Luiz Sodré, tendo tido experiência gestada no Teatro Liceísta, e posteriormente, assumindo posição central na produção teatral do Grupo Teatro Chacrinha, conforme salientado no segundo capítulo.

Fato é que “Dona Jurema”, como era conhecida na rotina interna do Liceu, chamando para si a condição de representante das tradições “liceístas” (no ponto em que elas se misturavam e se confundiam com a simbologia atribuída aos personagens campistas que por lá passaram, da extirpe de um Nilo Peçanha, por exemplo) acabava sendo percebida como “ultra-convencional” por alguns jovens que começavam a se reunir em torno das atividades teatrais desenvolvidas na escola pela personagem no início dos anos de 1970.

É o que posso inferir da entrevista realizada com Fernando Leite Fernandes. Este, nos idos de 1972, adentrava o espaço escolar do Liceu de Humanidades com seus catorze anos para cursar o ensino secundário. Vindo de sua cidade natal, São Fidélis, vizinha a Campos dos Goytacazes, Fernando trazia naquele momento a marca simbólica da experiência cultural de seu irmão mais velho, Antônio Roberto Fernandes, que também se mudara para Campos para cursar a Faculdade de Medicina, tendo se formado no ano de 1975. Antônio Roberto já era reconhecido em sua cidade pela prática poética, participou já em Campos do Teatro Escola de Cultura Dramática em meados dos anos de 1970, e também se filiou ao Grupo Teatro Chacrinha em montagens como “A Esquina Perigosa” de J.B. Priestley, juntamente com José Luiz Sodré, recém-saído do Teatro Liceísta no ano de 1975.¹⁶¹

Fernando Leite percebia em Dona Jurema, segundo sua fala em entrevista, uma posição rígida de cunho tradicionalista no que se referia à produção teatral em suas aulas, o que se chocava com um nascente ideário fomentado por seus colegas secundaristas, todos entre os catorze e quinze anos, entre 1972 e 1974. Segundo narra Fernando, “(...) a Professora Jurema Cruz para os padrões da época, de acordo com o que determinava o modelo escolar, era uma professora ultra-convencional, um doce, uma pessoa preocupadíssima com a gente, que vivia tentando nos trazer de volta para o caminho do bem, segundo conceito dela (...)”.

O grupo de estudantes adolescentes do Liceu (ao qual Fernando se refere como a “gente”) que se formava nas aulas de teatro com Jurema Cruz ia articulando sua sorte de experiências culturais aliada a uma perspectiva juvenil de “resistência” ao regime militar. Em 1974, estavam reunidos sob a formação de um grupo de amigos estudantes “(...) Anthony Matheus, eu, Sergio Mendes, Guilherme, meu irmão, Fernando José de Araújo Fernandes, Alberto Vitor, Jussara Freire, Sheila Regina, todos os estudantes do Liceu secundaristas, adolescentes, na faixa dos 14, 15, 16

¹⁶¹ Conforme consultado no Caderno da peça “Esquina Perigosa de J.B. Priestley – Grupo Teatro Chacrinha – 1975”.

anos (...).” Algo incomodava aquele grupo jovem e embrionário de estudantes liceístas sob a supervisão da Professora Jurema: de algum modo, havia afinidades eletivas entre as posições conservadoras adotadas por esta personagem em relação ao desenvolvimento da produção teatral e aquelas que já haviam marcado os direcionamentos políticos (ou pretensamente “a-políticos”) da ARTA nos anos de 1960, como a proibição dos debates após as peças realizadas no Teatro de Bolso. Parecia-os ser sedutora a ideia de articular a produção teatral experimentada com Jurema Cruz à dimensão propriamente política engajada nos movimentos que se colocavam no horizonte daqueles estudantes em meados dos anos de 1970.

Para tanto, a via da adesão ao movimento estudantil se mostrou enquanto uma forma de sociabilidade fundamental no processo que gerou gradualmente o encontro das distintas trajetórias juvenis. É importante considerar neste momento que, internamente ao Liceu de Humanidades, o ambiente político representativo do movimento estudantil era simbolizado pela presença do Centro Cívico João da Hora, órgão oficial de representação dos secundaristas, e também pela existência do Liceu Associação Escolar de Cultura e Esportes (LAECE).

A chamada LAECE, segundo as palavras de Fernando Leite em seu relato, ocupava um destacado espaço de formação política em seus tempos de Liceu. Tal organização se notabilizava por realizar ações políticas quase sempre de contestação em relação aos ditames da direção escolar do Liceu. Justamente por dar vazão a esta combatividade dos secundaristas, a LAECE em meados dos anos de 1970 permanecia fechada, sendo a única agremiação estudantil reconhecida pela direção do Liceu, o Centro Cívico João da Hora. Havia, de acordo com Fernando Leite, pelos estudantes secundaristas uma espécie de cultivo de uma prática de “resistência” que começou a se vincular à produção teatral como forma de operacionalizar o movimento. Fernando Leite salienta a emergência de uma nova forma de pensar e sentir o teatro no Liceu:

“(...) se não me engano entre 72 e 74, quando nós já encontramos um movimento de cultura engajada, porque já era uma cultura de resistência uma vez que estava definitivamente instalada no país a ditadura militar com todos os seus fantasmas, e nós então encontramos a LAECE fechada, a LAECE era o diretório estudantil porque o Liceu era uma escola secundarista e nosso papel inicial era de abrir a LAECE clandestinamente, para isso nós utilizamos o teatro (...)”

O engajamento dos jovens alunos do Liceu com a LAECE, ainda que de forma clandestina, uma vez que não havia o reconhecimento oficial por parte da direção, demandava por aqueles personagens o desenvolvimento de um fazer teatral preocupado com as questões políticas candentes durante o regime militar. Fernando Leite e seu grupo de amigos começava a se desligar do espaço de influência de Jurema Cruz na direção do contato com determinados quadros da escola que seriam

centrais para a compreensão de suas trajetórias posteriores.

Refiro-me às figuras de Luís Magalhães, à época professor de Química do Liceu e de Magdala França Vianna, que sucedeu Jurema Cruz na cadeira disciplinar de teatro naquela unidade escolar. O encontro de Fernando Leite, seu irmão mais novo, Guilherme Leite Fernandes, Sheila Regina Rodrigues, Anthony Matheus, com Luís Magalhães e Magdala França Vianna, segundo a visão de Fernando em entrevista, marcou um novo posicionamento na produção cultural e política dos secundaristas do Liceu.

Entre 1977 e 1979, a inspiração de Luís Magalhães seria exatamente “política”, segundo os entrevistados Fernando Leite e Sergio Mendes, este também uma das lideranças da reativação da LAECE, juntamente com o jovem Ricardo André Vasconcellos, ao final daquela década. Interessante notar que nesta mesma época, o professor Luís Magalhães também marcava presença em seus diálogos políticos no curso Savart, do qual era proprietário. Localizado no centro da cidade de Campos, o curso de Luís Magalhães se tornava um fórum de sociabilidade política relevante para aquele grupo, uma vez que, fora do ambiente do Liceu, era reconhecido por produzir discussões de caráter crítico acerca dos interstícios da ditadura militar.¹⁶² Por outro lado, a professora Magdala França Vianna, mediante o ensino da prática teatral, introduzia temas mais afinados aos debates sobre o contexto brasileiro político vigente naquele momento, ao mesmo tempo em que fomentava a liberdade de criação dos alunos.

É preciso lembrar também, na análise da teia de relações que produziram aquele novo grupo, que os alunos do Liceu, por volta dos anos de 1978 e 1979, estavam bastante próximos, em termos de acesso, ao espaço do Teatro “Múcio da Paixão” do SESC, onde já se gestava naquela altura o Grupo Experimental a partir de Orávio. A fluência dos alunos secundaristas do Liceu que encampavam o grupo de Fernando Leite e Anthony Matheus pelo SESC fazia com que Orávio, em alguma medida, estivesse em contato direto com os jovens, municinando-os com as teorias já desenvolvidas por ele no TECD. De acordo com Fernando Leite:

“(…) o professor Orávio de Campos Soares, que me recomendou uma leitura do Boal, “O teatro do invisível”, e o “teatro do invisível” passou a ser uma espécie de Bíblia da gente, do nosso ativismo cultural, teatral, mas li os clássicos do teatro praticamente todos, devorava tudo com pressa e nem conseguia levar isso tudo pra prática, porque eram conceitos tão refinados, tão rebuscados que a gente não

¹⁶² João Vicente Alvarenga em entrevista menciona a figura de Luís Magalhães e sua posição influente nos anos de 1970, como provido de: “(...) um discurso pra revelar o que estava por baixo daquela aparência, então ele foi um grande formador de consciências, ele tinha um curso Savart, era um curso pré-vestibular no calçadão naquela galeria em frente a Isalvo Lima, era uma sala ali em cima, um curso muito frequentado, eu inclusive dei aula lá de redação. Esse curso veio da década de 60, 70 mas chegou na década de 80 ele foi se desfazendo, mas enquanto ele durou ele foi um ponto de resistência, tanto o curso quanto a presença dele no Liceu, muitos alunos o acompanhavam faziam Liceu e estudavam no curso Savart.”

conseguia digerir de forma completa, então a gente fazia mais intuitivamente do que teoricamente o teatro.”

Este panorama de relações sociais estabelecidas pelo então grupo de estudantes (que incluía também o contato com o poeta campista Osório Peixoto e o sambista campista Geraldo Gamboa) concorreu para a produção da primeira montagem fora da tutela da Professora Jurema Cruz, segundo os entrevistados, com criação e direção dos estudantes, uma peça chamada “Aldeões do Século XX” no ano de 1977, sendo esta uma criação coletiva, onde “(...) basicamente escrevemos eu e o Anthony Garotinho, era uma compilação de textos nossos, música, coreografia, uma espécie de jogral, essa foi a primeira peça”, descreve Fernando Leite.

Ali já começava a se destacar ao lado de Fernando, a figura de Anthony Matheus. Naquele momento, Anthony (ou “Bolinha”, como era conhecido à época pelos colegas de escola) com dezessete anos, iniciava seus primeiros passos na esfera da produção cultural em Campos, sobretudo na área da literatura de cordel e da poesia, se vinculava diretamente à Fernando Leite, tanto na rotina escolar do Liceu quanto no engajamento político-cultural na LAECE e na produção autoral de um “teatro político”.

Neste sentido, outras duas peças expandiram o horizonte cultural de produção teatral dos amigos Fernando e Anthony, ainda nos tempos de Liceu: “Retorno a 200 metros” de 1977, de autoria de Fernando, como o próprio diz, ter se tratado de “uma peça surrealista de um grupo numa estrada que se dá conta de que o destino traçado por esse grupo não era aquele que o grupo tinha como meta, então ele resolve fazer um retorno (...)” e “Coisas que saíram da gaveta” de 1979 de autoria de Anthony Matheus, peça esta que, segundo relato dos entrevistados, teria sido o texto base para a principal peça do grupo, “Precisa Acontecer Alguma Coisa” de 1983.

Este primeiro conjunto de produção teatral do grupo de 1977 a 1979, ainda não sob a nomenclatura de “Grupo Abertura”, provocou tensões internas ao ambiente político do Liceu de Humanidades. A escrita das peças de Anthony e Fernando passaram a ser entendidas como “arma de resistência à ditadura militar”, onde, segundo Fernando, “(...) a gente escrevia com raiva, a gente escrevia por resistência, a gente escrevia pra chocar, pra despertar os sentimentos das pessoas, pra ofender quem nos ofendia, era na verdade um gesto de rebeldia (...)”.

O grau de rebeldia do grupo que começava a se lançar à esfera da produção teatral acentuava a oposição das formas culturais e políticas engendradas em relação às convenções artísticas e políticas dominantes: em 1979, segundo os entrevistados, Fernando é “convidado a se retirar” do Liceu, e Anthony foi expulso da escola pela direção. Os embates do movimento estudantil experimentados pelos grupos de amigos de Fernando e Anthony no Liceu de Humanidades

verificou no ingresso dos quadros juvenis no teatro amador uma forma de agudização dos conflitos, se revelando mesmo como uma forma “emergente”, devido aos abalos que passou a vivenciar quando de seu aparecimento.

Era 1980. Boa parte dos quadros que egressava do ensino secundário do Liceu de Humanidades adentrava naquele ano, e posteriormente no ano de 1981, o ambiente da Faculdade de Filosofia de Campos. Fernando Leite, Sergio Mendes, Ricardo André Vasconcellos, Jorge Luiz, Juscelino Resende passaram a fazer parte dos quadros de curso de graduação em Jornalismo da referida instituição, como atesto na fala de Ricardo André: “Do Liceu, acho que fomos eu e Sergio (...) Fernando era de uma turma anterior à nossa no Liceu, a gente se encontra na FAFIC, a gente era amigo, mas se encontra na FAFIC em 81(...) Sergio, eu, Fernando, Jorge Luis, Juscelino, essa turma que vai ser o núcleo do teatro (...) com Garotinho de fora (...)”.

Curioso perceber que após a expulsão de Anthony Matheus das fileiras do ensino secundário do Liceu, o personagem não segue com o grupo para o espaço universitário da Faculdade. A intenção não expressava simples contingência. Anthony, naquele momento com vinte anos de idade, já começava a ser reconhecido publicamente pelo codinome “Garotinho” bastante em função de sua experiência no jornalismo esportivo na Rádio Cultura de Campos desde os anos de 1970, quando ainda era adolescente.¹⁶³ A posição assumida por Anthony se colocava ainda num patamar ainda mais “marginal” do que os demais ex-colegas de escola: estar fora do âmbito universitário concorria para maior liberdade de ação do personagem tanto no plano político quanto em termos de seu repertório de produção cultural, que via no teatro uma possibilidade concreta de materialização de seus discursos.

Fenômeno central para este entendimento foi a realização do “Manifesto à População e aos Artistas” em 16 de maio de 1980, liderada por Anthony Matheus, Fernando Leite, Orávio de Campos, Artur Gomes e Osório Peixoto no Boulevard Francisco de Paula Carneiro, no Calçadão de Campos, região central da cidade.¹⁶⁴ Naquele acontecimento, o ponto central do repertório mobilizado pelo grupo seria uma crítica deliberada ao que era denominado de “arte elitista”, conclamando os artistas de teatro, e da cultura local e regional de modo geral, como disse Anthony ao jornal “Monitor Campista” daquela data, para valorizar uma “arte-povão contra a opressão e para aqueles que não podem pagar teatro.”¹⁶⁵ Ao mesmo tempo, o que estava em jogo naquele evento eram especificamente as condições materiais de produção teatral na cidade, que não contava ali com

¹⁶³ Segundo os entrevistados, Anthony Matheus começou a ser denominado de “Garotinho” quando das narrações esportivas das partidas de futebol pela Rádio Cultura de Campos já por volta dos seus quinze anos. O personagem mobilizava o codinome em suas transmissões, também inspirado pelo radialista carioca José Carlos Araújo, também conhecido como “Garotinho”, este já com alguma fama nos anos de 1970 no cronismo esportivo.

¹⁶⁴ Conforme notícia veiculada pelo jornal “Monitor Campista” de 16 de maio de 1980.

¹⁶⁵ Conforme notícia veiculada pelo jornal “Monitor Campista” de 16 de maio de 1980.

o Teatro de Bolso, fechado recorrentemente para reformas desde 1977 pela Prefeitura durante a gestão de Raul Linhares no Executivo Municipal.

Em alguma medida, a presença de Orávio de Campos naquele ato, o colocava lado a lado às propostas encampadas por Fernando e Anthony em relação a luta em nome do espaço teatral para os amadores. A questão é que Orávio, como já visto, assumindo posição central na estrutura teatral campista a partir da rubrica do SESC, dispunha do espaço diminuto do teatro do SESC para a produção do Grupo Experimental, o que concretamente não dava vazão ao potencial produtivo que começava a se anunciar no início dos anos de 1980, como através das figuras de Fernando e Anthony.

Anthony Matheus começa a partir daí a projetar o que viria a ser a Associação Norte Fluminense de Arte Independente (ANFAI) em 1980, juntamente com Fernando Leite, Juscelino Resende, também com o poeta Rogério Salgado, como nota Ricardo André Vasconcellos em entrevista. A chamada ANFAI defenderia, enquanto movimento integrado a causa dos artistas de teatro, dois pontos fundamentais: primeiro, a ideia de uma “arte independente” que se mostrava desejosa de uma produção teatral que estivesse inicialmente desvinculada de um aparato institucional; e segundo, que abarcasse não somente à dinâmica artística local, espraiando seu grau de representatividade por todo a Região Norte Fluminense.¹⁶⁶

A proeminência ansiada pela ANFAI, nas entrelinhas, passou a significar exatamente, conforme versão construída pelos entrevistados, um movimento interno ao teatro amador campista que buscava disputar espaços de influência com o grupo de Orávio de Campos. Fernando Leite discorre sobre a ANFAI enquanto uma oposição à Orávio:

“Esse movimento é um movimento mais pra dentro do que pra fora, esse movimento é contra Orávio porque como nós tínhamos o nosso Grupo de teatro, Grupo de Abertura de Teatro Amador, Dedé Muylaert tinha o dele, Fernandinho Rossi tinha o dele, Luís Carlos tinha o dele, o de Orávio era mais sistemático (...) então as pessoas achavam que Orávio por ser mais velho e fazer um teatro mais clássico, ele se colocava naturalmente como liderança do movimento teatral em Campos, a gente cria a Associação Norte Fluminense de Arte Independente que foi uma bobagem que não chegou a lugar nenhum.”

A oposição entre a ANFAI projetada por Anthony Matheus e a figura de Orávio se deu de forma espasmódica. A Associação é lançada em agosto de 1980, seguindo a forte repercussão da peça “Rumo Norte” no Teatro do SESC, sob responsabilidade de Orávio. Em maio daquele ano, com o espetáculo de autoria de Fernando Leite (uma poesia com a qual o personagem venceu um concurso ainda nos tempos de Liceu), o chamado “Grupo Abertura de Teatro Amador” já possuía

¹⁶⁶ Conforme notícia veiculada pelo jornal “Monitor Campista” de 21 de maio de 1980.

feições próprias.¹⁶⁷ De acordo com Fernando Leite:

“Rumo Norte” é que a gente começou a dar uma cara de grupo teatral, Grupo Abertura (...) Era um grupo mambembe (...) um grupo de beira de estrada que descobria num determinado momento, que tinha que marchar pra algum lugar específico, eu, a minha inspiração nessa peça era a Coluna Prestes, na verdade eu terminei a peça às pressas e não pude concluí-la (...) mas que sai em busca de um ideal, que achava que as coisas estavam muito mal paradas, muito mal resolvidas e resolve sair em busca de um lugar melhor, no fundo, a origem é essa (...)”

Um grupo teatral de nome “Abertura” em tempo de “abertura política”. Um dos sentimentos mais expressos nas intenções do então Grupo Abertura era a ideia de construção de um universo de possibilidades que poderiam ser materializadas por meio da projeção de um “novo tempo”, uma visão de “futuro”, um “rumo norte”, como no texto de Fernando, diziam “ter um planejamento dali pra frente”. De fato, no cenário político-cultural campista do início dos anos de 1980, o grau de oposição logrado pelo Grupo Abertura só pôde se dar por meio de relações tecidas em conjunto com forças políticas emergentes naquele contexto. Logo em 1980 e 1981, Anthony Matheus “Garotinho” esteve diretamente vinculado à fundação do Diretório Municipal do Partido dos Trabalhadores (PT) em Campos, se candidatando para o cargo de Vereador no município no ano seguinte. No mesmo momento, o PDT emergia em Campos sob as lideranças culturais de Orávio e Avelino.

Também naqueles idos, o encontro entre o Grupo Abertura e o poeta Artur Gomes contribuiu para a construção pública da identidade de grupo. Artur já vinha de uma produção teatral desenvolvida a partir de sua experiência na Escola Técnica Federal de Campos (ETFC), a qual era vinculado profissionalmente desde os anos de 1970. Em 1975, Artur Gomes apresentou a peça “Judas, o resto da cruz” no Teatro de Bolso com direção de Orávio, o que na visão deste personagem se trataria de “(...) um escândalo porque na concepção, no conteúdo dos poemas e na encenação Judas não é o traidor, Judas é o mártir, o culpado é Jesus Cristo, isso em Campos foi algo assim de mexer com as estruturas.”

Embora não seja correto, empiricamente, afirmar que Artur Gomes tenha pertencido ao Grupo Abertura, a sua proximidade artístico-política a partir de 1980 se mostrou fundamental para a emergência do referido grupo. Pude constatar, por meio das narrativas, a publicização da produção artística dos personagens do Grupo Abertura em suas idas ao Bar Vermelho, localizado na rua Oliveira Botelho, no Centro de Campos (tido como o bar da “contracultura” em Campos, segundo Artur, um “bar libertário”, tendo existido a partir de 1982 até o início dos anos de 1990), estabelecimento do argentino Carlos Vazquez, onde Artur sempre apresentava seus poemas e

¹⁶⁷ Conforme notícia veiculada pelo jornal “Monitor Campista” de 13 de agosto de 1980.

performances teatrais, como no seu dizer, como na participação na peça “O Boi Pintadinho” de autoria de Artur Gomes, também no ano de 1980.

Esta peça, cujo texto foi publicado ainda sob a rubrica da ANFAI em 1980, mostrava que o “teatro de rua”¹⁶⁸ empenhado no amadorismo teatral campista pela experiência de Orávio no TECD e no Grupo Experimental do SESC havia deitado raízes na construção dos repertórios dos grupos emergentes como o Abertura. “Boi Pintadinho” é uma imagem elaborada por Artur Gomes para ilustrar e denunciar as condições miseráveis de vida da população brasileira, e por conseguinte, da população campista, e como suas próprias palavras apontam na abertura do texto publicado, poderia ser “um boi-estudante, um boi-operário, um boi-lavrador”.¹⁶⁹ A prática teatral de Artur anunciava assim na estrutura interna do teatro campista afinidades eletivas importantes em relação à produção recém-construída do Grupo Abertura: o teor de crítica sócio-política com boas doses de ironia em sua linguagem. Artur assim declama em seu texto: “(...) é tempo de fazer dos versos algo mais do que palavras pois palavras não vencem lutas.”¹⁷⁰

O afã de fazer do tempo de “abertura política” um horizonte possível de transformações sociais pareceu ter potencializado a produção destes personagens, no caso, o Grupo Abertura e Artur Gomes. Fernando Leite confirma que sobre o Grupo Abertura: “Nosso teatro era 90% de transpiração, 9% de inspiração e 1% de teoria. Então a gente não fazia na verdade o teatro da “quarta parede”, a gente fazia na verdade uma espécie de “comício” porque era uma fala direta com o público, interagira com o público (...)”. Não se tratava desta forma, de aguardar, na visão dos personagens, que um “novo momento histórico” pudesse raiar de forma espontânea, mas era urgente que a transformação fosse provocada pelos artistas de teatro enquanto formadores de uma nova forma de sentir e pensar as mudanças sociais e políticas. Era “preciso acontecer alguma coisa”.

Segundo os entrevistados, “Precisa Acontecer Alguma Coisa”, com texto de autoria de Fernando Leite e Anthony Matheus, marcou fundamentalmente a emergência do Grupo Abertura na estrutura teatral campista em 1983. Conta-me Fernando Leite que, em meados de 1983, caminhavam ele e Anthony Garotinho pela Avenida Alberto Torres, no Centro de Campos, à noite, em direção ao bairro da Lapa, onde Anthony já fixava residência. Os dois personagens debatiam acerca do contexto político campista. Cumpre acentuar que 1983 era o primeiro ano do terceiro

¹⁶⁸ Conforme publicação “O Boi Pintadinho” de Artur Gomes em 1980.

¹⁶⁹ Conforme publicação “O Boi Pintadinho” de Artur Gomes em 1980.

¹⁷⁰ Como “teatro de rua”, “O Boi Pintadinho” de Artur causava severa oposição no espaço público campista por setores mais conservadores, como pontua nesta passagem de sua entrevista: “(...) em 1980 eu escrevo o livro “O Boi Pintadinho” que é um livro que mistura textos dramáticos com linguagem de cordel, monto ele pra teatro de rua e como a proposta era teatro de rua, nós encenávamos na rua, a minha popularidade na cidade cresceu imediatamente, para o bem e para o mal (...) existia um segmento de pessoas que me admirava, e existia um segmento de pessoas que me odiava (...)”

mandato de Zezé Barbosa como Prefeito de Campos, este que já havia acumulado oposições em torno da causa teatral nos anos de 1970, como a demolição do Trianon e o fechamento do Teatro de Bolso. Era uma preocupação candente para Fernando e Anthony a proeminência do antigo mandatário local para mais um mandato no Poder Público Municipal. Daí que durante a conversa, Fernando profere à Anthony: “precisa acontecer alguma coisa”, em alusão à situação política, social e econômica vivenciada em Campos naquele contexto. Anthony retruca: “É isso. Precisa Acontecer Alguma Coisa. Temos que levar isso para o teatro”, revela Fernando em entrevista.

“Precisa Acontecer Alguma Coisa” foi levada a cartaz no dia 1º de novembro de 1983 no Teatro de Bolso que havia sido reaberto pelos artistas meses antes.¹⁷¹ Fernando e Anthony que ficaram a noite inteira maturando, discutindo, divergindo, concordando e terminaram às quatro horas da manhã do outro dia, prescrevem no texto da peça a história do jornalista “Martinho Folha Seca” (interpretado por Anthony Garotinho) que inicia a peça numa redação de jornal em busca de uma manchete para o jornal do dia seguinte enquanto sua esposa está prestes a dar à luz ao seu filho na maternidade. Enquanto Martinho estava em busca da nova ideia, a peça transita por várias esquetes que apresentam de forma crítica os setores mais conservadores da dita “sociedade”: a “igreja”, a “família”, o “partido político”. Para cada um destes setores, o Grupo demonstrava que “precisava acontecer alguma coisa”, com tons irônicos muito próximos a um “teatro de agressão”.¹⁷²

Para ter maior clareza do grau de crítica conjuntural empreendida pelo Abertura em “Precisa”, relembra Ricardo André que interpretou o personagem “Coroinha Bento” no quadro da peça que exercia forte contestação à Igreja Católica: “Que Deus é esse que protege os humildes mas não os liberta da escravidão?” diz Ricardo André. No texto da peça, a fala do “Coroinha Bento” por Ricardo André foi ilustrativa da crítica do Grupo: “(...) como é que elas [o povo] podem acreditar num padre que vem falar em justiça social e vive de carro novo dado pelos usineiros para não formar uma pastoral da terra para lutar pelos trabalhadores massacrados”. Ao final de cada quadro da peça, a fala retorna à Martinho (Garotinho), e ele faz as costuras discursivas entre as críticas endereçadas a cada setor.

O desfecho da peça se dá com Martinho insatisfeito pela pressão exercida por seu patrão na redação do jornal “Folha Seca” (qualquer alusão ao jornal “Folha da Manhã” não seria mera coincidência), decide homenagear o filho que acabara de nascer: “Meu filho nasceu!” dizia Martinho. A peça se encerra com Anthony Garotinho descendo do palco e entregando cópias para a platéia, do jornal que acabou de fechar a edição, composto por artigos escritos pelos membros do

¹⁷¹ Conforme notícia lida no jornal “Monitor Campista” em 23 de outubro de 1983.

¹⁷² Conforme texto da peça “Precisa Acontecer Alguma Coisa – Grupo Abertura” cedido por Juscelino Resende por intermédio de Fernando Leite.

grupo. Do ponto de vista do repertório do Abertura, a expressão “meu filho nasceu” declamada por Martinho funciona como uma anúncio.

Novamente, assim como em “Rumo Norte”, três anos antes, a ideia central seria a projeção de um tempo novo, num contato direto com a platéia (o famoso teatro sem a “quarta parede” difundido em Campos por Orávio). No escopo mais amplo das peças produzidas e apresentadas pelo Grupo Abertura (compreendendo as peças “Rumo Norte”, “Precisa” e “Brava Gente Brasileira”, esta encenada em 1985, de autoria de Fernando Leite),¹⁷³ a intenção deliberada pareceu ser a tentativa artística de canalizar um discurso de oposição frontal ao “status quo” da cidade de Campos, buscando até o limite de suas ações manifestar o sentimento de luta, de inadaptação com uma dada realidade que se apresentava de forma avessa aos interesses dos artistas emergentes, para os quais o Grupo Art-Porta Aberta também tinha lá seu quinhão.

3.3. O Grupo Art-Porta Aberta

O Grupo Art-Porta Aberta nasceu oficialmente a partir da peça apresentada no ano de 1982 na Faculdade Cândido Mendes denominada “Trilhas – a oração da guerrilheira” de autoria de Antonio José Muylaert, conhecido como Dedé Muylaert, sob pseudônimo Pedro Laccourt. No entanto, o encontro de seus membros fundadores, sobretudo Dedé Muylaert e Luís Carlos Soares, foi experimentado através de lentas adesões, aproximações e distanciamentos, que foram um traço configurador dos grupos amadores de teatro que emergiram em Campos nos anos de 1980.

Luís Carlos Soares era estudante secundarista no Colégio Estadual Nilo Peçanha, localizado em região central da cidade, em meados dos anos de 1970. Junto de Luís Carlos, cursavam o ensino secundário no Nilo Peçanha, os jovens Fernando Crespo Rossi e Rosângela Assed, que seria posteriormente reconhecida como “Rosinha”, à época bailarina vinculada à Escola de Dança Clélia Serrano em Campos. Rosângela adentraria o Grupo Experimental do SESC com Orávio no início dos anos de 1980, momento em que já se configurava o seu relacionamento afetivo com Anthony Matheus “Garotinho”, um dos fundadores do Grupo Abertura. Mais uma vez, a fluência dos personagens de um grupo teatral a outro naquele contexto demonstrava não se tratar de unidades isoladas, mas antes, do reconhecimento das afinidades eletivas entre os grupos que também eram reforçadas pelos espaços de sociabilidade compartilhados.

¹⁷³ Segundo Fernando Leite em entrevista: ““Brava Gente Brasileira”, já com formato do teatro mais convencional porque a gente já tava cansado do discurso, do comício, do teatro-comício, aí eu quis fazer uma coisa mais pra interpretação, e aí eu me inspiro em Guarnieri em “Eles não usam Black-tie”, é um grupo de estudantes, operários em fuga num aparelho, eles são entregues por uma integrantes do grupo mas aí já é com o teatro da quarta parede, uma tentativa de um teatro menos revolucionário (...)”

Luís Carlos Soares desenvolvia seus primeiros estudos na área teatral por volta de 1974 sob a orientação de Vilma Rangel Braga no Colégio Nilo Peçanha. A professora Vilma Braga, responsável pela disciplina de “música” naquela unidade escolar, juntamente com a professora Ieda Duncan, começava a formar o Teatro Escola Colégio Nilo Peçanha (TECENP), reunindo em torno de suas práticas os alunos Luís Carlos, Fernando Rossi e Rosângela Assed. As primeiras produções do jovem Luís Carlos se deram ainda no 1º Festival de Teatro Infantil de Campos (FESTIN) em 1975 no Teatro de Bolso, sob a orientação de Vilma Braga.¹⁷⁴ Paralelamente à produção artística voltada para o teatro infantil com Vilma Braga, Luís Carlos Soares começava a desenvolver seus primeiros trabalhos, também vinculado a Fernando Rossi, no Movimento Jovem Cristão (MOJOC) ligado ao Convento Redentorista da Igreja Católica em Campos em fins dos anos de 1970.

Destaco aí a participação de Luís Carlos Soares e Fernando Rossi no MOJOC em 1979 com a peça “Hosana Hey” de autoria de Roberto Malvezzi, com direção de Fernando Rossi. O MOJOC ocupava uma posição de contestação em relação às determinações tradicionalistas do Convento em Campos. No ambiente interno do MOJOC em 1979, se deu o encontro de Fernando Rossi, Luís Carlos Soares e Joilson Bessa. Saliento que a partir da experiência do MOJOC, emergiram tanto o Grupo Art-Porta Aberta, com Luís Carlos, quanto o Grupo Gente é Pra Brilhar não Pra Morrer de Fome, com Fernando Rossi e Joilson Bessa, o qual irei analisar em seção posterior.

Já em “Hosana Hey”, aparece genericamente um certo espírito de “vanguarda”, como nas palavras de Luís Carlos Soares, que procura realizar uma crítica interna do grupo teatral do MOJOC às leituras bíblicas propaladas pelo Convento. Neste sentido, Luís Carlos frisa a vinculação do MOJOC em sua trajetória:

“(…) nós queríamos ser vanguarda, a gente tava contra todo um sistema (...) Eu, Fernando Rossi, Joilson Bessa, Amauri Joviniano e Shirley Freire, Dalton Freire. Então nós montamos o “Hosana Hey”, esse “Hosana Hey” foi um marco a nível de teatro de vanguarda porque colocava a linguagem teatral, a estética teatral era bem próxima do brechtiniano. A gente na época nem sabia que era “brechtiniano”, sabe? Estava se fazendo, construindo uma coisa na linha do Brecht, mas depois a gente vai estudando vai se sentindo que estávamos muito naquela linha.”

As intenções de Luís Carlos Soares no que tangiam à produção teatral foram se perfazendo na medida em que se foram se gestando novas experiências que abarcavam o sentimento em voga em fins dos anos de 1970 e início dos anos de 1980. Os espaços de sociabilidade com os quais foram mantendo contato cumpriram papel decisivo no delineamento do repertório artístico bastante

¹⁷⁴ A peça “A Bruxinha que era boa” de autoria Maria Clara Machado no Grupo TECENP, participante do 1º FESTIN em 1975, teve Luís Carlos como sonoplasta e iluminador.

movido por preocupações políticas direcionadas à contestação do “status quo”. Segundo as palavras de Luís Carlos em entrevista, não havia um planejamento deliberado de cada personagem naquele contexto. A época os parecia ser propícia à multiplicidade das experiências teatrais fomentadas pela teia de relações sociais confeccionadas em suas vidas.

Deste modo, a entrada de Luís Carlos Soares no ambiente da Faculdade Cândido Mendes em Campos em 1982 para cursar Ciências Contábeis simbolizou a aproximação do personagem à figura de Antonio José Muylaert, conhecido como Dedé Muylaert, desde 1978, também estudante da Cândido Mendes, na área de Economia, como narra o próprio Dedé em entrevista da pesquisa. Dedé participava desde 1979 da rotina do que se tornou o Teatro Experimental da Faculdade Cândido Mendes (TECAM), a partir da experiência teatral da professora Magdala França Vianna. É importante lembrar que Magdala havia sido também orientadora de um teatro de “resistência” no Liceu de Humanidades, formadora da gênese do Grupo Abertura em meados dos anos de 1970. A professora que dizia entender o teatro como “atividade de formação política” foi desligada das atividades docentes que exercia também na Faculdade de Filosofia de Campos entre 1976 e 1977 após a apresentação da peça de Torquato Neto, “Os últimos dias de Paupéria”.¹⁷⁵

A presença de Magdala em sua forma de “conscientização” dos alunos da Cândido Mendes através da produção teatral se fez sentir já através da participação de seus quadros no Festival de Teatro Universitário de 1980 com a peça “Aquela Coisa Toda” produzida pelo grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone” de Regina Casé e Hamilton Vaz Ferreira. A ideia de um teatro irônico, irreverente, mas politicamente engajado, marcava a formação teatral do grupo da Cândido Mendes com Magdala que reuniu em cena, Dedé Muylaert, Luís Carlos e Elizabeth Reis, todos alunos da faculdade.

Naquele festival, no entanto, a peça vencedora foi “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, adaptada por Félix Carneiro (egresso do TECD com Orávio) representando a Faculdade de Direito de Campos. Independentemente dos resultados oficiais, a experiência que marcaria os alunos de teatro universitário naquele festival foi o protesto mobilizado contra a censura federal que proibiu a apresentação de “O Rei da Vela” por Félix Carneiro (conhecido pelos colegas como “Felinho”), em Campos.¹⁷⁶ Luís Carlos conta que: “(...) nós mobilizamos, todo o movimento artístico foi lá pra liberar a história, aqui no DOI-CODI que era sabe onde, não tem a Pelinca? Logo na esquina (...) ali era o DOI-CODI. Nós fomos lá pra frente e o negócio foi complicado. Aí liberaram “O Rei da Vela”, foi um marco pra Felinho porque era a primeira vez que “O Rei da Vela” ia ser apresentado.”

¹⁷⁵ Conforme notícia lida no jornal “Monitor Campista” de 13 de abril de 1982.

¹⁷⁶ Conforme notícia lida no jornal “Monitor Campista” de 27 de setembro de 1980.

A adesão às causas propriamente políticas começava a fazer parte do cotidiano daqueles alunos, algo que começou a ser potencializado pela participação no Diretório Estudantil da Faculdade Cândido Mendes. Ali se reuniam Dedé Muylaert, Luís Carlos Soares, Elizabeth Reis (conhecida como “Bebete”), e um colega de apelido “Bozó”. Os embates com a direção da Faculdade eram constantes devido a ação engajada dos estudantes organizados sob a rubrica do diretório e inspirados politicamente pela figura da professora Magdala. Não demorou muito tempo para a oposição se revelar de modo evidente entre o grupo de jovens e o diretor da Faculdade Cândido Mendes no início dos anos de 1980, segundo relato de Dedé Muylart, o professor e sociólogo Sergio Diniz.

Prova disto foi a apresentação da peça “Trilhas – a oração da guerrilheira”, texto de autoria de Dedé Muylaert, com utilização de pseudônimo Pedro Laccourt, em 1982. Aliás, todas as produções literárias e/ou teatrais empreendidas por Dedé Muylaert no início daquela década eram rubricadas com o tal pseudônimo. Vale destacar que Dedé, desde os anos de 1970, se dedicava a escrever poemas que não chegaram a ser publicados pelo autor.

As angústias de Dedé quanto ao contexto político vigente durante o regime militar, que ao seu ver, “matou a alma”, transitavam entre a poesia e ação política, estando o personagem presente frequentemente em atos organizados por setores à esquerda em Campos e no Rio de Janeiro. Daí que a experiência de produção da peça “Trilhas” em 1982 esteve baseada pela coletânea de poemas que seriam publicados em livro naquele ano por Dedé (Pedro Laccourt). “Trilhas” narra a história de uma guerrilheira de nome “Elisa”, cuja trajetória é enlaçada no texto por um conjunto de poemas divididos em dez partes, que vão desde o reconhecimento da personagem Elisa e de suas contradições, até a sua morte, logrando então deixar uma oração aqueles que permanecem em vida. Como manuscrito Dedé em seu texto: “Esta é a estória de alguém que questionou seu mundo, seus semelhantes, sua vida, todas as vidas.”¹⁷⁷

A adaptação de “Trilhas” para o teatro por Dedé e Luís Carlos em 1982 se deu somente no ambiente interno da Faculdade Cândido Mendes. No entanto, a repercussão da peça em termos das formas de oposição assumidas por esta foi bastante aguda, segundo informa Luís Carlos, em entrevista. Afinal, se tratava de uma produção teatral sob influência de Magdala (que foi a revisora da publicação de Dedé) pelos alunos ativistas do diretório estudantil. De acordo com Luís Carlos ali nascia o “Grupo Art-Porta Aberta”:

“(…) a gente tinha no diretório essa veia, aí começamos a brigar por isso aí. Dedé sempre escreveu as peças do Porta Aberta e na Cândido Mendes nós tivemos contato, eu tive contato com a obra 'Trilhas – A Oração da Guerrilheira'. Aí quando

¹⁷⁷ Conforme publicação “Trilhas – a Oração da Guerrilheira” - Pedro Laccourt – 1982”.

eu tive contato com a obra 'Trilhas – A oração da Guerrilheira' eu fiquei apaixonado por aquilo, uma coisa de louco sabe? (...)"

O grupo “Art-Porta Aberta” começou a representar ali uma forma emergente de produção teatral, uma vez que, quando se deu o seu aparecimento, logrou causar turbulências internas às dinâmicas internas da Faculdade. Era uma peça, que nos termos dos entrevistados, “abria as portas” da instituição de ensino (leia-se, de caráter privado) ao grande público para a divulgação cada vez mais ampla da peça. Aquilo causou reações negativas por parte do corpo diretor da instituição, como aponta Luís Carlos em seu relato.

A experiência vivenciada com “Trilhas” foi o episódio derradeiro nas relações entre o então criado “Art-Porta Aberta” e a direção da Faculdade, segundo Luís Carlos: “Nós colocamos lá (*cantando*) *bandeira da minha terra, vermelha fornalha costurou-se com fuzil (cantando)*, dessa época (...) doidera. O Diretor da faculdade não queria, nós peitamos (...) eles não podiam mexer com a gente nessa história. Então a gente sempre foi muito bom, eles brigavam com a gente mas a gente tinha nota. O grupo todo. A gente sempre questionava tudo mas eles não podiam mexer com a gente.” De fato, a emergência do “Art-Porta Aberta” se deu a partir das lutas em nome da imposição de um estilo teatral combativo que não era bem visto no ambiente da Faculdade. Concretamente, a “porta” tinha se aberto a partir de dentro da instituição para o grupo, e o espaço do auditório, do pátio já não eram entendidos mais como a “casa” de Dedé, Luís Carlos e seus demais colegas.

Em 1983, Dedé Muylaert publicava mais um livro composto por diversos poemas de sua autoria reunidos sob o título de “Arte Marginal”. Em alguma medida, a produção artística do “Porta Aberta” (como também passou a ser conhecido o grupo) ao não estar mais vinculada ao cotidiano da Faculdade, se colocava numa posição não alocada sob uma rubrica institucional. A intenção de se localizar à “margem” da estrutura interna da produção teatral apresentava contradições nas propostas dos personagens do grupo. Ao mesmo tempo, a condição “marginal” assumida pelos artistas (isto é, ela não aparece na análise da configuração do grupo como um reflexo de ordem estrutural em suas atividades) buscava potencializar seu repertório artístico como “armas”, como no dizer de Dedé em seu escrito: “Quando chegar a hora e o povo sair às ruas para lutar, vamos escudá-lo com peitos, paus, palavras e poemas.”¹⁷⁸

No entanto, conforme depuro das informações dispendidas em entrevista por Luís Carlos Soares, a origem social dos estratos pertencentes ao “Porta Aberta” poderia estar mais associada a grupos abastados da sociedade campista, ao que o próprio se refere como: “(...) o grupo era de pessoas de um poder aquisitivo, vou nem dizer elite, eram pessoas que tinham um poder aquisitivo

¹⁷⁸ Conforme publicação “Arte Marginal - Pedro Laccourt – 1983”.

bem (...) eram pessoas que estudavam faculdades, eram pessoas que tinham poder aquisitivo legal (...) eram todos jovens universitários, secundaristas e universitários, o grupo era mais nessa linha.”

Na composição do grupo a partir de 1983, a presença de jovens como Manoel Ferreira Paes (conhecido como “Manéu” que passou a ceder o espaço de sua residência, a contragosto de seu pai, o médico ex-Prefeito de Campos, Ferreira Paes) e Bia Vasconcellos, demonstrava que o perfil dos personagens participantes do “Porta Aberta” revelava uma condição não tão “marginal” em relação às filiações de classe dos jovens. Esta característica foi bastante acentuada devido ao trânsito de Dedé Muylaert pelas classes mais abastadas da cidade, sobretudo em relação aos estudantes das escolas particulares de Campos. Esta configuração do “Art-Porta Aberta” basicamente amparada em um perfil de juventude por personagens como Ondina Oliveira, Selmo Nogueira, Dario Filho, Manéu Paes, Rachel Aguiar, dentre outros jovens liderados por Dedé e Luís Carlos que seria base para a segunda peça do grupo intitulada “Alguém quer comprar um sonho?” em agosto de 1983.

Curioso notar que “Alguém quer comprar um sonho?” representou a própria materialização da luta dos grupos de teatro amador emergentes nos anos de 1980. Digo isto porque a sua estréia em 5 de agosto de 1983 no Teatro de Bolso marcou a reabertura deste espaço teatral que se encontrava recorrentemente fechado desde 1977, e naquele momento especificamente fechado desde outubro de 1982.¹⁷⁹ “Alguém” também é produto histórico dos sentimentos não só dos artistas do “Porta-Aberta” mas também de personagens vinculados a outros grupos que atuam na peça (Orávio e Félix Carneiro do SESC, atuam na iluminação; Fernando Rossi do “Gente é pra Brilhar”, atua na parte do cenário). Cumpre acentuar que, naquele ano, artistas pertencentes a diversos grupos teatrais campistas, sobretudo àqueles os quais analisei até o momento, decidem retomar o espaço do Teatro de Bolso, reconhecendo este como condição fundamental de sua estrutura de produção teatral.

Em evento, o qual analisarei detidamente no próximo capítulo, artistas como Fernando Leite, Anthony Garotinho, Dedé Muylaert, Avelino Ferreira, Orávio de Campos, dentre outros realizam movimento coletivo em julho de 1983 e ocupam o Teatro de Bolso, administrado pelo Poder Público Municipal desde 1976, quando fora cedido em regime de comodato em assembléia contestada da ARTA.

Tal acontecimento conhecido pelos entrevistados como “pé na porta” no Teatro de Bolso teve, não por acaso, na figura do Grupo Art-Porta Aberta a incumbência de reabrir o teatro com a produção de “Alguém”: como visto em Raymond Williams (2011b), a expressão concreta da produção cultural de um grupo e seus feitos mais práticos como as peças de teatro possui relações muito finas e significativas com as formas de sentir cada ambiente e contexto. Os artistas dos Grupos, Experimental do SESC, Abertura, Art Porta-Aberta, Gente é pra Brilhar, dentre outros, que

¹⁷⁹ Conforme notícia lida no jornal “A Notícia” de 4 agosto de 1983.

já haviam refundado a ARTA em junho de 1983, adentram o espaço do Teatro de Bolso como ato político a expressar o sentimento de que se tratava de um espaço não de responsabilidade da Prefeitura Municipal, mas dos grupos amadores campistas de teatro.

“Alguém quer comprar um sonho?”, peça cujo texto era de autoria de Dedé Muylaert (assinando Pedro Laccourt) com direção de Luís Carlos Soares narrava a história daqueles que o autor denominava por “filhos da bomba”, isto é, uma geração de jovens socializada no contexto político dos anos de 1970, donde nunca se havia experimentado plenamente a “liberdade” sob o regime militar. Nas palavras de Luís Carlos:

“(…) os filhos da bomba atômica vêm questionar o sistema. A geração pós bomba atômica. Muita poesia, muita música, tudo inédito, música ao vivo (...) Em cena, direção minha, Ondina Muylaert, Dedé não tava não, Dario Filho, que assim todos muito intelectualizados com a questão política a nível de polis mesmo, tudo muito enraizado nas pessoas. Bozó, Bozó sempre acompanhou o Porta Aberta (...) O Porta Aberta sempre trabalhou com muita gente, muita gente, e maior parte jovens.”

No caderno da peça “Alguém quer comprar um sonho?”, o grupo de jovens faz questão de frisar o que significaria o tal “sonho” proclamado. Na visão do “Porta-Aberta”, o “sonho” seria um “trampolim de transformação”, uma forma de alcance de um outro momento histórico, possibilidade derivada dos tempos de abertura. A construção de uma “identidade” projetada pelo grupo através de suas lideranças os colocaria no patamar, como em suas palavras, de “(...) mercadores de sonhos, vendemos a nossa arte cada vez mais aprimorada extravasando nossos sentimentos em forma de cena.”¹⁸⁰

A peça transcorre através da representação dos personagens “Manã” (interpretada por Ondina) e “Paulo” (interpretado por Dario Filho), utilizando, segundo descreve Dedé Muylaert em entrevista, o “Rock” enquanto gênero musical para enlaçar as cenas vividas pelos “filhos da bomba”, jovens rebeldes que se colocam (aí a auto-imagem do grupo) numa condição “marginal” em relação ao “sistema”. A última cena da peça, narrada por Dedé em seu relato à pesquisa, é contudo, profética. Avelino Ferreira (o personagem-símbolo da formação política do Grupo do SESC com Orávio) representava o “Deus Aton” como participação especial no espetáculo, e em sua última entrada em cena, profere: “(...) para reescreverem vossa história e acharem o sonho, eu vos condeno à luta.”

A dimensão da “luta” prescrita pelo texto de Dedé interpretada por Avelino também parece ser entendida pelos artistas enquanto missão inadiável, porque parte expressiva dos sentimentos

¹⁸⁰ Caderno de peça “Alguém quer comprar um sonho? - Grupo Porta Aberta – agosto de 1983”.

gestados naquele ambiente. Não à toa, a tônica do “sonho possível através da luta”, também aparece na continuação de “Alguém”, em outra peça do grupo intitulada “Doces Rebeldes” em 1985, também apresentada no Teatro de Bolso.¹⁸¹ A noção de “sonho” mobiliza a projeção de um futuro mas também indaga o público sobre a pretensão de sua legitimidade: afinal, quem desejaria comprar o sonho dos artistas amadores? Quem apostaria ainda no Teatro de Bolso enquanto espaço legítimo de produção cultural e de ação política? Depois de algum tempo de intermitência, o Teatro de Bolso parece ter sido acionado justamente como expressão concreta dos anseios dos amadores de teatro, para os quais o Grupo Gente é Pra Brilhar não pra Morrer de Fome iria contribuir através de sua produção no mesmo período.

3.4. O Grupo Gente é p'ra Brilhar não p'ra morrer de fome

O Grupo “Gente é P'ra Brilhar não P'ra morrer de fome” emerge a partir do ambiente da Faculdade de Filosofia de Campos no ano de 1983 com a montagem da peça “As Primícias”, já com direção de Fernando Crespo Rossi. Contudo, a trajetória do grupo começa ser constituída mesmo nas atividades teatrais desenvolvidas por Fernando Rossi na dinâmica interna do Movimento Jovem Cristão (MOJOC) vinculado ao Convento Redentorista de Campos.

Fernando Rossi, bastante próximo em seu início de vida teatral a Luís Carlos Soares, começa seus estudos na área do teatro amador, ainda adolescente, sob a supervisão da professora Vilma Rangel Braga, responsável pelo Teatro Experimental do Colégio Nilo Peçanha (TECENP). Fernando com catorze, quinze anos, em meados dos anos de 1970, adentrava o TECENP ao lado de Luís Carlos e Rosângela “Rosinha” Assed. Segundo Fernando Rossi:

“Eu e Luis Carlos Soares surgimos juntos. Eu naquela época já como ator e Luis Carlos na técnica, era o sonoplasta. Depois Luis Carlos se aventurou como ator e surgimos exatamente em 75, 1975, nesse FESTIN, Festival de Teatro Infantil que ocorreu justamente no Teatro de Bolso nos anos 70.”

Interessante notar que, simultaneamente a existência do Teatro do Colégio Nilo Peçanha que proclamava seguir uma vertente experimental de teatro com Vilma Braga entre 1974 e 1975, já se configurava as primeiras ações do Teatro Escola de Cultura Dramática, o TECD, com Orávio. No

¹⁸¹ A peça “Doces Rebeldes” de 1985 é contada de acordo com Luís Carlos em entrevista: “(...) nós transformamos o Teatro de Bolso num túnel branco, chão branco, teto branco, rotunda branca, bambolina, tudo, tudo, tudo branco (...) Aí tinha uma cena do céu que eles morriam, que eles usavam droga, overdose e tal aí morriam e iam pro céu, encontravam Pedro Otávio, Pedro Otávio era o pó. (...) A gente brigava, brigava não, a gente jogava alfinetadas também na igreja, porque na época a igreja era fechadíssima. E nós, alguns de nós advindos de movimentos de juventude.”

entanto, a análise das distintas trajetórias dos grupos amadores no momento de seu nascimento, revela alguns distanciamentos em relação às propostas “experimentais”, entre aquele desenvolvido pelo TECD e as experiências teatrais enquanto práticas relativas à disciplina escolar. De modo geral, como demonstrei até agora neste capítulo, há uma imbricação, em alguma medida, tensa, entre a emergência dos artistas e grupos e seus modos de sentir o teatro em seus tempos de escola. Fernando Rossi estréia como ator em “A Bruxinha que era boa”, texto de Maria Clara Machado, pelo TECENP, sob direção de Vilma Braga no 1º Festival de Teatro Infantil (FESTIN) no Teatro de Bolso em 1975.

A linhagem experimental adotada por Vilma Braga no Nilo Peçanha se apresentava potencializada sua posição enquanto professora de música nas técnicas teatrais materializadas em suas peças, segundo Fernando Rossi conta em entrevista: a presença marcante do “coral”, o desenvolvimento dos “musicais” tomavam grande parte na vertente do teatro infantil ensinada por Vilma Braga. Fernando faz a última participação sob direção de Vilma no Nilo Peçanha nos anos de 1970, em 1978, com a peça “O Palhaço do Planeta Verde” atuando como ator ao lado de Luís Carlos Soares.

Ao artista Fernando Rossi, o amadurecimento de suas experiências no teatro passou a não ver mais a atuação juvenil do teatro do TECENP como universo de possibilidades a serem exploradas. Como relata em entrevista Fernando, o Colégio Nilo Peçanha: “Era uma escola muito rica, que tinha o coral, tinha o grupo de teatro (...) a Vilma era uma referência pra mim, mesmo que eu já tivesse tomado a decisão que eu queria ser diretor, que eu queria contar as minhas histórias.”

Faz-se imperioso demarcar no processo de vir a ser da trajetória inicial de Fernando Rossi algumas singularidades no que se refere à uma análise comparada em relação às outras emergências dos grupos já analisados durante este capítulo. As intenções de Fernando quando de sua desvinculação do TECENP de Vilma Braga em 1978, quando o personagem passa brevemente pelo Liceu de Humanidades, também se configuraram como um sentimento de oposição frontal nos termos da luta contra uma força dominante.

Segundo o que posso inferir da entrevista de Fernando Rossi, as escolhas por “ser diretor”, por “contar a sua história”, isto é, alcançar postos mais centrais na estrutura teatral campista partia de um incômodo com determinada vertente adotada no TECENP, como expressão de uma luta pela existência de um modo de sentir e pensar o teatro deliberadamente como produto dos choques com uma ordem convencional. Em termos das posições de liderança assumida pelos artistas internamente a seus grupos (recapitulando: Orávio e Avelino no SESC, Fernando Leite e Anthony Matheus Garotinho no Abertura, Dedé e Luís Carlos no Porta Aberta), Fernando Rossi tece sua trajetória, o que iria fundamentar também o perfil assumido por seu grupo, através de uma recusa

consciente daquilo que não queria seguir, de uma projeção intencional de sua experiência teatral.

Fernando seguia para o Movimento Jovem Cristão (MOJOC) em 1979, também com a companhia de Luís Carlos Soares, encontrando por lá, Joilson Bessa da Silva, conforme narra Fernando: “Luís Carlos meu parceiro que era do grupo, o Ledo Ivo, Joilson Bessa, Dalton Freire, o Mauro Silva. E também pelo MOJOC, assim passando apenas, o Fernando Leite, o próprio Anthony Garotinho também deu uma passada por lá, porque eram discussões politicamente, quer dizer, era a igreja com um olhar mais (...)”.

A produção do MOJOC no interior do Convento em fins dos anos de 1970 trazia à baila uma visão de teatro que não condizia com as determinações estritas da instituição. Simbólico para este intento, para além da produção da peça “Hosana Hey” de Roberto Malvezzi pelo MOJOC em 1979, foi “Missa da Terra sem Males” já em 1981, peça dirigida por Fernando Rossi, que em sua visão: “Era mais revolucionário ainda. Era teoria da libertação, era um pé em Casaldáliga, era uma proposta muito mais revolucionária no sentido, não era esse teatro sacro de reproduzir elementos bíblicos não. A gente discutia Missa da Terra sem Males, a questão do índio, a pastoral, era uma outra coisa (*risos*). E isso era bacana, eu gostava dessa coisa que tivesse um engajamento social.”

O encontro das experiências de Fernando Rossi, Ledo Ivo Reis e Joilson Bessa no MOJOC se mostra relevante para a compreensão da emergência do Grupo “Gente é Pra Brilhar” um pouco mais a frente. A intenção de busca por centralidade lograda por Fernando Rossi assumindo o posto de “diretor teatral” desde muito jovem na escola, se coadunava com a veia poética trazida por Joilson Bessa, em termos de produção textual e representação em cena. Enquanto Ledo Ivo, que havia iniciado sua vida no teatro amador com o Grupo Experimental do SESC com “Xica da Silva” em 1979 sob direção de Orávio, assumia a posição do trabalho técnico de iluminação e sonoplastia.

O objetivo expresso de Fernando, contudo, era produzir um teatro que em nada lembrasse as produções de Orávio na linhagem de um “teatro de periferia” como em “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” de 1983, como diz Fernando, seria o caso de fugir de uma relação dual entre “o usineiro usurpador, tadinho do lavrador (...) essa coisa toda, acho que o mundo não gira só em torno dessa relação, acho que tem muito mais coisa por aí, muita forma de mostrar isso aí, ou de uma forma muito mais poética.”

A ideia de Fernando seria, desde o princípio, realizar “uma coisa nossa”, onde “(...) a gente queria dizer coisas nossas, a gente queria fazer dramaturgia, uma coisa autoral (...) e isso me interessava” mas este “seu/nosso” mundo se modificaria bruscamente com a sua entrada na Faculdade de Filosofia de Campos para cursar História em 1982. Ali Fernando se vinculava também aos personagens Marcelo Sampaio e Cláudia Caetano, enquanto trazia as companhias de Joilson e Ledo para a formação do Grupo “Gente é p'ra Brilhar e não p'ra morrer de fome” no ano de 1982.

Importante argumentar que a rotina da Faculdade de Filosofia de Campos naqueles idos, também abrigava, de certa maneira, a experiência do Grupo Abertura, uma vez que lá estudavam Fernando Leite, Ricardo André e Sergio Mendes, como também era a instituição de ensino superior a qual Orávio de Campos estava vinculado na condição de professor. O ambiente da então FFC (posteriormente FAFIC) foi o “vasto mundo” para a expressão e produção artística de Fernando Rossi, como expõe nestes termos: “A Faculdade já virou minha cabeça. O mundo se ampliou (risos). Ainda mais fazendo História, tanto é que eu digo que ter feito História foi muito mais pra mim, na minha formação do que pra dar aula ou ser um professor. Aquilo veio pra agregar valor a minha construção enquanto artista, na minha produção enquanto artista do que como mestre ou professor.”

A peça teatral que deu início a trajetória do “Gente é P'ra Brilhar não P'ra Morrer de fome” (cujo nome foi inspirado na canção “Gente” de Caetano Velloso) foi “As Primícias” de Dias Gomes em 1983. Nesta peça, o grupo começa a incorporar uma vertente teatral de leitura do cotidiano, que expõe determinadas problemáticas sociais, que fugiam, na visão de Fernando, ao que seria considerado como “convencional”: “(...) era o direito de primícias, era o direito do senhor proprietário desposar a filha do colono, tirar a virgindade, olha que discussão sabe (...) era um direito dele, ele tinha três noivas e ele tinha que desvirginar as três na mesma noite.”

O grau de crítica social engendrada pelo “Gente” (conhecido à época também como uma “companhia de teatro”) trazia como elemento característico os espaços de sociabilidade desfrutados pelos integrantes pelo Grupo. É possível dizer que o perfil assumido pelo “Gente” estava diretamente afinado com o espaço social em que emergia. As suas práticas, experiências e sentimentos passaram a ser gestados por meio de uma forma de perceber determinados temas e os modos pelos quais estes ainda guardavam, nos idos de 1982 e 1983, severas restrições por parte do grande público, ou ao menos, do público presente aos espetáculos teatrais.

Por exemplo, Fernando Rossi percebe em entrevista que a “imaturidade” do grupo, algo que o próprio atribui ao fato de serem muitos jovens, sobretudo para o teatro (diante da experiência acumulada de Orávio, por exemplo), colaborava para um estilo que o entrevistado define como “kamikaze”, isto é, “(...) a gente queria, gostava daquele texto, queria dar luz, a gente não sabia quando teria uma oportunidade de levar a cena. Então existia muito uma vontade, um idealismo muito grande.”

A tal “imaturidade” também pode ser lida, na fala de Fernando, como sentimento de incompletude, típica de uma época em que transformações podem ocorrer intensamente num dado estado de coisas. Neste sentido, a escolha de alguns “temas-tabu” (o “homossexualismo”, “a violência contra a mulher”, a “ditadura”) para a discussão mais ampla na dita “sociedade campista”

daquele tempo, podem ser, na análise da emergência do “Gente”, entendidas como o aparecimento de uma “forma alternativa”, como nos termos de Williams (2011c), como “alguém que meramente encontra um jeito diferente de viver e quer ser deixado só” (Williams, 2011c, p.58).

Ilustrativa deste sentimento foi a produção da peça “Morte num Bar” em 1983 pelo “Gente” como uma coletânea de peças de autoria de Joilson Bessa e Roberto Malvezzi. Aí mais uma vez, há a explicação de uma relação fina entre a experiência vivida e a materialização numa obra concreta como a peça teatral. Segundo Ledo Ivo, em entrevista, havia a prática da frequência dos artistas de teatro aos bares noturnos da cidade.

Os dois bares mais frequentados no início dos anos de 1980 (ou ao menos aqueles que surgiram como citações em entrevistas) eram o Bar Vermelho, de propriedade de Carlos Vazquez que o adquiriu por volta de 1982, localizado na rua Oliveira Botelho no centro de Campos, e o Bar Doce Bar, um bar mais fechado localizado no cruzamento das ruas Marechal Floriano e João Pessoa, também no Centro da cidade. O Bar Vermelho e o Bar Doce Bar dividiam a frequência dos “intelectuais da resistência”, os artistas de teatro, que nas saídas das peças realizadas à noite transitavam por um e outro.

A experiência em espaço de sociabilidade semelhante aguçou a produção textual de Joilson Bessa na escrita dos poemas que fomentariam a montagem de “Morte num Bar”. Conta-me Joilson Bessa que: “Nessa época havia um bar perto do Mercado Municipal, 'Tia Creuza' se não me engano, tinha um bar ali perto do Mercado Municipal aonde a gente tava sempre ali. Uma vez voltando pra casa, depois de ter voltado desse bar, incomodado e não conseguindo dormir, acordei e escrevi um poema, uma poesia cujo o título era “Morte num Bar”, trata exatamente do assassinato de uma mulher e tal.”

A prática teatral de Joilson Bessa com o texto da peça não se mostrava como episódio isolado naquele momento da estrutura teatral amadora campista. O tema da “violência contra a mulher” expressa em “Morte” encontrava eco, principalmente, na emergência do que Alvarenga (1993), denomina por “filão transformista” no início dos anos de 1980, donde o personagem central seria o “homossexual” enquanto categoria produtora de um repertório próprio. Ressalto neste período simultâneo, as peças “Greta Garbo quem diria acabou no Irajá” com Luís Ricardo de Souza em 1981, “Orquestras de Senhoritas” de Kapi em 1982 e “Quem tem medo de Itália Fausta?” de Carlos Magno em 1983. A heterogeneidade aparecia como símbolo distintivo das identidades forjadas pelos grupos emergentes, entendidas aí sob uma forma alternativa.

“Morte num Bar” foi levada a cartaz em novembro de 1983, dirigida por Fernando Rossi, contando em seu elenco com os artistas Mauro Silva e Cláudia Caetano nas representações principais. “Morte”, segundo os entrevistados, descrevia a cena da morte de uma mulher (Cláudia)

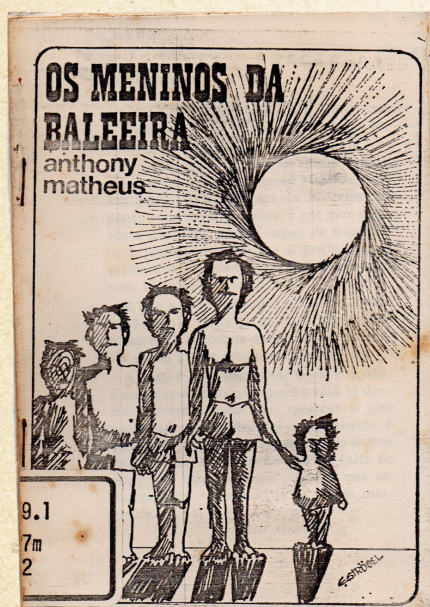
por seu amante (Mauro) num evento que poderia ser associado a um fenômeno do cotidiano campista daqueles idos, a naturalizar a violência contra a mulher. Segundo Ledo Ivo, então, “(...) era o papel mostrar, a gente tentava mostrar o papel, o que acontecia na calada da noite, dentro desses bares, então cada um representava alguma coisa (...)”.

No desenvolvimento da adaptação do texto à cena, Fernando Rossi fez alusão então ao assassinato da mulher com o processo de exploração político, econômico e cultural da América Latina no início dos anos de 1980, momento em que se fazia uma crítica conjuntural à posição de dominação dos *yankees* no mundo contemporâneo sob os auspícios do “imperialismo”. A dama da noite morta era a América Latina deflagrada, violentada, segundo conta Fernando Rossi.

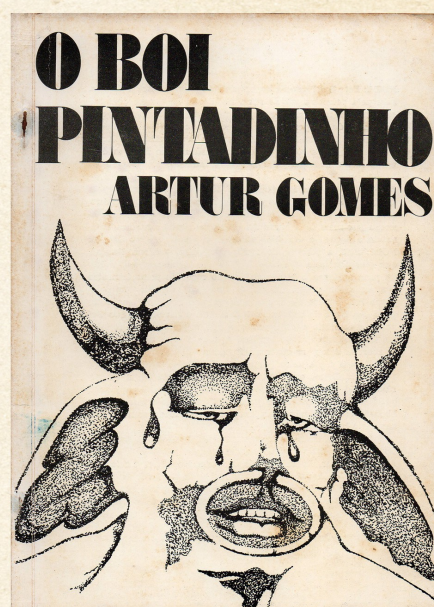
Os tabus materializados em cena pelos grupos teatrais, indiscutivelmente, iam produzindo algumas tensões nas formas de sentir o novo. “Morte num Bar” experimentou o episódio do fechamento em novembro de 1983 do Teatro do SESC, onde estava sendo representada a peça. Fernando Rossi foi denunciado ao Juizado de Menores por trazer à cena, uma jovem de dezessete anos, na representação de cenas que foram concebidas como supostamente “imorais” pelos mais convencionais.¹⁸² Nada provado contra Fernando e o “Gente”, e a peça pôde seguir seu curso de apresentações no SESC. Mas, o que, certamente, ficaria evidenciado, no escopo da produção teatral do “Gente”¹⁸³ assim como dos demais grupos amadores apresentados aqui, seria que, com base nos argumentos de Williams (2011c) “(...) nada poderia se manter como estava: que as pressões internas e as contradições intoleráveis forçariam mudanças radicais de algum tipo.” (Williams, 2011c, p.47). A emergência dos grupos amadores seria potencializada definitivamente mediante o processo de luta pelo Teatro de Bolso, fazendo ampliar, sobremaneira, o sentimento de luta pela causa teatral dos campistas, como analisarei no próximo capítulo.

¹⁸² Conforme lido no jornal “Monitor Campista” de 15 de novembro de 1983.

¹⁸³ Ver relação com as peças apresentadas pelo grupo, em “Apêndice”.



Img. 13



Img. 14

*Na Imagem 13, a capa do cordel “Meninos da Baleeira” escrito por Anthony Matheus em 1981.
Na imagem 14, a capa do livro “O Boi Pintadinho” escrito por Artur Gomes em 1980.
(Ver Lista de Imagens)*



Img. 15

Na Imagem 15, convite da peça "Doces Rebeldes" do Grupo Art-Porta Aberta de 1985
(Ver Lista de Imagens)



Img. 16



Img. 17

Na imagem 16, a capa de “Trilhas – a oração da guerrilheira” de Dedé Muylaert de 1982.
 Na imagem 17, o caderno da peça “As primícias” em 1983 pelo Grupo “Gente é P'ra Brilhar”.
 (Ver Lista de Imagens).

4. “NA TRINCHEIRA DA RESISTÊNCIA”: O TEATRO DE BOLSO COMO FÓRUM DE “LUTA POR HEGEMONIA” PARA UMA “GERAÇÃO”

O objetivo neste capítulo é analisar os processos de luta deflagrados pelos artistas amadores campistas, basicamente no período histórico de 1983 (quando se dão a reativação da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) e a retomada do Teatro de Bolso) até 1988, o último ano do terceiro mandato de José Carlos Vieira Barbosa, o “Zezé Barbosa”, como Prefeito de Campos, anunciando as Eleições Municipais de 1988, estas que consagraram a figura de Anthony Matheus Garotinho como mandatário do Executivo Municipal.

Aliás, ênfase no decorrer desta seção que a simultaneidade destes processos não se constituiu como mera obra do acaso. Houve, do ponto de vista defendido aqui, uma íntima ligação entre a emergência dos grupos campistas de teatro amador nos anos de 1980 e o turbulento contexto político durante o governo de Zezé Barbosa em sua terceira passagem pela Prefeitura, justamente do ano de 1983 a 1988.

Conforme discutido no capítulo anterior, os grupos teatrais como o Experimental do SESC, o Abertura, o Art-Porta Aberta e o Gente é p'ra Brilhar já traziam como marca de suas identidades formativas um processo de luta em seu vir a ser, que em maior ou menor grau, para um ou outro grupo, significava a configuração de uma “emergência”, tal como no sentido atribuído por Raymond Williams, devido às turbulências que causaram na estrutura teatral (cultural e política, de modo geral) campista. A intensidade das produções destes grupos amadores num marco temporal relativamente curto (entre 1978 e 1983) deram o tom da configuração de um processo de existência concreta dos grupos, materializada em suas peças representadas como produtos das lutas destes grupos em suas experiências culturais e políticas na cidade de Campos do início dos anos de 1980.

Ao menos em seu nascedouro, no recorte temporal discriminado acima, o processo de “resistência” dos grupos teatrais a uma ordem convencional que os impelia a uma condição de adaptação ao “status quo” cultural vivenciado em Campos naqueles idos, colaborou para um amadurecimento veloz dos jovens artistas em termos de suas produções teatrais e de seus engajamentos políticos. Em 1983, o movimento teatral amador campista já possuía um delineamento próprio, muito em função do compartilhamento das experiências vivenciadas por cada grupo em sua dinâmica interna, uma vez empiricamente cruzadas pelas afinidades eletivas que passaram a apresentar naquele contexto.

Não à toa, o processo de lutas em nome de sua existência concreta nos termos de sua produção cultural, como percebi na análise do campo dos Estudos Culturais, se ancorou de modo

fundamental nas lutas em função da determinação de suas condições materiais de produção. Foi Williams (2011b; 2011c) que ofereceu maior embasamento para a compreensão de que a mobilização dos indivíduos e grupos sociais em torno do suporte material de suas vidas, se mostra de modo complexo, nas formas de sentir e pensar que simbolizam o movimento de emergência de novos agentes e histórias.

Neste sentido, analiso neste capítulo, os múltiplos processos sociais experimentados pelos artistas de teatro em Campos, que foram intensificados por suas lutas em favor da reabertura do Teatro de Bolso a partir de 1983, quando aqueles ocupam o teatro, administrado pelo Poder Público Municipal desde 1976, publicizando então que o movimento teatral amador sentia aquele espaço como fundamental para as suas produções artístico-culturais e experiências de vida.

Na primeira seção do capítulo, mostro como o processo de reativação da ARTA em junho de 1983 funcionou como uma demarcação de um espaço político relativo ao movimento teatral. Não isento aí a ocorrência de contradições e conflitos internos ao movimento que refundou a ARTA, inativa desde 1976 quando do seu desmantelamento em virtude da polêmica decisão da transferência de responsabilidades de administração do Teatro de Bolso para a Prefeitura. A retomada da ARTA expressava como objetivo central do movimento teatral, também retomar a administração do “teatrinho”, o que aproximou politicamente os membros dos diversos grupos teatrais.

Na segunda seção, pretendo entender mais de perto, através das falas dos artistas entrevistados, as intenções e motivações que significaram a retomada do Teatro de Bolso em julho de 1983. Demonstro que o acúmulo histórico das experiências sentidas pelos grupos e artistas de teatro contribuíram decisivamente para o entendimento sobre a reabertura do espaço do Teatro de Bolso como sendo mais do que uma garantia de uma dimensão material de suas existências, o que seria por si só uma tarefa imperiosa. Ele transbordou como forma de sentir, entendido como uma “casa” pelos artistas, um lugar afetivo, e ao mesmo tempo, fórum estratégico de suas empreitadas políticas.

Com a terceira seção, objetivo mostrar, empiricamente, com base nas entrevistas realizadas, como a oposição entre os grupos amadores e a Prefeitura Municipal sob gestão de Zezé Barbosa foi sentida em suas dinâmicas político-culturais, como por exemplo, na crítica deliberada à indicação dos administradores do Teatro de Bolso pela Prefeitura, quais sejam, Beley Drummond em fins dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, e Nilton Silva, durante os anos de 1980. Visualizo a radicalização desta oposição “artistas-Prefeitura” por meio do acontecimento da inauguração do letreiro do teatro com o nome do Prefeito em 1987, após reforma realizada pelo Poder Público naquele espaço teatral. Tal evento foi reconhecido pelos artistas como uma afronta por parte de

Zezé à ligação orgânica destes com a “sua casa”.

Por fim, na última parte do capítulo, pretendo mostrar os principais elementos constitutivos do que denomino por “geração do Teatro de Bolso” aproximando-a à categoria de “estruturas de sentimento” de Raymond Williams, na medida em que a vinculação entre grupos, com repertórios múltiplos, pôde ser percebida através de um modo de sentir e expressar a dimensão do vivido através do espectro de lutas travadas pelos artistas durante o decênio em destaque.

4.1. A reativação da ARTA: lutas pela “organização do teatro amador”

A ARTA fundada em 1965 pelos artistas amadores de teatro era uma entidade de classe com envergadura política bastante esmaecida a partir do ano de 1976. Relembro que a organização privilegiada da classe teatral em torno de sua Associação tinha sido o móvel de sedimentação de uma embrionária estrutura teatral em meados dos anos de 1960, quando os amadores localizados de forma isolada em seus primeiros grupos, decidem convergir em nome de seu projeto de “organização da cultura” no que tangia à esfera teatral campista.

Ali percebi, com base na categoria gramsciana de “hegemonia”, que a intenção dos fundadores da Associação era, de forma estratégica, estabelecer um estatuto que os colocasse sob o poder de barganha política de uma rubrica para realizar a construção do Teatro de Bolso, obra finalizada em 1968. A “hegemonia” da ARTA na recente estrutura teatral campista, no entanto, mantinha finas relações com o Poder Público Municipal, nos contatos mantidos por Rubens Fernandes, Hervé Salgado, dentre outros expoentes da associação, com a Prefeitura, para efetivação do desejo de construir um teatro próprio.

Curiosamente, estas mesmas relações políticas entre ARTA e Prefeitura que foram parte integrante do processo de consolidação da “hegemonia” da Associação durante os anos de 1960 assumiram formas de pesados tributos a serem pagos às contingências históricas. Isto porque o processo de cessão do Teatro de Bolso ao Poder Público em regime de comodato deflagrado em fins de 1976 pode ser explicado diretamente pelo interesse político da Prefeitura em “administrar” e “organizar” um espaço no qual também um quinhão lhe era reservado historicamente. O Teatro de Bolso nasceu, dialeticamente, como parte das articulações políticas entre ARTA e Prefeitura, ainda que seja interessante o olhar sobre o discurso dos artistas que sempre reputaram como legítimo o direito de dizer sobre o seu “teatrinho”.

Entre 1976 e 1983, período em que se dá a desintegração do Teatro Escola com Orávio e a emergência do Grupo do SESC também com o próprio, a ARTA esteve politicamente inerte. Do mesmo modo que se pode inferir que o retraimento das atividades da Associação se configurou

como “brecha histórica” importante para emergência de novas formas de produção e organização no teatro amador campista. Em Gramsci (1999), é propriamente através dos abalos provocados internamente à “hegemonia” lograda por um grupo, que se torna possível o fortalecimento de novas forças políticas exatamente “por dentro” daquela força dominante. De modo geral, este movimento oposto tem sua consolidação lenta e gradual como produto de determinadas condições históricas.

Esta releitura gramsciana serve de inspiração para matizar os processos e condições que fundamentaram a dinâmica de reativação da ARTA em 1983. Não por outro motivo, o ano de 1983, até o mês de junho, quando em assembleia os artistas reunidos deliberam pela refundação da entidade os parecia portar algum significado histórico especial. Avelino Ferreira, em entrevista sublinha algo neste sentido: “(...) se for colocar um ano como importante, como marco, é 83 (...) o início da abertura política e todo mundo achava que podia ser alguma coisa assim na política (...) já mostrando que todo mundo tinha um interesse político (...)”.

A fala de Avelino produz um sentido especificamente contextual: em 1982, o próprio Avelino havia sido candidato a vereador pela Câmara Municipal por meio da legenda do PDT de Brizola, assim como Orávio havia sido indicado como candidato à Prefeito pelo mesmo partido. Não distante deles, Anthony Garotinho foi candidato à vereador no mesmo pleito pelo PT, recém-inaugurado em Campos.

Não é preciso, afirmar através da análise dos dados da pesquisa, que os grupos de teatro amador que emergiram nos anos de 1980 tivessem determinado um projeto de “hegemonia” deliberado desde os seus nascimentos. Ainda que se possa dizer que esta pretensão pudesse estar presente em um ou outro personagem naquela moldura. Ali, contudo, a condição de “resistência” como parte de suas emergências os apresentavam uma condição histórica específica: o grau de organização política do movimento teatral amador tinha como objetivo declarado à retomada do Teatro de Bolso. A respeito deste diagnóstico, Fernando Leite narra sobre a intenção de reativar a ARTA: “Bom, o que a gente precisa para reaver o teatro?” Precisa de um movimento institucional legitimado que era a ARTA, então a gente precisa eleger a nova direção da ARTA, elegemos fácil, num congresso, elegemos fácil (...)”

Interessante perceber que este sentimento já começava a ser gestado desde o ano de 1980, quando a fundação da ANFAI pelo Grupo Abertura, também com participação de Artur Gomes em performances teatrais públicas do “Boi Pintadinho” pelas praças e ruas do Centro de Campos, também já mobilizava o sentimento de “ter uma casa própria”, se assim posso afirmar. Também é curioso visualizar que o desejo do Grupo Abertura, a partir das lideranças de Fernando Leite e Anthony Garotinho (e também Artur) se fazia sentir de forma expressa por uma ideia de negação da figura do Teatro de Bolso, naquele momento administrado pela Prefeitura. Anthony Garotinho

declara à imprensa naquele ano que: “O Grupo de Teatro Amador Abertura que ontem promoveu mostra de arte durante o fim da tarde no calçadão, apresentou como objetivo principal pressionar o Prefeito Raul Linhares para construir em Campos um Teatro Municipal (...) o Teatro que está sob a responsabilidade da PMC (Teatro de Bolso) não atende as necessidades da classe artística local.”¹⁸⁴

Por parte do Grupo Abertura organizado sob a rubrica da ANFAI (justamente pensada a partir da inexistência de uma entidade que aproximasse a chamada “classe teatral”), a imagem do Teatro de Bolso construída por aqueles artistas aparecia aproximada já àquela atribuída ao Poder Público Municipal. Isto mostra também que não havia um consenso estabelecido sobre qual rumo ou decisão tomar precisamente pelo movimento teatral. A adesão mais ampliada em relação à figura do Teatro de Bolso também pareceu ser uma construção histórica dinamizada pelas múltiplas relações engendradas dentro e entre cada grupo teatral.

A oposição que acabou se desenhando entre o projeto da ANFAI do Grupo Abertura e a memória de uma ARTA ativa no teatro campista até meados dos anos de 1970 revelava tensões também internas aos grupos teatrais, marcadamente *entre* Anthony Garotinho e Orávio de Campos, ou como nas palavras dos entrevistados, de Anthony Garotinho *contra* Orávio. Fato é que estavam assumindo posições¹⁸⁵ centrais na estrutura teatral campista naquele momento duas fortes “formas opositoras” (como visto em Williams (2011c))¹⁸⁶: o Grupo Experimental do SESC sob liderança de Orávio e o Grupo Abertura sob liderança de Anthony Garotinho.

Enquanto a ANFAI recusava inicialmente o Teatro de Bolso, por considerá-lo como uma instituição vinculada ao poder constituído da Prefeitura, Orávio e seu grupo não negariam tão facilmente a experiência acumulada naquele espaço que havia abrigado o TECD nos anos de 1970. De acordo com Avelino Ferreira: “Então ele [Garotinho] contestando a gente porque nós somos a velharia né, ele cria a ANFAI, que durou meses (...) liderado pelo Garotinho (...) nós éramos a velharia e ele tinha que derrubar a velharia e depois ele fez isso no PDT (...) na ANFAI ele era o líder (...)”.

Por “velharia”, Avelino está se referindo diretamente aos personagens que acompanhavam a trajetória do TECD e, posteriormente a do Grupo do SESC, de onde sobressaíam, sobretudo, Orávio e o próprio Avelino. A diferença entre as idades de Orávio e Avelino e os demais “jovens”, como Garotinho, Fernando Leite, Dedé, Fernando Rossi, dentre outros, era basicamente de quinze anos.

¹⁸⁴ Conforme notícia lida no Jornal “Monitor Campista” de 17 de maio de 1980.

¹⁸⁵ Entendo a noção de “posição”, através da perspectiva de Williams (2011c), como o mapeamento dos indivíduos na estrutura de produção teatral,

¹⁸⁶ Segundo Williams (2011c), a existência das “formas opositoras” não deixa de ser produto de circunstâncias concretas por meio das quais aquelas podem operar: “A existência da possibilidade de oposição e de sua articulação, o seu grau de abertura, e assim por diante, mais uma vez dependem de forças sociais e políticas bastante precisas.” (Williams, 2011c, p.56).

Mas não se tratava de uma diferenciação geracional que colaborava para afastar os personagens em termos da produção de uma visão de mundo relativa às suas faixas etárias. As contradições internas aos grupos eram inerentes às suas formas de sentir como indivíduos complexos.

Desta forma, as intenções dos artistas de teatro foram se revelando naquele contexto, de modo processual. A ANFAI, como se depreende das informações consultadas por meio das entrevistas, não lograria vida longa, justamente porque o encontro entre Orávio, Avelino, Garotinho, Fernando Leite, dentre outros personagens, já apontava para uma composição política primeira internamente aos grupos teatrais. Ainda segundo Avelino Ferreira:

“Aí depois ele [Garotinho] vem pra ARTA, ele [Garotinho] aceita ser vice (...) ele deu uma desculpa, que não era bem assim (...) a ARTA ainda estava em discussão para reativação (...) tipo assim não tem nada, eu crio a ANFAI, veja bem (...) Mas na verdade eu sei que é isso porque na ARTA o poder maior estava com Orávio, com Prata Tavares, e a preferência era minha (...) Então quer dizer, éramos os velhos. Mas aí depois ele aceitou e foi meu vice na primeira eleição da ARTA (...)”

Reativar a ARTA representava demanda de maior folêgo para aquela “geração”. Não significava permanecer voltado para as dinâmicas internas das produções dos grupos teatrais, ainda que estas tenham contribuído decisivamente para as experiências compartilhadas que possibilitaram a aproximação de tão distintas trajetórias. Era a primeira vez que o movimento teatral enlaçado pelos grupos mais protagonistas assumia a centralidade do debate sobre as questões concernentes à causa teatral.

Já havia verificado envolvimento isolados de personagens com frentes propriamente políticas deliberativas, caso de Orávio, Avelino ou Anthony Garotinho. Mas ali em abril de 1983 com as discussões sobre a instalação da Junta Governativa¹⁸⁷ que operaria como forma de transição para a nova chapa eleita da ARTA, pareceu ser exemplo, de uma aproximação mais ampla de um “regime estético das artes”, como propõe Jacques Rancière (2005), fomentado durante o início daquela década, a um tipo de construção de subjetividade política através do movimento em torno da ARTA.¹⁸⁸

Apesar de trazer em seu bojo, o jornalista Amaro Prata Tavares, que esteve no momento de fragmentação da organização teatral nos anos de 1970, se começava a discutir naquele momento não a mera reprodução de um modelo de entidade que teria se notabilizado por estabelecer certos

¹⁸⁷ Conforme lido no jornal “Folha da Manhã” de 1º de abril de 1983.

¹⁸⁸ A partir de Jacques Rancière (2005), a posição de “vanguarda” assumida por aquela “geração” prenunciou um futuro construído mediante sua prática teatral e política, no sentido de propor um regime estético das artes, passaria ao mesmo pela invenção de formas sensíveis (a produção das peças) e dos limites materiais de suas vidas (a sua luta pelas condições materiais de produção)

ordenamentos convencionais para a política do teatro campista, mas uma ARTA dotada de um sentimento compartilhado por outras experiências de grupo sob o símbolo mesmo de uma “geração”. Assim, a nova ARTA estaria voltada para desenvolver “o papel político da classe teatral.”

O lugar político do teatro campista também estava fortemente favorecido por condições conjunturais que indicavam em 1983, o pleno vigor da Federação de Teatro Amador do Rio de Janeiro (FETARJ), entidade representativa dos artistas de teatro no Estado do Rio de Janeiro naqueles idos. Maria Helena Gomes, egressa da experiência do TECD e do Grupo Experimental do SESC com Orávio, começou a participar das discussões em torno da FETARJ, que ampliaram o movimento político em torno da causa teatral campista:

“Essa coisa do debate, da discussão começou em Campos em 1983, quando nós fizemos um congresso da FETARJ, que é a Federação Estadual de Teatro do Rio de Janeiro, que hoje se chama FETAERJ, esse debate (...) até então a gente discutia, estudava mas não tinha um debate, essa questão política não batia na gente, quando a FETARJ trouxe para Campos no Colégio Agrícola, um congresso de teatro, que a FETARJ fazia festivais e congressos no Estado do Rio, ora numa cidade, ora noutra, e aí vieram a Campos, acho que foi Ferreira [Avelino], e a discussão começou aí, aí a gente começou a entender que era importante ter um espaço p'ra debate (...)”

A presença de Maria Helena juntamente com Avelino Ferreira (ambos “brizolistas” vinculados ao PDT de Campos) na esfera de atuação política da Federação ampliava a base de apoio para a consolidação do projeto de reativação da ARTA no município. Ainda que fosse uma condição histórica relevante para o delineamento da ARTA o acirramento do processo de lutas que percorreria toda aquela década, a dinâmica da organização teatral teria que ver com fatores conjunturais de ordem local.

Era 1983, o primeiro ano do terceiro governo de Zezé Barbosa (1983-1988). Novamente Zezé. O personagem que também ocupava o cargo de Prefeito de Campos no momento em que se deram acontecimentos que impuseram transformações importantes à estrutura teatral campista, como o processo de venda e demolição do Trianon e a cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura. Estas clivagens históricas são partes constitutivas das narrativas construídas pelos entrevistados sobre tal momento.

A Junta Governativa liderada por Orávio de Campos, Prata Tavares, Leonice Pereira Barreto, Félix Carneiro e Avelino Ferreira prescreve em ata da assembléia de abril de 1983 algumas deliberações como a desvinculação do Teatro de Bolso da Prefeitura Municipal e a urgência de

abertura do Teatro para o desenvolvimento das peças teatrais dos grupos amadores.¹⁸⁹ A Junta Governativa a partir da presidência de Orávio propôs encontros com o professor Carlos Alexandre, à época na condição de Secretário Municipal de Educação e Cultura do governo de Zezé. Entre abril e maio de 1983, os encontros não surtiram efeito prático em relação às negociações para a abertura do teatro.

A partir de Orávio, a estratégia da Junta foi romper o diálogo com a Prefeitura e acirrar o enfrentamento com o Executivo. Zezé e Carlos Alexandre foram declarados ali “pessoas não gratas” ao movimento teatral.¹⁹⁰ Interessante mapear um comunicado feito por Orávio à Zezé publicado na imprensa campista em maio de 1983, intitulado “Senhor Prefeito”.¹⁹¹ Em tal documento, Orávio, em nome da Junta, enfatiza que: “A classe artística, dentro de seu processo de organização e conscientização, através de seus sete grupos, vai continuar lutando em favor daquilo que acredita. E, espera, principalmente que V. Excia. cumpra agora o que assumiu como responsabilidade.”¹⁹²

Naquele momento, os grupos amadores reunidos sob a rubrica da Junta Governativa demonstram que a perspectiva de “resistência” que havia demarcado o processo de emergência dos grupos discriminados teve, sob intenção deliberada, um escopo mais ampliado e direcionado a um “inimigo comum”, se assim posso inferir. Não havia mais tempo para postergar alianças e acordos em nome de um marasmo político de uma ordem convencional, na visão dos entrevistados. O projeto da ARTA cada vez mais se aproximava enquanto fenômeno, da categoria gramsciana de “aparelho privado de hegemonia” e aí há uma importante distinção a ser feita.

Segundo os relatos dos entrevistados, é fundamental ter clareza de que entre a perspectiva de “resistência” e a luta por “hegemonia”, há diferenças importantes. Ou seja, entre os grupos que resistiram em seu processo de emergência a certos ditames e imposições de forças culturais e políticas constituídas (algo que não se deu isento de lutas e conflitos em sua gênese) e o momento no qual eles delimitam um objetivo específico (um “rumo norte” como na metáfora de Fernando Leite na peça do Grupo Abertura de 1980) e mobilizam intencionalmente um repertório de processos estruturados por meio de suas experiências históricas.

¹⁸⁹ De acordo com Alvarenga (1993) os seguintes pontos foram discutidos: 1) fortalecimento político da entidade; 2) aspectos legais de sua reativação; 3) registro desta Ata em cartório, indispensável para sua reativação; 4) encontro com o Secretário Municipal de Educação e Cultura para revelar as pretensões de classe; 5) levantamento das necessidades do Teatro de Bolso; 6) desvinculação do Teatro de Bolso da Prefeitura; manutenção do Teatro de Bolso; 7) administração do Teatro de Bolso; 8) permanência do regime de comodato entre poder público e ARTA na gestão do Teatro de Bolso; prazo de 90 dias para a Junta Governativa resolver os problemas legais que envolvessem a reativação da entidade; 9) eleições diretas para a nova diretoria, expirado o prazo de 90 dias; a secretaria do Teatro de Bolso passa a dividir seu espaço com a ARTA; 10) urgência na reabertura do Teatro de Bolso, equipado tecnicamente, para as temporadas teatrais. (Alvarenga, 1993, p. 211).

¹⁹⁰ Conforme lido no Jornal “Folha da Manhã” de 15 de maio de 1983.

¹⁹¹ Conforme lido no Jornal “Folha da Manhã” de 15 de maio de 1983.

¹⁹² Conforme lido no Jornal “Folha da Manhã” de 15 de maio de 1983.

Também não posso creditar, na análise dos dados, algum aspecto evolutivo do fenômeno, no sentido de que uma tenha levado necessariamente a outra condição. A chave para o entendimento sociológico passa pela observação da ideia de “luta como sentimento”, tendo como base as reflexões amparadas em Raymond Williams. Isto é, algo que tenha contribuído necessariamente para um acirramento de formas opositoras, e que, por seu turno, tenha se desdobrado a partir de condições históricas objetivas na luta pela ARTA e pelo Teatro de Bolso sob a forma de “lutas por hegemonia”.

Para ter maior clareza dos direcionamentos assumidos pela ARTA sob a materialização de suas lutas, vejo as posições dos artistas de teatro na chapa eleita em 21 de junho de 1983 em sessão no Teatro de Bolso, a partir da instalação da Junta Governativa. Os seguintes artistas apareciam assim alocados no corpo diretor que refundava a Associação: Avelino Ferreira como Presidente, Anthony Matheus Garotinho como Vice-presidente, Leonice Pereira Barreto como primeira secretária, Dedé Muylaert como segundo secretário, Maria Helena Gomes como primeira tesoureira, Rosângela “Rosinha” Barros Assed Matheus de Oliveira como segunda tesoureira, Rogério de Azevedo Soares como Diretor de Expediente, José Sisneiro como Diretor Artístico, Antônio Luiz Lopes do Amaral como Diretor do Patrimônio; Claudio Henrique Coutinho como Diretor de Programação, Fernando Rossi como Bibliotecário, Orávio de Campos Soares, Luís Carlos Soares, Vilma Rangel Braga no Conselho Fiscal, Ricardo Lavalhos, Deneval Filho e Juarez Mota como Suplentes.¹⁹³

A composição dos quadros da ARTA presenciava a atuação de personagens de todos os grupos aqui analisados: Anthony Garotinho do Grupo Abertura, Avelino Ferreira, Orávio de Campos, Maria Helena Gomes, Leonice Pereira Barreto, e Rosângela “Rosinha” Assed, que apesar de naquele momento já ter proximidade efetiva com Anthony Garotinho devido à sua relação conjugal com este, estava mais próxima ao Grupo do SESC com Orávio do que ao Abertura, liderado por seu cônjuge.¹⁹⁴ Também noto Fernando Rossi pelo Gente é p'ra Brilhar, e Dedé Muylaert e Luís Carlos Soares pelo Art-Porta Aberta.

Importante observar que desde as articulações entre os artistas na ANFAI, passando pela breve atuação da Junta Governativa de transição para a eleição da nova chapa da ARTA, os grupos amadores lograram estabelecer, processualmente, posições de protagonismo histórico-político para a defesa de projetos comuns. A questão candente era que, em meio às contradições inerentes às trajetórias e repertórios de cada artista e grupo, a elaboração de pontos de unidade no movimento

¹⁹³ Conforme lido no Jornal “Folha da Manhã” de 23 de junho de 1983 e em Alvarenga (1993).

¹⁹⁴ Rosângela Assed (ou “Rosinha” como passou a ser chamada pelos colegas de época) estreou no teatro do Grupo Experimental do SESC em “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” em 1983, representando a personagem de uma trabalhadora rural.

significava um desafio em aberto. Ressalto, pois, que não se tratavam de grupos que mantinham unidade interna.

Neste sentido, as afinidades eletivas entre os grupos analisados podem ser dimensionadas graças aos seus potenciais de “luta”, de um sentimento que os unia por meio de embates contra posições conservadoras e/ou convencionais atribuídas, por exemplo, a esfera do poder constituído na figura da Prefeitura Municipal. As determinações de Zezé Barbosa em relação ao espaço do Teatro de Bolso passaram a ser constitutivas do próprio desenho assumido pelo movimento teatral a partir de 1983, configurando o seu processo de lutas por meio das intenções postas em prática, como simbolizou a retomada do Teatro de Bolso em julho daquele ano.

4.2. O Teatro de Bolso “ocupado”: luta em nome das condições de produção teatral

Era junho de 1983. A nova diretoria instituída da ARTA acirrava os embates com o Governo de Zezé Barbosa. Até aquele momento, alguns conflitos entre os artistas de teatro e a Prefeitura Municipal começavam a se agudizar devido ao recorrente fechamento do Teatro de Bolso para reformas estruturais. Já em 1976, a interdição do espaço teatral pelo Governo de Zezé Barbosa, em sua segunda passagem pelo Executivo, fora entendida, pelas palavras de Fernando Leite como “(...) um gesto de simpatia para com a ditadura, não foi nenhuma imposição, não foi nenhuma imposição dos usineiros, foi um gesto de simpatia com a ditadura, para dizer o seguinte: “olha, o teatro nós controlamos, o teatro aqui é nosso”.

Recordando a experiência teatral do Teatro Escola de Cultura Dramática como uma das primeiras formas de “resistência” no teatro campista, percebo que o espaço do Teatro de Bolso já se apresentava nos anos de 1970 como fórum eminente de tensões entre as formas teatrais de resistência encarnadas a partir das trajetórias do TECD e do Persona de Churchill e as “convenções” impostas pela ARTA em sua posição “hegemônica” na estrutura teatral campista. Embora tivessem sido produtos históricos daquela ordem dominante, estes personagens lograram algum nível de perturbação da ordem vigente mantida pela ARTA, nas suas experiências teatrais compartilhadas pelo signo da “resistência” à ditadura.

Nos início dos anos de 1980, Churchill, já não mais produzindo sob a marca do Grupo Persona, não aparece como um elemento tão presente na construção das narrativas dos entrevistados, apesar de ter frequentado espaços de sociabilidade comuns à geração como a Faculdade de Filosofia de Campos, onde começou a cursar Jornalismo, estando em contato com

Fernando Leite, Ricardo André, Sergio Mendes, dentre outros. No entanto, foi Orávio de Campos o personagem que enlaçou dois momentos históricos de “resistência” no teatro amador campista.

Este ponto é central para compreender de que forma algumas afinidades eletivas foram redimensionadas entre o teatro amador que se fazia no TECD, por exemplo, e aquelas formas teatrais que emergiram nos anos de 1980. Não estou argumentando, com base na análise dos dados, na direção de uma resposta que apela a uma biografia como forma de elucidação do problema aqui em voga. Contudo, a presença de Orávio deve ser matizada no sentido da percepção das trajetórias que emergem com ele e que dão vazão aos grupos teatrais também emergentes nos anos de 1980, como partes de suas condições de produção teatral, como sublinho a partir de Williams (2010).¹⁹⁵

Orávio, Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Félix Carneiro, dentre outros artistas, já tinham experimentado em suas trajetórias a marca da interrupção do desenvolvimento de uma forma teatral, o TECD, por meio da cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura em 1976. Este sentimento compartilhado por aqueles artistas aparece mobilizado em suas lembranças sobre o Teatro de Bolso e por sua representação enquanto um espaço vinculado à dimensão da luta propriamente dita pela definição de suas identidades enquanto artistas. Saliento a fala de Maria Helena Gomes:

“Ele [o Teatro de Bolso] sempre bateu de frente, ele tem esse (...) já estar no teatro e fazer alguma coisa, já é bater de frente com muita coisa, com a produção que a gente não tem, com as dificuldades com as nossas montagens, ao mesmo tempo que nos acolhe, que a gente fala que o Teatro de Bolso é a nossa casa, ele mostra as diferenças, as nossas diferenças (...)”

O argumento de Maria Helena Gomes sobre a ligação dos artistas com o espaço do Teatro de Bolso, se constrói com base, sobretudo, na experiência vivida pelos personagens do TECD de 1973 a 1975, quando aquele espaço teatral fora “ocupado” pela primeira vez pelo Teatro Escola a partir da liderança de Orávio. Reafirmo que a atenção dispendida no sentido de retomar o Teatro de Bolso pela diretoria da ARTA quando de sua posse em 1983 está intimamente ligada às experiências ressignificadas pelos personagens do antigo Teatro Escola, naquele momento vinculados a outros grupos, como o Experimental do SESC, o GATI, dentre outros.

Quer dizer, o processo de retomada do Teatro de Bolso pelos artistas de teatro organizados ali sob a rubrica da ARTA foi potencializado pela experiência de “resistência” já vivenciada naquele espaço e pelo sentimento nutrido pelos grupos componentes do quadro diretor da Associação, de

¹⁹⁵ Williams (2010) ainda informa que é fundamental na análise social das produções teatrais: “Não ver o texto como uma expressão direta do dramaturgo individual tampouco como a representação de uma ideologia social mas antes como “um processo material particular ou repertório de processos.” (Williams, 2010, p. 21).

que o Teatro de Bolso ocupava (e poderia ocupar) lugar central em suas rotinas. “Retomar” significava retirar o espaço teatral do controle da Prefeitura Municipal.

Afinal, nos idos de 1982 e 1983, segundo a versão de Fernando Leite em entrevista, a inclinação para a retomada do Teatro de Bolso pensada pelos artistas “(...) começa a crescer do ponto de vista político e cultural até que o governo diz o seguinte: “agora chega, agora eu vou pegar o teatro, vou dizer que vou pegar para reformar mas vou pegar para fechar” e nós percebemos isso e foi fechado (...)”. Pontua que o Teatro de Bolso já se encontrava fechado desde novembro de 1982, ainda no governo Raul Linhares.¹⁹⁶

A partir de 1983, o espaço do Teatro de Bolso passa a compor uma espécie de “espírito de corpo” dos grupos amadores emergentes de teatro. As demandas em torno de sua reabertura que estavam na pauta das negociações entre a ARTA e a Prefeitura se tornam centrais para os artistas por dois fatores que aparecem intercalados na análise dos dados: 1) o movimento teatral campista estava basicamente restrito ao espaço do Teatro “Múcio da Paixão” do SESC para as suas produções, devido a indisponibilidade recorrente do Teatro de Bolso; e 2) tendo sido um espaço central para as primeiras experiências de resistência no teatro amador campista seria significativo a sua retomada para potencializar o processo de luta política pelos artistas organizados em torno da ARTA.

Em julho de 1983, os artistas de teatro através da ARTA, não satisfeitos com os canais de comunicação estabelecidos com o Governo de Zezé Barbosa por meio da articulação com o Secretário de Educação e Cultura, Carlos Alexandre, se direcionaram para a porta lateral do Teatro de Bolso, com entrada pela rua Gesteira Passos (perpendicular ao Rio Paraíba do Sul, no Centro da cidade) e adentraram o espaço teatral lacrado pela Prefeitura, que naquela altura, não cedia as instalações nem para o momento de ensaio das peças.

O acontecimento passou a ser conhecido pelos personagens como o “pé na porta do Teatro de Bolso” e se notabilizou pela ocupação do “teatrinho” pelos artistas que reclamavam o direito de administrar o espaço através da recém-instalada diretoria da ARTA. Para os personagens, não se tratou de um evento episódico em relação às demandas da “classe teatral”. Como informa Artur Gomes em entrevista, a ocupação do Teatro de Bolso foi “(...) o desaguar de uma luta, ali foi o desaguar de uma luta, ali foi a gota d’água acontece ali na tomada do Teatro de Bolso da forma pela qual ele foi tomado e ao mesmo tempo (...) toda uma efervescência de luta por vários segmentos sociais desagua ali naquele momento.”

Para a efetivação do evento por meio do qual os artistas reclamaram o direito de “organizar” (nos termos gramscianos, de assumir a condição “dirigente”, o que tenciona teoricamente a discussão sobre a “hegemonia”), contribuíam à um só tempo a experiência cultural maturada pelos

¹⁹⁶ Para visualização dos períodos de fechamento do Teatro de Bolso nos anos de 1980, ver “Apêndice”.

anos de produção teatral (ainda que cronologicamente disposta num intervalo de quatro anos, entre 1980 e 1983) e o amadurecimento de seus sentimentos políticos para os quais a ARTA seria uma espécie de bandeira.

Em termos concretos, havia sido gestado um caldo artístico-cultural no teatro campista representado igualmente pelas peças teatrais nutridas por um sentimento de “resistência”, como aquelas produzidas pelos grupos analisados, quanto pelas disputas políticas em torno da ANFAI, da reativação da ARTA, enfim, da produção de um “movimento” cuja forma de expressão cultural foi o sentimento de “luta” contra qualquer conteúdo entendido como “dominante” e/ou “convencional”.

Nesta direção, lembro que a produção e circulação de “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” a partir de março daquele ano pelo Grupo Experimental do SESC já havia sido também um estratégico fórum de expressão político-cultural de oposição às formas dominantes, na medida em que se articulou politicamente, segundo os entrevistados, em relação às forças sindicais em Campos, como o Sindicato dos Trabalhadores Rurais (STR), e na Baixada Fluminense, com o Movimento dos Sem Terra (MST), ampliando a base de influência do movimento teatral campista em relação à esfera política propriamente dita.

A “ocupação” do Teatro de Bolso foi mobilizada pelo repertório teatral acumulado pelas experiências políticas dos artistas, e sendo um movimento em favor da classe teatral, por conseguinte, passou a ser considerado a expressão concreta da oposição política a Zezé Barbosa. Conforme aponta Fernando Leite nesta passagem de seu relato:

“A retomada do Teatro de Bolso foi aquilo que eu te disse, nós nos demos conta que o Teatro de Bolso estava sendo usurpado do artista, o Teatro de Bolso é a casa do artista e tava sendo usurpado pelo Poder Público, que na verdade se apropriava não para restaurá-lo mas para impedir que ele servisse de espaço de reuniões da resistência cultural, inclusive isso foi o mote para eleição dessa chapa da ARTA, nós queríamos uma ARTA capaz reaver o Teatro de Bolso depois de tê-lo entregue à Prefeitura (...)”

Cumpramos acentuar que a centralidade do repertório teatral dos grupos amadores se mostrava como condição fundamental para o acirramento das oposições entre a ARTA e a Prefeitura Municipal. Zezé Barbosa, na visão dos entrevistados, havia obstaculizado qualquer processo de aproximação com o movimento teatral quando depois de assumir o terceiro mandato no Executivo Municipal indicou, em 21 de maio de 1983, o jornalista Nilton Silva para a administração do Teatro de Bolso, fato que causou revolta entre os artistas por se tratar de um personagem não afeito à realidade da classe teatral.

O posicionamento dos artistas com a retomada do Teatro de Bolso passou a marcar uma posição estratégica, uma espécie de “trincheira” para o movimento teatral de “resistência”, ou como informa Wilson Heindenfelder, (...) tanto é que quando fecharam e meteram o pé isso cria uma celeuma grande ali, também é um ato muito mais político do que administrativo, meter o pé na porta do teatro, assumir o teatro”.

Fazia-se necessário para o movimento a radicalização da oposição conforme o seguinte quadro daquela tarde de junho de 1983, relatado assim por Fernando Leite: “(...) agora vamos retomar o teatro e saímos e fomos para a porta do Teatro, arrombamos o teatro e aí deu polícia, era tudo que a gente queria que acontecesse (...) Foi final de tarde (...) acho que duas ou três horas da tarde (...)”. Segundo os entrevistados, estavam presentes todas as lideranças dos grupos amadores de teatro: Anthony Garotinho, Orávio de Campos, Dedé Muylaert, Avelino Ferreira, Félix Carneiro, dentre outros personagens, indicando a ampliação da adesão à causa política da ARTA.

Logo, na reabertura do palco do Teatro de Bolso em 5 de agosto de 1983, a peça escolhida pela ARTA não teria sido por meio de orientação aleatória. “Alguém quer comprar um sonho?” escrita por Dedé Muylaert (sob pseudônimo Pedro Laccourt) com direção de Luís Carlos Soares estreou a nova fase do Teatro de Bolso ali dirigido pela ARTA. A consideração primeira de que Dedé, Luís Carlos e Avelino, que também participava da peça, eram quadros efetivos da ARTA naquele momento, parece ser importante, mas apenas superficial para a compreensão do evento.

“Alguém”, que retratava o grau de marginalidade sofrida pela geração brasileira dos anos de 1970, (no dizer de Dedé, os “filhos da bomba”), em termos de amadurecimento político em tempos de restrição à liberdade, parecia encarnar (ou “materializar”, para acessar o vocabulário de Raymond Williams) um sentimento próprio da geração que estava lentamente se configurando no teatro amador campista: o grau de “marginalidade” como condição inviabilizadora para a efetivação dos projetos coletivos. Nestes termos, o repertório da geração falava mais alto. A sua condição de “resistência”, típica dos grupos emergentes de teatro amador analisados aqui, manifestava toda a sorte de tensões com a ordem dominante. De modo que o “viver à margem” passa a ser a feição própria de uma condição de “resistência” assumida por tais grupos.

Visto por este ângulo, o entendimento sobre a escolha da peça passa a ser representativa do então momento: se a condição “marginal” está diretamente atrelada à perspectiva de lutas e tensões com a ordem dominante, a busca pelo protagonismo histórico enveredada com a reativação da ARTA significava a luta por “hegemonia”. Isto é, deixar as “margens” e caminhar em direção ao

“centro”. Não por outro motivo, a última cena de “Alguém” trazia Avelino como o personagem “Deus Aton”, que pronunciava: “(...) para acharem o sonho, eu vos condeno à luta.”¹⁹⁷

Os limites entre a demarcação do que seria aproximado a uma “vanguarda estética” e uma “vanguarda política” são quase que imperceptíveis, de acordo com Rancière (2005). Entender Avelino Ferreira ocupando o cargo de presidente da ARTA, e simultaneamente, representando um personagem que conclama a sua geração à luta nos palcos do Teatro de Bolso me parece o ponto central para conseguir o mapear os sentimentos e os pensamentos de determinados indivíduos e grupos no tempo em que estes estão projetando seus novos horizontes. Ou mesmo, como aponta ainda Rancière (2005), analisar a partir daí o modo de articulação entre maneiras de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar as suas relações. De acordo com Luís Carlos Soares, então diretor de “Alguém quer comprar um sonho?”:

“Então, pessoas eram jovens que ocuparam o Teatro de Bolso p'ra se ter um espaço p'ra trabalhar, p'ra se fazer arte. A questão de nós sediarmos para fazer 'Alguém Quer Comprar Um Sonho'. Nós pegamos o teatro destruído, cara, tivemos que refazer tudo, tudo. Lembro que choveu um dia dentro do espetáculo. Destruído, nós pegamos o teatro destruído. Aquele sistema de iluminação não pegou fogo com os grupos de lá, não matou todo mundo porque Deus não quis (...) Eles não gostavam da gente porque a gente era muito anárquico (*risos*)”

“Alguém” permaneceu em cartaz durante três finais de semana no Teatro de Bolso no mês de agosto de 1983, a partir do acontecimento da ocupação sob a direção artística de Maria Helena Gomes, mas ainda sob administração de Nilton Silva por indicação de Zezé Barbosa. As intenções da geração se vinculavam em termos de seus sentimentos através das peças representadas. No mesmo ano de 1983, “O Auto do Lavrador” do Grupo do SESC em março e “Precisa Acontecer Alguma Coisa” do Grupo Abertura em outubro foram encenadas.

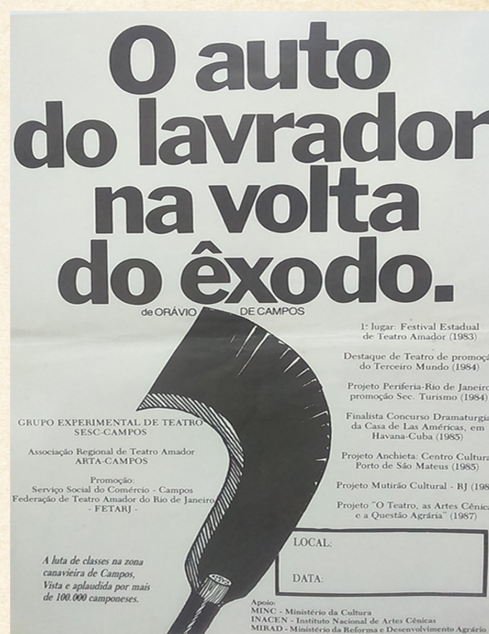
“O Auto do Lavrador” representada em março ainda no Teatro do SESC e “Precisa” já no Teatro de Bolso em outubro daquele ano se conectam diretamente à estrutura de repertórios e processos que foram sendo gestados pelos grupos amadores, não exatamente em função da tomada efetiva de poder como no caso da ARTA, mas podendo ser visualizadas como formas de comunicação dos sentimentos materializados na produção e na representação teatral campista. É importante demarcar, no entanto, que estas peças teatrais figuravam como produções derivadas das rotinas dos grupos representativos de formas mais “opositoras” dentro da geração, e que por estabelecerem um movimento de choque com a ordem dominante em Campos naquele tempo

¹⁹⁷ Conforme Caderno da peça “Porta Aberta – órgão de divulgação do Grupo Art-Porta Aberta – Aberta – Agosto de 1983 – 'Alguém quer comprar um sonho?’”

(simbolizadas nos textos das peças pelas “usinas”, pela “Igreja”, etc.), lograram uma posição de maior centralidade e/ou protagonismo histórico no período após o ano de 1983.



Img. 18



Img. 19

Na Imagem 18, convite da peça “Alguém quer comprar um sonho?” do Grupo Art-Porta Aberta de 1983.
Na Imagem 19, cartaz de “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” do Grupo Experimental do SESC em 1983.
(Ver Lista de Imagens).

4.3. O Teatro de Bolso é de quem?: artistas do Teatro contra a Prefeitura Municipal

Após 1983 a ARTA passou a dividir a administração interna do Teatro de Bolso com a Prefeitura Municipal no Governo de Zezé Barbosa. No entanto, as relações políticas entre ARTA e Prefeitura como dispostas historicamente por meio de tensões e conflitos desde os anos de 1960, com a fundação da própria Associação e a construção e inauguração do Teatro de Bolso, não estiveram em repouso durante os anos de 1980. Podem ser entendidas a partir daí, segundo a versão de Fernando Leite em entrevista, como “uma luta interna, um cabo de guerra.” No entanto, este processo de lutas que visualizo no decorrer da década estudada deve ser analisado enquanto radicalização do embate entre formas opostas de ver e sentir o teatro expresso através dos conflitos em torno do Teatro de Bolso.

Cumprir acentuar que estes embates que são presenciados entre os artistas e a Prefeitura Municipal entre 1983 e 1988, na gestão de Zezé Barbosa, começaram a se configurar antes mesmo de 1983, localizados que estiveram inicialmente quando do evento da cessão do Teatro à municipalidade em 1976. O Teatro de Bolso foi fechado pela Prefeitura em 1977 para a realização de reformas internas durante o mandato de Raul Linhares como Prefeito, o que soou para os artistas como uma forma de inviabilizar as primeiras experiências de resistência no teatro amador que se configuravam naquela altura. Primeiro com o *Persona* de Churchill e depois o *TECD* de Orávio.

Quando o Teatro é reaberto em agosto de 1978, Raul Linhares indica o primeiro administrador do espaço. Tratava-se de Belcy Drummond. Recordo que este personagem, tendo sido um dos fundadores da ARTA em 1965, ocupava uma posição de destaque no amadorismo teatral campista, uma vez que representava uma das linhagens fundantes do teatro amador local: o Teatro Regional de Comédias (TRC).

A incorporação de Belcy enquanto personagem central à estrutura administrativa da Prefeitura, no entanto, parecia portar sutis afinidades com a percepção do Poder Público Municipal sobre a produção teatral, e por conseguinte, sobre a utilização do espaço do Teatro de Bolso. Sobre isto, Ana Maria Coelho aponta em entrevista: “Porque Belcy era uma pessoa muito tradicional né, era uma pessoa já tinha mais de 60 na época, e ele não entendia, ele achava que o pessoal era bagunceiro porque fumavam maconha, aquele negócio lá, e ele não admitia isso.” A presença de um administrador no espaço do Teatro de Bolso começou a criar profundos incômodos aos artistas de teatro ainda em fins dos anos de 1970, num contexto ainda marcado pelos tempos de restrição à liberdade pelo regime militar.

Noto que tal circunstância histórica já havia singularizado a experiência do TECD no Teatro de Bolso anos antes, com sua saída traumática do espaço em fins de 1975, quando o espaço é cedido e fechado. O Poder Público Municipal começava a compreender aquele espaço como sendo representativo de novas formas de pensar e sentir que não se encaixavam em determinados padrões institucionais determinados pela Prefeitura. Por isto, a indicação de Belcy Drummond em 1978 para administração do Teatro de Bolso pode ser mesmo aproximada a noção de Raymond Williams (2011c) de uma “forma cultural residual”.

A “forma dominante” simbolizada pela ARTA nos anos de 1960 já se deparava em fins dos anos de 1970 com uma condição significativamente tensionada pela cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura e pela fragmentação da Associação a partir de 1976. Nos termos gramscianos, a “hegemonia” assumida pela ARTA a partir de 1965 passou a sofrer abalos estruturais em seu protagonismo histórico devido a ocorrência destes fenômenos, representando, do ponto de vista de seu desenvolvimento contraditório, a constituição de “brechas históricas” que serviram enquanto condições para a emergência lenta de certas formas de “resistência” no teatro amador campista. Em alguma medida, estas turbulências sentidas na estrutura teatral campista foram motivadas pela própria emergência das experiências de resistência com o Persona e o Teatro Escola.

Deste modo, a própria figura de Belcy Drummond, no sentido das formas culturais assumidas por este personagem na história do teatro amador campista já não se colocavam no vigor de suas influências culturais porque contestadas internamente ao movimento teatral pelas formas emergentes dos anos de 1960 e 1970. A indicação de Belcy pelo Prefeito Raul Linhares cumpriria uma tentativa de adequar uma nova condição histórica (qual seja, a perspectiva de resistência teatral contra o horizonte da repressão militar) à uma vertente consagrada de fundação das artes cênicas na cidade de Campos desde os anos de 1950.

A Prefeitura via em Belcy uma espécie de “forma residual” na medida em que o personagem, produzido a partir de outro tempo histórico, poderia ocupar uma posição de adaptação à aquele “novo” estado de coisas. Com Williams (2011c), entendo a posição de Belcy na estrutura teatral campista como representativa de “(...) experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores.” (Williams, 2011c, p.56).

Como “forma residual”, o significado de Belcy do ponto de vista administrativo do Poder Público Municipal se mostrava de modo estratégico na tentativa de reprodução de um estilo de pensar e sentir o teatro campista, reputados outrora, como dominantes. Conforme conta Avelino Ferreira em entrevista:

“(...) ele [Raul Linhares] ajeitou o Teatro de Bolso, só que ele bota Belcy Drummond que era um cara do teatro antigo, Belcy é que expulsou Garotinho do teatro, que tinha uma cena dessa peça que tinha um garoto jogando bola, uma cena (...) Eu acho que era “Precisa acontecer alguma coisa” tinha uma cena assim. Aí Belcy falou: “aqui não é lugar de brincar de bola não rapaz (...)”

A prática de Belcy Drummond na dinâmica interna do Teatro de Bolso a partir de 1978 revelava mesmo por parte da Prefeitura a imposição de um tipo de fazer teatral que soava aos artistas da “resistência”, como os entrevistados próprios se proclamavam, ainda naquele tempo, como a atribuição de uma responsabilidade de “inspetor” a Belcy. Este era o porta-voz de um teatro amador dos tempos de fundação da ARTA, portanto, visto pela Prefeitura como agente cultural legitimado por esta em nome da “organização” do espaço do Teatro de Bolso.

Ilustrativas destas primeiras lutas entre os artistas e a Prefeitura na condução do Teatro de Bolso foi a alteração do nome do Teatro de Bolso para “Teatro de Bolso Procópio Ferreira”, pela Lei número 3.634 de 20 de setembro de 1979, decretada pela Câmara Municipal de Campos e sancionada pelo Prefeito Raul Linhares. A medida, naquele momento endossada por Belcy Drummond, gerou insatisfações em setores da classe teatral, basicamente representados por Orávio de Campos (naquela altura já ocupando alguma posição de centralidade no Grupo do SESC), que desejavam que o nome do Teatro passasse a ser “Teatro de Bolso Múcio da Paixão”, como assim era identificado o teatro abrigado nas dependências do SESC.

A oposição entre Belcy Drummond e os artistas reunidos a partir da posição assumida por Orávio em 1979 e 1981 também foi deflagrada a partir do acontecimento da agressão de Belcy a Félix Carneiro em setembro de 1981.¹⁹⁸ Félix Carneiro, egresso do TECD e do Grupo Experimental do SESC com Orávio, já havia experimentado o caso da censura à sua adaptação de “O Rei da Vela” no Festival Universitário de Campos em 1980 pela Faculdade de Direito de Campos, vindo a mobilizar os jovens personagens naquele momento. Em 1981, Félix Carneiro atuando na função de iluminação da peça “Blue Jeans”¹⁹⁹ de Wanderley Aguiar e Zeno Wilde (peça pioneira na temática sobre a prostituição masculina no teatro campista), é agredido, de modo fortuito, com socos por Belcy Drummond na saída do Teatro de Bolso. Os artistas se revoltam e pedem a exoneração de

¹⁹⁸ Conforme notícia lida no jornal “Monitor Campista” de 5 de setembro de 1981.

¹⁹⁹ De acordo com Alvarenga (1993) : “O primeiro trabalho do Grupo Uniart foi com a montagem de Blue Jeans, de Zeno Wilde e Wanderley Aguiar, em agosto/setembro de 1981, no Teatro de Bolso, com o seguinte elenco: Luís Ricardo de Souza, Antônio Carlos Tunico, João Vicente Alvarenga, Carlos Germano Pavena, Ronaldinho Pereira, Ricardo Lessa, Amauri Joviniano, Ney Gomes, com a participação de Orávio de Campos Soares.” (Alvarenga, 1993, p. 178).

Belcy do cargo de administrador do Teatro por Raul Linhares, o que vem a acontecer em 15 de setembro de 1981.²⁰⁰

Tal fenômeno se tratava também, como posso inferir, como o início do processo de materialização das lutas, naquele momento, não exatamente entre ARTA e Prefeitura, na medida em que a Associação não se colocava como força política concentrada nas dinâmicas internas da estrutura teatral, mas entre os artistas da “resistência” (como no caso de Félix Carneiro) e a formalização de uma ordem convencional atribuída pela Prefeitura através dos posicionamentos de Belcy.

Importante demarcar aí também que as primeiras movimentações dos conflitos antes mesmo da reativação da ARTA em 1983 estavam acirradas mediante o jogo dialético de posições *entre* os artistas e a Prefeitura Municipal, mas também pela ocupação de espaços de determinados representantes do teatro campista *por dentro* da Prefeitura. Após a exoneração de Belcy em setembro de 1981, João Vicente Alvarenga que naquele tempo era vice-diretor do Teatro de Bolso (subordinado, pois, à Belcy), é nomeado como diretor do Teatro ainda em 1981, por Raul Linhares. Também nos idos de 1981, o jornalista Prata Tavares, mantendo relação histórica com as questões políticas relativas ao teatro campista desde 1976, no episódio da cessão do Teatro de Bolso, ocupava a posição de diretor do Departamento Municipal de Cultura durante o governo de Raul Linhares. Observo que esta característica foi constitutiva da própria gênese da estrutura teatral campista que, ao menos desde os anos de 1960, com seus principais feitos, sempre manteve relação muito próxima com o Poder Público Municipal.

No entanto, no que se depreende das falas dos personagens, havia diferenciações entre as figuras de Belcy e João Vicente, uma vez que este, também artista emergente a partir do Teatro Escola com Orávio, nutria sentimentos mais afinados aos grupos amadores de “resistência” no início dos anos de 1980. Foi justamente a demarcação entre estes dois universos e repertórios distintos que provocou a tomada de decisão estratégica de Zezé Barbosa, de acordo com os entrevistados, com a indicação do segundo administrador do Teatro de Bolso, o jornalista Nilton Ferreira Silva, em maio de 1983.²⁰¹ As lutas contra a administração do Teatro de Bolso a partir daquele momento foram potencializadas no sentido da reativação da ARTA em junho de 1983. As memórias dos personagens sobre Nilton Silva são construídas por Luís Carlos Soares, como neste trecho de sua entrevista:

²⁰⁰ Conforme notícia lida no jornal “Monitor Campista” de 16 de setembro de 1981.

²⁰¹ Para melhor visualização desta intermitência do Teatro de Bolso, ver Quadro 2, em “Apêndice”.

“Eu me lembro muito do Nilton Silva, me lembro muito. Nessa época do Nilton Silva (...) E as produções eram lá dentro e o Nilton Silva acabava com a gente, não deixava pra ensaiar (...) Mas ali foi por causa disso, porque a gente não tinha a liberdade que a gente queria dentro do Teatro de Bolso.”

O sentimento de “liberdade”, também nutrido pelos grupos teatrais campistas que emergiram nos anos de 1980, como percebo na fala de Luís Carlos Soares, projetava na dimensão do espaço físico do Teatro de Bolso um desejo de um fazer “livre”, associado frequentemente à sua condição “marginal”. Contudo, para os artistas a partir de 1983 reunidos sob a bandeira da ARTA se tratava de um choque de sentimentos e práticas na dinâmica interna da utilização do Teatro.

A condição de “marginal” assumida pelos artistas amadores (ou “libertária”, como informa Maria Helena Gomes em sua entrevista) na medida em que caminhava ao centro dos debates políticos em torno de seu movimento enfrentava, materializado pela luta pelo espaço do Teatro de Bolso, tensões e conflitos, o que gradualmente contribuía para a configuração de múltiplos aspectos constitutivos de uma “estrutura de sentimentos”, como nos termos de Williams (2011; 2010), a partir das práticas e sentimentos relativos aos grupos analisados. Wilson narra a presença da figura do administrador Nilton Silva, a partir de 1983, como um elemento de cerceamento da utilização do espaço do Teatro de Bolso, num sentido oposto aquele pretendido pelos artistas:

“Nilton Silva era um cara bronco, um cara fechado mas ele fazia questão quando ele entrava no teatro (...) ele era muito zeloso com o teatro, ele dizia que os grupos de teatro eram baderneiros, iriam danificar, ele cuidava do teatro como se o teatro fosse a casa dele mesmo, então ele não tinha (...) tanto é que quando a ARTA assume o Teatro de Bolso e Avelino se torna o diretor naquele tempo, era um lugar que você dizia “eu quero ensaiar aí”, e você ensaiava (...) às vezes você estava no centro da cidade, vou dar um pulinho no teatro (...)”

Faz-se importante registrar que, entre 1983 e 1985, a ARTA sob direção de Avelino Ferreira, e a administração do Teatro de Bolso ocupavam o mesmo ambiente no espaço do “teatrinho”. A Prefeitura com Zezé Barbosa havia decidido recuar estrategicamente no sentido da indicação da direção artística do Teatro de Bolso, que passou a ficar por conta de Maria Helena Gomes, ainda que o Poder Público mantivesse o controle do espaço com Nilton Silva. O convívio entre os artistas e Nilton Silva revelavam, segundo os entrevistados, o grau de tensão engendrada na relação ARTA-Prefeitura.

Tratava-se, pois, desde a ocupação de julho de 1983, de um espaço disputado por ambas as forças políticas, no cotidiano das produções teatrais. Os desentendimentos entre os artistas e Nilton Silva se acirraram, uma vez que este personagem, segundo conta Maria Helena Gomes, dizia não

reconhecer a entidade presente no espaço físico do teatro, o que levou a entidade a deixar o Teatro de Bolso, em junho de 1985. Apenas com a eleição da nova chapa da ARTA,²⁰² em 15 de maio de 1985, tendo como presidente, Maria Helena Gomes (vinculada não tão mais ao Grupo Experimental do SESC, mas ali também ao GATI e ao Cena 7, fundado por esta), e vice-presidente, Avelino Ferreira (ligado ao Grupo do SESC), que a ARTA ocupa um espaço definitivo (embora não ausente de tensões) dentro do Teatro de Bolso. Maria Helena aponta para o conflito interno ao TB:

“(...) nesse momento inclusive o Teatro era dividido assim, tinha uma salinha, uma administração da ARTA e uma da Prefeitura no mesmo espaço, fez lá, inclusive atrapalhou os artistas porque a gente usa muito o bastidor pra colocar cenário, pra carpintaria teatral mesmo, aquela entrada de serviço ali é da maior utilidade, tinha artista que deixava cenário lá um mês era uma loucura, acabava a peça acabou tira, e era um embate muito grande a Prefeitura administrava, a ARTA também, era o Nilton numa sala e eu na outra (...)”

Na percepção dos artistas, o Teatro de Bolso era mais que um espaço físico dedicado às apresentações teatrais. Para isto, os personagens também tinham, embora de maneira restrita (pois concentrado a partir das ações do Grupo Experimental) o Teatro “Múcio da Paixão” do SESC. O que sobressaía era o entendimento do Teatro de Bolso como espaço decisivo de “sociabilidade política” para uma geração que, já havia sido inspirada pelas histórias e memórias de “resistência” de Churchill e Orávio, em suas propostas de um “teatro-debate”, motivando a permanência dos artistas no espaço do teatro.

Em termos empíricos, sublinho a partir dos posicionamentos dos artistas entrevistados que, representando o Teatro de Bolso como espaço próximo às suas trajetórias e dos movimentos de “resistência” teatral erigidos antes dos anos de 1980, os artistas atribuem uma dimensão de “fórum político”²⁰³ propriamente dito ao “teatrinho”. Maria Helena Gomes salienta as lutas internas com a administração do Teatro de Bolso:

“(...) porque entendo até hoje que a porta do teatro tem que tá aberta, as pessoas tem que entrar, os grupos precisam ensaiar, ele entendia que tinha que ter horário, então a galera que fazia faculdade, saia da faculdade às 22 horas, não tinha como

²⁰² A Chapa “Cena Aberta” eleita em 15 de maio de 1985: Maria Helena Gomes – Presidente; Avelino Ferreira – Vice-presidente; Tito Miranda – 1º secretário; Ana Beti Braga e Silva – 2º secretário; Leonice Pereira Barreto – 1º tesoureiro; Elizabeth de Mattos Carneiro – 2º tesoureiro; Félix da Silva Carneiro – Diretor Artístico; Wilson Renato Júnior (Wilson Heindenfelder) – Diretor de Relações Públicas; Conselho Fiscal – Orávio de Campos Soares, Wilma Rangel Braga, Aliete Viana Lopes, Suplentes – Felício Rizzo, Marisa Almeida e Luiz Claudio Rodrigues. (Alvarenga, 1993, p. 215)

²⁰³ Fazendo menção a noção de “teatro como fórum político” trabalhada por Raymond Williams em “Política do Modernismo” (2011), na qual pode ser entendido como recurso para “(...) o entendimento do caráter complexo do próprio teatro de vanguarda e, em especial, de suas relações com a política.” (Williams, 2011, p. 76).

ensaiar porque o teatro tinha que fechar, e eu falava com ele que não, que o teatro tinha que (...) ficar aberto, e eu ficava lá aguardando todo mundo chegar e ia embora de madrugada porque tinha que ficar aberto, então esses embates de poder, de querer administrar (...)

Segundo a visão dos entrevistados, a presença de Nilton Silva como administrador do Teatro de Bolso, de 1983 até 1988, quando do final do mandato de Zezé Barbosa, demonstrava que este havia percebido a posição “entrincheirada”, se assim posso afirmar, dos artistas no espaço do teatro. As lutas por “hegemonia” deflagradas, com base na atuação política da ARTA, a partir da busca pelo monopólio do Teatro de Bolso mobilizavam, simultaneamente, a luta pelas condições materiais de produção dos artistas (em termos de um espaço de produção e divulgação) e os sentimentos de ligação orgânica com tal espaço, ainda que sua utilização entre o final dos anos de 1970 e os anos de 1980 tenha sido fragmentada pelos processos de fechamento verificados pelos artistas em relação ao “seu espaço”.

Para ter maior clareza sobre as lutas por “hegemonia” travadas durante toda aquela década, a respeito do Teatro de Bolso, segundo as vozes dos entrevistados, cito o caso da inauguração do letreiro na fachada do Teatro de Bolso em janeiro de 1987. Naquele ano, a conjuntura política que cercava o movimento teatral já apontava a centralidade ansiada por Anthony Garotinho, que em 1986, havia sido eleito para o cargo político de Deputado Estadual pelo PDT de Campos. Com Anthony Garotinho, alguns personagens do então Grupo Abertura, que encenou sua última peça teatral em 1985 (“Brava Gente Brasileira”), também adentravam o diretório municipal do PDT, como Fernando Leite e Sergio Mendes. Esta legenda representava já no início dos anos de 1980, sobretudo com Orávio de Campos, Avelino e Maria Helena Gomes, o espraiamento de um ideário de esquerda internamente ao movimento teatral de “resistência”.

Lendo este cenário político emergente em Campos em meados dos anos de 1980, Zezé Barbosa, segundo os relatos, procurou demarcar politicamente o espaço do Teatro de Bolso sob sua ação, e em janeiro de 1987, depois de permanecer fechado durante o final de 1986, reabre o teatro após reformas. Mas, na fachada do Teatro de Bolso havia depositado a marca de sua influência em relação ao processo de lutas em torno daquele espaço.

O nome “Governo José Carlos Vieira Barbosa”, segundo Maria Helena Gomes causou ali impacto entre os artistas: “um dia a gente é surpreendido com aquela fachada enorme com nome e aí foi mais um embate da gente (...)”. O caso do letreiro do Teatro de Bolso deu mostras de que, no processo de “luta por hegemonia” pelo espaço do Teatro, funcionaria como a expressão mais acabada da “guerra de posições”, como afirmo a partir de Gramsci (1999), de modo que as dinâmicas internas na luta pelo espaço significavam a demarcação das estratégias de cada contendor

naquele embate. Zezé, conforme apontam os entrevistados, sentia ali também a emergência das forças políticas derivadas das experiências de “resistência” do movimento teatral amador. Segundo Fernando Leite:

“Ah, foi um susto (...) quando nós nos deparamos com aquilo, foi uma reação, foi um rastilho de pólvora porque aquilo foi uma provocação insana do poder, você tinha o movimento de resistência, forte, organizado, vigoroso, atuante, destemido, disposto ao que fosse necessário, aí vem o bedel [Nilton Silva] da Prefeitura e diz o seguinte: “No letreiro vai constar o nome do Prefeito (...)”, ah não vai (...) vai, não vai (...) nós demos um prazo à Prefeitura ou a Prefeitura tirava ou nós arrancávamos o letreiro, já tínhamos arrombado a porta do teatro, foi outra derrota boba que eles se impuseram (...)”

Segundo os entrevistados, a reação imediata à “provocação” de Zezé, assim entendida pelos artistas, demonstrou uma tomada de posição, ao menos simbólica, na “guerra de posições” em meio ao processo de lutas que atravessou toda a década. Os artistas, conforme relata Fernando Leite, retiraram o nome do Prefeito do letreiro do Teatro poucos dias depois: “Com marreta e tudo (*risos*), entramos com martelo, com marreta, com escada, vamos tirar, vamos arrebentar tudo aqui (...)”. Fato é que, já em 1987, com a eleição de nova diretoria da ARTA, tendo novamente Orávio de Campos Soares como presidente, o vigor do movimento teatral amador já parecia, como posso inferir, bastante vinculado às dinâmicas políticas que permeavam o contexto histórico pré-eleitoral, do pleito municipal que seria realizado em novembro de 1988.

O embate radicalizado entre ARTA e a Prefeitura de Zezé Barbosa, acima de tudo, mostrava que nunca houve, desde o nascimento da Associação nos anos de 1960, relativa autonomia da estrutura teatral campista nos termos de sua produção e manutenção de seus espaços. ARTA e Prefeitura se conheciam de outros tempos. Mas, ao que indicam os dados analisados sobre tal ligação histórica, parece ter sido nos anos de 1980 que esta relação política se tornou mais tensa e conflituosa, na medida em que os conteúdos que estavam impressos em suas linhas de ação tinham se transformado, e portanto, causado turbulências no processo de emergência de novas formas culturais e políticas.

Sob a adesão, segundo Orávio, da “juventude da época e das pessoas mais conscientes da comunidade que viram que tinham necessidade de mudar”, o movimento teatral amador, notabilizado historicamente por seu caráter de “emergência”, uma vez baseado no sentimento de “resistência” em relação ao poder constituído, ambicionava pretensões maiores em decorrência do próprio fenômeno da “luta por hegemonia”, primeiro em relação à retomada da ARTA e depois em relação ao Teatro de Bolso.

A declaração da “luta” contra a Prefeitura fazia reforçar os laços entre os artistas e grupos

teatrais, no que se referia basicamente àqueles analisados no decorrer desta tese. Não se tratando, pois, de unidade irrestrita em torno da causa, uma vez que a heterogeneidade e as contradições inerentes a cada experiência se apresentavam como marca de suas identidades. A “geração do Teatro de Bolso”, como delimitar sob a forma de recurso analítico, pode ser entendida até aqui como uma “categoria”, já que está atenta às variações históricas experimentadas por cada grupo na produção dos sentimentos em relação ao seu ímpeto de luta, a relação com o Teatro de Bolso, a sua condição marginal, os quais passo a sistematizar sob a luz das “estruturas de sentimento”.



Diretores da Arta tomam posse no Calçadão com ato público

Img. 20



Img. 21

*Imagem 20, posse da diretoria da ARTA no Calçadão de Campos em 1987.
Na Imagem 21, o letreiro do Teatro de Bolso com o nome de Zezé Barbosa em 1987.
(Ver Lista de Imagens).*

4.4. A “Geração do Teatro de Bolso” e as “estruturas de sentimentos”

A compreensão sobre a “Geração do Teatro de Bolso” a partir da categoria de “estrutura de sentimentos”, baseada na contribuição de Raymond Williams, está fundada aqui na delimitação de três eixos analíticos que servem como pistas para mapear os mais substantivos sentimentos e intenções expressos nas falas dos personagens entrevistados. Os três pontos estruturadores das percepções dos artistas de teatro podem ser concebidos como: 1) a *“luta” como sentimento e a possibilidade de construção do “futuro”*; 2) *o sentimento de pertencimento ao Teatro de Bolso*; 3) *o sentimento “marginal” contra as forças dominantes (“convencionais”)*. A sistematização de tais eixos tenta dar conta de visualizar com alguma nitidez, a partir do campo, a categoria de “estrutura de sentimentos”, entendendo esta como provida de fluidez que não permite ao pesquisador encerrá-la numa ou outra classificação mais estrita.

De acordo com as análises e descrições empreendidas até aqui, a partir dos artistas e grupos teatrais, posso matizar que a dimensão da “luta” é parte constitutiva do sentimento de geração. Isto é, o processo de luta está na gênese mesma dos grupos Abertura, Art-Porta Aberta, Experimental do SESC e Gente é pra Brilhar, ainda que em menor ou maior grau para um ou outro. Desde a época de suas formações no movimento estudantil, tanto o Abertura quanto o Art-Porta Aberta verificaram conflitos no seu processo de vir a ser, e em alguma medida, estes conflitos inerentes às suas formas de existência concreta operaram como configuradores de um sentimento de luta que percorre a trajetória dos grupos e artistas.

No caso do Abertura, flagrei a intenção dos personagens Anthony Garotinho e Fernando Leite, ainda enquanto estudantes secundaristas do Liceu de Humanidades no sentido dos conflitos estabelecidos na rotina interna da instituição, quando aqueles e seus colegas, na esteira do movimento estudantil organizado em torno da LAECE empreendem um processo de explicitação das oposições com a direção escolar e mesmo com as formas teatrais representadas pela professora Jurema Cruz. Também em relação ao Grupo Art-Porta Aberta, com Dedé e Luís Carlos Soares, as lutas se deram mesmo com a direção da Faculdade Cândido Mendes, quando da apresentação de “Trilhas” em 1982. Em ambos os casos os personagens ou os grupos foram expulsos pelas unidades de ensino, provando que o processo de luta iniciado havia gerado turbulências em relação às “convenções” instituídas.

Em relação ao Grupo Experimental do SESC, o processo de lutas em sua formação se deu mesmo a partir da experiência primeira de “resistência” do Teatro Escola com Orávio nos anos de 1970. Não é correto afirmar que o Grupo Experimental do SESC representou uma evolução natural

do Teatro Escola de Cultura Dramática. Mas que houve o despertar de afinidades eletivas entre uma e outra trajetória.

Pela proximidade entre o encerramento da experiência do TECD no Teatro de Bolso em fins de 1975 e a emergência do Grupo do SESC com Orávio se passou pouco tempo, de modo que o Grupo que Orávio reúne a partir de 1978 no SESC era composto pelos membros egressos do TECD: Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Félix Carneiro, com a adesão de Avelino Ferreira, um ano depois. Já a experiência do Gente é pra Brilhar exatamente apresenta uma forma de luta no que tange ao seu repertório teatral, que versava sobre questões sociais, do universo cotidiano, ressaltando a heterogeneidade entre os grupos teatrais dos anos de 1980. Este choque de repertórios foi sentido pelo grupo quando de sua saída das dependências internas do Movimento Jovem Cristão (MOJOC), pelo viés crítico aplicado às peças de orientação religiosa.

Sendo assim, entendo *a luta como um sentimento* para os grupos teatrais analisados, porque ela é mobilizada em suas experiências iniciais de suas trajetórias, sendo portanto, aquelas responsáveis por fazer nascer, com base em Raymond Williams, uma *forma cultural emergente*. Em Williams (2010, 2011), entendi a noção de “emergência”, como aquele processo que por sua natureza formativa, provoca, sob condições históricas precisas, transformações e/ou perturbações na ordem vigente, observada por Williams também como uma “convenção”. Somente as formas culturais de caráter emergente podem, numa leitura rigorosa das categorias de Williams, contribuir para a configuração das “estruturas de sentimento”, estas que podem revelar, por assim ser, oposições agudas em relação às formas culturais dominantes.

Em relação aos grupos estudados, este processo de emergências de formas culturais esteve simbolizado pelo sentimento de “resistência”. Quer dizer, desde as primeiras experiências de resistência no teatro amador campista, com Orávio e Churchill, foi sentido que havia alguma inconformidade com a ordem dominante, uma espécie de incômodo e de negação à reprodução de certas determinações tidas como convencionais, como aquelas impostas pela ARTA em meados dos anos de 1960, quando a Associação foi fundada.

No escopo dos grupos teatrais dos anos de 1980, este sentimento de “resistência” foi potencializado pela ideia de “abertura política” vivenciada no início daquele decênio. No que tange às experiências destes grupos, a ideia de “abertura” (que está como marca na identidade de dois grupos: o Grupo Abertura e o Art-Porta Aberta) se projetou enquanto uma condição histórica concreta, fator também levado em consideração por Williams na apreciação das “estruturas de sentimento”. Ou seja, nem todo movimento surgido a qualquer momento e a qualquer tempo pode ser representado categoricamente sob as “estruturas de sentimento”.

Ainda que não haja um condicionamento estrutural de certas formas econômicas (as

“condições objetivas”, como na leitura de um “marxismo vulgar”), a produção da cultura, no caso do teatro amador campista, de um repertório de processos, esteve intimamente ligado em sua gênese a um sentimento de que havia um momento propício para o desenvolvimento de formas emergentes a partir da “resistência”. Sobre isto, Artur Gomes diz que: “(...) a gente estava no auge de um momento de uma possibilidade de uma abertura porque a ditadura aí já tava entrando no início dos anos 80, ela já está agonizando, e de alguma forma a gente aproveitava isso na escrita, aproveitava esse momento (...)”. Não sendo uma atitude programada, planejada, a configuração de um sentimento de “resistência” organicamente ligado à dimensão da luta propriamente dita, foi gestando, de modo processual, um “movimento”.

Isto é, como percebe Williams, uma noção de intenção dos indivíduos em seus grupos foi se plasmando aos poucos mediante o compartilhamento de determinados valores, práticas e sentimentos, configurando o que Fernando Leite nomeia por “(...) força do movimento cultural e estudantil, e aí claro eu estou me referindo a todos que faziam parte desse universo, obviamente não era eu e meu grupinho fechado, éramos muitos ali (...)”.

Na percepção dos entrevistados, é interessante mapear que, na gênese deste movimento, a noção era de que se travava de algo comum, como pontua Ricardo André: “Todo mundo estava de um lado só, contra a ditadura (...) então era mais fácil, todo mundo tá junto (...) Naquela época não, todo mundo era igual, todo mundo queria mudar o mundo, nós queríamos mudar o mundo.” Longe de ser um movimento coeso e uniforme, a configuração dos grupos amadores de “resistência” também se notabilizava pelas contradições internas a cada grupo, inclusive nos modos de sentir e pensar este grau de “mudança” ou “revolução”, como nas palavras de Ricardo André.

Por nutrir este sentimento de “mudança”, ou de alteração da ordem vigente, encontradas tanto nas formas culturais de “vanguarda” quanto nas formas culturais “modernistas”, como na leitura de Williams (2010), a radicalização da luta dos grupos teatrais configurou, também sob condições específicas, um processo de “luta por hegemonia”. Ou seja, o momento em que o ímpeto mobilizado pelo sentimento de “resistência” se direciona para o sentimento de “mudança”, operando sob a forma de lutas por “hegemonia”.

Enfatizo que as categorias de “estruturas de sentimento” em Williams e de “hegemonia” em Gramsci possuem afinidades precisas em suas representações. Ou como Williams (2011c) relê a noção de “hegemonia” em Gramsci: só existe luta por “hegemonia” porque um dado sistema central de práticas não está posto como uma construção a-histórica (não sendo, pois, imutável), “(...) onde suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriados e defendidas de forma contínua, pelo menos podem ser constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas.” (Williams, 2011c, p. 52). A luta por “hegemonia”, deste modo, aparece

como produto histórico da radicalização das formas emergentes que gestaram as “estruturas de sentimento”. Daí que as lutas pela ARTA e pelo Teatro de Bolso podem ser concebidas como traços da “geração”: porque aparecem sob o formato de uma experiência, do aprofundamento de uma forma emergente até os seus limites, correndo o risco, pois, de se transformar em outra experiência quando de sua concretização enquanto forma dominante, por exemplo.

No que se refere ao segundo eixo, destaco *o sentimento de pertencimento ao Teatro de Bolso enquanto produção de uma experiência de resistência* por parte dos grupos amadores de teatro analisados. Desde as experiências do Persona e do Teatro Escola, adentrar e produzir no espaço do Teatro de Bolso significou ocupar um ambiente relativo a uma forma dominante (ou “hegemônica”, nos termos gramscianos) representada pela ARTA. O Teatro de Bolso nasceu intimamente ligado ao projeto de “hegemonia” da Associação, de modo que todas as suas imposições no sentido de restrição aos debates políticos ao final das peças nos anos de 1960, visavam cercar um espaço que era seu, privado.

É interessante notar que a emergência dos grupos teatrais já nos anos de 1980 se dá concomitantemente ao denomino nesta tese por “intermitência do Teatro de Bolso”, isto é, seus períodos recorrente de fechamento pela Prefeitura desde 1977. Isto é, o aparecimento dos grupos amadores fomentado pelo sentimento de “luta” conviveu com o acesso restrito aquele espaço teatral, devido tanto ao seu fechamento para reformas pelo Poder Público Municipal quanto pelas dificuldades para a utilização do espaço imposta pela administração do teatro indicada pela Prefeitura. Primeiro, Belcy, depois, Nilton Silva.

No entanto, há de modo recursivo nas entrevistas realizadas, a noção de que o Teatro de Bolso seria um espaço dos “afetos” e ao mesmo tempo da “luta” dos artistas. Sobre isto, Ana Maria Coelho saúda: “Eu acho que ele era uma segunda casa pra todos nós e nós cuidávamos dele como cuidávamos da nossa casa”. Fernando Leite também confirma que: “(...) a gente frequentava o SESC porque era um teatro mas a nossa casa era o Teatro de Bolso, era literalmente a nossa casa (...)”. Para os artistas que, nos idos dos anos de 1980, contavam com escassos espaços teatrais (basicamente o Teatro do SESC), a identificação com o Teatro de Bolso se situa para além de uma luta por suas condições de produção teatral, alcançando o nível de uma experiência vivida e reconhecida pelos agentes através de suas práticas e de seus sentimentos. Neste sentido, Ricardo André aborda o sentimento da “geração” a partir da experiência no Teatro de Bolso:

“(...) esses grupos de teatro amador tinham mais espaço no Teatro de Bolso, é óbvio, o público menor, acho que são duzentos e poucos lugares, até diminuiu com a reforma, mas eram duzentos e poucos lugares, e é pra nós um teatro mais mágico do que o Trianon, para a minha geração o Teatro de Bolso é muito mais importante

que o Trianon, posso falar uma besteira, meus colegas podem não concordar, mas o cheirinho de mofo do Teatro de Bolso me dá muito mais sensação de pertencimento do que o Trianon, eu sou muito mais Teatro de Bolso do que Trianon (...) Eu me emociono até hoje entrando no Teatro de Bolso.”

Reafirmo que a partir de Raymond Williams, as “estruturas de sentimento” só podem ser acessadas sob a forma de categoria, se de algum modo tangível (não sendo estas “estruturas” comumente apreendidas pela leitura estruturalista, por exemplo), as experiências que contribuem para sua formação puderem ser conhecidas. Entendo por “experiência” as primeiras formas de “resistência”, que foram compartilhadas pelos artistas mais “velhos” (como Orávio, Churchill, Maria Helena Gomes) com os mais “jovens” (Dedé, Garotinho, Fernando Leite, Fernando Rossi). Também pelas peças apresentadas pelos grupos nos anos de 1980, o processo de ocupação do teatro em 1983, as lutas contra a Prefeitura pelo monopólio do espaço. Todos estes caracteres operaram no sentido do reconhecimento do Teatro de Bolso como fórum de “sociabilidade política”, como um sentimento materializado na configuração da geração. Fernando Leite tematiza esta questão, nestes termos:

“Porque nós não tínhamos no SESC, a liberdade que tínhamos no Teatro de Bolso, no Teatro de Bolso éramos nós, era a nossa casa, pra você ter ideia tinha gente que dormia no Teatro de Bolso, eu dormi várias noites no Teatro de Bolso, minha namorada na época, tinha gente que levava pra lá, namorada, namorado, e a gente ficava no Teatro de Bolso, a gente tava na rua, de repente a gente ia e entrava no Teatro de Bolso (...) Zezé percebeu isso, que era o espaço físico da resistência, e a gente fazia o seguinte, as nossas peças pra você ter uma ideia, o Teatro de Bolso não tinha nada, recurso técnico nenhum, a gente colocava aquelas gambiarras por fora da parede, a gente colocava som do nosso jeito, a parte técnica era uma temeridade, não sei como nós não colocamos fogo naquilo tudo (...) Mas a gente resistia ali, era o nosso espaço (...)”

O Teatro de Bolso representava uma espécie de verve libertária pelos entrevistados, um lugar das possibilidades artístico-culturais e políticas, como dimensões que estavam intimamente vinculadas às identidades formativas da geração. Por esta razão, o recurso analítico pensado como forma de compreender as complexidades e contradições internas aos grupos de teatro amador nascentes em fins dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, delimitou, como acepção, a “geração do Teatro de Bolso”. Quer dizer, como os artistas pensaram e sentiram aquele espaço e como este se tornou parte de suas empreitadas, sendo portanto, imperiosa a sua retomada através do processo de ocupação em 1983. O sentimento de vinculação ao espaço do Teatro de Bolso é uma constante na versão dos entrevistados conforme indica Wilson nesta passagem: “O meu ponto alto, a minha realidade era o Teatro de Bolso (...) era pra nós a revolução, ali foi a nossa fábrica (...)”

De alguma forma, este sentimento nutrido em relação ao Teatro de Bolso pelos artistas de teatro pertencentes e/ou próximos aos grupos teatrais analisados, toca diretamente o terceiro eixo sistematizado, qual seja, *o sentimento “marginal” se configurando em oposição às formas dominantes (ou “hegemônicas”)*. A partir da análise das entrevistas, ressalto que há uma dimensão relativa a uma condição “marginal” assumida pelos artistas em suas formas culturais. Num primeiro momento, esta condição se revela enquanto um sentimento, na medida em que experimentada através das formas emergentes de “resistência”. “Ser marginal”, sentimento constante nas produções de Dedé Muylaert (em “Arte marginal”) e de Fernando Leite (em “Rumo Norte”), significa se situar fora do que é estabelecido como convencional ou dominante.

Este *sentimento de inconformidade*, típico da “resistência”, acaba por revelar oposições em relação à ordem vigente, e configurar em termos de produção cultural propriamente, *formas opositoras* (ou “oposicionistas” como em Williams). Na qualidade do desenvolvimento de formas de produção teatral também emergentes, posto que transformadoras, estas formas opositoras são cristalizadas a partir de sentimentos que são continuamente produzidos pelos agentes em suas experiências. Articulado a leitura de Williams (2011c) às falas dos artistas, estas formas opositoras se intensificam também quanto mais as formas de “resistência” ultrapassam uma condição “marginal” em caminham em direção ao centro, provocando constantes embates com as formas dominantes.

Sob este ponto de vista teórico, as experiências dos grupos amadores se revelam na condição de produtos de culturas emergentes, e que por sua condição “marginal” (entendida por Fernando Rossi nos termos de “como nós nos sentíamos naquela época, à margem. Não tinha pauta, e mesmo se tivesse pauta, como a gente ia bancar o cenário? Era tudo precário mesmo.”), verifica obstáculos ao provimento de suas condições materiais de produção teatral.

Num primeiro nível de explicação, o ser “marginal” está ligado, por exemplo, à dimensão do “amadorismo” teatral, isto é, do “não viver do teatro”, estando sujeito, portanto, às incertezas de sua lógica de produção. Na estrutura teatral campista dos anos de 1980, ao menos entre os entrevistados, somente a posição privilegiada de Orávio de Campos no Teatro do SESC o colocava sob uma condição materialmente “profissional”, em oposição aos demais personagens, que experimentavam vinculações fugidias com a produção teatral, como os membros do Grupo Abertura ou do Gente é pra Brilhar, como os relatos apontam.

Já num segundo nível de explicação, a condição “marginal” está ligada a dimensão do amadorismo, segundo a interpretação de Edward Said (2005), o que concorre para uma busca pela auto-determinação e pela liberdade de criação, ou como na expressão de Fernando Rossi que intitula este capítulo: “Eram pessoas que estavam na trincheira da resistência. É fazendo, entendeu? A

revelia de poder público. Não tinha essa coisa, poucos tinham o apoio das prefeituras, entendeu? Não existia.”

Se entendido sob este segundo plano, o sentimento “marginal” como o “ser amador” (na “(...) recusa em estar preso a uma especialidade, pela preocupação com ideias e valores apesar das restrições de uma profissão” como nota Said (2005)) poderia contribuir de modo decisivo na produção de um repertório que versaria por meio da contestação do “status quo”, direcionando através de seu desenraizamento intelectual, o seu grau de oposição às formas dominantes por meio de sua produção teatral.

Para aquela geração, na medida em que se gestava uma experiência de “resistência” (reconhecendo aí sua “marginalidade”) o seu repertório teatral ia elencando os principais elementos opostos, quais sejam, às forças dominantes, entendidas de modo heterogêneo mediante a oposição ao sistema sucroalcooleiro, às usinas, ao conservadorismo da Igreja Católica, ao Poder Público Municipal. Luís Carlos Soares assim afirma que: “A estética, 'o como fazer' era diferente, tá, o produto final, mas unia nas ideologias. Unia, porque todos queriam realmente aquela situação que tava (...)”

Para uma geração formada a partir de sua juventude ainda nos tempos do regime militar nos anos de 1970 (o que Dedé Muylaert denomina por “filhos da bomba” na peça “Alguém” em 1983), tudo que dissesse respeito ao que era tido como “dominante”, “hegemônico”, ao *status quo*, em todas as vertentes da vida social, seria potencialmente considerado um inimigo comum, algo a ser combatido. De acordo com Fernando Leite, o sentimento expresso no movimento da “geração” corria neste sentido:

“(...) na verdade aquele movimento tava dizendo não às usinas, não à Igreja, não aos jornais, não à sociedade conivente, então foi uma coisa que pra alguns foi impossível digerir mas pra outro foi difícil mas não perderam a pose, chegou um momento em que disseram o seguinte: “agora não tem mais jeito, agora vai ter mudança, então vamos nos preparar pra mudança”, mas esse sentimento de mudança ele foi aflorou (...)”

Na medida em que a perspectiva de “resistência” exerce pressões desde baixo contra ordem dominante (as “convenções” em Williams, teatrais e políticas aí), e também no sentido de que ela se desenvolve a partir do compartilhamento das experiências pelos grupos teatrais campistas, criando a fisionomia própria de um “movimento”, a condição “marginal”, ao que posso inferir, deixa de ser sentida menos no nível político do que no nível artístico. Em termos conjunturais, é o que parece ter acontecido a partir de 1983, quando da reativação da ARTA e da ocupação do Teatro de Bolso: as experiências foram atraídas pelo centro no processo de lutas por hegemonia, ainda que tenham

usufruído de uma condição precária na estrutura teatral campista. Afinal, como enfatiza Maria Helena Gomes: (...) e a gente queria romper com isso, há sempre tempo de romper, tá na hora de romper com isso, vamos romper (...) era o momento de romper com aquelas tradições, com aquela expressão política, com tudo que se propunha naquele momento.”

Às forças dominantes e/ou convencionais, que aparecem na fala dos entrevistados, também estavam associadas à figura de Zezé Barbosa nos anos de 1980, não por acaso, um representante do que Maria Helena Gomes denominava por “aquelas tradições”. As lutas por “hegemonia” que se desenvolveram a partir do Teatro de Bolso como um sentimento próprio à geração transbordou, não evolutivamente em 1988, no contexto político em que Anthony Garotinho acenava logrando protagonismo histórico nas Eleições Municipais de novembro daquele ano. Por toda aquela década, o espraiamento das forças opositoras por intermédio do movimento teatral de “resistência” projetou um ideário de transformação da realidade social campista, materializado nos discursos e nas produções teatrais dos grupos. As “estruturas de sentimento” que se configuraram a partir dos grupos analisados lograram manter, em movimento, a dimensão da “luta”, que para os entrevistados, concorreu para ser o móvel de profundas alterações na ordem, como as sonhadas pelos artistas durante os anos de 1980.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do escopo desta tese, pretendi contribuir para a elucidação do problema da emergência da “Geração do Teatro de Bolso” e de seu processo de lutas por “hegemonia” durante os anos de 1980 em Campos dos Goytacazes/RJ. Analisei os modos pelos quais se deram o aparecimento de grupos teatrais amadores na década em destaque, que significaram através de seus espaços de sociabilidade, de suas produções teatrais, de seus repertórios e discursos, um movimento de “resistência” que elencou a luta pelo Teatro de Bolso como parte constitutiva de suas experiências culturais e políticas na cidade de Campos.

Descobri o “teatro amador” campista como tema central para compreender mais de perto suas tensões e clivagens históricas, entendendo de modo processual, os modos pelos quais a cidade se fez em sua formação socio-histórica. Investigar, de modo mais geral, as dinâmicas inerentes à estrutura teatral campista concorreu para que obtivesse maior clareza sobre os variados desenvolvimentos sociais, políticos e culturais. Esta tese pretendeu flagrar os movimentos teatrais presentes na história da cidade de Campos como um meio para depurar as idas e vindas experimentadas por tantos grupos sociais e políticos, e sobretudo os conflitos e lutas engendradas por estes.

Também foi uma forma relevante de investigação metodológica a busca pela utilização da “História Oral” como campo epistemológico caro à Historiografia, e que possui também seu valor heurístico adensado à pesquisa sociológica no que se refere à construção das narrativas e memórias para a análise dos mais variados temas da vida social e cultural. Não poderia deixar de narrar acontecimentos e contextos. Sem querer reconstruir fielmente lembranças e discursos dos artistas de teatro ouvidos, logrei acessar às informações por eles dispendidas com vistas a empreender uma espécie de narrativa, através da qual o leitor pudesse percorrer os caminhos e descaminhos das trajetórias e experiências vividas pelos personagens em suas tramas.

Tal estratégia de construção da pesquisa e do texto, articulada à bagagem da pesquisa documental sobre o teatro amador campista, por meio de fontes quase que primárias, se deu de modo articulado à aproximação teórica relativa ao campo dos “Estudos Culturais”. Este campo recente de investigação sociológica, conforme pontua Cevasco (2008), me permitiu pensar, teoria e método, ao nível da experiência dos agentes, sem perder de vista, as vinculações com os contextos mais amplos.

Deste modo, no primeiro capítulo, acessei a literatura mais afinada com o universo teórico

do “materialismo cultural” com base na linhagem marxiana de Antonio Gramsci até chegar aos principais interesses de pesquisa motivados já nos anos de 1950 pelos “Estudos Culturais”. O eixo fundamental das formulações teóricas arquitetadas no capítulo primeiro foi o entendimento da “cultura” como “forma de luta”. Superando todos os essencialismos que ainda perduram em relação ao debate acerca da “cultura”, ou das dinâmicas e expressões culturais, sublinhei, a partir da contribuição localizada nas fileiras da recepção das ideias marxianas em Gramsci e nos expoentes dos “Estudos Culturais”, que a “cultura” necessita ser concebida como uma espécie de campo de batalha. Espaço onde os diversos agentes disputam lugares estratégicos para a definição sobre o que deve ser pensado e reputado como “cultura”.

A partir da análise gramsciana, recorri à análise sobre as dinâmicas culturais produzidas ao nível do cotidiano, das esferas das relações de poder, dos processos de socialização da própria política, ambiente o qual Gramsci presenciou ainda por volta dos anos de 1920 e 1930 no contexto histórico italiano. A perspectiva desenvolvida pela obra de Gramsci revitalizou o marxismo desde de dentro, ampliando o valor analítico de suas categorias na interpretação dos fenômenos de seu tempo. Aliás, o próprio contributo epistemológico de formulação das categorias validadas pelo marxismo na linha investigativa de Gramsci, se apresentou como importante pista para a demarcação dos principais aspectos teóricos a serem iluminadores do objeto de pesquisa. As categorias, segundo se depura das reflexões filosóficas gramscianas, não são construções intelectuais abstratas. São, do ponto de vista teórico, elaborações históricas que devem ser construídas pelo interesse do pesquisador para a compreensão de determinados fenômenos também historicamente demarcados.

Com Gramsci, retornei à dimensão da categoria de “hegemonia” para observar a validade desta para o entendimento dos fenômenos, caros ao pensador sardo, como a sociabilidade política, a produção e difusão da informação, os “intelectuais orgânicos”, dentre outros. A noção de “hegemonia” representa, na perspectiva gramsciana, uma possibilidade de matizar os complexos cenários históricos de desenvolvimento de formas políticas transformadoras e/ou revolucionárias. A “hegemonia”, não sendo um conceito fechado e estático, fornece base teórica para captar os distintos movimentos políticos, aqueles propriamente dominantes (ou “dirigentes”) e também as forças que a partir de dentro das dinâmicas do Estado e da sociedade civil, concorrem para uma transformação lenta e gradual num panorama tenso de lutas e embates.

Tendo como base as reflexões produzidas pelos “Estudos Culturais” germinadas no cenário britânico de meados dos anos de 1950, procurei conhecer de forma mais apurada, a contribuição dos principais expoentes daquele novo campo de conhecimentos e práticas, como Richard Hoggart, E. P. Thompson e, principalmente, Raymond Williams. Os assim chamados “Estudos Culturais” se

notabilizaram pela produção de análises operando na interseção entre distintas áreas, como a Filosofia, a História, a Sociologia e a Literatura. Dimensionaram um novo ponto de vista teórico-prático para a leitura crítica de fenômenos, agentes e conhecimentos propriamente “emergentes”, isto é, aqueles que são capazes de fazer nascer uma nova história e uma nova experiência.

Particularmente em relação aos interesses de pesquisa da tese, visualizei o pensamento de Raymond Williams como personagem central para os avanços intelectuais dos “Estudos Culturais” a partir da Grã-Bretanha em meados do século XX. Williams oferece um instigante universo de preocupações teórico-políticas que podem servir de balizas para o entendimento crítico acerca da dimensão da produção cultural, através das expressões literárias e dramáticas. A categoria de “estruturas de sentimento” elaborada por Williams (2010), não significando uma construção conceitual fechada em uma estrutura, como uma leitura rápida pode sugerir, oferece pistas para mapear os sentimentos e práticas de cada agente em suas múltiplas experiências. “Estruturas de sentimento” expressam, ao mesmo tempo, pensamentos e sentimentos, um sistema de práticas que só pode ser visualizado através das vivências dos indivíduos e grupos.

De algum modo, **e este é o primeiro argumento conclusivo desta tese**, *as categorias de “estruturas de sentimento” em Williams e de “hegemonia” em Gramsci portam afinidades eletivas nos termos da “luta”*. Quer dizer, *o princípio do movimento, ordenador da própria noção de dialética no arcabouço marxiano, está presente tanto nas formulações de Williams quanto nas de Gramsci*. As “estruturas de sentimento” representam um processo de construção de emergências, de novas histórias e biografias, na medida em que a partir do choque com as formas dominantes, podem surgir outras experiências culturais e políticas. Elas só se tornam produto de modificações conjunturais porque assim são sentidas pelos indivíduos em sua complexidade. De igual monta, a noção de “hegemonia” em Gramsci não se apresenta como algo estanque e imutável, ao contrário, a “hegemonia” pressupõe um jogo interno de forças em relação ao Estado, naquilo que Gramsci entendeu como “guerra de posições”, como disputas e embates por poder, que movimentam o curso da própria história.

No segundo capítulo, analisei, de forma mais detida, o processo de conformação da estrutura teatral campista, com vistas a compreender as oposições entre diferentes formas culturais relativas ao teatro amador na cidade de Campos. Por meio de pesquisa documental e da realização de entrevistas, identifiquei que seria fundamental notar como se deram as primeiras experiências de uma perspectiva de “resistência” (noção aproximada a ideia de “teatro de militância” de Garcia (2004) dialogada com as formulações de Raymond Williams para as “estruturas de sentimento”. Afinal, nos anos de 1960, se deram as principais transformações históricas no sentido da constituição de uma embrionária estrutura teatral campista. A partir da atenção aos episódios de

fundação da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA) em 1965 e da inauguração do Teatro de Bolso em 1968, recorri às trajetórias dos fundadores do teatro amador campista. Atentei para os acontecimentos e contextos que marcaram a história teatral de Campos, com seus espaços e personagens expoentes do teatro campista, entendendo este como uma forma de narrativa da vida social local. Durante o capítulo, demonstrei os modos pelos quais as experiências de Winston Churchill no Grupo Persona e de Orávio de Campos no Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) emergiram, como nos termos de Williams, provocando turbulências na estrutura teatral campista.

Aponte que a ARTA, recém-criada naquele momento, acabou por consolidar na área teatral campista uma espécie de forma dominante, ou nos termos gramscianos, uma forma hegemônica, que estendia sua influência no teatro campista a partir da inauguração do Teatro de Bolso em 1968. Em um tempo em que seus grupos fundadores, como o Grêmio Tenentes de Plutão, o Grupo Teatro Chacrinha, o Grupo Casimiro Cunha, se expressavam culturalmente sob formas teatrais mais afinadas a uma ordem “naturalista” (ou relativa ao ambiente privado), os primeiros grupos de “resistência”, notadamente, o Persona e o Teatro Escola, surgiram a partir das tensões experimentadas no período de repressão militar imposto pela Ditadura. Vi o nascimento do Teatro de Bolso, que aparece diretamente ligado ao projeto de “hegemonia” da ARTA, na medida em que ela desejava possuir um teatro que pudesse abarcar a sua produção amadora, algo que já acontecia desde os anos de 1940.

De modo curioso, flagrei que as tais experiências teatrais de “resistência” simbolizadas por Churchill e Orávio poderiam ser assim percebidas uma vez que desenvolveram um repertório de experiências e processos em suas trajetórias que execeram forte pressão política e cultural sobre os ditames da ARTA, no que se referia, por exemplo, às proibições de realização de debates políticos após o certame, sob a orientação do seu então presidente Fernando Gomes. *O Persona e o Teatro Escola se constituíram como experiências de “resistência” que emergiram a partir de formas “convencionais”*. **Este é o segundo argumento conclusivo desta tese.** Respectivamente Churchill e Orávio eram produtos históricos dos primeiros grupos amadores, seja na filiação a um “rádio-teatro”, ou a um Teatro de Comédias, como no caso de Churchill, seja na figura de Orávio como desdobramento histórico do Grêmio “Os Vagalumes”. As suas perspectivas de “resistência” emergiram justamente a partir das tensões com a ordem dominante, da qual também faziam parte.

No terceiro capítulo, desvendei os espaços de sociabilidade política experimentados pelos grupos amadores de teatro campista, entendidos através da categoria de “geração do Teatro de Bolso”. Ali narrei as histórias e trajetórias do Grupo Experimental do SESC, do Grupo Abertura, do Grupo Art-Porta Aberta e do Grupo Gente é Pra Brilhar. Cada um destes grupos simbolizou,

segundo sua experiência cultural e política, uma forma de “resistência” na estrutura interna do teatro campista, uma vez que quando de suas emergências, provocou severos abalos em relação às formas dominantes.

Notei que o momento de configuração dos grupos teatrais, isto é, de sua emergência propriamente dita, marcou profundamente a dimensão de suas identidades, como no caso de suas lutas em relação ao movimento estudantil como espaço decisivo de suas experiências. O Abertura e o Art-Porta Aberta, sobretudo, tiveram contato com processo de lutas com a ordem constituída (“convencional”) no ambiente escolar em que seus personagens estiveram vinculados. O Grupo Experimental do SESC já havia sofrido reconfigurações a partir da saída do Teatro Escola, também vinculado à Orávio quando da saída traumática de seu grupo do Teatro de Bolso em 1975. O Gente é Pra Brilhar presenciou um cenário de lutas também no seu processo de emergência, quando dos embates de Fernando Rossi ainda no MOJOC.

Deste modo, *no processo de emergência que configurou as formas de “resistência” na produção teatral amadora e no engajamento político de seus personagens verifiquei que se constituíram, em graus diferenciados, enquanto “formas opositoras”*. **E este é o terceiro argumento conclusivo.** Menciono em graus diferenciados porque o tipo de produção gestada e mesmo a sua militância no teatro separa as experiências dos grupos analisados. Enquanto o Grupo Experimental do SESC com Orávio e Avelino, o Grupo Abertura com Anthony Garotinho, o Grupo Art-Porta Aberta com Dedé Muylaert podem ser representados sob “formas opositoras” devido ao seu repertório, oscilando em geral, de um “teatro popular de periferia” como no caso do SESC até um “teatro político” com o Grupo Abertura, o Grupo Gente é P'ra Brilhar apareceu mais próximo a um grau menor de oposição em sua forma cultural, se aproximando também de uma *forma alternativa*.

No quarto capítulo, analisei os processos sociais, culturais e políticos que aproximaram os grupos elencados para fins de análise, no que se referia à luta por “hegemonia”, no período de 1983 a 1988, primeiro em relação à refundação da ARTA pelas lideranças do movimento teatral de resistência, depois em relação à retomada do espaço do Teatro de Bolso. A bagagem acumulada de experiências e de repertórios pela frequência dos artistas de teatro aos espaços de sociabilidade comuns à geração e a produção e circulação de suas principais peças operou como forma de enlace da própria geração. Durante os anos de 1980, os grupos amadores de teatro mais afinados à perspectiva de resistência, experimentando em sua maioria (exceto Orávio no Grupo do SESC) uma condição e um sentimento, “marginais”, uma vez que localizados fora do âmbito de uma forma dominante, realizaram o movimento em direção ao centro da estrutura teatral campista, representadas ali, historicamente, pela ARTA e pelo Teatro de Bolso.

A busca pelo protagonismo político na ARTA e no Teatro de Bolso não ocorreu como processo ausente de conflitos e tensões. No decorrer dos anos de 1980 o acirramento das lutas por hegemonia se deu entre a ARTA, instituída sob nova diretoria a partir de 1983, com a presença de todas as lideranças dos grupos amadores teatrais de resistência. Assim também foi com o processo de retomada do Teatro de Bolso através do acontecimento do “pé na porta”²⁰⁴ do teatro também em 1983. A partir dali até o final do Governo Zezé Barbosa, o espaço do Teatro de Bolso foi severamente disputado entre as forças políticas da ARTA e da Prefeitura sob a figura dos seus administradores, Belcy Drummond, e depois Nilton Silva.

Analicamente, os eventos de 1983 que colocavam a própria emergência da “geração do Teatro de Bolso” em outro patamar. As memórias, as experiências e os sentimentos são anteriores a tentativa de retomada do Teatro de Bolso naquele ano. As estruturas de sentimento já apareciam com sinais de uma fisionomia própria desde o início dos anos de 1980 como todo o processo de experiências e sociabilidades políticas vividas pelos artistas e grupos teatrais de resistência. De modo que, posso dizer que *o processo de acirramento das formas opositoras internas aos grupos teatrais de resistência logrou realizar o movimento de uma condição “marginal” para o “centro” da estrutura teatral (no caso o espaço do Teatro de Bolso) deflagrando as lutas por “hegemonia” em torno do Teatro de Bolso. E este é o quarto argumento conclusivo desta tese.*

Historicamente, é possível dizer que a ocorrência das “estruturas de sentimento” precedeu as lutas por “hegemonia” no que tange ao movimento teatral campista sob o símbolo da “resistência”. Ainda que seja equivocado afirmar que uma forma tenha levado necessariamente à outra. Entendidas teoricamente a partir das dinâmicas e dos movimentos de luta, elas não operaram de modo linear, pois sendo resultados, em alguma medida, de condições históricas objetivas, verificaram idas e vindas, aparecendo de forma dialética. Também, de modo concreto, as tensões que envolveram a perspectiva de “resistência”, uma vez abarcando a dimensão material de produção teatral (no caso, basicamente, a ausência de espaços teatrais em Campos naquele tempo) e também os cenários políticos, podem gerar a radicalização destas tensões, e promover cisões na ordem constituída.

Tais reflexões podem ainda lançar luzes sobre os desdobramentos históricos mais amplos das lutas por “hegemonia” levadas a cabo pela “geração do Teatro de Bolso”. Anthony Matheus Garotinho foi eleito Prefeito de Campos em novembro de 1988, sob influência do movimento

²⁰⁴ Em maio deste ano (2016), novamente um grupo de jovens estudantes de teatro do curso de Licenciatura do IFF/Campos, trinta e três anos depois, ocupou o Teatro de Bolso na tentativa de administrar o espaço. O Teatro de Bolso, até dezembro de 2016, permanece fechado por determinação da Prefeitura sob gestão de Rosinha Garotinho. O movimento “Ocupa TB” durou aproximadamente trinta dias, saindo do ambiente do teatro sem garantias de sua abertura aos artistas e ao povo de Campos.

político denominado “Muda Campos”, encampado por setores da esquerda, comerciantes, professores, e também personagens oriundos do movimento teatral de “resistência”. Não tenho condições para afirmar que o movimento teatral sob o signo da “geração” tenha influenciado diretamente a eleição e ascensão política de Anthony Garotinho no ano de 1988. Nem que a vitória deste personagem tenha que ser creditada tão somente aos artistas de teatro. Pode-se buscar, no entanto, possíveis afinidades eletivas, entre um fenômeno e outro. Fato é que o personagem se configurou através das tramas históricas que foram engendradas pelas experiências sentidas por cada qual naquela moldura. E que se trata de um tema de relevância social e política para a cidade de Campos. Mas aí é assunto para outra tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jorge da Paz. *Campos: 50 anos de carnaval*. Campos dos Goytacazes: Escola de Artes Gráficas, 1992.

ALVARENGA, João Vicente. *Três Atos da História do Teatro em Campos*. Itaperuna: Damadá, 1993.

_____. *Três Atos da História do Teatro em Campos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Autografia, 2015.

ALVES, Heloíza de Cácia Manhães. *A Sultana do Paraíba. Reformas Urbanas e Poder Político em Campos dos Goytacazes – 1890-1930*. Rio de Janeiro: Arquivo Público Municipal, 2009.

_____. “A Elite Local e a Modernização Urbana em Campos dos Goytacazes: um Projeto Político 1930-50”. *Tese de Doutorado em Sociologia Política*. PPGSP, UENF, Campos dos Goytacazes, 2013, 175p.

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. “O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe”. *Lua Nova*, São Paulo, nº 80, 2010, p.71-96.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* Nº11 Brasília. Maio/Agosto. 2013.

BANDEIRA, Moniz. *Brizola e o Trabalhismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BORÓN, Atílio. “Movimientos Sociales, Democracia y construcción de hegemonia en America Latina. Reflexiones e propostas del legado gramsciano.” In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). *Gramsci e os movimentos populares*. 2ª edição. Niterói: EDUFF, 2013, p.11-43.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembrança de Velhos*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. “Você disse “popular”?”. *Revista Brasileira de Educação*. Nº1. Jan-Abr., 1996.

_____. “O mercado dos bens simbólicos”. In: _____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 99-181.

_____. “Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe”. In: _____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 184-203.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *A Profissão de Sociólogo: Preliminares Epistemológicas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

BRANDÃO, Tânia. “O teatro brasileiro do século 20”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Olhar o Brasil. no. 29, 2001. pp. 300-335.

CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas Culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

_____. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª edição. São Paulo: EDUSP, 2011.

_____. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2010.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

CAMPOS, Orávio de. *O Teatro como Arte Universal. Estudos sobre a origem e desenvolvimento do Teatro dirigido às crianças*. Campos. Agosto de 1986.

CARVALHO, Waldir Pinto. *Campos depois do Centenário*. Vol.2. Itaperuna: Damadá, 1995.

_____. *Campos depois do Centenário*. Vol.3. Itaperuna: Damadá, 1995.

CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o Lobisomem*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

_____. *Olha pro Céu, Frederico!*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1957.

CARVALHO, Maria Siqueira Queiroz de. “Campos dos Goytacazes-RJ: A geração Trianon reverbera no interior”. 05 de outubro de 2011. Disponível em: <http://institutohistoriar.blogspot.com.br/2011/10/campos-dos-goytacazes-rj-geracao.html>. Acesso em: 08 de dezembro de 2015.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. “Prefácio”. In: WERNECK VIANNA, Luiz. *A revolução passiva: Iberismo e Americanismo no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

CEVASCO, Maria Luisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008.

CHECCHIA, Luiz Carlos. “Um Susto em Cena: A Censura ao Espetáculo Rede, Seca e Fome -1969”. *XI Encontro Regional Sudeste de História Oral*. Niterói, julho de 2015, p.1-10.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

COLLAÇO, Vera. “Leituras de um viajante: o teatro revolucionário russo”. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 95-110.

CORDEIRO, Hélvio Gomes. Cine Teatro Trianon e Novo Teatro Trianon. Campos dos Goytacazes: Instituto Historiar, julho de 2009. <http://institutohistoriar.blogspot.com.br/2009/07/cine-teatro-trianon-e-o-novo-teatro.html>. Acesso em: 09 de janeiro de 2016.

COUTINHO, Carlos Nelson. “O conceito gramsciano de 'vontade coletiva'”. In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). *Gramsci e os movimentos populares*. 2ª edição. Niterói: EDUFF, 2013, p.45-52.

DAMASCENO, Daniel Pinheiro Caetano. “A Volta dos Exilados: Darcy Ribeiro, Leonel Brizola e a Cultura do Povo-Novo para o Rio de Janeiro (1983-1986)”. *Tese de Doutorado em Sociologia Política*. PPGSP, UENF, Campos dos Goytacazes, 2013, 189p.

DAOU, Ana Maria. *A cidade, o teatro e o “Paiz das Seringueiras”*. *Prática e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX*. Rio de Janeiro: RioBooks, 2014.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Vol.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *O Processo Civilizador. Formação do Estado e Civilização*. Vol.2. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder. Formação do Patronato Político Brasileiro*. 5ª edição. São Paulo: Globo, 2012.

FERNANDES, Natália Morato. “A política cultural à época da ditadura militar”. *Contemporânea*. Vol. 3, nº 1, Jan.–Jun. 2013, p. 173-192.

FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janáina. (org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

FERREIRA, Adriano de Assis. “Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem”. *Dissertação de mestrado*. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. USP, São Paulo, 2004.

FEYDIT, Julio. *Subsídios para a História dos Campos dos Goytacazes: Desde os Tempos Coloniais até a Proclamação da República*. Reedição. São João da Barra: Gráfica Luartson, 2004.

FREIRE, Vanda. Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX. Cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

GAJANIGO, Paulo Rodrigues. “A contribuição de Carlos Nelson Coutinho sobre a questão democrática”. *Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política* - Volume 3. Número 2 Julho a Dezembro/2014.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 1995.

GOMES, Delso. *História do Partido Comunista em Campos*. Miracema: Jornal Dois Estados Gráfica e Editora, 2000.

- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Cadernos do Cárcere*. Volume 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam Black-Tie*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Ler em busca do Stimmung: como pensar hoje na realidade da literatura”. In: _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HERMETO, Miriam. “O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.) *A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 203-215.
- HOBSBAWN, Eric. *Revolucionários*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- JUNQUEIRA, Thereza de Jesus Santos. “História, ética e política da contradição: uma leitura de Bertolt Brecht”. *XI Encontro Regional Sudeste de História Oral*. Niterói, julho de 2015, p.1-8.
- LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LAMEGO, Alberto Ribeiro. *A Planície do Solar e da Senzala*. Rio de Janeiro: Livraria Católica, 1934.
- LIMA, Lana Lage da Gama. *Rebeldia Negra e Abolicionismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- LÖWENTHAL, David. “Revivir el Pasado: sueños e pesadillas”. In: _____. *El Pasado es un País Extraño*. Madrid: Akal Universitaria, 2010.
- LÖWY, Michel. *Para uma Sociologia dos Intelectuais Revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*. São Paulo: Livraria Editora de Ciências Humanas, 1979.
- MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de Nosso Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MARTINEZ, Silvia Alicia & BOYNARD, Maria Amelia de Almeida Pinto. “O Aluno, a Escola e a Cidade: o caso do Liceu de Humanidades de Campos (LHC) 1901-1970”. *V Congresso Brasileiro*

de História da Educação. De 9 a 12 de novembro de 2008.

MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena: o Ator Vasques, o Teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

MICELI, Sergio. *Intelectuais a Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. “Darcy Ribeiro, intelectuais e utopia: uma análise a partir da ideia de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams”. *XVII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Porto Alegre. 20 a 23 de julho de 2015.

NUNES LEAL, Victor. *Coronelismo, Enxada e Voto: o Município e o Regime Representativo no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora Alfa e Ômega, 1975.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

O'SHEA, José Roberto. As primeiras estrelas shakesperianas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional. In: MARTINS, Márcia. A. P. (Org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p. 200-216.

PAIXÃO, Múcio da. *Os Theatros de Campos*. Rio de Janeiro: Typ. Almeida Marques & C. 1919.

_____. *Movimento Literário em Campos. Notícia sobre alguns poetas e prosadores campistas*. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio, 1924.

_____. *Espírito Alheio. Episódios e anedoctas de gente de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1916.

_____. *Scenografias. Alguns aspectos do teatro carioca*. Rio de Janeiro: Oficinas graphicas do Jornal do Brasil, 1905.

_____. *Typos, Curiosidades, Exquisitices dos Homens Célebres*. São Paulo: Oficinas graphicas Monteiro Lobato, 1922.

PANTOJA, Silvia & PESSANHA, Diomar. “Reordenamento Político e Circulação das Elites em Campos dos Goytacazes: Representações Sociais da Imprensa Local (1982-2004)”. *Achegas. Net. Revista de Ciência Política*, nº21, janeiro-fevereiro, 2005. Acessado em http://www.achegas.net/numero/vinteeum/silvia_e_diomar_21.htm. Acesso em 24/08/2013.

PATRIOTA, Rosangela. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: RAMOS, Alcides Freire *et all.* (Org.). *Olhares sobre a História*. São Paulo: Hucitec, 2010.

PARANHOS, Adalberto. “História, política e teatro em três atos”. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 35-58.

PARANHOS, Kátia R. “Pelos bordas: história e teatro de João das Neves”. In: _____. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 135-156.

PINKNEY, Tony. “Prefácio da Edição Inglesa”. In: WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo. Contra os novos conformistas*. São Paulo: EDUNESP, 2011.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. “Prefácio”. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANGEL JÚNIOR, Vicente Marins. *Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): subsídios musicais para a construção de uma história da cultura campista*. Itaperuna/RJ: Damadá, 1992.

RÊGO, André Heráclio do. *Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder*. São Paulo: Editora A Girafa, 2008.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: EdUnicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROCHA, Fabrizzio Matos. “A dramaturgia de Anamaria Nunes: Geração Trianon”. *Dissertação de mestrado*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Hervé Salgado. *Campos na Taba dos Goytacazes*. Série Municípios. Niterói: Imprensa Nacional, 1988.

ROIO, Marcos del. “A tradução histórica e política de Gramsci para o Brasil.” In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). *Gramsci e os movimentos populares*. 2ª edição. Niterói: EDUFF, 2013, p. 69-82.

SANTOS, Boaventura Santos. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

SAID, Edward W. *Representações do Intelectual. As Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTAFÉ, Hélvio. *Brummell: o society que vivi*. Campos dos Goytacazes: Grafband, 2002.

SIMMEL, Georg. “As Grandes Cidades e a Vida do Espírito (1903)”. *Mana*. Nº 11. Vol.2, 2005, p. 577-591.

SOUSA, Horacio de. *Cyclo Aureo*. Campos dos Goytacazes: Damadá, 1985.

SOFFIATI, Gustavo Landim. “Discurso de Ruptura e Ruptura em Discurso: uma Aproximação às Políticas do Poder Público Municipal para o Setor de Cultura em Campos dos Goytacazes entre

1988 e 2003.” *Dissertação de Mestrado em Políticas Sociais*. PGPS, UENF, Campos dos Goytacazes, 2003.

WEBER, Max. “Classe, Estamento, Partido”. In: _____. *Ensaaios de Sociologia*. São Paulo: LTC, 1982.

WERNECK VIANNA, Luiz. *A Revolução Passiva. Iberismo e americanismo no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

_____. *A Política e as Letras. Entrevistas da New Left Review*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

WELLER, Wivian. “A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim”. *Revista Sociedade e Estado*. Volume 25. Número 2. Maio/Agosto, 2010.

FONTES**ORAIS (DEPOIMENTOS)**

AVELINO, Alvanir Ferreira. Campos dos Goytacazes/RJ, 26 de outubro de 2015. Mp3. 3 horas 54 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

ALVARENGA, João Vicente Gomes de. Campos dos Goytacazes/RJ 19 de setembro de 2014. 2 horas e 30 minutos. Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

ALVARENGA, João Vicente Gomes de. Campos dos Goytacazes/RJ, 24 de outubro de 2015. 2h30min. Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

ALVARENGA, João Vicente Gomes de. Campos dos Goytacazes/RJ, 29 de outubro de 2015. Mp3. 2 horas e 14 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

COELHO, Ana Maria. Campos dos Goytacazes/RJ, em 19 de julho de 2016. Mp3. 1 hora e 6 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

FERNANDES, Fernando Leite. Campos dos Goytacazes/RJ, 01 de setembro de 2015. 2 horas e 20 minutos Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

FERNANDES, Fernando Leite. Campos dos Goytacazes/RJ e 19 de janeiro de 2016. Mp3. 2 horas e 16 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

GOMES, Maria Helena. Campos dos Goytacazes/RJ. 18 de novembro de 2015. Mp3. 2 horas e 2 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

GOMES, Artur. Campos dos Goytacazes/RJ, 05 de janeiro de 2016. Mp3. 1 hora e 47 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

HORA, Neusimar da. Campos dos Goytacazes/RJ, 04 de novembro de 2015. Mp3. 1 hora e 47 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

JÚNIOR, Wilson Renato Heindenfelder. Campos dos Goytacazes/RJ, 17 de dezembro de 2015. Mp3. 1 hora e 50 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

LIMA, Maria Cristina Torres. Campos dos Goytacazes/RJ, 19 de outubro de 2015. Mp3. 1 hora e 20 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

LIMA, Maria Cristina Torres. Campos dos Goytacazes/RJ, 29 de outubro de 2015. Mp3. 2 horas. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

MENDES, Sergio. Campos dos Goytacazes/RJ, 08 de setembro de 2015. 1 hora e 10 minutos. Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

MUYLAERT, Antônio José. Campos dos Goytacazes/RJ, 22 de dezembro de 2015. Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

MUYLAERT, Antônio José. Campos dos Goytacazes/RJ, 03 de maio de 2016. 1 hora e 30 minutos. Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

RANGEL, Winston Churchill. Campos dos Goytacazes/RJ, 07 de novembro de 2015. Mp3. 47 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

REIS, Ledo Ivo. Campos dos Goytacazes/RJ, 28 de janeiro de 2016. Mp3. 1 hora e 6 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

ROSSI, Luiz Fernando Crespo. Campos dos Goytacazes/RJ, em 12 de julho de 2016. Mp3. 1 hora e 13 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

SARMET, Adilson. Campos dos Goytacazes/RJ, 01 de fevereiro de 2016. Mp3. 1 hora e 30 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

SILVA, Joilson Bessa da. Campos dos Goytacazes/RJ, 28 de janeiro de 2016. Mp3. 1 hora e 6 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

SOARES, Luís Carlos. Campos dos Goytacazes/RJ, 01 de fevereiro de 2016. Mp3. 1 hora e 27 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

SOARES, Orávio de Campos. Campos dos Goytacazes/RJ, 07 de dezembro de 2015. Mp3. 2 horas e 6 minutos. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

VASCONCELLOS, Ricardo André. Campos dos Goytacazes/RJ, 06 de outubro de 2015. Mp3. 2 horas e 1 minuto. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

VAZQUEZ, Carlos. Campos dos Goytacazes/RJ, 19 de outubro de 2015. Entrevista sem recurso de gravação. Entrevista concedida a Glauber Rabelo Matias.

FONTES ESCRITAS

JORNAIS

Edições do “Monitor Campista”

1980

MONITOR CAMPISTA. “Temporada do teatro abre com C. Da Silva”. Terça, 8 de janeiro de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “O Teatro campista visto por um gaúcho”. Domingo, 13 de janeiro de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro de Bolso será reformado”. Quinta, 20 de março de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro de Bolso volta em 15 dias”. Domingo, 13 de abril de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “TB reabre com ar refrigerado”. Quinta, 24 de abril de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “A solução para o teatro campista está na união de todos os atores – Avelino Ferreira”. Domingo, 27 de abril de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Protesto contra arte elitista no calçadão”. Sexta, 16 de maio de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Atores pedem teatro ao Prefeito Raul”. Sábado, 17 de maio de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Rumo Norte estréia no Teatro do SESC”. Quarta, 21 de maio de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Estréia hoje no Sesc peça do Grupo Abertura”. Sexta, 23 de maio de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Grupos de teatro criam comissão”. Domingo, 25 de maio de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Peça do G. Abertura faz sucesso no SESC”. Quarta, 28 de maio de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Temporada de Rumo Norte termina hoje”. Domingo, 1º de junho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Obra melhora condições do Teatro de Bolso”. Terça, 3 de junho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro de Bolso será reformado”. Terça, 3 de junho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro para o Povo? Motivo para Reflexão”. Domingo, 8 de junho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Artistas farão manifestação”. Terça, 17 de junho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Teatrólogo reclama do atraso do TB”. Terça, 15 de julho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “As obras do TB e a falta de um teatro”. Quinta, 17 de julho de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Artistas dão primeiro passo para associação”. Quarta, 6 de agosto de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Obras do TB estão quase concluídas”. Domingo, 10 de agosto de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Artistas realizam mostra no Sesc para lançar sua associação”. Quarta, 13 de agosto de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Desfile de boi divulga peça teatral”. Sexta, 15 de agosto de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “ANFAI realizará feiras de arte por todo NF”. Quinta, 21 de agosto de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Artistas realizaram nova manifestação”. Sexta, 22 de agosto de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Censura veta peça aplaudida de Pé”. Sábado, 27 de setembro de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Estudantes protestam amordaçados contra veto de censura à peça”. Domingo, 28 de setembro de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Censura já liberou o Rei da Vela”. Sexta, 10 de outubro de 1980.

MONITOR CAMPISTA. “Rei da Vela volta à cena no Teatro de Bolso”. Quinta, 16 de outubro de 1980.

1981

MONITOR CAMPISTA. “Pedro Mico vai abrir temporada teatral do ano”. Domingo, 8 de março de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Seminário de teatro será realizado em outubro no T. Bolso”. Sábado, 13 de junho de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Seminário sobre teatro anunciado para setembro”. Domingo, 5 de julho de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Blue Jeans tem estréia marcada para amanhã no TB”. Terça, 4 de agosto de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Fernando Leite ganha festival de poesia com 1º de abril”. Quinta, 6 de agosto de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Diretor do TB agride ator e pode ser punido”. Sábado, 5 de setembro de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Diretor do TB pode ser exonerado por agredir atores”. Sábado, 5 de setembro de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Belcy foi exonerado do T. Bolso”. Quarta, 16 de setembro de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Reativação da ARTA será decidida em reunião do dia 14”. Quarta, 4 de novembro de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “PDT confirma candidatura de Orávio”. Terça, 24 de novembro de 1981.

MONITOR CAMPISTA. “Grupo GATI vai encenar peça de teatro no calçadão”. Terça, 15 de dezembro de 1981.

1982

MONITOR CAMPISTA. “Magdala diz que usa o teatro para conscientizar”. Terça, 13 de abril de 1982.

MONITOR CAMPISTA. Professora diz acreditar no valor educativo do teatro”. Quinta, 15 de abril de 1982.

MONITOR CAMPISTA. “Prata vai pedir reforma do TB a Raul”. Sábado, 17 de abril de 1982.

MONITOR CAMPISTA. “Movimento teatral sofreu redução no corrente ano”. Domingo, 27 de junho de 1982.

MONITOR CAMPISTA. “Atores sofrem agressões em seus camarins após o espetáculo”. Terça, 24 de agosto de 1982.

1983

MONITOR CAMPISTA. “O livro Trilhas lançado há pouco faz muito sucesso”. Terça, 18 de janeiro de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Auto do Lavrador abre temporada em 83”. Sexta, 4 de fevereiro de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Auto do Lavrador teve boa estréia no SESC”. Quarta, 23 de março de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Alexandre diz que atores não dirigem teatro”. Terça, 26 de abril de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “ARTA pede audiência a Zezé”. Quinta, 28 de abril de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro de Bolso está interditado”. Quarta, 15 de junho de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro de Bolso reabre hoje com peça de Lacourt”. Sexta, 5 de agosto de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “TB será totalmente recuperado”. Sábado, 6 de agosto de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Peça em cartaz no T.Bolso retrata a juventude atual”. Domingo, 14 de agosto de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Peça que contesta missa vai à cena no T. Bolso”. Domingo, 23 de outubro de 1983.

MONITOR CAMPISTA. “Teatro do SESC lacrado pelo juizado de menores”. Terça, 15 de novembro de 1983.

1988 – Segundo semestre

MONITOR CAMPISTA. “FETARJ empossa nova diretoria no Calçadão”. Quinta, 25 de agosto de 1988.

MONITOR CAMPISTA. “Artistas protestam por fechamento do Teatro de Bolso”. Sábado, 27 de agosto de 1988.

MONITOR CAMPISTA. “PMC inicia a reforma do Teatro de Bolso”. Terça, 25 de outubro de 1988.

MONITOR CAMPISTA. “Não falta teatro”. Quarta, 02 de novembro de 1988.

1989

MONITOR CAMPISTA. “ARTA quer retomar o Teatro de Bolso”. Terça-feira, 10 de janeiro de 1989.

MONITOR CAMPISTA. “FETARJ promoverá festival”. Terça-feira, 25 de abril de 1989.

MONITOR CAMPISTA. “Com manifestações no centro será aberto festival de teatro amador”. Quinta, 20 de julho de 1989.

MONITOR CAMPISTA. “Juiz mantém Lavalhos na direção do TB”. Sábado, 22 de julho de 1989.

1993

MONITOR CAMPISTA.. “Boulevard de Cabo a Rabo” por Avelino Ferreira. 17 de abril de 1993.

1997

MONITOR CAMPISTA. “Espetáculo chama a atenção para o Trianon e resgata a tradição das revistas”. 20 de abril de 1997

Edições do “Folha da Manhã”

1983

FOLHA DA MANHÃ. “Prefeitura não usou verba do MEC para o Teatro de Bolso”. Quarta, 9 de março de

1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas preparam relatório para ser entregue a Darcy”. Domingo, 20 de março de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Arta elege na próxima semana Junta Governativa”. Sexta, 1º de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro de Bolso vai motivar mutirão de artistas e empresas”. Quinta, 7 de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “ARTA tem audiência com Alexandre para propor obras no TB”. Terça, 12 de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas definem hoje em reunião a reabertura do TB”. Terça, 19 de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro amador dá prazo a Secretário para reabrir o TB”. Quinta, 21 de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas vão a Zézé por Teatro de Bolso”. Quinta, 28 de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Associação Regional de Teatro - ARTA”. Sábado, 30 de abril de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Classe teatral reúne-se hoje para novos contatos com a PMC”. Terça, 3 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Lista tríplice para escolha de Diretor do Teatro de Bolso”. Quinta, 5 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas lamentam falta de apreço à classe”. Quarta, 11 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “ARTA rompe diálogo para agir sozinha e sem apoio oficial”. Quinta, 12 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Senhor Prefeito”. Quinta, 12 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Impasse entre a Prefeitura e a ARTA já foi contornado”. Quinta, 19 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Lideranças da ARTA põem em dúvida ação conjunta com a PMC”. Sábado, 21 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas discutem hoje problemas no TB com Prefeitura”. Terça, 24 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “ARTA leva teatro para a Baleeira com o apoio do SESC”. Quarta, 25 de maio de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Auto do Lavrador tem hoje uma sessão especial: ARTA”. Sexta, 10 de junho de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Programação Cultural de alto nível hoje na posse da ARTA”. Terça, 21 de junho de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Posse da ARTA foi festa de união de toda classe teatral”. Quinta, 23 de junho de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro de Bolso vai ser recuperado até o final deste ano”. Sábado, 6 de agosto de 1983.

FOLHA DA MANHÃ. “Problemas com som adiam a estréia de peça teatral”. Quarta, 19 de outubro de 1983.

1984

FOLHA DA MANHÃ. “Retrato de um silêncio”. Sexta, 1º de junho de 1984.

FOLHA DA MANHÃ. “Atores interpretarão textos poéticos sobre município de Campos”. Quarta, 25 de julho de 1984.

1985

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro de Bolso ganhará 'Telefone na sua reforma’”. Quarta, 26 de junho de 1985

FOLHA DA MANHÃ. “Passeata de atores vai lembrar demolição do Trianon há 10 anos”. Quarta, 10 de julho de 1985.

FOLHA DA MANHÃ. “Comissão exige que banco cumpra decreto e construa o teatro”. Quinta, 11 de julho de 1985.

FOLHA DA MANHÃ. “Brava Gente Brasileira” atração de hoje no TB”. Sexta, 13 de setembro de 1985.

FOLHA DA MANHÃ. “Ato Cultural: um drama expressionista no TB”. Domingo, 13 de outubro de 1985.

FOLHA DA MANHÃ. “Festival de teatro universitário vai ter início amanhã”. Sexta, 15 de novembro de 1985.

1986

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro: um caminho para incrementar a cultura”. Domingo, 13 de abril de 1986.

FOLHA DA MANHÃ. “Festival de Teatro termina no domingo”. Sexta, 1º de agosto de 1986.

1987

FOLHA DA MANHÃ. “Pessoal de teatro quer espaço para as peças”. Terça, 27 de janeiro de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Administrador de teatro defende-se com acusações”. Quinta, 29 de janeiro de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas agora protestam pela retirada do nome da Prefeitura”. Domingo, 15 de fevereiro de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas campistas fazem campanha contra censura”. Domingo, 29 de março de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas de Teatro escolhem no dia 23 novo conselho da Arta”. Sexta, 10 de abril de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “O Auto do Lavrador na volta do êxodo vai a seis cidades”. Domingo, 19 de abril de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Associação Regional de Teatro Amador tem novo presidente”. Domingo, 26 de abril de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Com ato público ontem no calçadão tomou posse nova diretoria da Arta”. Domingo, 14 de junho de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro do Sesc vai ter Brecht”. Sexta, 3 de julho de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Artistas acusam Zezé por fechar o Teatro”. Domingo, 29 de novembro de 1987.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro de Bolso: atores reclamam contra seu fechamento”. Domingo, 29 de novembro de 1987.

1988 – Segundo semestre

FOLHA DA MANHÃ. “Zezé autoriza a reforma completa do Teatro de Bolso”. Sexta, 08 de janeiro de 1988.

FOLHA DA MANHÃ. “Ylê Saim a Oxalá será encenada”. Sábado, 16 de abril de 1988.

FOLHA DA MANHÃ. “Arena Conta Zumbi faz a comunidade vibrar”. Domingo, 15 de maio de 1988.

1989

FOLHA DA MANHÃ. “Peça do SESC vai hoje a Goitacazes”. 04 de março de 1989.

FOLHA DA MANHÃ. “Tocos vai ter hoje espetáculo teatral”. 18 de março de 1989.

FOLHA DA MANHÃ. “Prefeitura reabre o Teatro de Bolso no próximo sábado”. 12 de abril de 1989.

FOLHA DA MANHÃ. “Anthony Matheus faz reabertura de teatro”. 15 de abril de 1989.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro de Bolso esta finalmente reaberto”. 16 de abril de 1989.

1990

FOLHA DA MANHÃ. “O último ato do artista Fernando Gomes”. Domingo, 10 de janeiro de 1990.

FOLHA DA MANHÃ. “Campos vence Festival de Teatro em Arcozelo”. Terça, 14 de agosto de 1990.

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro insurgente: tema maldito: um grande espetáculo em Arcozelo”. Domingo, 19 de agosto de 1990.

1992

FOLHA DA MANHÃ. “Teatro- É luxo só: um espetáculo à procura de seu público”. Domingo, 05 de abril de 1992.

FOLHA DA MANHÃ. “É Luxo Só abrirá temporada no TB”. 26 de março de 1992.

1993

FOLHA DA MANHÃ. “Boulevard volta ao Teatro de Bolso”. Quarta, 31 de março de 1993.

1998

FOLHA DA MANHÃ. Folha 2. “Embrião de lutas artísticas e políticas.” 22 de novembro de 1998.

1999

FOLHA DA MANHÃ. Folha 2. “Um novo teatro aos 31 anos de idade”. 20 de outubro de 1999.

Edições do Jornal “A Notícia”

A NOTÍCIA. “Teatro”. 13 de fevereiro de 1967.

A NOTÍCIA. “Com poucos cinemas e um teatro, comunidade protesta contra demolição do velho Trianon”. 15 de outubro de 1975.

A NOTÍCIA. “A última sessão de cinema”. 8 de junho de 1975.

A NOTÍCIA. “No fechamento do Trianon morre também um bom pedaço da história de Campos”. 8 de junho de 1975.

A NOTÍCIA. “Teatro”. 8 de julho de 1975.

A NOTÍCIA. “Teatro de Bolso reabre amanhã com peça sobre sonho”. 4 de agosto de 1983.

Edições do Jornal “A Cidade”

A CIDADE. “Condenação do Trianon à morte levou povo goitacá à despedida”. Jornal “A Cidade” Terça-feira, 10 de junho de 1975.

A CIDADE. “Ylê Sain a Oxalá” revela um grande artista: Beijinho”. Terça, 07 de junho de 1988.

A CIDADE. “ARTA promove ato público no Largo da Imprensa hoje”. Segunda, 27 de março de 1989.

A CIDADE. “Duas décadas depois, a volta do mais famoso teatro campista”. 30 de junho de 1991.

A CIDADE. “Teatro de Orávio fala da magia do Trianon”. 29 de março de 1997.

Edições do “Caderno de Campos”

CADERNO DE CAMPOS. “Peça do Pedro Lacourt reabre o Teatro de Bolso”. 25 de julho de 1983.

CADERNO DE CAMPOS. “Peça de Pedro Laccourt estréia dia cinco no TB”. 18 de julho de 1983.

CADERNO DE CAMPOS. “Auto do Lavrador vai a Festival de Teatro em Volta Redonda sábado”. 18 de julho de 1983

PUBLICAÇÕES

ACADEMIA CAMPISTA DE LETRAS. Boletim da Academia Campista de Letras, Ano XXX, Nº14 – Campos, novembro e dezembro de 1969

ASSOCIAÇÃO REGIONAL DE TEATRO AMADOR (ARTA). Boletim Nº 1. Março/Abril de 1966.

REVISTAS

GÊNESIS. Anno II – Domingo – Nº23. 21 de setembro de 1919.

GÊNESIS. Anno I – Domingo – Nº 20. 3 de agosto de 1919.

GÊNESIS. Anno I – Domingo – Nº 13. 20 de abril de 1919.

GÊNESIS. - Anno II – Domingo – Nº 32. 4 de julho de 1920.

GÊNESIS - Anno III – Nº49 – Campos – Domingo. 24 de outubro de 1920.

PEÇAS DE TEATRO

TEXTOS COMPLETOS

FERNANDES, Fernando Leite & MATHEUS, Anthony. “Precisa Acontecer Alguma Coisa”. Grupo Abertura, 1983

SOARES, Orávio de Campos. “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo”. Grupo Experimental do SESC, 1983.

CADERNOS DE PEÇAS

GRÊMIO AMADORISTA TENENTES DE PLUTÃO. “Candida”. Agosto de 1952.

GRUPO ART-PORTA ABERTA. “ALGUÉM QUER COMPRAR UM SONHO?”. Agosto de 1983.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “Eggus Infernalis” (Pesadelo). Carlos Alberto Barros. Novembro, 1982.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “O AUTO DO LAVRADOR NA VOLTA DO ÊXODO”. Orávio de Campos. Teatro Múcio da Paixão. Março de 1983.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “Apenas Amigos”. Orávio de Campos Soares. Teatro do SESC, 1984.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “IN-CONFIDÊNCIA”. Projeto Teatro na Escola. Grupo de Teatro Didático IEPAM. Realização: ARTA/CREC/SESC. Teatro Múcio da Paixão. Novembro/1984.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “EGGUS II”. Carlos Alberto Pereira Barros. Adaptação e direção de Orávio de Campos. Teatro Múcio da Paixão. Março de 1986.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “A Casa de Bernarda Alba”. Teatro Múcio da Paixão, 1986.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “YLÊ SAIN A OXALÁ”. Apoio: ARTA – FETARJ, Teatro Escola, MINE-INACEN. PROJETO ABOLIÇÃO. 1988.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “AUTO DA ANUNCIAÇÃO (VISÃO DO NATAL NO SÉCULO XX)”. Orávio de Campos. Apoio Cultural: FETARJ-ARTA. Natal de 1988.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “ABRE A JANELA E DEIXA ENTRAR O AR PURO E O SOL DA MANHÃ”. Antonio Bivar. Teatro Múcio da Paixão. Dezembro/1987- Março/1988.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “O Consertador de brinquedos”. Teatro Múcio da Paixão, 1989.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “BOULEVARD DE CABO A RABO”. Teatro Musical. Teatro de Bolso. Apoio Cultural PMC. Março/Abril de 1993.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “VESTIDO DE NOIVA” DE NELSON RODRIGUES. Teatro do SESC. Agosto de 1994.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “AUTO DA ANUNCIAÇÃO – UMA HISTÓRIA DE NATAL”. Orávio de Campos. Grupo Experimental de Teatro. SESC – Campos. Natal. 1995.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “A MANDRÁGORA DE MAQUIAVEL”. Livre Criação do Grupo Experimental de Teatro do SESC. Direção Orávio de Campos. Abril/ Maio de 1995.

GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC. “ANTÍGONA DE SÓFOCLES”. Tradução: J.B. Mello e Souza. Direção: Orávio de Campos. Teatro Múcio da Paixão. 1996.

GRUPO CASIMIRO CUNHA. “Casa de Boneca”. 1º Festival Campista de Teatro Amador. Setembro de 1964.

GRUPO CASIMIRO CUNHA. “A Moratória” - Teatro de Bolso – Jorge Andrade, 1968.

GRUPO CASIMIRO CUNHA. “Os inimigos não mandam flores”. Dezembro de 1969.

GRUPO CASIMIRO CUNHA. “Fernão Capelo Gaivota – Um hino à liberdade”. 1985.

GRUPO GENTE É PRA BRILHAR NÃO PRA MORRER DE FOME. “AS PRIMÍCIAS”. 1983.

GRUPO NÓS DA FARSA. “Ato Cultural”. Teatro de Bolso. Outubro, 1985

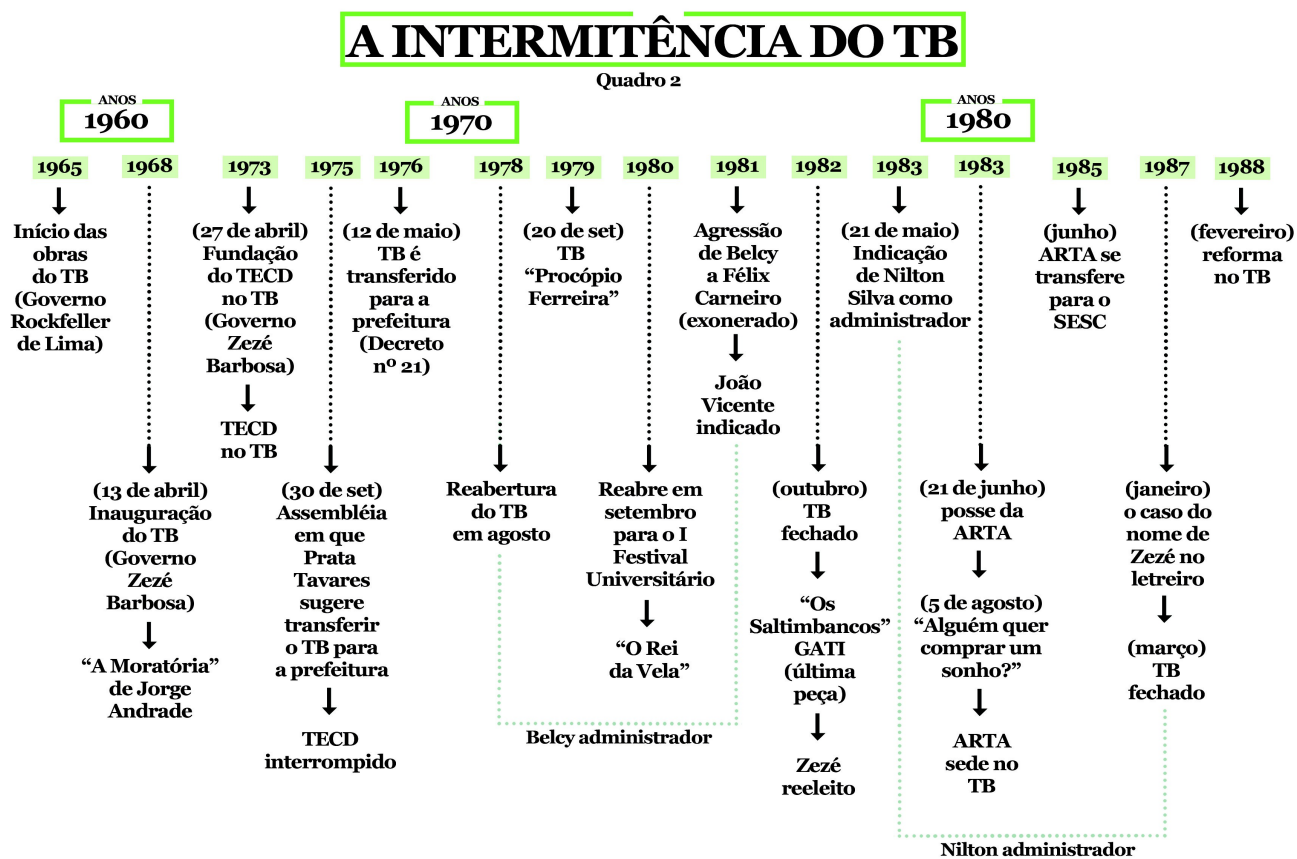
GRUPO DE TEATRO CHACRINHA. “Esquina Perigosa”. J.B. Priestley. Teatro de Bolso/Campos, 1975.

GRUPO TEATRO EXPERIMENTAL COLÉGIO NILO PEÇANHA. “Lúcia Elétrica de Oliveira”. Outubro de 1983.

MOJOC. “TEMPO DOS TEMPLOS.” Grupo Arte MOJOC. 22 de outubro de 1982.

TEATRO LICEÍSTA. “Para uma menina, com uma flor”. Julho de 1984.

APÊNDICE – QUADRO 2



CRONOLOGIA DAS PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO EXPERIMENTAL DO SESC (NOS ANOS DE 1980)

Ano	Peça	Autor
1980	“Pedro Mico”	Antonio Callado
1981	“Cavalo de Pau”	Pedro Bloch
1982	“Eggus Infernalis”	Carlos Alberto Barros e Orávio de Campos
1983	“O Auto do Lavrador na Volta do êxodo”	Orávio de Campos
1984	“Apenas Amigos”	Orávio de Campos
1985	“In-confidência”	Cecília Meirelles
1985	“As incelências”	Luiz Marinho
1986	“Eggus II”	Carlos Alberto Barros e Orávio de Campos
1986	“A Casa de Bernarda Alba”	García Lorca
1988	“Ylê Sain a Oxalá”	Orávio de Campos
1988	“O Auto da Anunciação”	Orávio de Campos
1989	“O Consertador de Brinquedos”	Stella Leonardos

CRONOLOGIA DAS PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO ABERTURA

Ano	Peça	Autor
1980	“Rumo Norte”	Fernando Leite Fernandes
1983	“Precisa Acontecer Alguma Coisa”	Anthony Matheus e Fernando Leite Fernandes
1985	“Brava Gente Brasileira”	Fernando Leite Fernandes

CRONOLOGIA DAS PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO ART-PORTA ABERTA (NOS ANOS DE 1980)

Ano	Peça	Autor
1982	“Trilhas – a Oração da Guerrilheira”	Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)
1983	“Alguém quer comprar um sonho?”	Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)
1984	“Retrato de um Silêncio”	Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)
1985	“Doces Rebeldes”	Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)

CRONOLOGIA DAS PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO GENTE É PRA BRILHAR NÃO PRA MORRER DE FOME (NOS ANOS DE 1980)

Ano	Peça	Autor
1983	“As Primícias”	Dias Gomes
1983	“Morte num Bar”	Joilson Bessa
1984	“Viagem Sideral”	Benjamim Santos
1988	“Barrela”	Plínio Marcos
1988	“As Hienas”	Bráulio Pedroso
1989	“A Criminosa, Grotasca, Sofrida e sempre Gloriosa Caminhada de Aquí Cabá la Silva em Busca da Grande Luz”	Clóvis Levi e Tânia Pacheco
1989	“O Baú das inspirações perdidas”	Benedito Rodrigues Pinto

CRONOLOGIA DAS PEÇAS APRESENTADAS PELO GRUPO ARQUIBANCADA DE TEATRO INFANTIL (GATI)

Ano	Peça	Autor
1980	“História de Lenços e Ventos”	Illo Krugli
1981	“Com Panos e Lendas”	Cirillo Cores
1982	“Fala, Palhaço!”	Ana Maria Coelho
1982	“Os Saltimbancos”	Chico Buarque
1984	“Zartan – O Rei da Floresta”	

ROTEIROS DE ENTREVISTAS

(amostra de dois roteiros utilizados para duas entrevistas com o mesmo personagem)

Pesquisa de Tese PPGSP/CAPES – Entrevistas

Roteiro de entrevista

Entrevistado: Fernando Leite Fernandes

Dia: 01 de setembro de 2015

1. Reconstituição da “história de vida”: as “origens sociais”
2. A Faculdade de Filosofia de Campos
3. Memórias sobre o Teatro campista: qual o lugar do Trianon?
4. As referências para o teatro: o que significa “escrever peças”?
5. O que representou o Grupo Abertura? E a montagem de suas peças? (“Rumo Norte” de 1980, “Precisa Acontecer Alguma Coisa” de 1983, “Brava Gente Brasileira” de 1985).
6. O contexto político dos anos 80 e a produção teatral campista
7. A relação do Grupo Abertura com os demais grupos de teatro amador.
8. Qual o significado da ARTA?
9. Qual o significado da ANFAI?
10. Como se deu a entrada no campo político? O lugar do PDT.
11. O que representou o “Frente Campos”? E o “Muda Campos”?
12. O que significou a eleição de Anthony Garotinho em 1988? (como personagem oriundo do teatro amador).
13. Esteve vinculado à elaboração do Programa de Governo de 1988? Quais os principais pontos?
14. Quais seriam as principais ideias para o setor da cultura no primeiro governo Garotinho?
15. Esteve vinculado à algum setor da Prefeitura naquele momento?
16. Quais foram os personagens com os quais manteve contato na condição de Deputado Estadual?
17. Qual teria sido a perspectiva pedetista para a cultura?

ROTEIROS DE ENTREVISTAS

Pesquisa de Tese PPGSP/CAPES – Entrevistas

Roteiro de entrevista – Segunda entrevista

Entrevistado: Fernando Leite Fernandes

Dia: 14 de janeiro de 2016

1. A trajetória no teatro. Os tempos de escola no Liceu. O teatro no Liceu. A LAECE.
2. Os tempos universitários na FAFIC. Os Festivais de teatro universitário. Relação entre a Faculdade e a produção teatral do personagem.
3. O Grupo Abertura: principais influências e diferenças entre os textos das peças (em 80, 83. 85).
4. A relação do Grupo Abertura com a ANFAI a partir de 1980. O “Manifesto à população e aos artistas” de 1980.
5. O Teatro de Bolso: memórias, peças encenadas, significado político.
6. 1983: a reativação da ARTA, a retomada do TB, “O Auto do Lavrador”
7. As lutas entre os artistas e a Prefeitura Municipal na figura de Zezé: a administração, a reforma, o letreiro do TB. (a dívida com o Trianon).
8. O Bar Vermelho: a sociabilidade política contra-hegemônica
9. Os artistas e o “Muda Campos em 88: o sentimento de ruptura com o passado
10. A perspectiva do PDT para a cultura expressa na candidatura de Garotinho em 88: os fatores históricos para a sua eleição.