



VIII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

40 anos de democracias: progressos, contradições e perspectivas

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

OS GRUPOS OPINIÃO E TEATRO MODERNO DE LISBOA: ARTE, POLÍTICA E CRIAÇÃO TEATRAL NO BRASIL E EM PORTUGAL

PARANHOS, Kátia

Doutora em História Social,

Universidade Federal de Uberlândia/Pesquisadora do CNPq e da Fapemig

katia.paranhos@pq.cnpq.br

Resumo

Teatro social e teatro engajado são denominações que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de inflexão estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Este artigo aborda os sentidos de resistência e contestação político-cultural dos grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa, levando em consideração os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação, pesquisa teórica e intervenção social.

Abstract

Social theater and engaged theater are denominations that took shape in the midst of a hot debate throughout the end of the 19th century having been consolidated in the 20th century. Their novelty rested on the relationship they have established between theater and politics or even between theater and propaganda. This article approaches the meanings of resistance and political-cultural contestation of the groups Opinião and Teatro Moderno de Lisboa while taking into account the discourses produced on their collective processes of creation, theoretical research and social intervention.

Palavras-chave: Grupo Opinião; Teatro Moderno de Lisboa; teatro engajado; arte.

Keywords: Grupo Opinião; Teatro Moderno de Lisboa; engaged theater; art.

1. Arte e engajamento

Teatro popular e teatro engajado são duas denominações que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley (1969), o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado.

Aliás, não é demais relembrar que diferentes grupos teatrais, desde o final do século XIX, (re)colocam em cena movimentos a contrapelo ou, se quiser, exercícios de experimentação, marcas de outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e — por que não dizer? — de uma outra forma de intervenção no campo social. Na Alemanha e na França, só para exemplificar, propostas como a do *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, ou do *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Ao mesmo tempo, houve inúmeras iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em distintos países da Europa. A nova dramaturgia apontava, como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos — conjunto que sofreu um violento revés com o golpe civil-militar e, em particular, após ser decretado o AI-5 em 1968. A partir de então, para numerosos grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial — o teatrão — e ao regime político; e até se pode detectar algumas expressões para essa forma de agitação, a exemplo de teatro independente e/ou teatro alternativo.

Em Portugal, no início dos anos 1960, a situação sob o regime ditatorial de Antônio Oliveira Salazar não era nada fácil. As tentativas de mudança do panorama cultural, vindas tanto do cinema como do teatro, encontraram fortes resistências. Nesse sentido, a constituição do Grupo Teatro Moderno de Lisboa, em 1961, surgiu no seguimento de companhias que buscaram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho. Esse tipo de contestação a um teatro “esclerosado e divorciado da realidade portuguesa” também se fez entre os grupos amador e universitário, menos sujeitos à ação da censura, destacando-se, por exemplo, em Coimbra, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) e, em Lisboa, os Cênicos de Direito e de Letras (ver Lívio, 2009, p. 30).

É interessante verificar, nesse período, a presença de companhias brasileiras circulando com seus espetáculos em terras portuguesas. Apesar do salazarismo, as teorias de Bertolt Brecht e Samuel Beckett ganhavam corpo por intermédio de alguns grupos de teatro.

2. Quem tem Opinião?

No cenário Brasil pós-1964, segmentos importantes do teatro se destacaram ao manter uma posição de luta contra o regime. Na época, o grupo de artistas que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) se reuniu com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá (ver Costa *et al*, 1965).

O *show* foi organizado no famoso Zicartola — restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica —, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais (ver Castro,

2004). Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais” (Hobsbawm, 1991, p. 52) e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o *Opinião* tenha começado sua trajetória com sucesso.

Mas não só a junção de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe civil-militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescentando-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas — por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso — exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical.

Para Dias Gomes, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964: “a plateia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo” (Gomes, 1968, p. 15). O *Opinião*, como decorrência de toda a sua concepção, se calcava no pressuposto de que a “representação” e/ou “dramatização” (Duvignaud, 2009, p. 145) implicava a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma cerimônia social.

3. TML: um teatro de combate

Cruzando os mares, pretendo ressaltar outra experiência de produção e pesquisa: a da Companhia Teatro Moderno de Lisboa (TML), que para muitos intérpretes “rompeu a ordem estabelecida da vida teatral na década de 1960 e se afirmou como o grande movimento de uma geração” (Lourenço *apud* Lívio, 2009, p. 201). Durou apenas quatro anos, de 1961 a 1965. Nesse período o grupo apresentou textos teatrais de Carlos Muniz, Dostoiévsky, Miguel Mihura, John Steinbeck, Luiz Francisco Rebello, William Shakespeare e José Carlos Pires. Esses leitores teatrais compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao “passado e presente em um” (Brecht, 2000, p. 233), o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação operária de um grupo de atores portugueses.

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia — tarefa bem difícil num período em que a contestação político-cultural à ditadura do “Estado Novo” se tornava mais forte e constante e em que a repressão da censura oficial, sempre vigilante para com as manifestações artísticas heterodoxas, fazia-se sentir de uma forma asfixiante. Lembrando aqui a idéia de Natalie Davis, esses homens e mulheres eram “usuários e intérpretes ativos” dos textos impressos que liam e ouviam e aos quais também ajudavam “a dar forma” (Davis, 1990, p. 184).

Reclamava-se um novo teatro, exigindo uma relação distinta entre o texto, o público e os criadores (atores e encenadores), algo que, nos EUA, encontrava-se patente na ação de Elia Kazan, primeiro no Group Theatre (1931) e mais tarde (1961) no Lincoln Center, com a criação do Lincoln Center Repertory Theatre, que tanto iriam influenciar as jovens gerações. Por sinal, as bases programáticas do Lincoln Center Repertory Theatre estavam muito próximas das definidas, no mesmo ano, pelo Teatro Moderno de Lisboa (ver Wilcox, 1971).

O TML colaborou, portanto, para a instituição de um campo de circulação e de trocas culturais. Os atores tentaram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho, fugindo da “comédia ligeira” e/ou do “teatro dramático”, “divorciado” da “realidade portuguesa” (Lourenço *apud* Lívio, 2009, p.

202). Atores de prestígio como Carmen Dolores, Rogério Paulo, Armando Cortez, Ruy de Carvalho e Fernando Gusmão se juntaram para formar uma companhia fora dos circuitos comerciais e com objetivos culturais completamente diferentes daqueles do teatro que então se fazia.

Na declaração de intenções do TML constava, para além da revelação de novos dramaturgos nacionais e estrangeiros, uma abordagem diferente dos clássicos. De acordo com as normas de funcionamento, cada integrante ia propondo peças que estivessem dentro dos parâmetros do Manifesto da companhia, até porque teria que enviar para o exame prévio da censura um lote grande de originais, sabendo-se antecipadamente que só alguns seriam aprovados. Assim, por exemplo, foi Tomás de Macedo que deu a conhecer, e sugeriu ao grupo, a peça *O tinteiro*, do dramaturgo espanhol Carlos Muñiz (ver Lívio, 2009, pp. 45-47).

Desse modo, em 1961, no Cinema Império, local de funcionamento das matinês a recém-formada companhia portuguesa estreava *O tinteiro* — uma peça sobre a liberdade no tempo da ditadura. O enredo focaliza a ação de três funcionários obedientes a um patrão injusto e prepotente que atormenta, em especial, a existência do personagem principal, o tinteiro Crock, esmagado num escritório pelo absurdo das leis que proibiam a alegria, o amor, uma simples flor numa jarra. “Será possível trabalhar e cheirar as flores da primavera? (...) Poderemos gostar de poesia, mesmo se são os números de uma qualquer contabilidade que nos preenchem os dias à secretária?”. São algumas perguntas que Crock levanta num ambiente em que a palavra de ordem é “obedecer sem questionar” (Rebello, 1977, p. 42).

Muitos dramaturgos portugueses contemporâneos escreviam, sabendo que muito dificilmente as suas peças seriam representadas, pois qualquer texto que tivesse alguma preocupação social ou algum motivo que visasse à liberdade individual era logo banido pela censura. José Cardoso Pires definiu a década de 1960 como “o consulado de terror de Paulo Rodrigues”, ministro-adjunto de Salazar, que se vangloriava, quando este morreu, de ter sido “uma lapiseira nas mãos de Sua Excelência”. “Uma lapiseira que não se limitava a escrever o que o dono lhe ditava, mas que riscava e cortava o que os outros escreviam...” (Rebello *apud* Lívio, 2009, p. 18).

Até para se pôr uma fotografia à porta do teatro com uma cena da peça, fosse que cena fosse, era necessário submetê-la à Comissão dos Espetáculos, um departamento ligado à censura, e aguardar o carimbo da respectiva autorização. Também não se podia fazer teatro num lugar que não fosse, a princípio, adequado para isso. À Direção Geral dos Espetáculos cabia decidir quem podia ter espaço para representar (ver Santos, 2001).

No entanto, mesmo com tantos entraves, o TML formaria atores, públicos, revelaria novos valores da dramaturgia nacional (como Cardoso Pires) e estrangeira (Carlos Muniz e Miguel Mihura), novos encenadores (Rogério Paulo, Fernando Gusmão, Costa Ferreira, Armando Cortez, Paulo Renato), artistas plásticos (Octávio Clérigo, Luís Jardim) e ainda músicos de cena (Carlos Paredes, António Vitorino de Almeida).

Devido à sua ação, aos seus princípios fundamentais e práticas, o TML lançaria as sementes do movimento dos grupos de teatro independentes, tendo iniciado o caminho de um teatro de intervenção que estes, mais tarde, se encarregaram de continuar. Nesse sentido, é interessante registrar que na década de 1960 os teatros brasileiros e portugueses leram e representaram de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações dos grupos. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento, pois, por intermédio da representação, “as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (Denis, 2002, p. 83).

Desse modo, os grupos de teatro, no Brasil e em Portugal, que combatiam tanto a ditadura como a censura imposta, atuavam em diferentes circuitos culturais. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Várias dessas companhias uniam arte e rebeldia política (ver Werneck & Brilhante, 2009).

Lembrando Crock, de *O tinteiro*, “no mundo ainda há primavera” (Rebello, 1977, p. 43). Apesar das dificuldades cotidianas, ainda podemos respirar outros ares. Por isso mesmo, parafraseando Bertolt Brecht, apesar de tudo, mesmo quando somos derrotados, ainda temos a alternativa da lucidez. Dito de outra maneira, apesar do capitalismo selvagem — perdoe-me a redundância —, o que importa é continuar lutando para entender o que se passa. Farão ainda sentido estas palavras? Desce o pano.

Referências bibliográficas

Bentley, Eric (1969). *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Brecht, Bertolt (2000). *Poemas 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34.

Castro, Maurício Barros de (2004). *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura.

Costa, Armando et al (1965). *Opinião: texto completo do show*. Rio de Janeiro: Edições do Val.

Davis, Natalie Zemon (1990). *Culturas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Denis, Benoit (2002). *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc.

Duvignaud, Jean (2009). Situação dramática e situação social. In André Carreira & Evelyn Furquim Werneck Lima (Ed.), *Estudos teatrais* (pp. 143-167). Florianópolis: Ed. da Udesc.

GOMES, Dias (1968). O engajamento é uma prática de liberdade, *Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial*, n. 2, Rio de Janeiro, pp. 7-17.

Hobsbawm, Eric J. (1991). *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Lívio, Tito (2009). *Teatro moderno de Lisboa (1961-1965): um marco na história do teatro português*. Alfragide: Caminho.

Rebello, Luiz Francisco (1977). *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova.

Santos, Graça dos (2001). Teatro possível e impossível durante o Salazarismo. *Estudos do Século XX*, Coimbra, n. 1, pp. 99-115.

Werneck, Maria Helena & Brilhante, Maria João (2009). *Teatro e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Wilcox, Frank Blair (1971). *Contemporary portuguese theater*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.