

**CAC em cena: a produção artística do  
Departamento de Artes Cênicas da USP entre os  
anos de 1966-1986**

**Sofia Rodrigues Boito**

## Sumário

I. Introdução.....	2
II. 1966- a criação do curso de Artes Cênicas da USP.....	7
III. 1968-1974 – os primeiros anos, os primeiros passos do departamento .....	14
IV. 1974- 1979 – o amadurecimento do curso .....	26
V. Os anos 80 – O nascimento de uma nova década .....	34
VI. Conclusão .....	39
VII. Bibliografia .....	41

## I. Introdução

### 1. Resumo do Projeto Inicial

O tema do referido projeto é a produção artística do Departamento de Artes Cênicas da USP (CAC) entre os anos de 1966-1986. O levantamento das montagens feitas nesse Departamento durante esse período de 20 anos tem como objetivo a formação de um banco de dados para futuras pesquisas e, além disso, o estudo da relação entre a produção do curso de Artes Cênicas da USP e as produções teatrais da cidade de São Paulo, no contexto cultural da época.

O primeiro ano usado como referência, 1966, é o ano de criação do curso de teatro da Universidade de São Paulo. Enquanto o último ano a ser estudado, 1986, diz respeito à data de autonomia alcançada pelo departamento, que, até então, estava subordinado ao DTCRT – Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da ECC (Escola de Comunicação Cultural da USP, posteriormente chamada de ECA - Escola de Comunicações e Artes da USP).

O foco da investigação está na trajetória do então recém criado curso de graduação em teatro, um dos primeiros do país, e sua relação com a produção cultural da cidade de São Paulo nas duas décadas citadas. Para tal estudo, é importante considerar que, tanto a criação do curso, quanto a produção artística da cidade, estavam inseridas em um contexto muito específico, isto é, o da ditadura militar repressiva, que tomou o poder após o golpe de 1964. Ditadura, essa, que esteve vigente durante todo o período estudado.

Pretendia-se conhecer os moldes nos quais o departamento foi criado, como o curso foi pensado e constituído e se nele havia espaço para um diálogo com a produção teatral que existia fora dos muros universitários. Buscou-se também entender se esse diálogo ocorreu apenas na esfera teórica ou se aconteceu também no âmbito prático. Isto é, seria importante compreender se os alunos e professores estavam apenas engajados intelectualmente com o contexto sócio-político-artístico da época ou se eles também participavam de produções artísticas que dialogavam com o cenário teatral do período em questão. E, ainda, se o cenário teatral da cidade se fez presente na escola, através de eventuais participações em aulas e montagens de artistas com carreiras construídas fora da universidade.

Essa análise será importante para podermos traçar um histórico da produção artística do CAC frente aos acontecimentos artísticos e sociais da cidade. Entender se as produções do Departamento tendiam a sair dos limites universitários ou se os alunos formavam grupos teatrais que compuseram o cenário artístico daquela época, nos ajudará a entender a posição profissional atual dos pesquisadores e criadores formados pelo curso de Artes Cênicas da USP.

As fontes previstas para execução do projeto foram as seguintes: bibliografia relativa ao teatro paulista e brasileiro do período; arquivos do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP (Lim-CAC) e arquivos de jornais e revistas do período a ser estudado, além de entrevistas com ex-alunos, professores e ex-professores do departamento.

## 2. A pesquisa: entrevistas, arquivos e métodos escolhidos.

Na concepção inicial da pesquisa, pretendia-se consultar todos os arquivos já citados para levantar as peças montadas no período. Previa-se também entrevistar o máximo de ex-alunos e ex-professores da época, além de ler a bibliografia sobre a produção teatral entre as décadas de 60 e 80.

No entanto, alguns problemas foram encontrados para a realização desse plano de pesquisa.

Primeiramente, os arquivos logo se mostraram pobres no que diz respeito à época estudada. Já que, como se verá a seguir no relatório, na primeira década de existência do Curso de Teatro houve pouca, ou quase nenhuma, produção artística. Logo, a maioria dos cartazes e programas presente no arquivo do Departamento de Artes Cênicas (LIM CAC) pertence a épocas mais recentes, fora do período aqui pesquisado. Além disso, a produção que existia não tendia a sair dos muros universitários e, portanto, não tinha repercussão na imprensa. Assim os arquivos de revistas e jornais também se mostraram de pouca serventia à pesquisa.

Sem grande quantidade de montagens e, logo, de registros, não seria possível ter uma amostra satisfatória a fim de estudar a tendência geral do departamento. Escolhemos, então, algumas montagens específicas que foram levantadas por meio de entrevistas e da pouca documentação existente no Lim CAC para pensá-las no contexto teatral da época. Sempre tendo em vista os acontecimentos político-culturais que marcavam a Cidade de São Paulo e o país.

Assim, o que se verá a seguir, será um estudo que inclui um traçado geral da história teatral da cidade de São Paulo e, paralelamente, a história específica do Departamento de Artes Cênicas sendo pontuada por algumas de suas montagens. Quando essas histórias se cruzaram - no que diz respeito à encenação ou à dramaturgia; no que diz respeito às formas e temas abordados?

A pesquisa acabou sendo baseada, especialmente, nos textos montados, não por preferência da pesquisadora, mas por um problema que os pesquisadores da área teatral sempre tiveram que enfrentar: o registro da dramaturgia existe, o registro da encenação, não. Ainda mais no que diz respeito às encenações mais simples e sem repercussão na imprensa, como estas das quais trataremos. Usou-se, então, como fonte de pesquisa o que esteve ao nosso alcance: os textos e os depoimentos pessoais dos integrantes das montagens, que gentilmente concederam seus depoimentos.

## 3. 1966-1986, 20 anos da ditadura

Por uma questão metodológica, o período a ser pesquisado foi subdividido em quatro fases, definidas por questões conjunturais<sup>1</sup>.

O início da primeira fase é o ano da instauração da ditadura, 1964, e o término é no ano de 1968, com o Ato Institucional Nº 5. Nesse período a produção artística da

---

<sup>1</sup> A divisão aqui apresentada foi feita com base nos estudos bibliográficos sobre os acontecimentos políticos e a produção cultural da época estudada.

cidade de São Paulo era abundante e engajada. É em meados dessa fase que vemos nascer o curso de Graduação em Teatro da universidade de São Paulo.

O segundo período compreende os chamados “Anos de Chumbo”: do final de 1968, depois da promulgação do AI5, ao ano de 1974, fim do governo Médici. Em consequência do Ato Institucional Nº 5, que deu mais poder ao Presidente e, logo, ao regime militar, essa foi a fase de maior repressão da ditadura, em que a censura sufocou a produção artística de oposição, até então efervescente, foi esse o momento em que a indústria cultural brasileira viveu um “boom”. Além de representar os anos em que o Brasil veria acontecer o chamado “milagre econômico”.

A terceira fase começa em meados do ano de 1974, com o governo Geisel que prometeu uma abertura política *lenta, gradual e segura*. É nesse espírito que há a possibilidade de ressurgimento de uma cultura de oposição, dentro da qual, o nascimento de inúmeros grupos teatrais, além do crescimento gradual de movimentos populares.

A quarta e última fase inicia-se em 1979, com a posse do general Figueiredo que promete a abertura política. A década de 1980 tem início. Há uma maior liberdade de criação artística (a censura prévia e o Ato Institucional Nº 5 já não existiam mais) e o “milagre econômico” não só havia acabado como a economia brasileira estava em declínio.

## **II. 1966- a criação do curso de Artes Cênicas da USP- o contexto político-cultural na época de seu surgimento**

### 1. Um panorama geral do cenário teatral pré-64

Antes de iniciar o estudo sobre a criação do Curso de Teatro da Universidade de São Paulo julga-se importante discorrer brevemente sobre o cenário artístico da cidade de São Paulo nas vésperas do golpe militar.

Desde as décadas de 40 e 50 o Brasil assistia à modernização da economia que, agora, industrializada, se integrava mais ao modelo capitalista. Com o desenvolvimento econômico do país, a sociedade brasileira também se modernizou. Isto é, houve nessas décadas, por exemplo, o crescimento considerável da classe média urbana; profissionais liberais e intelectuais agora povoavam as cidades brasileiras que não paravam de se expandir. Está claro, que esse crescimento econômico e essa transformação social estavam concentrados na cidade de São Paulo, pólo industrial do País.

Não por acaso foi também essa cidade que assistiu aos primeiros indícios de modernização no campo das artes e, mais especificamente, do teatro. Isto é, foi em São Paulo que na década de 40 o empresário italiano Zampari criou o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia. Essa companhia, administrada nos moldes de uma empresa, trouxe para o Brasil encenadores europeus que modernizaram o teatro nacional, quando trouxeram as inovações do teatro moderno europeu para os olhos da platéia paulistana. Pela primeira vez, os espectadores brasileiros assistiram a montagens de textos de Camus, Sartre, Tennessee Williams e outros.

*A modernização dos palcos paulistanos na década de 50, que foi um progresso notório, havia dependido da contribuição dos encenadores estrangeiros, além de passar por um novo profissionalismo, pelo bom preparo dos atores, pela atualização do repertório e, visto o conjunto, pela dignificação burguesa da vida teatral.<sup>2</sup>*

No mesmo período e com o mesmo caráter modernista, surge a Escola de Artes Dramáticas, EAD, criada pelo dramaturgo e jornalista Alfredo Mesquita. A EAD foi pioneira na formação de artistas teatrais. Já na década de 50, quando o TBC era a companhia de teatro mais renomada do Brasil, um grupo de alunos formados pela Escola de Artes Dramáticas criou a Companhia de Teatro de Arena de São Paulo, que viria, mais tarde, a ser um dos centros mais importantes de produção teatral paulistana e, inclusive, brasileira.

Não há especial relevância para o presente panorama descrever as condições da formação dessa nova companhia ou, tampouco, fazer um inventário de sua vasta produção teatral<sup>3</sup>. Cabe, no entanto, ressaltar que o Arena surgiu do encontro de jovens que desejavam algo diferente do espírito burguês no qual o TBC estava mergulhado:

*Nas estréias do Teatro Brasileiro de Comédia respirava-se distinção de classe, como, aliás, nos concertos do Cultura Artística, onde se apresentavam músicos de reputação internacional em clima de fruição civilizada e casacos de pele.<sup>4</sup>*

Os jovens do Arena iniciaram sua pesquisa teatral pautados em uma nova relação palco/platéia, pois como o nome do grupo já diz, a cena era apresentada em um espaço em forma de arena. Os jovens atores, liderados pelo diretor José Renato, montam diversas peças com boas encenações de baixo custo e ganham notoriedade. É já nesse clima que inicia a aproximação do Arena com outros grupos jovens, amadores, entre eles o TPE (Teatro Paulista do Estudante). Nessa época a classe média urbana está em crescimento e, com ela, a classe universitária. É, inclusive, no meio estudantil, intelectualizado, que idéias de esquerda se propagam. - Não esqueçamos que estamos na década de 50, no início da Guerra Fria: enquanto os Estados Unidos está em plena expansão econômica, a URSS tenta combatê-la com a difusão dos ideais socialistas. - O TPE não escondia suas relações com a esquerda e defendia uma arte ativa, um teatro que se colocasse ativamente diante da realidade político-econômica do país. É nesse momento que entra em cena um novo personagem: Augusto Boal. Recém-chegado dos Estados Unidos, Boal se integra ao Arena e monta a peça *Ratos e Homens*, adaptação do livro de Steinbeck, e com essa montagem define-se a nova cara da companhia paulistana: um teatro que aborda os problemas sociais em suas encenações e acredita em uma arte de engajamento político.<sup>5</sup>

Em 1958, com a apresentação de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, o Arena alcança grande projeção no cenário cultural brasileiro e inicia a

---

<sup>2</sup> Roberto Schwarz. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: Roberto Schwarz. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 118-9. Apud. Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006. p. 26.

<sup>3</sup> Para tal o livro de Edélcio Mostaço, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, é uma ótima fonte.

<sup>4</sup> Roberto Schwarz. *Ibidem*.

<sup>5</sup> Edélcio Mostaço. *Tetaro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial. 1982.

busca por autores nacionais; cria-se, então, o Seminário de Dramaturgia. Esses seminários eram encontros de dramaturgos e novos dramaturgos brasileiros, onde se analisavam peças, discutiam-se técnicas e tendências, além de se debaterem a realidade artística e social brasileira. Essa iniciativa do Arena, de buscar o autor nacional, refletia uma tendência que surgia na época em várias instâncias culturais: a busca pela identidade brasileira. Verifica-se que o esforço dos artistas teatrais de São Paulo no fim dos anos 50 para a formação de dramaturgos brasileiros se concretizou, tendo em vista que a produção teatral paulistana esteve nas décadas seguintes, de 60 e 70, predominantemente pautada em textos nacionais.<sup>6</sup>

Os seminários de dramaturgia revelam inúmeros dramaturgos. Foi um momento de intensa produção cultural: surgiam novos encenadores, novos grupos e companhias, novas propostas artísticas, todos engajados nessa onda de produção de uma arte nacional, brasileira.

*Os anos compreendidos entre 1960 e 1964 apresentam o mais formidável movimento não apenas quantitativo como qualitativo no sentido de implementar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil. Além dos grupos que ocupam nossa especial atenção, o período assiste a uma considerável quantidade de novas propostas, novos grupos, novos líderes artísticos e redefinição dos mais antigos, engajados com a realidade que rapidamente mudava.*<sup>7</sup>

Se antes do golpe militar o teatro de São Paulo e outras instâncias da cultura já estavam em um movimento que visava à descoberta da arte nacional popular, a ditadura, então, só intensifica essa busca pela arte que representa “o povo brasileiro”, que é vista pelos artistas como forma de combate ao novo rumo político-ideológico direitista que o Brasil estava tomando.

## 2. 1964- 1968, anos de combate à ditadura

O golpe militar de 1964, em um primeiro momento, desnordeou a classe artística e a intelectual, que estavam em plena ebulição produtiva. Logo, eles se vêem refletindo sobre novos planos de ação. Algumas saídas eram propostas.<sup>8</sup> Segundo o crítico Roberto Schwarz:

*Em 1964, o golpe de força da direita truncou, sem encontrar aliás grande resistência, o vasto processo democrático a que o novo teatro procurava responder. Como é sabido, a repressão ao movimento operário e camponês não teve complacência, ao passo que a censura, destinada a paralisar estudantes e a intelectualidade da oposição, se provou contornável. Assim, em pouco tempo a esquerda voltava a marcar presença e até predominar no movimento cultural (...)*<sup>9</sup>

Entre 1964 e 1968 existiu, de fato, uma intensa produção artística. Foi, por exemplo, em 1965 que o Arena montou sua famosa peça, que inaugurou o sistema “coringa”: *Arena conta Zumbi*, no mesmo ano o Teatro Opinião (no Rio de Janeiro)

<sup>6</sup> Foi feita uma análise da *Cronologia das Artes em São Paulo 1975-1995, Artes Cênicas- Teatro* (volume 3). São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Divisão de pesquisas. 1996.

<sup>7</sup> Edélcio Mostaço. *Ibdem*.

<sup>8</sup> Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006.

<sup>9</sup> Roberto Schwarz. “Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992. p. 120. Apud. Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006. p. 27.

apresentava *Liberdade, Liberdade*. Em 1966, foi a vez de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, texto de Vianinha e Ferreira Gullar, encenado pelo Opinião. Em 1967, mais duas peças de forte combate à ditadura e à sua ideologia de direita obtiveram enorme sucesso: *Arena conta Tiradentes* e *O Rei da Vela*, a primeira montada pelo Teatro de Arena e a segunda pelo Oficina.

O Curso de Teatro da Universidade de São Paulo foi inaugurado nessa fase de grande efervescência intelectual e artística, em que os três grupos já citados - Arena, Oficina e Opinião - apesar de apresentarem pensamentos teatrais bem distintos, formavam juntos uma forte corrente cultural antiditadura. Não foi possível verificar, no entanto, se sua fundação no referido período histórico se deu por coincidência ou se foi consequência da importância que o teatro ganhava na cidade com o passar dos anos.

O certo é que a criação do novo curso de graduação foi mérito, em grande parte, do esforço dos professores da Escola de Arte Dramática que era uma referência nacional no quesito 'formação de artistas'. Dentre os professores (na sua maioria teóricos e críticos do meio teatral) que lutavam por um curso de nível universitário de teatro, destacava-se Alfredo Mesquita, o próprio fundador da EAD. Foi graças a ele e a alguns colegas que houve a inauguração do curso, em 1966.

Em 1967, ficou decidido que caberia à Escola de Artes Dramáticas a formação de atores, enquanto outras habilitações teatrais (como Teoria e Crítica, Dramaturgia e Cenografia) passariam a ser ensinadas no curso superior.<sup>10</sup> No ano seguinte, a própria EAD foi transferida para a Cidade Universitária, o que acabou gerando uma maior proximidade entre a escola de nível médio e o curso universitário.

Mesmo se o ano de criação do Departamento de Teatro e de sua primeira turma está contido no período de 1964-1968, a primeira montagem que o presente estudo levantou foi de 1969, ano que não pertence a esse intervalo histórico. Não havendo registro de montagens anteriores, começaremos nosso relato sobre a produção artística do departamento em outra fase da ditadura: a fase dos "anos de chumbo".

### III. 1968-1974 - os primeiros anos, os primeiros passos do departamento

#### 1. 1968-1974, o panorama da época

Se até 1968 as mais importantes companhias teatrais brasileiras, que eram do Rio de Janeiro e São Paulo, uniam-se pelos ideais de esquerda, mesmo seguindo propostas teatrais diversas, é só a partir dessa data que as diferenças artísticas começam a romper com os laços de amizade e cooperação entre as companhias. O Oficina se integra, desde a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, a um movimento artístico que nascia com ares de contracultura: a *Tropicália*. Sobre a histórica montagem Zé Celso afirma:

---

<sup>10</sup> Paulina Maria Caon. *Historia do Departamento de Artes Cênicas*, Relatório Final de Iniciação Científica, FAPESP, 1999.



*A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do cinema novo. Eu posso cair no mesmo artesanato, já que há um certo clima brasileiro que se respira, na falta de coragem de dizer o que se quer e como se quer. Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswald eu confio me contagiar um pouco, como a todo elenco, com sua liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte. Como expressão audiovisual. E principalmente como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro. Fora Nelson Rodrigues, Chacrinha talvez seja o seu único seguidor sem sabê-lo.*<sup>11</sup>

Enquanto Augusto Boal (diretor do Teatro de Arena) afirma em um texto distribuído na I Feira Paulista de Opinião:

*A terceira linha [do atual teatro de esquerda] é o tropicalismo chacriniano-dercinesco-neoromântico. Seus principais teóricos e práticos não foram até o momento capazes de equacionar com mínima precisão as metas deste modismo. Por esse motivo muita gente entrou para o “movimento” e fala-se em seu nome e fica-se sem saber quem é responsável por quais declarações. E estas vão desde afirmações dúbias do gênero: “nada com mais eficácia política do que a arte pela arte”, ou “a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo”, passando por afirmações grosseiras do tipo “o espectador reage como indivíduo e não como classe” (fazendo supor que as classes independem dos homens e os homens das classes) (...)*<sup>12</sup>

Perguntado sobre como esse “racha” da classe teatral paulistana havia repercutido no Curso de Teatro, na época, Armando Sérgio, ex-aluno da primeira turma do curso e professor aposentado do departamento conta:

*Dentro da USP e ECA havia uma separação muito clara entre os alunos: os que eram favoráveis à tropicália e os “esquerdistas” (Brecht). Brecht ainda tinha uma conotação vanguardista dentro do meio teatral. O “Arena conta Zumbi” encantou toda uma geração, foi uma montagem muito significativa. Era alegre, diferente, não-realista. Uma das diferenças entre o Arena e o Oficina, era que o Arena tinha uma posição mais definida, com ideologia e objetivos claros. E o Oficina era mais sintonizado com as vanguardas e se redescobriam em cada peça.*

Em 1968, enquanto a classe teatral se dividia entre aqueles que acreditavam em uma arte política, engajada, de esquerda, muitas vezes vinculadas a Brecht, e outros que defendiam uma arte, por assim dizer, menos engajada e mais formalista, que procurava a expressão artística a cima de tudo, na área teatral muitas vezes vinculados a Grotowski ou ao Living Theatre, a ditadura iniciava uma fase ainda mais repressiva; com o Ato Institucional Nº 5 a censura se tornava muito mais dura e a violência contra manifestações mais explícita e impiedosa. Muitos intelectuais e artistas de oposição foram perseguidos, alguns presos, outros desapareceram. Nesse clima de insegurança muitas pessoas são obrigadas a se exilar.

Foi nesse contexto de cisão da classe artística de oposição, de grande repressão e de crescimento econômico - os militares renegociaram a dívida externa brasileira, assim conseguiram controlar a inflação e o Brasil viveu um *boom* econômico que

---

<sup>11</sup> José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, 4 de setembro de 1967. Folheto distribuído na estréia da peça. Apud. Carlos Bassualdo (org.). *Tropicália, uma revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naif. 2007. p. 233.

<sup>12</sup> Texto distribuído na I Feira Paulista de Opinião, organizada por intelectuais de diversas áreas em São Paulo no ano de 1968. Apud. Idem, *Ibidem*.

começou em 1968 e durou seis anos, com expansão econômica de 10,9%<sup>13</sup> - que o país viveu um dos maiores crescimentos de sua indústria cultural.

Foi a época de grande crescimento da Rede Globo, das agências de publicidade, da importação de grandes musicais, a época da mania de telenovelas. De 1960 a 1986 (ano de primeira eleição presidencial da nova república) o número de televisões existentes no Brasil multiplicou 40 vezes.<sup>14</sup> A classe média assistia de suas casas, pela t.v., os bons resultados da economia brasileira, que se espalhavam pelos telejornais de redes beneficiadas pelo governo militar. As telenovelas recrutavam antigos dramaturgos dos teatros de esquerda para escrever dramas que passariam todos os dias às 20h. O *Globo Repórter* caçava cineastas que antes haviam militado contra a ditadura e assim por diante.

O panorama era de desintegração da classe artística de oposição: parte exilada, parte empregada pelos meios de comunicação de massa, parte vivendo o misticismo, o irracionalismo (o que na época foi apelidado de “desbunde”):

*Foi isso precisamente que minha geração escolheu em 1969. Desbunde, piração ou guerrilha, já que a militância ao nível do reformismo era negada. Quem optou por alguma coisa intermediária optou geralmente pela integração total, pela corrupção ou pela mediocridade. Resistência marginal só houve essas duas.*<sup>15</sup>

Foi nesse contexto que se viu surgir o que mais tarde se chamou de dramaturgos da “geração de 69”, autores como Consuelo de Castro, Leilah Assunção, José Vicente e Antônio Bivar. Autores que foram classificados pela esquerda como “alienados”, porém que obtiveram uma coleção de elogios de críticos como Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi. Anatol assim descreve esse novo estilo dramaturgic:

*Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivadas de palavrões – linguagem sem dúvida influenciada por Plínio Marcos - avançam para uma expressividade que, em muitos momentos se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo.*<sup>16</sup>

## 2. A produção artística do Departamento entre 1968-1974

Quanto ao Departamento, a essa altura, ele ainda estava engatinhando. Isto é, em 1966 houve a criação do curso de “bacharelado em teatro” (com habilitação em Dramaturgia e Crítica e habilitação em Cenografia); em 1969, criou-se o curso de “Professorado em Artes Dramáticas”; em 1970, houve a inauguração da habilitação em Direção Teatral e é só em 1972 que incluem a habilitação em Interpretação no currículo do curso. Até então a formação de atores e atrizes ficara reservada à EAD.

No ano de 1970, há outra novidade além da criação do curso de direção: o Curso de Teatro se torna parte de um novo departamento, o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão). Se o agrupamento de tais cursos como TV e Rádio

---

<sup>13</sup> Thomas Skidmore. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998. p. 249.

<sup>14</sup> Idem, *Ibidem*. p. 240.

<sup>15</sup> Adauto Novaes (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplan/Senac. 2005.p. 138. Apud. Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006. p. 60.

<sup>16</sup> Anatol Rosenfeld. “Teatro em crise”. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2000. p. 257. Apud. . Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006. p. 15

e com o Curso de Teatro hoje nos parece estranho, ressalta, no entanto, as conseqüências da expansão da indústria cultural na ditadura que acabou por digerir os dramaturgos e atores de teatro, e, assim, subjugar a arte teatral aos empregos nas telenovelas e estações de rádio.

Os fundadores e professores do novo curso, no entanto, não compartilham dessa idéia e começaram uma luta pela autonomia do departamento. Esses fundadores eram, em grande parte, oriundos do quadro de professores da EAD e precisam obter titulações e produções acadêmicas para que o Curso de Teatro tivesse autonomia. A corrida pelas produções e titulações acadêmicas acaba intensificando o caráter teórico do curso, que a essa altura possuía uma produção artística muito pequena, muito menor do que a da EAD.<sup>17</sup>

O caráter teórico do curso pode ser verificado de várias maneiras. Além da corrida pela produção acadêmica, os professores que saíam da EAD para o curso universitário, como Jacó Guinsburg, Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado, eram todos da área de crítica, dramaturgia e história do teatro. E até 1974 são esses os professores do departamento, todos pensadores e não criadores. Isso se refletia no currículo do período que, como foi levantado pela pesquisa, tem um maior número de disciplinas teóricas: são 9 disciplinas práticas para 16 teóricas (ver anexo 2). Quando perguntado sobre o assunto, diz Armando Sérgio:

*A maioria do pessoal que dava aula não era artista. Não estavam produzindo nada na cena teatral. Eles tinham uma ligação institucional ou relacional com a classe teatral, normalmente eram críticos ou teóricos. A escola era muito mais teórica do que prática. Não tinha produção de peça curricular no departamento, só extracurricular.*

Os artistas paulistanos não estavam na universidade, havia, inclusive, uma certa distância entre os acadêmicos e os artistas do cenário teatral. Há, por exemplo, uma discussão histórica entre Sábado Magaldi e Zé Celso. Para o primeiro o jovem diretor ainda era imaturo e seguia certos modismos, fazendo um teatro caricatural da arte de vanguarda; enquanto que para Zé Celso o crítico era um racionalista, viciado em três ou quatro regras e incapaz de sentir uma nova arte.<sup>18</sup>

Karen Muller, ex-aluna (da turma de 1970) e professora aposentada do CAC, diz em entrevista o seguinte a esse respeito:

*Um pouco tinha esse bochicho entre o pessoal de dentro da universidade e o pessoal de fora, tipo Zé Celso. Tinha uma briga com a Universidade. Sempre teve uma implicância do pessoal de fora com a academia.*

Soma-se a essas questões o problema do espaço físico. As condições para aulas práticas e apresentações eram precárias, o DTCRT estava instalado em barracões improvisados que não tinha nenhum espaço para montagens, ensaios e apresentações de peças; tampouco os recursos técnicos necessários para o aprendizado dessa

---

<sup>17</sup> Paulina Maria Caon. *Historia do Departamento de Artes Cênicas*, Relatório Final de Iniciação Científica, FAPESP. 1999.

<sup>18</sup> Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006

linguagem artística como: refletores, mesa de luz, mesa de som ou recursos cenográficos. Sobre essa situação Karen Muller lembra o seguinte:

*A gente tinha prática também, mas a escola era menor, tinha menos alunos, a gente tinha três ou quatro salas teóricas e uma sala que chamávamos de “piscina” onde apresentávamos cenas ou peças.*

Podemos explicar, então, a pequena produção artística do curso nesse período como consequência desse conjunto de fatores. Conseguimos, no entanto, levantar duas montagens: *Marcelo e Marcela*, texto de Armando Sérgio, direção de Allberto Guzik e *Pedro, Pedreiro*, texto de Renata Pallottini, direção de Silnei Siqueira. Analisaremos a seguir uma das peças.

### 3. 1969- Marcelo e Marcela<sup>19</sup>

Na primeira entrevista feita com Armando Sérgio, ele destacou o baixo número de montagens do CAC, e ressaltou, como uma das causas, o pequeno contingente de estudantes – a primeira turma, por exemplo, era formada por cinco alunos. Em consequência desse pequeno número de possíveis atores para uma montagem, lembra ele, existiram algumas montagens mistas CAC/EAD, já que “a relação dessas escolas era muito forte” nessa época, ainda segundo o ex-aluno. Uma dessas encenações de elenco misto CAC/EAD foi a do texto *Marcelo e Marcela*, do próprio Armando Sérgio.

Infelizmente, não foi possível obter material iconográfico da peça, tampouco programa ou críticas da montagem. Foi possível, no entanto, recuperar o texto e levantar algo sobre a montagem em entrevista com o próprio autor.

*Marcelo e Marcela* é um ótimo exemplo de produção artística do Departamento, pois além de ter tido no elenco alunos do CAC, a peça foi escrita por um aluno em plena sala de aula. Isto é, o texto foi resultado das aulas de dramaturgia ministradas por Renata Pallottini.

O texto é, no plano formal, um texto dramático - aqui, o conceito dramático, está empregado como Peter Szondi<sup>20</sup> o define: um texto pautado em relações interpessoais, escrito, logo, em forma de diálogo. No plano do conteúdo pode se dizer que o dramaturgo aborda um tema muito caro à juventude do período: a adequação ao sistema *ou* a negação total dele.

Portanto, se na cidade de São Paulo travava-se uma discussão entre a arte engajada do Arena com suas peças alegóricas e históricas, como o caso do *Arena conta Zumbi* e a arte desbundada do Oficina, com suas peças tropicalistas; dentro do curso, a montagem que estudamos, não adere, em sua forma, a nenhum dos lados do embate artístico.

A peça começa com a paixão estranha de dois jovens *outsiders*, isto é, dois jovens que não se enquadram na sociedade convencional, o jovem Marcelo sonha em ser poeta e a menina, Marcela, ganha dinheiro dando aulas particulares. Os dois são constantemente perturbados pelo irmão mais velho de Marcelo, Marinho, que é “gerente de uma empresa” e representa tudo aquilo que o jovem casal repudia. E, no

---

<sup>19</sup> A peça está em anexo

<sup>20</sup> Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify. 2003.

entanto, os dois se vêm obrigados, pela falta de dinheiro, a viver no apartamento do irmão mais velho, mantido a suas custas.

Enquanto assistimos às cenas da relação de Marcelo, Marcela e Marinho, temos também flashes dos pais dos dois irmãos que estão sempre diante da televisão, lembrando de seus filhos e assistindo a telenovelas e publicidades.

O clímax da peça se dá quando o casal protagonista decide que a única maneira de obterem dinheiro sem que “se entreguem às convenções sociais” , como Marinho, é roubando um banco. O diálogo transcrito a seguir mostra o exato momento em que surge essa idéia:

- MARCELA - Como é que nós vamos fazer? Já andei ontem metade desta cidade e ninguém quer aulas particulares. Desconfio que esses colégios estão ficando fáceis.
- MARCELO - (pegando uns papéis). Olhe aqui as respostas das minhas cartas. Mandeí trinta. Todo esse bolo aqui, que devem ser umas vinte e três, simplesmente não se interessam por poesias.
- MARCELA - Pode ser verdade.
- MARCELO - Bobagem Marcela, eu também já andei pensando sobre o assunto... Os “Beatles”, por exemplo, cantam o que? Isto é, as letras?
- MARCELA - Poesia?
- MARCELO - É o que eu digo, eles são interessantes, pesquisam e até certo ponto contestam. Mas só até certo ponto, você me entende? E ainda eles tem a vantagem, isto é, se eles vão além deste certo ponto, são conseguiram propaganda e ninguém vai ouvi-los mais. Isso é complicado, é um problema de consumo.
- MARCELA - E daí?
- MARCELO - E daí é que eles entram na corrente.
- MARCELA - Que corrente?
- MARCELO - Ou se produz em série e não se contesta mais, ou não se vende nada e morre de fome, entendeu?
- MARCELA - E você, não pode conciliar?
- MARCELO - Posso e tenho, mas prefiro de outro jeito.
- MARCELA - Como?
- MARCELO - Roubando um banco. (sorri)
- MARCELA - (sorri) Fácil não?
- MARCELO - (mostrando uns papéis) Olha! Esta aqui diz que o nível é muito alto para o público e que ela se dirige... É uma revista especializada em TV. Chama-se: “Conheça o seu artista predileto” (pega outro papel). Esta não pode por causa de sua linha ideológica. (outro papel) Ai! Querem uma poesia que fale do mar e do crepúsculo. É para ser publicada como fotos coloridas.
- MARCELA - Ah! Já sei um tipo de reportagem que parece cartão postal ?
- MARCELO - Pois é. Você acha que eu poderia fazer poesia assim?
- MARCELA - Não.
- MARCELO - (outro papel) E finalmente essa diz que não tem espaço.
- MARCELA - E onde é que nós vamos arranjar dinheiro?
- MARCELO - Já disse... Vamos roubar um banco!
- MARCELA - Você fala sério?
- MARCELO - Por que não?

As falas de Marcelo são bem claras, explicitam a questão que levantamos sobre a geração de 69 no item III. 1. Isto é, como consequência direta da forte repressão da ditadura e da ordem econômica nesse período, os jovens só tinham, praticamente, duas escolhas: enquadrar-se na ordem social da época ou se tornarem “marginais” dessa sociedade. O próprio autor, quando perguntado sobre as possíveis motivações para a montagem do texto comenta o seguinte:

*O casal não integrado naquela sociedade chega ao limite, partindo para a contravenção, como muitos outros que partiram para a luta armada. Muitos jovens na década de sessenta viraram marginais, de uma ou outra maneira.*

É interessante ressaltar, no entanto, que a escolha feita pelo autor para o texto montado não foi um recorte dos jovens que foram lutar na guerrilha contra o governo militar. Mas foi um recorte temático que mostrou um jovem casal de classe média que acaba por assaltar um banco com a finalidade de obter dinheiro para sobreviver. É um recorte no plano do indivíduo, das questões individuais que uma pessoa enfrenta quando tenta escapar da ordem social vigente. Esse recorte temático é ainda reforçado pelo caráter dramático do texto. Focada na relação interpessoal de alguns poucos indivíduos de uma família de classe média a peça não dá ao leitor um panorama geral da situação, já que nos é dado apenas a ótica dos personagens, deixando de aparecer o que o autor diz na entrevista que “muitos jovens na década de 60 viraram marginais.”

As observações aqui levantadas sobre o texto assemelham-se muito às observações feitas ao famoso texto de Guarnieri *Eles não usam black-tie*, peça de grande sucesso montada pelo Arena no fim da década de 50. Nela o movimento operário é abordado através da história de uma família de trabalhadores durante uma greve. A novidade temática da peça, que abordou pela primeira vez no Brasil a questão da luta da referida classe, garantiu o sucesso da montagem do Arena. No entanto, reflexões atuais percebem que o conteúdo abordado e a forma utilizada são contraditórios, tendo em vista que a forma dramática utilizada pelo autor não traz a idéia de um movimento popular, mas de uma “intriga familiar”. Sobre essa interessante “crise do drama” brasileiro comenta Iná Camargo em seu livro *A hora do teatro épico no Brasil*:

*Eles não usam black-tie, dando continuidade às tentativas mais ou menos bem-sucedidas, conseguiu finalmente jogar luz sobre a histórica incompetência do dramaturgo brasileiro para escrever dramas. Até então os conteúdos aparentemente provinham de esferas muito bem contempladas pelas formas do drama (drama e alta comédia), na medida em que gravitavam em torno do eixo família/propriedade e temas conexos. O tempero brasileiro certamente responde pelas experiências malsucedidas, que talvez tenham até mais interesse do que as consideradas bem-sucedidas. Mas a peça de Guarnieri introduziu os trabalhadores ativamente envolvidos com a luta de classes em nossa dramaturgia - um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno.<sup>21</sup>*

Se *Eles não usam black-tie* entrou em cartaz em 1958 e inaugurou uma era de novos dramaturgos brasileiros, a montagem de um texto escrito por um dos alunos do

---

<sup>21</sup> Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996. p. 37.

Departamento durante uma aula de dramaturgia (cujo estudo estava distribuído em mais de cinco disciplinas – *Teoria da Dramaturgia I e II; Prática da Dramaturgia I, II e III; Literatura Dramática I, II e III; Obras Clássicas do Teatro Universal*) com características similares ao primeiro não podem ser consideradas casuais. Assim como não por acaso a mesma importância dada à dramaturgia nacional pelo cenário teatral da década anterior, era encontrada no currículo do curso universitário de teatro. Assim, podemos entender que a montagem aqui analisada estava ainda sob influência de um teatro anterior ao de 68, de um teatro das vésperas da década de 60.

Já no que diz respeito à encenação do texto, Armando Sérgio lembra o seguinte:

*Lembro-me que havia uma certa linguagem ritualística, velas, etc... Lembrava um pouco algumas formas oriundas da estética de Artaud.*

É importante lembrar aqui, que Artaud foi uma influência cara às montagens do Teatro Oficina.

#### IV. 1974- 1979 - O amadurecimento do curso

##### 1. 1974-1979, o fim dos “anos de chumbo”

Com o fim do governo Médici e o início do governo Geisel, o Brasil viveu um início de decadência econômica, enquanto o novo Presidente prometia uma abertura política “lenta, gradual e segura”:

*A partir de meados da década de 1970, com os primeiros sinais de esgotamento do modelo econômico conhecido como milagre brasileiro, e com a abertura do regime militar, durante o governo Geisel, houve a retomada das atividades oposicionistas, lentamente organizada pelas bases dos movimentos sociais, enquanto crescia o MDB, ainda o único partido de oposição consentido pelos militares.<sup>22</sup>*

O abrandamento da repressão reavivou os movimentos de oposição, como o dos estudantes ou da classe trabalhadora. Mas podemos dizer que foi diferente com a classe artística, essa, não voltou a produzir como classe, mas sob iniciativas mais individuais:

*Diferentemente dos anos 60, em geral, esse engajamento significou um apoio às causas de esquerda a título individual, do artista como cidadão – ou incluindo em seu trabalho veiculado pela indústria cultural alguma mensagem política (caso das letras e canções).<sup>23</sup>*

No entanto, no meio teatral uma organização coletiva começava a surgir. Era a formação de *grupos* que diferia da então usual organização em *companhias*. Os grupos surgiram como alternativa – intencional ou não – àqueles que não queriam, ou não

---

<sup>22</sup> Marcelo Ridenti. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record. 2000. p. 334.

<sup>23</sup> Idem, *Ibidem*. p. 335.

conseguiam, se inserir na indústria cultural. A diferença entre os *grupos teatrais* e as *companhias* (como o Arena ou o Oficina) está na divisão de funções e direitos. No grupo essa divisão é igualitária, enquanto na companhia não. O conteúdo e a forma da obra deixavam, então, de serem as únicas questões colocadas, pois também o sistema de produção das peças era revisto por esses novos grupos.<sup>24</sup>

Os grupos recém-criados, como *Asdrúbal trouxe o trombone*, *Mambembe* e *Pod-minoga*, entre outros, acabaram dando origem ao famoso sistema de “criação coletiva” que tentava trazer esse novo caráter igualitário da divisão do grupo nas criações artísticas, que eram assinadas por todos os membros, sem nomeação de funções.

As peças de criações coletivas estavam regadas de improvisações e analogias, para driblar a censura que só recebia um roteiro da peça, que poderia ser modificado em cena pelos atores.

No período descrito aqui, a criação coletiva se tornou a nova “coqueluche” do meio teatral, apesar de ganhar também muitos opositores que criticavam falta de conteúdo das novas peças. Analisando a *Cronologia das Artes em São Paulo 1975-1995*, *Artes Cênicas- Teatro* pode-se confirmar o sucesso do gênero, que chegou a representar 10,5% das peças representadas no ano de 1978. (Ver anexo 1)<sup>25</sup>

## 2. 1974-1979, a produção do Departamento

Com mais de oito anos de existência o curso de graduação em teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP ganhou mais alunos a cada ano. Esse fato somado ao amadurecimento das habilitações em Direção Teatral e Interpretação, habilitações de caráter mais prático do que teórico, são as possíveis causas para o crescimento do número de montagens no referido período.

Nos arquivos do CAC encontraram-se programas de duas peças: *A centelha*, de Abdon Milanês, dirigida por Alberto Guzik e *O porco ensangüentado*, de Consuelo de

Castro, dirigida por Armando Sérgio. A primeira é uma montagem de 1974 e a segunda, um “exame” da disciplina de Interpretação I, de 1975.

Além de levantar essas duas peças no arquivo do LIM CAC, descobriram-se ainda três títulos montados no período por meio de uma entrevista com Silvia Fernandes, professora do CAC e ex-aluna do Departamento entre os anos de 1973-1977, sobre a questão das montagens e do engajamento político, seu depoimento é o seguinte:

*Nesse clima terrível, em que as pessoas eram assassinadas e desapareciam, você deve imaginar que não era fácil fazer um teatro que não fosse militante. Foi um pouco depois desse período que surgiu o termo "patrulhas ideológicas", que eram dirigidas exatamente àqueles considerados "alienados", que não se engajavam politicamente. Mas era super compreensível essa posição, pois a situação de opressão e de medo era insuportável. Lembro que "Liberdade, liberdade", do Millor Fernandes, era montada dezenas de vezes pelos alunos, como "teatro de protesto" mesmo. Lembro também de ter feito com meus colegas de classe a montagem de uma cantata, "Santa Maria de Iquique", sobre o esmagamento*

<sup>24</sup> Silvia Fernandes. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Unicamp. 2000.

<sup>25</sup> Foi feita uma análise da *Cronologia das Artes em São Paulo 1975-1995*, *Artes Cênicas- Teatro* (volume 3). São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Divisão de pesquisas. 1996.



de uma revolta camponesa. Nós representávamos totalmente apaixonados e revoltados. Era esse o clima. Mas também havia alunos que faziam, além das peças "engajadas", outro tipo de espetáculo. Mas eram ardorosamente patrulhados. O que não os impedia de continuar fazendo o que queriam. Cacá Rosset, por exemplo, nunca foi exatamente um revolucionário. Na minha classe, havia uma diretora, Lilian Breda, que era da ala dos "alienados". Ela me dirigiu, como atriz, numa peça adaptada de um filme do Ingmar Bergman, "Persona", e lembro que um colega, hoje muito amigo meu, saiu no meio do espetáculo em protesto.

É esse mesmo Cacá Rosset, citado por Silvia, que formou, junto com um colega do curso, Luiz Roberto Galízia, e a então professora Maria Alice Vergueiro, o *Grupo Ornitorrinco*, que saiu de dentro da universidade e obteve grande sucesso com suas criações coletivas. Essa tendência, forte no cenário teatral da cidade, no entanto, não pareceu render muitos frutos nas produções artísticas do curso de teatro da ECA-USP, tendo sido as criações do *Ornitorrinco* uma exceção.

Por razões de estratégia foi necessário escolher uma das montagens citadas para estudar mais profundamente. Pela proximidade e disponibilidade de duas pessoas que estiveram envolvidas com a montagem do texto de Consuelo de Castro, *O porco ensanguentado*, foi decidido deter nosso olhar sobre essa peça.

### 3. 1975- O porco ensanguentado

A dramaturga Consuelo de Castro, autora do texto usado na montagem de 1975 da turma de Interpretação I, integrou o que se chamou mais tarde da "geração de 69", que já foi brevemente citado anteriormente. O texto, escolhido pelos alunos para a montagem, como contou o então professor e diretor da peça Armando Sérgio, foi escrito em 1971. Portanto, julga-se importante elucidar alguns pontos da produção artística do período em que foi escrita a peça, para que se possa refletir sobre a montagem.

A geração de 69 seria "filha" dos seminários de dramaturgia organizados pelo Arena, "filha" das inovações das montagens do Oficina e, a cima de tudo, "filha" de um novo instrumento repressivo: o AI5.

Tendo lido e visto peças de autores brasileiros, essa nova geração herdara o desejo de um texto teatral nacional, mas, agora, sob uma ditadura feroz e "vitoriosa" economicamente, os passos dados por esses jovens dramaturgos foram outros.

O crítico Anatol Rosenfeld afirma que essa nova geração de autores acaba beirando a "expressividade confessional", que, como podemos intuir do termo, é algo mais ligado ao indivíduo do que a um grupo determinado ou uma classe.

*O agitado panorama de debates, postulações e confrontos faz com que alguns diretores e atores, no final da década de 60, procurem se desviar das posições muito definidas, aproximando-se, justamente, desta nova geração, que exaltava, sobretudo, a liberdade individual diante de toda e qualquer engrenagem política, ideológica ou partidária.*<sup>26</sup>

Essa busca pela liberdade individual talvez seja conseqüência da repressão pesada que esses autores viviam cotidianamente nessa fase que seria a mais dura da ditadura, assistindo a uma classe média engolida pelo "milagre econômico" e pela

---

<sup>26</sup> Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006. p. 31.

nova indústria cultural e, então, perpetuando a ideologia direitista da ditadura repressiva.

*Se nos anos 50 a instituição familiar, sobretudo nos meios burgueses, começa a ter esse papel rediscutido, é na década de 60 que ela passa a ser alvo de uma contestação mais dura por parte das novas gerações. Dentro de casa, os jovens de classe média se vêem divididos entre uma infância permissiva e uma idade adulta conformista, buscando desesperadamente novas formas de crescer em um mundo tedioso e previsível, que, a rigor, eles desprezam.<sup>27</sup>*

O texto escolhido para a montagem da disciplina de Interpretação I em 1975, *O porco ensangüentado*, mostra exatamente núcleos familiares burgueses que vivem nas décadas de 60 e 70. Seus valores e morais velam, como mostra aos poucos a autora, mentiras e desejos pouco aceitáveis para a sociedade repressiva da época.

As causas da escolha do texto não foram explicitadas pelos entrevistados, mas mesmo se tratando de um texto de 1971, auge dos “anos de chumbo”, as motivações de uma montagem dessa em 1975 podem estar fortemente vinculadas à repressão vivida pelos jovens dentro dos núcleos familiares, que não acabou concomitantemente ao governo Médici, tendo em vista que a transformação social e cultural de um país não responde imediatamente aos acontecimentos políticos. Sobre as motivações Armando Sérgio ponderou:

*Foram os alunos que sugeriram. O texto não apresentava uma ligação direta com a política da época. Era uma empregada que ficava tomada pela POMBA GIRA e acabava por desmistificar as pessoas de “bem”, da sociedade.*

A empregada citada no trecho, membro de uma classe social desfavorecida, trabalha para uma viúva que queria se vingar do antigo sócio do marido e sua mulher, que ela julga serem os responsáveis pelos aborrecimentos e morte de seu esposo. Para a vingança ela pede ajuda da empregada que conhece a umbanda e frequenta terreiros. Mesmo sem acreditar que aquilo dará certo ou mesmo sem respeitar a empregada e sua crença, Sandra (a viúva) segue com o plano. A macumba dá certo, no entanto, a mulher logo se arrepende dos seus atos e a “Pomba Gira”, que desce no corpo de sua empregada, acaba entregando todas as mentiras e trapaças que aquele grupo de conhecidos burgueses escondia sob a aparência saudável e moralista de suas relações.

Assim, a sociedade burguesa, pautada pelas aparências, é desmascarada, enquanto os jovens que montam essa peça podem respirar aliviados por conseguirem denunciar no palco a encenação de valores nos quais eles estão inseridos desde o nascimento. Sem, no entanto, tomarem partido de algum ideal ou movimento concreto, real, já que, na peça a desmistificação dos valores burgueses é feito com a intervenção “mística” de um demônio (a Pomba Gira). Essa intervenção exige os atores envolvidos na montagem de qualquer defesa de tese ou de uma proposta de ação, eles se tornam puramente porta-vozes de um sentimento de insatisfação do qual, no caso, quase toda sua geração compartilha.

---

<sup>27</sup> Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006. p. 55.

A “desrepressão” fora dos temas caros à geração de 69<sup>28</sup> e que, aqui, foi vestida por uma geração um pouco mais recente, mas que possuía ainda a vontade de gritar pela liberdade individual nos palcos..

Quanto ao aspecto formal da montagem de 1975 de *O porco ensangüentado*, do curso de teatro do DTCRT, o diretor da peça lembra que não foi exatamente uma questão colocada na época, já que, segundo Armando Sérgio, o que se procurava era o aperfeiçoamento da atuação dos alunos, tendo em vista que era uma peça de caráter didático, de finalização de uma disciplina de Interpretação. Segundo ele:

*Eu estava mais preocupado naquela época, como professor de interpretação, com técnicas básicas de desempenho. Todo o trabalho evidenciava o desempenho dos alunos. Era forte a influência de Stanislavski, via Eugênio Kusnet e alguns procedimentos da “via negativa” de Grotowski.*

## V. Os anos 80 - o nascimento de uma nova década

### 1. 1979-1986, novos rumos políticos no Brasil

Em 1979, o general Geisel deixou o poder, e quem toma posse é o general Figueiredo. Nesse momento a transição da ditadura para a democracia está preparada. O AI5, por exemplo, tinha sido revogado em 1978 depois de surtos de manifestações

estudantis e grandes greves, além disso, os exilados políticos começavam a voltar para casa.

Figueiredo prometeu concluir o processo de redemocratização, a poeira da ditadura tinha baixado e deixava entrever uma década de decadência econômica e enfraquecimento dos ideais de esquerda no Brasil. Esse enfraquecimento dos ideais de oposição de esquerda, a despeito das campanhas de diretas-já e nascimento de um novo sindicalismo, respondia a um panorama político mundial que, entre outras coisas, via acontecer a desintegração da URSS, a queda do muro de Berlim e o avanço da política e economia neoliberal.<sup>29</sup>

Na área teatral viu-se surgir o que depois chamaram da “era dos encenadores” que, no Brasil, consagrou Antunes Filho e Gerald Thomas, entre outros.

*O avanço da década de 80 marca um refluxo na tendência de agrupamentos de criação e uma orientação para o individualismo na concepção dos trabalhos. Paulatinamente começam a surgir espetáculos de encenadores, que concebem solitariamente um projeto estético e centralizam sua execução. Gerald Thomas é um exemplo característico.<sup>30</sup>*

### 2. O Curso de Artes Cênicas

---

<sup>28</sup> Wellington Andrade. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP. 2006

<sup>29</sup> Marcelo Ridenti. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record. 2000

<sup>30</sup> Sílvia Fernandes. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Unicamp. 2000. p. 32.

Se em 1978 o AI5 era revogado no Brasil, em um plano mais restrito, o curso de graduação em Teatro da Universidade de São Paulo passava a se chamar Curso de Artes Cênicas, o que incluiria em seu currículo todas as artes realizadas sobre suporte cênico.<sup>31</sup>

Essa mudança refletia, um amadurecimento do curso, que agora, lutava por um espaço no qual se pudesse ensinar e praticar a linguagem teatral em toda sua extensão, isto é, incluindo recursos técnicos como iluminação e cenografia e ainda tendo um espaço para apresentação diante de um público. Além dessa luta, houve outra mudança importante no curso nesse período: a inclusão de exercícios de direção I, II e III no currículo da habilitação em direção. Nesses exercícios os alunos começavam a exercitar suas habilidades práticas, em pequenas montagens. Enquanto isso, a luta por espaços de apresentação resultou, positivamente, em dois convênios: primeiro com um espaço no Parque Ibirapuera chamado de “bolota” e, posteriormente, com o próprio TUSP (Teatro da USP) no bairro do Itaim.

Essas parcerias facilitaram a estréia de muitas montagens do curso que a partir de então eram feitas em maior quantidade e ganhavam mais notoriedade na imprensa. Encontrou-se, por exemplo, registro de quatro montagens desse período na *Cronologia das Artes em São Paulo 1975-1995, Artes Cênicas- Teatro*, sendo elas: *Uma serenata al sugo*, autor e diretor: Miroel Silveira, em 1983. *A morte e o demônio*, autor Frank Wedekind, direção de Luiz Roberto Galízia, em 1984. Em 1985: *Perdoa-me por te traíres*, de Nelson Rodrigues com direção de Antonio do Valle. E em 1986: *O Espelho Vivo*, roteiro e direção de Renato Cohen.

No entanto, por questão de maior número de material disponível para estudo, a montagem escolhida como objeto de análise foi outra: uma montagem de 1984, com a turma do primeiro ano do curso de Artes Cênicas da USP, dirigida por um americano chamado David S. George. Da peça, *A noite dos assassinos*, do autor cubano José Triana. Foi possível obter o programa, além do texto e de uma entrevista com um dos atores e, portanto, ex-aluno do curso de Artes Cênicas da USP, Marcelo Galdino.

### 3. 1984- A noite dos assassinos

A montagem em questão foi dirigida por um americano, David, S. George, convidado de uma professora da época, Maria Bethânia dos Guaranis. O que difere essa montagem da montagem de *O porco ensangüentado*, de 1975, é, desde o início as motivações da escolha do texto. Se em 1975 os alunos escolheram o texto que queriam montar, aqui, em 1984, o diretor trouxe a peça que gostaria de trabalhar. Segundo Marcelo Galdino, aluno da época e um dos atores da montagem:

*O David era louco por esta peça e queria experimentar algo novo com ela, o desdobramento das personagens em três momentos diferentes da vida – crianças, adultos e velhos. Assim: Lalo, Beba e Cuca eram interpretados por três atores cada um, e, seu contato com Boal (nos Estados Unidos) inspirou-o na utilização de um sistema parecido ao “coringa”, assim sendo, dois atores encarregavam-se duplicar,*

---

<sup>31</sup> Paulina Maria Caon. *Historia do Departamento de Artes Cênicas*, Relatório Final de Iniciação Científica, FAPESP. 1999.

Esse mesmo texto, inclusive, havia pouco tempo, em 1979, fora montado pelo *Grupo Mambembe*, mas Galdino parece ignorar o fato, mostrando que a escolha não passou de forma alguma pelo conhecimento ou vontade dos então alunos e atores. Essa característica da montagem revela como a “era dos encenadores” se mostrava também presente no curso de Artes Cênicas.

Da mesma forma podemos identificar na montagem a desmobilização política que o Brasil, e portanto seu cenário cultural, vivia no período, como já citamos no panorama da década de 80; sobre as intenções políticas da montagem, se é que havia alguma, Marcelo Galdino declara:

*Na verdade não tínhamos um posicionamento político no grupo que poderíamos transmitir com a montagem e tão pouco me lembro, apesar de um autor cubano, da preocupação do diálogo com o espectador caminhar por este viés da política. Basta lembrar que estávamos em pleno movimento das Diretas Já, Tancredo seria presidente em pouco menos de dez meses, a ditadura militar estava a caminho do seu final e além do mais éramos jovens filhos da ditadura, cheios de esperanças.*

No entanto, como foi dito, essa foi a fase na qual as produções artísticas do Curso ganharam maior notoriedade no cenário cultural externo à faculdade. Essa montagem é prova disso, tendo participado de diversos festivais, como o 8º Festival de Teatro do Sesc de 1984 (sendo indicada à premiação em várias categorias), Festival Nacional de Teatro Amador, de São José do Rio Preto (1984) e o antigo Festival de Tatuí, também em 1984.

Mais tarde, em 1986, o curso de Artes Cênicas alcança a tão almejada autonomia, tornando-se o Departamento de Artes Cênicas. Com a autonomia do departamento a luta que se iniciou foi a da construção de um espaço adequado para o curso. E foi a partir de 1995, com a construção do Teatro Laboratório, onde os alunos poderão ensaiar, ter aulas práticas e apresentar suas criações, que a produção do departamento pôde aumentar significativamente em quantidade e qualidade.

## **VI. Conclusão**

Com o panorama das primeiras décadas de existência do atual Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e de suas produções artísticas pode-se levantar alguns apontamentos de caráter conclusivo.

Primeiramente, é importante lembrar que se identificou na pesquisa uma dificuldade no estudo de épocas tão dinâmicas, o que mostra que apenas alguns anos bastam para mudar o cenário cultural de um país e, logo, a sua reverberação em um curso universitário de arte. Foi necessário, então, ser feito o estudo dividido em fases, cada uma tendo uma média de cinco anos.

Em segundo lugar, é importante ressaltar que através do presente estudo pode-se verificar que desde seu início o curso tem um caráter acadêmico, já que a luta era a da criação de um curso superior em teatro, portanto, não técnico. Isto é, a

grande gama de disciplinas mostrou uma preocupação na formação ampla de um pensador ou criador teatral. Tendo, no início, um foco mais teórico - com 64% de disciplinas teóricas e 36% práticas - o curso buscava se diferenciar dos então cursos técnicos existentes. Essa linha teórica do curso foi, então, um dos fatores que levaram a produção artística do CAC ser pequena na época, enquanto a produção acadêmica crescia, como consequência da busca por titulação dos professores, como Sábado Magaldi, Jacó Guinsburg e Décio de Almeida Prado.

Ainda é importante notar que as montagens levantadas nesta pesquisa, em sua grande maioria, estavam de alguma forma dialogando com o que ocorria no período em que elas se inseriam. Ou no que diz respeito à temática da peça ou no que diz respeito à forma da encenação. Em nenhum momento foram encontradas montagens de repertório clássico, encenações que buscavam a reconstituição de épocas ou ainda peças de caráter comercial, o que nos indica que o curso sempre esteve ligado à pesquisa do fazer teatral. Seja dentro de suas disciplinas ou em casos extra-curriculares os alunos e professores não se alienavam dos acontecimentos artísticos e demonstravam isso em suas montagens e entrevistas.

Além desses apontamentos obtivemos ainda, como resultado desta investigação, uma lista de montagens do departamento, o que poderá ser útil em próximas pesquisas. Foram levantados nomes de professores, diretores e dramaturgos que trabalharam ou colaboraram com a faculdade. E, ainda, foram fotografados e lidos os programas já existentes no LIM CAC além de termos levantado mais material dessa natureza para ser adicionada ao arquivo. Será criado, assim, um banco de dados interessante de ser estudado mais profundamente em outra ocasião.

Fica claro, por último, que o curso de Artes Cênicas em 20 anos se transformou muito e evoluiu bastante no que diz respeito à infra-estrutura - do currículo ao prédio, isso influenciou diretamente na quantidade e qualidade das produções artísticas saídas do Departamento.

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

- ARRABAL, José & LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: Teatro*. São Paulo, Brasiliense. 1983.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália, uma revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naif. 2007
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1996.
- Cronologia das artes em São Paulo 1975 - 1995: artes cênicas – teatro/ Divisão de Pesquisa. Equipe técnica de Pesquisas de Artes Cênicas. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. 1996.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva. 1985.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas, ed. Unicamp. 2000.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho - o teatro brasileiro de comédia (1948-1964)*. São Paulo, Perspectiva. 1986.
- LEVI, Clóvis. *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, São Paulo, Atração Produções Ilimitadas. 1997.
- LIMA, Mariângela Muraro Alves de. *Imagens do teatro paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado/Centro Cultural São Paulo. 1985.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.
- \_\_\_\_\_ & VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo, Senac. 2001.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião - uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo, Proposta Editorial. 1982.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva. 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro moderno brasileiro: 1930-1980*. São Paulo, Perspectiva/Edusp. 1988.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000
- SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a EAD de Alfredo Mesquita*. São Paulo, Edusp. 1989.
- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify. 2003.

### TESES

- ANDRADE, Welington. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 2006.

### MONOGRAFIAS

- CAON, Paulina Maria. *Historia do Departamento de Artes Cênicas*. Relatório Final de pesquisa de Iniciação Científica FAPESP, 1999.