

‘Vamos demolir o Tuca’: O Teatro Universitário como movimento de resistência ao regime militar

Carla Fernanda da Silva¹

Resumo: ‘Vamos demolir o Tuca’ é o título que certo colunista deu a um texto em 2004. Tal apologia deve-se ao fato do Teatro da Universidade Católica/SP ter se estabelecido como um dos marcos da resistência ao regime. A ideia não é original, eis que o prédio do TUCA sofreu diversos atentados ao longo da Ditadura, mas prenunciou um retorno do discurso de criminalização dos movimentos sociais. Como ação de militância, a peça de estreia *Morte e Vida Severina* teve inúmeras apresentações na periferia, fábricas, escolas, etc., fazendo da sina de Severino contestação e resistência à Ditadura. Selecionada para o *Festival du Théâtre de Nancy*, promoveu na França discussões sobre a ditadura instalada no Brasil. Com a inovadora *O&A*, que não tinha texto e usava a expressão corporal para transmitir suas ideias, impediu a censura, mas não evitou a repressão dos militares que prenderam os estudantes continuamente, o que desestabilizou e desfez o grupo.

Esse estudo é um subtópico da pesquisa de doutorado sobre a trajetória do anarquista Roberto Freire, diretor artístico do TUCA, a partir de reflexões epistemológicas da história intelectual que, em sua função de restituição das ideias e elucidação dos contextos de produção e recepção de uma obra, possibilita melhor apreensão da atuação do intelectual na sociedade. Além da análise da obra, o estudo compreende pesquisa documental nos arquivos do DOPS/SP, Nancy e Paris, entrevistas com Elza F. Lobo, assessora de imprensa do TUCA e militante da AP.

Palavras-chave: TUCA, Ditadura Militar, Roberto Freire.

“Vamos demolir o Tuca” é o título que certo colunista de uma revista de circulação nacional deu a um texto de fevereiro de 2004. A justificativa para tal apologia deve-se ao fato do TUCA – Teatro da Universidade Católica/SP – ter se estabelecido como um dos marcos da resistência ao regime militar. A ideia proposta não é original, eis que o prédio do TUCA sofreu diversos atentados ao longo da Ditadura Militar; o primeiro foi uma tentativa de incêndio na noite de 22 de setembro de 1977, quando os militares invadiram a PUC/SP para reprimir alunos que protestavam em frente ao teatro. Os outros dois atentados foram em 1984: uma tentativa de incêndio fracassada e, em 22 de setembro, data que muitos estudantes e

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná; Bolsista do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE/CAPEL. E-mail: escritadesi@gmail.com

professores debatiam e comemoravam o ato de resistência dos estudantes de 1977, um incêndio provocado destruiu o prédio.

O TUCA foi reaberto em 1986, mas a total reconstrução foi finalizada apenas em 2003 e o teatro reinaugurado em agosto. Seis meses depois, em fevereiro de 2004, os defensores da Ditadura Militar voltaram a pedir a sua destruição. Por que o TUCA inflamou tal ódio nos militares e na sociedade civil apoiadora do regime?

Engana-se tal colunista e aqueles a quem representa em pensar que a demolição do prédio do TUCA, como lugar de memória da resistência, implica na destruição da história deste grupo de teatro e do movimento estudantil que o originou. Mesmo entre as paredes enegrecidas, as vozes e cantos dos atores e atrizes de *Morte e Vida Severina* e *O&A* continuaram a reverberar. O patrimônio do TUCA não é o seu prédio – mesmo este tendo um valor simbólico – mas sim a resistência contida nos atos e gestos dos estudantes que o fundaram.

O TUCA é também um espaço de disputa da memória. Por parte dos militares e seus apoiadores, há uma contínua tentativa de silenciamento e esquecimento de sua história. Mas certo confronto e desconforto também é perceptível nos testemunhos dos estudantes-atores e da equipe de coordenação daquele grupo de teatro universitário. Testemunhos que oscilam entre um discurso coletivo que tem o intuito de reapropriação e produção de uma história a contrapelo daquela estabelecida durante a Ditadura Militar; e pequenas divergências no estabelecimento dos fatos e méritos individuais que buscam ligar “seu passado pessoal à memória coletiva e a história pública.” (LOWENTHAL, 1981. p. 82.)

Tal disputa com os militares, os ‘vencedores’ em um passado recente, acirra-se desde a instituição da Comissão Nacional da Verdade – CNV –, em que a nomenclatura estabelece o intuito de promover uma história a contrapelo e “lutar contra a visão dos opressores”. (LÖWY, 2005.) O ‘anjo da história’ segue olhando as ruínas desse passado recente, cujos ‘vencedores’ não estão mortos, nem moribundos, ao contrário, persistem no projeto de revitalizar a sua história no presente sobre os escombros e covas que deixaram, de modo a não permitir que os ‘vencidos’ de outrora tenham êxito em sua arqueologia da barbárie.

A CNV faz sua tentativa de “salvar o passado no presente” (GAGNEBIN, 1995.) e de possibilitar uma reparação às vítimas. Mas como Benjamim pondera na IX tese *Sobre o conceito de história*, é a sina de Sísifo: enquanto ‘cuidam dos feridos’, novas catástrofes, talvez mais amplas e destruidoras, repetem o passado (LÖWY, 2005.), como temos visto na

intensificação da repressão policial, linchamentos, genocídio indígena, xenofobia, racismo, etc. Quer dizer, a vida fascista ressurgiu e se alimenta dos escombros.

Diferentemente dos dias atuais em que as redes sociais, *blogs*, a televisão e o cinema são as linguagens escolhidas pelos estudantes universitários para expressarem seu posicionamento político, na década de 1960 era o teatro que ocupava esse espaço; principalmente após a criação do Oficina, do Arena e do CPC/RJ, em que o teatro, como ensaio de *agitprop*, encenava o devir de uma revolução social.

O TUCA foi idealizado pelo DCE da PUC/SP em 1965 por iniciativa de Antônio Mercado Neto, estudante de Direito. O desejo de fazer teatro universitário, como possibilidade de militância política, era um sonho do estudante desde 1963, quando procurou Roberto Freire pela primeira vez. A escolha de Roberto Freire se deu por sua trajetória até aquele momento: ex-diretor do Serviço Nacional do Teatro com uma iniciativa de popularização do teatro, professor da Escola de Arte Dramática (EAD), autor de *Quarto de Empregada* e *Gente como a Gente* e redator do jornal *Brasil, Urgente*. (MERCADO NETO, 1980, p. 06.)

Roberto Freire, como diretor artístico, foi o responsável pela formação da equipe necessária para iniciar um grupo de teatro universitário que objetivava atuar nas periferias. Para assumir a função de Diretor Teatral convidou Silnei Siqueira e como Cenógrafo José Armando Ferrara, ambos ex-alunos na EAD e, em período recente, haviam trabalhado na TV Record nos seriados *Gente como a Gente* e *João Pão* de autoria de Freire. Também integrou a equipe, como produtora e assessora de imprensa, Elza Ferreira Lobo, que era militante da Ação Popular, trabalhou com alfabetização de adultos pelo método Paulo Freire, e tinha experiência no trabalho em periferias. O grupo, além da experiência em educação e teatro popular, necessário para as atividades na periferia, também vivenciou o processo de profissionalização e formação do ator.

A criação de um grupo de teatro na PUC/SP não foi apenas uma estratégia de aproximação dos alunos, mas uma forma de subverter a finalidade da *Lei Suplicy de Lacerda* de controlar as atividades político-estudantis, submetendo-as ao crivo dos reitores. Também foi uma resposta ao “Decreto 477 que dizia que estudante devia estudar apenas” (LOBO, 1980, p. 18.), portanto o DCE tinha por intenção uma “‘inservitude voluntária’ que não se exerce massivamente e absolutamente em todas as formas de governamentalização, mas contrária a formas determinadas de governos.” (SABOT; JOLLY, 2013, p. 18.)

Para que o projeto de um teatro universitário e popular se efetuassem, fazia-se necessário que os estudantes participassem de forma espontânea e ativa e, sobretudo, superassem o medo da repressão por parte dos militares. Dessa forma, a equipe optou por criar uma estratégia publicitária que atraísse a curiosidade dos estudantes, iniciando pelo próprio nome, criado por Freire: TUCA, uma simples abreviatura, mas que remete a um apelido carinhoso. Nessa lógica, a campanha por meio de cartazes espalhados na universidade suscitou diversas especulações, conforme comentou Ana Lúcia Torre, então caloura do curso de Ciências Sociais: “Em abril começaram a surgir uns cartazes dizendo: O TUCA VEM AÍ e ninguém sabia o que era o TUCA. Foi uma loucura publicitária porque se discutia o que é o TUCA, o que não é o TUCA. Aí soubemos que era um grupo de teatro, e lá fui eu.” (TORRE, 1980, p. 14.)

A segunda ação foi um curso de História da Arte do Espetáculo ministrado por Alberto D’Aversa, concebido inicialmente para um pequeno grupo, mas que surpreendeu com 350 inscrições, não apenas da PUC/SP, mas também estudantes da USP e Mackenzie. (MERCADO NETO, 1980, p. 07.) Em seguida, ofereceram um curso de Formação Técnica do Ator com Eugênio Kusnet, que trabalhava a partir do ‘sistema’ de Stanislavski. Estes cursos com pessoas de referência no teatro nacional criaram segurança, dispersando o temor de uma possível perseguição, e também despertando o interesse para o teatro.

A escolha da peça foi um processo difícil, pois foi necessário conciliar um texto político e popular, e que ao mesmo tempo passasse pelo crivo da censura do governo militar e da própria reitoria. O teatro enfrentava a censura federal institucionalizada desde a Ditadura Vargas, de certa forma um campo de forças restrito ao cerceamento das apresentações, que foi paulatinamente sendo vencido ao longo dos governos Jânio Quadros e João Goulart. A censura empreendida pela Ditadura Militar atuava não apenas sobre o texto ou circulação artística, mas também sobre os corpos dos autores e artistas por meio da prisão e da tortura. Apesar de toda elaboração e ação de resistência, a autocensura, como “servidão do imaginário” (NODARI, 2012.), lançava suas sombras sobre a criação e produção artística.

Morte e Vida Severina foi inicialmente sugerida por Silnei Siqueira e João Ferrara, mas rejeitada por Freire, pois a peça fora encenada pela Cia Cacilda Becker em 1960 e foi um grande fracasso. Foi em uma mesa de bar que o poema de João Cabral de Melo Neto voltou à discussão e o grupo ouviu a sugestão de um boêmio conhecido – Jacaré –, de que este fosse musicado.

Após a decisão de musicalizar *Morte e Vida Severina* surgiu outro impasse, encontrar um compositor. Pensou-se em Vinícius de Moraes ou Dorival Caymmi, mas Miúcha – Heloísa Buarque de Hollanda – sugeriu o seu irmão Chico, um estudante de 21 anos, que tinha algumas composições e havia gravado um compacto – *single play* – com as músicas *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval*. Foi com receio que Chico Buarque aceitou o convite, pois não se considerava preparado para tal compromisso: “acho que foi uma temeridade do Roberto Freire me chamar para esse trabalho. Hoje meu trabalho seria diferente, porque naquele tempo eu não tinha domínio técnico da organização musical e peguei um trabalho um pouco maior do que podia.” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1980, p. 12.)

A escolha de *Morte e Vida Severina* foi outro componente importante na movimentação de estudantes e professores em torno do TUCA, o retirante e o sertão nordestino foram um desafio, devido a distância física desta realidade que se pretendia expor no palco. Já constituíam o imaginário e a discussão sobre o sertão nordestino, obras como *Os Retirantes* de Cândido Portinari, um quadro que perpassa por décadas a construção discursiva sobre a região; não por acaso que *Morte e Vida Severina*, encenada pelo TUCA, teve como formação de abertura a reprodução deste quadro. No teatro, Ariano Suassuna já havia apresentado *O Auto da Compadecida* e Chico de Assis *O Testamento do Cangaceiro e Ripiô Lacraia*, Glauber Rocha causara polêmica com *Deus e Diabo na Terra do Sol*, entre outras obras. O nordeste não era um desconhecido, mas concebia-se que ‘precisava ser ensinado’ aos estudantes-atores para que compreendessem o potencial político e cultural da peça, assim iniciaram um estudo interdisciplinar e intercursos, tendo como eixo de estudo o sertão nordestino. A partir desse momento, diversos professores também se engajaram no projeto do TUCA. Para o grupo era necessário compreender quem era esse Severino que se apresentava no início do poema, mas cuja realidade parecia escapar por entre as linhas e imagens pelo qual era representado:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia

O curso de Ciências Sociais se empenhou no “estudo do potencial de denúncia” (SUSTER, 1980, p. 13.) presente no poema, não apenas para a montagem da peça, mas para

pensar a militância nas periferias, região onde moravam os migrantes nordestinos da última onda migratória para a capital paulista, iniciada na década de 1950. Retirantes, como Severino, que buscavam uma vida melhor ao trocar o ressecado solo do sertão ou a lama do mangue pelo cimento do chão de fábrica, como vaticinou a cigana egípcia no poema de João Cabral de Melo Neto: “Não o vejo dentro dos mangues,/vejo-o dentro de uma fábrica:/se está negro não é lama,/é graxa de sua máquina,/coisa mais limpa que a lama/do pescador de maré/que vemos aqui, vestido/de lama da cara ao pé.”

Morte e Vida Severina é um teatro/poema que criou condições de possibilidades para o debate político almejado com a periferia por expor as ‘relações entre opressores e oprimidos.’ O nordeste retirante que o TUCA inventou não foi diferente da representação presente nas artes e academia desde o início da década de 1920 e continuamente atualizada, pois como bem sustentado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior: “O nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001.)

O Severino encenado dialogou bem com outros tantos severinos na periferia ou levados ao Auditório Tibiriçá, como também com intelectuais, estudantes e artistas que passaram a debater o texto, música e encenação. Para João Cabral, tal sucesso aconteceu por ser o seu poema mais fácil, pois inacabado; e o TUCA ao musicá-lo e encená-lo não apenas manteve a linha discursiva sobre o nordeste, mas o alçou a uma – perigosa – categoria mítica, segundo Tristão do Athaíde: “a trágica verdade do que é a morte e vida severina, do homem humilde, esquecido, explorado, do nosso Nordeste. [...] que hoje está saindo das trevas da miséria e da ignorância, e passando dos bastidores para o palco da História.”

O trabalho no TUCA foi colaborativo, não hierárquico, de modo a fazer da vivência do teatro também uma experiência diferenciada, em que pretendiam uma prática política que permitisse aos estudantes uma reflexão e postura diferenciada. A este grupo que coordenou o TUCA era clara a impossibilidade de permanecer neutro diante da Ditadura Militar que cerceava a liberdade política e artística e mostrava o seu intento de permanecer por longo tempo no poder. A dinâmica que movia o TUCA também era pautada no pensamento de Bertolt Brecht, para além de suas peças, após os anos de experiência no teatro e na militância na Ação Popular, o grupo tinha claro o princípio do teatro épico de que, para mudar a sociedade como propunham e fazer da arte uma arma, era preciso modificar o aparelho teatral. Na concepção do grupo, o primeiro processo de politização se iniciava entre os estudantes-

atores e estudantes-auxiliares, de modo que estes mudassem seu viver e também se tornassem militantes.

Do improviso e acaso à referência estética

O grupo TUCA foi uma iniciativa estudantil bastante oportuna para a reitoria da PUC/SP, diante da política em torno da construção do *Auditório Tibiriçá*. Enquanto Teatro, o auditório apresentava inúmeros problemas: “ele tem uma boca de cena fenomenal e só 7 metros de profundidade, não tem coxias. (...) O teto é inclinado e na parte mais baixa não cabem nem uma estante.” (MERCADO NETO, 1980, p. 06.) Dispunha somente da iluminação de plateia, corredores e banheiros, pois a Universidade não instalou a iluminação necessária para a realização de uma peça teatral.

Sem dinheiro para comprar spots para fazer os efeitos de sombra necessários à peça *Morte e Vida Severina*, os estudantes improvisaram os spots com bacias de alumínio e fizeram a resistência dentro de barris, com os fios mergulhados em banhos de salmora. A opção pelo figurino branco também se deu pela limitação financeira, tanto para aquisição de trajes, quanto para construir o cenário: como solução extensamente debatida, decidiram por usar os atores e suas sombras como cenário, conforme Ferrara esclareceu: “Na cenografia (...) a topografia foi apresentada por um cenário humano, pois o ator era cenário, a luz era cenário. A cenografia foi uma inovação devido ao seu despojamento.” (FERRARA, 1980, p. 11.) Os atores-cenário contrastaram com o teatro realista apresentado em São Paulo até aquele momento, alcançando o objetivo era “levar o espectador a participar, criar a ilusão” junto com o atores. (FERRARA, 1980, p. 11.)

Mercado Neto, com a distância de 15 anos do espetáculo, avaliou: “O TUCA também mostrou, antes de Grotowski, que um teatro pobre, que assume suas limitações é a coisa mais forte que podemos fazer.” (MERCADO NETO. *Op. Cit.* 1980. p. 06.) De fato, é interessante a observação: na década de 1960, no Brasil, surgia um teatro autoral em paralelo a outros grupos existentes no exterior, como o *Living Theater* – EUA e o citado Grotowski na Polônia². O debate interno encontrava uma maturidade que possibilitaria aos dramaturgos,

² *Em Busca de um Teatro Pobre* foi publicado em forma de artigo na Polônia primeiramente em 1965 e traduzido para o francês em 1968. A primeira edição brasileira é de 1971. GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* (1965), in *Vers un théâtre pauvre*. traduit du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Age d'Homme, 1968; GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

diretores e atores brasileiros figurarem como referências mundiais³, mas a repressão, a censura e cerceamento promovido pela Ditadura Militar ceifou o movimento que se desenvolvia.

A insegurança, diante da expectativa de uma possível plateia que também contaria com atores, atrizes, diretores, entre outros artistas e técnicos do teatro profissional e suas possíveis críticas, levaram-nos a realizar uma pré-estreia, para a qual convidaram os participantes do *Congresso Internacional de Sistemas de Alfabetização de Adultos*.

Um tablado em desnível, com objetivo de representar a topografia do sertão nordestino, era o único cenário construído pelo grupo. Feito com madeira barata, o movimento dos atores faziam-no ranger, cobrindo as vozes dos atores, problema que só foi descoberto no dia da pré-estreia. Sem saber como resolver, pediram ajuda para o cenógrafo do Teatro Municipal, que sugeriu que passassem óleo por todo o tablado, o que apenas atenuou os rangidos e, como segunda solução, cobrir o cenário-tablado com pano. Sem dinheiro algum, dividiram-se em dois grupos: um para pedir dinheiro para os colegas, com o qual comprariam sacos de café, material mais barato; e outro pediria ou mesmo furtaria sacos de café no mercado. Devido ao improviso, os panos possuíam duas cores: a maioria era escura e alguns poucos brancos, dando ao cenário um aspecto disforme, aumentando o nervosismo dos estudantes.

A pré-estreia foi um sucesso, a plateia aplaudiu veementemente, dando ao grupo a confiança necessária para a estreia. Mas o inusitado, surgido do acaso e improviso, foram os elogios efusivos que José Armando Ferrara recebeu de um grupo de franceses pela sagacidade em representar latifúndios e minifúndios por meio da coloração distinta dos sacos de café. (MERCADO NETO, 1980)

Pode parecer um acaso engraçado, uma anedota de bastidores, mas a empolgação dos franceses com a peça *Morte e Vida Severina* se repetiu poucos meses depois no *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy* e no *Théâtre des Nations* em Paris. O trabalho coletivo possibilitou ao TUCA apresentar inovações no teatro que dialogavam com as inquietações de atores, dramaturgos, diretores, etc., europeus e estadunidenses. Não foi por acaso que o grupo esteve presente em Nancy debatendo com Grotowsky e Julian Beck e obteve o 1º lugar no Festival (SIQUEIRA, Silnei. apud ABREU, 2009.); mas estes seguiram suas discussões, ações e revoluções, enquanto no Brasil o teatro foi silenciado pela ditadura.

³ No exílio em 1971, Augusto Boal sistematizou o trabalho iniciado no Arena e desenvolveu o Teatro do Oprimido, pelo qual é bastante conhecido na França e outros países.

Em seguida, o grupo iniciou suas apresentações na periferia, em fábricas da capital paulista e cidades próximas, além de levar grupos de operários até o *Auditório Tibiricá*, realizando a militância política almejada. O poema de João Cabral de Melo Neto por trazer em seus versos visuais a sina do retirante imbricada à cultura popular nordestina, possibilitando um diálogo mais íntimo com o público da periferia, pois o espectador operário se reconhecia em Severino, ele também um retirante, cuja bagagem era a miséria do sertão e da sua nova casa: a periferia e também a exploração do latifundiário e do empresário.

Figurino branco, luzes e sombras, cenário e música popular, possibilitaram a ‘distanciação’ defendida por Brecht na criação e teorização do teatro épico, político e militante. Distanciação que causou estranheza, diante da realidade ficcionada no palco, diferentemente de outras peças, enquanto teatro político, não se ocupou em dar voz a anônimos, mas na “elaboração do mundo sensível ao anônimo” (RANCIÈRE, 2008.)

João Cabral anunciou o anônimo em Severino em seus primeiros versos, quando este deixa de ser indivíduo para se tornar nós, os severinos, que não conta a sua história, mas sim a história de um sujeito político. Severino também se transmuta em linguagem, ao transformar-se em adjetivo e emprestar a tantas outras vidas a sua sina cotidiana em tentar adiar a morte por mais um dia. O branco do figurino e as sombras anônimas, sem face, permitiram que o público se reconhecesse naquele ‘nós’ que eram os severinos-estudantes. Tornaram-se espectadores-severinos, a se reconhecerem no palco, nos leitos da longa estrada do retirante, nas fábricas, nas ruas, e naquele momento também nas prisões dos militares. Compreender-se como Severino abriria a possibilidade “para transformar essa compreensão em força de revolta.” (RANCIÈRE, 2008.)

Morte e Vida Severina foi uma ruptura estética na cena teatral paulistana desde o Arena e o Oficina. Esta nova estética – cenográfica, musical e cênica – produziu na classe teatral a mesma distanciação experimentada pelo espectador, leigo na técnica e teoria teatral, mas conhecedor da realidade do retirante que atravessava as cenas da peça.

A seleção para o *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy* foi uma surpresa, afinal o teatro brasileiro até aquele momento era praticamente desconhecido na França⁴ e o TUCA era um grupo novo, inexperiente, apresentando a sua primeira peça.

⁴ Em 1960 houve a apresentação de *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri, porém a peça impressionou por apresentar o Brasil exótico das favelas cariocas e não por uma inovação dramaturgica ou cênica. Segundo pesquisador Osvaldo Obregón: “La pièce *Gimba* de Guarnieri est systématiquement comparée au film Orfeu Negro de Marcel Camus, mais elle évoque aussi divers auteurs et oeuvres: Faulkner, Steinbeck, T. Williams, A. Miller, V. Sardou, B. Brecht (L’opéra de quat’sous) et, surtout, Caldwell (Petit arpent dw Bon Dieu et La route au tabac).” OBREGÓN, Osvaldo. Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977) *In* Caravelle, n°58, 1992. L’image de l’Amérique latine en France depuis cinq cents ans. pp. 99-115.

O *Festival de Nancy* estava em sua quarta edição em 1966 e já era uma referência para o teatro francês e demais países que haviam participado de edições anteriores. Ao fazer do Festival um espaço de contestação política, de questionamento da sociedade e de solidariedade àqueles que sofriam sob governos opressores, seus organizadores conseguiram atingir os objetivos propostos de “afirmar a vocação internacional da Universidade, dotar o movimento do teatro universitário francês de uma estrutura digna de sua qualificação universitária” (GERMAY; POIRRIER, 2013.); Partindo de pressupostos do *agitprop* e do teatro brechtiano, compreendiam que “o estudante de teatro é uma pessoa engajada” (GRÉMION; LANNOY, 1999.), e fazia-se necessário debater a situação política vivenciada pelas trupes em seus países, fazendo do palco um espaço de denúncia da opressão.

O debate e a denúncia das práticas de violência dos Estados tornou-se um fator importante do Festival a partir de 1966, influenciando na escolha dos grupos participantes, a fim de ressaltar as relações entre a arte e resistência. As ditaduras na América do Sul foram amplamente discutidas e a experiência pessoal de “escritores, atores e diretores que passaram a ser presos e sofrer torturas, com 23, 24 anos” (BERGE, Françoise. *In* GRÉMION; LANNOY, 1999.), impressionou e marcou a opinião dos participantes e dos franceses sobre a violência perpetrada nestes países.

Como um “laboratório do maio de 1968” em que a “liberdade de ritmos e tons dos espectadores e dos atores, a cenas de nudez e de amor livre, o consumo de drogas, os espetáculos de rua, o folclore da contracultura dos anos 1960”, desagradava os políticos locais que o consideravam uma “escola de luxúria e anarquia.” (GERMAY; POIRRIER, 2013.)

Em termos estéticos, o Festival de Nancy foi um grande laboratório experimental, em que paradigmas do teatro foram rompidos e experiências originais surgiram. Além dos espetáculos, conferências, debates, oficinas, exposições e concertos fomentaram a discussão dos participantes e do público. E, após Jack Lang tornar peregrina a experiência do “teatro-laboratório”, conforme a conceituação e defesa de Grotowski, o Festival de Nancy tornou-se também um espaço para explorar os limites do corpo dos atores, a discussão da nudez em palco como tributo à liberdade, intervenções, teatro de rua, etc., promoveram reflexões e atuações inovadoras e originais.

Importante destacar que a profissionalização dos atores era recente no Brasil, em São Paulo começou a partir da criação da EAD (1948), portanto ainda não completara vinte anos: Silnei Siqueira e José Armando Ferrara foram alunos da EAD e Roberto Freire professor. O teatro ainda não arriscara deixar a base sólida dos teóricos estrangeiros; na preparação do ator,

o “sistema” de Stanislavski estava presente em todos os grupos profissionais e amadores; na dramaturgia a EAD ressaltava os clássicos com influência francesa; o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) teve sua trajetória vinculada aos italianos e sua Academia; o Arena (1953) iniciou com os estadunidenses e a teoria de Margot Jones e, na década de 1960, dividiu com o Oficina (1958) a influência do teatro e teoria brechtiana e do dramaturgo russo/soviético Górkki, além de um esforço em criar uma dramaturgia brasileira.

Dramaturgos e teorias estrangeiras se entrecruzavam na cena teatral paulistana e o TUCA foi antropofágico. A ruptura estética promovida em *Morte e Vida Severina* não foi criada apenas em um lauto banquete de teóricos estrangeiros, mas também num luau festivo, por vezes transgressor, mas, sobretudo, pobre de recursos.

A adversidade da pobreza material impôs ao grupo buscar nas trajetórias e experiências pessoais as soluções necessárias, muitas vezes surreais, para os problemas enfrentados; mas as questões técnicas não eram o mais importante. O trabalho coletivo de montagem de *Morte e Vida Severina* favoreceu um método intuitivo de criação que agregou as experiências do grupo na busca de uma linguagem comum.

Como Bergson, compreende-se que “a intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia.” (DELEUZE, 1999, p. 07.) A intuição, além de “uma percepção imediata e interior” (DÉSESQUELLES, 2011, p. 39.), é também um “movimento capaz de unir uma dimensão teórica e uma dimensão ativa ou prática, nela é indissociável criação e contemplação.” (FRANÇOIS, 2009, p. 98.) Apesar de um ato simples, segundo Bergson, tal “simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza.” (DELEUZE, 1999.)

Ao utilizar a intuição como método, faz-se do ato vivido uma “experiência da integralidade do mundo” (FRANÇOIS, 2009, p. 98.) e, ao ultrapassar “o estado da experiência em direção às condições da experiência real” (DELEUZE, 1999, p. 18), faz com que ela se torne “propriamente experiência humana.” (BERGSON. In DELEUZE, 1999, p. 18.) A intuição-método como movimento, permite que os problemas sejam analisados e reanalisados em seu contexto de duração, a intuição em que “essas partidas e esses retornos são feitos em zigue-zague de uma doutrina que ‘se desenvolve’, que se perde, se encontra e se corrige indefinidamente.” (BERGSON, 2013, p. 34.)

Portanto, Nancy assistiu a uma peça originada entre a tensão política, a antropofagia teórica e entusiasmo intuitivo e criativo. Como na pré-estreia, em que encontraram significado

nos aleatórios sacos de café espalhados pelo cenário; teatrólogos e críticos franceses em suas densas trajetórias teatrais viram em *Morte e Vida Severina* aspectos não claramente divisados pelo coletivo.

O nordeste brasileiro era conhecido na França de modo restrito, em representações nos filmes *O Pagador de Promessas*, vencedor do Festival de Cannes em 1962 e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, participante de Cannes em 1964. O realismo dos filmes, tão caro ao cinema e a sua representação do sertão, contrastou com a estética árida em tons de branco e sombras da peça *Morte e Vida Severina*, que dessa forma pretendia fazer jus ao seco e duro poema/teatro de João Cabral de Melo Neto.

Se em outras ficções a música, a reza, o benzimento, a encomendação do corpo e os vaticínios dos adivinhos transversam como curiosidade antropológica, no poema/teatro de João Cabral são sua essência, realidade áspera de onde extrai poesia. Esta vida Severina do sertanejo e do retirante é de difícil leitura para os franceses, dada a distância e peculiaridades culturais. O canto e a reza popular nordestina que deram musicalidade ao poema/teatro foram compreendidos pelos franceses como uma releitura do canto coral na tragédia grega, comumente encenada na França. O equívoco foi esclarecido por Silnei Siqueira em mesa-redonda promovida pelo CNRS – *Centre National de la Recherche Scientifique* – em Paris.

Segundo análise, os atores-cenário e os efeitos de luz e sombra apresentaram uma “original beleza plástica” (ASLAN; MEYER, 1970.) em harmonia com a música, mas sem perder a “violência e a crueza da poesia ou recair no romantismo.” (ASLAN; MEYER, 1970.) A música acompanhou o ritmo do “poeta cenógrafo” (CARRERO, 2013.), enfatizando seus silêncios ou rompendo-os, confirmando e prolongando a visualidade dos versos e mantendo a tensão da história narrada. (ASLAN; MEYER, 1970.)

O caráter trágico e universal compreendido em *Morte e Vida Severina* foi favorecido pela música, que na análise de Odette Aslan e Marlyse Meyer “não expropria o poema em seu benefício; ela molda sua estrutura, a desenvolve, não é mais do que ele, nem abandona seu lirismo.” (ASLAN; MEYER, 1970.) E os retirantes se tornaram “foule severine” – massa severina –, não mais o anônimo e esquecido brasileiro; Severino emprestou sua história à massa nômade que atravessava as fronteiras dos países europeus em busca de uma vida melhor.

É importante frisar que diferentemente de outras peças apresentadas na França na década de 1960⁵, *Morte e Vida Severina* surpreendeu também porque sua originalidade foi o rompimento com a referência europeia. Por seu caráter *sui generis*, pela impossibilidade de comparação, Severino – indivíduo-massa – foi tomado como sujeito universal, não o sujeito já moldado pelo olhar eurocêntrico, mas um estranho nômade, que se autodesigna ‘retirante’, solitário, mas que por ser muitos, transformou-se em massa.

O TUCA não foi gerado em devir revolucionário apenas, mas também como estratégia de resistência ao Golpe Empresarial-Militar: a censura os obrigara ir além dos maniqueísmos das peças didáticas que pretendiam “transformar os espectadores em atores e os ignorantes em eruditos” (RANCIÈRE, 2008), impondo uma leitura de mundo. O contexto repressivo desafiou o grupo, obrigando-o a abandonar as conhecidas fórmulas cênicas e uma concepção ingênua a respeito do espectador, só assim é que *Morte e Vida Severina* pôde produzir “uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação.” (RANCIÈRE, 2008)

O&A, a segunda peça do TUCA de autoria de Roberto Freire, é originária do “teatro-laboratório” do Festival de Nancy; que desafiou os grupos participantes a criarem uma esquete com o seguinte tema: “Num país real ou imaginário, numa época em que se escolherá livremente, um jovem homem – uma jovem mulher – é preso pela Polícia, quando participa de uma manifestação de um grupo que protesta contra certos aspectos da política seguida pelas autoridades. Feitas as verificações, percebe-se que se trata do filho – ou da filha – de um dos dirigentes mais influentes do país.” (GERMAY. POIRRIER, 2013.)

Inovadora no Brasil, *O&A* não tinha texto e os atores usavam a expressão corporal para transmitir as emoções. Segundo Lucrécia Ferrara: “Nossa proposta era fazer uma peça teatral que fosse quase um anti-teatro, uma peça não verbal onde o visual fosse suficiente para promover a participação do público. (FERRARA, 1980)

A peça, formada por dois grupos antagônicos, sendo um oprimido por um governo fascista, em que seus dizeres resumiam-se a um desanimado “óóóóóó” conformado à situação opressiva. De outro lado um grupo animado e deslumbrado com a vida que com

⁵ *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri; *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (encenada pelo Oficina); *O Arena conta Zumbi* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal; *Tempo de Espera* de Aldo Leite. *Le Roi de la Chandelle* d'Oswald de Andrade fut l'objet de quel quês comparaisons: Ubu Roi de Jarry (E. Copferman, 1968); *Terres en transes*, film de G. Rocha (F. Kourilsky, 1968) ; *Goya* (P. Carrai, 1968) ; et est considérée comme une mauvaise parodie du théâtre de T. Williams (I. Wardle, 1968). A propos de la mise en scène de *Tempo de Espera* d'Aldo Leite (Brésilien), H. Gignoux évoque le cinéma muet de Murnau et le cinéma documentaire de Flaherty (1977). In OBREGÓN, Osvaldo. Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977) In *Caravelle*, n°58, 1992. L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans. pp. 99-115.

admiração pronunciava “aaaaaaa” diante da natureza, alegria, música, dança e etc. Pela impossibilidade da palavra, corpos tornaram-se um grito de protesto.

O texto limitado a “óóós e aaas” impedia a ação da Censura, porém não a repressão dos militares. As contínuas prisões que geraram conflitos internos desestabilizou o TUCA, que então se desfez. Os ‘anos de chumbo’ afastaram-nos, alguns em autoexílio, outros buscando encontrar um caminho de sobrevivência, pois não conseguiam emprego devido à ação dos militares⁶. Viveram sob a vigilância constante do DOPS, e foi ali que se reencontraram em 1974, quando foi aberto inquérito sobre o TUCA e foram chamados a depor novamente e reviver o medo de uma possível prisão.

Após o TUCA, Roberto Freire não trabalhou mais com dramaturgia ou montagem de peças, porém nunca deixou de viver o teatro em seu cotidiano. Anos mais tarde, no *Centro de Estudos Macunaíma*, em parceria de Myriam Muniz, Sylvio Ziber e Flávio Império, desenvolveram uma série de exercícios para o desbloqueio da criatividade a partir de “jogos teatrais”. A partir destes “jogos teatrais” e da teoria reichiana é que a *Somaterapia* foi desenvolvida.

Enquanto memória coletiva, *Morte e Vida Severina* tornou-se um marco de resistência, conforme comentado no início deste artigo; grupos profissionais repensaram sua estética e atuação política, mas o maior movimento foi no teatro amador e universitário. Na Mackenzie foi fundado o TEMA e encenada a peça *Capital Federal*, também com grande repercussão política; a TUSP da USP encenou *Os Fuzis da Sra. Carrar* de Brecht, com a direção de Flávio Império e a Sedes Sapientia, fundou o grupo TESE.

Para os militares, o TUCA inflamou o movimento estudantil, enraizando nos estudantes a resistência ao Golpe Empresarial-Militar, daí o simplório desejo de derrubar o prédio do TUCA, a fim de tentar apagar de suas memórias as suas derrotas.

Referências

ABREU, Ieda de. **Silnei Siqueira: a palavra em cena**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

⁶ O grupo tomou como exemplo mais marcante da perseguição o caso de Evandro Pimentel, que encenou o Severino e ficou anos sem conseguir emprego, sobrevivendo de subempregos. Em 1974, após anos de perseguição fora contratado e começou a trabalhar no Edifício Joelma que teve o trágico incêndio em 1º de fevereiro daquele ano. Evandro Pimentel foi uma das vítimas que se jogou do edifício.

ASLAN, Odette; MEYER, Marlyse. *Mort et Vie Severine*: de João Cabral de Melo Neto. In BABLET, Denis (org.) **Les Voies de la création théâtrale: B. Brecht, "Mère courage", "la Résistible ascension d'Arturo Ui". M.Frisch, "Andorra". P. Weiss, "l'Instruction". A. Césaire, "la Tragédie du Roi Christophe", "Une saison au Congo". J. Cabral de Melo Neto, "Mort et vie Séverine"**. Volume 2. Paris: Ed. C.N.R.S., 1970.

ATHAÍDE, Tristão. **A verdadeira juventude brasileira**. Jornal não identificado. CDM TUCA: DOC 140P001.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *In Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

CABRAL DE MELO NETO, João. **Morte e Vida Severina**. SP: Editora Objetiva/Alfaguara, 2012.

CARRERO, Raimundo. **A preparação do Escritor**. SP: Editora Iluminuras Ltda., 2013.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. SP: Ed.34, 1999.

DÉSESQUELLES, Anne-Claire. **La Philosophie de Bergson: repères**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011.

FERRARA, Lucrécia. *In Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

FERRARA, José Armando. *In Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

FRANÇOIS, Arnaud. **Bergson**. Paris: Ellipses, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. In BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

GERMAY, Robert. POIRRIER, Philippe. **Le Théâtre Universitaire: pratiques e expériences**. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2013.

GRÉMION, Jean; LANNOY, Didier. **Festival Mondial du Théâtre de Nancy**. (Documentaire). Coproduction : La Sept ARTE – la Compagnie des Phares et Balises – INA Entreprise, 1999. 75min.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

LOBO, Elza Ferreira. *In Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

LOWENTHAL, David. **Como Conhecemos o Passado**. Revista Projeto História: trabalhos de memória. PUC/SP. No. 17. SP: Educ, 1981.

LÖWY, Michael. **Aviso de Incêndio: uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MERCADO NETO, Antônio. *In Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

NODARI, Alexandre. **Censura: ensaio sobre a servidão imaginária**. Florianópolis: UFSC, 2012. (Tese em Literatura)

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

SABOT, Philippe; JOLLY, Édouard. **Michel Foucault: a l'épreuve du pouvoir (vie, sujet, résistance)**. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2013.