

Na Trincheira da Resistência: As Lutas pelo Teatro de Bolso nas “Estruturas de Sentimento” do Movimento Teatral dos Anos de 1980 em Campos dos Goytacazes/RJ*

*Glauber Rabelo Matias***

Resumo

Analiso a emergência da “geração” do Teatro de Bolso e de suas experiências de luta cultural e política em Campos dos Goytacazes nos anos de 1980. Observo a configuração do movimento teatral em Campos que protagonizou a luta pela reabertura do Teatro de Bolso em 1983. Compreendo a chamada “geração” do Teatro de Bolso como forma de acessar os conflitos e as contradições inerentes à configuração de uma “estrutura de sentimentos” que constituiu uma forma de resistência produzida pelos artistas de teatro contra forças conservadoras associadas às imposições da Prefeitura Municipal nos anos 1980. Demonstro que a luta pela retomada do Teatro de Bolso colaborou para a formação de uma “geração” que assumiu o protagonismo da causa teatral na cidade a partir do desenvolvimento de produções sob forte engajamento político nos anos 1980.

Palavras-chave: Teatro de Bolso. Geração. Resistência. Estruturas de sentimentos. Estudos Culturais.

* Este texto é produto intelectual de pesquisa de tese realizada entre 2012 e 2016, sob fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (PPGSP/UENF). Atuaram como orientadoras desta pesquisa Wania Amélia Belchior Mesquita e Luciane Soares da Silva (PPGSP/LESCE/CCH/UENF).

** Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Atualmente é vinculado como pesquisador ao Grupo de Estudos e Pesquisas Urbanas e Regionais (GEPUR) - UENF (DGP-CNPq) e ao Núcleo de Pesquisa “Cidade, Cultura e Conflito” (NuC), no âmbito do Laboratório de Estudos da Sociedade Civil e do Estado (LESCE/CCH/UENF). Afiliação Universidade Vila Velha. Email: glauber_rabelomatias@yahoo.com.br

In The Trench of Resistance: The Struggles for the Pocket Theater in the “Structure of Feelings” of the Theater Movement in The 1980s in Campos dos Goytacazes/RJ

Abstract

I analyze the emergence of the “Pocket Theater’s Generation” and its experiences of cultural and political struggle in Campos dos Goytacazes in the 1980’s. I see the configuration of a theatrical movement who led the struggle for the reopening of “Pocket Theater” in 1983. I understand the so-called “Pocket Theater’s Generation” as a way of accessing the conflicts and the contradictions inherent to the experience of the configuration of a “structure of feelings” that constituted a form of resistance produced by the theater artists against certain conservative forces associated with the impositions to the City Hall in the 1980’s. I point that the struggle for the retake of the “Pocket Theater” by the theater groups collaborated to the formation of a “generation” that assumed the protagonism of the theatrical cause in the city from the development of its theatrical productions under strong political engagement in the 1980’s.

Keywords: Pocket Theater. Generation. Resistance. Structure of feelings. Cultural Studies.

En La Trincherera de la Resistencia: Las Luchas por el Teatro de Bolsillo en las “Estructuras de Sentimiento” del Movimiento Teatral en los Años 1980 en Campos dos Goytacazes/RJ

Resumen

Analizo la emergencia de la “generación” del Teatro de Bolsillo y de sus experiencias de lucha cultural y política en Campos dos Goytacazes en los años 1980. Comprendo la configuración de un movimiento teatral que protagonizó la lucha por la reapertura de Teatro del Bolsillo em

1983. Comprendo la llamada “generación” del Teatro de Bolsillo como una forma de acceder a los conflictos y contradicciones inherentes a la configuración de una “estructura de sentimientos” que constituyó una forma de resistencia producida por los artistas de teatro contra fuerzas conservadoras asociadas a las imposiciones del Ayuntamiento Municipal en los años 1980. Muestro que la lucha por la reanudación del Teatro de Bolsillo colaboró para la formación de una “generación” que asumió el protagonismo de la causa teatral en la ciudad a partir del desarrollo de sus producciones bajo fuerte compromiso político en los años 1980.

Palabras clave: Teatro de Bolsillo. Generación. Resistencia. Estructura de sentimientos. Estudios Culturales.

Analiso a emergência do movimento teatral amador nos anos de 1980 na cidade de Campos dos Goytacazes, situada na região Norte Fluminense do estado do Rio de Janeiro. Em tal contexto, focalizo os grupos campistas de teatro, compreendendo a oposição entre a geração de artistas campistas dos anos 1980 e as forças políticas cristalizadas na figura da Prefeitura Municipal, vista pelos artistas como representante de formas culturais e políticas conservadoras no cenário em destaque.

Tal oposição pôde ser visualizada a partir de fins dos anos 1970, quando dos conflitos travados entre os artistas campistas de teatro, organizados em torno da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA), e o Poder Público Municipal sob a gestão de José Carlos Vieira Barbosa, conhecido na cidade por “Zezé Barbosa”. Tais embates se iniciaram a partir de 1976 quando o espaço teatral denominado por “Teatro de Bolso”¹, inaugura-

1 O Teatro de Bolso foi inaugurado em 13 de abril de 1968. A construção do referido teatro teve início em 1965 no Governo Municipal de Rockefeller Felisberto de Lima (1965-1966), sendo concluída no governo seguinte de José Carlos Vieira Barbosa (1967-1970). O teatro foi construído no número 35 da Avenida XV de Novembro, no centro de Campos, em prédio cedido aos artistas amadores de teatro pelo Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão (Alvarenga, 2015).

do pelos artistas em 1968, foi cedido à Prefeitura, seguindo a proposta de transferência de administração do teatro feita por Prata Tavares, então presidente da associação, ao alegar que a entidade não possuía condições financeiras para a manutenção do local.

O saldo histórico dos anos 1970 não pareceu ser dos mais animadores para os artistas campistas de teatro. O Teatro de Bolso foi cedido à Prefeitura em 1976, a ARTA foi desativada politicamente a partir do mesmo ano (após conflitos derivados dos posicionamentos contrários dos amadores quanto à cessão do teatro), e o histórico Cine-Theatro Trianon (inaugurado ainda em 1921) vendido e demolido em 1975 para a construção de uma agência bancária no centro da cidade (Matias, 2016).

Nesse sentido, o movimento teatral gestado na cidade de Campos no início dos anos 1980 expressava como marca identitária a restrição dos espaços destinados à produção local², uma vez que paralelamente à demolição do Cine-Theatro Trianon, o Teatro de Bolso, sob administração do Executivo Municipal, se encontrava recorrentemente fechado, algo que significava para os artistas o cerceamento ao livre desenvolvimento do trabalho dos grupos amadores e uma forma de inviabilização declarada do movimento teatral campista por parte da Prefeitura Municipal. Com base nisto, questiono: em que medida as transformações históricas impostas à produção teatral campista dos anos 1970 produziram uma experiência de resistência cultural e política dos artistas dos anos 1980, contribuindo diretamente para a configuração de determinadas “estruturas de sentimentos” (Williams, 2011a; 2011b)?

2 Exceção feita a presença do espaço teatral denominado “Teatro Múcio da Paixão”, administrado pelo Serviço Social do Comércio (SESC), existente desde os anos de 1950, local de produção do Grupo Experimental do SESC, a partir da figura do diretor Orávio de Campos Soares, desde os anos de 1970 (Matias, 2016).

Seguindo essa trilha, procuro mostrar como se constituiu em Campos nos anos 1980 a produção engajada de quatro grupos de teatro amador, sejam eles: o “Abertura”, fundado em 1980 com uma proposta juvenil de “teatro político”; o “Art-Porta Aberta”, fundado em 1982 a partir da contestação ao teatro sacro pelo movimento estudantil; o “Gente é P’ra Brilhar, Não P’ra Morrer de Fome” de 1983, fundado com base na crítica das questões sociais expressas no cotidiano campista; e o “Experimental do SESC”, que a partir de 1978 se notabilizou pela gênese de um “teatro popular de periferia”³. Tais grupos emergiram no sentido de estabelecer um processo de lutas pela reativação da ARTA e pela retomada do Teatro de Bolso a partir de 1983, objetivando a desvinculação da administração do Teatro de Bolso pela Prefeitura Municipal e a reabertura deste espaço para o desenvolvimento da produção dos grupos teatrais.

No decorrer dos anos 1980, o processo de lutas experimentado por esses grupos teatrais operou de modo fundamental para a configuração de uma “geração” (Williams, 2011b), aproximando distintas e plurais biografias num conjunto complexo de significados e valores experimentados pelos artistas campistas. Nestes termos, compreender o movimento teatral amador campista significa captar o amadurecimento de suas experiências de luta nos anos 1980 contra os ditames da Prefeitura Municipal através da figura de Zezé Barbosa, visto pelos artistas como figura responsável por cercear a produção a partir do Teatro de Bolso através de imposições administrativas à rotina do espaço. Interessa-me aqui, especialmente, o panorama de embates pela retomada do Teatro de Bolso iniciado pelos artistas em 1983, e como isto representou, segundo as narrativas construídas pelos

³Especialmente no início dos anos 1980 também emergiram o “Grupo Arquibancada de Teatro Infantil” (GATI) em 1981, o “Grupo de Teatro Pétalas de Rosas” vinculado ao Teatro Experimental Sacro, de 1982, o “Grupo Visão” em 1981 sob a liderança de Moacir Cabral, o “UNIART” de 1981 sob direção de Félix Carneiro, o “Cena 7 Produções” sob liderança de Maria Helena Gomes e o “Nós da Farsa” de Kapí, originado em 1985 (Alvarenga, 2015; Matias, 2016).

personagens⁴, um elemento fundamental para a emergência das “estruturas de sentimentos”, configuradas pelas experiências artísticas e políticas dos grupos campistas de teatro amador dos anos 1980.

Os “Estudos Culturais” e as “estruturas de sentimentos” a partir de Raymond Williams

Ressalto a contribuição teórica basilar fornecida pelos Estudos Culturais para o entendimento prático da cultura, naquilo que esta corrente de pensamento proporcionou em sua experiência histórica aos desenvolvimentos contemporâneos do chamado “materialismo cultural” (Said, 2005; Cevasco, 2008; Filmer, 2009). Com base nessa vertente, compreendo que as múltiplas dinâmicas sociais são produzidas por inúmeros sujeitos em luta através do universo de suas práticas culturais. Ao mesmo tempo, entendo que os resultados materiais e espirituais dessas práticas estão em constante disputa no que se refere à sua apropriação por estratos e classes sociais, realçando a cultura enquanto “um campo de batalha” (Said, 2005).

4 A pesquisa de tese contou com depoimentos produzidos a partir do recurso investigativo da História Oral. Ao todo foram 18 (dezoito) personagens entrevistados entre atores, atrizes e diretores: João Vicente Alvarenga, Fernando Leite Fernandes, Dedé Muylaert, Artur Gomes, Winston Churchill, Ricardo André Vasconcellos, Sergio Mendes, Avelino Ferreira, Carlos Vazquez, Fernando Rossi, Joilson Bessa, Ledo Ivo, Luís Carlos Soares, Orávio de Campos Soares, Maria Helena Gomes, Neusimar da Hora, Wilson Heindenfelder e Ana Maria Coelho. Também foi fundamental para a consecução do objetivo da pesquisa a realização de pesquisa documental no Arquivo Público Municipal de Campos “Waldir Pinto de Carvalho”. Consultei todas as edições dos jornais de maior tiragem da cidade nos anos 1980: o “Monitor Campista” e a “Folha da Manhã”. Foram igualmente importantes para a pesquisa de tese os acervos privados dos entrevistados, gentilmente cedidos por Neusimar da Hora, Joilson Bessa, Dedé Muylaert e Fernando Rossi. Esse esforço fundamentou a incursão pelo universo dos cadernos e textos das peças teatrais encenadas nos anos 1980, analisadas em seus conteúdos, com destaque para os textos das peças “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” escrita por Orávio de Campos em 1983, e montada pelo Grupo Experimental do SESC, e “Precisa Acontecer Alguma Coisa” de 1983, escrita por Fernando Leite e Anthony Matheus, do Grupo Abertura.

É necessário, desse modo, analisar criticamente a dimensão cultural numa abordagem amparada pela literatura marxiana germinada no decorrer do século XX, observando suas experiências históricas a partir de cenários específicos de luta social e política. É notório compreender o desenvolvimento do “materialismo cultural” no contexto britânico a partir dos anos 1950 e 1960, com as contribuições de Edward Thompson, Richard Hoggart e Raymond Williams, que perceberam na herança do filósofo sardo Antonio Gramsci (1891-1937) um forte legado segundo a reinterpretação sobre a categoria de “cultura” como campo de lutas onde está em jogo o processo de determinação sobre as formas e significados culturais dominantes (Cevasco, 2008).

A perspectiva gramsciana pode ser aproximada aos esforços iniciais do “materialismo cultural” britânico que fundamentaram os Estudos Culturais a partir da formação da chamada “Nova Esquerda”, reunindo personagens como Hobsbawm, Anderson e Thompson. Tal estilo de pensamento e ação se mostrou interessado no entendimento multidisciplinar das emergências, nas possibilidades de transformação histórica por novos sujeitos políticos, na formação dos tipos de “intelectuais orgânicos”, que os próprios expoentes dos Estudos Culturais passaram a encampar na esteira na recepção das ideias de Gramsci na Grã-Bretanha (Cevasco, 2008).

Interessante perceber que a emergência da “Nova Esquerda” teve por base decisivos espaços de produção de sociabilidade política, como as discussões e reuniões no Partido Comunista da Grã-Bretanha (CPGB), local de encontro, até 1956, de historiadores de linhagem marxista como Hobsbawm e Thompson. Também as idas ao *Left Book Clubs*, sob a direção de Victor Gollancz, concorriam para a formação de grupos que combinavam atividades culturais com discussão política. Representando uma “geração” que não concebia a produção cultural desarticulada de suas vivências, a “Nova Esquerda” britânica emergiu na cena política dos anos 1950 e 1960 repensando os cânones tra-

dicionalmente estabelecidos na Grã-Bretanha, no que se referia à abordagem sobre a categoria de “cultura” e, por conseguinte, de “sociedade”⁵ (Cevasco, 2008; Miglievich-Ribeiro, 2015).

Desse modo, sublinho que a emergência dos Estudos Culturais, como perspectiva teórica e como movimento político-cultural na conjuntura britânica do pós-segunda guerra, teve como marca a condição de um vir a ser “marginal” (Said, 2005). O traço da formação de um pensamento de esquerda pelos expoentes dos Estudos Culturais percebia a sua condição “marginal” (ou seja, de resistência intelectual no sentido da não-reprodução das análises clássicas da dita “cultura inglesa”), estimulando a própria reconceituação do lugar social atribuído aos “intelectuais” enquanto agentes produtores exclusivos da explicação do mundo e, portanto, da própria definição de “cultura”⁶.

Nas pegadas da contribuição gramsciana, os Estudos Culturais procuraram revitalizar as análises marxistas por dentro do chamado “materialismo cultural”. Atento às circunstâncias históri-

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

6 A interpretação das ideias de Gramsci por Williams, Hoggart e Stuart Hall simbolizou o afastamento de uma lógica tradicional que concebia os “intelectuais” como localizados numa “torre de marfim” e com um “olhar de sarcasmo”, como na releitura de *Keywords* de Williams (1976) feita por Said (2005). Fazia-se necessário naquele momento recusar a acepção de “intelectual” historicamente encampado pela tradição britânica dos Estudos Literários (cujos motores foram a Poesia e o Inglês), forjando com isto um novo tipo de intelectual bem próximo à noção de “intelectual orgânico” gramsciano: um agente que deveria cumprir uma função social de transformação histórica, pautada por sua origem na dimensão do partido e na estrutura de classes (Cevasco, 2008; Said, 2005; Gramsci, 1982).

cas de sua própria emergência enquanto campo interdisciplinar de saberes (para as quais concorriam a própria crítica do pós-modernismo dos anos 1960 e 1970 em relação ao marxismo e ao estruturalismo), o conjunto teórico dos Estudos Culturais esteve voltado para o entendimento sobre a categoria de “cultura” não sendo esta “(...) uma esfera da consciência separada do ser social (...)” mas como “(...) um processo cultural e uma arena de luta social e política” (Cevasco, 2008, p. 95).

Destaco assim a contribuição do crítico galês Raymond Williams (1921-1988) como personagem oriundo das fileiras da “Nova Esquerda” britânica, expressando uma percepção cara ao escopo comum dos Estudos Culturais ao captar os modos pelos quais determinados contextos históricos forneciam “(...) as condições necessárias para repensar a cultura e apresentar uma concepção mais inclusiva que desse conta de seu potencial em uma sociedade em transformação” (Cevasco, 2008, p. 49). Vejo a partir da contribuição fundamental de Williams (2011a; 2011b), como um dos precursores daquele eminente campo de estudos e de práticas, elementos para o entendimento crítico das principais heranças marxistas, como a dimensão da “práxis”, as articulações entre “base” e “superestrutura” e o exercício do “método dialético”.

Tais contribuições podem ser dimensionadas na análise da obra de Williams (2011a; 2011b) segundo a categoria de “estruturas de sentimentos” como fator explicativo central para a observação das “culturas emergentes”, inscritas a partir das possibilidades e impossibilidades de “ruptura” com certas convenções tradicionais. Williams forneceu as primeiras pistas para o entendimento das “estruturas de sentimentos” na obra *Drama From Ibsen to Brecht* de 1968. Naquele momento, Williams estava voltado, com base nas críticas internas ao “marxismo estruturalista” semeadas de modo geral pelos “Estudos Culturais”, para a percepção dos processos que conduzem certas experiências de vida, e que de acordo com seus modos e processos de emer-

gência podem ser representados sob certas formas cristalizadas (Williams, 2010).

Dessa maneira, a categoria de “estruturas de sentimentos” deve ser concebida como protagonista na obra de Williams (2010), marcadamente em suas reflexões sobre o cinema, a televisão e o teatro, se destacando enquanto importante formulação na análise acerca do desenvolvimento do “drama” na história moderna e contemporânea. Williams (2010; 2011b) entende as “estruturas de sentimentos” como expressões do movimento dialético compreendido entre o plano das condições materiais de produção teatral, as representações elaboradas pelos personagens envolvidos e os modos pelos quais estas se materializam em estruturas cristalizadas e/ou emergentes da produção teatral. Neste particular, Ramos (2010) aponta que as “estruturas de sentimentos” em Williams (2010), aproximadas à dinâmica da produção teatral em cada contexto histórico, contribuíram para a compreensão da “(...) ideia de uma experiência compartilhada com certo texto dramático, com sua encenação e a consequente recepção” (Ramos, 2010, p. 10).

Williams (2011b) flagrou, na constituição histórica das “estruturas de sentimentos”, as relações mais íntimas que aproximam, gradativamente, o sentimento experimentado pelos sujeitos sociais e as condições estruturais produzidas e reproduzidas na realidade concreta do fazer teatral. Segundo o autor, o entendimento sobre a formação histórica das “estruturas de sentimentos” apareceria como construção fundada na dimensão da experiência dos agentes. Nas palavras de Williams (2011b), os conjuntos de práticas e experiências singulares “(...) não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, são sentimentos relacionados” (Williams, 2011b, p. 10).

A experiência, segundo Williams (2011b), é o lugar histórico que fornece sentido, através do universo das práticas sociais levadas a cabo pelos agentes, as grandes transformações sociais,

revelando possibilidades de emergências, ou mesmo, de enraizamento de determinadas tradições e/ou convenções. Assim, de acordo com Williams (2011b), as “estruturas de sentimentos” tencionam, no nível da experiência, a noção de “cultura emergente”⁷, já que os modos pelos quais aquelas poderão ser sentidas e compreendidas enquanto processos culturais estão fundamentados a partir do desencadeamento de alterações significativas na ordem social dominante (Filmer, 2009).

O valor explicativo encontrado na categoria de “estruturas de sentimentos” em Williams (2011a), especificamente no que tange às dinâmicas de produção teatral, pode ser ressaltado em oposição àquilo que o crítico galês denomina por “convenção”, que “(...) no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo” (Williams, 1978, p. 6 in Ramos, 2010, p. 9). Deste modo, o autor sublinha que as “estruturas de sentimentos” possibilitam a emergência de formas históricas que se propõem a romper com determinados paradigmas ou certas experiências historicamente cristalizadas, estas entendidas como “convenções” (Williams, 2010).

Assim, é possível notar a oposição, segundo a perspectiva de Williams (2010), entre as “convenções” estabelecidas como as formas culturais dominantes cristalizadas em paradigmas historicamente convencionais e as “estruturas de sentimentos” como possíveis elementos de “ruptura” interna às convenções. A emergência das “estruturas de sentimentos” desafiaria, com isto, o potencial de existência de determinadas convenções através do desenvolvimento da força criativa da produção teatral em cada contexto. Com base em Williams (2010), é possível notar

7 Distinguindo as formas “emergentes” e as formas “residuais” (na qualidade de experiências, significados e valores tidos como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores), Williams (2011b) pontua que as formas “emergentes” são exatamente aquelas que aparecendo como experiências históricas singulares, podem concretamente, numa dimensão processual, desencadear um quadro de transformação estrutural (Williams, 2011b).

que as “estruturas de sentimentos” revelam a emergência de uma experiência que logra contestar radicalmente as formas culturais dominantes⁸.

Através da oposição entre as “estruturas de sentimentos” e as “convenções”, como distinção analítica relevante no interior da perspectiva de Raymond Williams, procuro compreender o movimento teatral amador campista dos anos 1980 através de seus grupos mais proeminentes. A seguir, focalizo os múltiplos desenvolvimentos de seus panoramas de experiências na qualidade de “formas emergentes”, uma vez diagnosticado o seu caráter de contestação e o seu sentimento de “resistência” expresso em sua produção teatral no contexto em destaque.

A emergência da “geração” do Teatro de Bolso: experiências de luta e “estruturas de sentimentos”

A fim de captar de forma mais sistemática a emergência do movimento teatral amador dos anos 1980 em Campos, elenquei, para fins de análise, quatro grupos específicos, a saber: 1) *Grupo Experimental do SESC*: reconfigurado em 1978 a partir da atuação de Orávio de Campos Soares, Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Marisa Almeida, Leonice Pereira Barreto e Avelino Ferreira; 2) *Grupo Abertura de Teatro Amador*: criado a partir de 1980 a partir da experiência de jovens artistas como Anthony Matheus, Fernando Leite Fernandes, Juscelino Resende, Ricardo André Vasconcellos e Sergio Mendes; 3) *Grupo Art-Porta Aberta*: fundado a partir de 1982 por meio das experiências teatrais de Dedé Muylaert e de Luís Carlos Soares; 4) *Grupo Gente é P’ra Brilhar, Não P’ra Morrer de Fome*: fundado em 1983 em torno das

8 Não por outro motivo, Williams (2011a) atribui este potencial de “contestação”, impresso nas experiências concretas do desenvolvimento do drama moderno, às épocas em que emergiram o teatro revolucionário russo nos anos 1910, a partir de Maiakovski, e o teatro alemão de vanguarda com Brecht, nos anos 1920 (Williams, 2011a).

trajetórias de Fernando Rossi, Joilson Bessa, Ledo Ivo, Cláudia Caetano, Marcelo Sampaio, dentre outros artistas.

Grupo Experimental do SESC

O Grupo Experimental do Serviço Social do Comércio (SESC) começou a se reconfigurar no ano de 1978 em torno do Teatro “Múcio da Paixão” abrigado naquela instituição. Orávio de Campos havia sido diretor teatral naquela casa nos anos 1960, época na qual fundou o Grupo “Múcio da Paixão” do SESC sob a direção geral de Josélia Haddad, nomeando o referido espaço em homenagem a seu avô, o jornalista e crítico teatral campista Múcio da Paixão. A trajetória do Grupo Experimental do SESC havia sido marcada pela experiência do Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD)⁹ nos anos 1970, donde começavam a produzir Maria Helena Gomes, João Vicente Alvarenga, Félix Carneiro, Marisa Almeida, Leonice Pereira Barreto, personagens ainda estudantes secundaristas liderados por Orávio de Campos. Naquele momento, três características distinguem o grupo oriundo do Teatro Escola: o posicionamento político contra a censura imposta pela ditadura militar; a experimentação artística e a formação de quadros intelectuais para o teatro através dos cursos ministrados por Orávio aos jovens estudantes.

Em 1983 o Grupo Experimental do SESC iniciou um processo de intensificação de seu repertório teatral¹⁰ em função da produção

9 O Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) foi formalizado em 27 de abril de 1973 no Teatro de Bolso por comissão integrada por Orávio de Campos, Elivete Naked, Fernando Vasconcelos e José Augusto Dias. A partir dali a missão de Orávio se projetou no sentido de incorporar novos e jovens artistas ao seu projeto. Deu-se a aproximação dos jovens atores e atrizes, João Vicente Alvarenga, Maria Helena Gomes, Antonio Roberto Góis de Cavalcanti (conhecido como “Kapi”), Félix Carneiro, Gildo Henrique, que se vincularam à Tânia Pessanha, Ricardo Pessanha, Moacir Cabral, dentre outros (Alvarenga, 2015; Matias, 2016).

10 O conjunto da produção teatral do Grupo Experimental do SESC nos anos 1980 se constituiu a partir das seguintes peças: “Pedro Mico” (1980 - Antonio Callado), “Cavalo

da peça intitulada “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” escrita por Orávio de Campos e levada a cartaz, pela primeira vez, em março daquele ano no Teatro do SESC. Interessante perceber que a motivação expressa por Orávio com a escrita do texto simbolizou os sentimentos nutridos pelo teatro amador campista nos anos 1980, em termos da construção de uma narrativa a partir da realidade social local sob forte apelo político. A peça “O Auto do Lavrador” contava as idas e vindas do lavrador que deixou a região da Abadia em direção à capital do Rio de Janeiro em busca de oportunidades de ascensão social, mas que, ao se deparar com a realidade vivida na metrópole como sendo estranha às suas raízes rurais, retornava depois de 20 anos à Baixada Campista¹¹.

No texto da peça, o regresso do lavrador Zé Moreira à região da Abadia foi narrado pela personagem Maria Santa do Araçá, uma rezadeira interpretada por Leonice Pereira Barreto. O lavrador, quando de seu retorno, se deparou com o regime de exploração imposto pelo sistema sucroalcooleiro em Campos (como complexo econômico-político integrado pelas usinas e fazendas) aos seus companheiros de corte de cana, algo que se acentuava cotidianamente no grau de desumanização impelido pelos capatazes das fazendas campistas.

A perspectiva de crítica social expressa em “O Auto do Lavrador” pelo Grupo do SESC, a partir da leitura de Orávio, estava encar-

de Pau” (1981 - Pedro Bloch), “Eggus Infernalis” (1982 - Carlos Alberto Barros e Orávio de Campos), “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” (1983 - Orávio de Campos), “Apenas Amigos” (1984 - Orávio de Campos), “In-confidência” (1985 - Cecília Meirelles), “As incelências” (1985 - Luiz Marinho), “Eggus II” (1986 - Carlos Alberto Barros e Orávio de Campos), “A Casa de Bernarda Alba” (1986 - García Lorca), “Ylê Sain a Oxalá” (1988 - Orávio de Campos), “O Auto da Anunciação” (1988 - Orávio de Campos), “O Consertador de Brinquedos” (1989 - Stella Leonardos) (Matias, 2016).

11 A região da Abadia, localizada numa área periférica do município de Campos, foi o cenário da morte do lavrador Zé Moreira no ano de 1982, um trabalhador rural vinculado à fazenda que operava no fornecimento de cana de açúcar para a Usina São João (Matias, 2016).

nada na trajetória de Zé Moreira em seu itinerário na dinâmica interna da peça. Orávio prescreveu uma missão inadiável no retorno do lavrador à Abadia: convocar e mobilizar os trabalhadores rurais para a luta em favor da causa operária no campo. As palavras de Zé Moreira, direcionadas aos demais lavradores, demonstravam, na acepção de Orávio, forte conotação de luta política: “Lavrador, um dia vamos virar a mesa, se hoje quem manda é o patrão, amanhã com nossa revolução, ninguém vai curtir fome e dor, pois quem vai mandar no país é o operário, o trabalhador”¹².

Para ter uma noção mais ampla do conteúdo atribuído a “O Auto do Lavrador” pelo Grupo do SESC, a peça depois de permanecer em cartaz durante dois meses no Teatro “Múcio da Paixão” no SESC iniciou excursão pelos bairros mais periféricos da cidade de Campos, seguida de apresentações por outras regiões do estado do Rio de Janeiro, tendo realizado produções na cidade de Nova Iguaçu. Na narrativa construída pelos entrevistados que pertenceram ao Grupo Experimental do SESC, a envergadura artística e política lograda por “O Auto do Lavrador”, na estrutura geral da produção teatral campista dos anos 1980, projetava de forma central as figuras de Orávio e Avelino Ferreira como personagens-símbolo do amadurecimento das experiências políticas do Grupo Experimental do SESC.

Não por outro motivo, a trajetória de militância política empreendida por Orávio e Avelino, no início dos anos 1980, representou uma experiência singular para a configuração daquilo que denomino por “forma emergente” no que se refere ao Grupo do SESC. Maria Helena Gomes, Avelino Ferreira e Orávio de Campos, vinculados ao Grupo Experimental do SESC, foram também expoentes do espraiamento de um ideário político de “esquerda” na cidade de Campos no início dos anos 1980. Estes estiveram

12 Conforme texto da peça “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo – Teatro Múcio da Paixão – março de 1983”.

diretamente ligados à fundação do diretório municipal do Partido Democrático Trabalhista (PDT) em 1981, sob inspiração da figura política de Leonel Brizola como referência para a gênese dos setores mais associados ao “trabalhismo” no município. Foi assim que no pleito municipal de 1982, Avelino se candidatou ao cargo de vereador pela legenda do PDT e Orávio seria o candidato escolhido à prefeito pela mesma legenda. Ambos saíram derrotados no pleito que elegeu, pela terceira vez, Zezé Barbosa como prefeito de Campos.

Não é de se estranhar que a “forma emergente” levada a cabo pelo Grupo do SESC, liderado por Orávio e Avelino, entendes-se a produção teatral como parte integrante dos sentimentos de contestação do *status quo*, como foi intensificado a partir de “O Auto do Lavrador”. Seria necessário, na visão dos artistas do grupo, difundir o ideário expresso nas linhas dos textos de suas peças. Este movimento de oposição a uma ordem social, política e cultural vigente em Campos, e que teceu críticas profundas ao sistema sucroalcooleiro no município, foi também deflagrado a partir das posições que os personagens do Grupo Experimental do SESC passaram a ocupar nas lutas em nome da causa teatral, como nos processos de reativação da ARTA e de retomada do Teatro de Bolso, para os quais o Grupo Abertura de Teatro Amador também fez coro e trincheira.

Grupo Abertura de Teatro Amador

Enquanto Orávio de Campos e o Grupo Experimental do SESC se colocavam numa posição emergente no interior do teatro amador campista em fins dos anos de 1970, aquilo que viria a ser o “Grupo Abertura de Teatro Amador” aparecia disperso sob múltiplas trajetórias juvenis, reunidas no ambiente escolar do Liceu de Humanidades de Campos. O grupo de estudantes adolescentes do Liceu, que se formava nas aulas de teatro com a professora Jurema Cruz, articulava sua sorte de experiências cultu-

rais aliada a uma perspectiva juvenil de “resistência” ao regime militar. Para tanto, a via da adesão ao movimento estudantil se mostrou, enquanto uma forma de sociabilidade, fundamental no processo que gerou, gradualmente, o encontro das distintas trajetórias juvenis.¹³

É preciso lembrar também, segundo a análise da teia de relações que produziu aquele novo grupo, que os alunos do Liceu, em fins dos anos 1970, estavam bastante próximos do espaço do Teatro do SESC, onde já se gestava o Grupo Experimental a partir de Orávio. A fluência dos alunos secundaristas do Liceu pelo SESC fazia com que Orávio, em alguma medida, estivesse em contato direto com os jovens, municiando-os com as teorias já desenvolvidas por ele em seu grupo.

Ali já começava a se destacar, ao lado do jovem Fernando Leite Fernandes, a figura de Anthony Matheus. Naquele momento, Anthony com 17 anos, iniciava seus primeiros passos na esfera da produção cultural em Campos, sobretudo na área da literatura de cordel e da poesia, se vinculando diretamente a Fernando Leite na rotina escolar do Liceu, no engajamento político-cultural no movimento estudantil e na produção autoral de um “teatro político”.

Duas peças teatrais expandiram o horizonte cultural de produção dos amigos Fernando e Anthony, ainda nos tempos de Liceu: “Retorno a 200 metros” de 1977, de autoria de Fernando, e “Coisas que saíram da gaveta” de 1979, escrita por Anthony Matheus. Estas primeiras produções do grupo, ainda não aparecendo sob a nomenclatura de “Grupo Abertura”, provocaram tensões internas no ambiente político do Liceu de Humanida-

13 É importante considerar que, internamente ao Liceu de Humanidades, o ambiente político representativo do movimento estudantil era simbolizado pela presença do Centro Cívico João da Hora, órgão oficial de representação dos secundaristas, e pela existência do Liceu Associação Escolar de Cultura e Esportes (LAECE).

des. O grau de rebeldia do grupo, que começava a se lançar à esfera da produção teatral, acentuava a sua oposição cultural e política em relação às convenções escolares: em 1979, segundo os entrevistados, Fernando foi “convidado a se retirar” do Liceu e Anthony foi expulso da escola pela direção. Os embates experimentados pelo movimento estudantil organizado pelo grupo de Fernando e Anthony no Liceu de Humanidades verificaram, no ingresso dos quadros juvenis no teatro amador, uma forma de agudização dos conflitos, ao se revelar como uma “forma emergente” devido aos abalos que passou a vivenciar quando de seu aparecimento.

Um grupo teatral de nome “Abertura” em tempo de “abertura política”. Um dos sentimentos expressos nas intenções do referido grupo era a ideia de construção de um universo de possibilidades que poderia ser materializado por meio da projeção de um “novo tempo”, ancorada numa visão de “futuro”. De fato, no cenário político-cultural campista do início dos anos 1980, o grau de oposição logrado pelo Grupo Abertura só pôde se dar por meio das relações tecidas em conjunto com as forças políticas emergentes naquele contexto. Logo entre 1980 e 1981, Anthony Matheus, já conhecido naquela altura como “Anthony Garotinho”, esteve diretamente vinculado à fundação do diretório municipal do Partido dos Trabalhadores (PT) em Campos, se candidatando para o cargo de vereador no ano seguinte. No mesmo momento, o PDT emergia em Campos sob as lideranças culturais de Orávio e Avelino, vinculados ao Grupo do SESC.

O afã de fazer do tempo de “abertura política” um horizonte possível de transformações sociais pareceu ter sido potencializado com a produção da peça “Precisa Acontecer Alguma Coisa”, de autoria de Fernando Leite e Anthony Matheus, em 1983. Em entrevista, Fernando Leite explicou o sentido atribuído ao título da referida peça. O entrevistado narrou que ele e Anthony caminhavam em direção ao centro de Campos, debatendo acerca do contexto político campista quando do início do terceiro governo

municipal de Zezé Barbosa em 1983. A preocupação candente de Fernando e Anthony com a projeção do antigo mandatário local na esfera do Poder Público Municipal guiava a conversa dos jovens do “Abertura”. Em seu depoimento, Fernando revelou que proferiu a Anthony a seguinte expressão: “precisa acontecer alguma coisa”, numa alusão propositiva em relação à situação política municipal tal como sentida por seu grupo. Anthony retrucou: “É isso! Precisa Acontecer Alguma Coisa! Temos que levar isso para o teatro!”, narrou Fernando em sua entrevista.

No texto da peça, Fernando e Anthony retrataram a história do jornalista Martinho Folha Seca (interpretado por Anthony Garotinho) que iniciava a peça numa redação de jornal em busca de uma manchete para o dia seguinte, enquanto sua esposa estava prestes a dar à luz na maternidade. Enquanto Martinho seguia em busca de sua ideia, a peça transitava por vários esquetes que apresentavam de forma crítica os setores mais conservadores da dita “sociedade campista”: a “igreja”, a “família”, o “partido político”. Para cada um destes setores, o grupo demonstrava, com tons muito irônicos, que “precisava acontecer alguma coisa”.

O desfecho da peça se dava com Martinho, insatisfeito pela pressão exercida por seu patrão na redação do jornal, decidindo homenagear o filho que acabara de nascer ao estampar a novidade na manchete do jornal. “Meu filho nasceu!”, dizia Martinho. A peça se encerrava com Anthony Garotinho descendo do palco e entregando para a plateia cópias do jornal que fechara a edição, composto por artigos escritos por membros do grupo. Do ponto de vista do repertório do “Abertura” a expressão “meu filho nasceu”, declamada por Martinho, funcionava como uma anúncio. No escopo mais amplo das peças produzidas pelo Grupo Abertura¹⁴, a intenção deliberada pareceu ser a tentativa

14 Compreendido pelas peças “Rumo Norte” (1980 – Fernando Leite), “Precisa Acontecer Alguma Coisa” (1983 – Fernando Leite e Anthony Matheus) e “Brava Gente Brasileira” (1985 - Fernando Leite) (Matias, 2016).

artística de canalizar um discurso de oposição frontal ao *status quo* da cidade de Campos, buscando até o limite de suas ações manifestar o sentimento de luta com uma dada realidade que se apresentava de forma avessa aos interesses dos artistas emergentes, em relação aos quais o “Grupo Art-Porta Aberta” também teve seu quinhão.

Grupo Art-Porta Aberta

O “Grupo Art-Porta Aberta” nasceu oficialmente em 1982, na Faculdade Cândido Mendes, a partir da peça “Trilhas – a Oração da Guerrilheira”, de Antonio José Muylaert, conhecido como “Dedé Muylaert” sob utilização do pseudônimo “Pedro Laccourt”. As angústias de Dedé, quanto ao contexto político vigente durante o regime militar, transitavam entre a poesia e a ação política organizada por setores à esquerda em Campos e no Rio de Janeiro. O texto de “Trilhas” narrava a história de uma guerrilheira de nome Elisa, cuja trajetória era enlaçada no texto por um conjunto de poemas divididos em dez partes, flagrando desde o reconhecimento da personagem em suas contradições até o episódio de sua morte.

A adaptação de “Trilhas” para o teatro, por Dedé e Luís Carlos em 1982, se deu somente no ambiente interno da Faculdade Cândido Mendes. No entanto, a repercussão da peça, em termos da configuração da “forma emergente” assumida pela produção, foi bastante aguda, segundo informou Luís Carlos em entrevista. Os embates com a direção da faculdade eram constantes devido à ação engajada dos estudantes organizados sob a rubrica do diretório estudantil e inspirados politicamente pela figura da professora de teatro Magdala França. O grupo “Art-Porta Aberta” começou a representar ali uma “forma emergente” de produção teatral, uma vez que o seu aparecimento logrou causar turbulências internas às dinâmicas internas da faculdade. “Trilhas” era uma peça que, nos termos dos entrevistados, “abria as portas” da instituição privada de ensino ao grande público, para a divulgação cada vez

mais ampla de seu repertório politizado, algo que causava reações negativas por parte do corpo diretor da instituição. A experiência vivenciada a partir de “Trilhas” foi o episódio derradeiro nas relações entre o então criado “Art-Porta Aberta” e a direção da faculdade. Concretamente, a “porta” havia sido aberta a partir de dentro da instituição e o espaço do auditório já não era entendido mais como a “casa” de Dedé, Luís Carlos e seus demais colegas.

Em alguma medida, a produção artística do “Art-Porta Aberta”, ao não estar mais vinculada ao cotidiano da faculdade, se colocava numa posição ausente de rubrica institucional, assumindo uma condição “marginal” como forma de estabelecer o livre desenvolvimento de seus “sonhos”. Nesta direção, a escrita da peça “Alguém Quer Comprar um Sonho?”, por Dedé Muylaert em agosto de 1983, representou a própria materialização da luta dos grupos emergentes de teatro amador nos anos 1980. No caderno da peça, o grupo fazia questão de frisar o que significava tal “sonho” proclamado. Na visão do “Art-Porta-Aberta”, o “sonho” seria um “trampolim de transformação”, uma forma de alcance de um outro momento histórico, possibilidade derivada dos tempos de abertura. A construção de uma “identidade”, projetada pelo grupo através de suas lideranças, os elevaria ao patamar de “(...) mercadores de sonhos (...) extravasando os sentimentos em forma de cena”¹⁵.

“Alguém Quer Comprar um Sonho?” foi produto histórico dos sentimentos não só dos artistas do “Art-Porta Aberta”, mas também dos personagens vinculados a outros grupos que atuaram na peça. Orávio e Félix Carneiro, do Grupo do SESC, atuaram na iluminação e Fernando Rossi, do “Gente é P’ra Brilhar”, esteve presente na cenografia. A estreia da referida peça, em agosto de 1983 no Teatro de Bolso, marcou a reabertura do espaço que se encontrava recorrentemente fechado desde 1976. Naquele pro-

15 Caderno de peça “Alguém quer comprar um sonho? - Grupo Porta Aberta – agosto de 1983”.

cesso de ocupação do teatro os jovens artistas reconheciam o Teatro de Bolso como espaço fundamental de suas experiências de produção teatral.

A encenação de “Alguém” narrava a história daqueles que o autor denominou por “filhos da bomba”, isto é, uma geração de jovens socializada no contexto político dos anos 1970, quando nunca se havia experimentado plenamente a “liberdade” sob o regime militar. A trama se dava através da representação dos personagens Manã (interpretada por Ondina Muylaert) e Paulo (interpretado por Dario Filho), e utilizava, segundo descreve Dedé Muylaert em entrevista, o “rock” enquanto gênero musical para enlaçar as cenas vividas pelos jovens rebeldes que se colocavam numa condição “marginal” em relação ao “sistema”. A última cena da peça narrada por Dedé, em seu depoimento, apareceu como elemento fundamental para a compreensão da “forma emergente” surgida a partir das experiências artísticas e políticas do grupo. Avelino Ferreira, do Grupo do SESC, representando o Deus Aton em participação especial no espetáculo, assim proferia na última cena da peça: “(...) para reescreverem vossa história e acharem o sonho, eu vos condeno à luta”¹⁶.

A dimensão da luta, prescrita pelo texto de Dedé e interpretada por Avelino, também pareceu ser entendida pelos artistas enquanto missão inadiável porque se constituiu como parte expressiva dos sentimentos gestados naquele ambiente. Não à toa, a tônica do “sonho possível através da luta” também aparecia na continuação de “Alguém”, em outra peça do grupo intitulada “Doces Rebeldes”, de 1985¹⁷. A noção de “sonho” mobilizava a

16 Caderno de peça “Alguém quer comprar um sonho? - Grupo Porta Aberta - agosto de 1983”.

17 O repertório do Grupo “Art-Porta Aberta” foi materializado através das seguintes peças: “Trilhas - a oração da guerrilheira” (1982 - Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)), “Alguém Quer Comprar um Sonho?” (1983 - Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)), “Retrato de um silêncio” (1984 - Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)), “Doces Rebeldes” (1984 - Dedé Muylaert (Pedro Laccourt)) (Matias, 2016).

projeção de um futuro e também indagava o público sobre a pretensão de legitimidade dos anseios dos amadores de teatro, para os quais o “Grupo Gente é P’ra Brilhar, Não P’ra Morrer de Fome” contribuiu no mesmo período.

Grupo Gente é P’ra Brilhar, Não P’ra Morrer de Fome

O Grupo “Gente é P’ra Brilhar, Não P’ra morrer de Fome” emergiu a partir do ambiente da Faculdade de Filosofia de Campos, no ano de 1983, com a montagem da peça “As Primícias”, com direção de Fernando Crespo Rossi. Contudo, a trajetória do grupo começou a ser constituída a partir das atividades teatrais desenvolvidas por Fernando na dinâmica interna do Movimento Jovem Cristão (MOJOC), vinculado ao Convento Redentorista de Campos. Fernando Rossi, próximo a Luís Carlos Soares em seu início de vida teatral, começou seus estudos ainda adolescente sob a supervisão da professora Vilma Rangel Braga, personagem responsável pelo Teatro Experimental do Colégio Nilo Peçanha (TECENP). Fernando, com 15 anos, em meados dos anos 1970, adentrou o TECENP ao lado de Luís Carlos e de Rosângela “Rosinha” Assed.

Do teatro de colégio, Fernando seguiu para o Movimento Jovem Cristão (MOJOC) em 1979, também com a companhia de Luís Carlos Soares, encontrando por lá Joilson Bessa. A produção do MOJOC no interior do Convento, em fins dos anos 1970, trouxe à baila uma visão de teatro que não condizia com as determinações estritas da instituição. Simbólico para esse intento foi a encenação de “Missa da Terra Sem Males” em 1981, peça dirigida por Fernando Rossi. Em sua visão, o texto da peça “(...) era mais revolucionário ainda, era teoria da libertação (...) era uma proposta muito mais revolucionária no sentido, não era esse teatro sacro de reproduzir elementos bíblicos (...) a gente discutia a questão do índio, a pastoral, era uma outra coisa (...)”.

O encontro das experiências de produção teatral de Fernando Rossi, Ledo Ivo e Joilson Bessa no MOJOC se mostrou relevante para a compreensão da “forma emergente” aproximada ao surgimento do referido grupo. A intenção de busca por centralidade lograda por Fernando Rossi, ao assumir o posto de diretor teatral desde muito jovem na escola, se coadunava com a veia poética trazida por Joilson Bessa em termos de produção textual e de representação em cena. O grupo começou a se configurar com a entrada de Fernando na Faculdade de Filosofia de Campos para cursar História em 1982. Ali Fernando se vinculou também aos personagens Marcelo Sampaio e Cláudia Caetano, trazendo as companhias de Joilson e Ledo para a formação do grupo. Importante argumentar que a rotina da Faculdade de Filosofia de Campos, naqueles idos, também abrigava, de certa maneira, a experiência do Grupo Abertura, uma vez que lá estudavam Fernando Leite, Ricardo André e Sergio Mendes. Era também a instituição de ensino superior a qual Orávio de Campos, diretor do Grupo do SESC, estava vinculado como professor.

Assim, o grau de crítica social engendrada pelo “Gente é P’ra Brilhar” germinava a partir dos espaços de sociabilidade desfrutados pelos integrantes pelo grupo. É possível dizer que o perfil assumido pelo “Gente” esteve diretamente afinado com o espaço social em que emergiu. As suas práticas, experiências e sentimentos passaram a ser gestados por meio do desenvolvimento da percepção artística a respeito de determinados temas e dos modos pelos quais estes ainda guardavam, no início dos anos 1980, severas restrições por parte do público presente em seus espetáculos teatrais.

Fernando Rossi percebeu em entrevista que a “imaturidade” se revelou como característica do grupo, algo que o próprio atribuiu ao fato de serem muitos jovens diante da experiência acumulada por Orávio por exemplo. Em seu depoimento, isso pôde ser visualizado como um sentimento de incompletude típico de uma época em que transformações ocorriam intensamente, con-

correndo para o desenvolvendo de potenciais de contestação da ordem estabelecida. Neste sentido, a escolha de alguns “temas-tabu” para a discussão mais ampla com a dita “sociedade campista” daquele tempo (como a “homossexualidade”, “a violência contra a mulher”, “o combate à ditadura”¹⁸) mereceram ser, na análise da configuração do “Gente é P’ra Brilhar”, entendidos como a expressão de sentimentos relativos ao aparecimento de uma “forma emergente” (Williams, 2011c), dado o choque experimentado com a realidade local constituída, cristalizada a partir de certas “convenções”.

Ilustrativa desse sentimento foi a produção da peça “Morte num Bar” em novembro de 1983, como uma coletânea de autoria de Joilson Bessa e Roberto Malvezzi. Neste aspecto, sublinho a relação entre a experiência vivida e sentida pelo grupo e a sua materialização numa obra concreta como a peça teatral. “Morte num Bar” foi dirigida por Fernando Rossi e contou em seu elenco com os artistas Mauro Silva e Cláudia Caetano nas representações dos personagens principais. “Morte”, segundo os entrevistados, descrevia a cena do assassinato de uma mulher por seu amante num evento que poderia ser associado ao fenômeno do cotidiano campista daqueles idos, a naturalizar e reproduzir a violência contra a mulher.

No desenvolvimento da adaptação do texto à cena, Fernando Rossi relacionou o assassinato da personagem principal ao processo de dominação política, econômica e cultural sofrida pela América Latina no início dos anos 1980, momento em que se fazia uma crítica conjuntural à posição de dominação dos *yankees*

18 O conjunto de peças do “Gente é P’ra Brilhar” esteve constituído pelas seguintes produções: “As Primícias” (1983 - Dias Gomes), “Morte Num Bar” (1983 - Roberto Malvezzi/Joilson Bessa), “Viagem Sideral” (1984 - Benjamin Santos), “Barrela” (1988 - Plínio Marcos), “As Hienas” (1988 - Bráulio Cardoso), “A Criminosa, Grotasca, Sofrida e sempre Gloriosa Caminhada de Alquí Cabá la Silva em Busca da Grande Luz” (1989 - Clóvis Levi/Tânia Pacheco), “O Baú das Inspirações Perdidas” (1989 - Benedito Rodrigues Pinto) (Matias, 2016).

no mundo contemporâneo, sob os auspícios do “imperialismo” norte-americano. A “dama da noite” morta era a América Latina deflagrada, violentada culturalmente em sua experiência histórica, segundo me contou Fernando Rossi.

Os tabus materializados em cena pelo grupo produziam, gradualmente, determinadas tensões nas formas de sentir o novo. No entanto, o que ficou evidenciado na análise do escopo da produção teatral do “Gente”, assim como dos demais grupos apresentados aqui, foi que “(...) nada poderia se manter como estava (...) que as pressões internas e as contradições intoleráveis forçariam mudanças radicais de algum tipo” (Williams, 2011c, p. 47). A emergência dos grupos amadores esteve potencializada definitivamente por meio de suas experiências de luta contra formas de sentir e expressar as “convenções” de suas épocas, característica que se manifestou também através do processo de lutas dos grupos pela retomada e pela reabertura do Teatro de Bolso, fazendo ampliar sobremaneira o sentimento de luta pela causa teatral dos campistas, como analisarei a seguir.

“Na trincheira da resistência”: a luta pelo Teatro de Bolso como um sentimento de “geração”

Os grupos teatrais “Experimental do SESC”, “Abertura”, “Art-Porta Aberta” e “Gente é P’ra Brilhar” experimentaram múltiplos processos de luta em suas origens, o que, em maior ou menor grau, significaram a “emergência” de formas culturais contestatórias, tal como no sentido atribuído por Williams (2011a; 2011b), devido às turbulências que causaram na estrutura cultural e política campista de modo geral. A intensidade das produções desses grupos amadores concorreu para a configuração de suas existências materializadas como produtos de suas experiências culturais e políticas na cidade de Campos do início dos anos 1980.

Ao menos em seu nascedouro, no recorte temporal discriminado acima, o processo de “resistência” dos grupos teatrais a uma ordem convencional que os impelia a uma condição de adaptação ao *status quo* cultural em Campos colaborou para um amadurecimento veloz dos jovens artistas em termos de suas produções teatrais e de seus engajamentos políticos. Em 1983, o movimento teatral amador campista já possuía um delineamento próprio, em função do compartilhamento das experiências vivenciadas por cada grupo em suas dinâmicas internas, empiricamente cruzadas pelas afinidades eletivas que passaram a apresentar naquele contexto. Contudo, a condição de “resistência”, vista como expressão de suas emergências, também esteve singularizada por uma condição histórica específica: o grau de organização política do movimento teatral amador e seu objetivo declarado de retomada e de reabertura do Teatro de Bolso.

Era 1983, o primeiro ano do terceiro governo de Zezé Barbosa (1983-1988). Novamente Zezé. O personagem também ocupou a posição de prefeito de Campos quando ocorreram os processos de venda e demolição do Trianon e de cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura, entre 1975 e 1976. No início de 1983 as lideranças dos grupos amadores já percebiam que o propósito de retomada do Teatro de Bolso verificava como condicionante fundamental a reorganização política e administrativa da Associação Regional de Teatro Amador (ARTA), entidade responsável pela gestão do referido espaço teatral. Neste sentido, não demorou muito para que fosse instalada uma nova Junta Governativa da ARTA encabeçada por Orávio de Campos, Prata Tavares, Leonice Pereira Barreto, Félix Carneiro e Avelino Ferreira, em assembleia realizada em abril de 1983. Naquela oportunidade, a Junta deliberou em favor da desvinculação do Teatro de Bolso da Prefeitura Municipal e da urgência de reabertura do teatro para o desenvolvimento das peças teatrais dos grupos amadores.

A ARTA, que havia permanecido fora de atuação política desde o episódio de cessão do Teatro de Bolso em 1976, retornava à

frente dos debates e negociações acerca da causa do Teatro de Bolso, a partir da presidência de Orávio na Junta Governativa. Com ele os personagens oriundos dos grupos amadores aqui analisados enfileiravam as principais posições administrativas da associação. Para ter maior clareza dos direcionamentos assumidos pela ARTA sob a materialização de suas lutas, vejo as posições dos artistas de teatro na chapa eleita em 21 de junho de 1983, em sessão no Teatro de Bolso a partir da instalação da nova direção. Os seguintes artistas apareciam assim alocados no corpo diretor que refundava a associação: Avelino Ferreira como presidente, Anthony Matheus Garotinho como vice-presidente, Leonice Pereira Barreto como primeira secretária, Dedé Muylaert como segundo secretário, Maria Helena Gomes como primeira tesoureira, Rosângela “Rosinha” Barros Matheus de Oliveira como segunda tesoureira, Fernando Rossi como bibliotecário, Orávio de Campos Soares e Luís Carlos Soares como suplentes (Alvarenga, 2015; Matias, 2016).

A composição dos quadros da ARTA apresentava a atuação de personagens de todos os grupos aqui analisados: Anthony Garotinho do Grupo “Abertura”; Avelino Ferreira, Orávio de Campos, Maria Helena Gomes, Leonice Pereira Barreto, e Rosângela “Rosinha” Assed (conhecida posteriormente como “Rosinha Garotinho”), do “Grupo Experimental do SESC”. Também noto Fernando Rossi pelo “Gente é P’ra Brilhar”, e Dedé Muylaert e Luís Carlos Soares pelo “Art-Porta Aberta”.

As afinidades eletivas entre os grupos analisados podem ser dimensionadas devido aos seus potenciais de luta e aos sentimentos que os unia por meio dos embates contra as posições conservadoras e/ou convencionais atribuídas, por exemplo, à esfera do poder constituído na figura da Prefeitura Municipal. Em junho de 1983 a nova diretoria da ARTA acirrou os embates com o governo de Zezé Barbosa. Orávio propôs reuniões entre a associação e o professor Carlos Alexandre, então secretário municipal de educação e cultura, responsável por administrar

o Teatro de Bolso. Os encontros não surtiram efeito prático em relação às negociações para a reabertura do teatro.

A partir de Orávio a estratégia da ARTA foi romper o diálogo com a Prefeitura, radicalizando o enfrentamento com o Executivo Municipal. Zezé e Carlos Alexandre foram declarados ali “pessoas não gratas” pelo movimento teatral¹⁹, conforme comunicado feito pela associação a Zezé, publicado na imprensa campista em maio de 1983²⁰. Naquele momento, os grupos amadores, reunidos sob a rubrica da Junta Governativa da ARTA, demonstravam que a perspectiva de “resistência”, que havia demarcado o processo de emergência dos grupos discriminados, verificava um escopo mais ampliado e direcionado a um “inimigo comum”. Na visão dos entrevistados, não havia mais tempo para postergar alianças políticas que pudessem romper com as determinações do governo de Zezé Barbosa.

Naqueles idos, os conflitos entre os artistas de teatro e a Prefeitura Municipal começavam a se agudizar devido ao recorrente fechamento do Teatro de Bolso para reformas estruturais. Isto foi sentido pelos artistas como “(...) um gesto de simpatia para com a ditadura (...) para dizer o seguinte: ‘olha, o teatro nós controlamos, o teatro aqui é nosso’”, narrou Fernando Leite em entrevista. Pontua que, naquela oportunidade, o Teatro de Bolso se encontrava fechado desde novembro de 1982, ainda no governo do prefeito Raul Linhares (Matias, 2016).

A partir de 1983, o espaço do Teatro de Bolso passaria a compor um fórum estratégico de luta para os amadores emergentes de teatro. As demandas em torno de sua reabertura que estavam na pauta das negociações entre a ARTA e a Prefeitura se tornaram centrais para os artistas por dois fatores que apareceram intercalados na análise dos dados: 1) o movimento

19 Conforme lido no Jornal “Folha da Manhã” de 15 de maio de 1983.

20 Conforme lido no Jornal “Folha da Manhã” de 15 de maio de 1983.

teatral campista se encontrava basicamente restrito ao espaço do Teatro “Múcio da Paixão” do SESC devido à indisponibilidade recorrente do Teatro de Bolso; e 2) tendo sido um espaço central para as primeiras experiências de resistência no teatro amador campista, seria significativa a sua retomada para potencializar o processo de luta política pelos artistas organizados em torno da ARTA.

Os artistas de teatro através da ARTA, não satisfeitos com os canais de comunicação estabelecidos com o governo de Zezé Barbosa, adentraram o espaço teatral lacrado pela Prefeitura em julho de 1983. O Poder Público Municipal, naquela altura, não cedia as instalações do teatro nem para o momento de ensaio das peças. O acontecimento passou a ser conhecido pelos personagens como o “pé na porta do Teatro de Bolso” e se notabilizou pela ocupação do espaço pelos artistas que reclamavam o direito de administrar o teatro através da recém-instalada diretoria da ARTA. Para os personagens não se tratou de um evento episódico em relação às demandas da “classe teatral”. Como informou Artur Gomes em entrevista, a ocupação do Teatro de Bolso foi “(...) o desaguar de uma luta, ali foi o desaguar de uma luta, ali foi a gota d’água, acontece ali na tomada do Teatro de Bolso da forma pela qual ele foi tomado e ao mesmo tempo (...) toda uma efervescência de luta por vários segmentos sociais desagua ali naquele momento” (Matias, 2016).

Para a expressão da luta dos artistas campistas em torno da administração do Teatro de Bolso colaborava a experiência cultural maturada por suas produções entre 1980 e 1983, assim como o amadurecimento de seus sentimentos políticos, para os quais a ARTA se consolidou como uma espécie de bandeira. Em termos concretos, havia sido gestado um caldo artístico-cultural no teatro campista representado pelas peças produzidas pelos grupos, configurando um movimento cuja expressão foi o sentimento de luta contra qualquer conteúdo entendido como “dominante” e/ou “convencional”.

Visto por esse prisma, a escolha da peça que reabriu o Teatro de Bolso em 5 de agosto de 1983 não se deu por meio de ação aleatória. “Alguém quer comprar um sonho?”, escrita por Dedé Muiyaert com direção de Luís Carlos Soares, estreou a nova fase do teatro dirigido pela ARTA. Perceber Dedé, Luís Carlos e Ave-lino Ferreira como personagens centrais na dinâmica da referida peça, e como quadros efetivos da ARTA naquele momento, se mostra fundamental para a compreensão do evento. A produção da peça, em termos do amadurecimento político em tempos de restrição à liberdade, pareceu “materializar”, para aces-sar o vocabulário de Williams (2011a), um sentimento próprio da geração que estava lentamente se configurando: a condição “marginal” assumida pelos artistas de teatro. Nestes termos, o repertório da geração falava mais alto²¹. A condição de “resistên-cia”, típica dos grupos emergentes de teatro amador analisados aqui, manifestava toda a sorte de tensões com a ordem domi-nante, de modo que o “viver à margem” passou a ser a feição pró-pria de uma condição de “resistência” assumida por tais grupos.

A condição “marginal” encarnada pelos artistas amadores (ou “libertária”, como me informou a atriz e diretora Maria Helena Gomes em sua entrevista), na medida em que caminhou ao cen-tro dos debates políticos em torno da luta pelo Teatro de Bolso, experimentou tensões e conflitos. Essa clivagem gradualmente contribuiu para a configuração de múltiplos aspectos constituti-vos das “estruturas de sentimentos”, como nos termos de Willia-ms (2011a; 2010), a partir das práticas e sentimentos relativos ao grau de enfrentamento logrado pelos grupos analisados.

21 “Alguém Quer Comprar um Sonho?” permaneceu em cartaz durante três finais de semana no Teatro de Bolso em agosto de 1983, a partir do acontecimento da ocupação, sob a direção artística de Maria Helena Gomes. As intenções da geração se vinculavam em termos de seus sentimentos através das peças representadas, às quais as montagens de “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” do Grupo do SESC em março e “Precisa Acon-tecer Alguma Coisa” do Grupo Abertura, em outubro daquele ano no Teatro de Bolso, também se conectavam (Matias, 2016).

Para ter maior clareza sobre as lutas travadas em nome da retomada do Teatro de Bolso durante toda aquela década, cito os embates verificados entre os artistas e a Prefeitura quando da indicação do administrador Nilton Silva por Zezé Barbosa a partir de 1983, visto pelos artistas, em seus depoimentos, como um caso de restrição à livre utilização do espaço. Registro que, entre 1983 e 1985, a ARTA, sob direção de Avelino Ferreira e administração do Teatro de Bolso, ocupava o mesmo espaço no teatro. O governo de Zezé Barbosa havia decidido recuar estrategicamente no sentido da indicação da direção artística do Teatro de Bolso, que passou a ser ocupada por Maria Helena Gomes, nomeada pela ARTA. No entanto, o Poder Público continuava a manter o controle administrativo do espaço a partir de Nilton Silva.

O convívio entre os artistas no espaço administrado por Nilton Silva revelava, segundo os entrevistados, o grau de tensão engendrada na relação ARTA-Prefeitura. Tratava-se, pois, desde a ocupação de julho de 1983, de um espaço disputado por ambas as forças políticas na rotina das produções teatrais. Os desentendimentos entre os artistas e Nilton Silva se acirraram, uma vez que este personagem, de acordo com a narrativa de Maria Helena Gomes, dizia não reconhecer a entidade presente no espaço físico do teatro, o que levou a ARTA a deixar o Teatro de Bolso em junho de 1985.

De acordo com os entrevistados, a presença de Nilton Silva como administrador do Teatro de Bolso, de 1983 até 1988, demonstrava que Zezé Barbosa havia percebido a posição “entrincheirada” dos artistas nas lutas pelo teatro. As experiências de luta dos artistas pelo monopólio do Teatro de Bolso mobilizavam, simultaneamente, o reclame por suas condições materiais de produção (em termos de um espaço de produção e divulgação artística) e os seus sentimentos de ligação orgânica com o teatro, ainda que sua utilização tenha sido fragmentada pelos processos de fechamento impostos pelo Poder Público Municipal.

Imposições que também foram sentidas pelos artistas quando da inauguração do letreiro na fachada do Teatro de Bolso pela Prefeitura em 1987. Percebendo o cenário político emergente em Campos ao longo dos anos 1980, Zezé Barbosa, segundo os artistas, procurou demarcar politicamente o espaço do teatro sob seu domínio ao reabri-lo em janeiro de 1987. Mas, na fachada do Teatro de Bolso, Zezé havia depositado a marca de sua influência em relação ao processo de lutas em torno da determinação das formas culturais e políticas reputadas como “dominantes” no cenário em questão.

A presença do nome “Governo José Carlos Vieira Barbosa” na entrada principal do teatro, segundo me informou Maria Helena Gomes, causou impacto entre os artistas: “um dia a gente foi surpreendido com aquela fachada enorme com nome e aí foi mais um embate da gente (...)”. O caso do letreiro do Teatro de Bolso deu mostras de que as dinâmicas internas da luta pelo espaço significavam a demarcação das estratégias de cada contendor naquele embate. Zezé, conforme apontaram os entrevistados, sentiu ali também a emergência das forças políticas derivadas das experiências de “resistência” no movimento teatral amador.

A declaração de luta contra a Prefeitura fez reforçar os laços entre os artistas e grupos teatrais analisados no decorrer deste trabalho. Não se tratavam, pois, de unidades irrestritas em torno da causa, uma vez que a heterogeneidade e as contradições inerentes a cada experiência se apresentavam como marcas de suas identidades. De acordo com as descrições empreendidas, posso matizar que a dimensão da luta se tornou parte constitutiva do sentimento de geração, isto é, identifiquei que múltiplos processos conflituosos estiveram na gênese dos grupos mais proeminentes no movimento teatral amador campista dos anos 1980 desde as épocas de suas formações no movimento estudantil, verificando assim conflitos inerentes às suas formas de existência concreta que configuraram as suas experiências e os seus sentimentos.

Considerações Finais

De acordo com o que expus, entendo a “luta” como um “sentimento” produzido pelos grupos teatrais analisados, uma vez mobilizada a partir das experiências iniciais de suas trajetórias, responsáveis pelo aparecimento de “formas culturais emergentes” (Williams, 2011a). Em Williams (2010, 2011a) sublinhei a noção de “emergência” como aquele processo que, por sua natureza formativa, provoca sob condições históricas precisas, transformações e/ou perturbações na ordem vigente “convencional”. Numa leitura rigorosa das categorias de Williams, somente as formas culturais de caráter emergente podem contribuir para a configuração das “estruturas de sentimentos”, que podem revelar, por assim ser, oposições agudas em relação às formas culturais dominantes. Em relação aos grupos estudados, a configuração das “formas emergentes” esteve simbolizada pelo sentimento de “resistência”. Quer dizer, desde as primeiras experiências de resistência no teatro amador campista, com Orávio no Teatro Escola de Cultura Dramática e no Grupo Experimental do SESC, foi sentida alguma inconformidade em relação à ordem dominante, uma espécie de incômodo e de negação à reprodução de certas determinações, tidas pelos artistas, como conservadoras.

Esse sentimento de “resistência” foi potencializado pela ideia de “abertura política” vivenciada no início daquele decênio. No que tange às experiências dos grupos, a ideia de “abertura” (que esteve como marca identitária do “Abertura” e do “Art-Porta Aberta”) se projetou enquanto uma condição histórica concreta, fator também levado em consideração por Williams (2011a, 2011b) na apreciação das “estruturas de sentimentos”. Reafirmo que as “estruturas de sentimento” só podem ser acessadas sob a forma de categoria se de algum modo tangível as experiências que contribuem para sua formação puderem ser conhecidas. Percebi que as experiências de “resistência” no movimento teatral campista foram compartilhadas pelos artistas mais “velhos” (como Orávio) com os mais “jovens” (como Dedé, Garotinho, Fernando

Leite e Fernando Rossi). Neste sentido, as experiências vivenciadas a partir das peças apresentadas, do processo de ocupação do teatro e das lutas contra a Prefeitura pelo monopólio do espaço operaram no sentido do reconhecimento do Teatro de Bolso como fórum de “sociabilidade política” fundamental para a geração, a aproximar indivíduos e grupos em suas múltiplas características formativas.

O Teatro de Bolso representava uma espécie de verve libertária, de acordo com os entrevistados. O referido teatro significou um espaço social norteador das possibilidades artístico-culturais e políticas que estiveram intimamente vinculadas às identidades formativas do movimento. Por esta razão, busquei compreender as complexidades e contradições internas aos grupos de teatro amador, delimitando a dimensão da “geração” do Teatro de Bolso como recurso analítico. Procurei evidenciar os pensamentos e os sentimentos dos artistas em relação àquele espaço e, sobretudo, como este se tornou parte de suas empreitadas, sendo, portanto, considerada imperiosa a sua retomada através do processo de ocupação em 1983.

Na medida em que a perspectiva de “resistência” exerceu pressões desde baixo contra a ordem dominante (as “convenções” em Williams), a partir do compartilhamento das experiências pelos grupos teatrais campistas, a condição “marginal” do movimento foi sentida tanto no nível político quanto no nível artístico. Em termos conjunturais, é o que parece ter acontecido a partir de 1983 quando da reativação da ARTA e da ocupação do Teatro de Bolso: as experiências artísticas e políticas dos grupos amadores foram deslocadas, gradualmente, de uma posição “marginal”, desempenhada na estrutura teatral campista dos anos 1980, para o “centro” dos debates e negociações em torno da causa durante os processos de lutas culturais e políticas.

Por toda aquela década, o espraiamento das “formas emergentes” representadas pelo movimento teatral de “resistência”

projetou um ideário de transformação da realidade social campista, materializado nos discursos e nas produções teatrais dos grupos. As “estruturas de sentimentos” que se configuraram, a partir dos grupos analisados, lograram manter em movimento a dimensão da “luta”, concorrendo para ser o móvel das transformações sociais, culturais e políticas vislumbradas pelos artistas campistas durante os anos 1980.

Referências

Alvarenga, João Vicente. **Três Atos da História do Teatro em Campos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2015.

Cevasco, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

Filmer, Paul. A estrutura do sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e da experiência para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.14, nº 27, pp. 371-396, 2009.

Gramsci, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

Hermeto, Miriam. O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In: Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo; Motta, Rodrigo Patto Sá. (Org.) **A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 203-215.

Mannheim, Karl. **Ideologia e Utopia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

Matias, Glauber Rabelo. **Palco e Resistência: a Geração do Teatro de Bolso e as suas Lutas por Hegemonia nos anos de 1980 em Campos dos Goytacazes/RJ**. 2016, 240p. Tese (Doutorado em Sociologia Política). Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, Campos dos Goytacazes.

Miglievich-Ribeiro, Adelia. Darcy Ribeiro, intelectuais e utopia: uma análise a partir da ideia de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams. In: **17º Congresso Brasileiro de Sociologia**, Porto Alegre, 2015, *Anais*. Porto Alegre, SBS, 1:1-19, 2015.

_____; Veras, Eliane; Gajanigo, Paulo; Matias, Glauber. Cultura, crítica e democratização: o estado da arte dos Estudos Culturais. **Revista Brasileira de Sociologia**. V.5, n. 11, p.142-164, set-dez/2017.

Ramos, Luiz Fernando. Prefácio. In: Williams, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo, Cosac Naify, 2010. p.7-16.

Roio, Marco Del. A tradução histórica e política de Gramsci para o Brasil. In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). **Gramsci e os movimentos populares**. 2ª ed. Niterói, EDUFF, 2013. p. 69-82.

Said, Edward. **Representações do Intelectual**: as Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Williams, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

_____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

_____. **A Política e as Letras**: entrevistas da New Left Review. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

