

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho:

GT 25 – Cultura, Crítica e Democratização

Coordenação: Profa. Adelia Miglievich-Ribeiro/UFES e Profa. Eliane Veras/UFPE

Título do Trabalho:

Palco e Resistência:

A Geração do Teatro de Bolso e as suas Lutas por Hegemonia
nos anos de 1980 em Campos dos Goytacazes/RJ

Autor:

Glauber Rabelo Matias

(Doutor em Sociologia Política/UENF)

E-mail: glauber_rabelomatias@yahoo.com.br

Instituição:

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF)

Apresentação

Este trabalho¹ tem como objetivo principal analisar a emergência do que denomino por “Geração do Teatro de Bolso” e de suas experiências de luta por hegemonia na cidade de Campos dos Goytacazes, localizada na região Norte Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, nos anos de 1980. Para tanto, analiso os processos sociais e culturais experimentados pelos artistas amadores de teatro de Campos, e que, especialmente nos anos de 1980, protagonizaram um panorama de mudanças e transformações políticas vivenciadas naquele decênio.

Especificamente, proponho demonstrar que os grupos campistas de teatro amador dos anos de 1980, encarnado por suas personagens, os artistas e as artistas, potencializaram um sentimento de oposição às forças políticas e econômicas cristalizadas nas figuras da Prefeitura Municipal, do poder social dos usineiros, da Igreja Católica, estas associadas a formas culturais dominantes na cidade. Visualizo tal oposição mediante a luta dos artistas pela retomada de seu espaço teatral, o Teatro de Bolso, inaugurado em 1968 e cedido ao Poder Público Municipal em 1976.²

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

É interessante pontuar que Campos presencia nos anos de 1980 a emergência de um movimento teatral que atravessa o século XIX e todo o século XX simbolizado por importantes personagens, grupos e instituições de teatro, como a presença do Cine-Theatro Trianon de 1921 (quando este é inaugurado por Francisco de Paula Carneiro,

¹ Este texto é produto derivado de minha Tese de Doutorado defendida em dezembro de 2016, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política (PPGSP) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). A pesquisa de tese, orientada pelas Professoras Wania Amélia Belchior Mesquita e Luciane Soares da Silva, contou com o fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) sob o formato de bolsa. A tese procurou, mediante a feitura de pesquisa documental e com o auxílio da História Oral, compreender as dinâmicas culturais e políticas que permearam a emergência dos principais grupos teatrais na cidade de Campos nos anos de 1980. Neste sentido, o trabalho apontou as correlações entre o surgimento dos grupos teatrais campistas e o espaço do Teatro de Bolso como parte fundamental de suas experiências artísticas e políticas nos anos de 1980.

² O Teatro de Bolso foi inaugurado em 13 de abril de 1968. A construção do referido teatro teve início em 1965 no Governo Municipal de Rockefeller Felisberto de Lima (1965-1966), sendo concluída no governo seguinte de José Carlos Zezé Barbosa (1967-1970). O Teatro foi construído no número 35 da Avenida XV de Novembro que margeia o Rio Paraíba do Sul, no Centro de Campos, em prédio cedido aos artistas amadores de teatro pelo Clube Carnavalesco Tenentes de Plutão. (Alvarenga, 1993).

conhecido pelos campistas como “Capitão Carneirinho) até 1975, quando o teatro é vendido e demolido para a construção de uma agência bancária. O teatro amador campista foi fortemente impulsionado, nos anos de 1980, por dois importantes fóruns de reorganização de sua cena: a reativação da Associação Regional de Teatro Amador em 1983, a denominada ARTA, entidade representativa dos artistas amadores de teatro, fundada em 1965, e a retomada do espaço do Teatro de Bolso também em 1983, denominado desde 1979 como “Teatro de Bolso Procópio Ferreira”, inaugurado pelos artistas campistas de teatro em 1968, conforme informa Alvarenga (1993).

A partir da perspectiva teórica amparada pela literatura dos “Estudos Culturais”, é crucial observar os distintos e múltiplos processos que significaram a história de vida de cada personagem, no que se refere a configuração das “estruturas de sentimento”³ como sugerem as pistas de Raymond Williams (2011a).

Seguindo esta trilha teórica, procuro mostrar como se constituiu em Campos nos anos de 1980, uma produção teatral ligada aos grupos amadores de teatro amador que emergiram em termos de seu repertório, que se movimentaram no sentido de estabelecer um processo de resistência cultural e política a partir da retomada da Associação Regional do Teatro Amador em 1983 e do Teatro de Bolso no mesmo ano. No decorrer dos anos de 1980, o processo de lutas engendradas pelos artistas de teatro operou de modo fundamental, ao mesmo tempo em que foi produto, para a formação mesma de uma “geração”, baseando esta noção a partir de Williams (2011), como a emergência de um sentimento próprio de uma época a unir distintas e plurais biografias.

Enfatizo que a assim denominada “Geração do Teatro de Bolso” é entendida aqui como recurso analítico para captar a emergência de um movimento teatral de caráter múltiplo, mas que, orientado pelos rumos históricos de resistência ao regime militar no Brasil desde os anos de 1960, demarcou a sua agenda de atuação teatral através de um sentimento e de uma prática de engajamento político em relação ao contexto vivido nos anos de 1980. Compreendo assim a “Geração do Teatro de Bolso” através da centralidade cultural e política assumida pelos grupos campistas de teatro amador durante os anos de 1980.

Especialmente no início dos anos de 1980, emergiram em Campos os grupos teatrais “Abertura de Teatro Amador” em 1980, os Grupos “Art-Porta Aberta” e “Gente é

³ Luiz Fernando Ramos ao escrever o Prefácio de *Drama em Cena* de Raymond Williams publicada em 2010 pontua que o conceito de “estrutura de sentimento” é trabalhado de forma introdutória em *Drama from Ibsen to Brecht* de Williams, obra datada de 1968. Desta feita, o conceito de “estrutura de sentimento” referia-se “(...) aos modos de sentir de uma determinada época, no que eles extrapolam as condicionantes estruturais ligadas às relações econômicas e sociopolíticas, expressando-se no plano da cultura e em obras concretas.” (Ramos, 2010, p.8).

P'ra Brilhar não P'ra morrer de fome” em 1983, o “Grupo Arquibancada de Teatro Infantil” (GATI) em 1981. Também são fruto daquele decênio os grupos teatrais: “Grupo de Teatro Pétalas de Rosas” (que se tornou o Grupo “Cana Amarga” no ano de 1991), vinculado ao Teatro Experimental Sacro, de 1982, “Grupo Visão” em 1981 sob a liderança de Moacir Cabral, “UNIART” de 1981 sob direção de Félix Carneiro, “Cena 7 Produções” sob liderança de Maria Helena Gomes e “Nós da Farsa” de Kapi originado em 1985. Os anos de 1980 também reconfiguraram o Grupo Experimental do Serviço Social do Comércio (SESC), este dirigido por Orávio de Campos Soares, fundador do Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD) nos anos de 1970, e diretor do Grupo desde seu retorno ao SESC em 1978, quando com ele migra parte dos artistas que compuseram o Teatro Escola, como por exemplo, João Vicente Alvarenga, Maria Helena Gomes e Leonice Pereira Barreto.

Entender o teatro amador campista nestes termos significa captar a luta por suas condições de produção teatral nos anos de 1980, especialmente, através do anseio de retomada do Teatro de Bolso pelos artistas em 1983, e como aquele processo representou, segundo as narrativas construídas pelos personagens⁴, um ponto de unidade do movimento teatral em Campos revelando assim determinadas contradições e conflitos inerentes a própria “geração”. Noutras palavras: como a luta pelo Teatro de Bolso representou um elemento fundamental para a emergência de uma “estrutura de sentimentos”, representada pelas experiências artísticas e políticas dos artistas campistas de teatro dos anos de 1980?

Os “Estudos Culturais” e a cultura como “luta”: notas para uma agenda de pesquisa

Conceber a cultura como “luta” é um exercício sociologicamente válido, uma vez que reservo a esta esfera um lugar fundamental de compreensão das múltiplas dinâmicas

⁴ A pesquisa de tese contou com o depoimento de 20 (vinte) personagens ligados ao teatro amador campista dos anos de 1980. Foram eles: João Vicente Gomes de Alvarenga (ator, professor e diretor), Fernando Leite Fernandes (jornalista, ator e diretor), Dedé Muylaert (ator e diretor), Artur Gomes (ator, professor e diretor), Winston Churchill (ator, diretor e escritor), Ricardo André Vasconcellos (jornalista e ator), Sergio Mendes (jornalista, político e ator), Avelino Ferreira (ator, diretor, político e jornalista), Carlos Vasquez (cenógrafo e comerciante), Fernando Rossi (ator e diretor), Joilson Bessa (ator e diretor), Ledo Ivo (Iluminador), Luís Carlos Soares (ator e diretor), Orávio de Campos Soares (ator, diretor, professor, escritor e jornalista), Maria Helena Gomes (atriz, professora e diretora), Neusimar da Hora (atriz, professora e diretora), Wilson Heindenfelder (ator, diretor e animador cultural), Ana Maria Coelho (atriz, diretora e professora). Dois personagens entrevistados que não estiveram diretamente ligados ao teatro amador campista, mas ao âmbito da “política cultural” no município em fins da década de 1980, foram Maria Cristina Lima (professora e presidente da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima no final dos anos de 1980) e Adilson Sarmet (médico e vice-prefeito de Campos de 1989 a 1992).

sociais produzidas e reproduzidas por inúmeros sujeitos através do universo de suas práticas. Ao mesmo tempo, os resultados materiais e espirituais destas práticas sociais estão em constante disputa, no que se refere a apropriação, usos e abusos por estratos e classes sociais, realçando a cultura enquanto “um campo de batalha”, em nome da captura de sentidos e formas culturais, conforme flagra Edward Said (2005).

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

É importante manter um diálogo imperioso com as ideias centrais de Antonio Gramsci (1982, 1999), sobretudo no que se refere a noção de “luta por hegemonia”, adensada que está à categoria mesma de “hegemonia” no pensamento gramsciano. O legado revisitado do filósofo sardo cumpre função de ancorar determinadas categorias a serem operacionalizadas, sejam elas as de “hegemonia” (e “luta por hegemonia”), “guerra de posição”, “intelectual orgânico”, mas também, tangencialmente, as de “Estado”, “sociedade civil”, “ideologia”.

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

Para qualquer projeto revolucionário germinado nas fileiras dos partidos operários, seria fator decisivo na análise de Gramsci para a compreensão categoria de “hegemonia”, a formação de um novo sistema de valores e saberes produzidos mediante as próprias experiências históricas vivenciadas pelo proletariado moderno, potencializado pelos meios

de divulgação de seus interesses, dando vazão a sua “dimensão intelectual e moral”.

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

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

Posso também afinar a perspectiva gramsciana aos esforços iniciais do “materialismo cultural” britânico que fundamentaram os “Estudos Culturais” a partir da formação da chamada “Nova Esquerda”, a reunir personagens como Eric Hobsbawn, Perry Anderson e E.P. Thompson, interessada no entendimento multidisciplinar das emergências, das possibilidades de transformação histórica por novos sujeitos políticos, da formação mesma dos tipos de “intelectuais orgânicos” que os próprios expoentes dos “Estudos Culturais” passaram a encampar na esteira na recepção das ideias de Gramsci na Grã-Bretanha.

Interessante perceber que a emergência da “Nova Esquerda” teve por base decisivos espaços de produção de sociabilidade política, como por exemplo as discussões e reuniões no Partido Comunista da Grã-Bretanha (CPGB), local de encontro até 1956, de historiadores de linhagem marxista como Christopher Hill, Eric Hobsbawn, Victor Kiernan, John Saville, Rodney Hilton e E.P. Thompson. Também as idas ao “Left Book Clubs”, sob a direção de Victor Gollancz, concorriam para a formação de grupos que combinavam atividades culturais com discussão política. (Cevasco, 2008). Para uma “geração” que não concebia a “cultura” inseparada da dimensão da “vivência”, como nota Miglievich-Ribeiro (2015), isto é, das formas e experiências compartilhadas por aqueles personagens, a “Nova Esquerda” britânica emergiu na cena cultural e política dos anos de 1950 e 1960 repensando os cânones tradicionalmente estabelecidos na Grã-Bretanha, no que se refere a categoria de “cultura”, e por conseguinte, de “sociedade”.

Penso que o aparecimento dos “Estudos Culturais” como e enquanto perspectiva teórica, mas também como movimento político-cultural na conjuntura britânica do pós-segunda guerra, teve como marca a condição mesma de um vir a ser “marginal”, conforme a acepção trabalhada por Edward Said em “Representações do Intelectual” (2005). O traço da formação de um pensamento de esquerda pelos expoentes dos “Estudos Culturais” percebia a sua condição “marginal”, ou seja, de resistência intelectual no sentido da não-reprodução das análises clássicas da dita “cultura inglesa”, estimulando a própria reconceituação dos “intelectuais” enquanto agentes produtores exclusivos, detentores do monopólio da explicação do mundo, e portanto, da própria definição de “cultura”.

Nas pegadas da contribuição gramsciana, os “Estudos Culturais” procuraram revitalizar as análises marxistas por dentro do chamado “materialismo cultural”. Atento às circunstâncias históricas de sua própria emergência enquanto campo interdisciplinar de saberes (para as quais concorriam a própria crítica do pós-modernismo dos anos de 1960 e 1970 em relação ao marxismo e ao estruturalismo), o conjunto teórico dos “Estudos Culturais” esteve voltado para o entendimento sobre a categoria de “cultura” não sendo esta “(...) uma esfera da consciência separada do ser social” mas como “(...) um processo cultural e uma arena de luta social e política.” (Cevasco, 2008, p. 95).

O crítico galês Raymond Williams, como personagem oriundo das fileiras da “Nova Esquerda” Britânica, expressando uma percepção cara ao escopo comum dos “Estudos Culturais”, conseguiu captar os modos pelos quais determinados contextos históricos, e isto parecia estar bastante em evidência no período em que se dá a própria emergência

dos “Estudos Culturais”, 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).

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

Vejo a partir da contribuição fundamental de Raymond Williams, como um dos precursores daquele eminente campo de estudos e de práticas que emergiu no cenário em questão, elementos para o entendimento de como este autor buscou lidar criticamente com as principais heranças marxistas (como a dimensão da “práxis”, as articulações entre “base” e “superestrutura”, e o exercício do método de análise dialético) como traço daquele marxismo de “segunda geração”, como aponta Cevasco (2008).

Tais contribuições mesmas podem ser dimensionadas, no escopo dos “Estudos Culturais”, por meio da análise da obra de Williams, uma vez percebida a categoria de “estruturas de sentimento” como fator explicativo central para a observação das “culturas emergentes”, inscritas a partir das possibilidades e impossibilidades de “ruptura” com certas convenções tradicionais, logrado pelo surgimento de novas práticas culturais. Williams fornece as primeiras pistas para o entendimento das “estruturas de sentimento” na obra *Drama From Ibsen to Brecht* de 1968. Este escrito foi incorporado posteriormente às reflexões produzidas após o contexto histórico de emergência das produções teatrais de Bertolt Brecht entre os anos de 1910 e 1930, publicadas em “Drama em Cena” (2010). Naquele momento histórico, Williams estava voltado, a partir das críticas internas ao “marxismo estruturalista” de Louis Althusser, semeadas de modo geral pelos “Estudos Culturais”, para a percepção dos processos que conduzem certas experiências de vida, e que de acordo com seus modos e processos de emergência, podem ser representados sob certas formas cristalizadas. (Williams, 1968 *Apud* Ramos, 2010).

Desta forma, a categoria de “estruturas de sentimento” corta toda a obra de

Williams⁵, marcadamente em suas reflexões sobre o cinema, a televisão e o teatro, sendo de modo basilar através das emergências e dos desenvolvimentos do “drama” na história moderna e contemporânea que aquela pôde ser visualizada preliminarmente. No que tange propriamente a dinâmica da produção teatral dramática em cada contexto histórico, sobressai, segundo Ramos (2010) a percepção de que se trata mesmo da “(...) ideia de uma experiência compartilhada com certo texto dramático, com sua encenação e a consequente recepção, que se define a estrutura de sentimento.” (Ramos, 2010, p.10). O autor, em suas abordagens teóricas sobre a produção teatral, procura entender as “estruturas de sentimento” como produtos e produtoras do movimento dialético entre o plano das condições de produção teatral, as representações elaboradas pelos personagens envolvidos, e os modos pelos quais estas se materializam, nas estruturas cristalizadas e/ou emergentes da produção teatral. (Williams, 2011b).

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

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

Para ter maior clareza sobre o valor heurístico adensado à categoria de “estruturas de sentimento”, retorno à análise sobre o “drama” em Williams (2011a). No que se refere às dinâmicas teatrais, Williams opõe “estruturas de sentimento” ao que denomina por “convenções”. Deste modo, o autor percebe nas “estruturas de sentimento” a forma para

⁵ Destacada por “Culture and Society” (1958), “A Long Revolution” (1961), “Drama from Ibsen to Brecht” (1968), tendo sido publicadas também em coletâneas de seus escritos como “Cultura e Materialismo” (2011b), “Drama em Cena” (2010), “Política do Modernismo” (2011a), “A Política e as Letras” (2011c), dentre outras.

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

Com base em Williams (2010), é possível notar que as “estruturas de sentimento” revelam a emergência mesma de uma experiência que logra contestar radicalmente as formas culturais dominantes. Em momentos como este, através da “oposição” a certas “convenções”, como sublinhei, é que se pode mesmo flagrar os movimentos de produção das experiências emergentes, que por seu caráter inovador e de contestação, possuem a feição de uma condição de “resistência”, a qual passo a narrar de acordo com a experiência teatral campista dos anos de 1980.

A emergência da “Geração” do Teatro de Bolso: entre as “convenções” e a “resistência”

Por “geração do Teatro de Bolso” entendo os artistas e grupos, que a partir do início daquele decênio, começaram a produzir suas experiências artísticas no teatro amador campista tendo como característica distintiva a perspectiva da “resistência” em suas produções teatrais, tanto no nível artístico (no repertório de suas peças e montagens) quanto no nível político (nos seus posicionamentos devotados em favor da causa teatral).

Para a noção de “geração”⁶ empregada aqui, amparada pelas reflexões derivadas das leituras a partir de Raymond Williams, o sentido está fundado na acepção dos sentimentos, experiências e práticas que configuram uma determinada “estrutura de

⁶ A “geração” é pensada com base em Williams (2011b) como produtora de um “sistema central de práticas” entendendo estas como um “(...) conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados como práticas aparecem confirmando-se mutuamente.” (Williams, 2011b, p.53). No entanto, necessito ainda enfatizar que quando me refiro à noção de “geração” estou voltado para entendê-la, de acordo com a contribuição de Raymond Williams (2011a; 2011b), e não através das considerações clássicas formuladas pela “Sociologia da Cultura” de Karl Mannheim (1974, 1986). O conceito de “geração” como foi representado na sociologia do conhecimento mannheimiana, se refere, especialmente, tanto a uma faixa etária específica que aloca os indivíduos em uma época quanto aos seus esquemas de interpretação do mundo, compartilhados por estes indivíduos em sistemas de pensamento num dado contexto. (Mannheim 1974 *Apud* Foracchi, 1982).

sentimentos”, responsável por fazer emergir novas formas de sentir e pensar a prática teatral amadora dos artistas campistas dos anos de 1980. Em alguma medida, estas novas experiências que começaram a emergir no começo daquela década, conceberam a luta pelo Teatro de Bolso como parte dos esforços em nome de suas condições materiais de produção teatral, simultaneamente à luta pela definição de seus estilos e identidades artísticas.

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

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

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

Nos idos de 1982, 1983 e 1984, o Grupo Experimental do SESC iniciou um processo de intensificação de seu repertório teatral bastante em função da produção da peça intitulada “O Auto do Lavrador na Volta do Êxodo” baseada na escrita do texto por Orávio de Campos, levada a cartaz pela primeira vez em março de 1983 no Teatro “Múcio da Paixão” do SESC. Interessante perceber que a motivação expressa por Orávio com a escrita do texto da peça diria muito sobre os sentimentos nutridos pelo teatro amador campista nos anos de 1980 em termos da construção de uma narrativa a partir da realidade social local que se constituiu sob forte apelo político. A peça “O Auto do Lavrador” promovida pelo Grupo Experimental do SESC a partir de 21 de março de 1983, no teatro do SESC, contava as idas e vindas do lavrador que deixou a Abadia em direção à capital do Rio de Janeiro em busca de oportunidades de ascensão social, mas que, ao se deparar com a realidade vivida na metrópole, esta como sendo estranha às suas raízes rurais, retorna depois de vinte anos à Baixada Campista (por isto a expressão utilizada por Orávio em relação à “volta do êxodo”).

Maria Helena Gomes, Avelino Ferreira e Orávio de Campos, naquele momento, vinculados todos eles ao Grupo Experimental do SESC foram também expoentes do espraiamento de um ideário político de “esquerda” na cidade de Campos no início dos anos de 1980. Estes estiveram diretamente ligados a fundação do diretório municipal do Partido Democrático Trabalhista (PDT) em 1981 sob a inspiração da figura política de Brizola como referência para a gênese dos setores mais associados à esquerda no município. Não é de se estranhar que a oposição levada a cabo pelo Grupo do SESC liderado por Orávio e Avelino entendia a produção teatral como parte integrante dos sentimentos de contestação do “status quo”, como foi intensificado a partir de “O Auto do Lavrador”. Seria necessário, na visão dos artistas do grupo, cada vez mais difundir o ideário expresso nas linhas dos textos de suas peças.

Para ter uma noção mais ampla do conteúdo atribuído a “O Auto do Lavrador” pelo Grupo do SESC, a peça depois de permanecer em cartaz durante dois meses no Teatro

“Múcio da Paixão” no SESC (nos meses de março e abril de 1983) e de realizar sessão especial após a reativação da ARTA no Teatro de Bolso já reaberto com a adesão de personagens do próprio Grupo do SESC, como Orávio e Avelino, iniciou excursão primeiramente pelos bairros mais periféricos da cidade de Campos e pela Baixada Campista, seguida de apresentações por outras regiões do Estado do Rio de Janeiro como a Baixada Fluminense, como na cidade de Nova Iguaçu.

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

Enquanto Orávio de Campos e o Grupo Experimental do SESC já se colocavam numa posição emergente no interior do teatro amador campista em fins dos anos de 1970, aquilo que viria ser o Grupo Abertura de Teatro Amador ainda aparecia disperso sob múltiplas trajetórias juvenis reunidas no ambiente escolar do Liceu de Humanidades de Campos. O grupo de estudantes adolescentes do Liceu que se formava nas aulas de teatro com a Professora Jurema Cruz ia articulando sua sorte de experiências culturais 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. É importante considerar neste momento que, internamente ao Liceu de Humanidades, o ambiente político representativo do movimento estudantil era simbolizado pela presença do Centro Cívico João da Hora, órgão oficial de representação dos secundaristas, e também pela existência do Liceu Associação Escolar de Cultura e Esportes (LAECE).

É preciso lembrar também, na análise da teia de relações que produziram aquele novo grupo, que os alunos do Liceu, por volta dos anos de 1978 e 1979, estavam bastante próximos, em termos de acesso, ao espaço do Teatro “Múcio da Paixão” do SESC, onde já se gestava naquela altura o Grupo Experimental a partir de Orávio. A fluência dos alunos secundaristas do Liceu que encampavam o grupo de Fernando Leite e Anthony Matheus pelo SESC, fazia com que Orávio, em alguma medida, estivesse em

contato direto com os jovens, municinando-os com as teorias já desenvolvidas por ele no Teatro Escola.

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

O grau de rebeldia do grupo que começava a se lançar à esfera da produção teatral acentuava a oposição das formas culturais e políticas engendradas em relação às convenções artísticas e políticas dominantes: em 1979, segundo os entrevistados, Fernando é “convidado a se retirar” do Liceu, e Anthony foi expulso da escola pela direção. Os embates do movimento estudantil experimentados pelos grupos de amigos de Fernando e Anthony no Liceu de Humanidades verificou no ingresso dos quadros juvenis no teatro amador uma forma de agudização dos conflitos, se revelando mesmo como uma forma “emergente”, devido aos abalos que passou a vivenciar quando de seu aparecimento.

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

A peça “Precisa Acontecer Alguma Coisa”, com texto de autoria de Fernando Leite e Anthony Matheus, marcou fundamentalmente a emergência do Grupo Abertura na estrutura teatral campista em 1983. “Precisa Acontecer Alguma Coisa” foi levada a cartaz no dia 1º de novembro de 1983 no Teatro de Bolso, que havia sido reaberto pelos artistas

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

No escopo mais amplo das peças produzidas e apresentadas pelo Grupo Abertura (compreendendo as peças “Rumo Norte”, “Precisa” e “Brava Gente Brasileira”, esta encenada em 1985, de autoria de Fernando Leite), a intenção deliberada pareceu ser a tentativa artística de canalizar um discurso de oposição frontal ao “status quo” da cidade de Campos, buscando até o limite de suas ações manifestar o sentimento de luta, de inadaptação com uma dada realidade que se apresentava de forma avessa aos interesses dos artistas emergentes, para os quais o Grupo Art-Porta Aberta também tinha lá seu quinhão.

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

Prova disto foi a apresentação da peça “Trilhas – a oração da guerrilheira”, texto de autoria de Dedé Muylaert, com utilização de pseudônimo Pedro Laccourt, em 1982. Aliás, todas as produções literárias e/ou teatrais empreendidas por Dedé Muylaert no início daquela década eram rubricadas com o tal pseudônimo. Vale destacar que Dedé, desde os anos de 1970, se dedicava a escrever poemas que não chegaram a ser publicados pelo autor.

O grupo “Art-Porta Aberta” começou a representar ali uma forma emergente de produção teatral, uma vez que, quando se deu o seu aparecimento, logrou causar turbulências internas às dinâmicas internas da Faculdade. Era uma peça, que nos termos

dos entrevistados, “abria as portas” da instituição de ensino (leia-se, de caráter privado) ao grande público para a divulgação cada vez mais ampla da peça. Aquilo causou reações negativas por parte do corpo diretor da instituição, como aponta Luís Carlos em seu relato.

Curioso notar que a peça “Alguém quer comprar um sonho?” representou a própria materialização da luta dos grupos de teatro amador emergentes nos anos de 1980. Digo isto porque a sua estréia em 5 de agosto de 1983 no Teatro de Bolso marcou a reabertura deste espaço teatral que se encontrava recorrentemente fechado desde 1977, e naquele momento especificamente fechado desde outubro de 1982. “Alguém” também é produto histórico dos sentimentos não só dos artistas do “Porta Aberta” mas também de personagens vinculados a outros grupos que atuam na peça (Orávio e Félix Carneiro do SESC, atuam na iluminação; Fernando Rossi do “Gente é pra Brilhar”, atua na parte do cenário). Cumpre acentuar que, naquele ano, artistas pertencentes a diversos grupos teatrais campistas, sobretudo àqueles os quais analisei até o momento, decidem retomar o espaço do Teatro de Bolso, reconhecendo este como condição fundamental de sua estrutura de produção teatral.

A peça transcorre através da representação dos personagens “Manã” (interpretada por Ondina) e “Paulo” (interpretado por Dario Filho), utilizando, segundo descreve Dedé Muylaert em entrevista, o “Rock” enquanto gênero musical para enlaçar as cenas vividas pelos “filhos da bomba”, jovens rebeldes que se colocam (aí a auto-imagem do grupo) numa condição “marginal” em relação ao “sistema”. A última cena da peça, narrada por Dedé em seu relato à pesquisa, é contudo, profética. Avelino Ferreira (o personagem-símbolo da formação política do Grupo do SESC com Orávio) representava o “Deus Aton”, com participação especial no espetáculo, e em sua última entrada em cena, profere: “(...) para reescreverem vossa história e acharem o sonho, eu vos condeno à luta.”

Não à toa, a tônica do “sonho possível através da luta”, também aparece na continuação de “Alguém”, em outra peça do grupo intitulada “Doces Rebeldes” em 1985, também apresentada no Teatro de Bolso. A noção de “sonho” mobiliza a projeção de um futuro mas também indaga o público sobre a pretensão de sua legitimidade: afinal, quem desejaria comprar o sonho dos artistas amadores? Quem apostaria ainda no Teatro de Bolso enquanto espaço legítimo de produção cultural e de ação política? Depois de algum tempo de intermitência, o Teatro de Bolso parece ter sido acionado justamente como expressão concreta dos anseios dos amadores de teatro, para os quais o Grupo Gente é Pra Brilhar não pra Morrer de Fome iria contribuir através de sua produção no mesmo

período.

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

O grupo começaria a se configurar com a entrada de Fernando na Faculdade de Filosofia de Campos para cursar História em 1982. Ali Fernando se vinculava também aos personagens Marcelo Sampaio e Cláudia Caetano, enquanto trazia as companhias de Joilson e Ledo para a formação do Grupo “Gente é p’ra Brilhar e não p’ra morrer de fome” no ano de 1982. Importante argumentar que a rotina da Faculdade de Filosofia de Campos naqueles idos, também abrigava, de certa maneira, a experiência do Grupo Abertura, uma vez que lá estudavam Fernando Leite, Ricardo André e Sergio Mendes, como também era a instituição de ensino superior a qual Orávio de Campos estava vinculado na condição de professor.

Fernando Rossi percebe em entrevista que a “imaturidade” do grupo, algo que o próprio atribui ao fato de serem muitos jovens, sobretudo para o teatro (diante da experiência acumulada de Orávio, por exemplo), colaborava para um estilo que o entrevistado define como “kamikaze”. A tal “imaturidade” também pode ser lida, na fala de Fernando, como sentimento de incompletude, típica de uma época em que transformações podem ocorrer intensamente num dado estado de coisas. Neste sentido, a escolha de alguns “temas-tabu” (o “homossexualismo”, “a violência contra a mulher”, a “ditadura”, como exemplos) para a discussão mais ampla na dita “sociedade campista” daquele tempo, podem ser, na análise da emergência do “Gente”, entendidas como o aparecimento de uma “forma opositora”, como nos termos de Williams (2011c), dado o choque com a realidade convencional constituída.

Ilustrativa deste sentimento foi a produção da peça “Morte num Bar” em 1983 pelo “Gente”, como uma coletânea de peças de autoria de Joilson Bessa e Roberto Malvezzi.

Aí, mais uma vez, há a explicação de uma relação fina entre a experiência vivida e a materialização numa obra concreta como a peça teatral. “Morte num Bar” foi levada a cartaz em novembro de 1983, dirigida por Fernando Rossi, contando em seu elenco com os artistas Mauro Silva e Cláudia Caetano nas representações principais. “Morte”, segundo os entrevistados, descrevia a cena da morte de uma mulher (Cláudia) por seu amante (Mauro) num evento que poderia ser associado a um fenômeno do cotidiano campista daqueles idos, a naturalizar a violência contra a mulher. Os tabus materializados em cena pelos grupos teatrais, indiscutivelmente, iam produzindo algumas tensões nas formas de sentir o novo, como nos argumentos de Williams (2011c), onde “(...) nada poderia se manter como estava: que as pressões internas e as contradições intoleráveis forçariam mudanças radicais de algum tipo.” (Williams, 2011c, p.47). A emergência dos grupos amadores seria potencializada definitivamente mediante o processo de luta pelo Teatro de Bolso, fazendo ampliar, sobremaneira, o sentimento de luta pela causa teatral dos campistas.

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

Os grupos teatrais como o Experimental do SESC, o Abertura, o Art-Porta Aberta e o Gente é p'ra Brilhar já traziam como marca de suas identidades formativas um processo de luta em seu vir a ser, que em maior ou menor grau, para um ou outro grupo, significava a configuração de uma “emergência”, tal como no sentido atribuído por Raymond Williams, devido às turbulências que causaram na estrutura teatral (cultural e política, de modo geral) campista. A intensidade das produções destes grupos amadores num marco temporal relativamente curto (entre 1978 e 1983) deram o tom da configuração de um processo de existência concreta dos grupos, materializada em suas peças representadas como produtos das lutas destes grupos em suas experiências culturais e políticas na cidade de Campos do início dos anos de 1980.

Ao menos em seu nascedouro, no recorte temporal discriminado acima, o processo de “resistência” dos grupos teatrais a uma ordem convencional que os impelia a uma condição de adaptação ao “status quo” cultural vivenciado em Campos naqueles idos, colaborou para um amadurecimento veloz dos jovens artistas em termos de suas produções teatrais e de seus engajamentos políticos. Em 1983, o movimento teatral amador campista já possuía um delineamento próprio, muito em função do

compartilhamento das experiências vivenciadas por cada grupo em sua dinâmica interna, uma vez empiricamente cruzadas pelas afinidades eletivas que passaram a apresentar naquele contexto. Ali, contudo, a condição de “resistência” como parte de suas emergências os apresentavam uma condição histórica específica: o grau de organização política do movimento teatral amador tinha como objetivo declarado à retomada do Teatro de Bolso.

Era 1983, o primeiro ano do terceiro governo de Zezé Barbosa (1983-1988). Novamente Zezé. O personagem que também ocupava o cargo de Prefeito de Campos no momento em que se deram acontecimentos que impuseram transformações importantes à estrutura teatral campista, como o processo de venda e demolição do Trianon e a cessão do Teatro de Bolso à Prefeitura. A instalação de uma Junta Governativa liderada por Orávio de Campos, Prata Tavares, Leonice Pereira Barreto, Félix Carneiro e Avelino Ferreira prescreve em ata da assembléia de abril de 1983 algumas deliberações como a desvinculação do Teatro de Bolso da Prefeitura Municipal e a urgência de abertura do Teatro para o desenvolvimento das peças teatrais dos grupos amadores. A Junta Governativa, a partir da presidência de Orávio, propôs encontros com o professor Carlos Alexandre, à época na condição de Secretário Municipal de Educação e Cultura do governo de Zezé. Entre abril e maio de 1983, os encontros não surtiram efeito prático em relação às negociações para a abertura do teatro.

Para ter maior clareza dos direcionamentos assumidos pela ARTA sob a materialização de suas lutas, vejo as posições dos artistas de teatro na chapa eleita em 21 de junho de 1983, em sessão no Teatro de Bolso, a partir da instalação da Junta Governativa. Os seguintes artistas apareciam assim alocados no corpo diretor que refundava a Associação: Avelino Ferreira como Presidente, Anthony Matheus Garotinho como Vice-presidente, Leonice Pereira Barreto como primeira secretária, Dedé Muylaert como segundo secretário, Maria Helena Gomes como primeira tesoureira, Rosângela “Rosinha” Barros Assed Matheus de Oliveira como segunda tesoureira, Rogério de Azevedo Soares como Diretor de Expediente, José Sisneiro como Diretor Artístico, Antônio Luiz Lopes do Amaral como Diretor do Patrimônio; Claudio Henrique Coutinho como Diretor de Programação, Fernando Rossi como Bibliotecário, Orávio de Campos Soares, Luís Carlos Soares, Vilma Rangel Braga no Conselho Fiscal, Ricardo Lavalhos, Deneval Filho e Juarez Mota como Suplentes.

A composição dos quadros da ARTA presenciava a atuação de personagens de todos os grupos aqui analisados: Anthony Garotinho do Grupo Abertura, Avelino Ferreira,

Orávio de Campos, Maria Helena Gomes, Leonice Pereira Barreto, e Rosângela “Rosinha” Assed, que apesar de naquele momento já ter proximidade efetiva com Anthony Garotinho, devido à sua relação conjugal com este, estava mais próxima ao Grupo do SESC com Orávio do que ao Abertura, liderado por seu cônjuge. 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 graças aos seus potenciais de “luta”, de um sentimento que os unia por meio de embates contra posições conservadoras e/ou convencionais atribuídas, por exemplo, a esfera do poder constituído na figura da Prefeitura Municipal. As determinações de Zezé Barbosa em relação ao espaço do Teatro de Bolso passaram a ser constitutivas do próprio desenho assumido pelo movimento teatral a partir de 1983, configurando o seu processo de lutas por meio das intenções postas em prática, como simbolizou a retomada do Teatro de Bolso em julho daquele ano.

Era junho de 1983. A nova diretoria instituída da ARTA acirrava os embates com o Governo de Zezé Barbosa. Até aquele momento, alguns conflitos entre os artistas de teatro e a Prefeitura Municipal começavam a se agudizar devido ao recorrente fechamento do Teatro de Bolso para reformas estruturais. Já em 1976, a interdição do espaço teatral pelo Governo de Zezé Barbosa, em sua segunda passagem pelo Executivo, fora entendida, pelas palavras de Fernando Leite como “(...) um gesto de simpatia para com a ditadura, não foi nenhuma imposição, não foi nenhuma imposição dos usineiros, foi um gesto de simpatia com a ditadura, para dizer o seguinte: “olha, o teatro nós controlamos, o teatro aqui é nosso”.

Em julho de 1983, os artistas de teatro através da ARTA, não satisfeitos com os canais de comunicação estabelecidos com o Governo de Zezé Barbosa por meio da articulação com o Secretário de Educação e Cultura, Carlos Alexandre, se direcionaram para a porta lateral do Teatro de Bolso, com entrada pela rua Gesteira Passos (perpendicular ao Rio Paraíba do Sul, no Centro da cidade) e adentraram o espaço teatral lacrado pela Prefeitura, que naquela altura, não cedia as instalações nem para o momento de ensaio das peças.

O acontecimento passou a ser conhecido pelos personagens como o “pé na porta do Teatro de Bolso” e se notabilizou pela ocupação do “teatrinho” pelos artistas que reclamavam o direito de administrar o espaço através da recém-instalada diretoria da ARTA. Para os personagens, não se tratou de um evento episódico em relação às

demandas da “classe teatral”. Como informa Artur Gomes em entrevista, a ocupação do Teatro de Bolso foi “(...) o desaguar de uma luta, ali foi o desaguar de uma luta, ali foi a gota d'água, acontece ali na tomada do Teatro de Bolso da forma pela qual ele foi tomado e ao mesmo tempo (...) toda uma efervescência de luta por vários segmentos sociais desagua ali naquele momento.”

Para a efetivação do evento por meio do qual os artistas reclamaram o direito de “organizar” (nos termos gramscianos, de assumir a condição “dirigente”, o que tenciona teoricamente a discussão sobre a “hegemonia”), contribuíam à um só tempo a experiência cultural maturada pelos anos de produção teatral (ainda que cronologicamente disposta num intervalo de quatro anos, entre 1980 e 1983) e o amadurecimento de seus sentimentos políticos para os quais a ARTA seria uma espécie de bandeira. Em termos concretos, havia sido gestado um caldo artístico-cultural no teatro campista representado igualmente pelas peças teatrais nutridas por um sentimento de “resistência”, como aquelas produzidas pelos grupos analisados, na reativação da ARTA, enfim, da produção de um “movimento” cuja forma de expressão cultural foi o sentimento de “luta” contra qualquer conteúdo entendido como “dominante” e/ou “convencional”.

Logo na reabertura do palco do Teatro de Bolso em 5 de agosto de 1983, a peça escolhida pela ARTA não teria sido por meio de orientação aleatória. “Alguém quer comprar um sonho?” escrita por Dedé Muylaert (sob pseudônimo Pedro Laccourt), com direção de Luís Carlos Soares, estreou a nova fase do Teatro de Bolso, ali dirigido pela ARTA. A consideração primeira de que Dedé, Luís Carlos e Avelino, que também participava da peça, eram quadros efetivos da ARTA naquele momento, parece ser importante, mas apenas superficial para a compreensão do evento.

“Alguém”, que retratava o grau de marginalidade sofrida pela geração brasileira dos anos de 1970, (no dizer de Dedé, os “filhos da bomba”), em termos de amadurecimento político em tempos de restrição à liberdade, parecia encarnar (ou “materializar”, para acessar o vocabulário de Raymond Williams) um sentimento próprio da geração que estava lentamente se configurando no teatro amador campista: o grau de “marginalidade” como condição inviabilizadora para a efetivação dos projetos coletivos. Nestes termos, o repertório da geração falava mais alto. A sua condição de “resistência”, típica dos grupos emergentes de teatro amador analisados aqui, manifestava toda a sorte de tensões com a ordem dominante. De modo que o “viver à margem” passa a ser a feição própria de uma condição de “resistência” assumida por tais grupos.

A condição “marginal” assumida pelos artistas amadores (ou “libertária”, como

informa Maria Helena Gomes em sua entrevista) na medida em que caminhava ao centro dos debates políticos em torno de seu movimento enfrentava, materializado pela luta pelo espaço do Teatro de Bolso, tensões e conflitos, o que gradualmente contribuía para a configuração de múltiplos aspectos constitutivos de uma “estrutura de sentimentos”, como nos termos de Williams (2011; 2010), a partir das práticas e sentimentos relativos aos grupos analisados.

Para ter maior clareza sobre as lutas por “hegemonia” travadas durante toda aquela década, a respeito do Teatro de Bolso, segundo as vozes dos entrevistados, cito o caso da inauguração do letreiro na fachada do Teatro de Bolso em janeiro de 1987. Lendo este cenário político emergente em Campos, em meados dos anos de 1980, Zezé Barbosa, segundo os relatos dos entrevistados, procurou demarcar politicamente o espaço do Teatro de Bolso sob sua ação, e em janeiro de 1987, depois de permanecer fechado durante o final de 1986, reabre o teatro após reformas. Mas, na fachada do Teatro de Bolso, havia depositado a marca de sua influência em relação ao processo de lutas em torno daquele espaço.

O nome “Governo José Carlos Vieira Barbosa”, segundo Maria Helena Gomes causou ali impacto entre os artistas: “um dia a gente é surpreendido com aquela fachada enorme com nome e aí foi mais um embate da gente (...)”. O caso do letreiro do Teatro de Bolso deu mostras de que, no processo de “luta por hegemonia” pelo espaço do Teatro, funcionaria como a expressão mais acabada da “guerra de posições”, como afirmo a partir de Gramsci (1999), de modo que as dinâmicas internas na luta pelo espaço significavam a demarcação das estratégias de cada contendor naquele embate. Zezé, conforme apontam os entrevistados, sentia ali também a emergência das forças políticas derivadas das experiências de “resistência” do movimento teatral amador.

A declaração da “luta” contra a Prefeitura fazia reforçar os laços entre os artistas e grupos teatrais, no que se referia basicamente àqueles analisados no decorrer deste trabalho. Não se tratando, pois, de unidade irrestrita em torno da causa, uma vez que a heterogeneidade e as contradições inerentes a cada experiência se apresentavam como marca de suas identidades. De acordo com as análises e descrições empreendidas até aqui, a partir dos artistas e grupos teatrais, posso matizar que a dimensão da “luta” é parte constitutiva do sentimento de geração. Isto é, o processo de luta está na gênese mesma dos grupos Abertura, Art-Porta Aberta, Experimental do SESC e Gente é pra Brilhar, ainda que em menor ou maior grau, para um ou outro. Desde a época de suas formações no movimento estudantil, tanto o Abertura quanto o Art-Porta Aberta

verificaram conflitos no seu processo de vir a ser, e em alguma medida, estes conflitos inerentes às suas formas de existência concreta operaram como configuradores de um sentimento de luta que percorreu a trajetória dos grupos e artistas.

Considerações finais

Entendo a “luta” como um “sentimento” para os grupos teatrais analisados, porque ela é mobilizada em suas experiências iniciais de suas trajetórias, sendo portanto, aquelas responsáveis por fazer nascer, com base em Raymond Williams, uma forma cultural emergente. Em Williams (2010, 2011), entendi a noção de “emergência”, como aquele processo que por sua natureza formativa, provoca, sob condições históricas precisas, transformações e/ou perturbações na ordem vigente, observada por Williams também como uma “convenção”. Somente as formas culturais de caráter emergente podem, numa leitura rigorosa das categorias de Williams, contribuir para a configuração das “estruturas de sentimento”, estas que podem revelar, por assim ser, oposições agudas em relação às formas culturais dominantes. Em relação aos grupos estudados, este processo de emergências de formas culturais esteve simbolizado pelo sentimento de “resistência”. Quer dizer, desde as primeiras experiências de resistência no teatro amador campista, com Orávio no Teatro Escola, foi sentido que havia alguma inconformidade com a ordem dominante, uma espécie de incômodo e de negação à reprodução de certas determinações tidas como convencionais.

Este sentimento de “resistência” foi potencializado pela ideia de “abertura política” vivenciada no início daquele decênio. No que tange às experiências destes grupos, a ideia de “abertura” (que esteve como marca na identidade de dois grupos: o Grupo Abertura e o Art-Porta Aberta) se projetou enquanto uma condição histórica concreta, fator também levado em consideração por Williams na apreciação das “estruturas de sentimento”. Reafirmo que a partir de Raymond Williams, as “estruturas de sentimento” só podem ser acessadas sob a forma de categoria, se de algum modo tangível (não sendo estas “estruturas” comumente apreendidas pela leitura estruturalista, por exemplo), as experiências que contribuem para sua formação puderem ser conhecidas. Entendo por “experiência” as primeiras formas de “resistência”, que foram compartilhadas pelos artistas mais “velhos” (como Orávio, Churchill, Maria Helena Gomes) com os mais “jovens” (Dedé, Garotinho, Fernando Leite, Fernando Rossi). Também pelas peças apresentadas pelos grupos nos anos de 1980, o processo de ocupação do teatro em

1983, as lutas contra a Prefeitura pelo monopólio do espaço. Todos estes caracteres operaram no sentido do reconhecimento do Teatro de Bolso como fórum de “sociabilidade política”, como um sentimento materializado na configuração da geração.

O Teatro de Bolso representava uma espécie de verve libertária pelos entrevistados, um lugar das possibilidades artístico-culturais e políticas, como dimensões que estavam intimamente vinculadas às identidades formativas da geração. Por esta razão, o recurso analítico, pensado como forma de compreender as complexidades e contradições internas aos grupos de teatro amador nascentes em fins dos anos de 1970, e início dos anos de 1980, delimitou, como acepção, a “Geração do Teatro de Bolso”. Quer dizer, como os artistas pensaram e sentiram aquele espaço e como este se tornou parte de suas empreitadas, sendo portanto, imperiosa a sua retomada através do processo de ocupação em 1983.

Na medida em que a perspectiva de “resistência” exerce pressões desde baixo contra ordem dominante (as “convenções” em Williams, teatrais e políticas aí), e também no sentido de que ela se desenvolve a partir do compartilhamento das experiências pelos grupos teatrais campistas, criando a fisionomia própria de um “movimento”, a condição “marginal”, ao que posso inferir, deixa de ser sentida menos no nível político do que no nível artístico. Em termos conjunturais, é o que parece ter acontecido a partir de 1983, quando da reativação da ARTA e da ocupação do Teatro de Bolso: as experiências foram atraídas pelo centro no processo de lutas por hegemonia, ainda que tenham usufruído de uma condição marginal na estrutura teatral campista.

Por toda aquela década, o espraiamento das forças opositoras por intermédio do movimento teatral de “resistência” projetou um ideário de transformação da realidade social campista, materializado nos discursos e nas produções teatrais dos grupos. As “estruturas de sentimento” que se configuraram a partir dos grupos analisados lograram manter, em movimento, a dimensão da “luta”, o que para os entrevistados, concorreu para ser o móvel de profundas alterações na ordem social e política campista, como as sonhadas pelos artistas durante os anos de 1980.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, João Vicente. *Três Atos da História do Teatro em Campos*. Itaperuna: Damadá, 1993.

BORÓN, Atilio. “Movimientos Sociales, Democracia y construcción de hegemonia en

America Latina. Reflexiones e propostas del legado gramsciano.” In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). *Gramsci e os movimentos populares*. 2ª edição. Niterói: EDUFF, 2013, p.11-43.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. “Prefácio”. In: WERNECK VIANNA, Luiz. *A revolução passiva: Iberismo e Americanismo no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

CEVASCO, Maria Luisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. “O conceito gramsciano de 'vontade coletiva'”. In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). *Gramsci e os movimentos populares*. 2ª edição. Niterói: EDUFF, 2013, p.45-52.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Cadernos do Cárcere*. Volume 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de Nosso Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. “Darcy Ribeiro, intelectuais e utopia: uma análise a partir da ideia de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams”. *XVII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Porto Alegre. 20 a 23 de julho de 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. “Prefácio”. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ROIO, Marcos del. “A tradução histórica e política de Gramsci para o Brasil.” In: SEMERARO, Giovanni. (Org.). *Gramsci e os movimentos populares*. 2ª edição. Niterói: EDUFF, 2013, p. 69-82.

SAID, Edward W. *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.