

O coro de mulheres do espetáculo *Os fuzis da Dona Tereza Carrar em 1968*

The chorus of woman of the play *Os fuzis da Dona Tereza Carrar in 1968*

*Maria Lívia Nobre Goes*¹

*Sérgio de Carvalho*²

Resumo

Em 1968, o Teatro dos Universitário de São Paulo (TUSP) monta *Os fuzis de Dona Tereza Carrar*, adaptação do texto de Brecht, com direção do cenógrafo e arquiteto Flávio Império. O espetáculo, embora esquecido na história do teatro no Brasil, teve grande repercussão no período. Um coro composto por dez mulheres que replicavam na plateia a Mãe Carrar do palco foi das intervenções mais inventivas no texto original. A nova proposição estética que transforma o texto original é reveladora da estrutura de produção do grupo e foi determinante para o objetivo de inserir a encenação nos debates sobre a necessidade da participação política frente ao avanço do terror instituído com o golpe de 1964.

Palavras-chave: Mulher; teatro amador; teatro político; luta armada

Abstract

In 1968, the Theater of the Univer-sitarian of São Paulo stage the play - *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, adapted from the text of Brecht and directed by Flávio Império. The play, although forgotten in the history of theater in Brazil, had great repercussion in the period. A chorus of ten women who replicated among the audience the Mother Carrar from the stage was one of the most inventive interventions in the original text. The new aesthetic proposition that transforms the original text reveals the production structure of the group and was decisive for the purpose of inserting the staging in the debates on the need of taking a stance against the rise of the terror instituted with the coup of 1964.

Keywords: Woman; amateur theater; political theater; armed struggle

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) - maliviagoes@gmail.com

² Dramaturgo, encenador e professor Livre-Docente do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) ergiocarvalho@usp.br

As relações entre arte e resistência durante a ditadura militar (1964-1985) são amplas e complexas. E o papel desempenhado pelas mulheres do teatro nesse quadro é dos mais relevantes. Se antes do golpe civil-militar brasileiro, a presença do Partido Comunista Brasileiro (PCB) já era forte entre os artistas, sobretudo aqueles ligados a grupos politizados como o Arena e os Centros Populares de Cultura (CPC), após 1964, a classe teatral como um todo se engajou de maneira intensa nos movimentos de massa contra a censura e pelas liberdades democráticas.

Nos anos de 1967 e 1968 esse processo se intensifica na cidade de São Paulo: artistas abrem as portas dos teatros para a realização de assembleias, convocam sua plateia para os atos de rua e participam deles ativamente se associando ao movimento estudantil. Com a ascensão da luta armada, especialmente em 1968, os grupos de teatro participam das redes de apoio direto e indireto às organizações - escondem pessoas e insumos da guerrilha, contribuem financeiramente -, e também artistas se engajam diretamente nessas organizações (Ridenti, 1993, p. 74; Napolitano, 2011, p. 67-68; Carvalho, 1998, p. 38). Nesse contexto, algumas mulheres do teatro atuam na linha de frente das mobilizações. O caso mais famoso talvez seja o da diretora e professora Heleny Guariba, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) desaparecida pela ditadura em 1971.

O Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP) e seu núcleo de mulheres militantes é um caso especial nesse processo em que o teatro integra o que se pode chamar de resistência cultural à ditadura. Marcos Napolitano (2011, p. 82)³, observa: "ainda que restrita a setores médios da sociedade, e canalizada pelo mercado, a resistência cultural, conjunturalmente, poderia representar algum risco na perspectiva do regime militar, à medida que se imbricava com uma conjuntura de radicalização política." Ou seja, enquanto estava fora da agenda da repressão, a resistência na área da cultura (sobretudo a arte de protesto) contribuiu para o engajamento de uma classe social no momento da radicalização das práticas de resistência ativa. E esse movimento ajudou a produzir um elo que seria o mais fundamental entre teatro e luta armada: os estudantes interessados em cultura. Nesse cenário, o teatro estudantil, que congregava em seu elenco universitários e militantes, acabou por se tornar um espaço privilegiado de encontro experimental das práticas de resistência. A história do TUSP, em sua breve existência de 1966 a 1969, confirma essa hipótese e amplia a conexão dos estudantes-militantes com artistas do teatro profissional ao mudar o nível da relação, que agora passava a ser de parceria produtiva. O coro feminino de sua montagem mais célebre, *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar*, dirigida por Flávio Império, com preparação de elenco de Myriam Muniz, pode ser considerado uma expressão estética dessas questões. E talvez por isso foi considerado mais mobilizador das contradições de seu tempo do que o coro de *Roda Viva*, por um crítico como Yan Michalski (1968a), que comparou as duas montagens no calor da hora.

³ Em seu famoso ensaio de 1969, *Cultura e política – 1964-1969*, Schwarz já aponta que "em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento". (Napolitano, 2008, p. 73-73)

Engajamento no processo cultural

O Teatro dos Universitários de São Paulo surge da iniciativa de estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, então em funcionamento na rua Maranhão, e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, na Maria Antônia. Em uma viagem para o Festival de Teatro organizado por Paschoal Carlos Magno, na Aldeia de Arcozelo, em 1966, André Gouveia, Bety Chachamovitz e Moacyr Urbano Villela começam as primeiras discussões daquele projeto que, ao chegar em São Paulo, se concretizaria animado pelo espírito amador do festival e congregando novas pessoas, entre elas Maria Alice Gouveia, Sérgio Mindlin, Washington Luís Pereira de Souza Neto, Lara Iavelberg, Lúcia Rocha, Claudio Tozzi, Dalton de Luca, Rose Lacrete, Renata Souza Dantas, Marina Heck, Cida Previatti, Inês Sampaio, José Dirceu e Antônio Benetazzo (Lima, 2013, p. 51; Chachamovitz, 2018). Também movia os estudantes a recente experiência do Teatro da Universidade Católica (TUCA), que obtivera reconhecimento em 1965 com a montagem de *Morte e Vida Severina*, e era ligado à esquerda católica, mas os grupos se distinguiam em termos de filiação política (Villela 2014). Desde o início, havia no TUSP um projeto de teatro como ferramenta de mobilização, e a escolha de Bertolt Brecht como orientador de suas pesquisas vai nesse sentido.

O interesse político não se desvinculou da pesquisa teórica e estética sofisticada. Contaram com a colaboração de artistas profissionais como Paulo José, Flávio Império, Myriam Muniz e Dina Sfat e intelectuais como Anatol Rosenfeld, Albertina Costa, Roberto Schwarz e Walnice Nogueira Galvão, além de estabelecer diálogo com os maiores nomes do teatro de seu tempo, Augusto Boal e Zé Celso Martinez Corrêa, através de sua publicação, a *aParte*. A revista, que teve dois números, ambos de 1968, era voltada às artes. Editada por Elizabeth Milan, contou com textos de Jean-Claude Bernardet, Flávio Império, Sérgio Ferro, Otávio Ianni, entre outros (Aparte 1 e 2, 1968).

A primeira montagem do TUSP é de 1967, dirigida por Paulo José, então membro do Teatro de Arena: *A exceção e a regra*, peça didática de Brecht. Inspirada nas experiências dos Centros Populares de Cultura (CPC), o espetáculo foi apresentado em sindicatos e portas de fábrica, para um público operário. No ano seguinte, o grupo convida Flávio Império para dirigir a que seria sua última e mais famosa montagem: *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar*, adaptação de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, também de Brecht. Em 1969, o espetáculo foi levado ao Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, na França, mas já como uma despedida (Lima, 2013, p. 54).

O horror que se intensificou no país Brasil após o Ato Institucional n. 5 (AI-5) acelerou o fim do grupo. Vários estudantes foram perseguidos e precisaram se esconder ou fugir do país (Del Rios, 2006, p. 84; Lima, 2013, p. 51; Gouveia, 2018; Chachamovitz, 2018). Estudos para uma nova montagem batizada: *Um homem é um homem, desde que tenha comprador*, a partir do texto de Brecht *Um homem é um homem*, que aprofundaria a pesquisa iniciada em *Os Fuzis* ainda com direção de Flávio Império foram abortados (Machado, 2017, p. 247-8) e um terceiro número da revista *aParte* não foi publicado e acabou destruído com o acirramento da perseguição política (Memória USP). A revista, inclusive, foi investigada em inquérito próprio pela suspeita, sugerida por seu nome, de ser veículo da organização Ação Popular (AP) (Ministério da Justiça, 1968), do que não se tratava em absoluto. Os estudantes artistas

do TUSP, como veremos, estavam mais próximos da Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP) e, com o surgimento das iniciativas de luta direta, alguns se vincularam à Aliança Libertadora Nacional (ALN) e à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) (Villela, 2018).

Se, por um lado, o TUSP compunha-se de militantes que foram postos na clandestinidade com o advento do AI-5, a ponto de se desarticular enquanto grupo teatral, por outro, desde sua fundação estava em interlocução direta com os principais nomes do teatro politizado à época, no Brasil e fora dele, e teve como seus diretores dois artistas que já tinham repercussão no meio teatral: Paulo José e Flávio Império, ambos oriundos do Teatro Arena. A montagem de - *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar* e sua repercussão na época é fruto dessa conjuntura.

Os Fuzis da Senhora Carrar e a presença de Brecht no Brasil

A dramaturgia de *Os Fuzis da Senhora Carrar* foi escrita por Brecht em 1937, em meio à Guerra Civil Espanhola, inspirada em uma peça do irlandês J. M. Synge, *Cavalgada para o mar*. Retrata o dilema de Tereza Carrar, viúva de um marido morto na resistência, que tenta preservar a vida dos filhos evitando seu envolvimento no mesmo caminho. Ela acredita que se souberem se manter neutros, a neutralidade será respeitada pelos agressores fascistas, e se nega a entregar *Os Fuzis* do falecido marido para o operário, seu irmão, que recorre a ela em busca de insumos para a luta republicana. Porém, quando seu filho mais velho, Juan, é assassinado pelos franquistas pelo simples fato usar um boné puído enquanto pescava, ela enxerga a ilusão da neutralidade e parte com o irmão e José, seu filho mais novo, para a resistência, levando consigo *Os Fuzis*. É das peças mais dramáticas de Brecht, retratando o dilema de consciência da Mãe Carrar.

No Brasil, entre 1961 e 1984, ao menos 18 grupos encenaram a peça (Ridenti, 2000, p. 387). Em 1962, o Arena, sob direção de José Renato, apresenta *Os Fuzis da Senhora Carrar* numa versão diferente da que Flávio Império viria a dirigir em 1968, mas na qual ele colabora com cenários e figurinos. A interpretação como um todo é mais voltada ao caráter dramático da peça e, no programa do espetáculo, o diretor compara o dilema da mãe entre manter-se neutra e aderir à resistência àquele do teatro na relação com seu público: manter-se fiel ao público burguês ou arriscar-se para a construção de um novo público (Renato, 1962, p. 7).

A primeira montagem profissional de uma peça de Brecht no Brasil foi realizada em 1958 pelo teatro de Maria Della Costa⁴. De lá até a montagem do TUSP de *Os Fuzis da Senhora Carrar* passaram-se dez anos que viram a escrita e encenação de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e as experiências dos CPC e do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, fundamentais para o amadurecimento das práticas de teatro épico no Brasil na dramaturgia e na encenação. Flávio Império

⁴ Trata-se de *A alma boa de Setsuan*, e, de acordo com Iná Camargo Costa, a recepção do dramaturgo no Brasil é revelada por esse episódio: por um lado, uma montagem a partir de uma tradução do francês que “dramatizava” o teatro épico e, por outro, críticas a seu respeito (com destaque a Décio de Almeida Prado) que reduzem a peça de Brecht a uma dramaturgia de tese com expedientes formais que levam à monotonia. Brecht já seria lido no Brasil desde os modernistas, mas sem grandes consequências práticas, que só viriam a se produzir em finais da década de 1960. Antes disso, mesmo a adoção do repertório brechtiano estaria desacompanhada da necessária reflexão teórica correspondente. Sobre a montagem em questão, ver: Iná Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 40-55. Sobre práticas de teatro épico no Brasil ver: Iná Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, e Sérgio de Carvalho, *Atitude modernista no teatro brasileiro*.

e os estudantes do TUSP estiveram próximos ao ambiente em que efervescia esse movimento, e isso se refletiu nas opções de sua montagem.

Império, que se aproximou do trotskismo no início da década de 1960, conheceu o Partido Operário Revolucionário (POR) e Brecht através de seu primeiro trabalho com teatro, na Comunidade Cristo Operário, em 1956 (Ridenti, 2000, p. 200-1). Começou a trabalhar nos cenários do Arena em 1959 e passou a integrar oficialmente o grupo em 1962, junto com Augusto Boal, Paulo José e Gianfrancesco Guarnieri (Magaldi, 2000, p. 294). Explorou a fundo as implicações arquitetônicas da arena e o movimento de “desnaturalização do cenário realista do drama burguês e a produção do novo espaço cênico para o teatro épico e brechtiano no Brasil” (Arantes, 2002, p. 60), consoante os experimentos que o grupo fazia em cena. Trabalhou ainda em diversas montagens do Teatro Oficina e em teatros mais comerciais como Cacilda Becker, Maria Della Costa e Ruth Escobar. Em 1968, mesmo ano da montagem do TUSP, inicia colaboração com o Teatro da Cidade, de Santo André, na montagem de *Jorge Dandin*, de Molière, com direção de Heleny Guariba (Katz; Hamburger, 1999). Iná Camargo Costa é precisa: “sem muito exagero, é possível dizer que a cenografia teatral em São Paulo nos anos 60 tem nome próprio: Flávio Império” (1998, p. 198), Flávio Império circulou praticamente por tudo o que se produzia no teatro à época.

Os Fuzis da Dona Tereza Carrar

Na montagem de *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar*, Flávio Império assume a direção geral do espetáculo. A peça estreou oficialmente em 3 de maio de 1968 no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e foi apresentada ainda no Teatro Maria Della Costa, no TUCA, no Teatro Oficina, circulou pelo interior, Curitiba, e fez breve temporada de grande repercussão no Rio de Janeiro, passando pelo Teatro Nacional de Comédia e pelo Teatro Miguel Lemos. Foi escolhida pelo *Jornal do Brasil* como a melhor montagem de 1968, à frente de marcos do teatro como *Roda Viva* e *O Rei da Vela* (Cotação 68, 1969), um feito para um teatro amador, que deu conta “desde a faixa da pura explicitação política da situação em pauta [...] até a da mobilização estética rigorosamente intrigantes e surpreendentes” (Lemos, 1968), consoante objetivavam as produções mais sofisticadas do tempo.

Diferentemente da primeira montagem do TUSP, destinada a sindicatos e portas de fábrica, *Os Fuzis* foi apresentada em teatros tradicionais, com o recorte de público que isso implicava, mas nem por isso abandonou a radicalidade estética e política que, como apontamos, se acirrava na classe média. Desde o programa transparece o flerte do espetáculo com o tema da luta armada. Ele é composto por fotografias, em geral, de guerra e morte, muitas da Guerra do Vietnã, recolhidas em revistas da época acompanhadas de trechos da peça ordenados conforme a sucessão dos acontecimentos na dramaturgia. Nas páginas centrais, uma foto de Che Guevara morto acompanha o diálogo entre a mãe e o operário em que ela defende a neutralidade, pois “aquele que usar de violência, morrerá pela violência” ao que ele lhe contrapõe a pergunta: “Aquele que não lutar, será poupado?” (Império, 1968, p. 4). Já na contracapa, à imagem de uma fileira de soldados é sobreposta a frase de Carrar do final da peça: “Eles não são homens. Eles são uma lepra e é preciso queimá-los com um ferro em brasa como se queima uma lepra.” (Império, 1968, p. 7).

A reconstituição do espetáculo é possível graças à repercussão crítica que obteve nos principais jornais da época⁵ e aos depoimentos colhidos de participantes. Sendo seu diretor um cenógrafo, o uso do cenário, que isoladamente não era “nada excepcional”, era condutor da montagem quando combinado à luz, às projeções, aos recursos sonoros (Michalski, 1968c). Ele se resumia a um plano inclinado sobre o palco, feito de tábuas de madeira, cuja borda inferior ficava voltada para a plateia. No centro, um grande crucifixo, mesa e cadeiras. Ao fundo, sacos empilhados como numa trincheira compostos com redes de pesca. Quando o público entrava na sala via a mãe Carrar e seu filho, um alto-falante reproduzia uma palestra sobre os efeitos do napalm enquanto eram projetados slides com imagens da guerra do Vietnã (Michalski, 1968c). Um tecido ensanguentado caía de uma baioneta com os dizeres “Guanabara, 28-março-1968”, local e data do assassinato do estudante Edson Luís Souto. A transmissão era substituída por uma conferência sobre a guerra civil espanhola, acompanhada por slides de imagens de jornais e da cultura espanhola como touradas (David, 1968), série que terminava com a imagem de uma salsicha, quando entrava o jazz de Dave Brubeck em comentário de escárnio (Galvão, 2014). A música, que vai desde Bach ao pop, surge em várias ocasiões com efeito distanciador. A peça é descrita por Michalski (1968b) como um ritual sofisticado que assenta o público num ritmo quase monótono inicial, em oposição a solicitação “violenta” de seu engajamento que virá a seguir, engajamento esse que não é somente intelectual, mas também emocional, alternando-se o envolvimento catártico com o distanciamento épico de modo que “o ato de se emocionar favoreça o ato de aprender e vice-e-versa”.

Dos momentos da encenação descritos emergem esse duplo caráter: várias cenas eram dirigidas ao público, como a cena entre Pedro, o operário irmão de Tereza, e o padre, em que este descia à plateia e o ator que interpretava Pedro endereçava suas perguntas não ao intérprete do sacerdote, que as respondia de costas para seu interlocutor, mas à plateia, ou a cena em que Tereza defende a neutralidade, quando um coro de Senhoras Carrar envolvia a plateia acompanhado da sonoplastia de matracas-metralhadoras. Por outro lado, outras evocavam intensa empatia como o momento seguinte, em que Tereza recebe o corpo de seu filho morto e compunha uma imagem de Pietà enquanto tocava um trecho de Carmina Burana de Carl Orff (Michalski, 1968c).

Rapidamente, contudo, essa empatia final que poderia evocar o efeito catártico tão criticado do teatro de esquerda da época⁶ era rompida: Tereza partia para o *front* e o público ficava com a imagem de seu filho, cuja camisa ensanguentada reproduzia aquela usada por Edson Luís no dia de seu assassinato (Luca, 2018) e um “grande cerimonial audiovisual que celebra a vitória do fascismo sobre as forças da desordem e

⁵ Além de diversas críticas nos jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* e na *Folha de São Paulo*, o espetáculo mereceu crítica inclusive no francês *Le Monde* por ocasião de sua passagem pelo Festival de Nancy, cf. Martine Borrelly, *Le festival Théâtre Ouvert sur le Monde. Le Monde*, Paris, 29 abr. 1969. Disponível em <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507978>> Acesso em: 15 jun. 2018.

⁶ Inserido nos principais debates teatrais da época, o TUSP fazia essa ruptura conscientemente, como veremos. Outras análises contemporâneas como as de Décio de Almeida Prado (1987), Anatol Rosenfeld (1996) e Roberto Schwarz (2008) também levam em conta a questão de uma produção teatral que lidava poeticamente de maneira triunfalista com seu passado e parecia não assimilar a derrota sofrida e ainda se fiar no mesmo horizonte revolucionário de antes de 1964. A ideia de que essas produções tinham antes de tudo um efeito catártico aparece em Ridenti (1993) e Napolitano (2001). Em trabalho mais recente, Napolitano sopesa o impacto desses trabalhos: “este campo artístico não era uma ‘floração tardia’ de valores derrotados, mas, ao atualizar e calibrar os termos da frente que deveria resistir, dialogava com uma consciência em formação” (2011, p. 82). Vale observar, por fim, que a atribuição de um efeito de catarse às manifestações culturais da época também aparece em Rosenfeld (1976, p. 51), quando comenta o teatro agressivo do Oficina.

da subversão” (Theatre, 1969): numa espécie de missa funesta era paramentado, com o auxílio de um homúnculo cabeçudo, um bispo com uma capa de borracha preta, uma mitra dourada na cabeça e uma máscara de gás, junto a trechos do discurso de vitória do general Franco, uma contribuição de Roberto Schwarz ao espetáculo (Schwarz, 2018), e voltava a mesma gravação do início da peça sobre a história do napalm. O efeito é descrito por um crítico da época: “O espetáculo não termina, não há pano abrindo e fechando. [...] Alguns, automaticamente aplaudem, em seguida percebem a profanação do seu gesto sobre a cena estática, soa um canto gregoriano e ainda os efeitos do napalm, os espectadores se retiram em silêncio” (David, 1968).

Os Fuzis pelo TUSP e os debates estéticos e políticos

A estrutura dramática de Brecht, quando encenada de forma realista, pode conduzir à impressão de que a decisão sobre a luta política pressupõe uma decisão de ordem ético-moral. O próprio Brecht, refletindo sobre seu texto irá censurá-lo como “oportunista demais” (Brecht, 2002, p. 27). A montagem pelo TUSP teve o mérito de atualizar o texto, evitando esse risco: desdramatizou-o por inserções no estilo do teatro documental (documentos projetados, áudios, a interlocução direta com a plateia), mas foi especialmente o coro de Senhoras Carrar a principal estratégia de conexão entre vida ficcional e vida real, dando chance a que “o ato de se emocionar favoreça o ato de aprender e vice-e-versa”, como avaliou na ocasião Yan Michalski (1968b).

De acordo com a fortuna crítica, contudo, a montagem chegaria a manter também um diálogo com o ideal de um teatro da crueldade, nos moldes de Artaud (Michalski, 1985, p. 36). Nas palavras do crítico:

Tudo aquilo que José Celso Martinez Correia tentou – e na minha opinião – não conseguiu inteiramente em *Roda Viva* está realizado, com perfeita coerência, na parte final de *Os Fuzis*. O espetáculo estoura os limites do palco com a sua violência, alastra-se pela plateia, agride o espectador com o seu ódio, conquista-o com o seu amor. Tudo isto sem qualquer apelo à gratuidade, sem qualquer concessão à facilidade. (Michalski, 1968a)

Mariângela Alves de Lima resume: “É a mesma estrutura de *Roda Viva*, porém, com o sinal invertido. A plateia deve ser alertada e contaminada pelo sentido de urgência e perigo, e não bestificada.” (Katz; Hamburger, 1999, p. 33-4).

É de se observar que Flávio Império também participou da montagem de *Roda Viva*, na concepção do cenário, em intenso diálogo com a direção de Zé Celso. A frequência com que os espetáculos foram comparados, inclusive, indica sua familiaridade, que reflete o quanto tendências estéticas que hoje agrupamos em famílias opostas estavam em diálogo na época de sua produção. Ainda que a montagem de *Os Fuzis* estivesse mais próxima ao que se produzia à época no Arena pós-Zumbi: “uma proposta de dramaturgia que ia além da resistência e da busca da ‘catarse’ e passava a fazer a apologia da luta armada” (Napolitano, 2011, p. 108), ela também dialogava com propostas estéticas da contracultura.

Em seu depoimento sobre a peça, Flávio Império afirma que: “*Os Fuzis da Dona Tereza* foi o carro alegórico que puxou para fora o máximo de meu conhecimento.

O 'cordão' tinha decidido que o tema era aquele e eu seria o técnico que iria organizar a linguagem com a eficiência que, evidentemente, toda vez que um técnico se põe a trabalhar, exige" (Império, 1983). Entendemos o "cordão" como o grupo de estudantes que compunha o TUSP, que decidira o "tema" da tomada de posição no sentido da ação direta, e o técnico, Império. E sua expressão estética, nesse sentido, teria que ser de ordem coral.

Seu depoimento sobre a experiência relembra uma vontade de conjugar a "rebelia contra a ordem" e o trabalho da "revolução social por uma nova ordem", atestando o quanto o espetáculo, mesmo amador, conciliava um posicionamento político e um rigor estético afinados com os debates da época e que traduziam o diálogo que o grupo e o diretor mantinham com Arena e Oficina. São os expedientes formais em disputa na produção estética, oriundos tanto do teatro épico-dialético quanto do teatro agressivo, que promovem a desdramatização da peça, possibilitando que seu conteúdo ultrapasse o dilema de consciência individual de Tereza Carrar sobre o engajamento na resistência espanhola para atingir a questão social do engajamento na resistência à ditadura brasileira, tomando partido a favor da radicalização política.

No primeiro número da *aParte*, o TUSP publica duas entrevistas, uma com Augusto Boal e outra com Zé Celso. No segundo número, seu manifesto: *Proposta sobre a crítica e a produção artística*. Em diálogo com seus interlocutores, reconhecendo-os como "os dois melhores, mais brilhantes e mais responsáveis profissionais do nosso teatro", fazem a eles duras críticas. Se um é apontado como "o papa da festividade e renovador do teatro catártico", o outro está em vias de "ser devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar". O caminho que propõem os estudantes é aquele percorrido por Debray, ali citado: "O intelectual deve suicidar-se como categoria social, para renascer como revolucionário." (*Aparte*, 1968, 2, p. 4). Sobre a montagem de *Os Fuzis* situam seu programa político e estético: "O que pretendemos com OS FUZIS não é o canto nem o escândalo: é a mobilização." (*Aparte*, 1968, 2, p. 5).

O coro de mulheres

O coro, a grande inovação da montagem do TUSP sobre o texto de Brecht, só entra em cena no final da peça, mas no momento mais dramático, provocando violenta ruptura. É de fato a expressão desse conjunto de questões ao combinar epicidade e tragicidade, atitude estética e política, estilização estética e atitude documental. As mulheres surgem quando a Mãe Carrar ainda defende a neutralidade e só deixarão a cena na partida quando partem para o front. Ao som de *Carmina Burana*, de Carl Off, elas aparecem no fundo da plateia com meias-máscaras estilizadas de *Mater Dolorosa*. Vestem um vestido xadrez de preto com azul escuro e por cima um manto preto com dourado. Trazem incensos e, em algumas apresentações, manipulam barulhentas matracas de semana santa, que soam como metralhadoras (Gouveia, 2018). Descem até o palco pelos dois lados, envolvendo o público, e, de costas para a cena, se dirigem diretamente aos espectadores quando repetem trechos da fala de Tereza sobre a neutralidade (Heck, 2018; Chachamovitz, 2018).

O discurso é interrompido pela entrada do corpo do filho morto ao som de *A whiter shade of pale*, de Procol Harum (Gouveia, 2018). O coro, então, amplifica o lamento da mãe num vocalize que remete a cânticos de igreja (Luca, 2018). Compõem agora uma *Mater Dolorosa* coletiva. Tereza decide partir ao front, diz sobre os fascistas: “Eles não são homens. Eles são uma lepra e é preciso queimá-los com um ferro em brasa como se queima uma lepra.” O coro ainda procura fuzis pela plateia, encontra-os sob as cadeiras do público. Com as armas empunhadas, acompanham a saída da Mãe Carrar em procissão trágica (Villela, 2018; Heck, 2018).

Para o crítico Yan Michalski (1968c), a multiplicação de senhoras Carrar que “faz com que eles [os espectadores] se sintam participando dos acontecimentos, expostos à necessidade de fazer uma opção”. O mesmo sentimento era partilhado pelos jovens artistas do TUSP: “A personagem de Dona Tereza Carrar é desdobrada em dez mães Carrar no palco e na plateia, e em mil no público.” O coro aparece, portanto, como a principal estratégia de mobilização de um espetáculo que é pensado atrelado a uma função política de convocação ao engajamento mas que expande seu sentido para frentes muito variadas.

As estudantes artistas que fizeram parte dele, por sua vez, estavam praticamente todas engajadas na luta ativa contra a ditadura. Dos nomes que conhecemos, estavam entre elas Maria Alice Machado, Marina Heck, Inês Sampaio e Lara Lavelberg, além de Bety Chachamovitz, nas apresentações em que não interpretou Tereza Carrar, e tantas anônimas. Quase todas foram perseguidas, presas ou exiladas. Algumas não sobreviveram, muitas permanecem anônimas. Lara Lavelberg, de breve passagem por aquele coro, militou primeiro na Polop e depois no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), quando conheceu o capitão Lamarca, da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) de quem foi companheira e com quem dividiu a cúpula da organização. Em 1971, foi assassinada. Bety Chachamovitz, por sua vez, se aproximou da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Presa em 1970, exilou-se quando saiu da prisão, em 1974 (Chachamovitz, 2018). Maria Alice Gouveia manteve-se filiada à Polop, mas precisou deixar o país. Na viagem do grupo a Nancy, como muitos, ela não voltou (Gouveia, 2018). Outras como Marina Heck foram processadas, tiveram mandado de prisão expedido, mas conseguiram deixar o país antes (Heck, 2018), ou como Lúcia Rocha foram investigadas e prestaram depoimentos. A breve experiência do TUSP pode ser lida como um laboratório de libertação. Da mesma forma que Myriam Muniz atuava nos ensaios propondo experimentações livres, a liberdade estava sendo construída e disputada cotidianamente (Heck, 2018; Chachamovitz, 2018), o que incluía a liberação sexual. O ambiente coletivizante daquele trabalho está marcado nas encenações. O coro de mulheres de *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar* foi um anúncio de um trabalho utópico que seria interrompido já em 1968. E sobre isso, o espetáculo parecia ter consciência, ao terminar com a celebração fúnebre e estetizada dos fascistas, apostando numa luta que se pode se travar na vida real, da qual o teatro também faz parte.

Referências

APARTE. São Paulo, Teatro dos Universitário de São Paulo, 1968, v. 1 e 2.

ARANTES, P. F. Flávio Império encena In:_____. *Arquitetura nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 60-69.

BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BRECHT, B. Os Fuzis da Senhora Carrar. Tradução de Antonio Bulhões. In:_____. *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, v. 1, p. 111-154.

_____. *Diário de trabalho*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, v. 1.

CARVALHO, S. de. Atitude modernista no teatro brasileiro. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. (Org.). *Próximo ato*: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 100-105.

CHACHAMOVITZ, B. *Bety Chachamovitz: entrevista*. Entrevistadores: Maria Livia Nobre Goes, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho. São Paulo, 2018.

COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Um enredo para Flávio Império. In:_____. *Sinta o drama*. Editora Vozes, Petrópolis, 1998, p. 193-214.

COTAÇÃO 68: universitários em primeiro lugar no teatro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 jan. 1969. p.23. Disponível em <[http:// hemerotecadigital.bn.br](http://hemerotecadigital.bn.br) >. Acesso em: 05 jun. 2018.

DAVID, C. Os Fuzis, o TUSP e nós. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1968. p. 16. Disponível em <[http:// hemerotecadigital.bn.br](http://hemerotecadigital.bn.br) >. Acesso em: 05 jun. 2018.

DEL RIOS, J. O palco universitário. In:_____. *Bananas ao vento*: meia década de cultura e política em São Paulo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ESTUDANTES fazem teatro com fuzis. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set. 1968, p.13. Disponível em <[http:// hemerotecadigital.bn.br](http://hemerotecadigital.bn.br) >. Acesso em: 05 jun. 2018.

FLÁVIO IMPÉRIO. Produzido pela Sociedade Cultural Flávio Império. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>> Acesso em: 16 jun. 2018.

FESTIVAL Mondial du Théâtre de Nancy. Dir. Jean Grémion e Didier Lannoy. France, 1999. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NdfzH1zso-A>> Acesso em: 01 set. 2018.

GALVÃO, W. N. Tusp: teatro estudantil e resistência. *Teoria e debate*. São Paulo, 20 out. 2014, Edição 129. Disponível em <<https://teoriaedebate.org.br/2014/10/20/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia/>> Acesso em: 01 set. 2018.

GORNI, M. Teatro na obra de Flávio Império – a criação de uma nova estética para o teatro brasileiro. In:_____. *Flávio Império: arquiteto e professor*. Dissertação de Mestrado, Programa de Arquitetura e Urbanismo, USP/São Carlos, 2004, p. 10-17l.

GOUVEIA, M. A. *Maria Alice Gouveia: entrevista*. Entrevistadores: Maria Lívia Nobre Goes, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho. São Paulo, 2018.

HECK, M. *Marina Heck: entrevista*. Entrevistadores: Maria Lívia Nobre Goes, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho. São Paulo, 2018.

IMPÉRIO, F. *Flávio Império: entrevista*. Entrevistadoras: Maria Thereza Vargas e Mari-ângela Alves de Lima. São Paulo. Exposição Rever Espaços Centro Cultural São Paulo, 1983. Disponível em <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507952>> Acesso em: 16 jun. 2018.

_____. *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar: programa do espetáculo*. São Paulo. Teatro dos Universitários de São Paulo, 1968. Disponível em <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507949/507960>> Acesso em: 16 jun. 2018.

KATZ, R.; HAMBURGER, A. I. Teatro. In:_____. *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999. (Artistas Brasileiros; 13), p. 17-155.

LEMOS, Tite de. O que é o que é o novo teatro? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1968, p.28/42. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 1 set. 2018.

LIMA, E. C. Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar. *Revista Adusp*, São Paulo, n. 55, out. 2013, p. 50-60.

LUCA, D. de. *Dalton de Luca: entrevista*. Entrevistadores: Maria Lívia Nobre Goes e Paulo V. Bio Toledo. São Paulo, 2018.

MACHADO, R. M. Flávio Império e a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1968). *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 1, 2014, p. 113-124. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p113-124>

_____. Por uma propedêutica da realidade. In:_____. *Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP/São Paulo, 2017, p. 342-404.

- MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MAGALHÃES, M. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MEMÓRIA USP. TUSP - *Teatro da Universidade de São Paulo*. Disponível em <http://200.144.182.66/memoria/por/unidade/945-Teatro_da_Universidade_de_Sao_Paulo>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- MICHALSKI, Y. *Os Fuzis de D. Teresa Carrar*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1968a. p. 10. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 05 jun. 2018.
- _____. Bem vindos “Fuzis” (I). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1968b, p.28. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 05 jun. 2018.
- _____. Bem vindos “Fuzis” (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1968c, p. 22. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 05 jun. 2018.
- _____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Pedido de busca n. 482/DSI/MJ, 16 ago. 1968. Arquivo do Estado de São Paulo, Arquivo geral, pasta 50-Z-009-048/8251-8537, documento 8345.
- NAPOLITANO, M. *Coração civil*. 2011. 374f. Tese (Livre-Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- _____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- PRADO, D. de A. *Exercício findo – crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RENATO, J. *Os Fuzis da mãe Carrar: programa do espetáculo*. Composição gráfica de Flávio Império. São Paulo. Teatro de Arena, 1962. Disponível em <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507120>> Acesso em: 16 jun. 2018.
- RIDENTI, M. “A canção do homem enquanto seu lobo não vem” In: _____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 1993, p. 73-164.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In:_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

_____. *Roberto Schwarz: entrevista*. Entrevistadores: Maria Lívia Nobre Goes e Sérgio de Carvalho. São Paulo, 2018.

THEATRE des universitaires de Sao Paolo; Les fusils de mere Carrar. *Théâtre et Université*, Nancy, n. 17, Número especial programa do VII Festival de Mundial de teatro, abr. 1969. Tradução de Beto Manieri, Acervo Flávio Império.

VILLELA, M. U. *Moacyr Urbano Villela: entrevista*. Entrevistador: Sérgio de Carvalho. Porto Alegre, 2018.

Recebido em: 30/09/2018

Aprovado em: 27/10/2018