

**Ruth Escobar e a cena teatral brasileira da
década de 1970 — Exercícios de liberdade
e práticas de resistência**

(À memória de Ruth Escobar, que nos deixou em 05/10/2017)

*Rosangela Patriota**

Sem intelectuais ou com intelectuais reformados, a utopia pode desaparecer. Como utopia, refiro-me aqui não só a uma visão de uma sociedade futura, mas a uma visão pura e simples, uma capacidade, talvez uma disposição para usar conceitos expansivos para enxergar a realidade e suas possibilidades. Pode ser necessário encontrar um respiradouro mental para sustentar essas linhas de visão.

Russell JACOBY¹

O teatro brasileiro no século XX tem sido objeto de importantes estudos em diferentes áreas do conhecimento, a saber: Artes Cênicas, Sociologia, História, Filosofia, Literatura. Embora no século passado tenham sido produzidos espetáculos em diferentes cidades do país e de gêneros artísticos distintos, houve uma concentração de estudos sobre as décadas de 1940, 1950 e 1960, especialmente sobre esta última, por serem compreendidas como as responsáveis pelo processo de “modernização” das atividades teatrais no país.

Fundamentalmente, para que se possam entender aspectos importantes desse momento, é preciso recordar que o teatro, desenvolvido em São Paulo,

* Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

assumiu para si, principalmente, a partir da década de 1940, ao lado das atividades literárias, universitárias e, posteriormente, cinematográficas, a tarefa de construir um repertório cultural em consonância com os anseios das grandes metrópoles. Sob esse aspecto, Maria Arminda do Nascimento Arruda, em seu trabalho *Cultura e Metrópole*, afirmou:

(...) a cidade de São Paulo nesse meio século revelou-se solo fértil para a fermentação das diretrizes apontadas, transformando-se em referência fundamental dessas concepções que vicejavam no período. Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal plenitude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade. Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista adquiriu em São Paulo inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que se considere a institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo da reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, os teatros, o cinema, conferiram lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais. Eventos como as Bienais tiveram papel decisivo na promoção das novas linguagens: o Teatro Brasileiro de Comédia atualizou o público com a dramaturgia estrangeira; a Companhia Cinematográfica Vera Cruz intentou realizar a independência do cinema nacional.²

Especificamente do ponto de vista teatral, a cidade de São Paulo, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, desempenhou importante papel nos debates políticos e estéticos, além de constituir uma geografia cultural, que envolveu a sua região central e bairros como o *Bexiga* e a *Bela Vista*. Para tanto, a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por Franco Zampari, à rua Major Diogo, tornou-se pedra angular no estabelecimento de um padrão artístico e profissional para a cena paulistana, pois veio coroar uma perspectiva que enfatizava a necessidade de as artes cênicas brasileiras estabelecerem um profícuo diálogo com

Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de moviidades

a ‘modernidade’ presente, até então, apenas em palcos europeus e norte-americanos.

Enquanto no Rio de Janeiro, a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo *Os Comediantes*, em 1943, no Teatro Municipal, com direção de Z. Ziembski e cenários de Santa Rosa, trazia grandes expectativas para o teatro profissional,³ na cidade de São Paulo, por iniciativa de Décio de Almeida Prado e de Lourival Gomes Machado, nascia o *Grupo de Teatro Universitário*, que viera a se somar ao *Grupo Experimental de Teatro*, criado, em 1942, por Alfredo Mesquita. Apesar das pesquisas de linguagens realizadas por esses elencos amadores, todavia, a manutenção de suas atividades artísticas era muito difícil, pois como observou Alberto Guzik, as dificuldades de manter um conjunto de amadores empenhado num projeto sério, objetivando chegar a espetáculos de relevo, logo se fazem sentir. Alfredo Mesquita, inspirado em Molière e Giraudoux, escreve o *Improviso do Grupo de Teatro Experimental*, a ser incluído antes do cartaz que o GTE mantinha em seu repertório. Findo o Improviso, o autor se dirige à plateia, colocando-lhe as dificuldades por que passavam em seu projeto de trabalho e exortando-a a auxiliá-los. Segundo as próprias palavras do autor:

(...) só uma pessoa no teatro inteiro respondeu ao meu apelo: Franco Zampari. Ele imediatamente abriu uma lista, assinou seu nome e deu não me lembro mais quantos contos. Fechou também a lista, porque ninguém assinou embaixo do nome dele.⁴

Tais ponderações, por um lado, revelam as dificuldades atinentes a esses grupos e, por outro, apresentam o encontro de vontades que deu origem, em 1948, à *Escola de Arte Dramática* (EAD), fundada por Alfredo Mesquita, e ao *Teatro Brasileiro de Comédia*. De maneira indiscutível, a EAD e o TBC deram nova feição ao teatro paulistano. A primeira, por meio de uma atividade pedagógica, objetivava

formar atores, diretores, dramaturgos, encenadores, entre outras especialidades, além de possibilitar aos seus alunos uma formação estética e cultural que fosse ao encontro da tão almejada ideia de ‘modernidade’.

Esse processo também deu origem ao *Teatro de Arena*. Fundado em 1953, por jovens egressos da EAD, o grupo inicialmente marcou a sua diferença pela escolha do palco em arena para o desenvolvimento de suas atividades artísticas. Tal opção deveu-se ao fato de que as produções se tornavam menos dispendiosas, isto é, foi uma escolha em termos operacionais e não ideológicos. Dito de outra maneira: as distinções entre o *Arena* e o *TBC* não se estabeleciam nem pelo repertório encenado, nem pela *performance* do ator, e sim pela cenografia e pelos figurinos.

No decorrer da década de 1950, no entanto, alguns acontecimentos contribuíram para que o *Arena* redirecionasse suas perspectivas de trabalho. O primeiro foi a sua união com o *Teatro Paulista do Estudante* (TPE)⁵. O segundo foi o ingresso de Augusto Boal no grupo e o terceiro refere-se à montagem em 1958 da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Embora os dois primeiros tivessem contribuído para a progressiva politização da Companhia, foi o espetáculo, sem dúvida, o grande responsável pelas mudanças que se seguiram.

O impacto causado por *Black-tie* deu ao *Arena* novos rumos profissionais. Surgiram os *Seminários de Dramaturgia*, e com eles a proposta de ‘teatro nacional’, fundada em textos que representavam as vivências das camadas subalternas da sociedade. Encontrados os caminhos artístico e político, começaram as reflexões que visaram estabelecer as diferenças entre o grupo e o *TBC*, que se tornaram consenso nas interpretações sobre a ‘decadência’ do *TBC* e a ‘ascensão’ do Teatro de Arena. Um exemplo da disseminação dessas percepções está na análise de Décio de Almeida Prado sobre o *Arena*:

Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina* (XIX-XXI). Historias de migraciones y de movilidades

Sua grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los.⁶

O aspecto mencionado por Almeida Prado foi, sem dúvida, aquele que marcou as atividades do grupo, especialmente, se se observar que a militância em torno da ideia de ‘teatro nacional’ foi substituída pelo retorno de textos estrangeiros aos palcos do *Arena*. Nesse sentido, ao longo de sua trajetória, encerrada no início da década de 1970, o engajamento tornou-se seu elemento constante.

As preocupações da companhia estiveram, inicialmente, em sintonia com as propostas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em especial, por compactuar com seus modelos interpretativos e por compartilhar a crença de que o país, em breve, viveria uma “revolução democrático-burguesa”. Essas motivações foram destruídas em 1964, com o advento do golpe militar, e, nessas circunstâncias, houve uma redefinição das estratégias artísticas e temáticas dos espetáculos do Teatro de Arena, isto é: a luta pelo retorno às liberdades democráticas e a conclamação à resistência ao arbítrio tornaram-se suas palavras-chave.

Em meio a esses acontecimentos, a cidade de São Paulo, na década de 1950, acolheu mais um grupo: o *Teatro Oficina*. Fundada por jovens estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, dentre os quais estavam José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa, essa companhia tornou-se uma das principais referências da cena brasileira contemporânea.

Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de movilidades

Amparado por peças, principalmente, de autores estrangeiros como Clifford Odetts, Tennessee Williams, Valentin Katáiev, Maximo Gorki, dentre outros, o *Oficina* desenvolveu um trabalho de interpretação, de concepção e direção de espetáculos, sob a orientação de Eugênio Kusnet, ator russo radicado no Brasil. A mais celebrada dessas iniciativas foi a montagem de *Pequenos Burgueses*. A partir de então, os críticos e o público passaram a reconhecer uma ‘identidade’ no grupo, proveniente de concepções cênicas e de pesquisas estéticas realizadas com extrema competência. Esse processo artístico foi interrompido com os acontecimentos de 1964.

O *Oficina* voltou em 1967 a causar impactos estéticos e políticos com o espetáculo *O Rei da Vela*. Essa montagem e outras realizações artísticas, dentre elas o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha e a instalação *Tropicália* de Hélio Oiticica, dialogaram com as análises de segmentos da esquerda brasileira sobre o novo cenário político do país.

O teatro paulistano, representado especialmente pelo *Arena* e pelo *Oficina*, à medida que definiu horizontes estéticos para os seus trabalhos, estabeleceu um intenso e profícuo diálogo com os mais importantes acontecimentos da história brasileira na década de 1960.

O *Arena* foi criado por artistas recém-formados pela EAD e sua fusão com o TPE deu a ele uma proximidade muito grande com os estudantes e com o próprio movimento estudantil, uma vez que, dentre seus componentes, existiam aqueles saídos de suas fileiras, como Vianinha e Guarnieri, que também militavam no Partido Comunista Brasileiro. Desse ponto de vista, a partir da segunda metade da década de 1950, a companhia buscou de forma sistemática o estabelecimento do diálogo entre arte e política.

As encenações do *Arena* alternaram-se entre textos de escritores nacionais e estrangeiros. Por sua vez, o *Oficina*, observado retrospectivamente, optou pela montagem de peças que privilegiaram discussões sobre o comportamento de segmentos médios em momentos de transformação.

O golpe de 1964, todavia, encerrou essas expectativas, e fez com que as interpretações e as estratégias de luta utilizadas fossem severamente discutidas. Nessas circunstâncias, o ‘consenso’ existente em torno da “revolução democrático-burguesa” esvaiu-se. O PCB fez uma contundente autocrítica de sua política de alianças, e a partir desse procedimento conclamou a todos os setores de esquerda e/ou liberais que se organizassem em uma ‘frente de resistência democrática’, com vistas a combater a ditadura militar. No entanto, essa nova estratégia de luta foi duramente questionada por dissidentes do Partido e por demais organizações de esquerda que, de maneira gradativa, optaram pela luta armada e pela clandestinidade.

Essas acaloradas análises ocorreram em outras instâncias como o movimento estudantil e o campo artístico em geral. A nova realidade do país redimensionou tanto os espetáculos do *Arena* quanto os do *Oficina*. O primeiro, mantendo a sua perspectiva de engajamento, conclamou a plateia a engrossar as fileiras da resistência à ditadura militar, exaltando lutas históricas como *Quilombo dos Palmares* e *Inconfidência Mineira*. Posteriormente, com o acirramento dos conflitos entre setores da sociedade civil e o governo militar, o *Arena* radicalizou sua postura, em 1968, na Feira Paulista de Opinião, na qual a figura de Ernesto ‘Che’ Guevara tornou-se um parâmetro de luta e de resistência ao arbítrio do próprio capitalismo.

Já o segundo encontrou dificuldades ao ter seu trabalho articulado a uma discussão política mais imediata, particularmente, pela predominância, em seu Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de movilidades

repertório, de autores estrangeiros e pela força de suas atividades estarem concentrada na encenação. Isso se justifica porque, naquele momento, o local privilegiado de análise e de resistência política era o texto teatral e, sob esse ponto de vista, o trabalho cênico seria primordialmente transpor para o palco as ideias e as posturas contidas nas peças.

À luz dessas evidências, pode-se afirmar que os processos criativos do *Arena* e do *Oficina* estabeleceram um profícuo diálogo com o seu público e com a cidade de São Paulo, à medida que os seus espetáculos suscitaram debates com segmentos intelectualizados da população (professores universitários, profissionais liberais, estudantes, etc.), em consonância com os processos de radicalização do movimento estudantil, das organizações políticas que optaram pela guerrilha, além da firme atuação do Sindicato dos Artistas do Estado de São Paulo na luta pelas liberdades democráticas.

Nessas circunstâncias, é preciso recordar a presença da diretora Heleny Guariba que, após um estágio com Roger Planchon, estimulou um grupo de jovens atores, saídos da EAD, a formarem uma companhia nos moldes do *Theatre de la Cité*, dirigido por Planchon em Lyon. Com o apoio do dinheiro público, surgiu o Teatro da Cidade, em Santo André, que abrigou o espetáculo Jorge Dandin de Molière. Heleny foi presa, torturada e assassinada pelos órgãos de repressão da ditadura militar. Até hoje é uma desaparecida política.

A proposição de articular, politicamente, o teatro à sociedade, porém, esteve presente em outros trabalhos, como os do grupo União e Olho Vivo de César Vieira, além de outros grupos independentes do circuito comercial que surgiram em São Paulo, tais como: Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Truques – Traquejos – Teatro (TTT), Galo de Briga e o Forja. Entretanto, em meio a essa profusão de grupos e Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de movilidades

atividades, em absoluto, se pode ignorar a presença do Teatro Ruth Escobar como um dos pilares da ‘resistência democrática’ na capital paulista.

Evidentemente, falar da trajetória do Teatro Ruth Escobar é expor, mesmo que de forma indireta, as atividades artísticas e políticas da atriz e produtora teatral Ruth Escobar. Nesse sentido, é digno de menção: o início de sua vida teatral é anterior à inauguração do teatro que leva seu nome. Dentre suas iniciativas, merecem destaque a montagem de *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, de 1960, com direção de Alberto D’Aversa, que estreou no Teatro Cultura Artística – Grande Auditório, em São Paulo. Esse trabalho foi apresentado no I Festival Brasileiro de Teatro, no Teatro Coliseu Santista, na cidade de Santos (SP), no mês de julho de 1960. O espetáculo fez parte do Teleteatro da extinta TV Tupi (SP), tendo sido transmitido integralmente e ao vivo por essa emissora de televisão diretamente do palco.

Ao lado de outras montagens, Ruth Escobar esteve envolvida, juntamente com outros artistas, com a criação do *Teatro Popular Nacional* (TPN), entre os anos 1964 e 1965, realizando apresentações em praças públicas da cidade de São Paulo. Sobre essa experiência, Ruth Escobar assim se manifestou no programa da peça *O Casamento do Doutor Mississipi*, em 1965:

Alguns dias depois da revolução de 31 de março surgia o Teatro Popular Nacional iniciando a mais dinâmica campanha de popularização do teatro. Nós éramos um grupo de jovens de uniforme sarja que, como uma equipe de futebol, aparecia cada dia num bairro operário da cidade levando teatro grátis ao povo. Percorremos mais de 50 bairros e mais de 900.000 pessoas assistiram ao TPN.

Os críticos e a imprensa especializada não tomaram conhecimento: os banquinhos de lona que armávamos em praça pública não eram suficientemente confortáveis para eles e o público não era o mais ‘selecionado’.

Mas essa gente maravilhosa para quem trabalhamos nos recompensava com o seu carinho, trazendo, até a jamanta, pinga e conhaque nas noites mais geladas.

O TPN foi, sem dúvida, a experiência mais honesta e positiva de popularização do teatro que jamais se realizou no Brasil.⁷

Após essa importante iniciativa, que levou às ruas textos como *A Pena e A Lei* de Ariano Suassuna, *As Desgraças de uma Criança* de Martins Penna, *Histórias do Brasil*, antologia poética organizada por Ruy Affonso, e *A Farsa do Mestre Pathelin*, cuja autoria é atribuída a Pierre Blanchet ou a Antoine de La Sale, a referida atriz concentrou suas atividades na inauguração e nas atividades a serem desenvolvidas no *Teatro Ruth Escobar*, situado à rua dos Ingleses, no bairro do *Bexiga*, que contou com o apoio da comunidade portuguesa para que tal empreendimento se efetivasse.

Desde a sua inauguração, em 1963, o *Ruth Escobar* foi palco de significativos dramaturgos, diretores, atores, cenógrafos, iluminadores e figurinistas, entre tantos outros profissionais. Sob esse aspecto, pode-se afirmar que o mesmo não apresentou uma programação articulada a um projeto específico, quer no nível estético quer no político. Provavelmente, tal postura propiciou que o espaço abrigasse espetáculos como *A Ópera de Três Vinténs* (Bertolt Brecht), direção de José Renato em 1964; *As Fúrias* (Rafael Alberti), direção de Antônio Abujamra em 1965; *Júlio Cesar* (W. Shakespeare), direção de Antunes Filho em 1966; *Lisístrata* (Aristófanes), direção de Maurice Vaneau em 1967; *Roda Viva* (Chico Buarque de Hollanda), direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967; *Cemitério dos Automóveis* (Fernando Arrabal), criado a partir das peças *Cemitério de Automóveis*, *Oração*, *A Primeira Comunhão*, *Os Dois Carrascos*, direção de Victor Garcia, em 1968; *O Balcão* (Jean Genet) direção de Victor Garcia, em 1969; *Missa Leiga* (Chico de Assis), direção de Ademar Guerra, em 1972; *Autos Sacramentais* (Calderón de la Barca), direção de Victor Garcia, em 1974; *Torre de Babel* (Fernando Arrabal), direção de Luiz Carlos Ripper e José Arrabal, em 1977; *Revista do Henfil* (Henfil e Oswaldo Mendes), direção de Ademar Guerra, em 1978; *Caixa de Cimento* (Carlos Henrique

Escobar), direção de Juan Uviedo, em 1979; *Fábrica de Chocolate* (Mário Prata), direção Ruy Guerra, em 1979, dentre outros.

Em verdade, essa pequena lista dos espetáculos produzidos e apresentados no Teatro Ruth Escobar revelam a vitalidade e a importância deste para a cena teatral paulistana, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, se for considerado que a produção artística e, nesse caso, em particular, a atividade teatral deve contribuir para com a formação cultural e estética de uma sociedade, ao mesmo tempo suscitar diálogos com a realidade histórica na qual é produzida.

As montagens do Ruth Escobar envolveram profissionais que compreendiam o alcance social e político de seus trabalhos, como Lélia Abramo, Raul Cortez, Sílvio Zilber, Carlos Queiróz Telles, Miriam Muniz, etc. Apesar de não haver constituído um grupo e/ou uma companhia teatral, o Teatro Ruth Escobar foi responsável por encenações de importantes peças, que, se estudadas à luz da conjuntura política brasileira, com certeza, adquirem significativas dimensões sociais e históricas. Essa afirmação torna-se pertinente à medida que se observa que os textos selecionados foram escritos por dramaturgos brasileiros e estrangeiros, que dialogaram de forma profícua com relevantes temas da agenda política do país e do debate internacional.

Ao lado dos espetáculos, propriamente ditos, o Teatro Ruth Escobar tornou-se um espaço simbólico, na cidade de São Paulo, na luta contra a ditadura militar. Em 1968, durante a temporada paulista da peça *Roda Viva*, o teatro foi invadido por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que redundou em depredações do espaço e agressões físicas aos artistas, no dia 18 de julho de 1968.

Ruth Escobar tentou dar queixa na 4ª Delegacia e no DEOPS, mas não obteve sucesso. Na noite seguinte, o espetáculo foi apresentado com as presenças Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de movilidades

de Chico Buarque e de Zé Celso. Mesmo havendo segurança policial, os atores temeram novas invasões. Foi constituída uma comissão liderada pela mencionada atriz, que foi recebida pelo coronel Edmur Salles, chefe da Casa Militar do Estado de São Paulo, que assegurou que o assunto era da competência do Secretário de Segurança do Estado. Apesar desses procedimentos, os artistas continuaram insatisfeitos e tomaram algumas iniciativas:

(...) a classe teatral de São Paulo, reunida ontem à tarde no Teatro Galpão, rua dos Ingleses, 209, resolveu adotar as seguintes medidas para a proteção dos espetáculos que estão encenando e do próprio público:

Solicitar das autoridades policiais (DOPS e DPF) um esquema de policiamento ostensivo para todos os teatros da capital;

Divulgar, através da imprensa, todos os acontecimentos envolvendo atores e atrizes, além de denunciar a organização conhecida como CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e certos setores policiais, como responsáveis pela agressão contra o teatro.

Os atores, com o apoio de intelectuais, artistas plásticos, professores universitários e membros da Cooperação Social Feminina, realizaram ontem, às 17 horas, no Galpão, assembleia, na qual os planos de defesa foram traçados.

Na abertura da assembleia, o diretor Augusto Boal (foi o presidente) declarou que ‘esta Assembleia é permanente’, acrescentando que ‘os marginais do Governo estão contra nós. Aqui estão reunidas pessoas do teatro, da música, do SNI, do DOPS etc. (...) Augusto Boal apresentou uma proposta ‘para que sejam processadas certas autoridades da 4ª Delegacia e formarmos um grupo de publicidade que pedirá ao povo para lotar o teatro’.

Os advogados da classe teatral foram autorizados a processar o governador Abreu Sodré, seus auxiliares e, no dizer de uma atriz, ‘também as autoridades policiais irresponsáveis que soltaram os dois criminosos presos por nós’.

Essa proposta foi aprovada com muitas palmas, a plateia de pé.

(...). Outra proposta aprovada foi a da autodefesa, passando os atores, de hoje por diante, com proteção ou não, a trabalhar armados. A atriz Miriam Muniz levantou questão de ordem para dizer que cassetetes não resolviam nada, ‘o certo é nós trabalharmos de revólver à cinta, mesmo que a plateia veja. Não é concebível que uns vândalos entrem em meu camarim e me deixem despida. Com um revólver eu resolvo a parada’.⁸

As transcrições de trechos desses documentos revelam o nível de mobilização e de organização suscitado pela luta contra a ditadura. Nessas circunstâncias, deve-se observar: embora o *Arena* e o *Oficina* tenham se tornado as referências básicas da historiografia sobre esse período, foi a atuação de diversos segmentos teatrais que possibilitou a constituição de um campo de oposição extremamente consistente e atuante.

Para confirmar tal afirmação, é relevante recordar as declarações do governador Abreu Sodré sobre tal episódio e os novos ataques ao Teatro Ruth Escobar, ocorridos naquele mesmo ano.

Declarações do governador Abreu Sodré, em reunião com a classe teatral no dia 22 de julho de 1968, a respeito da agressão à Roda Viva, conforme publicadas por *O Estado de S. Paulo* no dia 23 de julho de 1968: “Este Governo saberá usar da sua autoridade para reprimir qualquer ato de violência dos extremistas, parta de que extremo partir, direita ou esquerda, na salvaguarda da ordem pública. Considero o teatro, além de uma das mais nobres manifestações do pensamento humano, um poderoso instrumento de comunicação e cultura”.

A despeito destas declarações, o Teatro Ruth Escobar voltou a ser atacado, desta vez com uso de gás lacrimogênio.

(...). No meio de todo o vandalismo surge a figura carismática de Cacilda Becker gritando nas antessalas do poder: “Estou preocupada com tudo isso. Tomarei providências para garantir não apenas o meu, mas todos os teatros. Qualquer teatro é o meu teatro”.⁹

Esse processo fez com que a ‘classe teatral’ intensificasse sua luta contra a censura e contra o próprio ‘Estado de exceção’. Evidentemente, os acontecimentos relativos ao espetáculo *Roda Viva* transformaram o Teatro Ruth Escobar em um dos símbolos do teatro em favor da organização dos artistas e no combate à ditadura militar.

Ao lado desse referencial simbólico, pouco a pouco, o Teatro Ruth Escobar transformou-se em uma das mais importantes referências do teatro de vanguarda, em nível internacional, principalmente por meio da parceria estabelecida entre a

Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de movilidades

atriz e produtora e o diretor teatral argentino Victor Garcia, falecido em 28 de agosto de 1982, em Paris.

Essa associação artística propiciou à cena paulistana, embora alguns espetáculos tenham excursionado tanto pelo país quanto pelo exterior, ter acesso a encenações de importantes dramaturgos contemporâneos como Fernando Arrabal e Jean Genet, assim como a autores clássicos da língua e literatura dramática espanhola como Calderón de La Barca.

Nessas parcerias houve reelaboração de concepções estéticas, no nível da interpretação, direção, cenografia e figurinos, bem como o próprio espaço arquitetônico foi reformado em nome da realização adequada da proposta artística. A montagem de *O Balcão* é uma ilustração didática de tais práticas, como se depreende do depoimento do cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso:

(...) dezoito pessoas e eu trabalhamos durante 5 meses, 20 horas por dia, para realizar o cenário de *O Balcão*. Todos dormíamos no Teatro Ruth Escobar, distribuídos até pelo teto, e instalamos um fogão, para que uma cozinheira, que chegava às 7 horas da manhã, fizesse lá mesmo nossa comida.

(...). Ali, dentro do palco italiano, construí um edifício de 5 andares. Na verdade, eu já havia imaginado um cenário semelhante ao de *O Balcão* para o espetáculo shakespeariano que o diretor inglês Mike Bogdanov deveria montar, a convite de Ruth Escobar. Daí, como no *Globo Theatre* de Londres, a solução das galerias verticais em prateleiras, dispondo-se o público nos 250 lugares dos 5 andares. Essa forma funilada presta-se muito para que os espectadores, ao mesmo tempo que têm uma visão global do bordel, fiquem como que suspensos no ar.

O estudo do Teatro Total de Gropius motivou-me para a forma primária da casca do ovo e da gema, que se encontra em meu cenário. Aliás, essa é uma das formas primitivas da arquitetura, existente nas ruínas de Tietzing, que datam de 12 mil anos. Quando estive em Praga, dialoguei muito com o cenógrafo Svoboda, que fez um palco acrílico, iluminado de baixo para cima. Em *O Balcão*, utilizo uma ideia semelhante, iluminando-se o ambiente por meio de um espelho parabólico, escavado no concreto do porão, que está 5 metros abaixo do palco. Ficou uma concha elipsoidal com plástico espelhado, desempenhando função semelhante à de um farol de automóvel.

Há um módulo que sobe e desce: é de ferro vazado, com acrílico. Nesse palco móvel passam-se muitas cenas, mas os atores distribuem-se por todo o teatro, inclusive nos passadiços inclinados em que fica o público. Do urdimento, desce uma rampa, em espiral, com 9 metros de altura, sendo utilizada em alguns quadros (do espelho parabólico aos urdimentos há 20 metros de altura). Além disso, foram instalados 5 elevadores individuais, e 2 guindastes suspendem 2 gaiolas, onde dialogam Irma e Carmem. Os atores usam também plataformas, que são pequenos palcos individuais, verdadeiros trampolins. Há ainda uma mesa ortopédica, que entra no módulo sem necessidade de que ninguém a empurre.¹⁰

Dessa maneira, se houve espetáculos que redimensionaram o espaço cênico dentro do edifício teatral, deve-se recordar, também, que *Cemitério dos Automóveis* foi encenado em uma velha oficina mecânica: uma garagem à rua dos Ingleses, que deu origem ao Teatro 13 de Maio, que se manteve em atividade até o ano de 1979.

É importante mencionar que as montagens produzidas por Ruth Escobar propuseram discussões mais abrangentes sobre arte, política, mundo contemporâneo, valores e costumes sociais, entre outros temas. Textos escritos por dramaturgos qualificados como marginais, como Jean Genet, propuseram diálogos críticos à maneira pela qual os segmentos de esquerda interpretavam as sociedades e seus universos simbólicos.

Nessas circunstâncias, cabe destacar: a interlocução estabelecida com a realidade brasileira pelo Teatro Ruth Escobar fora construída de maneira mediata, isto é, para que houvesse a compreensão de seu trabalho em uma dimensão política era necessária uma ampliação do conceito de ‘político’. Mas, isso não significou que embates mais imediatos estiveram ausentes.¹¹

Em 1978, estreou a *Revista do Henfil*, considerado o espetáculo de maior repercussão jornalística do Ruth Escobar. Evidentemente, essa visibilidade ocorreu não só pela qualidade do trabalho, mas também pela importância artística e política de seu autor, o cartunista Henfil, na luta contra a ditadura militar, em consonância com a campanha em prol da ‘anistia ampla, geral, irrestrita’ e com a militância de

Pontes entre Europa e América Latina. Histórias de migrações e de mobilidades/ *Puentes entre Europa y América Latina (XIX-XXI)*. Historias de migraciones y de movilidades

seu irmão Herbert de Souza (Betinho) exilado pelos governos militares. Acerca do texto, propriamente dito, Henfil afirmou:

Até estreiar, a ideia percorreu os mais diferentes caminhos. Mas a ideia central se manteve inalterada. Fauzi Arap sugeriu o meu nome a Ruth Escobar que estava procurando um autor nacional para montar. Ela telefonou para o Canadá à minha procura e esse profissionalismo é pouco comum entre nós. Voltei ao Brasil e estava morando em Natal. Lá recolhi todo o material das historinhas e entreguei ao Fauzi. O primeiro texto, então, foi organizado e elaborado por ele e por mim. Começaram os ensaios da *Revista Relativa ou Tinha um Pinto no Meio do Caminho*. Ele desistiu (Fauzi Arap) e eu voltei a trabalhar na peça com a ajuda de Oswaldo Mendes... Não entendo de teatro e não poderia fazer aquilo sozinho. Quando Oswaldo me mostrou o copião percebi que ele tinha acertado. Respeitou o quadrinho, mas conseguiu dar uma linguagem teatral.

– O original tinha quatro horas. Foi nesse momento que entrou a contribuição decisiva de Ademar Guerra. Reduziu o texto para uma hora e meia, deu uma seqüência, escolheu as cartas para mamãe que iriam entrar. Mas não ficou satisfeito: – Eu tenho na mão a tua inteligência, a tua coragem, tá faltando o coração, disse ele. Me pediu que fizesse uma carta especial para a peça, que se transformou no meu grande desafio. Baseada nela nasceram as músicas. A abertura do espetáculo foi feita para responder à carta.¹²

Por sua vez, Ruth Escobar, em entrevista sobre o espetáculo, revelou:

– A Revista surgiu justamente do desespero e da expectativa de se encontrar um autor nacional. ...O interessante é que talvez seja um dos primeiros textos em todos estes anos, que fala, de uma maneira muito direta, a respeito de toda a problemática do Brasil, nestes 14 anos... A plateia se sente gratificada; a gente sente que, da parte do público, existe uma gratidão por estarmos dizendo coisas que eles tentaram dizer há tantos anos, e não conseguiram.¹³

O espetáculo viajou pelo país e foi apresentado em sindicatos, praças públicas, presídios e favelas. Encerrou sua temporada em 10 de junho de 1979, na cidade de Brasília. No que diz respeito às apresentações em presídio, estas se iniciaram durante a excursão do espetáculo nas regiões Norte e Nordeste, sendo que, entre os espectadores, estiveram presos políticos e presos comuns. No mesmo ano, Ruth Escobar, com o consentimento de algumas autoridades do sistema

penitenciário, criou um grupo teatral, com o intuito de colaborar com a reeducação dos presos, que originou a peça *Aqui Há Ordem e Progresso* (criação coletiva).

O Teatro Ruth Escobar foi responsável pela realização de dois Festivais Internacionais de Teatro, respectivamente em 1974 e 1976. Nesse mesmo período, ao lado dos projetos especificamente teatrais, recebeu vários ciclos de debates e de eventos. Em 1976, acolheu *Ciclo de Debates e Panorama da Cultura Brasileira I*. Em 1977, sediou o *Seminário de Dramaturgia Brasileira I*. Em 1978, houve a Conjuntura Política Nacional e o Congresso Nacional pela Anistia. No ano de 1979, foi a vez do *Congresso da Mulher Paulista e da Luta do Povo Palestino*: um debate sobre a Palestina, além do *Encontro Brasileiro de Homossexuais* e do *Fórum de Debates sobre a Mulher/Frente de Mulheres Feministas*, que aconteceram no decorrer do ano de 1980.

Assim, não só pelos números espetáculos assinados, pelas discussões suscitadas, além das inúmeras atividades, o Teatro Ruth Escobar possuiu um papel de destaque na conjuntura política e teatral da década de 1970. No entanto, a sua estrutura de funcionamento não se assemelhou a dos ‘grupos teatrais’, tampouco pode ser qualificada como ‘teatro empresa’. Desse ponto de vista, sua importância histórica, estética e política está ainda por ser estudada e devidamente analisada.

Após 34 anos de sua fundação, a fim de que este patrimônio da cultura teatral paulistana não sucumbisse à especulação imobiliária, a APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo), sob a gestão de Sérgio D’Antino, adquiriu o Teatro Ruth Escobar, que manteve o nome de sua fundadora. Aliás, o mesmo procedimento foi adotado também em relação ao Teatro Maria Della Costa. Sem dúvida, além de ser uma forma de homenagear suas criadoras, foi uma maneira de ratificar seus nomes no circuito artístico da capital paulistana.

Quanto à Ruth Escobar, no início da década de 1980, foi eleita deputada estadual, por dois mandatos consecutivos. Desenvolveu projetos comunitários. Em 1994, retomou, de forma mais modesta, os festivais internacionais, com vistas a construir diálogos entre linguagens distintas. Com esse intuito, apresentaram-se: *Aboriginal Islander Dance Theatre*, *Bread and Puppet*, *Cricot 2* e *Dervixes Dançantes*. Já em 1995, foi a vez de *Carlota Ikeda e o grupo japonês Dumb Type*, o russo *Levdodine com Gaudeamus*, *Michell Picolli*, dentre outros. Na sexta edição, em 1996, o destaque coube a *Phillipe Decoufflé*, ao grupo *Dong Gong Xi Gong*, de Taiwan e a *Joseph Nadg*.

Retornou aos palcos, como atriz, sob a direção de Gabriel Vilela, no espetáculo *Relações Perigosas*, de Heiner Müller, em 1990. Onze anos depois, assinou, como produtora, a sua última incursão teatral: a adaptação de *Os Lusíadas* de Luís Camões. Totalmente afastada da vida pública, Ruth travou, nos anos seguintes, uma longa e sofrida luta contra a doença de Alzheimer, que se encerrou no dia 05 de outubro de 2017, data de seu falecimento. Na verdade, essa data registrou a morte física de alguém que, devido a sua enfermidade, há muito encerrara a sua trajetória como artista e cidadã.

Com a morte de Ruth Escobar fechou-se mais um capítulo da história recente do teatro brasileiro que, por sua vez, coloca sob os ombros de estudiosos da cultura a responsabilidade de dialogar criticamente com experiências profundamente instigantes que fizeram dos palcos brasileiros um dos mais intensos e profícuos do século XX.

¹ JACOBY (2001), p. 141.

² ARRUDA (2001), p. 20-1.

³ Esse espetáculo tornou-se referência por dois motivos. O primeiro deveu-se ao fato do texto teatral possuir uma estrutura dramática organizada em três tempos narrativos (realidade/memória/alucinação). O segundo enfatizou a concepção cênica do diretor polonês, recém-chegado ao Brasil, que, por meio da iluminação, materializou essas

fragmentações, bem como conseguiu fazer com que os atores desenvolvessem interpretações que exploraram as nuances psicológicas das personagens. Sobre o tema, consultar: PATRIOTA Rosângela; RODRIGUES, NELSON (1999), pp. 34-80. Embora *Vestido de Noiva* tenha sido um marco do teatro no Brasil, deve-se recordar que a constituição de periodizações, na maioria das vezes, deixa de considerar iniciativas importantes para o estabelecimento de uma dada prática social. Nesse sentido, em relação ao teatro carioca, é digno de nota o trabalho de Paschoal Carlos Magno frente ao “Teatro do Estudante”. Sobre o tema, merecem destaque: *DIONYSOS*. Teatro do Estudante do Brasil - Teatro Universitário - Teatro Duse. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, n°23, setembro/1978. Cf. MADEIRA (2000).

⁴ GUZIK (1988), p. 8

⁵ O TPE tinha entre seus integrantes jovens artistas e militantes do movimento estudantil e do Partido Comunista Brasileiro, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, e fora dirigido por Carla Civelli e Ruggero Jacobbi, aliás, os responsáveis pela gradativa politização do grupo. Enquanto Jacobbi desenvolvia fundamentos estético/teatrais, além de discutir princípios do engajamento, Carla Civelli ministrava aulas de filosofia e política aos integrantes do TPE. Entre os autores estudados estavam, evidentemente, os alemães Karl Marx, Friedrich Hegel e o italiano Antônio Gramsci. Embora não tenha sido tema privilegiado, o diálogo entre o movimento estudantil, o TPE e o Teatro de Arena está presente no seguinte artigo de Rosângela Patriota: “Eles não usam Black-tie” (1999).

⁶ ALMEIDA PRADO (1996), 63.

⁷ FERNANDES (1985), p. 23.

⁸ FERNANDES (1985), pp. 68-9.

⁹ FERNANDES (1985), pp. 68-9.

¹⁰ FERNANDES (1985), pp. 68-9.

¹¹ Em relação a esse debate é importante mencionar: o Teatro Oficina não se dedicou à produção de textos teatrais, com vistas a discutir a conjuntura política da década de 1960. A montagem do espetáculo *O Rei da Vela* (O. de Andrade) e as reflexões suscitadas pelo mesmo, por parte de intelectuais e críticos de teatro, deram ao grupo, todavia, uma visibilidade artística e política, até então, não obtida. Ao mesmo tempo, capacidade de reflexão e de intervenção no debate político-cultural de participantes do grupo, como Zé Celso, Renato Borghi, Fernando Peixoto, dentre outros, contribuíam significativamente para a ampliação do impacto do *Oficina*, tanto no cenário artístico quanto nas interpretações do período. Por sua vez, o Teatro Ruth Escobar não teve - nem por parte de sua proprietária nem por grupos intelectuais e/ou críticos teatrais -, esse nível de intervenção, isto é, não existiram reflexões que articulassem as suas atividades e seus respectivos impactos ao momento político e social do país. Aliás, essa constatação é pertinente não só para o Ruth Escobar, mas para várias iniciativas que ocorreram em décadas subsequentes.

¹² SILVEIRA (1978), apud: FERNANDES (1985), p. 129.

¹³ RIBEIRO (1979), apud: FERNANDES (1985), p. 129.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA PRADO, Décio de (1996). *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento (2001). *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru/SP: EDUSC.
- FERNANDES, Rofran (1985). *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global, 1985.
- GUZIK, Alberto (1988). *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva.
- JACOBY, Russell (2001). *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record.
- MADEIRA, G. (2000). *Paschoal Carlos Magno: Mosaico de um Culturalista*. São Paulo. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.
- PATRIOTA, Rosângela (1999). *Eles não usam black-tie: Projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. Estudos de História*. Franca, pp. 99-121.
- _____; RODRIGUES, Nelson: (1999). “A unanimidade dos críticos”. *ArtCultura*, pp. 34-38).