

POR AMAR A LIBERDADE: GRUPO DÓRIS

Cláudio Alberto dos Santos¹

RESUMO: Este artigo discute o espetáculo *Zumbi* encenado pelo Grupo Teatral Dóris Cunha Melgaço (também conhecido como “Grupo do SESC”), em 1970-1, na cidade de Uberlândia. Tal montagem é presença fundamental quando se fala da história do teatro local. Até hoje este é um legado de incrível **atualidade**. O Grupo Dóris foi um núcleo seminal, instigante, vivo e bastante admirado pelo público de sua época. Apresentou muitas inovações formais e abriu caminhos. Trouxe inúmeras contribuições estéticas, mas, sobretudo, influenciou por sua postura política transformadora. O trabalho cênico em foco tem a marca da **utopia** que nasce do sentimento e da idéia do possível. Para o estabelecimento da identidade coletiva, tão importante quanto viver uma mesma situação social é ter as mesmas aspirações. Nessa perspectiva, a utopia defendida nessa encenação é uma possibilidade resiliente de experiência **libertária**.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro amador. História local. Resistência.

ABSTRACT: This article discusses the show *Zumbi* staged by the Theatrical Group Dóris Cunha Melgaço (also known as “Grupo do SESC”) in the city of Uberlândia. Such montage is fundamental presence when is spoken about the history of the local theater. Until today, this it is a legacy of incredible present time. The Grupo Dóris was a seminal nucleus, encourage, alive and enough admired by the public of his time. It presented many formal innovations and open ways. Brought countless aesthetic contributions, but, above all, it influenced for your posture political of change. The scenic work in focus has the mark of the utopia that is born of the feeling and of the idea of the possible. For the establishment of the collective identity, as important as to live a same social situation is to have the same aspirations. In that perspective, the defended utopia in that staging is a resilient possibility of libertarian experience.

KEYWORDS: Amateur theater. Local history. Resistance.

A questão central é construir parte da história do espetáculo *Zumbi* (uma abreviação do título *Arena Conta Zumbi*) de Guarneri, Boal e Edu Lobo, montado

¹ Ator e diretor teatral. Graduado e mestre em História pelo INHIS/UFU, doutorando em Teatro no PPGT/UNIRIO. E-mail: audiosan@ig.com.br

pelo Grupo Teatral Dóris Cunha Melgaço. Ele foi selecionado entre vários outros espetáculos deste período por ser um dos mais significativos no que se refere ao estabelecimento de uma comunicação mais intensa com o seu tempo, enraizamento e repercussão social na cidade. Este recorte cronológico também é interessante para conhecer melhor em que medida o período mais sufocante do golpe militar de 1964 interferiu no processo histórico deste grupo de teatro, seja cerceando suas atividades por meio da Censura ou provocando uma reação política de resistência cultural.

Entre os objetivos deste texto está a busca de saber como os vários elementos formais que compõem o espetáculo *Zumbi* – entenda-se, interpretação, sonoplastia, espacialidade, produção, etc. – efetivam uma ligação íntima com a realidade histórica. Procura-se chegar ao conhecimento de uma real interpenetração, quando ocorre o paradoxo no qual o externo se torna interno.

Para ampliar o leque de possibilidades é indispensável, em pesquisas como esta, fazer uso da história oral. Sobretudo, numa perspectiva crítica. Pois, como aponta Garrido, a

[...] aproximação crítica ao testemunho oral consegue-se mediante dois procedimentos de caráter interativo: um, com a documentação escrita existente, e outro com o resto do corpus de documentos orais. Daí a importância de se estabelecer uma relação dialética entre os diversos tipos de fontes (GARRIDO, 1995, p. 21).

Um dos aspectos mais interessantes do uso das fontes orais não é o de apenas suprir lacunas, mas de chegar-se a um conhecimento maior da própria forma como o grupo vivenciou e percebeu os acontecimentos. Nessa perspectiva, é fundamental a **transcrição literal** dos trechos selecionados das entrevistas e depoimentos.

A teoria histórica tem por função refinar conceitos e categorias como instrumentos para a produção do conhecimento histórico, no entanto, ela não pertence apenas à esfera da teoria. Como nos diz Thompson,

[...] toda noção ou conceitos surge de engajamentos empíricos e, por mais abstratos que sejam os procedimentos de sua auto-interrogação, esta deve ser remetida a um compromisso com as propriedades determinadas da evidência. (THOMPSON, 1986. p. 118)

Expostas as premissas teórico-metodológicas básicas, agora se aborda concretamente a história do teatro na cidade. Nesse sentido, pede-se ao leitor(a) que por enquanto tenha em mente que é principalmente na adversidade que se revela a capacidade inventiva das pessoas:

A **ausência da arte de representar** em Uberlândia é um problema deveras **tristonho** e por que não dizer **chocante** para uma população de cento e cinquenta mil habitantes.²

Teatro é das boas coisas que infelizmente **não temos em Uberlândia**.³ (grifos meus).

O panorama teatral na cidade estava realmente desolador no que se refere à produção dos grupos locais. Nem as peças produzidas pelo Grupo Teatral Dom Bosco, da Paróquia de Nossa Senhora Aparecida, ou os espetáculos infantis montados nas escolas Bueno Brandão e Liceu de Uberlândia existiam mais. Nesse período, a cidade parece valorizar, fundamentalmente, os espetáculos “vindos de fora”, principalmente, as peças encenadas no luxuoso e elitizado Uberlândia Clube. Assim, em quase sua totalidade, elas apelavam para as fórmulas e clichês fáceis. Mesmo quando levantavam alguns problemas em seus desfechos, nunca atreveriam a perturbar o sono tranqüilo e repousante do seu público burguês e conservador.

O fundamento sobre o qual repousa a encenação do *Zumbi* é o próprio coletivo que formou o grupo. Deve-se buscar nas pessoas aquilo que dá ao espetáculo sua razão de ser. Nesse caso, Maria Inês Galvão (professora e diretora do grupo), Flávio Arciole, Luiz Alberto de Souza, Lucas Nascimento, Guilherme Abrahão, Dalvo, Paulo, Martha, Fernando, Catarina, Débora, Dóris Cunha Melgaço e Renato Luz foram as pedras vivas desta construção artística.

Os integrantes do Grupo Dóris não tiveram medo da polêmica, nem muito menos se acomodaram com a situação. Num lance de ousadia encenam um espetáculo que contrariou muitas regras internas do próprio SESC e foi considerado, em termos políticos, bastante perigoso para a época. Era até meio inacreditável que em Uberlândia se pudesse encenar este tipo de teatro mais politizado. Segundo a diretora do Grupo:

Quando nós resolvemos montar o *Zumbi*, foi um momento em que a gente **queria consolidar o trabalho já de alguns anos**. Então, nós queríamos montar um espetáculo mesmo, uma peça! [...] Nós apresentamos *Zumbi* em 70 e 71.⁴ (grifos meus).

De pequena fagulha, grande labareda. Já há alguns anos o grupo vinha montando esquetes em vários lugares abertos da cidade. Em geral, era uma combinação de jograis e cenas curtas. Apresentavam-se na Praça Clarimundo Carneiro (na época era conhecida como Praça da Prefeitura), na Praça Tubal

² **Jornal Tribuna de Minas**. Uberlândia, 08 de fevereiro de 1968. p. 3.

³ **Jornal Tribuna de Minas**. Uberlândia, 04 de março de 1969. p. 2.

⁴ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

Vilela e onde surgisse oportunidade. A linguagem escolhida possuía esta grande mobilidade para chegar a diferentes públicos. Nesse tempo, Uberlândia não possuía tantas praças como hoje. Também se apresentaram em várias cidades como Araguari, Goiânia, Ituiutaba, Ouro Preto, Uberaba e Belo Horizonte.

Paralelamente, faziam um dedicado trabalho de preparação dos atores no curso ministrado por Maria Inês Galvão. Ela começou a fazer teatro aos sete anos de idade, no Liceu de Uberlândia. Na adolescência integrou o Grupo Brasil Central. Sem dúvida, possuía uma boa experiência de trabalho. Assim, os atores realizavam diversos exercícios que contribuíssem para que todos comunicassem, de uma forma mais satisfatória, as idéias e emoções que tinham. As aulas aconteciam em salas do próprio SESC.

Há diversas indicações de que estes estudos ajudaram estes jovens atores e atrizes a desenvolverem a visibilidade dos corpos e rostos, a confiança de palco, a construção de gestos e a concentração capaz de fazer com que doassem aos eventos imaginários um grande envolvimento. Mais do que isso, eles ganharam uma maior desenvoltura em cena, postura corporal, energia e expressividade vocal e física. Enfim, os estudos auxiliaram-os a aprimorar as habilidades de representação.

Desse modo, sentiram-se preparados para enfrentar a montagem de uma peça na íntegra. O desafio escolhido foi justamente um espetáculo que tinha causado um grande impacto em São Paulo, ao estreiar justamente no dia 1º de maio de 1965, no próprio Teatro de Arena. Segundo um dos criadores:

O processo todo desemboca no Zumbi, que foi **um assalto na forma de expressão**. O texto não permitia nenhum outro tipo de expressão senão aquele: não havia a psicologia do personagem, cada um representava uma função social [...]. Para fazer uma peça assim, precisaríamos (se fôssemos **convencionais**) de mais pra lá de 100 atores, mais pra lá de 30 cenários [...]. Destes fatos concretos surgiram as **novas técnicas** que estamos usando em Arena Conta Zumbi.⁵ (grifos meus).

O Grupo Dóris escolheu um texto bastante irreverente na liberdade com que brinca com as convenções teatrais. Aliás, a montagem do Arena ganhou repercussão em parte justamente pelo fato de não se limitar à crítica, e de arriscar-se a fazer uma análise política ou a trazer propostas de intervenção. Nessa obra, ética e estética andam de mãos dadas. Aliaram uma forma revolucionária ao conteúdo libertário. Este foi um espetáculo que expressou

⁵ Depoimento de Guarnieri – Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. In: GUIMARÃES, Carmelinda; ALVES DE LIMA, M. e VARGAS, Maria T. (Org.). **Revista Dionysos – Especial Teatro de Arena**. Brasília, n. 24, p. 22. out. 1978

“[...] uma recusa da cena em ser bem comportada. Acolhe-se todo tipo de humor, da fina ironia à bandalheira [...] afronta-se o bom tom” (CAMPOS, 1987, p. 140). Para enfrentar tais dificuldades impostas pelas inovações de formas não convencionais e pela aplicação de técnicas desconhecidas no panorama teatral da cidade, o grupo fez questão de realizar muitas pesquisas e ensaios de forma a preparar lenta, mas segura, a transformação de uma linguagem literária-musical, para uma linguagem abertamente cênica:

Todo mundo trabalhava e estudava. Nossos ensaios começavam **às vezes às onze da noite e iam até às duas horas da madrugada**. Se eu não tivesse o respaldo muito grande da família eu não daria conta. De vez em quando eu fico pensando, os meninos muito pequenos na época em que eu amamentava ainda e o Vanderlei (marido) levava os meninos onde a gente tava ensaiando. Ele acreditava muito no nosso trabalho. Na verdade, gostava muito do que a gente fazia. A família fica muito sacrificada. **A condição era muito precária**. Não tínhamos recursos **técnicos e financeiros**. Tinha dia que o pessoal ficava lá e **não tinha o que comer**. Eu não esqueço disso. Então eles iam lá pra cantina do SESC, onde tinha uns mantimentos. Como só tinha açúcar, eles tomavam água com açúcar **para matar a fome**. Pra dar conta de ficar lá. Todo mundo fazia vaquinha. **Meia-noite** tinha mãe de um chegando com o lanche. (Maria Inês Galvão).⁶

Este depoimento demonstra que o Grupo Dóris não tinha muito apoio da Instituição. O SESC - Serviço Social do Comércio, criado, mantido e administrado pelo empresariado do comércio e serviços foi fundado na cidade em 24/10/1960. Funcionou até 1968 em uma pequena casa à rua Coronel Manoel Alves, esquina com a rua Bernardo Guimarães. Depois se mudou para a Avenida João Pinheiro, cujas instalações ofereciam melhores condições. Mas, o importante é que fica claro na fala de Maria Inês a precariedade das condições de trabalho. Ele (o SESC) não financiava as várias instâncias e momentos da produção teatral. O grupo não possuía grandes “privilégios” como muita gente de fora chegou a pensar. O trecho do depoimento demonstra que houve um grande envolvimento das famílias, colegas, amigos, companheiros e camaradas dos integrantes. Muitas pessoas acreditavam na qualidade do trabalho desses artistas. Havia todo um suporte e apoio por fora que dava coragem para o grupo. Uma equipe dos bastidores que também dispunha de muita garra e determinação.

É sempre bom lembrar que não só o Dóris, mas todo o teatro em Uberlândia sobreviveu, nesse tempo, totalmente desamparado pelos poderes públicos.

⁶ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

Nem sequer as insignificantes verbas que caracterizam períodos posteriores - esse grupo e outros tiveram acesso.

Mas, o que atraiu estas pessoas para este e não para outro espetáculo? Existiriam ligações mais próximas com o TA (Teatro de Arena) de São Paulo?

Nossa roupagem seguia **a mesma linha** proposta por Boal e Guarnieri. A gente também trabalhava com o Sistema Coringa. A gente ia em São Paulo, falava com eles, assistíamos espetáculos e eles nos davam um **direcionamento**. Trabalhávamos dentro da boa vontade de querer fazer alguma coisa **mais séria, um trabalho de pesquisa**. Tentávamos dar um encaminhamento **mais científico** [...]. No Zumbi **veio o Boal** e deu uma palestra, fez um debate com o pessoal depois do espetáculo. **Foi importante para todos nós** exatamente por conta desse relacionamento que nós estávamos aproveitando **esse último momento** da estada deles aqui no Brasil. Porque logo depois o Boal teve que **fugir**, o Guarnieri teve que se **esconder**. Mas antes eles estiveram em Uberlândia (Maria Inês Galvão).⁷ (grifos meus).

“Para onde quer que seja jogada, a maçã sabe à macieira”. A influência do Arena é assumida abertamente. Aliás, ela é motivo de orgulho. Representa uma tomada de posição consciente na época. Os rumos que o Grupo Dóris Cunha Melgaço havia tomado possuíam muitas coisas em comum com as propostas de Boal e Guarnieri. Os traços estilísticos que ligam as experiências dos dois grupos são facilmente perceptíveis.

O TA foi fundado em 1953 e sobreviveu até 71 (passando por várias fases, como a do realismo naturalista, da nacionalização dos clássicos, dos musicais, do teatro jornal). Portanto, a “mesma linha” a que se refere Maria Inês Galvão deve ser entendida como o estilo desenvolvido na fase dos musicais. Quer dizer, a linguagem do Grupo Dóris se pautou nessa época não só pela ênfase no ator e no uso do espaço cênico em arena. Assim, seu espetáculo foi realizado com poucos recursos cenográficos, reduzindo o uso apenas aos objetos de cena considerados indispensáveis. Percebe-se que a caracterização social do personagem prevalece sobre a caracterização particular. A montagem fez uso da música como foco narrativo. Outros elementos que ligam as duas encenações são: a união do coletivo artístico, a ampliação da atuação cultural para outras áreas, o engajamento político e o comprometimento social entre o ator e o público.

As sucessivas idas de alguns de seus integrantes às apresentações do Arena em São Paulo serviram como uma das principais formas de aprendizado

⁷ SANTOS, Cláudio Alberto. Entrevista com Maria Inês Galvão. Uberlândia, 1998.

teatral para o Grupo Dóris. Afinal, ele queria fazer um trabalho que alcançasse um impacto social maior na cidade e região. Por isso, a dimensão estética necessitava de uma maior atenção. Consideraram importante ter um cuidado com a linguagem para que o que eles representassem fosse mais sincero. Buscavam uma encenação com mais verdade. Conseguiram mais do que isso. Conseguiram modernizar a cena teatral uberlandense ao aplicarem várias técnicas e propostas inovadoras no teatro local. Em suma, a partir dessa peça, o teatro da cidade estava sintonizado com a ebulição e a expansão que ocorria no teatro brasileiro e mundial.

O “direcionamento e encaminhamento científico” exposto pela diretora se deve ao fato de que buscaram na época o auxílio de alguém que havia estudado, por dois anos, dramaturgia e direção teatral na Universidade de Columbia e acompanhado de perto as pesquisas desenvolvidas pelo Actors Studio em Nova York (MAGALDI, 1984). Ou seja, alguém que tivesse recebido um aprendizado formal. Além disso, tem a ver com a perspectiva de observar e experimentar teorias na prática, com o intuito de obter um conhecimento teatralmente eficaz.

De acordo com Flávio Arciole, um dos atores do Grupo:

Como a **Maria Inês** assistia a muitos espetáculos e participava muito em São Paulo, os seus espetáculos tinham aquela linha do Teatro de Arena. E **ela trouxe isso para a gente**. E isso foi **muito importante** para nós. **Foi assim que** eu aprendi a fazer teatro e é assim que eu faço até hoje. Os meninos torcem até um pouco o nariz comigo. Falam que eu sou muito exigente. O pessoal tem muito é preguiça. Os atuais atores têm **é preguiça de trabalhar**. Porque não é fácil. Montar um espetáculo não é só escolher um texto e achar os personagens lindos. Você tem que **batalhar** em cima daquilo. Você tem que fazer **uma grande pesquisa** em cima do **texto**. Muito grande. Não só o texto em si, mas toda a leitura paralela que abarca esse **texto**. A situação política desse texto, a relação social dele, antropológica, o diabo a quatro! Sem falar nos exercícios para melhorar a atuação. De repente, você tá em cena e não sabe o porquê tomou certa postura. Mas é porque já tem o embasamento antigo de uma **pesquisa**.⁸ (grifos meus).

Flávio Arciole começou a fazer teatro em 1965 com um grupo ligado à Igreja Nossa Senhora Aparecida. Lá ele fazia peças de caráter religioso. Mas, a partir de 1968, ele entrou para o Grupo de Teatro Dóris Cunha Melgaço. Depois de sair desse grupo, Flávio dirigiu o *Ponto de Partida*, de Guarnieri e os *Fuzis da Senhora Carrar*, respectivamente em 75 e 76, com alunos da faculdade de

⁸ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Flávio Arciole**. Uberlândia, 1997.

medicina (Grupo GTACA-DADU). Nessa peça de Brecht foram barrados pelo próprio Exército. Depois de muita luta conseguiram a liberação para apenas três apresentações. Participou de mais de seis óperas montadas pelo Departamento de Música da UFU. Trabalhou como ator em outras peças importantes na história da cidade como *Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, *Esperando Godot*, de Becket e *Sarapalha e Outras Histórias*, baseado em contos de Guimarães Rosa.

Quanto ao Grupo Dóris, é preciso não esquecer que eles promoviam cursos de teatro periodicamente. Traziam grupos de fora para fazer trabalhos com os integrantes. Como já foi dito, a Maria Inês era a professora do Curso de Formação de Atores do SESC. Nele havia uma proposta pedagógica elaborada com certo rigor. Os alunos seguiam roteiros de estudos das teorias teatrais. Realizavam exercícios baseados em apostilas e livros com técnicas de Stanislavski, de Brecht e de Augusto Boal. Promoviam pesquisas internas e realizavam seminários. Recebiam a contribuição de pesquisas de pessoas de várias outras cidades.

Um dos princípios didáticos adotados mais interessantes é o do “aprender a fazer, fazendo”. Essa possibilidade de contato prático, concreto, vivenciado no cotidiano, é um poderoso recurso de aprendizado. Os atores se apresentaram em diversos espaços, como os pátios de escolas e fábricas, as praças, galpões, salas, os teatros de Ituiutaba (Vianninha) e o de Ouro Preto, entre outros. Sem dúvida, isso possibilitou um maior entendimento da dimensão visual, plástica, dinâmica e viva da arte teatral.

De acordo com as várias informações coletadas, houve um aproveitamento de vários exercícios desenvolvidos no Teatro de Arena dessa época. Desse modo, o pessoal do grupo de Uberlândia realizou exercícios de memória emotiva, vontade e contravontade, exercícios musculares, sensoriais, de memória, de imaginação, de emoção, de máscaras e rituais, aquecimento físico, vocal, ideológico, jogos de integração do elenco, exercícios com texto e sem texto. Grande parte desses exercícios visou a “desmecanização” dos corpos e a superação da “máscara social” (forma rígida, preestabelecida de pensar, agir, rir, chorar, etc.).⁹

Os integrantes do grupo usaram esses exercícios teatrais com a preocupação de mantê-los unidos à experiência. Dessa maneira, eles aparecem como uma forma de libertar os integrantes do grupo para um comportamento mais fluente em cena, pois buscavam, conscientemente, uma melhor qualidade, amplitude e vitalidade em seu processo artístico.

Em suma, a forte influência do grupo paulista sobre esse grupo mineiro é, em si, um sinal dos tempos em que o TA (Teatro de Arena) escrevia um “capítulo decisivo na história do teatro brasileiro”, pois era um “reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia

⁹ Vários desses exercícios podem ser encontrados em: BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

da atividade dramática” (MAGALDI, 1984, p. 7). É oportuno ressaltar que o papel vanguardista do Arena influenciou não só o TBC, mas outro extraordinário grupo que havia sido fundado em 1958: o Oficina (DA SILVA, A. S. 1981).

Como Maria Inês Galvão aponta, na sua fala, Augusto Boal, que já havia sido preso por quase três meses em solitária e torturado pelos militares, partiu em 1971 para o exílio na França, depois Itália e Argentina, entres outros países. O agravamento da brutalidade da Ditadura Militar tentava sufocar as resistências. Boal era praticamente o último membro a deixar o teatro de Arena. Depois desse esfacelamento o grupo chega ao fim (MAGALDI, 1984).

Logicamente, a montagem do Grupo Dóris Cunha Melgaço aconteceu no período em que o Arena conheceu o seu campo mais limitado de produção. Momento em que perde a “face mais importante da sua configuração como grupo de teatro, que é a **constante atualização** das suas propostas diante das transformações históricas” (ALVES DE LIMA, 1978, p. 61).

Dito isto, discute-se, a partir de agora, alguns elementos, dimensões e aspectos que mais destacaram-se no espetáculo montado em Uberlândia. Inicia-se com a reflexão sobre a sonoplastia da peça. Nesse sentido, Maria Inês Galvão informa que:

Tinha um músico aqui em Uberlândia. Inclusive, um músico bem conhecido, **o Caju**. Foi ele que **orientou** muito no começo, entendeu? **Tirava** as músicas para a gente e passava pro **Zico**. Tinha também uns rapazes que também ajudavam. Sempre aparecia alguém para colaborar, pra dar uma força quando o espetáculo estava para acontecer e não tinha quem tocasse. Nós ganhamos uma bateria. **A percussão era ao vivo**. A sonoplastia era **ao vivo**. Tudo acontecia dessa forma. Mas, o acompanhamento da peça Zumbi **não era fácil**. Eram arranjos difíceis. Upa Neguinho do Edu lobo é um exemplo. No entanto, o espetáculo **aconteceu** (ALVES DE LIMA, Mariângela. 1978, p. 61).

Tanto na peça do TA quanto na montagem do Dóris, a linguagem musical foi preponderante. Em ambos os casos, convidaram músicos de fora do grupo para executarem as partes instrumentais. Mas, seja pela complexidade da movimentação em cena, ou seja, pela necessidade de uma maior desenvoltura, os integrantes do grupo ficaram responsáveis, sobretudo, pela parte do canto e interpretação dos papéis. Alguns membros do grupo de Uberlândia estudavam música no Conservatório Cora Pavan Caparelli.

As gravações que serviram de referência para o Caju e para o Zico foram as de um Lp mono que registra as partes musicais do espetáculo do Arena.¹⁰ A

¹⁰ ARENA CONTA ZUMBI. **Teatro de Arena de São Paulo**. (LP) Som Maior. 1965.

execução do violão e a direção musical nos ensaios e apresentações ficou por conta do Zico, então também professor de violão no SESC. A parte das percussões ficou por conta de amigos dos integrantes do grupo.

Considerando as indicações fornecidas pelos atores e pela diretora do grupo quanto à fidelidade às músicas e à dramaturgia original, pode-se afirmar que nessa peça a música comunica o texto, assume uma posição e revela comportamentos. Ela possui os papéis de ser parte integrante da ação, de apresentar os personagens e de acrescentar algum comentário. A música é um veículo para as idéias e ações dispensando assim a disposição meticulosa das peripécias na ação dramática. Em alguns poucos momentos serve de fundo, em outros, acentua o clima e enfatiza um momento exato do espetáculo.

Analisando o espetáculo do ponto de vista de sua estrutura e do modo como as cenas se organizam dentro do conjunto, percebemos que a sonoplastia ao vivo foi ao mesmo tempo um recurso de foco narrativo e de junção orgânica de um todo. Desse modo, as músicas desempenharam um papel muito mais relevante do que se prestar apenas à função de preencher espaços vazios. Elas foram um componente dramático fundamental no desenrolar da peça. Os músicos, assim como os atores ficavam sentados ou em pé, à vista do público. É interessante observar que, na maioria das vezes, as músicas não eram cantadas simultaneamente pelo público. As emissões musicais estiveram sob responsabilidade exclusiva dos músicos-atores.

Para Camargo

[...] a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita, por se ajustar plenamente na constituição material do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos (CAMARGO, 1986, p. 61).

Quanto ao **trabalho dos atores** podemos discutir sobre alguns aspectos a partir das evidências analisadas criticamente:

[...] era um espetáculo muito **dinâmico**, a gente se movimentava bastante. Havia **muitas marcações** de gestos, mímicas, essas coisas, né? Um ficava ajoelhado aqui, outro corria, outro se levantava ali. **Era muito movimentado.**¹¹ (grifos meus).

Essa fala é considerada emblemática dentro do conjunto das entrevistas e jornais. A montagem do *Zumbi*, em Uberlândia, conferiu à expressão corporal uma importância nunca recebida na cidade. Maria Inês Galvão viu na

¹¹ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Flávio Arciole**. Uberlândia, 1997.

movimentação dos atores algo fundamental. O conceito de marcação cênica foi praticado numa perspectiva que englobou todos os movimentos executados pelos personagens, entradas e saídas de cena, expressão simbólica das relações afetivas, posturas corporais, mímicas etc.

Assim, não houve muita abertura para o improviso, pra não dizer que quase foi abolido, pois todas as cenas tiveram uma composição que levou em conta uma dimensão espacial que tendia à precisão. Existiam momentos pré-determinados em que os atores se portavam como jogadores de futebol em campo, em que se jogavam desordenadamente no chão, em que ficavam deitados de costas, entre outros. Havia esquemas que se repetiam em diferentes situações como quando o ator solava, se ajoelhava ou quando todos cantavam uns para os outros e cantavam o refrão para a platéia.

São experimentadas diferentes formações dos atores no espaço como o semicírculo, o triângulo, o círculo e o quadrado. Fazem filas paralelas, dividem o elenco em lados. Os atores simulam diversos papéis sociais com a expressão corporal - como remadores de barco, escravos com as mãos amarradas nas costas, bailarinas, capatazes, bandeirantes, negras sambando, bispos, etc. Considerando que não havia figurino e nem um cenário que ajudasse na caracterização de cada personagem, eles deram maior ênfase ao uso da expressividade do próprio corpo.

De acordo com as informações obtidas constata-se que a maioria dos atores gesticulava muito. Em geral, os gestos foram largos, amplos, fluidos. O exaustivo processo de ensaios aliado ao aprendizado nos cursos e na própria prática levou-os a tornar visível a teatralidade das cenas. Quer dizer, realizaram as ações com uma intensidade e uma forma distinta da usada na vida cotidiana.

A gente trabalhava com o **sistema Coringa**. Sabe como é que é? Queríamos um trabalho mais sério. O começo foi por aí.¹²

E os grupos amadores viviam de uma maneira geral dessa experiência do Arena, que é o teatro do **ator**. Quer dizer, onde é o ator que tem que subir em cena e é ele que tinha que **fazer tudo**. Eu acho que a experiência do Teatro de Arena que era um teatro **desprovido de coisas** ou um teatro onde se utilizava o **Sistema Coringa** em que os atores representavam todos os papéis. De repente, um homem vivia uma mulher e um louco na mesma peça. Quer dizer, uma restrição do número inclusive de atores para representar os personagens para que o espetáculo pudesse ficar com o **custo mais barato**.¹³ (grifos meus).

¹² SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

¹³ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Luiz Alberto de Souza**. Uberlândia, 1997.

Longe do gigantismo espetacular, esta é uma peça que devolve o teatro aos seus dados mais básicos e efetivos. Utilizando um mínimo de recursos externos ao próprio corpo dos atores, eles criaram uma realidade teatral que evidenciou, em alguns momentos, suas próprias convenções. Ao invés de pretender promover a ilusão do real é marcante a relação entre a simplicidade dos meios empregados e a riqueza da transposição simbólica por parte do público.

Nas apresentações via-se em primeiro plano não o cenário, os figurinos, ou os adereços, mas os **corpos** dos atores nas mais diversas **ações**. O uso da habilidade não-verbal, isto é, a capacidade que tiveram de comunicar-se dispensando palavras por meio de gestos, posturas, posições, olhares e atitudes mostra a tônica da montagem na totalidade corpórea. É claro que tal linguagem, por sua vez, cobrou uma grande concentração dos participantes a fim de que pudessem estar atentos às marcações estabelecidas nos ensaios, a rapidez e domínio de diversos movimentos e, sobretudo, o tonopostural - com a finalidade de proporcionar a boa disposição, resistência e elasticidade.

O ritmo é um dos elementos que se destacam nas apresentações. A sua relevância pode ser percebida no fato de que ele é a referência fundamental na realização da música e das marcações cênicas. Ele também está bastante presente nos gestos, nas respirações, nas falas e até nas emoções e sentimentos representados.

Segundo Boal, o Coringa foi empregado pela primeira vez no Zumbi e se caracteriza pela socialização dos personagens: “por isso interessa eliminar a **identificação** ator-personagem, que é responsável pelo fato de ser muitas vezes difícil para o espectador distinguir entre a necessidade social e a vontade individual” (BOAL, 1985, p. 21).

É importante esclarecer que a encenação desse espetáculo possui vários elementos que impedem a existência de uma identificação semelhante ao do teatro ilusionista. E isso se deve não apenas à adoção do Sistema Coringa. Há uma série de convenções e sugestões quanto aos personagens, lugares e situações que depõem contra tal perspectiva. Os próprios espaços onde são apresentados os espetáculos não favorecem uma identificação plena do tipo aristotélico. Além disso, há outros elementos cruciais. Os atores se valeram de alguns procedimentos que tornaram menos rígida a distinção palco-atuantes/platéia-espectadores. Isso pode ser percebido na quebra da convenção da “quarta parede” - só para citar um exemplo.

Ao invés de usar um **figurino** a gente **usava um uniforme neutro**. Todos os personagens **vestidos iguais**. Só se reconhecia um personagem por um detalhe que era acrescentado na hora e tirado ou pelo próprio texto. O Grupo Dóris trabalhou com esse uniforme

durante muito tempo. Era o uniforme do grupo e **pronto!**"¹⁴ (grifos meus).

O próprio uso de um uniforme neste e em vários outros espetáculos mostra como não se buscava estabelecer a identificação do ator e do público com o personagem. A desmaterialização do cenário por meio do jogo da pantomima que sugeria os elementos materiais promoveu um necessário uso da imaginação dos atores e do público gerando certo distanciamento. Ao recusar o transe hipnótico do naturalismo psicológico também evitaram envolver o espectador emocionalmente. Ao invés disso, objetivava-se a demonstração de sujeitos sociais e acontecimentos mais amplos.

E quanto à **iluminação**? Como resolveram as dificuldades impostas pela precariedade de condições?

Foi a primeira iluminação que teve em Uberlândia. Esses **spots** foram feitos de lata de óleo. Nós fizemos toda uma iluminação de **lata de óleo**. Fez cabo e caixa de iluminação. Aquela coisa toda. Mas quem cuidava da iluminação era o Alexandre. A única iluminação que tinha era o canhão do **Uberlândia Clube**. Mas eles não emprestavam de jeito nenhum. Então, a gente só usava quando fazia espetáculos lá. Então, **nós construímos** o primeiro equipamento de luz e de som adaptado para teatro na cidade.¹⁵

Depois da iluminação feita à base de óleo, mandamos fazer umas **caixas pretas de alumínio** com lâmpada comum dentro. A gente usava **vela**, essas coisas.¹⁶

A importância conferida à iluminação – ao ponto de se envolverem na sua construção – é uma pista de como a mesma desempenhava um papel significativo em cena. Pode-se dizer que ela cumpriu o papel de sugerir mudanças de ambientes e tempos. Claro que também possibilitava a visibilidade desejável. A iluminação serviu para acentuar a atmosfera, dando vida a essa peça sem cenários. Desse modo, ela tornou o espetáculo mais completo em termos de plasticidade. Muitas vezes, ao invés de refletores, usaram lâmpadas comuns, velas, fósforos, lanternas, canhões improvisados e o escuro. Também fizeram experiências com efeitos extraídos a partir dos focos de luz, filtros, contra-luz,

¹⁴ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Luiz Alberto de Souza**. Uberlândia, 1997.

¹⁵ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

¹⁶ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Luiz Alberto de Souza**. Uberlândia, 1997.

luz diagonal, luz geral branca, luz de ribalta ou a luz de chão em que o refletor ficou posicionado no piso.

O material da iluminação geralmente era instalado de uma maneira que fosse percebido pelo espectador (mesmo que não fosse intencionalmente) e isso se constituiu em mais um elemento que depôs contra a construção ilusionista do espetáculo. O emprego de latas de óleo, caixas de alumínio, velas e material desse tipo não deve ser visto com sensação de pena por não se ter “melhores condições”. Pelo contrário, a inteligência e capacidade criadora do Grupo Dóris moveu-se dentro de suas condições sociais reais, verdadeiras, adversas.

A organização e a própria escolha do **espaço** onde a peça vai ser apresentada se colocou como uma opção e não como necessidade. Veja leitor(a) que lugar o Grupo Dóris escolheu para a estréia do Zumbi:

Nós reformamos o **Círculo Operário** com a colaboração de todo mundo. Todo mundo virou pedreiro, todo mundo virou pintor. Foi muito engraçado por que a única tinta que nós conseguimos foi uma de uma senhora que fazia uns trabalhos nos apartamentos, tudo **de florzinha**. O rolinho era tudo de florzinha. Então, ela foi pra lá junto com os meninos e pintou o teatro. **Cada parede de uma cor** com aquelas florzinhas estampadas. **Foi ótimo**.¹⁷ (grifos meus).

Na maioria das situações “os atos valem mais do que palavras”. Nesse caso, a escolha reflete um claro vínculo do grupo com a classe trabalhadora, isto é, com aqueles que se encontram distantes do poder econômico e político. A forma como se apropriaram do espaço mantido pela classe trabalhadora na cidade demonstra a disposição costumeira do elenco. Nessa mesma sede do Círculo Operário de Uberlândia, em anos posteriores, também funcionou uma emissora de rádio.

Para os atores, muitas vezes, o material usado não foi o desejado. Mas, esta “pobreza” não significou necessariamente desleixo ou “feióra”. Para a primeira apresentação nada melhor do que um espaço novo e que tivesse a impressão digital do Grupo. Era a inauguração de um espaço inédito para o teatro. “Todo mundo virou pedreiro, todo mundo virou pintor”. Isto quer dizer que havia uma identidade muito grande com essa classe social. *Zumbi* valia à pena. Aliás, vale lembrar que o tema da exploração do trabalhador está presente em várias outras montagens do Grupo Dóris Cunha Melgaço, como *Reconstrução* e *Cadeira de Balanço*.

A tarefa a que se dispuseram marca o início de uma série de acontecimentos de importância na trajetória desse grupo. Eles não tinham preguiça. Pelo contrário,

¹⁷ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

a sua garra, vontade transformadora e perseverança funcionaram como uma força propulsora de um conjunto de atividades precursoras na cidade.

Também fizeram apresentações nas próprias indústrias a partir de convites dos sindicatos dos operários. Uma das propostas de trabalho do grupo era que o SESC cumprisse seu papel. Apesar de ser mantida pelo patronato, tal instituição atendia ao comerciário e ao operário, pois nesta época o SESC englobava o comércio e a indústria. O pessoal do grupo tinha como objetivo oferecer arte para os trabalhadores. Esta é uma missão que, nesse período, cumprem com firmeza e dedicação.

Depois de terminada a reforma e a realização de várias apresentações o grupo realiza, paralelamente, em setembro de 1970, um curso destinado a todos os interessados, constando em suas disciplinas, aulas práticas de Interpretação, Improvisação e Expressão Corporal. Mas, os operários não estavam tão interessados no teatro político como os estudantes. O público estudantil possuía uma euforia que atraía e exercia um fascínio maior sobre o Grupo Dóris. A classe trabalhadora desse período não estava tão mobilizada. Na cidade e no país, de forma geral, foram os jovens da classe média que assumiram a vanguarda na luta contra a Ditadura.

Acho que o espaço que considero mais importante nessa época para nós nos apresentarmos foi o **DAGEMP**. Porque era uma época muito **difícil de conseguir espaço**. E eles estavam **sempre abertos** para nos receber. Eu acho que isso **foi muito bom**. Isso nos deu **muita força**. Essa história de participar de perto fez com os meninos **amadurecessem** muito também. Porque naquela época o DAGEMP aqui em Uberlândia. **Eles tinham um posicionamento político muito bom**. Então, isso ajudou o grupo a ter mais segurança e a **acreditar** que o trabalho deles atendia a uma **expectativa**.¹⁸

Esse espaço a que se refere à diretora teatral é o do primeiro DAGEMP em frente ao Cine Bristol e não o segundo, que se localizou na rua Machado de Assis. Nesse lugar, após o espetáculo, os alunos empurravam as cadeiras para os cantos e aquilo ali transformava-se em um centro cultural onde funcionava um bar. Era o pessoal universitário que se reunia lá à noite para tomar sua cerveja e discutir política. O espaço promovia muitos eventos culturais, onde muitos grupos da cidade se apresentaram.

A receptividade do DAGEMP é explicada, em parte, por seu posicionamento francamente contrário aos militares. Para os seus integrantes, estimular o Grupo Dóris a fazer trabalhos cada vez mais críticos era percebido

¹⁸ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

como algo extremamente positivo. De certa forma, o teatro era porta-voz de seus anseios e percepções.

Nessa época, em Uberlândia, havia outros espaços como o Cine Teatro Dom Bosco, na Igreja Nossa Senhora Aparecida, o Cine Teatro Fátima (nos fundos da Igreja Nossa Senhora de Fátima), o palco do Colégio das Irmãs (Colégio Nossa Senhora das Lágrimas) e o palco do Conservatório na rua Santos Dumont e todos eles apresentavam em comum o fato de serem inspirados no teatro italiano, que sempre predominou na cidade e no país.

Definitivamente, esta espacialidade não interessava aos membros do grupo. Em vez “do palco italiano, psicológico e intimista, subordinado à perspectiva e ao ‘ponto de fuga’ da visão analítica” (KÜHNER, 1971, p. 69) eles preferiram o envolvimento, a revalorização da linguagem facial, do gesto corporal, a interação dinâmica e viva de aspectos visuais e sonoros do teatro em arena nos espaços estudantis e operários.

Esta foi uma **opção** que levou em conta o projeto visual de encenação e ao mesmo tempo proporcionou profundas conseqüências e significados políticos e sociais na linguagem. A dimensão política da atividade teatral não está apenas no conteúdo dos textos dos espetáculos, mas também no como, para quem e o porquê a peça é apresentada. A partir de tal perspectiva, a escolha dos espaços e a **forma** de uso dos mesmos empreendida pelo Grupo Dóris certamente foi uma ousadia que expressou significados coerentes com o conteúdo do texto.

A disposição espacial básica foi a de que o elenco era rodeado pela platéia. Isto é, em termos espaciais é muito mais democrático do que o palco italiano, onde o espectador fica bem mais distante e tem uma percepção influenciada pela bidimensionalidade da cena teatral. O aspecto democrático também está na altura, uma vez que os atores ficam no mesmo nível da platéia. As referências à dimensão vertical e horizontal devem ser acompanhadas de outras. Como os atores ficam rodeados pelos espectadores e não separados deles, as dimensões de ambos (palco/platéia) partilham da mesma perspectiva (dentro para fora) e vivenciam juntos os aspectos relacionados com a lateralidade e o volume.

As percepções sonoras também sofrem modificações. Chega a ser divertido perceber os sons vindos de diversas direções sendo captados de forma diferente pelos dois ouvidos. Enquanto na separação tradicional do palco italiano o som vem sempre da frente. Esta é uma perspectiva sonora tridimensional, como a visual. O espaço em arena apresenta maior diversidade de sensações espaciais (cima, baixo, esquerda, direita, dentro, fora, etc.). Sobretudo, aproveita amplamente as vantagens da percepção humana e isso já é o suficiente para conferir uma dimensão mais justa ao poder transformador do som.

Em arena, os pontos de referência para o ator são muito mais vastos. Por isso, ele atua com o corpo inteiro. Não dá para enfatizar apenas o rosto. Também não há pausas para a interpretação. O ator não sai totalmente de cena. Quando

não está contracenando está ao lado de alguém da platéia. É uma atuação contínua. Além disso,

[...] a utilização da arena é uma escolha que enfatiza o **ato social** do teatro. Para atuar com a energia correspondente a 360 graus a representação necessita **do diálogo**, da resposta em diferentes níveis (ALVES DE LIMA, 1978, p. 56). (grifos meus)

A diversidade de lugares que este espetáculo ocupou é bastante ampla. Isto porque a encenação possuía uma flexibilidade que permitia adaptar-se com facilidade aos mais diferentes espaços. Normalmente, apresentavam-se em ambientes sem fundos e não eram resguardados por cortinas ou coxias. Os palcos eram abertos por todos os lados. Os atores e atrizes foram lançados no espaço e tiveram que atuar ali sem ter qualquer lado para onde pudessem fugir.

Isto, por sua vez remete-nos a uma perspectiva distanciada do monoideísmo dos edifícios teatrais. De acordo com Cruciani e Falletti,

[...] se olharmos para a extensão, cronológica dos eventos que se assinalam sob a locução ‘história do teatro’, tem-se a surpresa de perceber o quanto é limitada a seção pertinente ao edifício teatral como lugar específico, projetado e aparelhado para espetáculos (1999, p. 19).

“De uma faísca se queima a vila”. Em novembro de 1971, numa promoção conjunta do Grupo Dóris, do SESC e da Prefeitura Municipal, é realizado o 1º Festival de Arte. Nele se apresentaram os grupos: Teatro Jovem (São José do Rio Preto) com a peça *Os Cegos*, de Michel Ghelderade; Novo Brasil (São Paulo) com a peça *A Morte de Deus*, de Jair Antônio Alves; Teatro Uberaba apresentando, de Pedro Bloch, *Morre um gato na China*; PUTZ (Uberaba) com o espetáculo *Os Monstros*, de José Humberto Rodrigues; Teatro de Ribeirão Preto que leva à cena a peça de Gogol, *O Inspetor Geral*; e o TEMA (Frutal) com a já famosa *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.¹⁹

Este festival contou com uma exposição de pintura, concursos de contos e de poesias. Diversos artistas da cidade e de fora participaram. Tal evento surgiu como a forma encontrada pelo grupo para se restaurar emocionalmente face ao processo extremamente doloroso e agressivo da morte de uma integrante do grupo. Contrariando os princípios do grupo de não participar de eventos promovidos por multinacionais imperialistas, **Dóris Cunha Melgaço** morreu num trágico acidente de trânsito quando participava de uma gincana promovida

¹⁹ **Jornal Tribuna de Minas**. Uberlândia, 23 de novembro de 1971.

pela Shell. Todos foram pegos de surpresa. Ainda jovem e com toda uma vida pela frente, de repente e sem preparação alguma, Dóris havia partido para não mais voltar. Como diz o ditado “a hora é incerta, mas a morte é certa”.

Fazer um evento grandioso apareceu como uma maneira de ocupar ainda mais os corações e mentes de todos da equipe, para assim conseguirem sair daquele momento de profunda tristeza. A partir desse festival, em homenagem à companheira morta, colocaram seu nome como nome do Grupo. Antes, ele era conhecido apenas como “Grupo do SESC”. Isso, por sua vez, mostra a amizade, a admiração e o respeito mútuo entre os participantes deste coletivo. De fato, os amigos, mesmo ausentes, estão presentes.

“Um fósforo acaba um palácio”. Outra atividade realizada pelo grupo foi o lançamento, nesse ano, de um dos raros jornais culturais de resistência política que se tem notícia na cidade. No primeiro número há uma entrevista com Augusto Boal. Sem dúvida, uma ação extremamente perigosa e arriscada para a época.

Para encerrar a temporada do Zumbi, o grupo organizou e promoveu a *Noite dos Mascarados*, no DAGEMP. A máscara esconde, mas também revela. Como era de se esperar, os militares não permitiram que ninguém usasse máscaras. Os jovens tentaram argumentar a respeito da necessidade de se usar máscaras nessa festa, pois caso contrário, ela perderia todo o seu sentido inicial. Mas os militares, mesmo com toda a insistência, mais uma vez foram irredutíveis. Nada poderia ser ocultado. Eles se achavam no total direito de interferir na vida alheia. Afinal, “as leis vão aonde as querem os reis”.

Apesar das limitações impostas, os membros do Grupo transformaram o espaço emprestado do DAGEMP numa boate. A decoração foi bastante criativa em termos de produção artística. A boate foi toda coberta com as únicas coisas que conseguiram: jornal e caco de vidro. Fizeram divisórias de jornal e construíram globos com isopor e cacos de vidro. Eles não tinham recursos. A produção plástica foi coordenada pelo Dalvo e Luiz Alberto de Souza.

O Grupo Dóris tentava determinar, ele próprio, às leis à qual obedeceria. Mas, não era fácil:

Sempre a gente ficava naquela: ‘Ah, eles vão aparecer aqui durante o espetáculo’. **Como aparecia.** O espetáculo para ser levado tinha que ter seu **carimbo, com as falas tal, tal e tal.** ²⁰ (grifos meus).

A gente tinha uma **pressão** muito grande que era a **Censura.** Na época, nós éramos permanentemente **vigiados,** nós éramos **acompanhados.** Todo ensaio geral tinha que vir todo o pessoal do **DOPS** pra assistir os espetáculos. Mas, você sabe como é **a**

²⁰ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Flávio Arciole.** Uberlândia, 1997.

juventude, né? Na hora do ensaio geral faz aquela apresentação, mas, no outro dia você faz outra totalmente diferente. No fundo eles (a Censura) **não alcançavam a proposta** do nosso trabalho. Isso não era repassado para a Censura. Era realmente muito desgastante. Nossa posição diante deles era essa: **um bando de imbecis**. No dia do ensaio geral a gente declamava mesmo, ninguém **encenava**. E depois a gente fazia o espetáculo **da maneira que a gente acreditava que deveria ser feito**.²¹ (grifos meus).

Os ouvidos dos reis têm horror à verdade. Essas fontes deixam clara a ação da Censura em relação aos espetáculos apresentados. Mostram momentos em que ela tentou impedir a livre expressão artística. Possivelmente, sua existência de fato está presa à produção e reprodução de uma realidade simbólica indissociável de sua função política, pois, como afirma Khéde (1979):

[...] todo censor trabalha sobre a ótica do seu ser social, isto é, o que ele representa na sociedade. Portanto, ele está sempre defendendo aquela classe social à qual pertence em detrimento das outras (p. 34).

Nessa perspectiva, é de se considerar que nessa fase o censor defendeu ostensivamente os interesses da burguesia, em nome da Segurança Nacional, e lutou contra a classe trabalhadora.

O absurdo é que a censura policial sempre tratou os grupos amadores nesse período da mesma forma que os profissionais. Exigiram a mesma documentação e o cumprimento das mesmas normas, quanto a textos, espetáculos, cartazes e programação. A ojeriza dos militares ao teatro deve-se, em grande parte, aos rumos tomados por ele a partir da segunda metade dos anos 50. As peças assumiram um tom cada vez mais aberto de reivindicação, apontando os problemas e exigindo justiça social e protestando veementemente contra a desigual distribuição de rendas no país.

“É verdade que o fruto proibido é mais doce?”

Havia muita disposição, muita **garra**. Demais, demais. Até hoje eu fico pensando como é que a gente **acreditava tanto** no trabalho que conseguia produzir o que a gente produzia. Porque o trabalho não era só meu. **O trabalho era do grupo**. Porque se os meninos não tivessem entusiasmo, não quisesses fazer, não me **cobrassem e não me pressionassem**. Eles me pressionavam o tempo inteiro, nós vamos ensaiar, nós vamos fazer e **vai dar certo**. No dia do espetáculo tinham

²¹ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

cuidados com **os mínimos detalhes**. De uma vir e tomar conta do meu filho para eu poder sair.²²

“De uma única fagulha nasce um braseiro”. O forte interesse e a persistência na execução das tarefas expressam que tinham grande convicção. Possivelmente, essa intensidade e vigor também possuíam relações com o fato de que é mais ardente o desejo de conhecer coisas desconhecidas do que o de rever coisas conhecidas. Desejavam com mais intensidade coisas novas do que conservar as que já tinham.

A diretora do grupo deixa bastante claro que era um empreendimento coletivo. Percebe-se que a atuação dos atores no grupo, na sua maioria, foi de um trabalho de equipe. Os atores, geralmente mesmo em tarefas específicas, entendiam a natureza do processo teatral e acompanhavam o desenvolvimento do todo. Sabiam da história. Internamente no grupo, cada um procurava colaborar com o que era possível. Mesmo que as condições subjetivas fossem bastante favoráveis, esses artistas tiveram que lidar com o difícil aprendizado de não agredir o semelhante, de aprender a comunicar-se, de interagir e de decidir em grupo.

Sem dúvida, as apresentações do *Zumbi* foram resultantes de uma produção grupal em todas as instâncias. É realidade concretizada pela dedicação de muitos e direcionada a mais pessoas ainda. A própria encenação é uma vivência comunal, em que as relações solitárias são ínfimas comparadas com o fato de ser vivenciado em coletividade. São pessoas que, não apenas vivem aqueles momentos conjuntamente graças às apresentações realizadas, mas também se sentem solidárias umas com as outras e têm consciência de formarem juntas uma unidade social orgânica: o Grupo Dóris. Quer dizer, as encenações favoreceram a criação de uma pequena **comunidade** enquanto um fato concreto, que deixa de ser uma realidade potencial na vida social para se tornar uma realidade efetiva.

É importante ver as relações entre o sentido do texto teatral e o contexto histórico, pois, o **aspecto semântico** também revela aspectos primordiais de uma obra de arte. Como este é um caso em que as idéias são veiculadas sob a forma figurada – por meio da alegoria – a história do presente é discutida por meio da história passada. Isto é, conta-se o passado visando discutir o presente. Na realidade, a integridade da peça permite a leitura do ponto de vista estrito do acontecimento histórico, conhecido como **Palmares**, como também à luz dos fatos concretos que ocorriam na época em que a peça foi encenada. No entanto, em ambos os casos, o tema central da discussão é a libertação do oprimido e a violência das classes dominantes.

²² SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

Personagens como Domingos Jorge Velho, Dom Ayres, Bispo, Mordomo, Zambi, Ganga Zumba, negro, negra, cantador 1, 2, 3, soldado 1, 2, 3 e Dandara, entre vários outros, caracterizam-se por uma nítida função social. É evidente que muita gente já escreveu sobre o Quilombo dos Palmares. Acredito que o leitor(a) possivelmente conhece esta história melhor do que o autor desse artigo. Mesmo assim, vale lembrar que Ganga-Zumba foi quem organizou esta sociedade negra. Seu reinado foi um tempo de prosperidade para seu povo. Foi um grande administrador e estadista. Zumbi se destacou por suas habilidades como guerreiro e estrategista. Suas táticas de guerrilha foram e até hoje são inspiradoras. A contribuição cultural africana no Brasil é vasta, complexa e decisiva. Nessa peça ressaltam-se os aspectos ligados à rebeldia, transgressão, revolta e insubmissão dos descendentes de africanos (especialmente dos povos bantus).

Essa peça é um golpe certeiro na indiferença e na apatia. Ela questiona a omissão e o conformismo. Segundo Martins:

Zumbi “é uma fábula ‘universal’, na medida em que se apresenta como uma história de heroísmo e luta pela liberdade, no sentido mais amplo. Mas engloba também uma série de notícias publicadas nos jornais da época em que foi escrita. Assim, os últimos acontecimentos – reais – são inseridos dentro do panorama de fábula literária (MARTINS, 1980, p. 101).

Os personagens usam uma linguagem eminentemente popular. Pode-se perceber, de modo bem claro, o caráter ativo, dinâmico e **dialético** da conversa nesse roteiro. O diálogo fica interessante na medida em que a troca de palavras modifica as situações e fornece elementos para que os personagens tenham influência ativa uns sobre os outros. Nesses momentos, falar significa fazer, agir.

Trata-se de uma luta muito **linda** na verdade. É luta que vence os tempos é luta pela liberdade. (Introdução)²³

É na briga que se pode ganhar.²⁴

Dizem crenças antigas que viver não é lutar, que sábio é o que consegue o mal com o bem pagar, quem esquece suas próprias vontades, quem aceita a não ter seus desejos é tido por todos um sábio. É isso que eu sempre vejo, é a isso que eu digo: não! (Tempo de Guerra)²⁵

²³ GUARNIERI, G.; BOAL, A.; LOBO, E. **Arena conta Zumbi**. Revista de Teatro – SBAT, Rio de Janeiro, p. 31, nov./dez. 1970.

²⁴ Idem.

²⁵ Ibidem, p. 48.

Esses trechos selecionados de falas e canções fazem parte de momentos diferenciados da peça. Quem conhece nem que seja um pouco as poesias e peças de Bertolt Brecht, logo nota as similaridades entre estes trechos do texto do *Arena* e a obra desse artista alemão, especificamente uma poesia chamada *Aos que virão depois* (ou *Aos que vão nascer*). Em tais casos, a coluna cervical do texto é a necessidade indispensável da RESISTÊNCIA. É preciso romper com as ilusões de harmonia, concórdia e tranqüilidade quando existe a mutilação das potencialidades do ser humano. Esta é uma reação impregnada de humanismo, pois “o açoite bateu, o açoite ensinou, bateu tantas vezes que a gente cansou”.²⁶

Percebe-se que não é uma sensibilidade individualista, pelo contrário, é a afirmação da condição humana **plena para todos**. É não querer ser tratado como coisa. Como disse o filósofo brasileiro, Carlos Guimarães: “estar contra o que negar o mundo e o homem é afirmar o mundo e o homem” (1971, p. 38).

É uma “luta muito linda” porque ela expressa uma tomada de partido do homem. Isso significa dizer que não aceitam, sob quaisquer pretextos, aquilo que os aniquilava e os matava. Negando o que lhes negavam, eles se afirmaram e se fizeram superior, pois a consciência dá grandeza à ação.

Lembrar que em 70 e 71, sob o jugo do AI-5, quando a noite se fez mais escura do que nunca, talvez ajude o (a) leitor(a) a entender melhor o sentido de lutar pela liberdade. Este era um momento em que o ar tornou-se pesado, como se o gás lacrimogêneo estivesse espalhado por todos os lugares permanentemente. As regras do jogo eram mudadas ao bel prazer dos ditadores. A **repressão** descia impiedosa. No país, a tortura e os assassinatos dos “inimigos internos” (os “comunistas”) não foram ocasionais, mas sistemáticos e resultado da ação das Forças Armadas.

A repressão em Uberlândia foi particularmente intensa devido em grande parte a um “incidente”: o famoso “quebra-quebra” acontecido na cidade, em 1959. No mês seguinte ao fato, houve um aumento significativo do contingente policial local. Posteriormente, a Delegacia Regional foi provida de um aparelho de radiofonia e a cidade com uma instalação de um Departamento do DOPS. Todavia, somente em 1962 que Uberlândia dotou-se do aparato repressivo solicitado desde o “quebra-quebra” de 59. Segundo Almeida:

Em vez de penitenciária regional, tornou-se sede Regional de Polícia, com jurisdição sobre dezoito municípios, sendo a partir de então, favorecida por medidas diversas de aparelhamento repressor, tais como veículos, sistema de comunicação e, sobretudo efetivos militares

²⁶ GUARNIERI, G.; BOAL, A.; LOBO, E. **Arena conta Zumbi**. Revista de Teatro – SBAT, Rio de Janeiro, p. 31, nov./dez. 1970.

[...]. Tornou-se também sede do Sexto Batalhão de Caçadores do Exército Nacional, o qual foi transferido da cidade de Ipameri/Goiás, onde era sediado anteriormente (ALMEIDA, 1992, p. 45).

Assim, respondendo a sublevação popular de 1959, o aparelho repressivo da cidade sofreu reparos de caráter permanente, que repercutiram ao longo das décadas posteriores. A fala seguinte oferece algumas pistas sobre o caráter das ações desempenhadas nessas instituições militares:

[...] entre os seus métodos, estavam o **choque nos órgãos genitais**, a **tortura do sino**, que só faltava deixar o indivíduo surdo, e a **queima de partes do corpo** com o cigarro. Mas, o método mais cruel de todos, eu sofri na pele – era o **escovão**. Juntavam uns quatro ou cinco torturadores, pegavam o preso, algemavam e afogavam em grandes tinas repletas de **urinas e fezes** [...]. Um militante nosso Paulo Maluf Wutke, cujo pai era professor da Veterinária (Faculdade) em Uberlândia, presenciou toda essa tortura que sofri [...]. Entraram fezes nos meus ouvidos, tanto que **até hoje tenho problema** no aparelho auditivo.²⁷

Esse depoimento é de Jarbas Marques, militante de esquerda preso por seu envolvimento com o MR-21 (Movimento Revolucionário 21 de abril), um grupo de guerrilha urbana liderado pelo jornalista Flávio Tavares, que tinha como base de ação o Triângulo Mineiro. O grupo “caiu” na cidade de Uberlândia. Ao todo, eram 22 membros que depois de capturados, conheceram os horrores dos porões do regime militar na cidade e região.

Há certos momentos da peça teatral em que se expõe a consciência da brutalidade das forças repressivas. Todavia, contrastando com a denúncia da opressão, também encontra-se no texto teatral algumas propostas do que se entendia por liberdade:

Ser livre é trabalhar, vigiar e poder continuar senhor de si. Vamos fazer o mundo do nosso jeito [...]. Liberdade é o trabalho que dá. E o trabalho só é livre quando se é dono dele. Fazendo ele pra nós e não nós pra ele como esses brancos sem vergonha quer. (Construção dos Palmares)²⁸

Compreende-se que a liberdade está na ação concreta de mudar os rumos das coisas dando outro sentido, outra possibilidade histórica. A liberdade está

²⁷ MARQUES, Jarbas. Entrevista. **Jornal Opção Cultural**, Goiânia, 27/10 a 02/11/96.

²⁸ MARQUES, Jarbas. Entrevista. **Jornal Opção Cultural**, Goiânia, 27/10 a 02/11, p. 35.

na responsabilidade de buscar uma saída, uma brecha de onde possam surgir outros projetos de felicidade social. Tal visão implica numa percepção da história como inacabada, em processo. Vê-se que esta é uma compreensão que nasce internamente e não por coação externa. É uma escolha espontânea onde se busca ser sujeito, ser “senhor de si” e não um juguete na mão dos dominantes. Empenha-se na realização presente dos sonhos de um futuro em que caibam a paz e a amizade entre os homens.

Venha ser feliz, venha. Largue seu senhor e venha. Que o amor só nasce aqui. Venha que essa terra é nossa. (Venha ser feliz)²⁹

Percebe-se que o texto reivindica a felicidade no “aqui e agora” e não em uma vida depois da morte. A felicidade é percebida como um bem coletivo. A exaltação e sensação de engrandecimento e bem-estar individual transformam-se em parte indissociável de um todo compartilhado. Contudo, em que mais se consiste esta felicidade defendida?

Ao contar Zumbi prestamos uma homenagem a todos aqueles que através dos tempos dignificam o ser humano. Empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajude o homem. (Introdução)³⁰

Esse trecho demonstra que a peça possui um caráter de tributo aos que tratam o homem com respeito, solidariedade e justiça. Um ato de consideração aos que se rebelaram em prol de uma terra de afeição, simpatia e ternura entre as pessoas, onde haja um bom entendimento baseado na fraternidade e no amor. Assim, é uma noção de felicidade que implica em aproximação, união, envolvimento e responsabilidade. O júbilo, a satisfação e o contentamento estão na própria revolta. Ela é ação concreta. Ela não é fechada. Ela é abertura, lucidez. A exaltação reside no fato de que esta é uma ação dirigida ao presente, ao mundo em que viviam. Uma ação de amor para a atualidade. Um comprometimento com a vida e com o desejo de intensificá-la. Trocando em miúdos, viva alegria. Com a palavra os integrantes do grupo:

Um pouco do que a gente sentia e queria nessa época, era exatamente isso: **propor esse mundo melhor**. Não sei. É um **sonho**. Mas, é um sonho em que acaba acontecendo **alguma coisa**. Porque o mínimo que você consegue **modificar** através dessa ação sua já é alguma

²⁹ MARQUES, Jarbas. Entrevista. **Jornal Opção Cultural**, Goiânia, 27/10 a 02/11, p. 46.

³⁰ MARQUES, Jarbas. Entrevista. **Jornal Opção Cultural**, Goiânia, 27/10 a 02/11, p. 31.

coisa. O mundo já não é o mesmo. É importante qualquer mudança por mínima que seja. A **arte** é justamente o ponto onde essas idéias têm que se abrir. Se não se abre não acontece. ³¹ (grifos meus)

Nossos espetáculos eram montados dentro da proposta de um teatro que pudesse atender **as necessidades daquele momento**. Foi **uma época muita sofrida**. Eu tinha muito medo. Mas, de qualquer forma a gente tinha um amor tão grande, um **entusiasmo tamanho** e **tanta vontade** de fazer a coisa certa que nada disso fazia com que você **retroagisse**. Fazia que você deixasse de apresentar da maneira que você acreditava. Ou mesmo trabalhar com **textos que atendessem à nossa história e ao nosso momento**. Nossa proposta era ser um foco de resistência cultural. Tentar **fazer** alguma coisa **apesar de tudo** que estava acontecendo. ³² (grifos meus)

O porquê que levava a gente a fazer teatro? Era que o teatro era a **nossa bandeira de luta**. Era como a gente apesar de reprimido, **contestava**. ³³ (grifos meus)

Sob a presidência do general Emílio Garrastazu Médici (havia iniciado em 1969 e duraria até 1974!), a Ditadura Militar assumiu sua face mais cruel. Foi um tempo de rigorosa censura dos meios de comunicação, intensa propaganda do regime, sugerindo que o país era uma ilha de tranquilidade quando, de fato, engalfinhava-se numa verdadeira guerra civil. Sim, “uma época muito sofrida”, pois Médici deu “carta branca” a esquadrões da morte e aos aparelhos repressivos para prender, torturar e matar. Tempo de dor, angústia, aflição. Os conflitos armados entre ditadura e guerrilhas estavam no auge no país. Em 1969, acontece o seqüestro do embaixador americano, no Rio de Janeiro; cria-se a OBAN em São Paulo; vários guerrilheiros da ANL, entre eles, Carlos Marighela, são assassinados. Momentos de amargura, infortúnio, desastre. Em 70, são criados os DOI-CODIs e o Brasil é tricampeão mundial de futebol, fato que a ditadura irá explorar ao máximo em proveito do ocultamento de seus crimes (PAES, 1993).

Notícia de gente sendo **morta**, gente sendo **torturada** chegavam todo dia. Ao mesmo tempo em que você pode até **temer** isso, você

³¹ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Luiz Alberto de Souza**. Uberlândia, 1997.

³² SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

³³ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Flávio Arciole**. Uberlândia, 1997.

percebe que isso tá **errado** e que isso tem que ser **modificado**.³⁴ (grifos meus)

Então, a partir de 64, você vê uma polícia **que prende, que mata, que judia mesmo**. Porque pessoas inocentes foram presas e **morreram** sem ter a menor consciência do que estava acontecendo. E a repressão veio **muito forte, muito violenta, sem nenhuma discriminação, sem nenhuma consciência**. Sei lá, veio com **muita brutalidade** mesmo. E essa geração que passou por isso, **sofreu muito**. Quando a gente fala com certo cuidado, parece que é **um resquício** ainda desse sentimento de medo. Porque isso fica, isso marca a gente.³⁵ (grifos meus)

A violência no Brasil não era um fato isolado. Atrocidades assolavam o planeta inteiro. O extermínio, a mortandade e a chacina arrasavam e destroçavam vidas civis de uma maneira indiscriminada. Segundo Hobsbawn, este “foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, freqüência e extensão da guerra que o preencheu” (1995, p. 22). Nesta perspectiva, o espetáculo teve uma atualidade que extrapolou os limites do próprio país. No texto teatral há várias frases como “Eu vivo num tempo de guerra. Eu vivo num tempo sem sol. Ai triste tempo presente” (HOBBSAWN, 1995, p. 49).

Coerente com o espírito da época, as apresentações do Zumbi tiveram entrada franca. Além disso, o grupo dispôs-se a apresentar-se em diversos pontos onde os próprios usuários se localizavam. Quer dizer, nos espaços estudantis (DAGEMP) e operários (Círculo Operário e diversas fábricas). O Dóris possuía mobilidade própria de quem participa de uma luta maior, uma mudança mais ampla. O fato de sua linguagem repousar na essencialidade da cena tornou-se uma vantagem na ampliação de seu discurso libertário.

Os espetáculos **estavam sempre cheios**. Era um público formado de **estudantes, professores, trabalhadores**.³⁶ (grifos meus)

Parece que as pessoas **gostavam mais**. Participavam mais, **iam mais**. Mesmo as coisas pequenas que a gente fazia tinha sempre **um público legal**. Tava sempre **muita gente vendo**. Teatro, **nós tivemos a casa cheia várias vezes**. De não poder entrar mais público. Isso sumiu, isso não acontece mais hoje. Havia muita aceitação. Público de todas

³⁴ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Luiz Alberto de Souza**. Uberlândia, 1997.

³⁵ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

³⁶ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Maria Inês Galvão**. Uberlândia, 1998.

áreas, de todas classes, de todos níveis. Quem passava na porta entrava. A primeira **divulgação** que a gente fazia **era na Universidade**. E ela sempre **dava uma resposta** e essa é uma coisa que a gente não vê hoje.³⁷ (grifos meus)

A universidade, principalmente o espaço conquistado e mantido pelas entidades estudantis, mostrou-se um lugar privilegiado para a circulação das peças do Grupo Dóris. A relação ator-público evocou um princípio de solidariedade, uma adesão, uma participação, sobretudo. Havia, em parte da platéia, pessoas que sentiram na própria pele o que o grupo estava mostrando. Talvez seja interessante lembrar que, de acordo com Brook, quanto maior for a receptividade da platéia, mais chance o ator tem de sentir que “a repetição se transforma em representação”, isto é, em atualidade (BROOK, Peter. 1970, p. 45).

Muitos estudantes da cidade conheceram o lado de dentro das grades de uma prisão. Na época, não se tinha liberdade para saber, debater, expressar e muito menos para se agir de acordo com a própria consciência.

No **Congresso de Ibiúna** tinha inclusive pessoas de Uberlândia. O Saulo Moreira Pena Franco foi daqui, o Tote, outro cara representando Uberlândia no **Congresso da UNE**. E foi todo mundo preso. Vinha de Belo Horizonte jornais e panfletos da **Ala Vermelha**, e a gente espalhava na cidade. A gente fazia as reuniões na **UESU** [...]. Era uma coisa extremamente ampla, essa palavra **subversão**. Desde queimar uma bandeira, xingar uma autoridade até atos de terrorismo [...]. Aqui por perto já havia a procura **de comunistas** famosos, né? Parece que naquela época já se procurava **o Carlos Lamarca** por aqui. Diziam que ele tava no Triângulo.³⁸ (grifos meus)

Havia uma **efervescência cultural** muito forte. Fui **quatro vezes preso** no movimento estudantil. Mas isso era normal na época. Foi um companheiro que nos denunciou. Foi preso, torturado e nos denunciou. É **uma fome horrorosa na prisão**. Eu lembro de fome, da gente sonhar que está comendo. Não podia fumar. Cigarro era reprimido violentamente. Tudo o que a gente pensava tinha **um caráter coletivo** [...]. Havia uma inserção no movimento cultural sim. **A questão do teatro tinha uma importância fundamental. O Teatro**

³⁷ SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Entrevista com Luiz Alberto de Souza**. Uberlândia, 1997.

³⁸ CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO POPULAR (CDP) - CDHIS/UFU. **Entrevista com Paulo Machado**. Uberlândia, 1991.

de Arena fazia parte da vida da gente. Os diretórios acadêmicos se preocupavam com a parte cultural.³⁹ (grifos meus)

Essas falas mostram um pouco dos sentimentos que incitaram a juventude. A vontade de ferro, a energia nas decisões e, sobretudo, a coragem de fazer aquilo que acreditavam que deveria ser feito – mesmo que tivessem que enfrentar “uma fome horrorosa na prisão”. O Congresso de Ibiúna a que o professor universitário Paulo Machado faz referência é o XXX Congresso da UNE que ocorreu na cidade paulista de Ibiúna, em 1968, e que resultou na prisão de mais de 700 estudantes (PAES, 1993). Com relação ao trecho do depoimento do também professor Afonso Lanna, é oportuno observar que não só o Teatro Arena tinha uma postura combativa. Como pontua Michalski,

[...] assumindo-se como **uma frente ampla de resistência**, na qual se uniram provisoriamente os mais variados - e às vezes antagônicos - setores da criação cênica, o teatro adquiriu na vida do país, um **destaque que nunca antes lhe coubera** (1985, p. 08). (grifos meus)

Após o Golpe em 1964, nos primeiros meses, apesar de uma redução na quantidade de apresentações, o panorama na cidade é de aparente normalidade. O teatro local não toma nenhum rumo definido em relação à conjuntura histórica. Até o início de 1967, o repertório e as propostas cênicas não traduzem no conjunto nenhuma nítida tomada de posição, quer em termos estéticos ou políticos diante da nova situação do país. Nesse ano os estudantes passam a atuar não na esfera direta da criação de peças, mas nas dimensões do ensino-aprendizado e do consumo de teatro. Os alunos da Faculdade de Filosofia trouxeram Sílvia Orthof e Paschoal Carlos Magno para ministrarem cursos de extensão. Também promoveram a apresentação do Grupo de Teatro da Universidade de Brasília e do Grupo de Teatro Universitário de Campinas.⁴⁰

A partir daí começou a se delinear na cidade uma ampla e incisiva intervenção das entidades estudantis e dos próprios alunos das faculdades a favor do teatro. O DCE traz o dramaturgo Jorge Andrade para uma conferência. Alguns estudantes universitários conseguem que grupos como o Teatro Experimental Catalano, com a peça *Canto da Terra girando*; o Teatro Experimental de Barretos, com três peças (não identificadas) e principalmente que o famoso *FEBEAPÁ - Festival de Besteiras que Assolam o País*, de Stanislaw Ponte Preta, se apresentem na cidade.

³⁹ CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO POPULAR (CDP) - CDHIS/UFU. **Entrevista com Afonso Lanna**. Uberlândia, 1991.

⁴⁰ Estes dados e os próximos referentes a eventos ligados ao teatro foram coletados no Jornal Tribuna de Minas entre os anos de 1967 e 69.

Mas a ação cultural estudantil não parou por aí, o DAGEMP - Diretório Acadêmico Genésio de Melo Pereira (do curso de Engenharia) inicia um trabalho que contribui ao longo dos anos para uma maior politização dos grupos e descentralização do espaço teatral. Começa trazendo o Grupo União, de São Paulo, que encena na cidade *Navalha na carne*, de Plínio Marcos e *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Para a Semana de Engenharia trouxe o NATA, conhecido grupo teatral de Uberaba. A novidade em relação ao que se sucedia na cidade é que, ao invés de se conformarem com o espaço elitizado das galerias do Uberlândia Clube, os estudantes inauguraram espaços inéditos, como os da própria sede da entidade e o da sede da Sociedade Médica.

Nos meses seguintes, esse pessoal mantém o mesmo ritmo. Ainda com sede na praça Tubal Vilela, proporcionam a vinda do diretor e dramaturgo mineiro Jota Dângelo, que na oportunidade discursou sobre a importância e as finalidades educativas de uma maior organização do teatro. Além dessas atividades, em 1969, o DAGEMP possibilita em sua sede as apresentações de um monólogo de Leopoldo Lima, de Ribeirão Preto, e do espetáculo de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, com o Grupo Teatral Graça Mello.

O Diretório Acadêmico Renato Campello da Faculdade de Ciências Econômicas, traz uma companhia teatral de São Paulo (não identificada), com Iolanda Cardoso no elenco para a apresentação de *O cão siamês* (peça mais conhecida posteriormente como *Alzira Power*) de Antônio Bivar, no palco do Cine Avenida.

O Diretório do Curso de Direito inicia a construção de uma sala para apresentações de **teatro de arena**. Em 1969, numa articulação entre os estudantes da Escola de Medicina e a Sociedade Médica, é fundado o grupo de teatro que será o embrião do grupo GTACA-DADU. Da Faculdade de Filosofia nasce o Teatro Novo, que encena *O Tiradentes* – uma adaptação livre do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles – no auditório da própria faculdade e do Curso de Direito.

Em resumo, foram os estudantes que mais incentivaram as experiências de um teatro crítico nessa época. Sempre constituíram-se no público mais numeroso – o que deve ter determinado, em alguns casos, a própria escolha do repertório. Mas, o que é importante de ser observado, é o quanto esteve intensamente ligado à expressão teatral. É possível que uma das características principais dessa fase do teatro na cidade seja a presença constante do estudante, principalmente o universitário. Assim, apesar do estreito controle, o movimento estudantil na cidade foi bem organizado e contribuiu para o teatro local de diferentes maneiras. A exemplo do movimento nacional, enfrentou dificuldades de repressão e em consonância com este também, influenciou decisivamente na vida político-cultural da sociedade em que estava inserido (POERNER, 1979).

Considerações finais

Embora, em certos aspectos de forma muito sumária, com várias simplificações inevitáveis, essa introdução à história do espetáculo *Zumbi* montado em Uberlândia tentou expor alguns elementos de sua linguagem cênica, sua inserção e diálogo social.

A capacidade que o Grupo Dóris teve de contribuir para a transformação da relação do público com o mundo, tornando-a mais complexa e rica merece ser destacada. Sua peça melhorou essa relação. Quando no seu término o espectador encontrava a si mesmo, a sociedade, a sua situação política, tornava-se mais preparado para agir politicamente. O conteúdo e a forma do espetáculo em suas várias dimensões e momentos indicam que o indivíduo dentro da sociedade deve participar da definição dos rumos futuros para a coletividade, considerando a passividade como algo incompatível com o ser humano.

O significado político do espetáculo é mais um elemento que o localiza no seu tempo. Pois, segundo Aslan, no século XX o teatro

[...] não é mais um refúgio para aqueles que existem apenas com pensamentos e sentimentos emprestados. É um lugar que favorece a tomada de consciência, que agita os problemas do momento, que une grupos a serviço de uma idéia (1994, p. 340).

Os integrantes do Grupo demonstraram, em sua prática, que não é necessário ser profissional para encarar o teatro com seriedade. Através do desprendimento, convicção e determinação realizaram um trabalho arrojado para as condições da cidade na época. Enfim, poucas vezes o teatro local produziu uma obra tão inspiradora. Nos generosos impulsos de renovação e corajosas decisões tomadas pelo Grupo Dóris estiveram presentes a reflexão, a capacidade de se permitir o exercício teórico, a auto-avaliação, o planejamento e uma proposta de continuidade de si próprio e de ação cultural.

O Dóris Cunha Melgaço, em articulação com o movimento estudantil, constituiu-se, na maior parte desse espaço de tempo, num *front* de resistência ao autoritarismo vigente. Representou uma das formas mais válidas de levar adiante um discurso silenciado e banido de outros meios de comunicação e expressão estética.

Procurou-se evitar nessa pesquisa reduzir os fenômenos que possuem ligações com o eixo Rio/São Paulo, por saber que isso resultaria em perder relações de troca e influências significativas para o conhecimento do objeto, além de ceder às tentações de uma história esquemática e bairrista. Embora nos anos 1960 e início da década 70, grupos como o Oficina, o Opinião, o Teatro Ipanema e o Comunidade agitassem a vida artística, cultural e política no eixo, percebe-se que o Grupo Dóris aproximou-se especialmente do Teatro de Arena.

É com ele que se pode encontrar mais semelhanças na linguagem e postura política.

Entretanto, é fundamental entender que a montagem do grupo mineiro não foi uma cópia. Eles não tentaram simplesmente imitar a montagem profissional. Os amadores deram a sua própria contribuição à encenação de forma peculiar e possível. Os integrantes do Dóris inventaram soluções específicas para vários aspectos da cena e interpretaram os papéis segundo sua experiência.

Refletir sobre como os vários elementos formais que compõem o espetáculo uberlandense estabeleceram uma ligação íntima com a realidade histórica demonstra-se uma tática eficaz para se buscar superar uma visão reducionista? Será? Até que ponto?

“Das lendas aos fatos”. A questão é que ainda se concebe uma **hierarquia** dentro do universo teatral onde tudo que não seja o teatro profissional é tido como sendo uma atividade inferior. Isto impede que se entenda que entre esses universos – apesar das diferenças (dependendo dos grupos envolvidos) – há também muitas semelhanças. Que apesar de existirem muitas práticas distintas em sua inserção social, há também outras bem parecidas em suas contradições, vantagens, desvantagens, compromissos, estéticas e significados.

Referências

ALMEIDA, Maria de Fátima R. **Uberlândia operária?** Uma abordagem sobre as relações sociais em Uberlândia - 1950 a 1964. 1992. Dissertação (Mestrado em História), Unicamp, Campinas, 1992.

ALVES DELIMA, Mariângela. História das idéias. **Revista Dionysos – Especial Teatro de Arena**, Brasília, n. 24, out. 1978.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX - evolução da técnica/problema da ética**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1994.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMARGO, Roberto Gill. **A sonoplastia no teatro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.

CAMPOS, Cláudia A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

DA SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GARRIDO, Joan del Alcazar. As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 13, n. 25/26, maio. 1995.

GUARNIERI, G.; BOAL, A.; LOBO, E. **Arena conta Zumbi**. Revista de Teatro – SBAT, Rio de Janeiro, p. 31, nov./dez. 1970.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem - mundo, absurdo, revolta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KHÉDE, S. S. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

MAGALDI, Sábado. **Um palco brasileiro – o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Maria H. P. **Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão - uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

PAES, Maria H. S. **A década de 60 – rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Ática, 1993.

POERNER, Artur José. **O poder jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

THOMPSON, Edward. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.