



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Maria Eduarda Santos de Oliveira

**Purpurinas e cassetetes: Teatro Vivencial e resistência cultural das
homossexualidades à ditadura militar brasileira (anos 1970 a 1980)**

São Gonçalo

2024

Maria Eduarda Santos de Oliveira

Purpurinas e cassetetes: Teatro Vivencial e resistência cultural das homossexualidades à ditadura militar brasileira (anos 1970 a 1980)



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Izabel Priscila Pimentel da Silva

São Gonçalo

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

| | |
|-------------|--|
| O48 TESE | <p>Oliveira, Maria Eduarda Santos de. Purpurinas e cassetetes: Teatro Vivencial e resistência cultural das homossexualidades à ditadura militar brasileira (anos 1970 a 1980) / Maria Eduarda Santos de Oliveira. – 2024. 130f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Izabel Priscila Pimentel da Silva. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.</p> <p>1. Teatro – Brasil – História – Séc. XX – Teses. 2. Resistência ao governo – Brasil – Teses. 3. Ditadura – Brasil – História – Séc. XX – Teses. I. Silva, Izabel Priscila Pimentel da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.</p> |
| CRB7 – 6150 | CDU 792(81)(091) |

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Eduarda Santos de Oliveira

Purpurinas e cassetetes: Teatro Vivencial e resistência cultural das homossexualidades à ditadura militar brasileira (anos 1970 a 1980)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 28 de maio de 2024.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Izabel Priscila Pimentel Da Silva (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof.^a Dra. Andréa Cristina de Barros Queiroz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Henrique Buarque Gusmão
Universidade Federal do Rio de Janeiro

São Gonçalo

2024

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que de alguma forma sofreram e sofrem atos de violência homofóbica e que apesar de todos os pré-conceitos e da violência física e psicológica decidiram lutar pelo amor, pela arte, pelo teatro e pela justiça social.

À Ivonete Melo, ex-integrante do teatro Vivencial (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar os agradecimentos a todos aqueles que fizeram parte desse devir. Aos professores da pós-graduação que foram fundamentais na semeadura da presente dissertação, pois no ato de empatia e generosidade compartilharam seus conhecimentos, dando a possibilidade para o florescimento desse trabalho.

É com profunda gratidão, do lado esquerdo do peito onde se encaixa levemente o coração, e profunda admiração pela minha orientadora Izabel Priscila Pimentel, que pegou na minha mão e caminhou lado a lado comigo, apoiando-me, orientando-me. Este trabalho só foi possível por sua enorme contribuição, empenho e paciência. Exponho aqui o imenso prezar, seja por sua intelectualidade, sua dedicação à historiografia brasileira, como também por sua humanidade, empatia e amor. Que este trabalho em conjunto possa ser um foco de luz no palco daqueles que acreditam na arte e no amor como transformação social.

Ao Leidson Ferraz, historiador do teatro, que desde o início dessa pesquisa esteve sempre solícito, auxiliando desde a sua produção bibliográfica até os contatos com os ex-integrantes do Vivencial. Desde já, externo minha enorme gratidão, pois sem a sua ajuda essa dissertação não seria possível.

Aos ex-integrantes do grupo de teatro Vivencial: Ivonete Melo, Suzana Costa, Guilherme Coelho pelo enorme carinho com que disponibilizaram suas memórias, vivências e tempo para a construção dessa dissertação.

À minha família que esteve sempre ao meu lado ao longo desse caminhar, a minha mãe, meu pai, meu irmão, minhas avós, a minha filha Maria por todo o apoio, paciência e generosidade. A minha existência, meu desenvolvimento e resistência só foram possíveis por meio da existência e resistência de vocês, novamente gratidão por me proporcionar o Devir.

Aos meus grandes amigos, camaradas que ao longo desse percurso mesmo distantes ou próximos, estiveram ao meu lado, seja por meio de uma mensagem de carinho, um café da tarde com bolo ou uma cerveja antes do almoço. Esses atos de amor foram fundamentais nesse processo.

Ao neuropsiquiatra Deusci Alves Silva, sendo a conclusão deste trabalho também fruto da sua ajuda e expertise para a melhora do meu quadro de saúde mental.

À psicóloga Luciana Lila, por me acompanhar ao longo dessa jornada, e sempre com enorme empatia, ensinou-me que nas relações em que os CID'S não interessam, há sempre

amor. Como no palco do teatro a luz e a sombra fazem parte do espetáculo, você me fez compreender a luz e sombra que habitam em mim.

Aos colegas da pós-graduação por todo carinho e respeito, por terem compartilhado os seus conhecimentos e suas pesquisas; aprendi muito com vocês.

À UERJ-FFP, por seu acolhimento e por confiar nessa pesquisa.

À Mãe Lucia, que me acolheu em seu terreiro e me banhou com suas folhas e axé, fortalecendo o meu caminhar, integrando-me na fé.

À comunidade da qual faço parte, a todos que me deram um abraço, um olhar de acolhimento, nos dias alegres e tristes.

E, por fim, agradeço à comunidade LGBTQIA+, da qual faço parte. Tenho orgulho de ser Bissexual. Como canta Milton Nascimento, “Qualquer maneira de amor vale amar”.

Tomar no cu é estar no mundo, torná-lo público é revolucionário.

“O Vivencial: Manifesto Sete anos”.

Recife / Olinda 25 de maio, 1981.

RESUMO

OLIVEIRA, Maria Eduarda Santos de. *Purpurinas e cassetetes: Teatro Vivencial e resistência cultural das homossexualidades à ditadura militar brasileira (anos 1970 a 1980)*. 2024. 130f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

A presente dissertação tem por objetivo analisar a resistência das homossexualidades no teatro brasileiro por meio da trajetória do grupo de teatro *Vivencial* nas décadas de 1970 e 1980 em Olinda / Recife. Através da Nova História cultural e da História Oral, buscamos analisar a trajetória do grupo de teatro Vivencial na construção do seu território de resistência frente à repressão exercida pelo estado autoritário brasileiro que se instalou após o golpe civil–militar de 1964 e por opressões exercidas por parte da sociedade em geral, dos grupos do campo teatral e dos grupos da esquerda brasileira.

Palavras chaves: teatro; resistência; ditadura; Vivencial.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Maria Eduarda Santos de. *Glitter and truncheons: Vivencial Theater and the cultural resistance of homosexuality to the Brazilian military dictatorship (1970s to 1980s)*. 2024. 130f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

This dissertation aims to analyze the resistance of homosexuality in Brazilian theater through the trajectory of the Vivencial theater group in the 1970s and 1980s in Olinda / Recife. Through the New Cultural History and Oral History, we seek to analyze the trajectory of the Vivencial theater group in the construction of its territory of resistance against the repression exercised by the Brazilian authoritarian state that was installed after the civil-military coup of 1964 and by oppressions exercised by society in general, by groups in the theatrical field and by groups on the Brazilian left.

Keywords: theater; resistance; dictatorship; Vivencial.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura 1 – | Diário de Pernambuco. “O teatro na polônia e na escócia” | 24 |
| Figura 2 – | Programa da peça “Julgamento em Novo Sol”, 1962 | 40 |
| Figura 3 – | Hibridismo. Diário de Pernambuco. Edição 00144. 31 de maio de 1974 | 56 |
| Figura 4 – | Documento produzido pelo DOPS sobre o espetáculo <i>Vivencial I</i> . 05 de julho de 1974 | 57 |
| Figura 5 – | Programa da peça <i>Genesisíaco</i> de 1974 | 59 |
| Figura 6 – | Certificado de participação do Festival de teatro amador de Pernambuco | 62 |
| Figura 7 – | Notícia sobre verba do SNT, destinada ao grupo de teatro <i>Vivencial</i> .. | 65 |
| Figura 8 – | Notícia sobre verba do SNT, para grupos teatrais em Recife, sendo o grupo de teatro <i>Vivencial</i> contemplado com a verba | 66 |
| Figura 9 – | Atores em cena no espetáculo, <i>Sobrados e Mucambos</i> , 1977 | 69 |
| Figura 10 – | Cartaz de divulgação do espetáculo, <i>Sobrados e Mucambos</i> , 1977 | 69 |
| Figura 11 – | Atrizes em cena no espetáculo <i>Sobrados e Mucambos</i> , 1977 | 70 |
| Figura 12 – | Documento da censura teatral da peça <i>Sobrados e Mucambos</i> do grupo teatral <i>Vivencial</i> de 1976 | 70 |
| Figura 13 – | Documento da censura teatral da peça <i>Sobrados e Mucambos</i> do grupo teatral <i>Vivencial</i> de 1976 | 71 |
| Figura 14 – | O travestimento dos atores em cena da peça <i>Viúva, porém, honesta</i> na Biblioteca Parque em 1977. Aparecem na foto Ivonete Guimarães (Rosário Austregésilo), Guilherme Coelho (Dorothy Dalton) e Auricéia Fraga (Madame Cricri) | 74 |
| Figura 15 – | O grupo teatral <i>Vivencial</i> em cena na biblioteca parque de Recife, da peça <i>Viúva, porém, honesta</i> . 1977. Aparecem na foto Auricéia Fraga (Madame Cricri), Fabio Coelho (Diabo Fonseca) e Ivonete Melo (Tia Assembleia) | 74 |
| Figura 16 – | Cenário com poucos objetos, ao fundo um telão escrito <i>A Marreta</i> da peça <i>Viúva, porém, honesta</i> na Biblioteca parque em 1977. Aparecem na foto Carlos Carvalho, Américo Barreto, Auricéia Fraga, Leonardo | |

| | | |
|-------------|--|-----|
| | Silva, Rosário Astregésilo, Mauricio Campos, Ivonete Melo, Fábio Coelho | 75 |
| Figura 17 – | Imagem do projeto da casa que seria anexada ao Vivencial Diversiones | 78 |
| Figura 18 – | Logo do Vivencial Diversiones | 95 |
| Figura 19 – | Cartaz de divulgação do espaço Vivencial Diversiones, junto ao mapa para se chegar ao local | 102 |
| Figura 20 – | Notícia do Jornal Diário de Pernambuco sobre o espetáculo de strip- tease realizado no espaço Vivencial Diversiones | 104 |
| Figura 21 – | Notícia sobre o espaço Vivencial Diversiones e sua programação | 105 |
| Figura 22 – | Imagem da integrante do grupo de teatro, Ivonete Melo no espetáculo “Repúblicas independentes Darling” em 1979 | 108 |
| Figura 23 – | Imagem da integrante do grupo de teatro Vivencial, Ivonete Melo no filme documentário “Jogos Frugais Frutais” de Jomard Muniz de Brito de 1979 | 108 |
| Figura 24 – | Imagem da integrante do grupo de teatro Vivencial Suzana Costa vestida de vedete no espetáculo “Repúblicas Independentes Darling” em 1979 | 110 |
| Figura 25 – | Imagem dos integrantes do grupo de teatro Vivencial: Américo Barreto, Henrique Celibi e Pernalonga e a Capa do Livro Vivencial ... | 111 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|----------|---|
| ARMA | Associação de Rapazes e Moças do Amparo |
| CENIMAR | Centro de Informação da Marinha |
| CIEX | Centro de Informação do Exército |
| CISA | Centro de Informação da Aeronáutica |
| CPC | Centro Popular de Cultura |
| DIP | Departamento de Imprensa e Propaganda |
| DOPS | Departamento de Ordem Política e Social |
| DOPS-PE | Departamento de Ordem Política e Social de Pernambuco |
| DPF | Departamento da Polícia Federal |
| DSN | Doutrina de Segurança Nacional |
| EAD | Escola de Arte Dramática |
| ESG | Escola Superior de Guerra |
| EUA | Estados Unidos da América |
| FENATA | Festival Nacional de Teatro Amador |
| FETEAP | Federação de Teatro Pernambucano |
| IBAD | Instituto de Ação Brasileira Democrática |
| INSS | Instituto Nacional de Seguro Social |
| IPES | Instituto de Pesquisa de Estudos Sociais |
| LGBTQIA+ | Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, dentre outros |
| MCP | Movimento de Cultura Popular |
| PCB | Partido Comunista Brasileiro |
| PSD | Partido Social Democrático |
| PST | Partido Social Trabalhista |
| SCDP | Serviço de Censura a Diversões Públicas |
| SEC | Secretária Estadual de Cultura |
| SNI | Sistema Nacional de Informação |
| SNT | Serviço Nacional de Teatro |
| SSP-PE | Secretária de Segurança Pública de Pernambuco |
| TAP | Teatro Amador de Pernambuco |

| | |
|-------|---|
| TCP | Teatro de Cultura Popular |
| TEC | Teatro Experimental de Cultura |
| TEP | Teatro de Estudante de Pernambuco |
| TPE | Teatro Paulistas dos Estudantes |
| TPN | Teatro Popular do Nordeste |
| TUPAC | Teatro da Universidade Católica de Pernambuco |
| UNE | União Nacional dos estudantes |
| URSS | União das Repúblicas Socialistas Soviéticas |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|--|-----|
| | INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 | REPRESSÃO E RESISTÊNCIA NO CAMPO TEATRAL BRASILEIRO DURANTE A DITADURA MILITAR | 19 |
| 1.1 | Gestos, gritos e sentidos: as teatralidades da segunda metade do século XX | 20 |
| 1.2 | O teatro na construção do Nordeste – Campo de lutas | 27 |
| 1.3 | Românticos e realistas: Teatro político brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 | 30 |
| 1.4 | Reprimi-nos que Desbundamos: o movimento do <i>Desbunde</i> como uma forma de resistência à ditadura militar brasileira | 41 |
| 2 | TEATRO <i>VIVENCIAL</i> TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE DITADURA | 53 |
| 2.1 | “Somos marginal, somos o <i>Vivencial</i>” | 54 |
| 2.2 | Do tradicional ao experimental: os clássicos no palco do Vivencial | 63 |
| 2.3 | “Lançamos o manifesto, queremos o manifesto, assinamos, gritamos, blasfemamos” | 76 |
| 3 | VIVECAS FALANDO PARA O MUNDO – AS MEMÓRIAS DOS INTEGRANTES DO VIVENCIAL POR MEIO DA HISTÓRIA ORAL | 84 |
| 3.1 | História oral e a voz dos marginalizados | 84 |
| 3.2 | Os depoentes | 86 |
| 3.3 | A chegada das Vivecas no Vivencial: uma nova família | 90 |
| 3.4 | Nosso desbunde, nossas vivências. Características estéticas e influências no grupo de teatro Vivencial | 93 |
| 3.5 | Vivencial: somos marginais ou fomos marginalizados? | 98 |
| 3.6 | O palco, plateia e o espaço Vivencial <i>Diversiones</i> | 101 |
| 3.7 | Corpos nus e sexualidades | 107 |
| 3.8 | Repressão e resistências | 112 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 117 |
| | REFERÊNCIAS | 122 |

INTRODUÇÃO

Ao decidirmos pelo teatro como objeto de pesquisa, nos aproximamos das renovações historiográficas da História Cultural. Rosangela Patriota ressalta que recuperar a historicidade do teatro nos possibilita uma maior compreensão das relações existentes entre os processos vivenciados, como também os processos nos fornecem elementos que nos ajudam a compreender melhor as especificidades do objeto¹. De acordo com a autora, o historiador que escolhe o campo das artes contribui para a produção da história cultural brasileira e da pesquisa contemporânea².

Ainda de acordo com Rosangela Patriota o historiador que elege o teatro como objeto de sua pesquisa, deve estar ciente das áreas do conhecimento denominadas áreas afins como: as artes cênicas, a filosofia, a literatura em que se constrói uma interlocução. Buscando interrogar-se qual a contribuição da História no diálogo interdisciplinar com o teatro?³

Os estudos históricos ficaram centrados durante muito tempo nas questões políticas e nos grandes acontecimentos, por mais que os representantes do campo histórico reconhecessem a utilização das obras de arte como um objeto de pesquisa histórica, estas deveriam ter restrições, no entanto, ao longo do século XX a historiografia buscou diálogos com outros campos do saber, como a Sociologia, Psicologia, Economia, Geografia e Antropologia.

A nova História Cultural surgiu das renovações historiográficas na década de 1980, a partir da qual foram construídas novas perspectivas analíticas e metodológicas para a História. As lentes para a compreensão do mundo social foram direcionadas para as noções de representações, práticas e apropriações do mundo social, ampliando também a interdisciplinaridade com outros campos científicos, como a Antropologia, Psicologia e Filosofia, sendo estes campos essenciais para melhor compreendermos o tema aqui definido.

Roger Chartier definiu que o objeto da História Cultural é a identificação das representações, práticas e apropriações de uma realidade social nos tempos e espaços variados⁴. Ao buscarmos na linguagem artística, no teatro mais especificamente as representações e

¹ PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Freire, Alcides; PEIXOTO, Fernando. **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 36.

² Ibidem.

³ Idem, p, 41.

⁴ CHARTIER, Roger. **A história cultural, entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1988, p. 27.

práticas das resistências das homossexualidades ao autoritarismo da ditadura militar brasileira, tanto exercida pelo estado como na opressão pelos grupos sociais conservadores nos costumes, podemos notar o que Chartier definiu como as lutas das representações que produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outras por elas menosprezadas, a fim de legitimar um projeto reformador ou justificar para os próprios indivíduos as suas escolhas e condutas⁵.

As representações do mundo social, tal como defende Chartier são construções estabelecidas por meio dos interesses de um grupo ou dos seus criadores⁶. Logo, podemos analisar as construções das representações elaboradas no campo e sobre o campo teatral por meio dos interesses dos variados grupos sociais, tanto internamente quanto externamente.

Henrique Buarque aponta que o Historiador que escolhe o teatro como objeto de pesquisa deve possuir lentes duplicadas, pois ele precisa analisar as cenas do mundo e as cenas do teatro que estão dentro do mundo social. Deste modo, a lente voltada para o mundo tem a finalidade de analisar as representações e práticas dos indivíduos e grupos no tempo e espaço e a lente voltada para o teatro busca analisar as recriações, críticas e transformações do mundo que são elaboradas no palco teatral⁷. Os indivíduos que estão no espaço teatral, seja como atores, produtores, escritores ou como espectadores, também compartilham do palco mundo, logo as lentes duplicadas se entrecruzam, possibilitando o diálogo teatro- mundo, mundo-teatro.

O espetáculo teatral tem em si um diálogo constante com o contexto histórico em que está inserido. Logo o teatro como um objeto de pesquisa histórica nos fornece um diálogo entre os dois campos da produção humana, teatro e história.

O duplo olhar do historiador necessita de diálogos interdisciplinares, pois o teatro dialoga com outros campos artísticos e científicos. Segundo Kátia Paranhos, o fenômeno teatral deve ser entendido a partir de extensas e complexas relações dinâmicas e plurais, “que transitam entre a Semiologia e a História, a sociologia e a Antropologia, a técnica e a arte, o imaginário e a política, a cerimônia teatral e a cerimônia social.”⁸.

⁵ CHARTIER, Roger. **A história cultural, entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1988, p. 17.

⁶ Ibidem.

⁷ GUSMÃO, Buarque, Henrique; FONTANA, Siqueira, Fabiana (orgs). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p.10.

⁸ PARANHOS, Kátia. **Teatro fora do eixo? Engajamento, cultura e montagens no Brasil pós – 1964**. GUSMÃO, Buarque, Henrique; FONTANA, Siqueira, Fabiana (orgs). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p.37.

Este debate nos aproxima também de outro diálogo: política e teatro. Douglas Marcelino aponta que a política e o teatro dentro da história brasileira estão unidos por um “cordão umbilical”⁹, no entanto, existiram períodos que aumentaram a aproximação dos dois campos, como o que ocorreu durante a ditadura militar brasileira iniciada com o golpe civil-militar em 1964. Além disso, a História das resistências culturais traz a conotação política do teatro no pós-1964¹⁰.

De acordo com Alberto Paranhos a visão da política que se constituiu por um longo tempo na História, foi a de que tudo que estava à margem das instituições do Estado não eram de caráter político¹¹. Poderíamos apontar o teatro como um desses objetos que estavam à margem da história política, pois estas estavam circunscritas no âmbito do poder do Estado, sendo assim a História do teatro pelo historiador ficou negligenciada durante muito tempo.

Dentre os variados movimentos artísticos culturais que surgiram a partir do final da década de 1960, o teatro se destacou como um importante espaço de resistência à repressão que se instalou no Brasil com a ditadura, iniciada com o golpe civil-militar de 1964. Nossa pesquisa busca analisar a trajetória do grupo teatral *Vivencial* liderado por jovens, que buscavam romper com o conservadorismo brasileiro, especificamente em Olinda e Recife, e que em um contexto autoritário, decidiram formar territórios de resistência através do teatro, da arte e da cultura, abalando as estruturas conservadoras das direitas e das esquerdas. A problemática que guia esta pesquisa é: Como se configurou a resistência cultural das homossexualidades no teatro diante da repressão exercida pela ditadura militar brasileira e dos preconceitos e marginalização que marcaram suas relações com as esquerdas e a sociedade em geral, com base nos valores heterossexuais, patriarcais e cristão, nas décadas de 1970 e 1980?

Para melhor compreendermos a trajetória do *Vivencial* iluminaremos o palco, desde a rua ao tablado, através de três capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama geral sobre as teorias e as práticas teatrais abordando os principais teóricos e movimentos teatrais que forneceram as bases do teatro contemporâneo e influenciaram os coletivos teatrais brasileiros, como Artuad, Grotowski, Piscator, o Living Theatre nos Estados Unidos. Abordamos também as teatralidades

⁹ MARCELINO, Douglas. **O Teatro na Tensão entre estética e política: Negociação, Performance, experiência.** GUSMÃO, Buarque. Henrique; FONTANA, Siqueira, Fabiana (orgs). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do Teatro.** Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 23.

¹⁰ Idem, p. 23.

¹¹ PARANHOS, Alberto. **História, política e teatro em três atos.** PARANHOS, Kátia. (org). **História, teatro e política.** São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012, p. 28.

brasileiras entre as décadas de 1950 a 1980, com destaque para o teatro político e o teatro do nordeste, que é de fundamental importância para a nossa pesquisa. Por fim, debateremos os mecanismos de repressão sobre as diversões públicas no Brasil que se caracterizou como uma prática de longa duração e que atendeu aos interesses dos projetos políticos daqueles ocupavam o poder do Estado. Durante a ditadura, que se iniciou em 1964 no Brasil, a censura, a tortura, as prisões, o exílio, os assassinatos foram práticas constantes no governo autoritário contra aqueles que buscavam fazer oposição e denunciar as práticas arbitrárias contra os Direitos Humanos ocorridas no período de 1964 a 1985 no Brasil. E discutiremos também sobre as formas de resistências que se estruturam no Brasil dando destaque para a resistência no campo teatral e para a resistência das homossexualidades.

De acordo com Benjamin Cowan, as homossexualidades, desde o início do século XX, eram vistas como uma prática perigosa e degenerativa ligada ao gênero, que, portanto, deveria ser considerada uma patologia e ser diretamente associada à subversão e à insegurança nacional.¹² Os ideólogos, conservadores e planejadores da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que era um dos eixos estruturantes das ditaduras latino-americanas, igualavam as homossexualidades à subversão inimiga que atentavam contra a “moral e os bons costumes”, considerando-a uma tática de guerra revolucionária chamada de bolchevização do amor livre.

Dentre o universo das resistências culturais no teatro ao longo da ditadura, as resistências das homossexualidades no teatro brasileiro nas décadas de 1970 e 1980 surgiram como uma resposta às repressões exercidas pelo Estado, opressões por grupos sociais conservadores e por grupos das esquerdas, radicalizadas politicamente, mas, em sua maioria conservadoras nos costumes, justificadas sobre a égide de uma representação baseada em valores morais heteronormativos patriarcais. Podemos destacar o movimento do *desbunde* como um movimento de resistência do qual as homossexualidades fizeram parte e do qual o grupo de teatro *Vivencial* foi um dos principais representantes.

De acordo com Silvério Trevisan, o *Desbunde* surgiu para os jovens brasileiros como uma busca para a autoafirmação, distanciando-se da esquerda e da direita militarizada, com a finalidade de buscar uma liberação individual, baseada na solidariedade não partidária, atreladas muitas vezes às homossexualidades.¹³

¹² COWAN, Benjamin. **Homossexualidade, Ideologia e “Subversão” no Regime Militar**. GREEN, N, James, QUINALHA, Renan (orgs). **Ditadura e Homossexualidade: Repressão e resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdufsCar, 2015, p. 30.

¹³ TREVISAN, João, Silverio. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 270.

O segundo capítulo tem por objetivo principal analisar a trajetória do grupo de teatro *Vivencial*, desde a sua formação em 1974 quando montam o espetáculo *Vivencial I*, até o momento da construção do *Vivencial Diversiones* em 1979. Por meio das variadas fontes, como periódicos, manifestos, textos dramáticos, tentamos nos aproximar das representações e práticas construídas pelo grupo *Vivencial* na afirmação de suas identidades e na construção de seu território de resistência no período de 1970 a 1980. Damos destaque para as montagens e os manifestos elaborados em forma de colagem escritos pelo grupo de teatro *Vivencial*.

No terceiro capítulo procuramos compreender a trajetória de alguns dos integrantes do grupo teatral *Vivencial*, a partir de entrevistas coletadas através da metodologia da História Oral, que nos possibilitam destacar as memórias e subjetividades destes personagens e de sua atuação individual e coletiva no campo teatral e na resistência à ditadura. Abordaremos ainda, a partir das entrevistas, as questões de gênero que permearam a atuação do *Vivencial* e a importância do grupo para a História do teatro brasileiro contemporâneo, deslocando os holofotes para além do eixo Rio-São Paulo e destacando a potencialidade e diversidade das experiências teatrais alternativas no cenário político-cultural brasileiro.

1 REPRESSÃO E RESISTÊNCIA NO CAMPO TEATRAL BRASILEIRO DURANTE A DITADURA MILITAR

O objetivo principal da presente dissertação é analisar a trajetória do grupo teatral *Vivencial*. O grupo teatral *Vivencial* surgiu em Olinda em 1974, desde o início do grupo a proposta era a de romper com as representações e práticas que acompanhavam o teatro pernambucano, buscando uma estética que representasse os anseios de uma juventude que se sentia reprimida pelo estado autoritário brasileiro e oprimida pelos valores conservadores da sociedade pernambucana. A trajetória do *Vivencial* encontra-se inserida nas renovações e mudanças que marcaram o cenário teatral brasileiro e mundial ao longo do século XX.

O primeiro capítulo, que entra em cena, tem como finalidade apresentar um breve panorama do campo teatral que tinha como intenção ocupar uma posição por meio dos questionamentos a centralidade da dramaturgia no fazer teatral. Utilizando dos conceitos de representações e práticas elaborados por Chartier¹⁴ e dos conceitos de campo, capitais e habitus¹⁵, construídos por Bourdieu, apresentando as ideias centrais das principais teatralidades produzidas nas décadas de 1950 a 1970, que tinha como finalidade questionar o texto como ponto central do fazer teatral. Foi sobre esse prisma que se estruturam as novas teatralidades nas décadas de 1950 a 1980, dando base para as teatralidades contemporâneas.

Por meio dessa análise temos como objetivo compreender os conflitos, as competições, as rupturas e as conservações que estavam presentes no teatro brasileiro no período da ditadura militar. Compreendendo a estrutura teatral brasileira para além do eixo Rio - São Paulo abordando também o teatro nordestino e os movimentos da cultura popular que se ergueram nesse período e as contradições que estão presentes nas ações desses grupos.

Por se tratar de um período autoritário na sociedade brasileira, também buscamos analisar as repressões do Estado brasileiro em relação às diversões públicas no Brasil, em especial ao teatro brasileiro. Sendo a censura um instrumento repressivo, que no Brasil se caracterizou como um mecanismo de repressão de longa duração histórica, utilizada a partir dos interesses políticos daqueles que dominavam o poder estatal com a intenção de atender aos

¹⁴ CHARTIER, Roger. **A história cultural, entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1988, p. 13.

¹⁵ “O habitus segundo Bourdieu; tende a conformar e a orientar a ação, mas, na medida em que é produto das relações sociais ele tende a assegurar a reprodução dessas mesmas relações objetivas. BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Atica, 1983.

seus projetos políticos. No entanto, quando tratamos da resistência teatral das homossexualidades podemos notar que as opressões estavam para além do Estado.

Grupos sociais que se construíram em uma sociedade de bases coloniais como no Brasil possuem as suas representações e práticas alicerçadas no sistema-mundo eurocêntrico, que instituiu privilégios ao homem branco, heterossexual, patriarcal e cristão. Os grupos que divergiam dessas representações foram colocados à margem historicamente, socialmente e culturalmente. Apontamos também que a marginalização das homossexualidades foi compartilhada pelos grupos da esquerda brasileira.

Os movimentos culturais das décadas de 1950 e 1960 buscaram representar e colocar em prática a questão do nacional e do popular no palco brasileiro. As questões de gêneros e sexualidades se apresentam como um movimento sócio histórico cultural no Brasil a partir da década de 1970, quando o movimento do *Desbunde* brasileiro ganha força e as minorias entram em cena, o palco passa a ser colorido pela diversidade das purpurinas que os cassetetes ousaram reprimir.

1.1 Gestos, gritos e sentidos: as teatralidades da segunda metade do século XX

De acordo com Bourdieu, o campo é um microcosmo dotado de leis próprias, sendo relativamente autônomo.¹⁶ Assim sendo, todo campo possui estruturas que só podem ser compreendidas por meio dele próprio e dos seus agentes em relação ao campo. O campo teatral, como todo campo, é regido por lutas onde seus agentes buscam conservar ou subverter as regras do campo com a finalidade de dominação¹⁷.

Iniciaremos nossa análise a partir das mudanças ocorridas na segunda metade do século XX. Na década de 1950 o cenário teatral brasileiro teve como experiências centrais dois movimentos teatrais, o teatro político e o teatro do nordeste, que passaram a questionar o teatro produzido até então, abrindo novas perspectivas cênicas na cena brasileira. No mesmo período, o teatro na Europa e nos Estados Unidos da América passou por questionamentos e críticas que levaram ao processo reflexivo e a novas práticas no campo teatral estruturando as bases do

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004, p. 20.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

teatro contemporâneo, um teatro fragmentado em diversas identidades, espacialidades, teatralidades. Essas perspectivas se estruturaram no Brasil a partir das circularidades de ideias e práticas no final da década de 1960, no entanto com uma característica nossa. A antropofagia pode ser considerada um ponto central sobre o teatro que se ergueu no final da década de 1960 e fundou as teatralidades contemporâneas brasileiras.

O teatro, como todas as linguagens artísticas, passou por um processo de transformação no século XX. A arte acompanhou as transformações sociais, culturais, políticas e econômicas, presentes no século XX, o qual Hobsbawm caracterizou como a era dos extremos¹⁸. De acordo com Hobsbawm, a melhor abordagem para falar sobre a revolução cultural que ocorreu na metade do século XX foi à família e a casa, logo se conclui que a estrutura da revolução se deu a partir das relações entre os sexos e as gerações¹⁹. Essas mudanças foram sentidas e também realizadas dentro do campo teatral.

As vanguardas artísticas no século XX tomaram dois caminhos: as que passaram a questionar os valores sociais, culturais, políticos e econômicos que alicerçaram a modernidade construída sobre as bases do racionalismo capitalista burguês e as que afirmavam o caráter libertador da máquina e da racionalidade como expressão humana.

No teatro ocidental, as mudanças passaram a ocorrer a partir do questionamento sobre a centralidade da dramaturgia no espetáculo²⁰. O texto teatral e seus diálogos passaram a ser colocados sobre questionamentos. Experiências como a de Artuad iniciadas em 1930 na França, com o Teatro da crueldade, colocaram em questionamento a palavra como componente central no fazer teatral²¹. Segundo Artuad, o teatro ocidental não conseguia enxergar o teatro sobre um outro aspecto sem ser o do diálogo²².

De acordo com Artuad, a cena acontece em um lugar físico e concreto e essa linguagem concreta está destinada aos sentidos, uma construção poética para os sentidos, logo a linguagem física e concreta só pode ser teatral²³.

¹⁸ HOBBSBWM, Eric J. “**Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**”. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁹ *Ibidem*, p, 315.

²⁰ ARTAUD, Antonin. “**O Teatro e seu Duplo.**”. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

²¹ *Ibidem*, p 35.

²² *Ibidem*, p. 36.

²³ *Ibidem*.

A ideia da poesia no espaço expressa por Artuad parte dos princípios dos signos presentes nos gestos e atitudes, sendo eles hieróglifos possuindo dupla natureza que o caracteriza com uma singularidade²⁴. O teatro é a encenação impondo uma descoberta de uma linguagem ativa e anárquica, abandonando as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras. O teatro ocidental rompeu com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia, segundo Artuad.²⁵

No livro “O teatro e seu duplo”, compilado de escritos teóricos de Artuad ao longo da sua vida, Artuad buscou analisar e criticar o teatro desenvolvido sobre a égide da palavra e da característica psicológica, o teatro feito para resolver os conflitos humanos. “Nosso teatro nunca chega ao ponto de perguntar se por acaso esse sistema social e moral não seria iníquo.”²⁶.

Buscar a essência do teatro em outras linguagens que se dirigem aos sentidos e não ao espírito, por meio dos gestos, sons, fogo, grito²⁷, foi o que propôs Artuad no teatro da crueldade, analisando o teatro oriental de tendências metafísicas opostas ao que o teatro ocidental propunha de tendências psicológicas. O teatro oriental com seus gestos, signos, sons sendo desenvolvidos no plano físico e poético levava aos planos da consciência em que o pensamento é capaz de assumir atitudes profundas. Segundo Artuad, seria a metafísica da atividade.²⁸

De acordo com Silva Fernandes, os artistas precursores das manifestações plurais que marcaram o teatro dos anos 1970 aos 1990, o teatro pós-dramático, teve como uma das bases o teatro da crueldade de Antonin Artaud²⁹.

Além da crítica à dramaturgia, Artuad buscou criticar a separação que se fazia sobre o teatro e a vida. De acordo com Artuad o teatro e a vida são inseparáveis³⁰. Ele também buscou criticar a sacralização das obras primas³¹. Artuad, ao pensar O teatro da crueldade, buscava uma oposição ao teatro produzido e reproduzido pelo ocidente construído sobre as bases burguesas

²⁴ Ibidem, p. 39.

²⁵ Ibidem, p. 42.

²⁶ Ibidem, p. 41.

²⁷ Ibidem, p. 7.

²⁸ Ibidem, p. 44.

²⁹ FERNANDES, Silvia. “Teatralidades Contemporâneas.” In.: WERNECK, MariaHelena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). **Texto e Imagem: Estudos de Teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 13.

³⁰ ARTAUD, Antonin. “**O Teatro e seu Duplo**.”. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

³¹ Ibidem, p. 83.

sociais, que se distanciava das massas, pois separava a arte e a vida³². Artuad teve como forte referência o teatro oriental. É possível notar muitas das características defendidas por Artuad sobre um fazer teatral no grupo de teatro *Vivencial* que iremos analisar, como por exemplo, a união da arte e da vida, o próprio nome do grupo já nos dá possibilidade de refletir sobre a construção das teatralizações do *Vivencial* sobre a ótica das vivências tanto dos integrantes quando dos espectadores, a anarquia³³ que o *Vivencial* propunha também é possível ser notada.

Outras experiências importantes para as teatralizações que se iniciaram na década de 1970 no Brasil foram as: “Por um teatro Pobre” de Grotowski na Polônia e o “Living Theatre” nos Estados Unidos da América.

“Por um teatro pobre”, o teatro passou a ser encarado como um laboratório por Grotowski como afirma Petter Brook³⁴, pois, Grotowski buscava responder qual era a especificidade teatral. Em seu processo de experimentação, por meio da eliminação dos componentes que dizem respeito às características que compõem o teatro construído sobre as bases da modernidade, Grotowski concluiu que existem duas figuras essenciais para o fazer teatral: os atores e o público, logo a atuação coloca-se como ponto principal do fazer teatral³⁵.

No Jornal Diário de Pernambuco entre os anos finais da década de 1960 encontramos artigos que buscam apresentar as experiências do teatro Laboratório de Grotowski³⁶.

³² Ibidem, p. 95.

³³ O conceito de anarquia nesse sentido se coloca como um não comprometimento com nenhum campo estético e com uma liberdade de se desprender das representações e práticas construídas do campo teatral e social pernambucano.

³⁴ BROOK, Peter, Grotowski, J. “**Em busca de um Teatro Pobre.**”. Rio de Janeiro, RJ: Editora civilização brasileira S.A, 1976, p. 7.

³⁵ Ibidem, p 27.

³⁶ Ibidem, p, 32.

Figura 1 – Diário de Pernambuco. “O teatro na polônia e na escócia.” **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 janeiro de 1967

Ano 1967/Edição 00011 (1)

Teatro, Quase Sempre

Adeth LEITE

TEATRO NA POLONIA E NA ESCOCIA

Três livros dos últimos vinte anos: "O mundo de Pólya", de Tadous Dorovicki, "Sonhos Contemporâneos", de Tadeusz Kantor, e "O Mito Prusiano", de Witold Gombrowicz, foram adaptados para o teatro polonês em 1966.

Tres grande teatro a temporada de 1966 na Polônia. Sobre 400 estradas arruadas teatrais a mais do mundo em 1966, 250 são de peças contemporâneas e 190 peças clássicas.

"O Governador", de R. Boshin, foi levada ao palco em seis teatros: "O caso Oppenheimer", de H. Kipphardt, em cinco; "Quem tem medo de Virginia Woolf", de Edward Albee, em quatro. Quatro teatros apresentaram peças de Eugene Ionesco e sete de Friedrich Dürrenmatt. O Teatro Contemporâneo levou ao palco "O Imperioso", de Peter Weiss.

Por outro lado as adaptações de "Crime e Castigo", de Dostoevsky, e "Colombo", de R. Brauer, constaram das espetáculos do Festival Shakespeareano, em Londres, e do Teatro das Nações, em Paris, bem como "As Boças", de Stanislaw Wyspianski.

O Teatro Sabradell, de Praga, apresentou uma montagem de cinco atores de Sławomir Mrozek, sob o título comum "A Pergunta", e a releitura clássica, "A Morte do governador", de Leon Kruczkowicz.

Jerry Goldstein, fundador do "Teatro das Três Filas", de Wrocław, realizou em Estocolmo e Szteta conferências explicando suas ideias experimentais aos estudantes e aos atores.

Na Suécia, os atores do "Teatro das Três Filas" deram de representação de "O Alcaide de Zalamea, de Calderon. O Teatro Experimental, de Wrocław foi igualmente convidado para atuar na Holanda.

O Teatro de Bochum apresentou "Os nomes do poder", de Jerry Bronckowski, dirigido por Max Fritsche.

De Glasgow, na Escócia, não revelaram que um novo sistema de abstração do estudo da dramaturgia, com especial referência aos seus aspectos teatrais, foi ministrado em outubro último, no Departamento de Letras da Universidade de Glasgow.

O departamento ofereceu um típico curso universitário com diplomas de Mestre em 1966 e ministra um currículo mais ambicioso para este ano, segundo uma lista de Vals 26%. — Férias Antecipadas: A. L.

FESTIVAL DE BEYROUTH

Continuou a revista "Intercambio", da 70-ária, em Beiruth e o Festival de Maio 1966 continuou durante cinco semanas. Os espetáculos foram assistidos por 4.000 visitantes, dos quais 80% estrangeiros. A primeira volta, não houve mais, se não as encenações — asias, lidas de Wladimir Wagner — foram repetidas dois anos anteriores. Mas, a procura de idéias para novas formas de interpretação dos dramas musicais de Wagner, desde há um ano maior valor a música, portanto, ao dirigente. Ao lado do maestro Karl Böhm, a orquestra teve Oskar Stanzel, Carl Melles e Pierre Boulez. Com D'Alva "Paralax" pertencem sob a posse de uma celebração: todas as nebulosidades musicais desapareceram, a arquitetura musical surge em primeiro plano. A ideia de Wladimir Wagner de, com a interpretação de Böhm, aproximar o drama musical da concepção artística dos mestres musicais de hoje, foi coroada de êxito.

PREMIOS "SAMEL" E VANIA SOUTO CARVALHO

Associação estará reunida em assembleia geral extraordinária, em primeira convocação às 20 horas, com o número 1966, e em segunda convocação às 21 horas, com qualquer número, a Associação dos Críticos do Teatro de Pernambuco, a fim de proceder a eleição dos "Melhores" do Teatro em Pernambuco durante o ano de 1966, referente aos prêmios "Samuel" e "Vania Souto Carvalho".

De acordo com o regulamento especial para a premiação, o voto será secreto. Não serão admitidas proclamações para a votação; as votações para os diversos prêmios serão feitas na mesma reunião.

Em caráter excepcional, isto é, com referência à votação de cada prêmio, no caso dos prêmios individuais não poderão votar os confrades que sejam concorrentes. No caso da premiação de "Melhor espetáculo do conjunto local", não poderão votar os associados que sejam presidente, diretor artístico, ator e cenógrafo do conjunto disputante.

A votação será realizada na sede do ACTP, no Teatro Santa Isabel, para a escolha das seguintes categorias de "Samuel" e "Vania Souto Carvalho": 1) melhor ator; 2) melhor atriz; 3) melhor ator/atriza; 4) melhor espetáculo local; 5) melhor espetáculo local; 6) melhor espetáculo de ator; 7) revelação de atriz.

cantor-revelação Osmi José nos espetáculos populares que os com os Cód. Santa e Silva Filho vem apresentando no Teatro Carlo matriculado em Pitagoras, Helena, Lamba e Heráclito. História A. Souto de sua atuação e carreira com



EM CARNE E OSSO — A foto foi feita no começo de setembro (foi em dia está barrigudinho e com o humorismo mais exagerado) mas é de memória da atriz Vera Ferrel, atuando nas "Associações" e mudando brava no teatrão da XXX Festa da Sociedade

Fonte: Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=grotowski&pagfis=47718.

A imagem acima aborda as experiências do teatro polonês, o que nos leva a concluir que havia uma circularidade das ideias do teatro laboratório elaborado por Grotowski em Recife nos anos finais da década de 1960.

Outro grupo também importante para as novas teatralidades que surgiram no Brasil no final da década de 1960 foi o Living Theatre. O Living Theatre, fundado em Nova York por Judith Malina e Julian Beck no final da década de 1940, foi de fundamental importância para o teatro contemporâneo.

O Living Theatre foi pioneiro no movimento off-broadway nos anos 1950, inspirados pelas Vanguardas europeias e pela consciência que Piscator³⁷³⁸ difundia, em que afirmava o teatro político junto à utilização de todos os meios modernos de comunicação a fim de engajar o público na discussão sobre os assuntos de urgência³⁹.

³⁷ Piscator foi um diretor, dramaturgo e produtor teatral alemão que buscou renovações no campo teatral, buscava por um teatro épico e também criador do teatro documentário.

³⁸ ILION, Troya. In: "Fragmentos da vida do Living Theatre." Ouro Preto, 25º Festival de Inverno, 1993, p. 3-20.

³⁹ Ibidem.

Malina e Beck concluíram que o teatro Broadway, o teatro comercial de Nova York, não era o contexto do teatro arte que eles visionavam⁴⁰. Logo o Living Theatre estava inserido no contra-movimento, o off-broadway que se restringia as representações em pequenas salas em Manhattan como uma forma de se opor a produção comercial da Broadway. Esse novo teatro, segundo Ilion Troya, tornou-se expressão essencial da contracultura⁴¹.

O Living Theatre, foi caracterizado como um teatro de vanguarda, experimental político, anarquista, pacifistas com criações coletivas, em um momento onde o teatro comercial ocupava o campo teatral novayorquino, o Living Theatre decidiu por um teatro experimental, contestatório. Enfrentando as repressões de sua época. Na década de 1950, os Estados Unidos da América lançaram mão de uma campanha contra a “subversão”, o Macartismo, a nova caça aos vermelhos no contexto da Guerra Fria. O anticomunismo estadunidense levou a investigações, prisões e demissões de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal⁴². Nos anos 1960, o Living Theatre era um local de reunião dos artistas de vanguarda e também grande influenciador do movimento da contracultura estadunidense. No espaço do Living, além dos espetáculos, eram realizadas outras atividades como dança, happenings etc.

A contracultura, segundo Gillian Sneed⁴³, possuía raízes no modernismo de Vanguarda do século XX. Nos Estados Unidos, o movimento modernista se consagrou como “arte institucional”. Segundo Guilherme Azevedo⁴⁴, Clemente Greenberge formulou uma crítica ao modernismo oficializado, pois apesar de inovador e crítico não representaria uma ruptura com a tradição artística, mas uma continuidade dos padrões estéticos do passado.

Surge então os neo vanguardistas, opondo-se à oficialização do modernismo e retomando o sentido contestador das primeiras vanguardas; logo os movimentos neo vanguardistas atacaram a arte como instituição, começando a problematizar as questões sociais e renovando o interesse pela cultura popular. O neo vanguardismo se configurou a partir do

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² KARNAL, Leandro. “História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.” São Paulo: Contexto, 2011, p. 230.

⁴³ SNEED, Gillian. “Dos Happenings ao Diálogo: O Legado de Allan Kaprow”. *Revista Poiésis*, n. 18, p. 169-187, Dez. de 2011.

⁴⁴ FABBRINI, Nascimento, Ricardo. *apud*. AZEVEDO, Guilherme. “Tropicalismo e Vanguardas europeias [manuscrito]: imperativo de ruptura, processos construtivos e alcance crítico.” Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte, 2016, p. 33.

ataque à percepção programada e racional das formas artísticas consagradas pela tradição modernista.

Allan Kaprow criou o termo *Happening* no final da década de 1950 propondo a arte inclusiva, a conciliação do teatro, das artes visuais, música, não possuindo nenhum roteiro organizado; as ações eram introduzidas com a finalidade de obter um caráter inusitado e com a possibilidade do público interagir. Os *happenings*, as performances e as instalações passaram a desconstruir as noções das contemplações artísticas tradicionais, fundindo obra e cotidiano, sujeito e objeto; não se tratava mais de representar o cotidiano e sim de interferir diretamente nele.⁴⁵ Foi por meio dessa perspectiva artística neo vanguardista que o movimento do *Desbunde* nas artes se formulou no Brasil. Movimento do qual nossos atores históricos do grupo de teatro *Vivencial* em Recife fizeram parte.

A compreensão no campo teatral nos possibilita investigar as influências dessas experiências no campo teatral brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, buscando compreender as continuidades e rupturas, as olhares subjetivos e coletivos que formaram as teatralidades do período.

Iniciamos a partir década de 1950 por meio do surgimento de dois movimentos teatrais que foram de fundamental importância para que essas novas teatralidades pudessem ganhar espaço dentro do campo teatral na década de 1960.

O teatro do Nordeste e o teatro político foram compreendidos como movimentos de ruptura com o teatro até então produzido no Brasil, sendo esse teatro centrado no Rio de Janeiro e São Paulo. Esses movimentos que surgem na década de 1950, tinham como luta a construção da palavra sobre as lentes do povo brasileiro, da classe trabalhadora, a busca era por um teatro nacional-popular que estivesse ligado às representações e práticas populares.

Esses dois movimentos serão temas dos próximos subtítulos. Vale destacar que o teatro do Nordeste é de fundamental importância para a nossa pesquisa, já que a escolha do grupo teatral *Vivencial* como objeto de pesquisa também tem como finalidade trazer para as pesquisas de História do teatro brasileiro grupos que estavam distantes do eixo Rio – São Paulo.

⁴⁵ Ibidem, p. 34.

1.2 O teatro na construção do Nordeste – Campo de lutas

O teatro do Nordeste surgiu na década de 1940 e foi influenciado pelo movimento regionalista no início do século XX, fomentado por Gilberto Freyre. Como aponta Durval Muniz de Brito, o Nordeste é uma invenção moderna imagética discursiva que produziu uma nova tradição a partir de um passado construído na modernidade, no qual o teatro foi uma das ferramentas simbólicas para essa construção⁴⁶.

O teatro moderno em Pernambuco surgiu a partir do movimento de amadores que se espalhou pelo Brasil no início do século XX. Dois grupos se estruturaram na região entre as décadas de 1940 e 1950: o Teatro de Amadores de Pernambuco e o Teatro de Estudantes de Pernambuco.

O Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) surgiu na década de 1940, a partir do grupo Gente Nossa de 1931. Tinha como orientador Samuel Campelo, passando a ser orientado por Valdemar de Oliveira em 1941, com uma característica familiar⁴⁷. O caminho estético que trilhou o (TAP) foi voltado para encenações de textos clássicos. De acordo com Lucia Machado, o teatro passou a ser frequentado por “gente de bem”⁴⁸. Essa afirmação nos dá a possibilidade de analisar as construções sociais de diferenciação presentes na sociedade pernambucana. Como se o teatro produzido antes do Teatro de Amadores Pernambucano não fosse um espaço adequado à burguesia, discriminando a população que frequentava o teatro no período. A reformulação dos agentes que agora participam do espaço cênico pode ser notada como um mecanismo de diferenciação no mundo social, como se antes aqueles que faziam e frequentavam o teatro não fossem “gente de bem”.

Ainda de acordo com Lucia Machado, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) ficou caracterizado como um teatro conservador, mas que contribuiu para abrir a cena recifense a novas formas cênicas⁴⁹. Na busca pela afirmação dentro do campo teatral, a afirmação da diferença é posta como uma ferramenta do novo grupo que buscava por espaço, em confronto

⁴⁶ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz *de. A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2009, p. 340.

⁴⁷ FERNADES, Nanci; FARIA; GUINSBURG, João. “Os grupos Amadores.”. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.77.

⁴⁸ MACHADO, Lucia. *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados*. ed: do autor. Recife, 2009, p.103.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 105.

com aqueles que já dominavam o campo, desqualificando- o dentro do ambiente social e cultural.

O segundo grupo que surgiu na década de 1940, a partir do movimento de amadores em Pernambuco, foi o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP). De acordo com Magela Lima, o teatro nordestino é uma construção cultural que possui data. Surgiu no dia 13 de abril de 1946⁵⁰ no palco da Faculdade de Direito de Recife, quando Hermilo Borba filho estreou como diretor do Teatro de Estudante de Pernambuco, sendo este teatro também responsável pela construção da região nordeste⁵¹.

De acordo com Magela Lima, foi a partir do Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP) e das formulações teóricas, cênicas e dramáticas de Hermilo Borba Filho que se construiu o teatro nordestino⁵². Hermilo Borba Filho defendia que o teatro deveria ser erguido por meio da cultura popular, do folclore popular, dos folguedos e que este deveria ir até o povo como um instrumento de educação. Para Magela Lima, buscava-se a interpretação erudita das artes populares, ao invés de ser feito pelo povo, se estruturou um teatro para o povo e não do povo⁵³.

Novamente os processos de diferenciação elaborados por Bourdieu podem ser aplicados nesse contexto referente aos dois grupos aqui abordados, em que os agentes, a fim de conquistar um espaço dentro do campo teatral, utilizaram do processo de diferenciação, afirmando-se na diferença do outro.⁵⁴ Sendo assim, o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP) passou a defender um teatro popular em contraposição ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) que era apontado como um teatro burguês. No entanto, na prática, o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) divergiu completamente da sua proposta cênica, pois encenaram clássicos do teatro europeu e brasileiro⁵⁵, o que não o diferenciava tanto assim do teatro produzido por Valdemar de Oliveira através do Teatro de Amadores de Pernambuco. Quando o Teatro de Estudante de Pernambuco passou por problemas financeiros, necessitou de aporte econômico, o que os fez produzir *Edipo* no Teatro Santa Izabel, território do Teatro de Amadores de

⁵⁰ LIMA, Magela. “Os nordestes e o teatro brasileiro.”. 1. ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2019, p. 12.

⁵¹ MACHADO, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados**. ed: do autor. Recife, 2009, p. 106.

⁵² LIMA, Magela. op. cit, p. 102.

⁵³ Ibidem, p.115.

⁵⁴ BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 56.

⁵⁵ LIMA, Magela. op. cit, p. 101.

Pernambuco e da burguesia pernambucana⁵⁶. Observamos que o fato do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) dominar o campo teatral por meio do acúmulo de capitais, cultural, econômico e sociais, dificultava a estrutura de novos grupos, que de tempos em tempos tinham que se submeter à dominação estética, cultural e social dos dominantes.

O Teatro de Estudantes de Pernambuco também foi responsável pelo surgimento da figura que ficou sacralizada pela história do teatro brasileiro como o principal representante do teatro nordestino, Ariano Suassuna. A dramaturgia de Suassuna buscou entrelaçar o popular dos cordéis, mamulengos, reisado, bumba meu boi ao teatro religioso medieval⁵⁷, tendo como uma das obras mais famosas o *Auto da Compadecida*. De acordo com Magela, o “Auto da Compadecida” foi uma experiência que vinculou o teatro do nordeste e o nordeste⁵⁸.

O Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) findou em 1952, diante das dificuldades financeiras e também porque seu idealizador, Hermilo Borba Filho, passou a morar em São Paulo. No entanto, o capital simbólico construído não morreu junto com o grupo⁵⁹.

Na década de 1960 surgiu, através da união entre Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) que, segundo Lucia Machado, teve três fases: a primeira, de continuação do Teatro de Estudante, que tinha em suas bases a crítica ao teatro acadêmico; a segunda, de 1965 a 1970, com uma linha mais brechtiana⁶⁰ em que os espetáculos apareciam mais despojados e tinha como intenção o teatro didático; a terceira, que vai de 1974 a 1975, marcada por um retorno à primeira fase⁶¹. De acordo com Machado, o ideário do Teatro Popular do Nordeste era um teatro popular sem o componente do regionalismo, mais voltado para a universalidade.

O Teatro popular do Nordeste (TPN), liderado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, no pós-64, segundo Magela, ficou caracterizado como reacionário, pois se

⁵⁶ MACHADO, Barbosa, Lucia. op. cit, p. 107.

⁵⁷ GUZIK, Alberto; FARIA; GUINSBURG, João. “A dramaturgia Moderna.”. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. Roberto Jão (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013, p. 140.

⁵⁸ Ibidem, p. 152.

⁵⁹ MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados**. ed: do autor,* 2009, p. 108.

⁶⁰ O teatro brechtiano surgiu a partir do dramaturgo Brecht e tem como característica ser um teatro épico, dialético e socialista, que favorece a atividade do espectador, possuindo caráter histórico da realidade representada. A crítica à realidade é um dos pontos centrais desse fazer teatral. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 34.

⁶¹ MACHADO, Barbosa, Lucia. op, cit., p.110.

desvinculava de uma atitude política na cena, associado ao apoio de Ariano Suassuna ao golpe civil-militar de 1964. Em 1967, Suassuna tornou-se fundador do Conselho Federal de Cultura efetivado pelo general Castelo Branco.⁶² Também Hermilo Borba Filho integrou a comissão nacional de teatro ligada ao órgão do governo federal o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Magela Lima aponta que Ariano e Hermilo transitaram nos governos da ditadura militar Brasileira⁶³. O grupo teatral liderado pelos dois, o TPN, se manteve até 1975, desfazendo-se por conta de pensamentos estéticos divergentes entre Hermilo e Ariano⁶⁴, que criou o movimento Armorial na década 1970, com o objetivo de lançar um movimento cultural erudito popular.

O grupo *Vivencial* ao surgir buscou questionar o tradicionalismo e o conservadorismo dos grupos teatrais em Olinda e Recife, o *Vivencial* propunha uma estética anárquica.

Por outro caminho, surgiram grupos teatrais que buscaram afirmar as suas diferenças com a estética, representação e práticas no teatro político de engajamento social, possuindo como finalidade levar a classe trabalhadora a um processo de reflexão e crítica sobre a sua condição de exploração.

1.3 Românticos e realistas: Teatro político brasileiro nas décadas de 1950 e 1960

Uma das categorias que surgiram dentro do campo teatral foi o teatro político. As suas raízes se encontram na formação teatral que buscava encenar e produzir um teatro popular no século XIX e início do século XX, como a influência do Théâtre Libre Francês na Alemanha, o Théâtre Du Peuple na França, o Théâtre Civique e o Théâtre Populaire. Essas experiências tinham em sua finalidade promover o acesso maior da população ao teatro. Para Silvia Garcia, esse teatro não chegou a configurar um perfil político explícito⁶⁵, no entanto, podemos notar que a intenção dos projetos teatrais era a da popularização do teatro na Europa.

⁶² LIMA, Magela. “Os nordestes e o teatro brasileiro.” 1. ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2019, p. 217.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, p. 218.

⁶⁵ GARCIA, Silvana. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político.** São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 3.

Silvana Garcia indica que a conjuntura política que levou ao aparecimento do teatro de natureza política foi a Revolução Russa no início do século XX, pois o teatro foi utilizado como um instrumento da revolução e também como um meio de educação, pois parte da população Russa era analfabeta no período⁶⁶. O teatro Agit-prop, teatro de propaganda e agitação que se desenvolveu na Rússia diante da ebulição das revoluções, segundo Rodrigo Alves, foi de início uma febre social e sua existência pode ser datada anteriormente a 1917 através das sociedades teatrais. No entanto, após 1917, o teatro agit-prop ganhou outra qualidade e outro alcance, não estava mais restrito às Casas do Povo e dos Teatros de Província, houve uma expansão, ele se materializava em qualquer espaço que podia reunir pessoas⁶⁷.

De acordo com Rodrigo Alves, as demandas de agitação e propaganda da revolução estavam unidas aos projetos pessoais daqueles que produziam o teatro Agit-prop, por isso era um espaço de muito poder e de muita disputa⁶⁸. Alves destaca que o teatro Agit-prop que se configurou no Ocidente precisa de alguma forma reconhecer a herança desses primeiros anos da Revolução de outubro: os questionamentos da instituição teatral e da divisão social do trabalho no teatro, a defesa da necessidade máxima da participação popular e a ocupação de diferentes espaços, religando o teatro à vida social cotidiana foi o que buscou todo teatro político no século XX⁶⁹.

No Brasil, o teatro político se estruturou a partir da década de 1950, foi nesse momento que novos agentes buscaram ocupar uma posição dentro da cena teatral brasileira, com a finalidade de levar a classe trabalhadora a um processo de reflexão e crítica sobre a sua condição de classe explorada.

Entre as décadas de 1950 a 1970, surgiram vários grupos que tinham em sua linha estética o político como ponto central nas representações e prática no campo teatral. O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por José Renato. José Renato foi diretor e fundador do Teatro de Arena e responsável pela montagem *Eles não usam Black-Tie*, essa montagem foi um divisor de águas no que diz respeito à introdução da classe trabalhadora como atriz principal no palco do teatro brasileiro.

⁶⁶ Ibidem, p. 5.

⁶⁷ NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 1, p. 97–120, 2019, p.100. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p97-120. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156228>, p. 100.

⁶⁸ Ibidem, p.118.

⁶⁹ Ibidem, p. 119.

O Arena funcionava no prédio do Teatro de Comédia Brasileira e as afinidades com este teatro no início não só estavam circunscritas ao espaço, mas também ao repertório eclético das peças, que priorizava o teatro moderno europeu e o estadunidense.⁷⁰ O espaço em arena, foi pensando a partir da inspiração na estrutura estadunidense, na qual a área de encenação é circular, o contato com essa disposição do espaço se deu através de Décio Almeida Prado⁷¹. O fato de a configuração espacial circular ter vantagens econômicas e ser ágil foram as principais motivações que levaram o grupo e o diretor José Renato à experimentação dessa configuração espacial teatral no Brasil⁷².

As primeiras encenações do Teatro de Arena ocorreram em um espaço do Museu de Arte Moderna em São Paulo em 1953 com a peça *O Demorado Adeus*. Nesse mesmo período eles montaram um circuito alternativo, fora dos espaços de espetáculos convencionais, apresentando-se em fábricas e escolas, com o objetivo, segundo Maria Silva Betti, de angariar fundos para construir sua própria sede⁷³. Essa mobilidade e a proposta estética do espaço garantiram um aumento de capital social, possibilitando a construção de uma rede de contatos, fazendo com que o Teatro de Arena conquistasse uma maior popularidade. Essa popularidade deu condições do grupo fazer apresentações em espaços oficiais, como a apresentação no Palácio do Catete para o então presidente Café Filho em 1954⁷⁴.

A mobilidade se perdeu a partir da mudança para a sede em 1955. No entanto, a ideia de alcançar outras classes sociais estava presente desde o início do grupo, segundo Maria Betti⁷⁵.

Em 1955, ingressam na Arena os amadores ligados ao Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), oriundos da militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Raimundo Duprat⁷⁶. Foi por meio dessa aproximação que se formou

⁷⁰ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. **Novas correntes teatrais: Dramaturgias e encenações (1958-1978). História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. Roberto João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2013 p.175.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, p. 176.

⁷⁴ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. **Novas correntes teatrais: Dramaturgias e encenações (1958-1978). História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. Roberto, João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2013, p.176.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

o teatro político brasileiro, sendo a classe trabalhadora o ponto central dos debates na mudança estética dos componentes teatrais. A entrada de Augusto Boal no Arena em 1956 contribuiu com a inserção de técnicas aprendidas na escola Actors Studios de Nova York, como o método Stanislavski⁷⁷.

De acordo com Maria Silva Betti, o fato de o Teatro de Arena ter passado por problemas financeiros foi o que levou os integrantes a apelar para os textos de autores da casa e foi nesse contexto que surgiu a produção do espetáculo *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri.⁷⁸ O espetáculo trazia para a cena brasileira a lente dos trabalhadores, que até então estava ausente nos palcos, promovendo uma simbiose das questões sociais contemporâneas do período ao espaço teatral. A autora Betti aponta que foram formulados por Vianinha, Augusto Boal e Guarnieri textos de reflexões teóricas, indicando o teatro como um setor de expressão do nacional e da luta política⁷⁹. O Teatro de Arena contribuiu para inserir no campo teatral brasileiro o espaço cênico circular, um espetáculo mais puro, pela falta de cenário e uma maior proximidade com o público fazia com que toda a peça se concentrasse no desempenho do grupo. O palco em arena passou a ser compreendido como um instrumento privilegiado no acolhimento do teatro em que tinha como protagonistas as classes populares. O teatro em Arena também foi muito importante para outros grupos que surgiram no período como o Teatro Oficina.

O Teatro Oficina nasceu nos corredores e salas da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco em São Paulo em 1958 tendo encontrado apoio financeiro no Centro Acadêmico XI de Agosto para suas primeiras produções⁸⁰. Nesse primeiro momento as produções iam por uma linha existencial. Segundo Armando Sergio da Silva, o teatro Oficina em suas primeiras montagens mostrava um mundo muito particularizado, quase que autobiográfico, apresentando-se desligado de qualquer programa social. A ligação com a preocupação social veio a partir das trocas com o Teatro de Arena que de certa forma orientou o grupo no entendimento de um teatro preocupado socialmente⁸¹. No processo das trocas teatrais entre o Teatro de Arena e o Oficina existiam dúvidas sobre o caminho a ser seguido pelo grupo Oficina. O que levou o

⁷⁷ O método elaborado por Stanislavski consiste na preparação do ator por meio de exercícios que são a atenção, imaginação, ação e relaxamento. Esse método tinha como finalidade preparar o ator para o encontro com o espectador.

⁷⁸ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. op, cit, p.179.

⁷⁹ Ibidem, p. 183.

⁸⁰ SILVA, Armando, Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.17.

⁸¹ Ibidem, p.19.

grupo Oficina à solução de que “permaneceriam como um elenco autônomo, mantendo certa vinculação ideológica com o Teatro Arena, no entanto, com algumas ressalvas ao grupo Arena por haver divergências”⁸². O processo de profissionalização do Teatro Oficina levou a construir seu espaço, lançando uma nova forma de espaço cênico no Brasil em que havia a combinação entre o teatro de Arena e o palco italiano. Edécio Mostaço indica que o Oficina optou por autores estadunidenses sem se desvincular do existencialismo, o DNA central da estética produzida pelo grupo⁸³.

Falar sobre o oficina é também falar sobre José Celso Corrêa, que segundo Ana Helena Camargo, de todas as categorias que rotularam Zé Celso, foi principalmente a de vítima que ele buscou recusar⁸⁴. O Oficina enfrentou todas as problemáticas de uma sociedade marcada pelo autoritarismo, no entanto, segundo Helena Camargo, Zé Celso não foi um resistente e sim “um artista das situações perigosas, das situações limites⁸⁵”. De acordo com Helena Camargo, Zé Celso⁸⁶ tinha como sua primeira fidelidade a traição, trair a ordem pré estabelecida a pequena-burguesia⁸⁷. Helena Camargo entende que o teatro Oficina sempre buscou representar a sua época, estar conectado com o presente, essa característica nos lembra Artuad, no qual Helena Camargo cita “se um determinado período se desinteressa pelo teatro é porque ele não o representa mais.”⁸⁸

Zé Celso Martins Correa em 1972 lançou um texto que se direcionava ao crítico Sábado Magaldi, em resposta à crítica que tinha feito sobre “Gracias Señor”. Zé Celso definiu que São Paulo estava alicerçado sobre as bases de uma racionalidade defensiva e que não tinha proporcionado até aquele momento nada para o cenário social e cultural do país, a não ser um ar de respeitabilidade artesanal.⁸⁹ Essa couraça acabava por provocar um ar de submissão da

⁸² Ibidem, p.20.

⁸³ MOSTAÇO, Edécio; FARIA; GUINSBURG, João. **A questão experimental: A cena nos anos de 1950 – 1970: História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. Roberto, João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013, p. 221.

⁸⁴ CORRÊA, J. C. M.; STAAL, A. H. C (org.). **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, en-trevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 9.

⁸⁵ Ibidem, p.10.

⁸⁶ José Celso Martinez Corrêa faleceu no dia 6 de julho de 2023.

⁸⁷ Ibidem, p. 11.

⁸⁸ Ibidem, p.12.

⁸⁹ Ibidem, p. 196.

juventude em relação aos burocratas da cultura.⁹⁰ Zé Celso passa então a falar sobre o surgimento do novo e a necessidade da construção de uma nova razão para se compreender o novo que surge. Afirma que a crítica realizada por Sábato Magladi não era mais uma crítica e sim censura, então passou a um resumo do espetáculo para que houvesse um melhor entendimento sobre o novo que surgia sendo esse novo um outro código há ser decifrado.⁹¹

Esse novo representado e praticado em “Gracias Señor” foi fruto de um trabalho que se iniciou na peça Galileu Galilei na cena do Carnaval quando Zé Celso segundo Silvia Fernandes experimenta a partir do coro a interação entre palco e plateia.⁹² Fernandes aponta que a aproximação entre teatro e vida atravessava a prática do coro, jovens que não tinham nenhuma experiência profissional, mas que estava, ligados a contracultura.⁹³

Outro movimento importante para o cenário cultural brasileiro no final da década de 1950 e o início de 1960 foi o Centro Popular de Cultura (CPC). De acordo com Maria Silva Betti, o Centro Popular de Cultura surgiu da aglutinação de intelectuais, artistas, jornalistas e estudantes em torno da peça *A mais valia vai acabar seu Edgar*⁹⁴, produzida por Vianinha em 1960 na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro.⁹⁵ Os ensaios abertos da peça aconteciam na Arena da Faculdade de Arquitetura da então Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, o que contribuía para o fomento do debate político e da condição da classe trabalhadora brasileira entre os estudantes e também aqueles que transitavam pelo espaço.

Segundo Maria Betti, em 1960, o texto apresentava-se em forma épica, com objetivo de analisar as origens da miséria, utilizando ferramentas antidramáticas, slides, cartazes, humor, técnicas do espetáculo circenses e do teatro de revista⁹⁶. Vianinha tentava superar na peça as contradições que havia identificado no trabalho dramático do Teatro de Arena, em que

⁹⁰ Ibidem, p. 195.

⁹¹ Ibidem, p. 199.

⁹² FERNANDES, S. **Notas sobre a história do Oficina**. Sala Preta, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 211-228, 2020. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v20i2p211-228. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185094>. Acesso em: 25 out. 2023.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Peça que Vianinha havia escrito na fase final do seu desligamento do Teatro de Arena.

⁹⁵ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. **Novas correntes teatrais: Dramaturgias e encenações (1958 -1978). História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. Roberto, João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013, p. 186.

⁹⁶ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. op. cit, p, 185.

ilustravam a crônica da miséria, mas deixavam de lado o exame crítico das condições e mecanismos que as mantinham⁹⁷.

O fato da estética do teatro de revista⁹⁸ estar presente na peça de Vianinha nos possibilita a análise da utilização de uma estética teatral que se configurava no *habitus* da sociedade brasileira. Essa estética de revista marcou o teatro brasileiro no final do século XIX e início do século XX e foi lançada aos escombros pelos agentes sociais que buscaram modernizar o teatro brasileiro com a finalidade de ocupar uma posição dentro do campo teatral. Diante disso, podemos inferir que o afastamento das classes populares do cenário teatral se deu também a partir da dominação das elites burguesas sobre o campo teatral com a justificativa de modernização do teatro brasileiro, que acabou por se distanciar das camadas populares, promovendo um teatro de elite para a elite e levando aos escombros o teatro que se dedicava a atender aos anseios das classes populares, como o teatro de revista. Esse resgate pode nos levar a compreender que havia uma intenção de aproximar o teatro político das representações e práticas teatrais frequentadas pela classe trabalhadora.

Betti destaca que a montagem *A Mais Valia Vai acabar seu Edgar* teve o poder de criar condições que levaram a fundação do CPC, pois os artistas e intelectuais que circulavam livremente no espaço aberto em arena da Universidade do Brasil, constituíam já uma semente das diversas frentes de trabalho e de criação que se organizariam em torno do conceitual de popular⁹⁹.

De acordo com Izabel Pimentel, no ano de 1961 foi formado o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, ligado a União Nacional dos Estudantes (UNE) e hegemonizado por militantes do Partido Comunista brasileiro (PCB), esses jovens tinham como interesse construir uma cultura nacional popular¹⁰⁰.

Maria Silva Betti indica que o CPC estruturou a meta de construir um trabalho cultural voltado para as classes exploradas e excluídas do acesso à cultura. Para isso, constituiu-se duas

⁹⁷ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. **Novas correntes teatrais: Dramaturgias e encenações (1958 -1978). História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas.** Roberto, João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013, p 186.

⁹⁸ “O teatro de revista, trata-se de gênero teatral que tem como característica o espetáculo ligeiro, que está cercado de prosa e verso, música e dança, busca abordar os fatos inspirados na atualidade, utilizando de caricaturas com objetivo de fornecer crítica e alegrar o público.” GUINSBURG, João; FARIA; LIMA, Mariangela, Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva, Sesc, 2006, p. 270.

⁹⁹ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. op. cit, p. 186.

¹⁰⁰ SILVA, Izabel, Pimentel. **Os filhos rebeldes de um velho camarada: a dissidência comunista da Guanabara (1964 -1969).** Dissertação de Mestrado. UFF, Rio de Janeiro, 2009, p. 62.

frentes de atuação no campo teatral; o teatro de rua e a dramaturgia de maior extensão¹⁰¹. Na defesa de um teatro popular aparece a questão do não compromisso com a bilheteria. Novamente vemos a repetição do processo de dominação simbólica, centrada na recusa dos bens materiais, promovendo o *habitus* de autonomia do campo por meio da crítica às produções que dependiam de uma estrutura econômica centrada na bilheteria. O CPC buscou afirmar sua autonomia, por meio de um capital social e um capital cultural, a partir do *habitus* político da esquerda brasileira na defesa de um teatro da classe trabalhadora para a classe trabalhadora.

Izabel Pimentel assinala que aos poucos os CPC's foram se organizando por todo o país, "buscando desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares através da arte revolucionária sendo entendida como um instrumento a serviço da revolução social"¹⁰², nas mais variadas formas de expressão, como pintura, poesia, escultura, música, fotografia, cinema e o teatro¹⁰³.

Marcelo Ridenti aponta que os projetos construídos e defendidos pelo Arena e pelo CPC - por mais que tivessem uma característica realista como revelar a realidade social objetiva de classes e também a determinação do materialismo histórico - possuíam características do *romantismo revolucionário* que se construiu nesse momento histórico, assim sendo a vida e a arte eram indissociáveis, eram nacionalistas, buscavam as raízes populares, valorizavam o passado histórico cultural do povo sendo este essencial para pensar o futuro da nação livre a ser construída¹⁰⁴.

De acordo com Miliandre Garcia o CPC visava empreender uma dupla conscientização a dos seus próprios quadros e a das classes populares. A ideia era ser um colaborador no processo de conscientização do povo brasileiro, esse povo se caracterizava como um conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometidos com o movimento nacionalista brasileiro e a serviço da revolução¹⁰⁵.

Marcos Napolitano estabelece que o ano de 1962 foi bastante rico para a vida cultural brasileira, apontando também os movimentos surgidos no nordeste, como Movimento de

¹⁰¹ BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. op. cit, p. 190.

¹⁰² SILVA, Izabel, Pimentel. op, cit, p. 62.

¹⁰³ Ibidem, p.63.

¹⁰⁴ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV.** São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 42.

¹⁰⁵ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958 -1964).** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 125.

Cultura Popular do Recife e as campanhas de alfabetização de adultos do método Paulo Freire¹⁰⁶.

Em Pernambuco, houve um crescimento do Partido Comunista brasileiro (PCB) no cenário eleitoral e Miguel Arraes foi eleito prefeito de Recife em 1960 pelo Partido Social Democrático (PSD) e Governador de Pernambuco em 1962 pelo Partido Social Trabalhista (PST), partido surgido das dissidências do Partido Social Democrático (PSD), tendo o apoio do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Segundo Magela Lima, o Movimento de Cultura Popular foi fundado por Arraes em 1960, que deu início ao projeto de alfabetização a partir do método do professor Paulo Freire. Cerca de 80 mil crianças entre 7 e 14 anos estavam fora da escola, além de milhares de adultos analfabetos em Recife¹⁰⁷. Marcos Napolitano destaca que o Movimento de Cultura Popular em Recife foi “um modelo de ação cultural das elites reformistas junto às classes populares. Esse modelo foi também responsável por inspirar jovens de outras regiões no encontro com o povo”¹⁰⁸.

No que diz respeito ao campo teatral no Movimento de Cultura Popular teve destaque o Teatro de Cultura Popular (TCP) em 1961, que inicialmente denominava-se Teatro Experimental de Cultura (TEC) e era mantido pelo Movimento de Cultura Popular, com a proposta de conscientizar a plateia em relação aos problemas sociais¹⁰⁹.

A primeira problemática a ser enfrentada pelo Teatro de Cultura Popular foram as casas de espetáculos, as que existiam estavam sobre domínio dos grupos teatrais burgueses. Para essa problemática foram montados no Bairro da Casa Amarela dois teatros: o Teatro do Povo, em forma de circo que abrigava cerca de 500 pessoas e a Concha Acústica no Arraial de Bom Jesus destinado com capacidade para 3 a 5 mil pessoas.

A segunda problemática estava no repertório a ser encenado. O Teatro do Povo foi inaugurado com o espetáculo “Eles não usam Black-Tie” de Guarnieri. No entanto, a peça não teve tanta adesão do público¹¹⁰, diferente do que ocorreu em São Paulo no Teatro de Arena.

Podemos notar que as representações e práticas da classe trabalhadora modificam-se a partir do seu *habitus*, havia diferenças sobre as identidades construídas pela classe trabalhadora

¹⁰⁶ NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2017, p. 20.

¹⁰⁷ LIMA, Magela. “Os nordestes e o teatro brasileiro.” 1. ed. Jundiá [SP]: Paco Editorial, 2019, p. 161.

¹⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos. op, cit, p. 20.

¹⁰⁹ Depoimento de Luiz de Mendonça, sobre a experiência do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. Reproduzido de Arte em revista, ano 2 n. 3, 1964. <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depluiz.pdf>

¹¹⁰ Ibidem.

paulista e pela classe trabalhadora recifense. O fato da classe trabalhadora em Recife ter as suas representações e práticas culturais em espetáculos de circo e folguedos a distanciava da estética e linguagem do espetáculo *Eles não usam Black-Tie*, levando a um estranhamento diante dele. Outros espetáculos como a peça infantil *Chapeuzinho Vermelho e Uma Cadeira Vazia*, dramaturgia de Hermilo Borba Filho, representada pelo Teatro Adolescente de Recife e *A derradeira Ceia*, de Luiz Marinho, receberam reclamações do público.¹¹¹ Em *A derradeira Ceia*, Luiz Mendonça diz que com a finalidade de compreender as insatisfações do público abriram o debate com o público e obtiveram a resposta de que faltava os finais alegres que estavam presentes no circo¹¹².

Em dezembro de 1961, ocorreu à festa do Arraial, manifestação folclórica de Natal que tinha como característica os folguedos e era frequentada por multidões. Luiz Mendonça relata que na véspera de Natal, o teatro de cultura popular encenou, na Concha Acústica, a peça *O boi e o burro no caminho de Belém*, de Maria Clara Machado e que teve grande aceitação¹¹³.

E a coisa foi bem. Uma reação excelente. Risos e aplausos durante todo o espetáculo que, além de sua história ligada ao nascimento de Cristo, tinha as pastorinhas cantando jornadas tão conhecidas suas. Confirmam-se alguns dados que já havíamos entrevisto em *A derradeira ceia*: o espetáculo partia da situação (tempo e lugar da plateia, falava de coisas já vividas e experimentadas como suas; trazia-lhe diversão; e falava a seu sentimento religioso. O povo quer teatro, foi a resposta que tivemos ali. Tudo foi ouvido com respeito e alegria.¹¹⁴

O Teatro de Cultura Popular passou a ter reconhecimento do público com a peça *Julgamento em Novo sol*, que tratava da realidade do trabalhador do campo e contou com enorme aceitação tanto da intelectualidade quanto dos trabalhadores. Na imagem abaixo o programa da peça

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Depoimento de Luiz de Mendonça, sobre a experiência do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. Reproduzido de *Arte em revista*, ano 2 n. 3, 1964. <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depluiz.pdf>.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

Figura 2 - Programa da peça “Julgamento em Novo Sol”, 1962

O MCP E O TEATRO

O Movimento de Cultura Popular não é apenas uma arma de combate contra o analfabetismo. Não é somente um meio de educação integral do homem, como pensa e sente milhões de comunidades. Não é só, tampouco, uma instituição destinada a promover a melhoria das condições materiais do povo, através da formação profissional e da educação cooperativista e sindical. É muito mais, e acima de tudo, instrumento de elevação do nível cultural do povo.

No domínio do teatro, para criar um público teatral mais amplo, o Movimento construiu o primeiro teatro no ar ilhéu do Recife — o Teatro do Aracá Velho — e o primeiro teatro ambulante: o Teatro do Povo. E promoveu, com a Fundação, o I Festival de Teatro do Recife, que reuniu no Ilhéu Ilhéu, em vinte dias apenas, mais de quinze mil pessoas.

Sua ambição, porém, é maior ainda. Através do Seminário de Dramaturgia e do Laboratório de Interpretação, criar novos dramaturgos, formar diretores e atores, constituir, enfim, para o desenvolvimento da dramaturgia nacional, com um teatro baseado no povo, de suas ideias, inquietudes, condições e esperanças. Teatro que retrata, artisticamente, a nossa realidade social, que atrair os valores genuinamente regionais e nacionais com a dimensão universal, que lhes confira a arte autêntica.

A presença de Nelson Xavier, Lúcia Mendonça e Dede Bourbonnais, no MCP justifica esta ambição.

O Teatro de Cultura Popular, que hoje aparece, com visitas e atos estranhos, com péra e arção e o interior do Movimento pelo teatro de casa terra.

A aliança que tem Movimento de Cultura Popular no caminho entre estudantes, intelectuais e as camadas populares torna inevitável a sua causa: teatro e cultura para a emancipação do povo.

Germano Coelho
Presidente do MCP

Teatro de Cultura Popular

1962

“JULGAMENTO EM NÔVO SOL”

DE NELSON XAVIER-AUGUSTO BOAL-HAMILTON TREVISAN-MODESTO CARONE
e BENEDITO ARAUJO

ELENCO

| | | | |
|-----------------|------------------------|-------------|------------------------|
| REP. DO GOVERNO | — Evaristo Campêlo | CRUZ | — Joacir Castro |
| JUIZ | — Edmilson Catunda | TALIANO | — Marco Porto Carreiro |
| PROFESSOR | — Luiz Mendonça | CANDIDATO | — José Willker |
| ROQUE | — Dinálio Costinho | PADRE | — Olegário Lyra |
| ANJO | — Ivanildo Oliveira | JOÃO SOCEGO | — Vladimir Miranda |
| JABOTI | — Cicero Vandré | JOSÉFA | — Cláudio Corrêa |
| AURORA | — Elayne Soares | ZEFINIA | — Maria Antonia |
| LIDORO | — Mário Ferreira | MARIANO | — Delmiro Lira |
| BALANO | — Fernando Soares | DELEGADO | — Marco Porto Carreiro |
| QUINCAO | — Leandro Filho | | |
| MINERVINA | — Iva Nêto | | |
| DAMJO | — Carlos Alberto | | |
| HONORIO | — Delmiro Lira | | |
| DITO MARIA | — Marco Porto Carreiro | | |
| NELIN | — Ardoan Almeida | | |
| MANECO | — José Willker | | |
| SOLAVANCO | — Joacir Castro | | |
| OSTELLA | — Anny de França | | |
| LOURENÇO | — Delmiro Lira | | |

SOLDADOS

Zacarias Filho — Evaristo Rosa e Silva — Cláudio Cavalcanti — Arnaldo Brito — (Jagüço)

LAVRADORES

Zedira Pereira — Ivan Loureiro Filho — Silda Dantas — Iva Nêto — Susy Nêto — Nadia Pereira — Geraldo Vandrey — Didi Gomes — Severino Mendes — José Walter — Salsinha Lyra — Mara do Carmo — Evanira Loureiro — Lucilene Dantas — Belmira Lyra — Márcio Olyar

Direção _____ NELSON XAVIER
Direção musical _____ ELZA LOUREIRO
Assistente de direção _____ DELMIRO LIRA
Cenografia _____ GLAUCO CAMPELO
Figurinhas _____ DED BOURBONNAIS
Eletricistas _____ ANIBAL MOTA E LUCIANO RUCCELLI
Direção de cena _____ JOACIR CASTRO E MARCO PORTO CARREIRO

Fonte: <<http://forumjea.org.br/df/files/julgamentoemnovosol.pdf>>.

Magela Lima indica que o Teatro de Cultura Popular encontrou a resposta sobre qual teatro interessava às camadas populares, o teatro do povo foi entendido como aquele que faz a festa com alegria, os mesmos que estão presentes nos folguedos e no futebol¹¹⁵.

O Teatro de Cultura Popular posicionava-se como um teatro político, apoiando Miguel Arraes, possuindo núcleos de formação nos sindicatos em Recife, junto à produção das várias atividades pedagógicas nos projetos de alfabetização do Movimento de Cultura Popular (MCP). Com o golpe civil-militar em 1964, o Teatro de Cultura Popular foi extinto e com ele o projeto de transformação social e cultural no qual estavam empenhados. O teatro, segundo Magela Lima, estava amordaçado¹¹⁶, o que produziu um esvaziamento da cena teatral brasileira pulsante dos anos anteriores.

Eldécio Mostaço, ao falar sobre o momento do golpe e as suas consequências para o teatro, indica que o fortalecimento da censura provocou drásticas mudanças no cenário brasileiro e os movimentos populares foram desmantelados em todas as regiões¹¹⁷.

¹¹⁵ LIMA, Magela. “Os nordestes e o teatro brasileiro.” 1. ed. Jundiá [SP]: Paco Editorial, 2019, p. 166.

¹¹⁶ Ibidem, p. 239.

¹¹⁷ MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião.** 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016, p.150.

1.4 Reprimi-nos que Desbundamos: o movimento do *Desbunde* como uma forma de resistência à ditadura militar brasileira

O golpe-civil militar de 1964 foi o início do caminho de vinte e um anos de ditadura militar no Brasil. Os governos militares utilizaram diversos recursos de controle e repressão, mas também foram capazes de construir consenso sobre a sociedade brasileira para a sua manutenção¹¹⁸.

Para compreendermos as resistências das homossexualidades que se ergueram no teatro durante esse período é de fundamental importância entender os mecanismos de repressão e o consenso que foram construídos pelo Estado autoritário com a finalidade de reprimir o espaço teatral e as homossexualidades nas décadas de 1960 a 1980.

Antes mesmo do golpe-civil militar se concretizar, três instituições foram criadas: em 1949, a ESG (Escola Superior de Guerra), em 1959 o Instituto de ação brasileira democrática (IBAD) e em 1961 o Instituto de pesquisa de estudos sociais (IPES). Foi através dessas instituições que os militares e os civis articularam na sociedade brasileira, o anticomunismo e a defesa dos valores conservadores das famílias tradicionais brasileiras¹¹⁹.

A presença dos militares nas intervenções da política brasileira, segundo Nilson Borges, não se deu somente no ano de 1964, as análises históricas tem apresentado que em todos os momentos de crise institucional brasileira, as Forças armadas atuaram com intervenções no processo político¹²⁰. As intervenções dos militares na política, segundo Nilson Borges, são divididas em duas fases: a primeira é anterior a 1964, na qual os militares intervinham por um curto período até obter a normalidade institucional, entregando o poder aos civis e voltando aos quartéis, exercendo a “função arbitral-tutelar” e a segunda fase, que começou em 1964, foi

¹¹⁸ O conceito de consenso, utilizado por Daniel Aarão, busca compreender a ditadura militar para além dos sistemas de oposição em que o foco dos estudos estava na repressão ou na resistência. Falar sobre consenso é compreender as relações sociais em torno de um governo autoritário para além dos mecanismos de repressão. No qual os grupos sociais também são responsáveis pela manutenção do governo, seja pela cooperação ou pelo silenciamento. É buscar compreender que o autoritarismo fez e faz parte das práticas e representações realizadas pelo homem. AARÃO, Daniel. **A revolução e o socialismo em Cuba: ditadura revolucionária e construção do consenso.** In. ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha. **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, v.2 volume II.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

¹¹⁹ DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado.** Petrópolis: Vozes, 1981.

¹²⁰ BORGES, Nilson. FERREIRA, Jorge, DELAGADO, N, A, Lucilia (org), **A doutrina de Segurança Nacional. O tempo da Ditadura: Regime militar e movimentos sociais em fins do sec XX, (O Brasil Republicano v.4).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p 15.

consolidada sobre os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, instrumentalizada pela Escola Superior de Guerra¹²¹ e que durou vinte e um anos de governo autoritário militar.

A Escola superior de guerra surgiu no período pós-Segunda Guerra Mundial em 1949, na qual a geopolítica mundial se caracterizou por meio da polarização de duas estruturas, capitalismo x socialismo, logo EUA X URSS. Os militares que fundaram a Escola tiveram contato com a New Warr College nos Estados Unidos da América, fundada após a Segunda Guerra Mundial. A Doutrina de Segurança Nacional consolidada no Brasil pela Escola Superior de Guerra (ESG) teve influências das teorias ensinadas na New Warr College e na Doutrina de Segurança Francesa. Enrique Padrós destaca que a Doutrina de Segurança Nacional tinha como objetivo principal a maximização dos mecanismos de inteligência para detectar o “inimigo interno”¹²².

A Escola Superior de Guerra (ESG) teve um papel fundamental em propagar a Doutrina de Segurança Nacional (DSN). Como denota Nilson Borges, foi a grande defensora do anticomunismo, do livre comércio e também formuladora de uma nova Doutrina de Segurança Nacional espelhada na experiência da Europa. Foi sobre a Escola Superior de Guerra (ESG) que a Doutrina de Segurança Nacional tomou os espaços políticos brasileiros, garantindo a presença dos militares no interior do aparelho estatal e também passando a organizar diversos cursos, no início destinado só aos militares, mas com o decorrer do tempo aberto aos civis. Sua sede ficava no Rio de Janeiro, mas espalharam-se filiais por todo o país, as Adegs¹²³.

Segundo Nilson Borges, a Doutrina de Segurança Nacional foi uma simplificação do homem e dos problemas humanos, por consequência a guerra tornou-se uma realidade e uma resposta a tudo, gerando o conceito de guerra total¹²⁴. Enrique Padrós analisa que a DSN utilizava a argumentação de que o comunismo internacional era uma forma de agressão e subversão aplicada pela URSS e por isso os Estados Unidos da América (EUA) em contraponto

¹²¹ Idem.

¹²² PADRÓS, S, Enrique, A. S. Fernandes. **A gestação do golpe no Uruguai, Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre, 2012, p. 32.

¹²³ BORGES, Nilson, op. cit, p. 36.

¹²⁴ BORGES, Nilson. **A doutrina de Segurança Nacional**. In: FERREIRA, Jorge, DELAGADO, N, A, Lucilia (org), **O tempo da Ditadura: Regime militar e movimentos sociais em fins do sec XX, (O Brasil Republicano v.4)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p 25.

a esta percepção lançava as bases da guerra total e permanente com a finalidade de dominação¹²⁵.

Borges analisa que a guerra total parte de dois fundamentos: o primeiro é o que apela para todas as formas de participação, excluindo a neutralidade, e o segundo é que ela é total por que os antagonismos estão dentro do seio nacional, sendo assim as agressões podem surgir tanto externas quanto internas.¹²⁶ A guerra interna, de acordo com Nilson Borges, atribui à sociedade civil um forte papel, montando um aparelho de segurança e informação que age através da violência, com táticas de guerra e práticas desumanas como a tortura. Dentro desta perspectiva de guerra, as ações não são somente militares, pois a guerra interna se converte em guerra psicológica¹²⁷.

Para que a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) pudesse impor seu projeto político era fundamental que se praticasse a guerra psicológica, a separação do “inimigo interno” do resto da sociedade. O principal objetivo é o de desmoralização do “inimigo”, produzindo renúncias, fazendo cooperar e aderir às políticas do Estado¹²⁸. Sendo assim, o terrorismo de Estado foi implementado com a finalidade de intimidação do “inimigo interno” e de mudar a opinião dos indecisos, utilizando os órgãos de segurança e informação para a prática da tortura, do assassinato, do desaparecimento de pessoas e da prisão arbitrária. A guerra psicológica transforma o sistema social em um sistema de guerra.

A criação do mito da guerra e do inimigo interno deu condições do Estado criar o seu aparato repressivo, exercendo seu caráter moralizador e desarticulando a população. Para a Doutrina de Segurança Nacional, a legitimidade do poder não emana de uma eleição popular, pois a legalidade formal não garante o pleno exercício da autoridade, sendo assim é mais concreto contar com meios que garantam essa autoridade como a polícia e a censura política, estes meios deviam ser organizados com a finalidade de preservar a ordem pública e impedir as ações “subversivas”.

Após o golpe, os militares passaram a estruturar instituições no âmbito federal e estadual como a criação do Sistema Nacional de informações (SNI), da polícia política, do Centro de Informação do Exército (CIEX), do Centro de Informação da Aeronáutica (CISA), do Centro

¹²⁵ PADRÓS, S, Enrique. **Como el Uruguay no hay... : terror de Estado e segurança nacional Uruguai (1968-1985): do pachecato à ditadura civil-militar**. Porto Alegre, 2005, p.24.

¹²⁶ BORGES, Nilson. op. cit, p. 28.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

de Informação da Marinha (CENIMAR), junto às promulgações dos Atos Institucionais, buscando através dessas instrumentalizações dar um caráter legal ao autoritarismo. No entanto, a censura, que foi um dos instrumentos de repressão utilizado pelos governos militares, já existia no Brasil; tinha sido implementada por governos anteriores, como no caso da censura às diversões públicas, os militares só adaptaram para os seus interesses.

Ao buscarmos analisar a censura às diversões públicas no Brasil, notamos uma característica de longa duração histórica. Miliandre Garcia aponta que podemos observar a prática censória no Brasil desde o período colonial, passando pelo período imperial e chegando ao período republicano¹²⁹. De acordo com Miliandre Garcia, apesar da censura no Brasil ter uma característica de longa duração, não apresentou nenhum padrão de funcionamento, salientando uma única característica, a da usabilidade desta pelos governantes como mecanismos de controle a fim de impedir a circulação de informações que julgavam contrárias aos seus interesses¹³⁰.

Segundo a autora, a censura prévia das produções teatrais foi implementada no Brasil com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1830. Inicialmente, a finalidade do Conservatório era incentivar o desenvolvimento teatral no país, mas tomou outro rumo, o de zelar pela integridade da Igreja Católica e dos poderes políticos, pela moral e os “bons costumes”, pela decência pública e da língua portuguesa, reproduzindo a ordem vigente do Império¹³¹.

Com a chegada da República, a censura e a fiscalização dos espetáculos passaram a ser exercidas pelos organismos policiais. Segundo Garcia, a partir desse momento os governos brasileiros trataram a censura teatral como caso de polícia¹³². Garcia aponta que existia um consenso entre as elites brasileiras no início do século XX, que acreditavam que as formas populares de expressões artísticas prejudicavam a formação moral e a construção da identidade do povo brasileiro. A censura era exercida com base na argumentação de proteger o público de “manifestações indesejáveis”, como: exteriorização da sexualidade, manifestações que apresentavam duplo sentido, alusão desrespeitosa a países e indivíduos e a politização do

¹²⁹ SOUZA, Miliandre Garcia. *“Ou vocês mudam ou acabam”*: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259, p. 23.

¹³⁰ Ibidem, p. 24.

¹³¹ Ibidem, p. 26.

¹³² Ibidem.

teatro.¹³³ A instituição censória reforçava a ideia de oposição entre arte popular e cultura clássica¹³⁴. Podemos notar um dispositivo institucional que buscou reforçar as disposições estéticas da classe dominante provendo a distinção de classes, como conceituou Bourdieu¹³⁵.

Nos governos Vargas, podemos analisar que nos primeiros anos do governo houve a continuação policialesca até o processo de centralização da censura às diversões públicas com o Estado Novo (1937-1945), quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com a função de centralizar a censura, assumindo o monopólio da informação. Após a deposição de Vargas em 1945, José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal que assumiu a presidência da República, extinguiu a censura do rádio e da imprensa, criou um organismo próprio para a censura a diversões públicas e também restituiu a dinâmica policial da censura de costumes. Apesar de se apresentar como um governo democrático, a criação do Serviço de Censura a Diversões Pública (SCDP) dava continuidade às práticas censórias dos Governos Vargas¹³⁶.

O Serviço de Censura a Diversões Públicas (SCDP) foi criado em 1945 e era um órgão subordinado ao Departamento da Polícia Federal (DPF). Sua função era exercer a censura prévia sobre letras musicais, filmes, peças de teatro, programas de rádio e televisão. O órgão funcionou no âmbito estadual até 1960, quando a União transferiu a sede para Brasília¹³⁷. Esse processo de centralização da censura na capital federal deixou apenas alguns serviços sobre responsabilidade do Estado, como as Turmas de Censura das Diversões Públicas, que eram responsáveis por examinar as letras musicais, o material da propaganda e os ensaios das peças¹³⁸.

Garcia destaca que entre os anos de 1945 a 1964 a censura a diversões públicas no Brasil atuou de forma assistemática. E que com o golpe de 1964 iniciou o processo de consolidação da centralização da censura no Brasil por meio dos governos militares¹³⁹. De acordo com Eldécio Mostaço, o teatro foi o primeiro a se reorganizar e propiciar uma espécie de modelo

¹³³ *Ibidem*, p.24.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ BOURDIEU, Pierre. *op. cit*, p. 56.

¹³⁶ GARCIA, Miliandre. *op. cit*, p.24.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹³⁹ SOUZA, Miliandre Garcia. *op. cit*, p. 237.

para a arte de protesto após o golpe de 1964¹⁴⁰. Os remanescentes do CPC, escolados na prática Agit-prop e ligados ao Partido Comunista Brasileiro, se aglutinaram em um núcleo teatral, por meio da produção que se transformou no exemplo de arte e de protesto daqueles anos: o show “Opinião”, com direção de Augusto Boal¹⁴¹. O show Opinião foi um show musical em que os protagonistas do show, Nara Leão, Zé Keti, João do Vale, falavam das histórias dos seus cotidianos junto a canções que interrogavam acerca do que era o povo brasileiro e o momento histórico vivido. Nara Leão representava a estudante da classe média brasileira conscientizada da luta política e social, João do Vale, homem preto nordestino e Zé Keti, homem preto das favelas do Rio de Janeiro, não escondiam suas origens humildes e as apresentavam em cena. O show Opinião serviu de referência para a maior parte dos espetáculos no período. Em 1965, o grupo Opinião lançou a peça *Liberdade, Liberdade* que se constituía como uma colagem de textos, que percorreu o país espalhando o movimento de protesto.

Os grupos Arena e Oficina, também oprimidos pelo contexto histórico da escalada do autoritarismo no Brasil, buscaram por representações e práticas dentro do campo teatral como forma de expressar as problemáticas enfrentadas naquele momento. O Arena lançou ao palco *Arena conta Zumbi*, espetáculo histórico inspirado na luta do Quilombo de Palmares, em que música e técnicas de narrativas inspiradas em Brecht estavam presentes. O *sistema coringa*¹⁴² foi então pensado por Boal como uma solução estética para aquele momento¹⁴³.

O teatro Oficina em 1967 lançou o espetáculo *O Rei da Vela*, dramaturgia Oswaldiana encenada pela primeira vez no Brasil. O espetáculo produzido por José Celso tem o deboche como uma forma de denunciar o pacto das classes sociais na exploração do proletariado¹⁴⁴. A ruptura estética produzida pelo *O rei da vela* inaugurou um novo movimento artístico no Brasil, o Tropicalismo.

Em 1968, José Celso, ligado ao teatro Oficina, aceitou dirigir o espetáculo, *Roda Viva*, escrito por Chico Buarque de Hollanda no Rio de Janeiro seguindo a linha do deboche.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 24.

¹⁴¹ MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016, p. 96.

¹⁴² Técnica criada pelo diretor teatral e dramaturgo Augusto Boal, iniciada com “O arena conta Zumbi” e aprofundada com o espetáculo “Arena canta Tiradentes”, em que diferentes atores se revezam em diferentes papéis, utilizando a máscara para que o espectador pudesse reconhecê-las. Os atores também se colocam na perspectiva de narrador. Como função política tem como finalidade estimular a criticidade. GUINSBURG, João; FARIA; LIMA, Mariangela, Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, Sesc, 2006, p. 98.

¹⁴³ Ibidem, p.104.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 123.

Em resumo, a montagem tentaria impor ao público novos tipos de comportamento, através da profanação dos ídolos populares, mostrando, pelo ridículo trágico a que se expunham ídolo e adoradores, os perigos de uma sociedade estagnada, que para sobreviver se via obrigada a criar artificialmente seus mitos.¹⁴⁵

O espetáculo sofreu agressões de todos os tipos, até mesmo físicas, quando um grupo terrorista invadiu o teatro Ruth Escobar em São Paulo e agrediu o elenco e técnicos que ali estavam. De acordo com Silva Fernandes o Oficina resistiu até o ano de 1972 com a encenação de *Gracias Señor*, no entanto no ano de 1971 O Oficina buscou viajar pelo país a fim de buscar novas configurações cênicas, unindo teatro e vida, rompendo as barreiras entre atores e público, onde estes atuaram juntos na construção de uma nova perspectiva performática¹⁴⁶.

No ano de 1968 foi inaugurado no Rio de Janeiro o Teatro Ipanema também considerado um espaço de resistência, possuindo em suas produções artísticas características do movimento contracultural. Surgiu a partir de um barracão no quintal de um dos integrantes e se manteve de pé no período da ditadura militar brasileira, sofreu censuras e até queriam impedir a sua funcionalidade, no entanto, o teatro Ipanema resistiu com características experimentais¹⁴⁷.

Com a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, intensificou-se a censura à imprensa, a suspensão dos direitos políticos e das manifestações políticas. O decreto, segundo Fico, permitia quase tudo¹⁴⁸. O teatro que reagiu à escalada autoritária imposta de forma gradual no país, viu-se amordaçado, pois as manifestações artísticas que eram toleradas passaram a ser reprimidas de forma intransigente. Segundo Miliandre Garcia, toda a movimentação artística que havia anteriormente foi soterrada pelo AI-5¹⁴⁹.

A antropóloga Rosemary Lobert, aponta que o espaço da produção teatral na década de 1970 era visto como um espaço subversivo e não como um espaço de produção sociocultural,

¹⁴⁵ SILVA, Armando, Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.56.

¹⁴⁶ FERNANDES, S. Notas sobre a história do Oficina. **Sala Preta**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 211-228, 2020. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v20i2, p. 211-228. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185094>. Acesso em: 15 ago. 2023.

¹⁴⁷ TEATRO Ipanema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387700/teatro-ipanema>. Acesso em: 25 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

¹⁴⁸ FICO, Carlos. **Além do Golpe: a tomada de poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro. Record, 2004, p. 87.

¹⁴⁹ GARCIA, Miliandre. op. cit, p.

indicando que a insegurança no teatro era constante, pois a incerteza da censura ia até o último momento do início do espetáculo¹⁵⁰.

A censura às diversões públicas, de acordo com Carlos Fico, tinha como foco o campo moral; a censura no plano moral era motivo de orgulho para os censores.¹⁵¹ Entre as cartas enviadas pela população brasileira ao Departamento de Censura, poucas são as que criticavam o sistema censório. Segundo Fico, as maiores reclamações e denúncias estavam no campo moral, muitas delas abordam a sexualidade como um problema pra sociedade brasileira, em que as mulheres, as crianças, os jovens e idosos deveriam ser preservados, colocando-os como incapazes e facilmente manipuláveis pelo conteúdo “subversivo”¹⁵².

Ainda segundo Fico¹⁵³, em uma das cartas escritas à Divisão de Censura, uma mulher relata estar com nojo de ser mulher ao assistir o filme “A dama da lotação,” do diretor Neville D’Almeida¹⁵⁴. Parte da sociedade brasileira possuía em sua construção social representações baseadas em valores morais heteronormativos cristãos coloniais em que a “moral e os bons costumes” e a defesa da família tradicional brasileira serviam de base para a censura de Estado e a opressão promovida por grupos sociais que partilhavam dos mesmos valores.

Segundo James Green, as homossexualidades foram consideradas “subversivas” e inimigas internas¹⁵⁵. A narrativa construída pelo governo e por parte da sociedade era a de combater as homossexualidades na defesa da moral e dos “bons costumes” a fim de salvar a família tradicional brasileira. Família esta que tinha uma representação baseada no conservadorismo cristão, heteronormativo e patriarcal. As homossexualidades eram atreladas à “subversão comunista” que levaria os jovens à decadência moral. No entanto, a discriminação às homossexualidades não só estava presente no âmbito do poder estatal, ela se dava também

¹⁵⁰ LOBERT, Rosemary. “**A palavra mágica Dزی: Uma resposta difícil de perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral.**” Dissertação de mestrado em antropologia social. Departamento de ciências sociais do instituto de e ciências humanas. Campinas - São Paulo: Unicamp, 1979, p. 2.

¹⁵¹ FICO, Carlos. **Além do Golpe: a tomada de poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar.** Rio de Janeiro. Record, 2004, p. 91.

¹⁵² Ibidem, p. 102.

¹⁵³ Ibidem, p. 107.

¹⁵⁴ Filme de 1978, da dramaturgia Rodriguiana, que aborda em sua temática a violência e sexualidade.

¹⁵⁵ GREEN, N, James. **Ditadura e Homossexualidade: Repressão e resistência e a busca da verdade/ Introdução.** São Carlos: EdufsCar, 2015, p. 20.

por parte de grupos da esquerda brasileira. Douglas Pinheiro destaca que parte da esquerda considerava que as homossexualidades eram prática da decadência burguesa¹⁵⁶.

Segundo Izabel Pimentel, por mais que os militantes das esquerdas revolucionárias fossem radicalizados politicamente eram conservadores nos costumes. Havia um tabu em ser homossexual nas esquerdas. Os militantes homossexuais tinham que esconder e reprimir suas orientações para boa parte dos seus companheiros. Ainda diante disso as direções das organizações não aceitavam homossexuais¹⁵⁷.

Por mais que as esquerdas brasileiras, incluindo as mais radicalizadas, e as direitas conservadoras estivessem em campos opostos entre seus projetos políticos, o campo da moralidade baseado no conservadorismo foi partilhado por eles, sobretudo no que diz respeito às homossexualidades. Podemos notar um ponto de convergência entre os distintos grupos sociais, a discriminação às homossexualidades. Apesar das construções de narrativas diferentes, a marginalização das homossexualidades era partilhada tanto pela esquerda quanto pela direita autoritária no contexto histórico-social analisado.

Esse ponto de convergência, discriminação às homossexualidades presentes em grupos divergentes, “direita conservadora” e “esquerda armada” no Brasil na década de 1970 e 1980, pode nos encaminhar para a utilização das análises decoloniais na tentativa de melhor compreendermos esse fenômeno.

De acordo com Luciana Ballestrini, o conceito de colonialidade reelaborado por Mignolo defende que a matriz colonial do poder se estrutura dentro de complexos níveis entrelaçados, sendo o controle do gênero e da sexualidade um desses níveis estruturantes da colonialidade.¹⁵⁸ Os agentes no campo social brasileiro construíram seu *habitus* nas estruturas coloniais europeias. Ballestrini aponta que o sistema-mundo europeu colonial foi construído dentro de uma representação que se baseia nas seguintes características, homem, branco, heterossexual, patriarcal, cristão, militar, capitalista europeu e com ele as produções dos padrões hierárquicos globais¹⁵⁹.

¹⁵⁶ PINHEIRO, Douglas. **Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980)**. Cadernos pagu (52), 2018, p. 20.

¹⁵⁷ SILVA, Izabel, Pimentel. **Os filhos rebeldes de um velho camarada: a dissidência comunista da Guanabara (1964 -1969)**. Dissertação de Mestrado. UFF, Rio de Janeiro, 2009, p.141.

¹⁵⁸ BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Rev. Bras. Ciênc.Polít. [online]. 2013, n.11, p.100.

¹⁵⁹ Ibidem, p.102.

Os grupos tanto da direita autoritária conservadora e grupos da esquerda tradicional e esquerda armada, apesar de narrativas, representações e práticas diferentes, compartilhavam a discriminação às homossexualidades, possuindo em suas bases as definições teóricas construídas em uma perspectiva eurocêntrica, moderna, colonial.

A cultura que se legitima e domina no Brasil tem sua base no sistema-mundo europeu colonial, fazendo com que grupos sociais que não compartilhavam essas representações fossem discriminados. A dominação simbólica por meio da cultura dominante é tamanha que os grupos sociais colocados como distintos por meio dessas representações são impedidos de participar do jogo no campo. Até a década de 1970, as homossexualidades foram impedidas de entrar em jogo nos variados campos que compõem a sociedade, estando à margem no campo social.

O campo das artes foi um dos principais campos a promover a inserção das homossexualidades no jogo do campo social. O teatro se destacou como um território de resistências das homossexualidades na década de 1970, frente a uma violência simbólica de longa duração estruturada nas práticas do *habitus* colonial. Construindo representações e práticas que contribuíram para a afirmação das diversidades de gêneros e sexualidades que foram marginalizadas pelos agentes estruturados por meio do *habitus* colonial europeu.

Como forma de resistência dentro desse contexto cada vez mais autoritário, surgiu o experimentalismo da década de 1970. Segundo Eldécio Mostaço, ficou conhecido como *teatro de resistência*, agregando as vozes do *Desbunde*, trazendo para o seu interior o pós-tropicalismo e novas experiências artísticas e culturais que visavam atacar o sistema como um todo¹⁶⁰.

Segundo Heloisa Buarque, o movimento do Tropicalismo que surgiu na década de 1960 tinha grandes desconfianças sobre o discurso teórico das esquerdas, mas para além dessa desconfiança havia a recusa à esperança no futuro prometido.¹⁶¹ O Tropicalismo começou a sugerir uma preocupação com o presente, pensando na possibilidade de revolucionar o corpo e o comportamento¹⁶².

O movimento tropicalista foi um dos movimentos que influenciaram o *Desbunde* brasileiro. Heloisa Buarque aponta que o *Desbunde* passou a recusar o projeto do período

¹⁶⁰ MOSTAÇO, Edécio; FARIA; GUINSBURG, João. “A questão experimental: A cena nos anos de 1950 a 1970.” *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013, p. 231.

¹⁶¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 74.

¹⁶² *Ibidem*, p. 70.

anterior, o tema da liberdade substituiu os temas diretamente políticos. Por meio desses novos olhares só seria possível uma revolução e transformação social, através da revolução ou transformação individual¹⁶³ Em outro aspecto, Heloisa Buarque aponta que a identificação passou a ser com as minorias, negros, homossexuais, mulheres, distanciando-se das narrativas revolucionárias proletárias¹⁶⁴.

A resistência das homossexualidades então pode ser percebida pelo *Desbunde*. Desbundar-se significava romper com os valores conservadores da sociedade em geral e com a rigidez das esquerdas. Os jovens buscavam autoafirmação baseada na liberdade e na coletividade. O termo também era utilizado pejorativamente para caracterizar aqueles que abandonavam os grupos da luta armada.

Entre esses atores do *Desbunde* brasileiro surgiu em 1974 o grupo teatral *Vivencial* em Olinda (Pernambuco). O *Vivencial* estava na luta pela subversão das regras do campo teatral. O componente principal de sua *transgressão* no campo teatral foi a liberdade sexual, contrapondo as possibilidades de sexualidades e gêneros em confronto com a heteronormatividade do *habitus* social presente na sociedade brasileira e nos grupos que dominavam o campo teatral recifense e olindense. O *Vivencial* destacou-se, entre outros elementos, por escandalizar parte da sociedade que ia assistir seus espetáculos.

Sobre o escândalo nas artes e na literatura Andrea Daher e Henrique Buarque Gusmão apresentam que o escândalo é uma peça integrante na História das artes e da literatura na modernidade, em que os produtores muitas vezes estão interessados em provocar através dos discursos um efeito escandaloso, agregando uma mais-valia à genealidade, a sua característica marginal. De acordo com os autores o campo das artes oferece condições para situações escandalosas, pois elas operam no campo em que possuem normas, valores e códigos que vivem entre conservação e transgressão¹⁶⁵

Na mesma linha do grupo *Vivencial*, o teatro Dzi-croquettes¹⁶⁶ que surgiu no Rio de Janeiro também buscava o embaralhamento dos gêneros. No entanto, Trevisan destaca que a diferença do *Vivencial* se dá no seu conteúdo marginal. O teatro erguido com pedaços de

¹⁶³ Ibidem, p.75.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 74.

¹⁶⁵ DAHER, Andrea; GUSMÃO, Henrique. **Efeito escândalo: literatura e artes no Brasil contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2022, p.8.

¹⁶⁶ O grupo teatral Dzi- croquettes surgiu no Rio de Janeiro, e tinha como finalidade embaralhar os gêneros a fim de apresentar a estética andrógina dentro do cenário teatral brasileiro, levando a sociedade ao questionamento sobre seus padrões de gêneros.

madeira velha a beira de um mucambo juntou favelados, travestis, quase todos adolescentes e analfabetos, que tinham a tradição do teatro rebolado, com o componente da marginalidade, que das vivências passavam para o palco, tornando-se tema e estilo. Como destacou Trevisan: “A bichice empunhada como transgressão foi o elemento deflagrador de certa invenção poética subversiva.”¹⁶⁷

O grupo teatral *Vivencial* será o protagonista das próximas cenas do nosso espetáculo.

¹⁶⁷ TREVISAN. João, Silvério, **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: objetiva, 2018, p. 307.

2 TEATRO *VIVENCIAL* TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE DITADURA

Nesse capítulo, analisaremos a trajetória do grupo teatral *Vivencial*, que pode ser considerado um território de resistência das homossexualidades à ditadura militar Brasileira nas décadas de 1970 e 1980 na cidade de Olinda, circulando também por Recife e municípios vizinhos pernambucanos, além de ter se apresentado no Rio de Janeiro e São Paulo.

Segundo Marcelo de Lopes Souza, “aqueles que se engajam pela construção de uma sociedade não heterônoma precisarão construir as suas trincheiras e as suas barricadas, reais ou metafóricas, edificando os seus territórios dissidentes como espaços de resistência política, cultural e até econômica”¹⁶⁸. Nesse sentido, esses grupos marginalizados socialmente construíram novos territórios, encarados como espaços sociais de resistência, de construção de identidades e representações.

O grupo *Vivencial* surgiu dentro do contexto histórico brasileiro, marcado por uma ditadura militar, em que o período de 1964 a 1985 no Brasil foi circunscrito pelo autoritarismo de Estado: os militares assumiram o poder do Estado e instauraram uma ditadura que durou vinte e um anos, com mecanismos de repressão que se baseavam na Doutrina de Segurança Nacional.

Ao lançarmos o olhar para as formas das resistências culturais das homossexualidades no período da ditadura militar brasileira, nos aproximamos dos movimentos artísticos que surgiram nas décadas de 1970. Dentre as variadas expressões artísticas, o teatro foi um palco de resistência para as homossexualidades¹⁶⁹, com o surgimento de grupos que tinham em sua essência o debate sobre gênero e sexualidade, características que marcaram a atuação do grupo teatral *Vivencial* ao longo de sua trajetória.

¹⁶⁸ SOUZA, Marcelo de Lopes, SAQUET; SPOSITO. E. S (orgs). **Territórios e Territorialidades: Teorias, Processos e Conflitos**. São Paulo: Expressão Popular; UNESP, 2008, p. 70.

¹⁶⁹ Como no período não se tinha a sigla LGBTTIAP+, *homossexualidades* será o termo utilizado no texto para não cairmos no anacronismo. Nesse contexto, de acordo com James Green, travestilidade e transgeneridade eram vistas como formas de homossexualidades. GREEN, N, James; QUINALHA, Renan, (orgs). “**Introdução**”; **Ditadura e Homossexualidade: Repressão e resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Edufscar, 2015.

2.1 “Somos marginal, somos o *Vivencial*”

O grupo *Vivencial* se formou no ano de 1974, a partir de um grupo de jovens da Associação Rapazes e Moças do Amparo (ARMA). A primeira encenação dos jovens que formaram o grupo de teatro *Vivencial* em Olinda tinha o nome *Vivencial I*. Foi a partir da ideia de teatralizar as vivências dos jovens da ARMA, no bairro do Amparo em Olinda (Pernambuco), que surgiu o espetáculo *Vivencial I* em maio de 1974.

A Associação de Rapazes e Moças do Amparo (ARMA) se caracterizava como um braço cultural da Igreja Católica associado à pastoral. Em entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* em 1979, Guilherme Coelho, integrante do grupo fala sobre o início da construção do espetáculo *Vivencial I*, ao falar sobre esse início, Guilherme afirma que o nome do grupo só foi definido após seis meses da sua existência e o que o *Vivencial* surgiu a partir da iniciativa do Padre José Augusto Reis em fazer uma peça, com a finalidade de comemorar os 10 anos da existência da Associação de Rapazes e Moças do Amparo. Os jovens se juntaram e redigiram um texto, com colagens de textos em que foram escolhidos os seguintes autores: Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Marcuse, Brecht, Jean Genet, Platão, entre outros¹⁷⁰. O elenco nesse primeiro espetáculo foi composto por 25 pessoas e a peça estreou no auditório do Mosteiro de São Bento¹⁷¹. A colagem¹⁷² de textos foi uma característica estética que acompanhou o grupo de teatro *Vivencial* em toda a sua trajetória. Segundo Edson Cadengue¹⁷³, o espetáculo se caracterizava por improvisos, tratando-se de colagem de textos, abordando polêmicos assuntos naquele período, como homossexualidades, violência, droga, política, tecnologia e massificação, tendo ao fundo um telão de jornais.

Com a direção de Guilherme Coelho no auditório do Colégio São Bento em 25 de maio de 1974 estreou *Vivencial I*, obtendo do público uma reação de encantamento e estranheza, perante uma montagem construída através de sucata; o lixo se transformando em arte, outra

¹⁷⁰ “Rebolado gay sacode as noites de Recife.” *Diário de Pernambuco*, Recife, Domingo, 24 de junho de 1979. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/137663. Acesso em: 14 set. 2022.

¹⁷¹ Nas entrevistas aparecem como Colégio e Mosteiro, são referentes ao mesmo local.

¹⁷² Colagem primeiramente foi utilizado nas artes plásticas, que diz respeito a aproximação de dois objetos artísticos, esse conceito também foi aplicado às artes cênicas, significa que o encenador agrega fragmentos de várias origens a partir de um determinado tema.

¹⁷³ CADENGUE, Edson, Antônio. **TAP, sua cena e sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco. Contraponto: O grupo de Teatro Vivencial**. Recife: Cepe: Pernambuco, 2011. Vol. 2.

característica estética do grupo. Guilherme Coelho relembra que a reação das famílias tradicionais era de choque, se sentiam ofendidas, denunciavam a peça como “cenas muito fortes, pessoas nuas e gente fumando maconha”¹⁷⁴.

Américo Barreto, integrante do grupo, em entrevista concedida a Romildo Moreira no livro *Memórias da Cena Pernambucana*, afirma que logo após a estreia do espetáculo *Vivencial I* no auditório São Bento houve o encerramento do espetáculo, pois as apresentações incomodaram os padres¹⁷⁵. Lucia machado, atriz e produtora, ao escrever sobre esse início do *Vivencial*, apontou que foram realizadas três apresentações nesse espaço e que o encerramento se deu porque parte do público que assistiu ao espetáculo passou a reclamar para os beneditinos¹⁷⁶. Outra argumentação da saída do espetáculo *Vivencial I* do auditório do Colégio São Bento é apresentada em uma entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* em 1979 por Guilherme Coelho¹⁷⁷, na qual afirmou que as apresentações foram encerradas porque a peça fazia críticas à Igreja. A partir dessas memórias sobre o encerramento do espetáculo *Vivencial I*, podemos analisar que as representações e práticas elaboradas pelos jovens que construíram o espetáculo transgrediram o *habitus* conservador de parte da sociedade olindense e da Igreja, em que tanto a instituição religiosa como parte do público utilizaram de seus capitais para que houvesse o encerramento do espetáculo naquele espaço.

A opressão que os integrantes que montaram e encenaram o espetáculo *Vivencial I* sofreram fizeram com que parte deles se distanciasse da Igreja e da ARMA, na busca de novos espaços e novos agentes socioculturais, a fim de afirmar as suas representações e práticas dentro do campo cultural em Olinda/ Recife.

Ao longo do ano de 1974, o espetáculo *Vivencial I* circulou por Olinda e por municípios vizinhos. Em 31 de maio de 1974, na coluna do interior do *Diário de Pernambuco* publicada por Vanessa Campos, a notícia da apresentação do espetáculo *Vivencial I* em Iguarassu, município da região metropolitana de Pernambuco, nos permite confirmar a circulação do

¹⁷⁴ “Rebolado gay sacode as noites de Recife.”. *Diário de Pernambuco*, Recife, Domingo, 24 de junho de 1979. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/137663. Acesso em: 14 set. 2022.

¹⁷⁵ MOREIRA, Romildo; BARRETO, Américo. Apud, FERRAZ, Leidson; DOURADO; JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: Ed dos autores, 2005, p. 96.

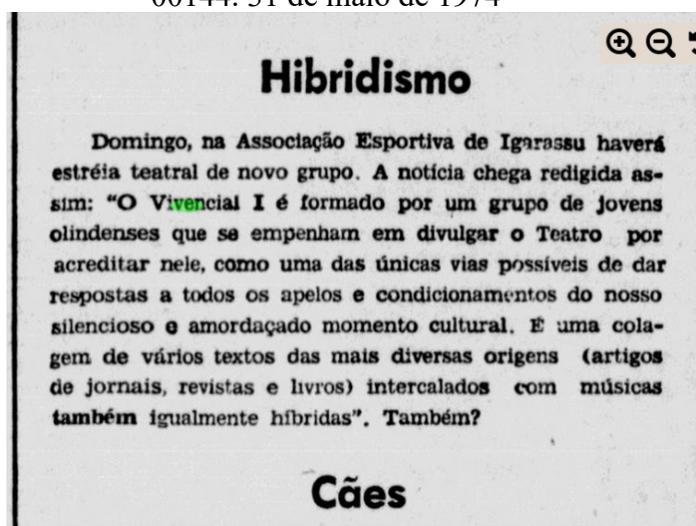
¹⁷⁶ MACHADO, Barbosa, Lucia. **Modernidade no teatro aqui e ali**. Recife: Ed do autor, 2009, p. 226.

¹⁷⁷ “Rebolado gay sacode as noites de Recife.” *Diário de Pernambuco*, Recife, Domingo, 24 de junho de 1979. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/137663. Acesso em: 14 set. 2022.

espetáculo¹⁷⁸. O grupo que surgiu do espetáculo *Vivencial I*, que adotaria esse nome *Vivencial* como nome do grupo teatral, exibiu na notícia um tom crítico ao período autoritário e defendia o teatro como a única via possível para o combate a repressão que se instalou no Brasil a partir de 1964.

A partir do golpe-civil militar de 1964, as mudanças ocorridas dentro do campo cultural iniciadas nas décadas de 1950 a 1960, definidas por Marco Napolitano como o grande baile revolucionário da cultura¹⁷⁹, sofreram um corte abrupto com a promulgação do AI-5. O teatro engajado na resistência à ditadura foi duramente atacado pelos mecanismos de repressão, levando a um esvaziamento da cena teatral e cultural brasileira. A notícia do espetáculo *Vivencial I* fala sobre esse silêncio e amordaçamento do teatro no período. O mesmo texto que aparece no Jornal está no programa do espetáculo, podemos inferir que para a produção da notícia houve o contato com o programa do espetáculo *Vivencial I*, a fim de apresentar a proposta estética do grupo e as representações e práticas que estavam presentes na época em relação ao momento histórico.

Figura 3 - Hibridismo. Diário de Pernambuco. Edição 00144. 31 de maio de 1974



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Vivencial&pagfis=56948.

Nesse processo de circulação do espetáculo *Vivencial I*, o grupo iniciou apresentações no Abrigo de Menores no bairro de Bonsucesso em Olinda, que chocaram um público em sua

¹⁷⁸ CAMPOS, Vanessa, Diário de Pernambuco "Hibridismo". *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 de maio de 1974. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=vivencial&pagfis=56948.

¹⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2017, p. 120.

maioria conservador. Parte dos cidadãos brasileiros cooperava com o sistema de informação e repressão na ditadura. Por exemplo, em 1974, um cidadão ao assistir o espetáculo *Vivencial I* no abrigo de menores do Amparo em Olinda, fez uma denúncia à Agência de Informação do Departamento de ordem política e social de Pernambuco (DOPS- PE), apontado que o espetáculo abordava em cena questões sobre “homossexualismo e lesbianismo”, sendo as apresentações impedidas de acontecer novamente após a denúncia pelo DOPS e pelo presidente do Abrigo. Foi anexado ao documento sobre o espetáculo *Vivencial I* elaborado pelo DOPS, o programa de apresentação e um cartaz de xilogravura da peça *Vivencial I* com a finalidade de ser encaminhado à Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco (SSP – PE), ao Departamento da Polícia Federal (DPF)¹⁸⁰.

Figura 4 - Documento produzido pelo DOPS sobre o espetáculo *Vivencial I*. 05 de julho de 1974

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
IV EX — 7.ª RM/DE
E M — 2.ª SEÇÃO

Recife-PE, em 05 / JULHO / 1974
Ao: S S P/PE

ASSUNTO: APRESENTAÇÃO DE PEÇA TEATRAL.
ORIGEM: 7.ª RM
CLASSIF: -x-
DIFUSÃO: IV EX - SSE/Pe - DPF/Pe.
DIF ANT: -x-
REFERÊNCIA: -x-
ANEXO:

= INFORMAÇÃO Nº 620 E/2 =

Compareceu a esta AI o Sr FRANCISCO JOSÉ LOREIRA DE AZEVEDO, que informou o seguinte:
O seu pai Sr Alfredo Azevedo, presidente do Abrigo de Menores N.S. do Amparo, situado à rua do Bonsucesso nº 36, em Olinda, foi procurado por um grupo de jovem estudantes que desejavam apresentar uma peça teatral naquele abrigo.
Conseguida a autorização a peça foi apresentada 3 vezes sendo que na última apresentação o informante constatou que a peça fazia alegia ao homossexualismo e lesbianismo e que em um determinado trecho apresentava cartazes com as palavras FOME - POLUIÇÃO - COMBUSTÍVEIS e um ator afirmava que o governo iria providenciar quando havia o som de metralhadoras e todos caíam como rastos no palco.

Fonte: Arquivo Nacional (Banco de dados Memórias Reveladas). Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/mr/br_peapeje_dpe/prt/fun/0/04099/br_peapeje_dpe_prt_fun_0_04099_d0001de0001.pdf.

As perseguições e repressões às homossexualidades se configuraram no Cone Sul e no Brasil por meio de uma visão moralizante da sociedade heteronormativa patriarcal, com os

¹⁸⁰ Documento produzido pelo DOPS sobre o espetáculo *Vivencial I*. 05 de julho de 1974. Fonte: Arquivo Nacional (Banco de dados memórias reveladas.)

valores conservadores da Igreja e com base na Doutrina de Segurança Nacional, segundo a qual as homossexualidades foram consideradas subversivas, inimigas do Estado. Essa visão de sociedade levou a prisões, torturas, mortes, censura e perseguições das homossexualidades nas ditaduras militares da América do Sul. Como aponta o documento do Exército acima reproduzido, as homossexualidades representavam um perigo social.

Douglas Pinheiro destaca que na perspectiva da Segurança Nacional as homossexualidades, no ambiente público e nos meios de comunicação, seriam parte do processo de desintegração social, atendendo aos interesses comunistas, logo a repressão às homossexualidades situava-se na lógica ampliada da guerra revolucionária¹⁸¹.

Segundo Carlos Fico, as maiores reclamações e denúncias estavam no campo moral, muitas delas abordam a sexualidade como um problema pra sociedade brasileira, em que as mulheres, as crianças, os jovens e idosos deveriam ser preservados, colocando-os como incapazes e facilmente manipuláveis pelo conteúdo “subversivo”¹⁸². Parte da sociedade brasileira possuía em sua construção social representações baseadas em valores morais heteronormativos cristãos coloniais em que a moral e os “bons costumes” e a defesa da família tradicional brasileira serviam de base para a censura de Estado e a opressão promovida por grupos sociais que partilhavam dos mesmos valores. Como também parte da esquerda que acreditava que as homossexualidades eram uma decadência da sociedade burguesa e que com a revolução socialista deixariam de existir, logo o grupo teatral *Vivencial* foi oprimido pelos dois lados.

Ainda com o espetáculo *Vivencial I*, Américo Barreto destaca que após a saída do Mosteiro de São Bento eles iniciaram uma temporada no Teatro Bonsucesso. O novo espaço de apresentação, de acordo com Américo Barreto¹⁸³, foi afastando o grupo aos poucos da ARMA e se juntando a outras pessoas. Candengue destaca que o afastamento da ARMA levou o grupo a aprofundar-se no trabalho teatral e se batizar juridicamente como Grupo de Teatro *Vivencial* LTDA. Como forma de driblar a censura federal, os espetáculos *Vivencial I* no palco do teatro

¹⁸¹ PINHEIRO, Douglas. **Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980)**. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 52, p. 94–123, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8652639>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

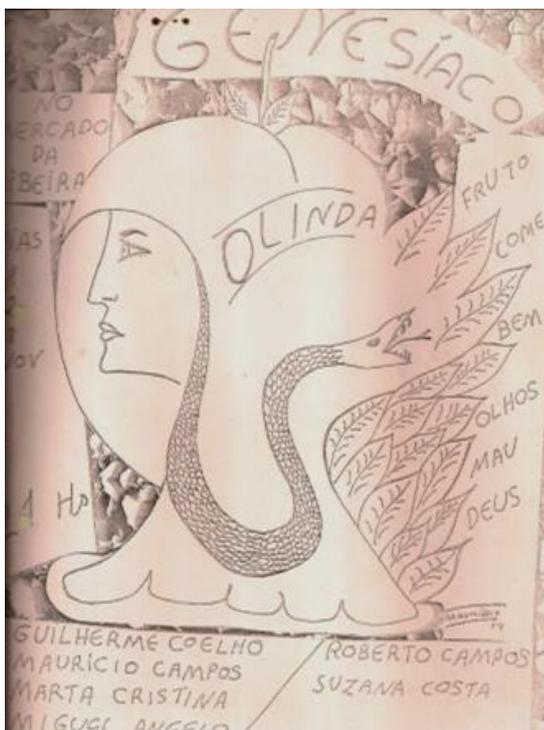
¹⁸² FICO, Carlos. **Alem do golpe: a tomada de poder em 31 de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.106.

¹⁸³ MOREIRA, Romildo; BARRETO, Américo. *apud*, FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed. Dos autores, 2005, p. 96.

Bonsucesso não cobravam ingressos, segundo Lucia Machado o grupo *Vivencial* contou com dois meses de casa lotada¹⁸⁴.

Após a temporada no teatro Bonsucesso, outras duas montagens ocorreram no ano de 1974, *Genesiáco* e *Auto de Natal*, sendo apresentadas no Mercado da Ribeira em Olinda. Ivonete Melo, integrante do grupo, destacou que nessa primeira fase, as reuniões aconteciam no Mercado da Ribeira: “éramos um grupo marginalizado, bem discriminado, porque vivíamos numa época de repressão e a gente ia de encontro a censura”¹⁸⁵. A rua se tornou espaço para as colagens do grupo. Os teatros municipais não queriam a presença do grupo teatral *Vivencial*, pois o grupo acolhia todas as minorias: negros, prostitutas, lésbicas, homossexuais, analfabetos. Abaixo a imagem referente ao cartaz do espetáculo que aconteceu no mercado da ribeira.

Figura 5 - Programa da peça Genesiáco de 1974



Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p. 108.

A formação dos movimentos das minorias iniciou nesse período. Segundo Heloisa Buarque, o *Desbunde* passou a recusar o projeto revolucionário da esquerda engajada do

¹⁸⁴ MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilhaçados**. Recife: ed: do autor, 2009, p. 226.

¹⁸⁵ MELLO, Ivonete *apud*, FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005, p. 98.

período anterior e a identificação passou a ser com as minorias: negros, homossexuais, mulheres, distanciando-se das narrativas revolucionárias proletárias¹⁸⁶.

Nesse processo de afastamento de um determinado grupo ligado à igreja e o encontro com outros indivíduos, o *Vivencial* se aproximou de Jormard Muniz de Britto, intelectual formado em Filosofia, tendo sido professor secundarista e integrante da equipe inicial do Sistema Paulo Freire de Educação de adultos. Com o golpe civil-militar de 1964, foi aposentando aos 27 anos, conseguiu manter-se como professor na Universidade Federal da Paraíba até o AI-5 em 1968. Com a anistia em 1979, voltou a lecionar nas Universidades Federais de Pernambuco e na Paraíba, produziu filmes em Super-8, foi poeta, escritor e agitador cultural¹⁸⁷. Nessa aproximação, o grupo de teatro *Vivencial* passou a atuar nos filmes em Super-8 produzidos por Jomard. As produções audiovisuais em Super-8 tiveram um boom na década de 1970 no Brasil. Leonardo Puglia afirma que a nova tecnologia da câmera Super-8 que a Kodak lançou em 1965, proporcionou um custo mais baixo nas produções cinematográficas, levando a democratização do cinema no mundo¹⁸⁸.

No Brasil, o governo militar criou a empresa Embrafilmes na década de 1970, um departamento de financiamento ao audiovisual, porém esses financiamentos se concentravam no Sudeste, principalmente no Rio de Janeiro, as outras regiões ficavam esquecidas. O cinema em Super-8 proporcionou essa abertura para o exercício da linguagem cinematográfica de forma democrática. De acordo com Leonardo Puglia, parte dos superoitistas tomaria o caminho de uma estética e temática transgressora¹⁸⁹.

Muitos dos curtas encenados pelo *Vivencial* eram caracterizados pelos happenings¹⁹⁰, a arte da performance imprevisível e com diálogo constante entre artista e público., Ivonete Mello

¹⁸⁶ HOLLANDA, Heloísa, Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 74.

¹⁸⁷Disponível em: <<https://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/a-cena/lista-de-profissionais/item/4420-jomard-muniz-de-britto>>. Acesso em: 31 out. 2021.

¹⁸⁸ PUGLIA, Seabra, Leonardo. **O cinema em Pernambuco**; orientador: Luiz Jorge Werneck Vianna. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2015, p. 67.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Allan Kaprow criou o termo *Happening* no final da década de 50 propondo a arte inclusiva, a conciliação do teatro, das artes visuais, música, não possuindo nenhum roteiro organizado, as ações eram introduzidas com a finalidade de obter um caráter inusitado e com a possibilidade do público interagir. Os happening, as performances e as instalações passaram a desconstruir as noções das contemplações artísticas tradicionais, fundindo obra e cotidiano, sujeito e objeto, não se tratava mais de representar o cotidiano e sim de interferir diretamente nele.

relembra: “nossos happenings eram fantásticos”¹⁹¹. Em muitos dos curtas do Jomard Britto, que ao total foram treze¹⁹², vemos a arte “happenings” sendo produzida pelo grupo, como no *Vivencial I, Palhaço Degolado, Inventário de um Feudalismo Cultural*.

Em 1975, Cadengue destaca que o *Vivencial* decidiu diversificar e chegou ao universo de cordel com o espetáculo “*O Pássaro Encantado da Gruta do Ubajara*”¹⁹³, apresentando-se no Mercado da Ribeira, fazendo temporada no Teatro Bonsucesso, e Participando do Festival de Teatro Estadual Amador, com financiamento da secretária estadual de cultura SEC e do Festival Nacional de Teatro Amador (Fenata), o espetáculo tinha a proposta de desconstruir a estética do teatro folclórico pernambucano.

Em uma reportagem no *Diário de Pernambuco* em 1975, um dos integrantes do *Vivencial*, Gil Granjeiro, deu uma entrevista sobre a batida policial na Igreja da Boa Hora em Olinda, que foi cedida por Guilherme Coelho para que Gil Granjeiro ali residisse, sendo também um espaço de ensaios dos espetáculos do grupo *Vivencial*. Era um espaço para os ensaios do grupo teatral *Vivencial*, que após as reclamações da vizinhança sobre o barulho, alugou uma casa para continuar os ensaios da montagem “*O pássaro encantado na gruta do Ubajara*”. A reportagem aparece como uma resposta à denúncia de que a Igreja estava sendo profanada, pois o espaço estava sendo frequentado por prostitutas, marginais e tendo bacanais. Gil Granjeiro respondeu que essa denúncia só podia partir de pessoas contrárias ao progresso da juventude que buscava essa comunicação por meio do teatro¹⁹⁴.

No final do mesmo ano, o grupo estreou o espetáculo, “*Nos Abismos da Pernambucália*”, texto de Jomard Muniz de Britto que procurou questionar a cultura pernambucana. Segundo Muniz¹⁹⁵, possuía uma estética muito ligada ao Tropicalismo. O espetáculo apresentava a expressão corporal como abordagem principal e integrava o público

¹⁹¹ MELLO, Ivonete *apud*, FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005, p. 98.

¹⁹² Curtas com atuação do Vivencial de Jomard Muniz Britto, *Vivencial I* (1974), *Uma experiência didática: o corpo humano* (1974), *Toques* (1975), *Copo Vazio* (1976), *O palhaço degolado* (1977), *Cheiro do povo* (1978), *Imitação da vida* (1978), *Inventário de um feudalismo cultural* (1978), *Jogos frutais frugais* (1979), *Noturno em ré(cife) maior* (1981), *Outras cenas da vida brasileira* (1982 e *Tieta do litoral* (1982).

¹⁹³ CADENGUE, Edson, Antônio. **TAP, sua cena e sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco. Contraponto: O grupo de Teatro Vivencial**. Recife: Cepe: Pernambuco, 2011. Vol. 2.

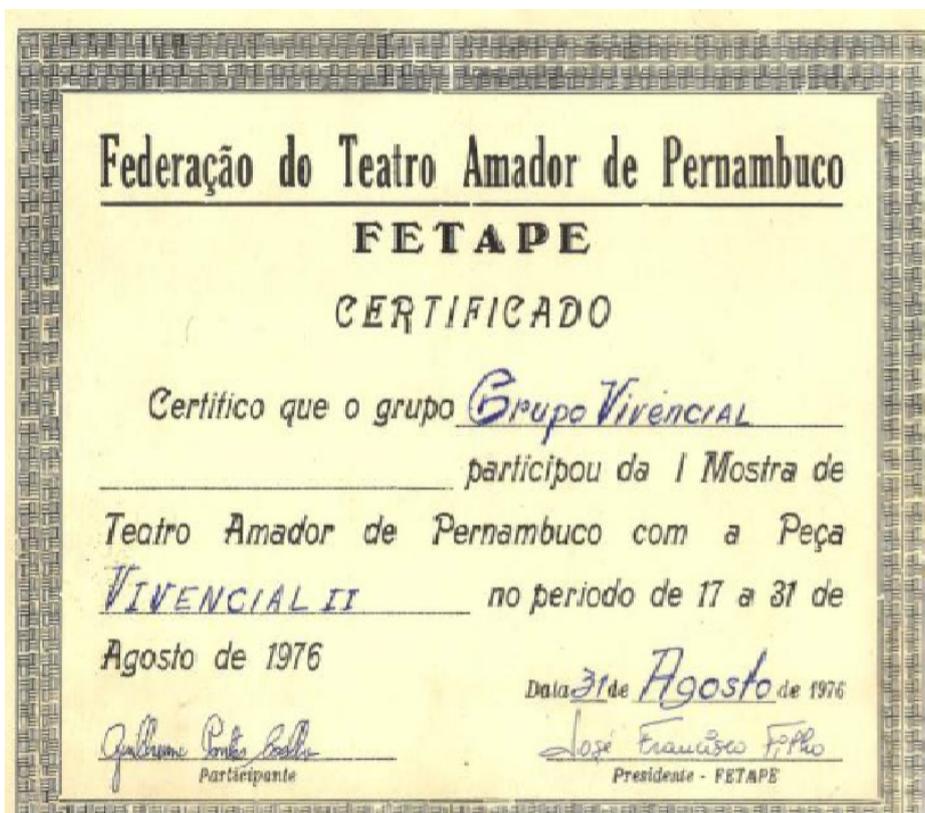
¹⁹⁴ *Diário de Pernambuco*, “Igreja abandonada abriga estudantes.” *Diário de Pernambuco*, Recife, quarta-feira, 5 de março de 1975. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx>.

¹⁹⁵ MUNIZ, Britto, Jomard, *apud*. FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005, p. 109.

ao espetáculo, rompendo com as barreiras do palco e do teatro tradicional, expressando as manifestações populares do carnaval e da umbanda a partir da linguagem transgressora e marginal que desempenhava o grupo de teatro *Vivencial*.

Em 1976, eles estrearam com “*Vivencial II*”, com a estética da colagem de textos nos mesmos moldes do “*Vivencial I*”, apresentando-se no Teatro Bonsucesso, Santa Izabel e na I mostra de Teatro Pernambucano. Com a peça “*Vivencial II*”, o grupo de teatro *Vivencial* participou da primeira mostra de teatro amador de Pernambuco, como vemos na imagem abaixo no certificado de participação.

Figura 6 - Certificado de participação do Festival de teatro amador de Pernambuco



Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p. 35.

Ainda em 1976, o grupo lançou o espetáculo “Sete fôlegos”¹⁹⁶, um musical, no Museu de Arte Contemporânea em Olinda, com colagens de textos do Jomard Muniz, Carlos Drumont

¹⁹⁶ Diário de Pernambuco, Cena Aberta. Recife, sábado, 24 de abril de 1976. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

e direção coletiva. Guilherme Coelho, integrante do grupo, aponta que o espetáculo era para todos e especialmente para aqueles que não tinham as minorias eróticas¹⁹⁷.

Roberto de França¹⁹⁸, conhecido com Pernalonga, apresenta uma perspectiva interessante sobre como lidavam com a censura: quando o agente da censura cortava as cenas, eles entravam com uma tesoura. São por meio dessas representações e práticas que identificamos as formas de transgressão e de resistência contra os mecanismos de censura da ditadura militar brasileira.

No entanto, apesar de buscar romper com o teatro tradicional e com o *habitus* patriarcal e heteronormativo, por meio das representações e práticas através da linguagem teatral, o grupo de teatro *Vivencial* encenou três dramaturgias que, ou estavam ligadas ao teatro tradicional pernambucano, ou faziam parte da dramaturgia da encenação moderna. Discutiremos, em nosso próximo tópico, como foram representadas e quais os motivos que levaram o grupo a encenar peças tradicionais da cena pernambucana e brasileira, sendo que a sua proposta era a de romper com essas representações e práticas que dominavam a cena teatral recifense. Esse será nosso próximo foco de luz no espetáculo do grupo teatral *Vivencial*.

2.2 Do tradicional ao experimental: os clássicos no palco do *Vivencial*

O grupo de teatro *Vivencial* tinha uma proposta estética e prática teatral distinta do que era encenado nos palcos recifenses. O *Vivencial* se estruturou na marginalidade, na experiência, na vivência, no coletivo, na falta de recursos, nas diversidades de sexualidades e gêneros para compor a sua distinção sobre o campo teatral recifense, dominado pela estética produzida por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, oriundos do Teatro de Estudantes de Pernambucano (TEP) em 1946 e que em 1960 se tornou o Teatro Popular do Nordeste (TPN). O teatro estruturado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho tinha como finalidade unir a cultura erudita à cultura popular.

Magela Lima aponta que o *Vivencial*, com o espetáculo “Repúblicas Independente Darling”, de 1979, rompia com o Nordeste das tradições populares, no entanto o fato de o

¹⁹⁷ Diário de Pernambuco, Cena Aberta. Recife, sábado, 24 de abril de 1976. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁸ FRANÇA, Roberto, *apud*, FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005, p. 10.

mesmo grupo produzir espetáculos como “*O Pássaro Encantado na Gruta do Ubajara*” e “*Sobrados e Mucambos*” demonstra que o *Vivencial* não chegava a confrontar de fato os grupos da cena pernambucana ligados ao teatro do Nordeste.¹⁹⁹ No entanto, Cadengue afirma²⁰⁰ que o *Vivencial* foi o grupo mais radical de todos dentro da cena pernambucana em 1970, por enfrentar os poderes instituídos pelos militares e pelo movimento Armorial²⁰¹.

Ao longo da trajetória do grupo teatral *Vivencial* podemos observar que foram realizados três espetáculos dramáticos com textos consagrados da cena brasileira e internacional, sendo estes: *Sobrados e Mucambos*, *Viúva, porém Honesta* e *As Criadas*²⁰². Escolhemos para a análise os espetáculos *Sobrados e Mucambos* e *Viúva, porém honesta*, por fazer parte da dramaturgia brasileira.

Em 1976, o grupo começou a produzir a montagem do espetáculo, “*Sobrados e Mucambos*” escrita por Hermilo Borba Filho, adaptação da obra de Gilberto Freyre. Segundo Cadengue, o espetáculo assumiu uma forma debochada da luta de classes que Hermilo Borba Filho plasmou da obra de Gilberto Freyre. Esse espetáculo recebeu um auxílio do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Em 1976, foi liberada uma verba de 160 mil Cruzeiros para o financiamento de espetáculos de grupos teatrais amadores em Pernambuco, sendo destinados 40 mil cruzeiros para os ganhadores, 20 mil para dar início às montagens e no cumprimento de 40 apresentações o restante do valor²⁰³.

A ditadura militar teve duas frentes de atuação sobre as produções culturais no Brasil: uma que reprimia as produções e espaços culturais que rompiam, criticavam e denunciavam os valores e práticas que representavam o projeto autoritário e a outra que tinha por finalidade financiar projetos culturais e espaços que levassem o Brasil ao “Desenvolvimento Cultural”, promovendo práticas de financiamento com o objetivo de integralizar nacionalmente a cultura do país por meio das representações e práticas culturais tradicionais e nacionalistas. O grupo

¹⁹⁹ LIMA, Magela. “**Os nordestes e o teatro brasileiro.**”. 1. ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2019, p. 257.

²⁰⁰ CADENGUE, Antonio Edson. **TAP sua cena & sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991)**. V. 1 e 2. Recife: Cepe, 2016, p. 126.

²⁰¹ O movimento Armorial foi um movimento lançado por Ariano Suassuna em Recife, que tinha como objetivo unir o erudito ao popular em 1970.

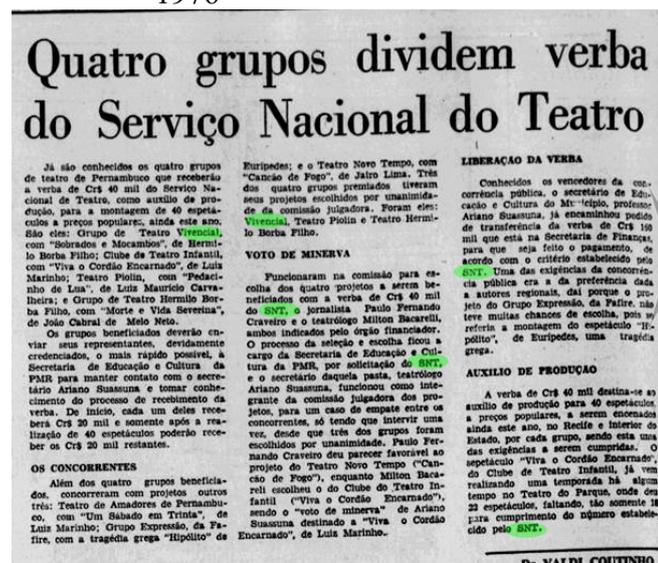
²⁰² Peça do dramaturgo Jean Genet, teve sua primeira apresentação no Théâtre de l'Athénée, em Paris, em uma produção que estreou em 17 de abril de 1947.

²⁰³ Diário de Pernambuco. Recife, Terça-feira, 3 de agosto de 1976. Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=vivencial&pagfis=87837.

Vivencial não escapou desse contexto socio-econômico e apesar da marginalidade dentro da cena teatral, conseguiu receber apoio financeiro do Estado para produzir seus espetáculos.

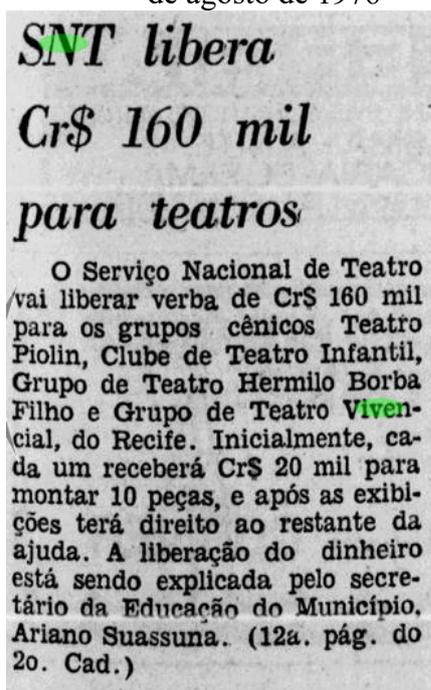
Os representantes da comissão julgadora eram o jornalista Paulo Craveiro, o teatrólogo Milton Bacarelli e Ariano Suassuna, então Secretário de Educação e Cultura do Recife entre os anos de 1975 a 1978. Foram selecionados quatro grupos teatrais para a produção de 40 espetáculos em Pernambuco, sendo o grupo teatral *Vivencial* um dos selecionados. De acordo com Valdi Coutinho, o critério no processo de seleção foi o de que os grupos tinham que dar preferência aos textos regionais. Logo notamos as diretrizes de financiamento do governo civil-militar atreladas ao projeto cultural de fomentar a cultura tradicional e integralizar a cultura nacional brasileira.

Figura 7 - Notícia sobre verba do SNT, destinada ao grupo de teatro *Vivencial*. Diário de Pernambuco. Recife., 3 de agosto de 1976



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: [Khttp://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Vivencial&pagfis=87862](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Vivencial&pagfis=87862).

Figura 8 - Notícia sobre verba do SNT, para grupos teatrais em Recife, sendo o grupo de teatro *Vivencial* contemplado com a verba. Diário de Pernambuco. Recife, 3 de agosto de 1976



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Vivencial&pagfis=87837.

Guilherme Coelho, integrante do grupo de teatro *Vivencial*, ao falar sobre a escolha do texto, explica que a escolha se deu porque o SNT prezava por financiar autores já consagrados. Apesar do respeito aos textos consagrados, Guilherme Coelho afirma que o grupo não tinha nenhuma simpatia por eles nos trabalhos produzidos. Fez-se necessário escolher um texto que não violentasse a linha de trabalho do grupo, a linha existencial e *Vivencial* e a peça de Hermilo Borba Filho foi vista por eles como uma sincronia perfeita, pois Hermilo tentou uma renovação na linguagem teatral na cena pernambucana²⁰⁴.

²⁰⁴ COUTINHO, Valdi, *Diário de Pernambuco*, “Vivencial com Hermilo. é o sobrado visto do mucambo”. *Diário de Pernambuco*, Recife, sexta feira 7, janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/94801.

A peça *Sobrados e Mucambos* foi escrita a partir das referências sociológicas produzidas por Gilberto Freyre²⁰⁵, no entanto, em sua narrativa Hermilo Borba Filho traz para dramaturgia o componente da sexualidade como fio condutor pra explicar a opressão feita pelo sistema colonial brasileiro em que o patriarcado e a Igreja foram protagonistas dessa opressão e das violências cometidas pelos europeus aos africanos e indígenas. Outro debate também feito no texto é sobre o processo de transformação social, técnico e cultural ocorridos com a modernidade e a disputa entre o moderno e tradicional que permeou o Brasil. De acordo com Durval Muniz de Brito, o Nordeste tradicional foi uma invenção da modernidade²⁰⁶.

O componente das homossexualidades é também abordado por Hermilo Borba sendo a Igreja a principal instituição na investigação e no julgamento das homossexualidades no período colonial brasileiro. De acordo com Luciana Ballestrini, a matriz colonial do poder se estrutura dentro de complexos níveis entrelaçados, sendo o controle do gênero e da sexualidade um desses níveis que estruturam a colonialidade²⁰⁷. No fragmento abaixo, retirado do texto da dramaturgia *Sobrados e mucambos*, podemos analisar essa representação do controle colonial sobre as sexualidades:

“Bastião

- Cristão velho, sim senhor. Pouca haverá sete anos, foi em casa do meu tio, com o crioulo Domingos, escravo desse meu tio. Fie dormia no quarto numa cama junto a minha. Uma noite, não me lembro, possuiu-se pra minha cama, e fez com que me virasse de barriga pra baixo. De Bruços nas minhas costas com o seu membro viril o seu membro desonesto, foi no meu vaso traseiro que se deu a poluição. A outra noite foi minha, quando entrei-lhe pelas carnes, lhe fazendo por detrás o que nas nossas mulheres a gente faz pela frente.

Visitador

- E quantas noite foi isso?

Bastião

- Foram tantas, meu senhor!

Notário

- A sentença, meu senhor?

Visitador

- Mandem esse homem casar.

Bastião

- Já sou casado, senhor.”²⁰⁸

²⁰⁵ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

²⁰⁶ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

²⁰⁷ BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Rev. Bras. Ciênc.Polít. [online]. 2013, n.11, p. 100.

²⁰⁸ FILHO, Hermilo, Borba. **Sobrados e Mucambos**. Editora: Civilização Brasileira, 1972.

A estética que Hermilo Borba Filho produziu no texto dramático “*Sobrados e Mucambos*” em 1971 possui o componente de unir o erudito ao popular atrelado ao seu momento histórico. A narrativa do texto se constituiu entre as análises sociológicas freyrianas e as representações e práticas da cultura popular, como os folguedos, receitas culinárias junto ao tema sexualidades. Podemos também notar que nas didascálias²⁰⁹, Hermilo Borba Filho propõe a utilização de slides e o fim do espetáculo ao som de guitarras elétricas. As mudanças na década de 1960, principalmente com o Tropicalismo, romperam com a estética musical criada na década 1950. A guitarra elétrica foi um instrumento implementado por artistas com Caetano Veloso, Gilberto Gil no cenário musical brasileiro.

O grupo teatral *Vivencial* encontrou algumas dificuldades na produção do espetáculo e na sua estreia. Sobre a produção do espetáculo, Guilherme Coelho relata a dificuldade financeira, a dificuldade de encontrar atores negros, a falta de local para ensaiar 30 pessoas. Na crítica que faz sobre as dificuldades que encontrou para produzir o espetáculo, Guilherme conclui que o teatro continuava sendo coisa da elite e que o problema estava na falta de formação de atores; o diretor cênico em Recife, segundo Guilherme, tinha que dirigir e formar atores ao mesmo tempo²¹⁰.

Em uma carta escrita pelo artista plástico José Claudio à Hermilo Borba, o artista descreve o processo de montagem na peça e as dificuldades que o grupo teatral *Vivencial* encontrou e superou com criatividade: o cenário produzido com serrote, restos de latas de tinta, cartolinas com sarrafos apanhados no lixo para a produção dos cartazes que iriam ficar na boca de cena²¹¹. José Claudio deu a ideia de imprimir sobre papéis velhos a arte de divulgação dos cartazes de rua, pois não tinha outro papel; usaram barro da estrada para modelar as formas das máscaras, atores abandonaram a peça por falta de dinheiro, cada ator copiou o texto do próprio punho por não ter dinheiro para comprar o livro²¹².

As imagens abaixo são referentes à peça “*Sobrados e Mucambos*”. Na primeira imagem, vemos os atores em cena, podemos também observar o cenário minimalista produzido por Beto

²⁰⁹ São indicações cênicas, que estão presentes no conteúdo do texto dramático.

²¹⁰ COUTINHO, Valdi, *Diário de Pernambuco*, “Vivencial com Hermilo. é o sobrado visto do mucambo”. *Diário de Pernambuco*, Recife, sexta feira 7, janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/94801.

²¹¹ LIRA, Claudio. **Beto Diniz, construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação cultura e cidade de Recife, 2009, p. 41.

²¹² *Ibidem*, p. 42.

Diniz. A segunda imagem é o cartaz de divulgação da peça, já a terceira imagem apresenta as atrizes em cena.

Figura 9 - Atores em cena, no espetáculo *Sobrados e mucambos*, 1977



Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p. 40.

Figura 10 - Cartaz de divulgação do espetáculo *Sobrados e Mucambos*, 1977



Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz, 2009, p. 133.

Figura 11 - Atrizes em cena no espetáculo *Sobrados e Mucambos*, 1977



Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p. 40.

Para além das dificuldades com a montagem em si, o *Vivencial* sofreu com a censura. No documento da Censura Federal, a peça foi liberada com a indicação para maiores de 18 anos e mutilada por cortes, com a sinalização de exame do ensaio geral. Segue abaixo imagens do documento da censura federal que apresenta a faixa etária e os cortes.

Figura 12 - Documento da censura teatral da peça *Sobrados e Mucambos* do grupo teatral *Vivencial* de 1976

Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p.73.

Figura 13 - Documento da censura teatral da peça *Sobrados e Mucambos* do grupo teatral *Vivencial* de 1976

M.J.-D.P.F
CERTIFICADO DA D.C.D.P

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada : SOBRADOS E MOCAMBOS

Original de : HERMILO B. FILHO

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de : SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO E SECRETARIA DE EDUCAÇÃO - PE -

Requerida por : GUILHERME P. COELHO

Tendo sido censurada em 15 de JUNHO de 19 76 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES 18 (DEZOITO) ANOS. CORTES ASSINALADOS ÀS PÁGINAS: 04-05-11-12-13-14-15-20-25-44-45-46-47-48-51- CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Arésio T. Peixoto

Brasília, 02 de JULHO de 19 76 ARÉSIO T. PEIXOTO

mhf

Chefe do Serviço de Censura

Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p.73.

Em janeiro de 1977, o grupo teatral estava preparado para estreiar no espaço do Nosso Teatro a peça *Sobrados e Mucambos*. No entanto, o dia em que estava marcado para a estreia foi adiado, pois a censura federal não havia aprovado o ensaio; um novo ensaio teve que se realizado para os censores. Valdi Coutinho assinala que para o *Vivencial* isso não era estranho, pois já havia acontecido em outras apresentações, como na estreia do *Vivencial II*²¹³. O pronunciamento de Guilherme Coelho sobre esses cortes foi de que os censores cortaram trechos que eram considerados pelo grupo inofensivos e deixaram trechos que eram bem mais fortes em termos de questionamentos morais²¹⁴. A peça foi amplamente divulgada no *Diário de Pernambuco* desde dezembro de 1976, junto às cobranças e críticas para que o *Vivencial* produzisse um espetáculo profissional, já que tinha conquistado a verba do SNT.

Após todas as dificuldades enfrentadas pelo grupo teatral, em 6 de janeiro de 1977, o *Vivencial* subiu ao palco do Nosso Teatro com a peça *Sobrados e Mucambos*. Foi a primeiro grupo a encenar a última dramaturgia escrita por Hermilo Borba Filho. De acordo com Cláudio

²¹³ COUTINHO, Valdi. "Vivencial adiou estreia problemas com a censura." *Diário de Pernambuco*, Recife, sábado, 8 janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/94832?pesq=vivencial%20adiou>.

²¹⁴ COUTINHO, Valdi. "Sobrados e Mucambos agora na Biblioteca Pública." *Diário de Pernambuco*, Recife - 15 de Janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/95160>. Acesso em: 18 de novembro de 2018.

Lira, o espetáculo *Sobrados e Mucambos* realizado pelo *Vivencial* é um marco histórico não só para o grupo como também para o teatro em Recife, pela ousadia, exuberância criativa e pela radicalidade do grupo nas contundentes críticas às elites econômicas e culturais que tanto no passado quanto no presente se mantém sob a égide da Casa-grande.²¹⁵ Após a temporada no Nosso Teatro, o *Vivencial* levou o espetáculo *Sobrados e Mucambos* para uma sala na Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.

No mesmo ano, após o encerramento da temporada da peça, o grupo Teatral *Vivencial* estreou com o espetáculo *Viúva, porém honesta* do dramaturgo Nelson Rodrigues com verba do SNT. Podemos observar que as diretrizes de autores regionais seguem a linha da escolha do texto, pois Nelson Rodrigues era recifense, apesar de ter consolidado a sua dramaturgia no Rio de Janeiro. Sabato Magaldi considera a dramaturgia rodriguiana o início da dramaturgia moderna brasileira²¹⁶. Segundo Nelson Rodrigues, a peça “*Viúva, porém honesta*” se caracteriza como uma farsa²¹⁷ irresponsável, em que o deboche, a sátira, a crítica e a falta de moralidade social são levados ao extremo²¹⁸. Os personagens fingem ser o que não são, utilizando dos saberes e das posições que ocupam para finalidades inconfessáveis, os médicos, as travestis, os jornalistas, o padre, as tias, a ex-prostituta e até a viúva que se apresenta como honesta e que no desenrolar dos atos vai se desvendando como uma mulher que estava em um casamento de fachada e que amava ter vários amantes²¹⁹.

O espetáculo *Viúva, porém honesta*, montado pelo grupo de teatro *Vivencial* estreou na Biblioteca Pública de Pernambuco no mês de março de 1977 sob direção de Antonio Cadengue e cenografia, sonoplastia, assistência de direção e programação visual de Beto Diniz. Beto Diniz foi um grande contribuidor na construção estética visual do grupo. De acordo com Guilherme Coelho, o mais significativo em Beto Diniz era a sua criatividade e a sua capacidade de reutilizar os materiais²²⁰.

²¹⁵ LIRA, Claudio. **Beto Diniz, construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação cultura e cidade de Recife, 2009.

²¹⁶ SÁBATO, Magaldi. **Panorama do teatro brasileiro**. 4 ed. São Paulo: Global, 1999.

²¹⁷ Gênero teatral cômico.

²¹⁸ AGUIAR, Flavio, apud, ROGRIGUES, Nelson. **Viúva, Porém, Honesta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ LIRA, Claudio. **Beto Diniz, construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação cultura e cidade de Recife, 2009, p. 40

O auditório da Biblioteca Pública não possuía bastidores, os atores saíam de cena e sentavam nas primeiras cadeiras da plateia. A cenografia da peça, de acordo com Claudio Lira, era muito simples: um birô, três a quatro cadeiras e um telão que reproduzia a primeira página do Jornal *A Marreta*, o principal cenário em que se desenrola a peça²²¹. Antonio Cadengue ao falar sobre a direção do espetáculo *Viúva, porém honesta* do grupo teatral *Vivencial* para Valdi Coutinho, aponta que na sua cabeça o Jornal *A Marreta* deviria existir como um personagem, logo a imprensa foi a locomotiva da direção, a intenção de desmascarar a família e a imprensa de suas hipocrisias, escancarado os seus amargores por meio da gargalhada²²².

O grupo teatral *Vivencial* fez uma apresentação do espetáculo *Viúva, porém, honesta* para imprensa²²³; junto à apresentação foi lançado o programa do espetáculo em forma de jornal intitulado *A Marreta*²²⁴, cujo editorial foi assinado por Jomard Muniz de Brito, denominado *Genealogia a Cultura Nordestina*. Esse editorial buscou analisar e criticar as produções culturais em Pernambuco que estavam estruturadas em um tradicionalismo de heranças Freyreanas.

O texto *Genealogia da cultura Nordestina* buscou interrogar sobre os problemas enfrentados pela cultura brasileira, abordando o momento autoritário e as estruturas tanto estatais, quando socioculturais que oprimiram os grupos que buscavam o rompimento dessas opressões e lançavam um novo olhar. Interessante destacar que nos finais dos parágrafos no texto aparece frases das músicas de Gilberto Gil, podendo assim ser identificado à influência do movimento tropicalista na composição estética de seu texto. Nas imagens abaixo podemos ver os atores em cena, o cartaz com o nome do jornal, o travestimento e o cenário novamente minimalista.

²²¹ Ibidem, p. 43.

²²² CADENGUE, Antônio *apud* COUTINHO, Valdi. “Diretor da Viúva faz sua dedicatória.” Diário de Pernambuco, Recife, 18 de março de 1977. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional: Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Viuva%20porem%20honest&pagfis=97919.

²²³ Diário de Pernambuco. “Vivencial estreia Viúva Porém Honesta”. Recife, sábado, março, 19 de 1977. Diário de Pernambuco. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Viuva%20porem%20honest&pagfis=97957.

²²⁴ BRITTO, Muniz, Jomard *apud*, MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados**. Recife: ed: do autor, 2009, p. 243.

Figura 14 - O travestimento dos atores em cena da peça *Viúva, porém, honesta* na Biblioteca Parque em 1977. Aparecem na foto Ivonete Guimarães (Rosário Austregésilo), Guilherme Coelho (Dorothy Dalton) e Auricéia Fraga (Madame Cricri)



Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p. 43.

Figura 15 - O grupo teatral *Vivencial* em cena na biblioteca parque de Recife, da peça *Viúva, porém, honesta*. 1977. Aparecem na foto Auricéia Fraga (Madame Cricri), Fabio Coelho (Diabo Fonseca) e Ivonete Melo (Tia Assembleia)



Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p. 43.

Figura 16 - Cenário com poucos objetos, ao fundo um telão escrito A Marreta da peça *Viuva, porém, honesta* na Biblioteca parque em 1977. Aparecem na foto Carlos Carvalho, Américo Barreto, Auricéia Fraga, Leonardo Silva, Rosário Astregésilo, Mauricio Campos, Ivonete Melo, Fábio Coelho



Fonte: Foto do arquivo pessoal Carlos Carvalho.

Podemos compreender que um dos principais motivos que levou o grupo de teatro *Vivencial* a encenar as dramaturgias do teatro tradicional nordestino e do teatro moderno, diz respeito ao alinhamento com às diretrizes do financiamento estatal, mas apesar disso o componente de transgressão do *Vivencial* estava impresso seja por agregar e colocar em cena os marginalizados socialmente no campo teatral, com destaque para as homossexualidades, seja por imprimir o componente estético marginal que acompanhou o *Vivencial* em sua trajetória. Essa perspectiva nos abre a possibilidade de compreender que as lutas que se formam dentro do campo teatral, social, cultural e econômico nesse período estão para além de oposições ortodoxas. Atacar as estruturas constituídas através dos mecanismos dispostos no momento histórico, a fim de obter um espaço dentro do campo estruturando a sua identidade fez do grupo *Vivencial* um construtor e produtor de um teatro de resistência quando se acreditava que o vazio se preencheria de conservadorismo. A ironia e o cômico, que fazem parte das engrenagens do teatro brasileiro, foram internalizados, representados e praticados pelo *Vivencial*, que ganhou o palco e a rua para afirmar as diversidades sexuais e de gênero dentro da sociedade brasileira, construindo seu território de resistência. Entre as muitas linguagens utilizadas pelo *Vivencial*, os manifestos foram um meio para a construção do seu território e a afirmação de sua identidade em 1980, como veremos a seguir.

2.3 “Lançamos o manifesto, queremos o manifesto, assinamos, gritamos, blasfemamos”²²⁵

Ao longo da sua trajetória, o grupo de teatro *Vivencial* produziu manifestos em que buscavam denunciar as problemáticas enfrentadas dentro e fora do teatro nas décadas de 1970 e 1980, visando também afirmar, a partir das suas representações e práticas, novos componentes estéticos dentro do campo teatral.

De acordo com Vanessa Beatriz, a palavra "manifesto" aparece sobre variados contextos ao longo da História, desde produtos trazidos da alfândega, declarações ligadas ao código da cavalaria até chegar à proclamação de um partido ou de atores sociais para justificar as suas ações²²⁶.

Foi a partir da segunda metade do século XIX que os manifestos passaram a ser apropriados por grupos artísticos e literários. Segundo Vanessa Beatriz, foi na passagem do século XIX para o século XX que o manifesto passou a integrar a poética de variadas escolas artísticas e literárias que surgiram nesse período para expressar as suas ideias e objetivos²²⁷. No século XX, o manifesto de Vanguarda transpôs a função tradicional de ser um meio estético secundário, passando a ter uma reflexão sobre a sua escrita.

O grupo de teatro *Vivencial*, objeto de nossa análise, utilizou do gênero do manifesto para apresentar a sua poética. Ao total foram lançados dois manifestos, o *Manifesto qua qua* e o *Manifesto dos sete anos*. Por meio deles tentaremos compreender as representações e práticas tanto do grupo, quanto do momento histórico em que eles estão inseridos.

O *Manifesto Qua qua qua qua*, de 1980, foi assinado por Carlos Bartolomeu, Guilherme Coelho, Sergio Sardou e Antonio Cadengue, tendo sido produzido a partir do espetáculo “*All Star Tapuias*” e lançado no Hall de entrada do café concerto *Vivencial Diversiones*²²⁸, pertencente ao grupo.

²²⁵ BARTOLOMEU, Carlos, COELHO, Guilherme, SARDOU, Sergio, CADENGUE, Antonio, **Manifesto QUA QUA, Vivencial Diversiones**. *apud*, MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilhaçados**. Recife: ed: do autor, p.357-36. 2009.

²²⁶ BORTULUCCE, V. B. **O MANIFESTO COMO POÉTICA DA MODERNIDADE**. *Literatura e Sociedade, [S. l.]*, v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/114486>>. Acesso em: 14 set. 2022.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ O espaço *Vivencial Diversiones* foi construído pelo grupo de teatro Vivencial em Olinda, com a proposta de ser um café- concerto. Fez com que o grupo Vivencial fosse pioneiro no Nordeste, passando a ser freqüentado por muitos outros grupos da cidade de Olinda.

A peça *All Star Tapuias* se propunha a tocar nas feridas nacionais brasileiras. Segundo Cadengue, eles estavam tentando cutucar o Brasil na sua essência.²²⁹ Expondo através do teatro os agentes e instituições que inventaram o Brasil moderno. Desmistificando os mitos modernos em que se construiu o Brasil. Representações como Glauber Rocha, Golbery, Castro Alves, Villa-Lobos, hinos nacionais, dobrados militares, o Papa, o papagaio junto a uma narrativa jornalística “Fait-divers”²³⁰ apresentava no palco o mapeamento da comunidade imaginada brasileira²³¹.

Por meio da antropofagia pós-tropicalista, o espetáculo *All Star Tapuias* do grupo de teatro *Vivencial* comeu o inimigo que inventou o Brasil sobre um prisma nacional conservador, ao comer compreendeu as suas forças e colocou para fora por meio da reflexão crítica e debochada uma comunidade imaginada sobre as bases de um autoritarismo ufanista, que se estruturou no conservadorismo de raízes coloniais.

O espetáculo foi dividido em três cenários: a escola que aparece como a moralizadora, o circo, como a representação das ideologias brasileira desde a raiva incontida até o processo educacional que tudo dessexualiza e o cabaré, buscando representar o imaginário comum em que se estruturam os clichês e os estereótipos homossexuais²³².

A peça estreou em 1980 cheia de cortes da censura, no Teatro Santa Izabel em Recife realizando apenas três apresentações, continuando a temporada no café-concerto *Vivencial Diversiones*, abrindo a temporada com o *Manifesto qua qua qua*. No final de 1979 e início de 1980, um passo importante foi dado pelo grupo de teatro *Vivencial*: construiu seu próprio teatro no mangue, no bairro de Sobradinho, favela de Olinda²³³. O barraco, segundo Américo Barreto²³⁴, foi comprado com o apoio que eles receberam da SNT, uma parte do dinheiro eles usaram para custear a montagem da peça e a outra parte eles usaram para comprar o barraco. Abaixo a imagem representa o projeto realizado por Beto Diniz para a casa de convivência anexa ao *Vivencial Diversiones*.

²²⁹ MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados**. Recife. Ed do autor, 2009, p. 349.

²³⁰ Gênero jornalístico que busca noticiar fatos diversos.

²³¹ MACHADO, Barbosa, Lucia. op. cit, p. 349.

²³² Ibidem, p. 350.

²³³ CADENGUE, Edson, Antonio. **TAP, sua cena e sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco. Contraponto: O grupo de Teatro Vivencial**. Recife: Cepe, Pernambuco, 2011.

²³⁴ BARRETO, Américo, *apud*. FERRAZ, Leidson Ferraz, DOURADO, Rodrigo, JUNIOR, Wellington org, **Memória da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005, p. 97.

Figura17 - Imagem do projeto da casa que seria anexada ao *Vivencial Diversiones*



Fonte: LIRA, Claudio. **Beto Diniz construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação Cultura de Recife, 2009, p.78.

Trevisan destaca que o teatro erguido com pedaços de madeira velha a beira de um mucambo juntou favelados, travestis, quase todos adolescentes e analfabetos, que tinham em sua essência a tradição do teatro rebolado; no entanto, sem uma visão da classe média e sim o componente da marginalidade, que das vivências passavam para o palco, tornando tema e estilo²³⁵.

Segundo Fábio Costa²³⁶, integrante do grupo, o *Diversiones* foi uma parte importantíssima, por que se antes a censura era um motivo para o grupo teatral *Vivencial* lutar, quando ela caiu, o *Vivencial* permaneceu, por mais que arte de vanguarda tenha se transformado em outros gêneros, a casa de espetáculos não deixava de falar sobre as temáticas sociais e culturais do período.

Foi no espaço do teatro *Vivencial Diversiones* que as Vivecas²³⁷ lançaram seus manifestos, que, por estar dentro do campo artístico, possuem uma estrutura mais flexível. O *Manifesto quá quá quá* do grupo *Vivencial* inicia com uma frase do manifesto *Uma Bofetada no*

²³⁵ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 309.

²³⁶ COSTA, Fabio apud, FERRAZ, Leidson Ferraz, DOURADO, Rodrigo, JUNIOR, Wellington org, **Memória da cena pernambucana**. Recife: ed. dos autores, 2005, p. 101.

²³⁷ Vivecas foi a forma como eram chamados os integrantes do grupo de teatro Vivencial.

gosto do público de 1912 de Burlíuk, Krutcheôníkn, Maiakóviski e Klébnikov. De acordo com Daniel Aarão, os artistas que lançaram o manifesto em 1912 tomariam parte do movimento futurista russo, críticos contundentes das tradições conservadoras²³⁸. O fato de abrir o manifesto *Quá* *Quá* *Quá* com uma frase do manifesto russo denota a intenção de criticar os conservadorismos e as tradições que faziam parte tanto da sociedade brasileira, como dos movimentos culturais tradicionais conservadores no final da década de 1970 e início da década de 1980.

O *Quá* permeia todo o manifesto, ora sendo utilizado para denotar riso, em outros momentos para ironizar os risos, aparece também como um personagem que faz parte da formação histórica social brasileira, como referencia ao próprio Brasil e como um mecanismo irônico de resistência diante das opressões enfrentadas pelo grupo.

O manifesto promove uma crítica à cena teatral pernambucana, expõe todos os símbolos dos conservadorismos e da invenção da modernidade brasileira e dos movimentos de vanguarda europeia, como a citação da revista *Klaxon*²³⁹, referências de André Breton, um dos teóricos do surrealismo.

O manifesto *Quá* *Quá* buscava apresentar o Brasil, através da estética marginal, *Vivencial*, experimental, por meio da ironia e da sexualidade. Apresentava as contradições, o autoritarismo, as tradições e os preconceitos que formaram o Brasil até aquele momento. Para além da denúncia, da crítica que caracteriza os manifestos vanguardistas, vemos também no manifesto a caracterização do seu existir, da sua identidade, que se apresenta para além das dicotomias, eles existem por suas práticas, pelos sem causa, pelos *desbundados*.

“NOSSA EXISTÊNCIA É PROVADA:

Pelo prática, pelo contrário
ao não-me-oportunismo ingênuo.
Pelos sem causa,
Passageiros e oportunistas

TO Pelo nosso coração à Direita
DO e a nossa cabeça a esquerda
PÚBLICO e Brasil
 Brazil,
 BrazYL.²⁴⁰

²³⁸ REIS, Aarão, Daniel. **Manifestos vermelhos e outros textos históricos da Revolução Russa / introdução de Daniel Aarão Reis**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 72. 2017.

²³⁹ A revista *Klaxon* foi uma revista mensal de arte moderna que circulou entre os anos de 1922 a 1923.

²⁴⁰ BARTOLOMEU, Carlos, COELHO, Guilherme, SARDOU, Sergio, CADENGUE, Antonio, *Manifesto QUA QUA, Vivencial Diversiones. apud*, MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilhaçados**. Recife: ed: do autor, p.357-36. 2009.

Essa crítica às estruturas construídas pela modernidade europeia colonial fez parte de um movimento amplo que ultrapassa as barreiras do nacional. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por um sentimento de transformação político sócio-cultural por meio da juventude. Movimentos como o Maio de 68 na França, movimentos civis estadunidenses e a contracultura fizeram parte do cenário transnacional.

Na década de 1970 no Brasil surgiu o movimento do *Desbunde* sob forte influência da contracultura como uma resposta para a imposição de valores morais predominantes na sociedade brasileira. De acordo com Silvério Trevisan, desbundar-se significava romper com os valores da esquerda armada e da direita autoritária brasileira, em uma liberação individual, buscando a coletividade solidária, o consumo de drogas e as homossexualidades²⁴¹.

O termo *Desbunde*, segundo Sheyla Diniz, possui uma polissemia, pois o seu sentido simbólico dependeu das apropriações que fizeram os variados grupos sociais no período histórico. A esquerda armada utilizava o termo em tom pejorativo para definir aqueles que abandonavam a luta armada, logo falta de coragem, imprudente, falta de compromisso político²⁴².

Trevisan destaca que pode ser possível analisar o início desse fenômeno nas áreas do teatro e na música popular em destaque para três atores históricos: Caetano Veloso, grupo teatral DZI-croquettes e Ney Matogrosso. Esses três atores históricos buscaram romper com os valores da direita e da esquerda brasileira, com a elaboração de representações e práticas que iam desde o questionamento da arte engajada da esquerda brasileira, ao baralhamento dos gêneros apresentando o ser andrógino, o rompimento entre a obra artística e o público buscando uma interação entre a arte e público, a introdução de elementos da cultura pop na música, como a guitarra elétrica, a ambiguidade, a introdução do debate sobre sexualidades²⁴³.

No manifesto *Quá quá quá*, as críticas tanto às direitas quanto às esquerdas brasileiras apontam para esse movimento sócio-cultural do *Desbunde*. A exposição da construção simbólica da nação e do nacionalismo brasileiro sobre essas dicotomias no manifesto tinha como intenção fazer um processo de reflexão e diferenciação em relação a essas construções de Brasil, na tentativa de inserir o olhar dos marginalizados socialmente e culturalmente na

²⁴¹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 270.

²⁴² DINIZ, Sheyla Castro. “**Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos**”, *História* (São Paulo), Assis/Franca, v. 39, p. 1 – 29. 2020.

²⁴³ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 268 – 277.

construção do país. Após um ano do lançamento do *Manifesto Quá, quá, quá*, o grupo lança o seu segundo manifesto: o *Manifesto dos Sete anos*, lançado em 1981.

O manifesto dos *Sete anos* tinha como finalidade apresentar um panorama geral sobre a própria trajetória do grupo de teatro *Vivencial*, sendo um documento de memória e análise da trajetória do grupo até o ano de 1981. O *Manifesto dos sete anos* de 1981 foi apresentado a partir da comemoração dos sete anos de existência do grupo. O texto foi dividido em sete partes, podemos entender as sete partes como representantes dos sete anos de sua existência. No texto aparece à estética central do grupo que é a de rompimento com estruturas constituídas, as representações de oposições são apresentadas e confrontadas a fim de transpor os sistemas de oposições criados por parte da sociedade brasileira no período.

Para parte da sociedade conservadora e dos militares que estavam no poder o *desbunde* era compreendido como o grande inimigo da “moral e dos bons costumes”, uma agressão à tradicional família brasileira e para os que compartilhavam de seus valores era uma atitude de esquerda, anárquica e anticomunista.²⁴⁴ No trecho *diversidade* do manifesto dos *Sete anos*, aparecem as representações em forma de texto sobre as ideias que permeavam os atores históricos que aderiram ao movimento do *Desbunde*.

“da diversidade²⁴⁵

diversifica o diversiones em muitos pelo con-
trário, em vivaces e transações: filhos da negação, da
covardia e da individualidade na busca da auto afirma-
ção e maturidade no sonho de ser aquilo que os pais
queriam e nunca foram, não são e não serão a estética
da culpa, da nulidade e do nadismo”.

O *manifesto dos sete anos* faz um apanhado histórico da existência do grupo *Vivencial*, apresenta a Igreja, as sexualidades, a marginalidade, a construção do seu espaço *Diversiones*, o processo de transformar um grupo de jovens que buscavam o teatro como meio para afirmar as suas identidades, representações e práticas em uma empresa, no entanto, ainda com componente artesanal marginal.

Com o *manifesto dos Sete anos* o grupo teatral *Vivencial* buscou abordar desde o surgimento do grupo na Associação de Rapazes e Moças do Amparo na Igreja do Amparo em Olinda até o processo de construção da transgressão do conservadorismo e autoritarismo tanto do habitus social quanto do campo teatral em Recife. No décimo parágrafo do manifesto, eles

²⁴⁴ DINIZ, Sheyla Castro. “**Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos**”, História (São Paulo), Assis/Franca, v. 39, p. 1 – 29. 2020.

²⁴⁵ “O Vivencial: Manifesto Sete anos.” Recife / Olinda 25 de maio, 1981. Acervo Antônio Cadengue.

apontam que o autoritarismo cultural de Recife fez com que paralisasse a cena teatral, mantendo as estruturas tradicionais intactas. Eles se apresentam como intersexuais cênicos, buscando não seguir nenhum padrão cênico constituído. A exposição de uma futilidade deles em tom irônico no manifesto pode ser compreendida como uma crítica à forma como a cena teatral em Pernambuco e as esquerdas os entendiam. Observamos também a crítica às instituições de ensino tradicionais, em que o saber foi identificado como uma forma de poder e que por conta desse fator a educação ao modo *Vivencial* preferia o sabor que o saber.

A forma de resistência através do amor é apresentada no parágrafo da felicidade fecal, onde abordam duas instituições, a Igreja e o Estado, que construíram representações que buscaram ao longo do tempo reprimir as formas de amor e das sexualidades. De acordo com o manifesto, contra essas instituições, que são sanitários, é necessário “cagar amor em todos cheiros”. Nessa frase podemos analisar que as diversidades de amor são formas de resistências à moralidade construída por *habitus* conservadores e que torná-las públicas é também revolucionário:

da felicidade fecal²⁴⁶

uma civilização cristã ocidental asséptica
retém o esperma de todas as fábricas artificiais: do
aparelho sanitário-estatal: damos com muita merda.
Caguemos de amor, em todos os cheiros. Cada peido
um desejo escancarado. Tomar no cu é estar no mundo.
E torná-lo público é simplesmente torná-lo revolucionário.

A conclusão do manifesto dos sete anos expõe que a moralidade torna a poética *Vivencial* inconcebível. O grupo surgiu dentro de um território em que suas identidades, representações e práticas eram proibidas pela moralidade. Afirmando que a transgressão dessa moralidade é o principal impulso criador de sua poética.

em sétimo²⁴⁷

somos o câncer do cobalto, o fogo que arde no
pernambucâncer: vinde a nós, assépticos, e lhes aliviaremos.

da moral²⁴⁸

erótica e retórica: nossa poesia e inconcebível: dizem. O
interdito é nossa gênese criadora que ilumina os corpos no palco
e na avenida. Convocamos os sem amenidade que queimem as
rodinhas dos olhos e do cu com mais cruel generosidade.

²⁴⁶ “O Vivencial: Manifesto Sete anos.” Recife / Olinda 25 de maio, 1981. Acervo Antônio Cadengue.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

Por meio de produções simbólicas e materiais disponíveis através dos manifestos conseguimos compreender um território de resistência das homossexualidades construído por significativos atores históricos durante a ditadura brasileira, utilizando dos recursos da linguagem teatral como meio para afirmar as suas identidades e criticar o *habitus* tanto do campo teatral pernambucano como o *habitus* social de parte da sociedade brasileira no período. Buscando romper com o sistema-mundo colonial por meio da transgressão dos valores morais conservadores através das suas identidades múltiplas, andróginas, homossexuais, bissexuais, etc, marginalizados pela sociedade e pela história.

Uma grande aliada no processo de iluminação do palco dos atores socioculturais marginalizados ao longo do tempo como as homossexualidades tem sido a História Oral. Por meio da História Oral as vozes que foram excluídas, passaram a ganhar um espaço dentro do campo histórico. E é através da História Oral que seguiremos compreendendo a trajetória do grupo *Vivencial* até o encerramento das atividades do grupo em 1982. A partir de entrevistas feitas com integrantes do grupo *Vivencial*, nosso próximo capítulo busca acompanhar a trajetória do grupo teatral e compreender como essas experiências individuais e coletivas do passado são (re)construídas por seus protagonistas.

3 VIVECAS FALANDO PARA O MUNDO – AS MEMÓRIAS DOS INTEGRANTES DO *VIVENCIAL* POR MEIO DA HISTÓRIA ORAL

Este capítulo tem por objetivo principal analisar as trajetórias e memórias de alguns dos ex-integrantes do grupo de teatro *Vivencial* por meio da História Oral, um caminho que nos possibilita compreender as subjetividades e a construção dos valores coletivos presentes no grupo. Através da memória dos integrantes buscaremos compreender a formação desse coletivo e as atuações tanto subjetivas quanto coletivas que movimentaram o grupo de teatro *Vivencial* nas décadas de 1970 e 1980.

O capítulo se divide em subtópicos, que buscam explorar a História Oral, bem como a trajetória dos depoentes, suas lembranças sobre a atuação no *Vivencial*, as apresentações do grupo, o público, as sexualidades e os gêneros por meio do olhar do grupo de teatro *Vivencial*, a repressão que sofreram e como se deu a construção do espaço *Vivencial Diverisones* como um espaço de resistência e de liberdade.

Logo o capítulo tem como finalidade discutir, através da metodologia da História Oral, as memórias de ex-integrantes do grupo de teatro *Vivencial*, seja por meio de entrevistas realizadas por outros pesquisadores, como também por entrevistas feitas pela autora, especialmente para esta dissertação de mestrado.

3.1 História oral e a voz dos marginalizados

Abordaremos a importância da História Oral para a reconstrução da memória dos grupos marginalizados tanto por um projeto colonizador iluminista, quanto pela História que se fundamentou no século XIX. Foi a partir dos Estados Unidos da América que a História Oral ganhou força e corpo para se projetar no mundo, ainda que pelas vias acadêmicas tivesse um caráter elitista e se interessasse pelas questões do Estado excluindo os grupos marginalizados. No entanto, entre as décadas de 1960 e 1970, com os movimentos civis e a guerra do Vietnã, os excluídos passaram a ser ouvidos e os depoimentos orais passaram a ser a maneira de historicizar os marginalizados tanto socialmente, quanto pela História.

Segundo Marieta de Moraes Ferreira, foram os historiadores do século XIX que impuseram a dominação das fontes escritas em relação à tradição oral²⁴⁹. Erguendo um sistema de oposição entre as formas escritas e orais, elegendo a fonte escrita como a científica e obtendo dominância sobre o campo histórico, na qual a oralidade foi rejeitada por muito tempo. Essa História era caracterizada pela História Política tradicional centrada nos grandes personagens e deixando de lado a massa de trabalhadores. No bojo da renovação da História Política, sobretudo a partir dos anos de 1970 e 1980, de acordo com Marieta Ferreira foi a partir de 1975 que a História Oral passou a voltar-se para os excluídos²⁵⁰.

Segundo Verena Alberti, essa possibilidade de registrar as vivências dos grupos antes marginalizados pela ciência possibilitou um grande avanço nas ciências humanas, no entanto esse avanço só foi possível por meio do reconhecimento da existência de múltiplas Histórias, memórias e identidades em uma sociedade²⁵¹. Verena Alberti aponta que a partir da década de 1980 houve uma mudança sobre os paradigmas historiográficos, temas contemporâneos passaram a ser estudados pela História, chegando a constituir o campo da História do Tempo Presente. Outra mudança foi à valorização da análise qualitativa.

e o relato pessoal deixou de ser visto como exclusivo de seu autor, tornando-se capaz de transmitir uma experiência coletiva, uma visão de mundo tornada possível em determinada configuração histórica e social. Hoje já é generalizada a concepção de que fontes escritas também podem ser subjetivas e de que a própria subjetividade pode se constituir em objeto do pensamento científico.²⁵²

O surgimento de novos objetos de pesquisa como a vida cotidiana, os rituais, as festas, no nosso caso, o teatro que possui a característica da efemeridade, a análise das performances pode se constituir através dos fragmentos que ela produz, na qual as fontes orais são grandes aliadas. A partir das entrevistas com os ex-inegrantes do grupo teatral *Vivencial* podemos compreender esses fragmentos e suas vivências tanto individuais quanto coletivas no tempo e espaço.

Segundo Verena Alberti, a História Oral possibilita as análises e interpretações das multiplicidades históricas existentes nos variados grupos sociais, propiciando o questionamento

²⁴⁹ MORAES Marieta. “**Entre-vistas: abordagens e usos da História oral**”. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994, p. 1.

²⁵⁰ Idem, p. 4.

²⁵¹ ALBARTI, Verena, “**Historia dentro da historia.**”, PINSKY, Bassanezi, Carla (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p 158.

²⁵² Idem, p.162.

das interpretações que caminham para as generalizações²⁵³. A autora também nos mostra que as memórias dos grupos são palcos de disputas e que a compreensão dessas disputas ajuda no entendimento sobre os grupos²⁵⁴. Além disso, as distorções existentes na memória que estão presentes nos relatos garantem um melhor entendimento sobre os valores coletivos do grupo²⁵⁵. Os relatos dos entrevistados se apresentam em forma de narrativa, sendo esta forma linguística resultado da interação entre entrevistado e entrevistador²⁵⁶. Nesse sentido entrevistamos os integrantes do grupo de teatro *Vivencial* a fim de compreender melhor as suas trajetórias e os valores compartilhados por eles naquele momento histórico.

3.2 Os depoentes

Foram realizadas para esta pesquisa quatro entrevistas, três com os integrantes do grupo *Vivencial*, Ivonete Melo, Suzana Costa e Guilherme Coelho e uma com um dos autores da coleção “Memórias da cena pernambucana”, Leidson Ferraz, que foi de suma importância para o início dessa pesquisa²⁵⁷. As entrevistas foram realizadas entre os anos de 2022 e 2023 de forma remota (online)

Leidson Ferraz nasceu no dia 23 de outubro de 1973 no interior de Pernambuco na cidade de Petrolina. Leidson conta que não via teatro profissional, só via televisão, então brincava de fazer teatro em casa com os amigos. Com oito anos ele assistiu a Paixão de Cristo da Nova Jerusalém e ficou encantado. Com nove anos, ele já estava fazendo a Paixão de Cristo com 50 amigos dele na rua²⁵⁸.

Leidson se mudou para Recife com 13 anos e passou a fazer vários cursos, formou-se em jornalismo e engrenou a sua carreira de ator, tendo estreado como ator em 1995 até

²⁵³ Ibidem, p. 166.

²⁵⁴ Ibidem, p.167.

²⁵⁵ Ibidem, p.166.

²⁵⁶ Ibidem, p.171.

²⁵⁷ As escolhas dos integrantes se deram pela acessibilidade de contato adquirida pela pesquisadora Maria Eduarda Santos de Oliveira.

²⁵⁸ FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

abandonar os palcos em 2013²⁵⁹. Leidson conta que se apaixonou pelo universo da escrita, da pesquisa, sendo outras formas de se lidar com o teatro²⁶⁰.

Leidson Ferraz é autor da coleção “Memórias da Cena Pernambucana”. Ao falar sobre esse projeto, ele conta que a iniciativa se deu em 1998 por meio da Federação de Teatro Pernambucano (FETEAP), através de um agitador cultural chamado José Manuel Sobrinho. O projeto reuniu um pequeno grupo de pesquisadores e Leidson como jornalista foi convidado para preparar os releases. Todas as terças-feiras era convidado um grupo de teatro diferente, grupos que já tinham acabado e grupos que estavam em atividade. O *Vivencial* foi um desses grupos convidados a participar dessas entrevistas, que foram publicadas na primeira edição da coleção “Memórias da Cena Pernambucana”, que foi de fundamental importância para essa pesquisa e para a construção da memória do teatro pernambucano através da oralidade, no qual encontramos as entrevistas dos integrantes do grupo de teatro *Vivencial*, como Ivonete Melo, Suzana Costa, Américo Barreto, Pernalonga etc.

Nossa próxima entrevistada foi Ivonete Melo. Integrante do grupo de teatro *Vivencial*, nasceu em Vitória de Santo Antônio em 12 de maio de 1946 em uma fazenda de cana de açúcar e faleceu no dia 2 de janeiro de 2024 em Recife. Ela relata que se mudou para Recife ainda pequena por conta da doença de seu irmão mais novo. “Eu, minha mãe e meu irmão fomos expulsos da fazenda pela família com a roupa do corpo.”²⁶¹ A chegada a Recife deu a eles a oportunidade de possuir o registro de nascimento, pois não o tinham. Foram morar na Maré em uma casa de palafita, segundo Ivonete “só com o tempo que as coisas foram melhorando”²⁶². Ela foi criada por sua avó, pois sua mãe trabalhava em uma fábrica de tecidos.

Para Ivonete Melo a escola foi de grande importância na construção do seu interesse pelas artes. No colégio modelo ela cantava no coral, dançava e participava das apresentações do grêmio “foi o colégio que me fez gostar da dança”²⁶³. De acordo com Ivonete Melo “a vida começou muito dura trabalhei desde os sete anos de idade.”²⁶⁴. Com 15 anos arranjaram um emprego para ela, na qual saiu da escola sem saber muito o que fazer e com a cabeça na dança. Posteriormente, fez uma audição no teatro Santa Izabel, foi aprovada e passou a fazer parte do

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

²⁶² Idem.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem.

corpo de baile e depois se tornou professora de balé. Entrou para o grupo *Vivencial* em 1975 e ficou atuando tanto no *Vivencial* quanto no teatro Santa Izabel. Ao sair do teatro Santa Izabel, passou a se dedicar por 12 anos em dar aulas na periferia, saindo do grupo *Vivencial* em 1982.

Segundo Ivonete, ela teve uma educação muito rígida e somente com o *Vivencial* que ela *desbundou* e que no momento da entrevista estava filiada ao PCdoB, no entanto sua paixão era pelo PT. Ivonete relatou a sua luta no momento da entrevista no campo das artes em que ela estava sobrevivendo no sindicato por conta dos projetos que ela elaborava, pois o governo Bolsonaro tinha destruído o campo das artes e o fomento. Ao relatar sobre a sua fase na terceira idade ela diz não ter traumas, que adora conversar com os jovens e que estava sempre atendida e que não tem medo da morte. Ivonete participava de ações sociais em Recife e Olinda com pessoas em situação de rua e na defesa dos animais ²⁶⁵.

Suzana Costa, também integrante do grupo de teatro *Vivencial* nasceu no dia 19 de agosto de 1950, sendo a quinta de nove filhos. O pai dela trabalhava no Banco do Brasil, uma família de classe média. Suzana fazia balé e cantava em um coral, morava perto da praia de Boa Viagem. Nas palavras de Suzana “era uma vida bem fútil.”²⁶⁶. Aos 16 anos ela teve contato com o *Vivencial* foi quando iniciou a sua relação com teatro. Sobre sua formação ela nos conta que não terminou nenhum curso superior, fez biblioteconomia, depois fez cadeiras de educação artística e que terminou dando aulas. Foi casada com Fabio Coelho irmão de Guilherme Coelho com quem teve um filho e depois se casou com um maestro do movimento Armorial e hoje trabalha com artes plásticas.²⁶⁷

O nosso último entrevistado foi um dos principais articuladores do grupo de teatro *Vivencial* Guilherme Coelho²⁶⁸. Guilherme Coelho nasceu em João Pessoa - Paraíba no dia 17 de outubro de 1950 e passou a sua adolescência em Recife – Pernambuco. Segundo Guilherme, ele se dividia entre João Pessoa e Recife. Filho de pai militar e mãe funcionária do alto escalão do Instituto Nacional de Seguro Social (INSS), foi criado em uma família com boa condição financeira, estudou em escolas particulares, mas decidiu ir para a escola pública, pois, tinha mais integração, socialização.²⁶⁹

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ De acordo com as entrevistadas Suzana Costa e Ivonete Mello Guilherme Coelho tinha uma liderança significativa dentro do grupo. A palavra final era a de Guilherme Coelho.

²⁶⁹ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

Sua primeira experiência com arte foi na pré-escola, onde fez o papel do Lobo Mau em uma peça teatral. Segundo Guilherme “vesti esse papel pro resto da vida”²⁷⁰.

De acordo com Guilherme, em João Pessoa tinha um centro cultural que ele frequentava, onde foi aluno do pintor, gravador, artista gráfico João Câmara e vários outros artistas na área das artes plásticas.

Guilherme conta que saiu de casa muito cedo com doze anos de idade, os motivos que o levaram a sair de casa nas palavras de Guilherme diz respeito ao pai militar extremamente conservador “ele achava que tudo se resolvia na porrada.” Quando ele saía fantasiado o pai achava que era “viadagem”. Diferente da sua mãe que sempre o apoiou, costurava suas fantasias, sendo com ela que aprendeu a costurar. Nas palavras de Guilherme “além das questões com meu pai, João Pessoa ficou pequena, buscava por um ambiente mais carnavalesco, festivo, mais aberto.” Foi assim que Guilherme Coelho foi para Recife, então considerada a capital do Nordeste²⁷¹.

Guilherme conta que viveu em várias comunidades alternativas em 1968, tanto as rurais quanto as urbanas e que depois criou sua própria comunidade o grupo de teatro *Vivencial*. Foi nas comunidades que ele desenvolveu o artesanato e que todas as vivências contribuíram para a demanda do teatro e dos trabalhos que ele desenvolve até hoje como a tapeçaria²⁷².

Guilherme diz que sempre amou tanto as artes plásticas quanto as artes cênicas, trabalhou com cenários, figurinos, adereços, designer. Depois cursou a faculdade de arquitetura. Guilherme cursou, Filosofia, Teologia, Sociologia, Pedagogia, depois se especializou em Ciências Políticas e Ciências sociais com o mestrado e doutorado e tornou-se professor universitário na Universidade Católica de Brasília²⁷³.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem.

²⁷² Idem.

²⁷³ Idem.

3.3 A chegada das Vivecas²⁷⁴ no *Vivencial*: uma nova família

Ivonete Melo uma das integrantes do grupo de teatro *Vivencial* conheceu o grupo em 1975 com 29 anos, quando foi convidada para fazer um trabalho corporal com o grupo. Foi a partir desse trabalho que ela passou a ver o mundo sobre outro prisma. Todas as repressões foram postas de lado, buscando uma total liberdade em seu fazer artístico. Na entrevista ela fala sobre as perspectivas dela própria dançarina clássica, sobre a sociedade em que estava inserida e sobre o grupo social que frequentava antes do *Vivencial*. “Não podia sentar no bar para tomar uma cerveja, frequentava só exposições artísticas, se usasse uma roupa e falasse que era feia, não usava mais aquela roupa.”²⁷⁵

De acordo com Ivonete quando ela entrou para o *Vivencial* todas essas práticas e representações mudaram. Nas palavras dela “o *Vivencial* me virou do avesso”²⁷⁶

Toda a formalidade do balé foi deixada de lado com o encontro da Ivonete Mello com o grupo de teatro *Vivencial*. Esses encontros se davam no Mercado da Ribeira em Olinda. “minha mãe não sabia de nada, era tudo escondido.”²⁷⁷

Ela também fala desse choque inicial que o *Vivencial* provocou sobre ela, “assim que eu entrei já me colocaram na berlinda, para fazer os trabalhos artísticos e eu os fiz”²⁷⁸ Ivonete fala que dormiu poucas vezes na casa que era do *Vivencial*, pois ela tinha a sua mãe, mas que estava sempre lá convivendo com todos.²⁷⁹

Suzana Costa também integrante do grupo de teatro *Vivencial* nos conta como foi esse encontro com o grupo. Suzana fala que conheceu os integrantes do grupo com 16 anos por meio de Roberto França, conhecido como Pernalonga, ele estava no mesmo bar em que ela estava com a prima. A convite dele, foi de lá mesmo conhecer o grupo *Vivencial*. Quando chegou lá conheceu os irmãos Guilherme Coelho e Fabio Coelho (que é pai do seu filho). Ao assistir o espetáculo do *Vivencial* se constituiu um momento determinante na vida dela, pois esse

²⁷⁴ Vivecas era o termo como se chamavam os integrantes do Vivencial.

²⁷⁵ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Idem.

encontro mudou completamente a sua vida ela passou a morar junto com os outros integrantes do *Vivencial*. Segundo Suzana Costa em uma pobreza “franciscana”²⁸⁰.

O espetáculo *Vivencial I* foi relatado por ela “como um dos espetáculos mais fascinantes já vistos, pelo seu conteúdo de liberdade”²⁸¹. Ela lembra: “meu Deus eu quero fazer isso”²⁸², apesar de vir de uma realidade bem diferente daquela. Essa realidade segundo Suzana Costa era bem alienada, burguesa da praia de Boa Viagem e que não existia internet para se informar e que no momento ela se considerava de esquerda, mas que não fazia parte de nenhum partido político.²⁸³

No segundo espetáculo Suzana conta que já estava dentro do grupo e atuando, sua relação com o teatro começou com o grupo de teatro *Vivencial*, o espetáculo se chamava Genesíaco, e tinha como base o texto da gênese da bíblia, com música e expressão corporal realizado no Mercado da Ribeira. De acordo com Suzana Costa ela não largou mais o *Vivencial*.²⁸⁴

Roberto França outro integrante do *Vivencial* entrou um ano depois do 1º espetáculo em 1975, substituindo Joaquim que foi um dos integrantes do *Vivencial*. De acordo com Roberto, ele não era só transformista, ele atuava em espetáculos tradicionais, fazia os textos do Jomard que revolucionou a época. Considerando o *Vivencial* como a sua formação teatral.²⁸⁵ Ivonete, ao lembrar do Roberto França no grupo *Vivencial* diz que ele chegou ao *Vivencial* com 15 anos, ele cantava e dizia textos na apresentação Sete Fôlegos, que era uma improvisação do texto do Drummond “Quando nasci um anjo torto me disse, vai Pernalonga ser gay na vida”²⁸⁶.

Guilherme Coelho é considerado nas entrevistas com Ivonete e com Suzana um dos principais fundadores do grupo de teatro *Vivencial*. Em entrevista concedida a Romildo Moreira

²⁸⁰ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

²⁸¹ Idem.

²⁸² Idem.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ FRANÇA, Roberto. FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). **Memórias da Cena Pernambucana 01**. Recife, PE: Ed dos autores, 2005, p. 99.

²⁸⁶ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

Américo Barreto aponta Guilherme Coelho, como um dos fundadores do *Vivencial*, junto a ele Alfredo Neto, Miguel Ângelo, e Fabio Coelho²⁸⁷.

De acordo com Guilherme, ele começou a frequentar o mosteiro entre 1966 e 1967, o mosteiro tinha um papel importante com um grupo de jovens e foi nesse grupo de jovens que ele resolveu radicalizar e entrar para o grupo de monges. Segundo Guilherme, Dom Helder Câmara foi designado bispo de Recife, o que contribuiu bastante para o desenvolvimento das pastorais progressistas, como por exemplo, a Pastoral da Terra, junto à Teologia da Libertação.²⁸⁸ Guilherme conta que Dom Helder era favorável a integrar todos os segmentos inclusive as questões de gêneros. Foi ainda como monge e trabalhando na pastoral que Guilherme junto a outros integrantes criou o espetáculo *Vivencial I* com um grupo de Jovens, que formavam a Associação de Rapazes e Moças do Amparo (ARMA) e faziam parte da pastoral com um elenco de aproximadamente entre 25 e 30 pessoas. Desse ponto em diante foram realizados 25 espetáculos teatrais pelo grupo de teatro *Vivencial*, apresentações de variedades, happenings, filmes em super8.

De acordo com Ivonete Melo, os integrantes do grupo *Vivencial* eram compostos por analfabetos, jovens que saíam de casa por problemas familiares e eles abraçavam “éramos como se fossemos uma família”.²⁸⁹ Suzana Costa assim como Ivonete Melo, fala desse acolhimento: “o grupo abraçava todos os excluídos de qualquer coisa que fosse”.²⁹⁰ Guilherme também nos diz que havia uma diversidade nos graus de escolaridade nos integrantes do *Vivencial*, desde formação acadêmica até atores e atrizes analfabetos.²⁹¹

Guilherme relembra Beto Diniz, que fez parte do *Vivencial* por um período, ele diz que Beto fazia um trabalho com os analfabetos em decorar os textos. “Beto falava e mandava o ator e atriz repetir, assim a pessoa decorava o texto”.²⁹² Ivonete Melo também afirma essa aceitação de todos, no entanto, havia uma mobilidade de integrantes, mas que apesar das saídas de integrantes sempre tinha muitas pessoas. E existia um grupo permanente, com, Ivonete Melo,

²⁸⁷ FRANÇA, Roberto. FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). **Memórias da Cena Pernambucana 01**. Recife, PE: Ed dos autores, 2005, p. 97.

²⁸⁸ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

²⁸⁹ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

²⁹⁰ COSTA, Suzana, MELLO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Santos de Oliveira, online em Janeiro de 2023.

²⁹¹ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

²⁹² Idem.

Américo Barreto, Suzana Costa, Guilherme Coelho, esse grupo era bem forte dentro do grupo *Vivencial*²⁹³.

De acordo com Suzana Costa, era uma convivência muito saudável e muito amorosa ²⁹⁴. Nas casas onde eles moraram, quem não morava chegava para as reuniões e para fazer os laboratórios e as preparações para os espetáculos. Para Suzana, o *Vivencial* foi de grande importância para a formação dos artistas. Guilherme, ao falar sobre a dinâmica do grupo, aponta que tinha os que ficavam por um período e iam embora depois, tinha os fixos e eles acolhiam a todos²⁹⁵. De acordo com Guilherme havia uma união de classes através do teatro então juntavam a classe média e os pobres. Os outros grupos, na visão de Guilherme eram constituídos pela elite, então o *Vivencial* juntava todos nas suas teatralizações.²⁹⁶

Guilherme nos diz que dentro do grupo tentava ser pai, mãe, tia, avô, irmão, mas que essa posição não impedia de ter brigas, desavenças, pois segundo Guilherme, existiam pessoas altamente belicistas. Guilherme diz que sempre prezava pela concórdia e sempre tinha alguém para colocar calma no outro.²⁹⁷ Beto Diniz era um desses integrantes que participava desse apaziguamento dos conflitos e que no período em que Beto ficou com eles foi muito abundante no processo criativo.

3.4 Nosso *Desbunde*, nossas vivências: Características estéticas e influências no grupo de teatro *Vivencial*

De acordo com Leidson Ferraz, o grupo *Vivencial* foi um grupo que causou euforia, porque foi um fôlego novo para os tempos em que se vivia a Ditadura Militar Brasileira. “O grupo *Vivencial* trazia questões sociais, com muito humor, com muito *Desbunde*, com muita

²⁹³ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

²⁹⁴ COSTA, Suzana, MELLO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Santos de Oliveira, online em Janeiro de 2023.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

²⁹⁷ Idem.

irreverência, então foi uma gargalhada em meio ao caos.” Leidson considera o *Vivencial* como um alento para as noites de Olinda²⁹⁸.

Leidson fala que esses jovens se rebelaram, eles não queriam fazer teatro de dramas, eles queriam falar de si, como o próprio nome já diz, *Vivencial*, que são as vivências deles. Já no primeiro espetáculo, eles utilizaram as colagens de textos que se tratava de assuntos que perpassavam a realidade deles, “a realidade de jovens negros, de jovens gays, de jovens periféricos.”²⁹⁹.

Ivonete Melo considera que o *Vivencial* teve três fases: a primeira estava atrelada ao primeiro espetáculo *Vivencial I* ainda junto ao grupo de Associação de Rapazes e Moças do Amparo (ARMA) atrelados à Pastoral. A segunda fase se inicia quando Guilherme já está na faculdade e se junta com outras pessoas fora dos integrantes da (ARMA) para teatralizar e a terceira fase foi a do espaço *Vivencial Diversiones*³⁰⁰.

Ivonete Melo diz que o trabalho do *Vivencial* se dava a partir das vivências, “se sabia tocar, cantar teria um show, mas também diria textos com objetivos sociais e políticos mesmo que fizesse a linha papagaio.”³⁰¹.

A colagem de texto como forma de construção das espetacularizações do *Vivencial* também aparece nas falas da Ivonete, ela relembra que eram enviados pela mãe de Guilherme textos de escritores como Carlos Eduardo Novaes, Fernando Veríssimo e etc, “tudo que estava atualizado em relação à ditadura.”³⁰² Faziam os filmes super8 junto a Jomard Muniz. Ela participou dos filmes “Jogos Frutais e Frugais”, “Tieta do Agreste”, que abordava a temática da poluição nas praias. De acordo com Ivonete, o *Vivencial* a libertou “fiquei liberta, fiquei ousada, fiquei o cão.”³⁰³.

Para Ivonete não houve influências externas, pois a criatividade estava com o grupo, escandalizar era o motor para a criação. Outra característica da construção do fazer teatral do

²⁹⁸ FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023

³⁰¹ Idem.

³⁰² Idem.

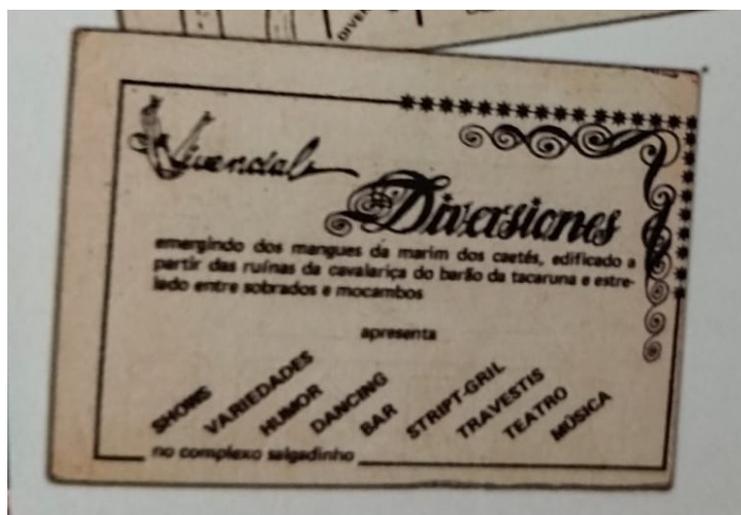
³⁰³ Idem.

Vivencial destacada por Ivonete era a economia criativa ”ainda nem se falava disso e nós já estávamos fazendo.” Todos os figurinos, cenários eram feitos do lixo e das roupas usadas.³⁰⁴

Suzana Costa relata que os espetáculos do *Vivencial* não eram de textos convencionais “muito raramente se montou texto para teatro“. Os textos se concretizavam a partir das vivências do grupo e em parte de autores como Carlos Eduardo Novaes, fazia-se uma colcha de retalhos junto ao rebolado. De acordo com Suzana houve algum trabalho como influências Stanislavskiana que vinham de Guilherme Coelho, que eram passadas por ele. Suzana Costa diz que a estética era de Guilherme, “ele era muito de ouvir e acolher, mas a palavra final era a dele”³⁰⁵.

Ela fala também sobre os happenings em que se abriam as portas da casa e saíam todos pelas ruas falando os textos em suas palavras, "o mundo era o palco." Segundo Suzana Costa, o *Desbunde* era a marca do *Vivencial*. A logo do *Vivencial* era uma mulher com as pernas abertas para cima reproduzindo o V, o sagrado e profano eram entendidos como uma coisa só. Eles não eram somente um grupo de teatro, eram as vivências, apreendendo com a vida. Os textos eram textos de tudo, novamente aparecem às colagens em sua fala, e essas colagens tinham a finalidade de expor as vivências e a vida desses atores sócios históricos culturais³⁰⁶.

Figura 18 - Logo do *Vivencial* Diversiones



Fonte: LIRA, Claudio. **Beto Diniz construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação Cultura de Recife, 2009, p. 61.

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023

³⁰⁶ COSTA, Suzana, MELLO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Santos de Oliveira, online em Janeiro de 2023.

De acordo com Guilherme, a ideia de montar um espetáculo comemorativo promoveu dúvidas sobre qual texto montar, foi quando segundo Guilherme “estava em alta no Rio e São Paulo as colagens”.³⁰⁷ Foi quando escolheram teatralizar crônicas de jornais e revistas de Eduardo Carlos Novaes, Luiz Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, essas crônicas escolhidas representavam as vivências do grupo e seus questionamentos, abordando temáticas sobre racismo, feminismo, gênero, violência, violência doméstica, violência social³⁰⁸.

Segundo Guilherme Coelho, eles eram extremamente críticos aos partidos de esquerda e de direita, pois a esquerda guerrilheira não admitia a ligação com as artes. Nas palavras de Guilherme existia uma crítica feita pelas esquerdas revolucionárias aos artistas que desbundavam, que eram chamados de esquerda festiva. Segundo Guilherme, havia uma militância do grupo teatral *Vivencial* e do movimento tropicalista para que fossem encarados como um movimento sério e representativo no período. Guilherme Coelho compreende o *Vivencial* como uma comunidade que buscava acolher todos os que eram marginalizados culturalmente e socialmente³⁰⁹.

Ainda sobre os textos, de acordo com Guilherme havia uma grande influência da Maria Bethania, considerada a musa das questões de gênero. Como também Fernando Pessoa, Platão há intenção era de abarcar todos os excluídos inclusive os gêneros e esses textos servia como uma grande arma contra a discriminação³¹⁰.

Sobre a participação de Jomard Muniz de Brito no grupo de teatro *Vivencial*, Ivonete Melo, o descreve como uma figura importante, pois ele vinha do movimento tropicalista pernambucano e levou esse tropicalismo para dentro do *Vivencial*, com seus textos e os super8.³¹¹ Já Suzana Costa, acredita que Jomard ganhou mais com o grupo do que o ajudou: “ele era bem mais velho que os integrantes do grupo e adorava o grupo e fez um bom uso.”³¹² Guilherme nos conta que quando eles entraram para a mídia, a intelectualidade toda de Pernambuco os procurava e que Jomard Muniz de Brito os procurou dizendo que queria fazer um registro do espetáculo *Vivencial* nas ruas de Olinda, eram pequenas esquetes e cada esquete em um local. Foi a partir desse momento que se iniciou a parceria com Jomard Muniz de Brito

³⁰⁷ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ Idem.

³¹¹ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³¹² COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

e a interação com a Pernambucália, movimento tropicalista de Pernambucano, na produção de textos e espetáculos³¹³.

Sobre as influências externas na construção dos espetáculos do *Vivencial*, na tentativa de compreender as circularidades de ideias que existiam na época, Guilherme Coelho afirma, que toda a influência externa eles costumavam absorver e dar a cara deles, dar o jeito *Vivencialesco*. Exemplo dessas influências eram o movimento tropicalista sobre a ótica do *Vivencial*, os jornais alternativos *Lampião da Esquina* e *O Pasquim*. Guilherme sempre enfatiza que esses textos estavam sempre sobre a ótica do *Vivencial*, com processos de readaptação e recriação.³¹⁴ Guilherme aponta, as improvisações como uma questão importante dentro do grupo de teatro *Vivencial*, "as pessoas iam assistir aos espetáculos, pois nunca eram os mesmos."³¹⁵

Segundo Guilherme, os textos mais tradicionais que eles encenaram como "Sobrados e Mucambos" e "Viúva Porém Honesta" se transformava ao modo *Vivencial* "na boca de uma viveca mudava tudo, se tornava uma outra História".³¹⁶ Havia um processo de desacralização dos textos que eram sacralizados pelo campo teatral, a ideia era torná-los corriqueiros. "Nós subvertemos Gilberto Freyre e Hermilo..."³¹⁷.

Guilherme também aponta que existiam influências de grupos teatrais como o Oficina do Zé Celso, no entanto os subvertiam também. Teorias como a de Grotowski também eram amadas, mas segundo Guilherme tudo ao modo *Vivencial*. Guilherme diz que eles pesquisavam o Living Theatre e cita os Happenings do *Vivencial* em que saiam 20 a 30 pessoas nas ruas encenando. Ele diz que também gostava muito das encenações de Augusto Boal, no entanto sempre fazendo sobre a ótica do *Vivencial*. Guilherme fala que o *Vivencial* fazia uma versão tupiniquim dessas circularidades de representações e práticas do campo teatral no período histórico³¹⁸.

Guilherme fala sobre os laboratórios que eram feitos por eles em que utilizavam as técnicas Stanislavskiana e muitos atores se identificavam e passavam a utilizar as técnicas aprendidas. Não se tinha nenhum problema em trabalhar com uma dessas linhas, fazer

³¹³ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Idem.

laboratórios.³¹⁹ Durante o dia Guilherme oferecia oficinas no espaço *Diversiones* e de noite os espetáculos: “tinha atores que chegavam prontos, no entanto tinha outros que necessitavam do trabalho de dicção, trabalho de corpo.” Fábio Coelho, que foi também integrante do Vivencial, dava aulas de dança, balé clássico, pois ele fazia parte do grupo Armorial, onde fazia aulas e ia para o *Vivencial* capacitar todas as vivecas³²⁰.

De acordo com Guilherme, existiam grupos na época que intitulavam o *Vivencial* como experimental, mas o *Vivencial* estava para além do experimental, não endeusavam o experimentalismo e inclusive gozavam desse experimentalismo e do tradicional. Segundo Guilherme eles não se colocavam dentro de uma caixa, tinham uma postura anárquica, desconstrutiva e de dessacralização³²¹.

3.5 Vivencial: somos marginais ou fomos marginalizados?

De acordo com Leidson, repetindo as palavras de Guilherme Coelho, “o *Vivencial* foi uma flor que brotou da lama.”³²² Da lama brotam as flores, os pneus, as máscaras que o *Vivencial* produziu nas suas práticas e representações teatrais, tornando o grupo de teatro *Vivencial* um ponto fora da curva do que estava sendo produzido na cena pernambucana nas décadas de 1970 a 1980.

Surgiu um grupo extremamente irreverente, que veio rir de todos e de tudo, trazendo um teatro que até então, aqui as experiências tinham sido muito poucas... Parece que tudo foi muito intuitivo, parece que era uma sensação que estava pairando naquele momento e aquilo aflorou nas pessoas.³²³

Segundo Leidson, o *Vivencial* saiu muito pouco do Nordeste, participaram do projeto Mambembão no Rio e São Paulo. Pensando em uma trajetória de 1974 a 1982. Foi um grupo

³¹⁹ Idem.

³²⁰ Idem.

³²¹ Idem.

³²² FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

³²³ Idem.

que ficou em Olinda – Recife, que fez poucas turnês, lidando com a precariedade total. Leidson diz que:

[...] o que o cenário pernambucano teve naquele momento de um lado foi repúdio, claramente um repúdio aquele teatro da bichice, aquele teatro que dialogava com o movimento tropicalista, que era um *Desbunde*, que era coisa de “viado” suburbano, que era marginal.³²⁴

Ivonete Melo nos conta que eles eram considerados marginais por atrizes, atores, diretores na cena pernambucana. As apresentações, segundo Ivonete, se davam na rua, nas portas das igrejas, pois os teatros não os queriam receber.

De acordo com Ivonete o *Vivencial* não dava muita importância para os tradicionalistas pernambucanos, que consideravam eles marginais, libertinos: “não existiam outros grupos que ousaram na Ditadura como o grupo *Vivencial* fez em Pernambuco.”³²⁵ Segundo Ivonete, Olinda, por ser uma cidade artística, abraçou o *Vivencial*, já Recife não o fez. Olinda tinha uma cena cultural pulsante e no que diz respeito ao teatro, Ivonete aponta o *Vivencial* como um grupo principal dentro dessa cena³²⁶.

O *Vivencial* perpassava por todos os movimentos em Olinda, como no carnaval que tinha o bloco das assanhadas, em que os meninos do grupo de teatro *Vivencial* saiam vestidos de mulheres no sábado de carnaval “era um *Desbunde* total.”³²⁷

Segundo Ivonete Melo, na época ainda não se falava em economia criativa e eles já faziam, todos os figurinos, cenários eram produzidos do lixo e das roupas usadas, a criação da iluminação com spot feito de lata de leite³²⁸.

Suzana Costa, ao falar sobre a marginalização do grupo *Vivencial*, nos relata que o grupo era hostilizado por outros grupos em Olinda e Recife. “Marcus Siqueira³²⁹ colocou nossas fotos com uma cruz no saguão do teatro, escrito “esse grupo fede”³³⁰.

³²⁴ Idem.

³²⁵ Idem.

³²⁶ Idem.

³²⁷ Idem.

³²⁸ Idem.

³²⁹ Marcus Siqueira foi o criador do Teatro Novo do Recife em 1968 que tinha um viés político, produzia um teatro politizado. Em 1976 a companhia passou a se chamar Teatro Hermilo Borba Filho, morreu em 1981.

³³⁰ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

No que diz respeito à relação do *Vivencial* com Ariano Suassuana, com o Movimento Armorial. Suzana afirma que a rivalidade entre o Vivencial e o Armorial se deu mais por conta da relação de rivalidade entre Jomard Muniz e Ariano Suassuana, sendo este um dos motivos que gerou um pouco dessa inimizade com o grupo *Vivencial*: “os integrantes do *Vivencial* achavam uma estética tradicional”.

De acordo com Suzana Costa, eles eram marginalizados dentro da sociedade em que viviam e pelo próprio campo teatral. No entanto apesar dessas rivalidades, todo mundo queria trabalhar com o *Vivencial*, todos os atores da cidade fizeram em algum momento um trabalho com o grupo *Vivencial* no período³³¹.

Segundo Guilherme Coelho, o grupo tentava se relacionar amigavelmente com todos os grupos, mas os grupos mais caretas, mais conservadores os discriminavam e os chamavam de “bichas doidas, povo maluco.”. No entanto, o grupo *Vivencial* não se intimidava com as discriminações e se apresentavam onde eram convidados, como nas festas do Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP) e no Teatro Valdemar de Oliveira. De acordo com Guilherme, a discriminação existia, muitos pediam a direção dos festivais para não convidar o *Vivencial* porque era “um monte de bicha doida”, no entanto o *Vivencial* fazia questão de ir, enfrentando os preconceitos que existiam dentro do próprio campo das artes³³².

Segundo Guilherme, eles iam justamente para marcar espaço, nas palavras de Guilherme “não somos queridos, não nos querem, mas a gente vai. Íamos como se tivéssemos sido convidados e como se fossemos queridos.”³³³.

A relação do grupo *Vivencial* com o Ariano Suassuana e o Movimento Armorial era de transformar uma estética conservadora em uma estética libertadora. Muitos integrantes do *Vivencial* fizeram parte do Armorial, no entanto no *Vivencial* transformavam aquele cangaceiro sobre a perspectiva machista patriarcal abordada pelo Armorial, em um cangaceiro desmaculinizado com a intenção de desconstruir a estética careta. De acordo com Guilherme, o grupo utilizava muito as músicas da orquestra Armorial e seu irmão, Fabio Coelho, participava no corpo de balé do Armorial e também era integrante do *Vivencial*.³³⁴

Para Guilherme, quando o *Vivencial* passou a receber patrocínios eles passaram a ser vistos como cultura oficial, superando o ouço a marginalização. Muitos grupos que eram

³³¹ Idem.

³³² COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³³³ Idem.

³³⁴ Idem.

militantes na época, contrários a cultura oficial passaram a criticar o *Vivencial* dizendo que o grupo tinha sido comprado pela cultura oficial. Guilherme fala que essa perspectiva era equivocada, pois eles nunca “perderam o rebolado”, nunca deixaram as teses que sempre foram defendidas e que sempre acolheram.³³⁵ Ivonete relembra que depois todos queriam trabalhar com o *Vivencial*³³⁶ São nesses detalhes que podemos observar a resistência e a busca por um espaço no campo teatral em Olinda e Recife.

3.6 O palco, plateia e o espaço *Vivencial Diversiones*

A primeira apresentação do *Vivencial* ocorreu no galpão do Colégio São Bento em 1974 que tinha uma parte mais alta onde foi encenado *Vivencial I*. Segundo Guilherme tinha cerca de quatrocentas pessoas e embora a intenção inicial fosse apresentar o espetáculo uma só vez, eles tiveram que repetir mais vezes por conta da procura do público. A saída do Galpão de acordo com Guilherme se deu porque o galpão era utilizado para outras atividades e não funcionava a noite, não se tinha segurança³³⁷.

A demanda passou a ficar alta, segundo Guilherme, foi quando um dos integrantes tinha o pai como diretor de um abrigo no Bonsucesso que se tornou o teatro do Bonsucesso, na qual fizeram uma temporada de três meses³³⁸.

Ivonete Melo nos fala que no início os espetáculos eram feitos na rua para o povo e quando passou a ser feito nos teatros e no *Vivencial Diversiones* era um público elitizado havendo essa mudança de público³³⁹.

Suzana Costa ao falar sobre o público afirma que no teatro *Vivencial* de Olinda a plateia era formada por jovens, já no *Diversiones* a plateia se modificou tinham muitos “caretas” que iam para rir das “bichas”. Então, segundo Suzana Costa, antes o público ria com eles, depois

³³⁵ Idem.

³³⁶ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³³⁷ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³³⁸ Idem.

³³⁹ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

passaram a rir deles. Suzana nos conta que o grupo *Vivencial* lotava os teatros de 400 lugares e no *Diversiones* a média era de 200 espectadores, pois era um café concerto e tinha mesas³⁴⁰.

O público de acordo com Guilherme era predominantemente composto por pessoas que tinham um gosto diferenciado, mas o público se modificava de acordo com os horários das apresentações, estavam relacionados com os gostos. Quem gostava do teatro mais convencional ia em um determinado horário, quem gostava de música ia para ouvir música, quem gostava de rebolado e strip-tease ia na madrugada. As classes sociais eram compostas por pobres, classe média e ricos com gosto “exótico” nas palavras de Guilherme³⁴¹.

No *Vivencial Diversiones* Guilherme diz que o espaço tinha lugares para 250 pessoas, no entanto, o público podia chegar até 800 pessoas por conta do revezamento de público, mas a lotação eram 300 pessoas³⁴².

Figura 19 - Cartaz de divulgação do espaço *Vivencial Diversiones*, junto ao mapa para se chegar ao local¹



Fonte: LIRA, Claudio. **Beto Diniz construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação Cultura de Recife, 2009, p. 61.

³⁴⁰ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

³⁴¹ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³⁴² Idem.

O espaço *Vivencial Diversiones* foi conquistado a partir das participações em festivais e premiações que o grupo de teatro *Vivencial* ganhou. Como o projeto Mambembão de 1978, realizado pelo Serviço Nacional de Teatro que buscava financiar grupos teatrais para se apresentar em outras regiões do país. De acordo com Ivonete, com o dinheiro das premiações tanto do Mambembão, quanto das premiações de Sobrados e Mucambos compraram o terreno no complexo do Salgadinho, que se situava na periferia entre Olinda e Recife, onde seria construído o espaço *Vivencial Diversiones*³⁴³. Era uma espécie de café concerto. Ivonete considera essa a última fase do *Vivencial*. Para ela, o grupo *Vivencial* passou por três fases, o início do grupo sendo a primeira fase junto à pastoral e a segunda fase quando o grupo se afastou da pastoral. ³⁴⁴ Segundo Guilherme, o espaço *Diversiones* tinha suítes acopladas para moradia, pois muitos integrantes do *Vivencial* eram expulsos de casa e então eles os acolhiam³⁴⁵.

No café concerto, eram apresentados quatro espetáculos, segundo Ivonete: uma peça de teatro, o teatro de variedades, apresentações de bandas novas que estavam surgindo e que buscavam por espaço e a partir das 1h:30 da madrugada começava o Cabaré e os shows de strip-tease. ³⁴⁶

A crítica no Jornal Diário de Pernambuco em 1979 aborda o espetáculo "Bonecas falando para o mundo." em que todas as noites no *Diversiones* havia um espetáculo de strip-tease realizado por duas mulheres, sendo uma travesti. Nota-se na crítica um destaque para a atriz Juraci de Almeida e a defesa do strip-tease como uma linguagem artística.

³⁴³ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³⁴⁶ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023

Figura 20 - Notícia do Jornal Diário de Pernambuco sobre o espetáculo de strip-tease realizado no espaço *Vivencial Diversiones*



Fonte: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=vivencial&pagfis=137619.

Segundo Ivonete, a ideia de Guilherme era fazer no *Vivencial Diversiones* um andar de cima para eles morarem, para que pudessem ver a burguesia de cima.³⁴⁷ Ivonete nos fala que o público brigava para entrar e que ficava a noite toda lá. O espaço *Vivencial Diversiones*, ainda segundo Ivonete tinha uma estética de chão de barro batido, as mesas eram de madeira amarradas e os acentos eram pneus um em cima do outro, amarrados com arame, esses pneus eram tirados da maré, as paredes eram de tecidos, depois o espaço foi melhorando.³⁴⁸ Ivonete considera interessante a questão do público que frequentava o espaço *Vivencial Diversiones*,

³⁴⁷ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁴⁸ Idem.

pois mesmo sendo na periferia, o espaço passou a ser frequentado pela zona sul de Recife. Sobre o quantitativo ela relata que eram no máximo 150 pessoas³⁴⁹.

Figura 21 - Notícia sobre o espaço *Vivencial Diversiones* e sua programação



Fonte: Disponível em: <https://henriquecelibi.blogspot.com/2013/04/blog-post.html>.

A matéria acima apresenta os espetáculos que ocorriam no espaço *Vivencial Diversiones* e quais atores integravam o grupo e utilizavam o espaço. Dando destaque para as homossexualidades. A notícia fala que dezenas de transformistas, travestis, transsexuais, homossexuais recorreram ao grupo de teatro *Vivencial* e ao espaço *Vivencial Diversiones* como um território possível para a expressão de suas identidades e sexualidades.

De acordo com Ivonete às 9:00 não tinha ninguém e que só a partir da meia noite lotava. “todo mundo que chegava à Recife tinha que visitar o *Vivencial*.”³⁵⁰. Pois era o local em que se

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

podia imprimir as identidades e a liberdade que no momento histórico estavam sendo reprimidas.

De acordo com Suzana, depois do *Diversiones* vinham pessoas de outros lugares para fazer trabalhos no *Vivencial*, lugares como Minas Gerais, Natal e etc: “todo mundo que vinha à Recife visitava o *Vivencial Diversiones*, Jomard Muniz era quem fazia a ponte das visitas do movimento tropicalista ao grupo de teatro *Vivencial*³⁵¹.

Guilherme diz que eles criaram vários horários para qualquer pessoa que quisesse se apresentar, fazer uma performance ou uma temporada que eram de shows especiais. Guilherme concluiu que eram uma república independente e que as pessoas faziam o que jamais poderiam fazer dentro daquele contexto sócio histórico cultural³⁵². Após a temporada no Rio de Janeiro e em São Paulo, de acordo com Guilherme, houve uma maior aproximação do *Vivencial* com artistas de outros estados, ele cita Jorge Fernando, Teatro Oficina, Dzi Croquettes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, “o pessoal do Lampião da Esquina frequentava o *Vivencial*.” Nas palavras de Guilherme “quando alguém chegava à Recife e queria ver algo ‘exótico’ recomendava-se o *Vivencial Diversiones* e veja qual espetáculo você quer assistir na programação”. Nos shows musicais, Guilherme cita Alceu Valença, Geraldinho, Marco Polo entre outros que faziam shows no espaço³⁵³.

O *Vivencial Diversiones*, de acordo com Guilherme, abria as portas de quarta a domingo, ficava aberto o dia inteiro, para oficinas, venda de souvenirs e ia até às 3:00 e 4:00 da manhã: “Era um espaço compreendido como um território livre, ali as pessoas podiam exercer sua liberdade.”³⁵⁴

Ao falar sobre a algum tipo de repressão ao espaço *Vivencial Diversiones* pela polícia, Guilherme relembra que ficava um camburão da polícia full time para garantir a segurança e que quando a casa fechava, os policiais ainda davam carona as travestis: “elas não iam presas, elas iam escoltadas.”³⁵⁵ Logo a repressão exercida ao grupo *Vivencial* se dava no âmbito da censura aos espetáculos, no que diz respeito a coerção física no período do *Vivencial Diversiones* por parte da policia o relato de Guilherme indica algum tipo de acordo entre eles.

³⁵¹ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

³⁵² COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³⁵³ Idem.

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ Idem.

De acordo com Leidson quando o grupo *Vivencial* pensou em inaugurar a casa de espetáculos era uma forma de sobreviver financeiramente, mas também a ideia da liberdade e uma possível liberdade que eles teriam no próprio lugar deles.³⁵⁶ Logo, o *Vivencial Diversiones* representou a construção de um território tanto físico, quanto simbólico na resistência pelas suas identidades.

3.7 Corpos nus e sexualidades

Ivonete Melo afirma que foi a primeira mulher a mostrar os seios. No espetáculo “Repúblicas Independente Darling”, encenado em 1979, as mulheres desciam de vedetes e ela com os seios a mostra com a intenção de chocar, escandalizar. Ivonete fala que “Suzana Costa usava um tapa sexo que só cobria...” Em um super8, que ela fez junto com Jormard e o *Vivencial*, ela aparece nua com frutas em cima dela. Ela diz que depois que ela colocou os seios a mostra, todas as atrizes começaram também a fazer³⁵⁷.

De acordo com Leidson quando eles colocaram na capa do livro, a foto da Ivonete Melo que é uma atriz reconhecida, as pessoas nem lembravam que ela tinha feito parte do grupo *Vivencial*. “essa capa chamou atenção, porque é uma mulher, mas você fica na dúvida se é um homem ou se é uma mulher. E Ivonete tinha isso...” Abaixo segue a capa do livro na qual Ivonete Melo aparece com os seios à mostra, no espetáculo “Repúblicas Independentes Darling.”³⁵⁸

³⁵⁶ FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

³⁵⁷ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁵⁸ FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

Figura 22 - Imagem da integrante do grupo de teatro, Ivonete Melo no espetáculo “Repúblicas independentes Darling” em 1979



Fonte: FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). **Memórias da Cena Pernambucana 01**. Recife, PE: Ed dos autores, 2005.

Figura 23 - Imagem da integrante do grupo de teatro Vivencial, Ivonete Melo no filme documentário “Jogos Frugais Frutais” de Jomard Muniz de Brito de 1979



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vGUd_m1gYz4&list=PL8CCB73ED0502CD2D&index=35&ab_channel=Fragmentes>.

Sobre sexualidades Ivonete destaca que não era um ponto central, tinha sempre a questão da sexualidade, mas não era total. A defesa era mais na aceitação de todos³⁵⁹.

No café concerto, a partir da 1:30 da manhã, começava o cabaré que se chamava “Bonecas falando para o mundo”. Ivonete explica que bonecas era o termo utilizado para chamar os gays. Ivonete relembra que o cabaré incluía shows de strip-tease. Ela fala que fazia um strip-tease com uma travesti e que achava muito legal, “tudo era muito elegante, estávamos vestidas iguais, uma imitando a outra até que a música acelerava, nós íamos para o centro do palco e rodávamos, todos ficavam sem saber se eram homens ou mulheres.”³⁶⁰ Suzana Costa diz que o *Vivencial* libertava sexualmente, que ela e Ivonete eram as musas do *Vivencial* e o restante do grupo eram “frangos”³⁶¹ que fugiam de casa para desbundar.³⁶²

De acordo com Suzana muitas das questões sexuais foram implementadas por Beto Diniz, outro integrante do *Vivencial*: “ele era fantástico artisticamente, experimentava mais, ousava mais, muito das questões sexuais foram implementadas por ele”³⁶³.

³⁵⁹ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁶⁰ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁶¹ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

³⁶² Idem.

³⁶³ Idem.

Figura 24 - Imagem da integrante do grupo de teatro Vivencial Suzana Costa vestida de vedete no espetáculo “Repúblicas Independentes Darling” em 1979



Fonte: FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). *Memórias da Cena Pernambucana 01*. Recife, PE: Ed dos autores, 2005, p. 112.

Suzana relembra que havia dentro do grupo gays, lésbicas, bissexuais, que a questão da liberdade sexual estava presente no grupo e que eles lutaram muito por essa liberdade individual e o jeito de ser do coletivo³⁶⁴.

Para Guilherme, a sexualidade parecia ser o ponto central dentro do *Vivencial*, mas, no entanto, o ponto central era a política, ele cita Brecht, era em cima das teses de Brecht que eles trabalhavam os espetáculos, a sexualidade veio como consequência da política: “o foco sempre foi no político e na desconstrução da sacralização, logo a abordagem se dava com as sexualidades, com todos os níveis sociais e escolaridades”³⁶⁵.

Leidson afirma que muitos homossexuais fizeram parte do grupo, como também bissexuais “desde o início os homossexuais foram uma presença importante dentro do

³⁶⁴ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

³⁶⁵ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

grupo.”³⁶⁶ E com isso a presença das sexualidades e dos gêneros dissidentes aparecem nas suas espetacularizações: “Em depoimentos deles, eles contam que eles eram figuras andrógenas”.

³⁶⁷ Leidson conta que essa liberação mexia com a própria cabeça da população de Olinda, porque eram jovens libertos, não estavam mais presos às ideias heterossexuais.

Segundo Leidson, o primeiro espetáculo do grupo já tem a perspectiva do travestismo, homens fazendo personagens femininos. Então Leidson conclui que essa mistura de gênero e sexualidade sempre esteve presente no grupo *Vivencial*³⁶⁸.

Figura 25 - Imagem dos integrantes do grupo de teatro Vivencial: Américo Barreto, Henrique Celibi e Pernalonga e a Capa do Livro *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*, ano 2016. Fotos da Ana Farache



Fonte: <https://www.fernandomachado.blog.br/vivencial-by-ana-farache/>.

Esse processo de embaralhar os gêneros foi realizado pelo grupo *Vivencial*, ao mesmo tempo em que abriram espaço para as travestis, sua interação social e a livre expressão de suas identidades. Essas ações podem se configurar como uma forma de resistência diante de uma institucionalização patriarcal, heteronormativa e autoritária.

³⁶⁶ FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Idem

3.8 Repressão e resistências

Em um período autoritário como no Brasil nas décadas de 1960 a 1980 a censura foi um dos mecanismos de coerção sobre a sociedade. Ivonete Melo relata que os textos desenvolvidos pelo *Vivencial* para atuação iam para a censura, eles ensaiavam o que os censores cortavam e depois tinha o ensaio geral para os censores, no entanto eles também ensaiavam sem os cortes. Quando os censores apareciam eles passavam com uma placa de madeira ou uma tesoura pintada no peito e quando os censores não estavam mais faziam o espetáculo sem os cortes. Ivonete diz ter sido muito cruel o período autoritário e a censura da ditadura, mas o grupo não dava trela, nada os impedia. Ela relata que ficava na porta e que já conhecia os censores, pois eram poucos e ela informava ao grupo que eles estavam lá³⁶⁹.

Ivonete Melo relata que o *Vivencial* foi fundamental para a sua percepção em relação ao período histórico autoritário brasileiro daquele momento, em que tudo que estava possível de acontecer no Brasil, estava sendo impedido.³⁷⁰ Suzana Costa em seu relato diz que ela ficava responsável pelas questões da censura, então ela ia mais arrumada para a entrega dos textos, que não eram nada convencionais. Suzana também relata que quando os censores não estavam faziam as cenas que eram cortadas, fala também sobre a tesoura que era passada em cena para mostrar sobre o corte que tinha sido feito pelos censores.³⁷¹

Segundo Suzana Costa, era obrigatório fazer o espetáculo para uma única pessoa e ali o censor decidia cortar o que quisesse, mas que o *Vivencial* resistia: “quando os censores não estavam eram feitas todas as cenas que tinham sido cortadas, quando os censores estavam passavam com uma tesoura no meio da cena e os atores todos mudos.”³⁷². Suzana Costa diz que o *Vivencial* não respeitava a censura não eram intimidados, tudo que era proibido o grupo *Vivencial* libertava.³⁷³ Ivonete relata que eles não foram presos, pois existia um advogado que trabalhava na polícia federal e sempre estava salvando o grupo, se não fosse isso ela acredita que eles estariam em perigo³⁷⁴.

³⁶⁹ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

³⁷² Idem.

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

Guilherme aponta que houve várias batidas policiais, principalmente depois que eles entraram para a mídia e principalmente para a mídia nacional, o que gerou um maior cerceamento feito pela Polícia Federal, aos espetáculos do *Vivencial*. O texto ia para a censura, depois a encenação também era censurada e depois a temporada também era vigiada para ver se eles não mudavam o que tinham aprovado. “Acontecia vez ou outra de ter um agente assistindo aos espetáculos.” Segundo Guilherme, eles sabiam de todas as pessoas que estavam na plateia, porque muito do espetáculo era improvisado e caso tivesse agente na plateia era necessário manear ou então todo mundo poderia ser preso.³⁷⁵

Para Guilherme, eles trabalhavam exatamente na fronteira da resistência, tinha que resistir, não podia se acomodar, por maior que fosse a pressão, “o pau de arara estava vigente.” Guilherme conta que muitas pessoas que eles conheciam e que frequentavam o *Vivencial* tinham sido vítimas de prisões e torturas. Então o grupo engrossava essa fileira da militância, nas palavras de Guilherme “se render jamais.” O grupo *Vivencial* usava das representações e práticas como um instrumento, uma arma para fazer frente à repressão, “porque não podíamos nos acomodar, tínhamos que resistir de alguma maneira. Então heroicamente mesmo com as políticas sociais vigentes eles tocaram o grupo *Vivencial* para frente³⁷⁶.”

Ivonete relembra que a chegada da anistia em 1979 fez com que as políticas de fomento fossem em busca de grupos que pudessem representar essa abertura política³⁷⁷ sendo o *Vivencial* um desses grupos escolhidos para essa representação no projeto Mambembão. No projeto Mambembão, do qual o grupo *Vivencial* participou, o grupo teve a oportunidade de excursionar e se apresentar no Rio de Janeiro e São Paulo, mas foi proibido de se apresentar em Brasília em 1979 pelo conteúdo do espetáculo “Repúblicas Independentes Darling” que abordava temas políticos sobre liberdade. Por meio desse relato é possível compreender que apesar da anistia e a movimentação para a abertura, o aparato do Estado ainda era utilizado para censurar e impedir a realização dos espetáculos.

No Brasil a abertura política no período da ditadura teve uma característica gradual e negociada, deixando impunes os militares e o Estado brasileiro não buscou reparar esse momento traumático.

Guilherme nos conta que tinha muitas travestis na Rua Antônio Falcão na praia de Boa Viagem em Recife que eram perseguidas e eles as acolhiam no *Vivencial*, “começou uma coisa

³⁷⁵ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

de sumir os(as) transexuais, eles estavam sendo mortos e nós fomos fazer uma passeata contra os desaparecimentos em 1978 a 1979.” Segundo Guilherme até 1980 tinham muitos desaparecimentos, as travestis que se prostituíam sumiam, havendo até um cemitério clandestino de travestis. Guilherme fala que eles acionaram a Anistia Internacional para denunciar os cemitérios clandestinos inclusive os(as) transsexuais. “o Trevisan³⁷⁸ foi de fundamental ajuda nessa busca por justiça.³⁷⁹”

A partir dos relatos podemos compreender como grupo Vivencial sofreu repressão por meio da censura aos espetáculos, no entanto eles desenvolveram mecanismos de resistências, como os ensaios de todo o espetáculo sem os cortes, apresentando-os para o público quando os censores não estavam na plateia. Como também a busca por justiça sobre os desaparecimentos das travestis e transsexuais em Recife e Olinda no período.

Ivonete considera o *Vivencial* como uma célula na ditadura de fundamental importância tanto para Pernambuco quanto para o Brasil e que ficaram batalhando lutando sendo sobreviventes³⁸⁰. De acordo com Suzana Costa eles não sabiam que estavam fazendo História, sabiam que estavam fazendo a história deles, cada um brilhando a sua maneira.³⁸¹ Para Guilherme, o grupo *Vivencial* fez parte de um período muito pródigo, que repercutiu até hoje, fazendo 50 anos o grupo não morreu, se propagou, cada integrante com os seus projetos³⁸².

Pensar a cena teatral fora do eixo Rio- São Paulo é de fundamental importância para a democratização e o acesso a grupos que foram marginalizados pela História do teatro brasileiro. História essa que se fundamentou dentro de uma coesão com base nas produções realizadas nesses dois eixos.

Em entrevista, Leidson Ferraz, autor da coleção “Memórias da cena pernambucana”, aborda a questão dessa centralidade. De acordo com Leidson, o fato das editoras estarem situadas no Rio de Janeiro e São Paulo proporciona um interesse de se publicar a História que

³⁷⁸ João Silvério Trevisan nasceu em 23 de junho de 1944 é um escritor ficcional e ensaísta, roteirista e diretor de cinema, dramaturgo, coordenador de oficinas literárias, jornalista, tradutor e defensor da comunidade LGBTQIA+ brasileira.

³⁷⁹ COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

³⁸⁰ MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

³⁸¹ COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

³⁸² COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

está mais próxima desse universo e o país acaba ficando restrito à história do teatro do Rio de Janeiro e São Paulo³⁸³.

Segundo Leidson, o Nordeste, o Norte e o Centro-Oeste não foram marginalizados, foram apagados, não tiveram a sua importância reconhecida. “há uma luta muito grande para que outras regiões possam ser vistas na História do teatro brasileiro.”³⁸⁴

A coleção “Memórias da cena Pernambucana” foi fruto desse questionamento sobre as pouquíssimas publicações voltadas para a História do Teatro pernambucano. Segundo Leidson, em 1997 houve em Recife o primeiro festival de teatro nacional, onde ocorreu um verdadeiro choque estético e histórico, porque viram no mesmo evento o grupo Galpão, o teatro Oficina, o teatro Armazém, entre outros. Leidson relembra que perceberam que era necessário olhar para os grupos de teatro pernambucanos, quando em 1998 se deu início ao projeto Memórias da Cena Pernambucana, que possui quatro edições e busca por meio da oralidade resgatar as memórias dos grupos de teatro de Pernambuco, entre eles o *Vivencial*, que foi um dos primeiros grupos a ser entrevistados, abrindo a possibilidade de acessar as memórias e História desse grupo que ficou apagado, marginalizado tanto na História quanto na sociedade.³⁸⁵ De acordo com Leidson antes da produção do livro, ninguém falava do Vivencial “era algo esquecido, soterrado...”³⁸⁶.

A importância de resgatar as memórias subterrâneas por meio da História Oral nos possibilitou lentes diversificadas sobre atores históricos que foram subalternizados pela História Oficial. O grupo de teatro *Vivencial* foi um desses grupos subalternizados pela memória histórica do teatro brasileiro. A História Oral foi de fundamental importância para iluminar os atores e grupos históricos antes marginalizados. Foi possível reconstruir por meio da narrativa das histórias de vida desses atores sócio-históricos culturais a trajetória tanto individual quanto coletiva que marcou suas atuações no campo social, cultural e político de um momento traumático como a ditadura militar brasileira.

Nossa pesquisa buscou compreender as disputas presentes nos territórios sociais, culturais e políticos que enfrentaram os integrantes do grupo de teatro *Vivencial* e a construção do território de resistência erguido pelo grupo *Vivencial* frente à repressão e opressão praticadas

³⁸³ FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

³⁸⁴ Idem.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Idem.

pelo estado e por grupos sociais com os valores morais construídos sobre a égide do olhar eurocêntrico de bases patriarcais, heteronormativas, conservadoras.

Ao resgatar as trajetórias e experiências dos integrantes do Vivencial, buscamos também deslocar a história do teatro brasileiro dos eixos Rio – São Paulo, contribuindo para a construção de uma nova história do teatro brasileiro, com bases nas diversidades teatrais existentes nos tempos e espaços da História do Brasil contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação procurou apresentar ao longo dos capítulos a trajetória do grupo de Teatro *Vivencial* a fim de responder a problemática levantada: Como se configurou a resistência cultural das homossexualidades no teatro diante da repressão exercida pela ditadura militar e dos preconceitos e marginalização que marcaram suas relações com as esquerdas e a sociedade em geral, com base nos valores morais heterossexuais, patriarcais e cristãos, nas décadas de 1970 e 1980?

Podemos concluir que a resistência cultural das homossexualidades se deu pelo movimento do *Desbunde* brasileiro, em que buscava se distanciar dos projetos políticos tanto da direita quanto da esquerda brasileira no período. A arte de desbundar-se nasceu das influências da contracultura. Sem o compromisso com a esquerda e direita militarizada da época, os jovens buscaram uma liberação individual baseada na solidariedade mútua. A busca por uma auto-afirmação distanciando-se da imposição da Guerra Fria e do comunismo x socialismo, levou inúmeras produções artísticas se desvincularem desses dois eixos.

Desbundar-se significava romper com os valores conservadores da sociedade em geral e com a rigidez das esquerdas. Os jovens buscavam autoafirmação baseada na liberdade e na coletividade. O termo também era utilizado pejorativamente para caracterizar aqueles que abandonavam os grupos da luta armada.

Heloisa Buarque aponta que o *Desbunde* passou a recusar o projeto do período anterior, o tema da liberdade substituiu os temas diretamente políticos, por meio desses novos olhares só seria possível uma revolução e transformação social, através da revolução ou transformação individual.³⁸⁷ Em outro aspecto, Heloisa Buarque destaca que a identificação passou a ser com as minorias: negros, homossexuais, mulheres, distanciando-se das narrativas revolucionárias proletárias.³⁸⁸

De acordo com Silvério Trevisan, o *Desbunde* surgiu para os jovens brasileiros como uma busca para a autoafirmação, distanciando-se da esquerda e da direita militarizada, com a finalidade de buscar uma liberação individual, baseada na solidariedade não partidária,

³⁸⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 70.

³⁸⁸Ibidem, p. 75.

atreladas muitas vezes às homossexualidades.³⁸⁹ Esse fenômeno tem seu início, ainda de acordo com Trevisan, no campo cultural, nas áreas da música e do teatro, com destaque para artistas como Caetano Veloso e Ney Matogrosso e o grupo teatral carioca *Dzi-Croquettes*³⁹⁰ que buscavam embaralhar os padrões de gênero³⁹¹.

O grupo de teatro *Vivencial*, objeto principal de nossa pesquisa, foi um desses grupos que desbundaram, buscando resistir à ditadura e ao conservadorismo moral, ao afirmar as suas identidades em uma liberação individual com base na solidariedade mútua, distanciando-se das direitas e das esquerdas tradicionais, possuindo como principal tema de seus espetáculos as temáticas referentes aos gêneros e sexualidades. Logo podemos concluir que o grupo de teatro *Vivencial* construiu seu território de resistência a partir das práticas e representações que se desvinculavam do sistema de oposição capitalismo x comunismo, buscando a autoafirmação de suas identidades por meio das afirmações individuais e coletivas que permeavam as suas vivências e experiências no espaço e tempo.

O *Vivencial* surgiu em 1974, a partir da pastoral da Igreja Católica, com a encenação *Vivencial I* a fim de representar as vivências dos jovens com colagens de textos, que buscavam abordar temas como homossexualidades, massificação, ambientalismo, rompendo com práticas e representações de parte da sociedade com bases conservadoras naquele período. Desde o início o grupo de teatro *Vivencial* definiu seus componentes estéticos e não os abandonou ao longo de sua trajetória, como a reutilização de materiais reciclados, a colagem de textos, as vivências e experiências de seus integrantes como temática para a construção cênica de suas apresentações anárquicas.

O *Vivencial* foi se distanciando da Igreja e buscando novas possibilidades cênicas para a construção de sua identidade social, cultural e histórica, aproximando-se de novos atores históricos que passaram a fazer parte do grupo. Como a ligação com Jomard Muniz de Brito que os aproximou do tropicalismo pernambucano. Podemos destacar três fases do grupo de teatro *Vivencial*, o seu nascedouro na Igreja, o distanciamento da Igreja e a construção do espaço teatral o *Vivencial Diversiones*.

³⁸⁹ TREVISAN, João, Silverio. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 270.

³⁹⁰ O *Dzi-Croquettes* surgiu no Rio de Janeiro em 1972, formado por 14 atores ao longo de sua existência. *Dzi* possuía uma proposta de transgressão, no sentido de embaralhar os padrões de gênero, Logo os espetáculos eram constituídos de ambiguidade, homens de bigode e barba se apresentavam com roupas femininas, sendo assim nem homens nem mulheres. TREVISAN, Silvério, João. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 273.

³⁹¹ TREVISAN, João Silvério. Op. cit. p. 270

Em sua segunda fase o *Vivencial* atuou nas ruas, nos palcos dos teatros em Olinda, apresentando os textos não convencionais e, quando buscavam por uma dramaturgia reconhecida dentro do campo teatral, eles a subvertiam. Como diz Guilherme Coelho, um texto dito pela boca de uma Viveca mudava todo o contexto, dessacralizava, anarquizava, rompia com o tradicionalismo presente na sociedade então vigente.

O grupo de teatro *Vivencial* passou a participar dos festivais de teatro em Olinda/Recife, ganhando prêmios que garantiram a captação de recursos para a construção do seu próprio espaço, o *Vivencial Diversiones*, considerada a terceira fase do grupo. O espaço *Vivencial Diversiones* foi encarado como um território livre, no qual o grupo podia exercer as suas formas cênicas anárquicas e suas identidades.

Ao buscarmos uma análise de um grupo de resistência do teatro brasileiro para fora do eixo Rio- São Paulo como o grupo de teatro *Vivencial*, podemos relacioná-la com o conceito de memórias subterrâneas, proposto por Michael Pollak. Polakk define que no momento em que o silêncio é rompido as memórias subterrâneas ganham o espaço público, passando a contestar e a reivindicar seu espaço.

O grupo *Vivencial* foi um desses grupos que foram deixados nos escombros da História do teatro brasileiro, por seu conteúdo alternativo, por estar à margem dos valores compartilhados pelo próprio campo teatral, por seu modo anárquico em romper com os valores conservadores das direitas e das esquerdas, afirmando as suas identidades sexuais dissidentes, sendo integrante ativo em Olinda do movimento que buscou por essa liberação individual e coletiva que foi o *Desbunde* brasileiro.

Através dos fragmentos deixados pelo grupo de teatro *Vivencial* foi possível reivindicar esse espaço e analisar a trajetória do grupo no campo teatral brasileiro buscando compreendê-lo como um grupo constituidor de um território de resistência nas décadas de 1970 a 1980 em Olinda/Recife. Apesar do contexto autoritário, o grupo de teatro *Vivencial* resistiu por meio das representações e práticas do seu fazer teatral, trazendo para o centro do palco questões como sexualidades, massificação, ambientalismo, vulnerabilidade sócio-econômica, liberdade, sustentabilidade.

Analisar a trajetória do grupo nos deu a possibilidade de compreender como o grupo de teatro *Vivencial* construiu seu território de resistência por meio de suas representações e práticas que também faziam parte de uma construção coletiva de um determinado tempo histórico. Parte da juventude passou a questionar os valores sociais presentes na sociedade brasileira. Através de movimentos artísticos a juventude começou a esboçar o sentimento de liberdade, de democracia, na defesa dos movimentos das minorias entre as décadas de 1970 a 1980. Foi

possível analisar que esses valores estiveram presentes nas teatralidades do grupo de teatro *Vivencial* e nas individualidades de seus integrantes.

Foi possível também analisar a repressão que o Estado promoveu como a censura aos espetáculos do grupo, desde suas primeiras aparições, como o caso do espetáculo *Vivencial I* à censura da montagem da peça *Sobrados e Mocambos*. Através das entrevistas, percebemos que os censores iam assistir ao espetáculo antes da peça estreiar, às vezes iam depois da estreia, mas os integrantes encontraram estratégias de driblar a censura. Para além da censura estatal, o grupo de teatro *Vivencial* sofreu com o conservadorismo do campo teatral em Olinda e Recife, eles eram marginalizados por outros grupos, no entanto eles não deixavam de atuar e de promover as suas representações e práticas no teatro.

A influência do *desbunde* levou o grupo a trabalhar em cooperação e a criticar a arte tradicional, acadêmica. Entendendo o teatro como forma de liberdade total, sem amarras aos textos e sendo construindo a cada dia e modificado a cada dia a partir das vivências dos integrantes do grupo. Hélio Oiticica, um dos fundadores do tropicalismo, possui uma obra da época intitulada “seja marginal, seja herói”³⁹². O *Vivencial* foi marginal e por isso se tornou “herói”, ao reunir grupos que eram marginalizados na sociedade, com destaque principal para as homossexualidades, utilizando os gêneros e as sexualidades dissidentes para criticar o estado autoritário heteronormativo que defendia a “moral e os bons costumes” acima da liberdade do outro, retirando o direito de sua cidadania de modo coercitivo. O grupo construiu seu espaço na área marginalizada de Olinda, distante dos centros culturais de Recife e dos grupos de teatros que não aceitavam os marginalizados, guiando-se pela frase de Caetano Veloso: “gente é pra brilhar e não para morrer de fome”³⁹³. O *Vivencial* trabalhou na inclusão das minorias e criticou a sociedade e o estado heteronormativo que foram e ainda são praticantes de violência física e discriminatória contra a população LGBTQIA+, resistiu ao um estado autoritário de direita e ao preconceito das esquerdas que negavam aos homossexuais o direito a ter direitos.

Ainda que alguns entrevistados apontem que a questão das sexualidades não era um dos pontos centrais do grupo, tratava-se de um grupo que acolhia as minorias e que buscava a liberação individual e coletiva, encarnando o *desbunde*. Podemos definir que o acolhimento de pessoas LGBTQIA+ e o trabalho desses sujeitos históricos no grupo teatral *Vivencial* podem ser definidos como um território de resistência diante da repressão tanto pelo estado quanto por

³⁹² Hélio Oiticica obra 1968.

³⁹³ MELLO, Ivonete; FERRAZ, Leidson Ferraz; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR, Wellington org, **Memória da cena pernambucana**. Recife: ed. dos autores 2005, p. 100. Frase retirada da música *Gente do Caetano Veloso*.

parte da sociedade. As vivecas transgrediram os valores heteronormativos e sedimentaram um território de resistência em um dos períodos mais traumáticos da história brasileira. Através do amor e da busca pela liberdade dos corpos e das artes foi possível resistir aos anos de chumbo no Brasil.

REFERÊNCIAS

AARÃO, Daniel. **A revolução e o socialismo em Cuba: ditadura revolucionária e construção do consenso.** In. ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha. **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina**, v.2 volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

AGUIAR, Flavio, apud, ROGRIGUES, Nelson. **Viúva, Porém, Honesta.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALBARTI, Verena, “**Historia dentro da historia.**”, PINSKY, Bassanezi, Carla (org). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2008.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 4ª ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ARTAUD, Antonin. “**O Teatro e seu Duplo.**”. 1ª ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial.** Rev. Bras. Ciênc. Polít. [online]. 2013.

BETTI, Maria, Silva; FARIA; GUINSBURG, João. **Novas correntes teatrais: Dramaturgias e encenações (1958 -1978). História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporânea.** Roberto João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2013.

BORGES, Nilson. FERREIRA, Jorge, DELAGADO, N, A, Lucilia (org), **A doutrina de Segurança Nacional. O tempo da Ditadura: Regime militar e movimentos sociais em fins do sec XX, (O Brasil Republicano v.4).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BORTULUCCE, V. B. **O MANIFESTO COMO POÉTICA DA MODERNIDADE.** Literatura e Sociedade, [S. l.], v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico.** São Paulo: UNESP, 2004

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia.** São Paulo: Atica, 1983.

BRITTO, Muniz, Jomard apud, MACHADO, Barbosa, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados.** Recife: ed: do autor, 2009.

BROOK, Peter, Grotowski, J. “**Em busca de um Teatro Pobre.**”. Rio de Janeiro, RJ: Editora civilização brasileira S.A, 1976.

CADENGUE, Edson, Antonio. **TAP, sua cena e sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco. Contraponto: O grupo de Teatro Vivencial.** Recife: Cepe, Pernambuco, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história cultural, entre práticas e representações.** São Paulo: Difel, 1988.

CORRÊA, J. C. M.; STAAL, A. H. C (org.). **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).** São Paulo. 1998.

COSTA, Fabio apud, FERRAZ, Leidson Ferraz, DOURADO, Rodrigo, JUNIOR, Wellington org, **Memória da cena pernambucana.** Recife: ed. dos autores, p. 101. 2005

COWAN, Benjamin. **Homossexualidade, Ideologia e “Subversão” no Regime Militar.** GREEN, N, James, QUINALHA, Renan (orgs). **Ditadura e Homossexualidade: Repressão e resistência e a busca da verdade.** São Carlos: EdufsCar, 2015.

DAHER, Andrea; GUSMÃO, Henrique. **Efeito escândalo: literatura e artes no Brasil contemporâneo.** Chapecó: Argos, 2022

DINIZ, Sheyla Castro. **“Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos”.** História (São Paulo), Assis/Franca, v. 39, p. 1 – 29. 2020

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado.** Petrópolis: Vozes, 1981.

FABBRINI, Nascimento, Ricardo. apud. AZEVEDO, Guilherme. **“Tropicalismo e Vanguardas europeias [manuscrito]: imperativo de ruptura, processos construtivos e alcance crítico.”** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte, 2016.

FERNANDES, Sílvia. **“Teatralidades Contemporâneas.”** In.: WERNECK, MariaHelena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). **Texto e Imagem: Estudos de Teatro.** Rio de Janeiro: 7Letras. 2009.

FERNANDES, Nanci; FARIA; GUINSBURG, João. **“Os grupos Amadores.”. História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, S. **Notas sobre a história do Oficina.** Sala Preta, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 211-228, 2020.

FICO, Carlos. **Além do Golpe: a tomada de poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar.** Rio de Janeiro. Record, 2004.

FILHO, Hermilo, Borba. **Sobrados e Mucambos.** Editora: Civilização Brasileira, 1972.

FRANÇA, Roberto, apud, FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana.** Recife: ed, dos autores, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

GARCIA, Silvana. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958 -1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GREEN, N, James. Ditadura e Homossexualidade: **Repressão e resistência e a busca da verdade/ Introdução**. São Carlos: EdufscCar, 2015

GUINSBURG, João; FARIA; LIMA, Mariangela, Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, Sesc, 2006.

GUSMÃO, Buarque, Henrique; FONTANA, Siqueira, Fabiana (orgs). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

GUZIK, Alberto; FARIA; GUINSBURG, João. **“A dramaturgia Moderna.”. História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporânea**. Roberto João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

HOBBSAWM, Eric J. **“Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991”**. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ILION, Troya. In: **“Fragmentos da vida do Living Theatre.”**. Ouro Preto, 25º Festival de Inverno, 1993.

KARNAL, Leandro. **“História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.”** São Paulo: Contexto, 2011.

LIMA, Magela. **“Os nordestes e o teatro brasileiro.”**. 1. ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2019.

LIRA, Claudio. Beto Diniz. **Construtor de cenas e sonhos**. Recife: Fundação cultura e cidade de Recife, 2009.

LOBERT, Rosemary. **“A palavra mágica Dзі: Uma resposta difícil de perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral.”** Dissertação de mestrado em antropologia social. Departamento de ciências sociais do instituto de e ciências humanas. Campinas - São Paulo: Unicamp, 1979.

MACHADO, Lucia. **A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados**. ed: do autor. Recife, 2009.

MARCELINO, Douglas. **O Teatro na Tensão entre estética e política: Negociação, Performance, experiência**. GUSMÃO, Buarque. Henrique; FONTANA, Siqueira, Fabiana (orgs). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MELLO, Ivonete apud, FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005.

MOSTAÇO, Eldécio; FARIA; GUINSBURG, João. **A questão experimental: A cena nos anos de 1950 – 1970: História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporânea**. Roberto, João (Projeto de Planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

MORAES Marieta. **“Entre-vistas: abordagens e usos da História oral”**. Rio de Janeiro: Editora da fundação Getulio Vargas, 1994

MOREIRA, Romildo; BARRETO, Américo. Apud, FERRAZ, Leidson; DOURADO; JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: Ed dos autores, 2005.

MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião**. 2.ed. São Paulo : Annablume, 2016.

MUNIZ, Britto, Jomard, apud. FERRAZ, Leidson. DOURADO, Rodrigo. JUNIOR. Wellington. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: ed, dos autores, 2005.

NAPOLITANO. Marcos. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2017.

PADRÓS, S, Enrique, A. S. Fernandes. **A gestação do golpe no Uruguai**, Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre, 2012.

PADRÓS, S, Enrique. **Como el Uruguay no hay... : terror de Estado e segurança nacional Uruguai (1968-1985): do pachecato à ditadura civil-militar**. Porto Alegre, 2005.

PARANHOS, Kátia. **Teatro fora do eixo’ Engajamento, cultura e montagens no Brasil pós – 1964**. GUSMÃO, Buarque, Henrique; FONTANA, Siqueira, Fabiana (orgs). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

PARANHOS, Alberto. **História, política e teatro em três atos**. PARANHOS, Kátia. (org). **História, teatro e política**. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012.

PINHEIRO, Douglas. **Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980)**. Cadernos pagu (52), 2018.

PUGLIA, Seabra, Leonardo. **O cinema em Pernambuco**; orientador: Luiz Jorge Werneck Vianna. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2015.

REIS, Aarão, Daniel. **Manifestos vermelhos e outros textos históricos da Revolução Russa** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.

SÁBATO, Magaldi. **Panorama do teatro brasileiro**. 4 ed. São Paulo: Global, 1999.

SILVA, Armando, Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SILVA, Izabel, Pimentel. **Os filhos rebeldes de um velho camarada: a dissidência comunista da Guanabara(1964 -1969)**. Dissertação de Mestrado. UFF, Rio de Janeiro, 2009.

SNEED, Gillian. “**Dos Happenings ao Diálogo: O Legado de Allan Kaprow**”. Revista Poiésis, n. 18, p. 169-187, Dez. de 2011.

SOUZA, Miliandre Garcia. “**Ou vocês mudam ou acabam**”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010.

SOUZA. Marcelo de Lopes, SAQUET; SPOSITO. E. S (orgs). **Territórios e Territorialidades: Teorias, Processos e Conflitos**. São Paulo: Expressão Popular; UNESP, 2008.

TREVISAN. João, Silverio. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018,

TEATRO Ipanema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

FONTES

Periódicos

Diário de Pernambuco. “O teatro na polônia e na escócia.” Diário de Pernambuco, Recife, 13 janeiro de 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_14&Pesq=grotowski&pagfis=47718.

Rebolado gay sacode as noites de Recife.” Diário de Pernambuco, Recife, Domingo, 24 de junho de 1979. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/137663. Acesso em: 14 set. 2022.

CAMPOS, Vanessa, Diário de Pernambuco “Hibridismo”. Diário de Pernambuco, Recife, 31 de maio de 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=vivencial&pagfis=56948.

Diário de Pernambuco, "Igreja abandonada abriga estudantes." Diário de Pernambuco, Recife, quarta-feira, 5 de março de 1975. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx>.

Diário de Pernambuco, Cena Aberta. Recife, sábado, 24 de abril de 1976. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Diário de Pernambuco. Recife, Terça-feira, 3 de agosto de 1976. Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=vivencial&pagfis=87837.

COUTINHO, Valdi, Diário de Pernambuco, “Vivencial com Hermilo. é o sobrado visto do mucambo”. Diário de Pernambuco, Recife, sexta feira 7, janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/94801.

COUTINHO, Valdi. “Vivencial adiou estreia problemas com a censura.” Diário de Pernambuco, Recife, sábado, 8 janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/94832?pesq=vivencial%20adiou.

COUTINHO, Valdi. “Sobrados e Mucambos agora na Biblioteca Pública.” Diário de Pernambuco, Recife - 15 de Janeiro de 1977. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/95160>. Acesso em: 18 de novembro de 2018.

CADENGUE, Antônio apud COUTINHO, Valdi. “Diretor da Viúva faz sua dedicatória.” Diário de Pernambuco, Recife, 18 de março de 1977. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional: Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Viuva%20porem%20honestas&pagfis=97919.

Diário de Pernambuco. “Vivencial estreia Viúva Porém Honesta”. Recife, sábado, março, 19 de 1977. Diário de Pernambuco. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Viuva%20porem%20honestas&pagfis=97957.

Diário de Pernambuco. “O teatro na polônia e na escócia.” Diário de Pernambuco, Recife, 13 janeiro de 1967.

Notícia sobre verba do SNT, destinada ao grupo de teatro Vivencial. . Diário de Pernambuco. Recife., 3 de agosto de 1976. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Vivencial&pagfis=87862.

Notícia sobre verba do SNT, para grupos teatrais em Recife, sendo o grupo de teatro Vivencial contemplado com a verba. Diário de Pernambuco. Recife, 3, de agosto de 1976. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=Vivencial&pagfis=87837.

Notícia do Jornal Diário de Pernambuco sobre o espetáculo de strip-tease realizado no espaço Vivencial Diversiones, Fonte: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=vivencial&pagfis=137619.

Notícia sobre o espaço Vivencial Diversiones e sua programação. Fonte: Acervo pessoal Henrique Celibi. Disponível em: <https://henriquecelibi.blogspot.com/2013/04/blog-post.html>.

Documentos

Documento produzido pelo DOPS sobre o espetáculo Vivencial I. 05 de julho de 1974.

Fonte: Arquivo Nacional (Banco de dados Memórias Reveladas)
http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/mr/br_peapeje_dpe/prt/fun/0/04099/br_peapeje_dpe_prt_fun_0_04099_d0001de0001.pdf.

Documento da censura teatral da peça Sobrados e Mucambos do grupo teatral Vivencial de 1976. Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p.73

Documento da censura teatral da peça Sobrados e Mucambos do grupo teatral Vivencial de 1976. Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p.73.

Manifestos

BARTOLOMEU, Carlos, COELHO, Guilherme, SARDOU, Sergio, CADENGUE, Antonio, Manifesto QUA QUA, Vivencial Diversiones. apud, MACHADO, Barbosa, Lucia. A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilhaçados. Recife: ed: do autor, p.357-36. 2009

“O Vivencial: Manifesto Sete anos.” Recife / Olinda 25 de maio, 1981. Acervo Antônio Cadengue.

Fontes Orais

MELO, Ivonete. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 18 de Janeiro de 2023.

MELLO, Ivonete; FERRAZ, Leidson Ferraz; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR, Wellington org, **Memória da cena pernambucana**. Recife: ed. dos autores 2005, p. 100.

COSTA, Suzana. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, no dia 16 de Janeiro de 2023.

COELHO, Guilherme. Entrevista concedida a Maria Eduarda, online, no dia 23 de Janeiro de 2023.

FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Maria Eduarda Oliveira, online, 10 de maio de 2022.

FRANÇA, Roberto. FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). **Memórias da Cena Pernambucana 01**. Recife, PE: Ed dos autores, 2005.

Depoimento de Luiz de Mendonça, sobre a experiência do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. Reproduzido de Arte em revista, ano 2 n. 3, 1964. Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depluiz.pdf>.

MOREIRA, Romildo; BARRETO, Américo. Apud, FERRAZ, Leidson; DOURADO; JUNIOR. Wellington. Memórias da cena pernambucana. Recife: Ed dos autores, 2005.

COSTA, Fabio apud, FERRAZ, Leidson Ferraz, DOURADO, Rodrigo, JUNIOR, Wellington org, Memória da cena pernambucana. Recife: ed. dos autores, 2005.

Fontes Iconográficas

Programa da peça “Julgamento em Novo Sol”, 1962. Fonte: <http://forumeja.org.br/df/files/julgamentoemnovosol.pdf>.

Programa da peça Genesíaco de 1974. Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p. 108.

Certificado de participação do Festival de teatro amador de Pernambuco. Fonte: SANTOS, Mateus Melo dos. 2018, p.35.

Atores em cena, no espetáculo Sobrados e mucambos, 1977. Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p. 40.

Cartaz de divulgação do espetáculo Sobrados e Mucambos, 1977. Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p. 133.

Atrizes em cena no espetáculo Sobrados e Mucambos, 1977. Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p.40.

O travestimento dos atores em cena da peça Viúva, porém, honesta na Biblioteca Parque em 1977. Aparecem na foto Ivonete Guimarães (Rosário Austregésilo), Guilherme Coelho (Dorothy Dalton) e Auricéia Fraga (Madame Cricri). Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p.43.

O grupo teatral Vivencial em cena na biblioteca parque de Recife, da peça Viúva, porém, honesta. 1977. Aparecem na foto Auricéia Fraga (Madame Cricri), Fabio Coelho (Diabo Fonseca) e Ivonete Melo (Tia Assembleia). Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz. 2009, p, 43.

Cenário com poucos objetos, ao fundo um telão escrito A Marreta da peça Viúva, porém, honesta na Biblioteca parque em 1977. Aparecem na foto Carlos Carvalho, Américo Barreto, Auricéia Fraga, Leonardo Silva, Rosário Austregésilo, Mauricio Campos, Ivonete Melo, Fábio Coelho. Fonte: Foto do arquivo pessoal Carlos Carvalho

Imagem do projeto da casa que seria anexada ao Vivencial Diversiones. Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz construtor de cenas e sonhos. Recife: Fundação Cultura de Recife, 2009, p.78.

Logo do Vivencial Diversiones – Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz construtor de cenas e sonhos. Recife: Fundação Cultura de Recife, 2009, p. 61.

Cartaz de divulgação do espaço Vivencial Diversiones, junto ao mapa para se chegar ao local. Fonte: LIRA, Claudio. Beto Diniz construtor de cenas e sonhos. Recife: Fundação Cultura de Recife, 2009, p. 61.

Imagem da integrante do grupo de teatro, Ivonete Melo no espetáculo “Repúblicas independentes Darling” em 1979. Fonte: FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). Memórias da Cena Pernambucana 01. Recife, PE: Ed dos autores, 2005.

Imagem da integrante do grupo de teatro Vivencial, Ivonete Melo no filme documentário “Jogos Frugais Frutais” de Jomard Muniz de Brito de 1979. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vGUd_m1gYz4&list=PL8CCB73ED0502CD2D&index=35&ab_channel=Fragmentes.

Imagem da integrante do grupo de teatro Vivencial Suzana Costa vestida de vedete no espetáculo “Repúblicas Independentes Darling” em 1979. Fonte: FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington (org). Memórias da Cena Pernambucana 01. Recife, PE: Ed dos autores, 2005, p. 112.

Imagem dos integrantes do grupo de teatro Vivencial: Américo Barreto, Henrique Celibi e Pernalonga e a Capa do Livro Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia, ano 2016. Fotos da Ana Farache. Fonte Blog Fernando Machado. Disponível em: <https://www.fernandomachado.blog.br/vivencial-by-ana-farache/>.

Fontes Audiovisuais

“Jogos Frugais Frutais” de Jomard Muniz de Brito de 1979. Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vGUd_m1gYz4&list=PL8CCB73ED0502CD2D&index=35&ab_channel=Fragmentes>

“Vivencial I” de Jormard Muniz de Brito de 1974. Fonte Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dnp9Y3m-yic&ab_channel=Fragmentes.