

O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas

Rosângela Patriota
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Desde o início do século XX, o tema da modernização esteve presente em diferentes segmentos da sociedade brasileira, e o fenômeno teatral, por sua vez, não esteve ausente deste debate. Embora Oswald de Andrade tenha escrito, em 1933, a peça *O Rei da Vela*, o referido tema produziu impacto na historiografia do teatro brasileiro a partir da encenação, em 1943, de *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues) e da criação, em 1948, da Escola de Arte Dramática (EAD), por Alfredo Mesquita, e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por Franco Zampari.

Evidentemente, esse debate deixou suas marcas também no denominado “teatro político”, na medida em que grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, mesmo fazendo críticas à postura política do TBC, apresentaram-se como tributários das conquistas auferidas pela mencionada companhia¹. Sob esse referencial, o Arena consolidou sua proposição em realizar um “teatro nacional”, a partir de encenações de textos de autores brasileiros, nos quais as desigualdades sociais, políticas e econômicas, que sempre afligiram os segmentos subalternos do país, foram retratadas. O Oficina, por seu turno, firmou-se como o grande intérprete dos impasses e das dúvidas da “classe média”. Posteriormente, após o golpe de 1964, consagrou-se como uma grande companhia teatral, por meio da encenação de *O Rei da Vela*, em 1967.

Esses processos criativos estabeleceram um profícuo diálogo com o público, suscitando diversos debates, em especial com segmentos intelectualizados da população (professores universitários, profissionais liberais, estudantes, etc.). Tal apropriação cultural e política legou, para posteriores estudos historiográficos, uma concepção prévia do que deveria ser definido como “teatro político” no Brasil.²

Entretanto, no início da década de 1970, esses grupos, por força de questões específicas e das circunstâncias históricas, encerraram suas atividades. O Arena, em 1971, após a prisão e o posterior exílio de Augusto Boal, e o Oficina, em 1973, depois de uma invasão policial que redundou na prisão de alguns de seus integrantes e no “exílio voluntário” de José Celso Martinez Corrêa na Europa.

Antes de refletir sobre a apropriação histórica destas experiências estéticas, deve-se recordar, acima de tudo, que ambas foram desenvolvidas em um momento de grande efervescência política e intelectual do país. As perspectivas de transformação, em consonância com a luta contra a ditadura militar, motivaram tanto as criações artísticas, quanto os debates por elas suscitados. Dessa maneira, a urgência em forjar as condições para o processo de mudança radical foi acompanhada por uma cena revolucionária que, ao refletir sobre o Brasil daquele momento, foi identificada como tal por seus realizadores e foi assim reconhecida por seus intérpretes.

¹ A título de ilustração, cabe mencionar as seguintes pesquisas:

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000. GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1989.

MICHALSI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/FUNARTE, 1995.

² Sobre esse tema, existem vários trabalhos importantes. Todavia, a título de ilustração, cabe destacar:

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Arena: um palco brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina: trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARRABAL, José et alii. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

ARRABAL, José & LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

No entanto, esses projetos revolucionários foram, a pouco e pouco, derrotados e o teatro brasileiro, em particular o paulistano, teve de sobreviver sem as presenças do Arena e do Oficina, até então, as grandes referências do que deveria ser um teatro comprometido política e ideologicamente.

O Brasil da década de 1970 apresentou, por conseguinte, um outro cenário político e cultural, no qual diversos agentes sociais modificaram suas propostas de transformação, a curto ou a médio prazos. As posturas compreendidas como revolucionárias estavam derrotadas, e aqueles artistas e/ou militantes, que no decorrer da década anterior foram constantemente desqualificados como “reformistas”, assumiram, ao longo dos anos 1970, a árdua tarefa de construir e consolidar a frente de resistência democrática. Esse momento foi importante ainda para a reorganização dos próprios movimentos populares, tais como: Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias³.

No que se refere às artes cênicas ao teatro, os trabalhos, marcados por essas posturas, tiveram como tema fundamental a idéia de liberdade e a necessidade de consolidar forças no nível social e político, a fim de garantir o seu pleno exercício da cidadania. Evidentemente, como o Brasil estava sob a égide de um estado autoritário, a escolha em representar cenicamente tais idéias significou exercer o que, mais tarde, passaria a ser conhecida como ‘linguagem da fresta’⁴.

Nesse período, surgiram outros grupos, como o Ornitórrinco, o Pessoal do Victor, entre outros, e vários grupos independentes (“Teatro-Circo Alegria dos Pobres”, “Teatro União e Olho Vivo”, “TTT – Truques, Traquejos e Teatro”, “Galo de Briga”, etc.) estabelecidos em regiões da periferia de São Paulo⁵.

Diante dessa realidade, qual postura o intelectual deveria assumir? Resignar-se ou criar possibilidades para que, a curto ou médio prazos, florescesse uma cultura de oposição?

Nesse período, por exemplo, o Teatro São Pedro, sob a liderança de Maurício e Beatriz Segall, buscou, de maneira incessante, colocar em cena um repertório artístico em sintonia com as questões políticas do momento, por intermédio de profissionais que compartilhassem as perspectivas sociais que nortearam os trabalhos do mencionado grupo. Dessa maneira, as atividades artísticas continuaram a ser desenvolvidas e houve o surgimento de novos grupos, com expectativas diferenciadas daquelas que motivaram os da década de 1960.

Em tais circunstâncias, mesmo existindo atividades teatrais em diferentes regiões do país, a historiografia do teatro brasileiro foi construída, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, à luz das questões estéticas e políticas presentes nos palcos das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro⁶. Desse ponto de vista, como atesta Michel de Certeau:

“toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que está circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se

³ Para um melhor aprofundamento deste tema, consultar:

SADER, E. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁴ Esse recurso foi desenvolvido por vários artistas, como Fernando Peixoto, Oduvaldo Vianna Filho (falecido em 1974), Paulo Pontes (falecido em 1975), Chico Buarque de Hollanda, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Rangel, Plínio Marcos. Eles alimentaram significativamente o fortalecimento de uma cultura de oposição, que se tornou um dos sustentáculos de movimentos em prol da anistia, da redemocratização, das diretas-já, etc. Nessa perspectiva de trabalho, podem ser elencadas as atividades do Teatro Ruth Escobar e do Teatro São Pedro.

⁵ Estes grupos foram estudados nos seguintes trabalhos:

GARCIA, Silvana. *O Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

⁶ Um exemplo de reflexão que ilumina experiências teatrais fora do eixo Rio-São Paulo nas décadas de 1970 e 1980 é a seguinte dissertação de mestrado:

SANTOS, Cláudio Alberto. *Não tenha medo, isso é só Teatro! Davi contra Golias – Uberlândia 1980/1985*. Uberlândia, 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam.

(...) É, pois, impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função do qual ele se organiza silenciosamente; ou sonhar com uma renovação da disciplina assegurada pela única e exclusiva modificação de seus conceitos, sem que intervenha uma transformação das situações assentadas. Sob este aspecto, como indicam as pesquisas de Jürgen Habermas, uma ‘repolitização’ das ciências humanas se impõe: não se poderia dar conta dela ou permitir-lhe o progresso sem uma ‘teoria crítica’ de sua situação atual na sociedade”.⁷

Essa importante reflexão possibilita que se apreenda o movimento teórico, documental e metodológico na construção de uma História e de uma Historiografia sobre Teatro Brasileiro marcadas especialmente pela idéia de que a partir da década de 1940 as artes cênicas deram um salto em direção à modernização. Nesta trajetória, foram acrescentadas as aspirações de construção de uma arte em sintonia com as promessas de transformação, existentes naquele tempo, que se tornaram o parâmetro de “teatro político”.

Tais expectativas de uma arte capaz de intervir no processo histórico foram fruto de um momento no qual houve um projeto de Brasil, que asseguraria transformações capazes de propiciar o surgimento de um país democrático, que permitisse a seus cidadãos crescimento social, político e econômico⁸.

Nesses projetos estiveram envolvidos, além de atores, diretores, dramaturgos, críticos teatrais, intelectuais e professores universitários que, sem dúvida, contribuíram para o estabelecimento de determinadas áreas de interesse em programas de Pós-Graduação⁹. Hoje em dia, as pesquisas relativas ao Teatro Brasileiro expandiram-se¹⁰, porém as interpretações elaboradas sobre a produção teatral brasileira, do eixo São Paulo – Rio de Janeiro, da década de 1970 foram profundamente marcadas pelo fim das iniciativas do período anterior.

Uma das primeiras publicações que se debruçou sobre os acontecimentos teatrais na década de 1970 foi o livro *Anos 70* (Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980) composto por três capítulos. O primeiro de autoria de José Arrabal e denominado *Anos 70: momentos decisivos da arrancada*. O segundo intitulado *Quem faz teatro*, de Mariângela Alves de Lima, e o terceiro de autoria de Tânia Pacheco chamado *O Teatro e o Poder*. Excetuando esse último, que realizou uma reflexão sobre o impacto da censura na produção teatral da década de 1960, os dois primeiros, por meio de caminhos específicos, refletiram sobre os motivos capazes de explicar a ausência de uma cena revolucionária no período em questão.

No ensaio de Arrabal, as atividades de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa tornaram-se as referências para a reflexão. Vianinha, mesmo tendo sido um marco nas discussões sobre Teatro e

⁷ CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: ---. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 66-67-71.

⁸ Não se deve esquecer que projetos como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), sob a gestão de Miguel Arraes, que, além das atividades artísticas, abrigou o Projeto Paulo Freire, com vistas à erradicação do analfabetismo, foram gestados nessa conjuntura política. Da mesma maneira, a criação e o desenvolvimento intelectual do ISEB também compartilhou desta vontade de transformar o país.

⁹ É oportuno recordar a atuação do Prof. Décio de Almeida Prado que, além de importante crítico teatral, teve intensa participação em grupos amadores, na cidade de São Paulo, foi um dos grandes defensores e participante dos projetos que deram origem ao TBC e à EAD. Posteriormente, ingressou no Departamento de Letras da FFLCH-USP, onde orientou importantes trabalhos sobre Teatro Brasileiro, especialmente sobre o fim do século XIX e século XX.

Ao lado deste trabalho, há que se destacar a atuação do Prof. Sábato Magaldi, também crítico teatral, que junto ao Departamento de Artes Cênicas da USP, tanto no nível da graduação, quanto da pós-graduação, desenvolveu e orientou diversos trabalhos que versaram sobre o Teatro Brasileiro no século XX.

¹⁰ É oportuno recordar que vários programas na área de História vêm acolhendo trabalhos discutindo a relação entre História e Teatro, onde há uma ênfase ao estudo de companhias e dramaturgos do século XIX, bem como, no Rio de Janeiro, o Programa de Pós-Graduação da UNIRIO tem implementado, como área de estudo, pesquisas que enfatizam a dimensão do popular nas produções cênicas brasileiras, além de focar experiências estéticas contemporâneas. Esta área tem sido abordada por outros programas de pós-graduação da área de teatro.

Política no Brasil¹¹, foi destacado por meio da polêmica que envolveu o seu texto *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira* (julho de 1968). A escolha desse ensaio deveu-se ao fato de que o autor, preocupado com os rumos do teatro brasileiro, após as virulentas críticas sofridas pelos projetos estéticos e políticos anteriores ao golpe de 1964, propôs uma “união” em torno da idéia de manter os teatros abertos e funcionando, com vistas a construir uma perspectiva de “unidade” entre aqueles que faziam teatro naquele momento.

Por sua vez, as idéias de Augusto Boal analisadas estão no artigo *Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro* (originalmente publicado na *Revista Civilização Brasileira* de julho de 1968), no qual o diretor fez uma intransigente defesa de um “teatro popular”, bem como apresentou considerações sobre o método “coringa”, tanto no que se refere ao seu impacto estético, quanto nas implicações políticas desse trabalho.

Por fim, com José Celso Martinez Corrêa, o autor refez a trajetória do Grupo Oficina, com o objetivo de destacar o processo de radicalidade que se apresentou após a encenação do espetáculo *O Rei da Vela*, em 1967. A partir daí, com as montagens de *Roda Viva* (Chico Buarque), *Galileu Galilei* (Bertolt Brecht), *Na Selva das Cidades* (Bertolt Brecht) construíram-se perspectivas de questionamento do próprio “fazer teatral”, propiciando o surgimento do *Te-ato*, além da discutir o próprio conceito de circuito teatral por meio de *Gracias Señor*.

A escolha desses artistas e o conseqüente comentário de suas idéias revelou que, para José Arrabal, as experiências da década de 1960 foram definidoras das atividades teatrais na década de 1970, isto é, o processo de radicalização observado nas atuações de Boal e Zé Celso foi, por um lado, a base para reafirmar a presença de uma cena revolucionária. De outro lado, os argumentos de Vianinha lançaram a “pedra fundamental” para o que nos anos 1970 fosse denominado de “política de conciliação”, sem um enfrentamento direto da ditadura militar, sendo que esta postura foi atribuída aos partidários da “resistência democrática”.

Já a abordagem de Mariângela Alves de Lima enfatizou que a constituição dos grupos foi fundamental para o desenvolvimento de uma perspectiva de teatro. Buscou compreender a importância dos grupos teatrais, da década de 1960, no cenário artístico e, em especial, o impacto estético e político dos trabalhos desenvolvidos por eles. Sob essa perspectiva, compreendeu-os como a negação do teatro empresa, visto como aquele que não possui um projeto artístico, cultural e político. Organizou a sua concepção de grupo por meio de um reordenamento das relações de produção, isto é, mesmo sem uma análise sistematizada do cotidiano das produções dos grupos.

Afirmou também que o grupo funcionou como um espaço de proteção para os artistas, com vistas a fazer frente à situação de arbítrio durante a ditadura militar. Para tanto, exemplificou suas idéias comentando a encenação de *Hoje é dia de rock* de José Vicente, pelo Teatro Ipanema, que teve à frente os atores Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque, com o intuito de destacar a sintonia entre palco e platéia, como símbolo de uma atmosfera de liberdade que a sociedade civil não exalava.

O contraponto estabelecido entre grupos teatrais e o teatro empresa possibilitou à autora reforçar a superioridade criativa e crítica dos primeiros. Aliás, o mesmo esforço foi empreendido nos comentários sobre a dimensão lúcida e questionadora do teatro. Em relação à empresa, evidenciou-se o cuidado do produtor teatral em garantir a liberação do texto pela censura e a viabilização do espetáculo propriamente dito.

Mesmo diante da limitação do horizonte estético e político, a autora atentou para o fato de que a produção artística construiu estratégias para dialogar com a realidade do Brasil sob o domínio da ditadura militar. O texto apresentou também algumas das tendências teatrais do período. Porém, em seu conjunto, realizou um sobrevôo sobre as iniciativas artísticas do período, na medida em que não se debruçou exaustivamente sobre um processo criativo ou sobre

¹¹ Para maior aprofundamento, consultar:

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

um grupo e/ou empresa especialmente. No entanto, no nível da idéias revelou-se extremamente instigante, porque possibilitou vislumbrar inúmeras problematizações sobre o teatro produzido no Brasil na décadas de 1960 e 1970.

Esses dois ensaios apresentados tornaram-se referências para os estudos posteriores que avaliaram a atuação teatral da década de 1970, em especial os trabalhos que elegeram os “grupos independentes” ou as “propostas alternativas” como as respostas políticas ao Estado de arbítrio daquela conjuntura. Para tanto, veio para o centro do debate as condições de produção do espetáculo teatral, em contraposição a um teatro de empresário, apresentado em teatros mais centralizados, em detrimento das áreas periféricas das cidades. Por meio desse contraponto nasceu uma oposição que, até hoje, organiza a maioria dos debates sobre Teatro Brasileiro, a saber: teatro comercial x teatro de vanguarda e/ou teatro de idéias.

Tal polarização não considerou que, tanto na década de 1970, quanto nas anteriores, e agora posteriores, as atividades teatrais, no Brasil e em outros países do mundo, não são desenvolvidas de maneira uniforme. Isto significa dizer: no mercado de bens culturais convivem distintas maneiras de fazer teatro. Em uma mesma sociedade encontram-se : a) o teatro comercial; b) espetáculos de companhias financiadas pelo Estado ou por Fundações; c) trabalhos experimentais, desenvolvidos por grupos geralmente vinculados a instituições de ensino e de pesquisa; d) atividades artísticas de companhias e/ou grupos que almejam construir uma intervenção social e política por meio de suas montagens. Este trabalho, muitas vezes, é realizado de forma independente, mas, também, pode ser vinculado a partidos políticos, sindicatos, associações de bairro, etc.; e) teatro amador.

O não reconhecimento desses vários níveis estabeleceu as interpretações comparativas entre as décadas de 1960 e 1970. Sob essa perspectiva, a primeira surge como sendo “revolucionária”, enquanto a segunda é avaliada como “conservadora”. Assim, assiste-se ao encerramento de atividades de grupos como Arena e Oficina e o aumento significativo de espetáculos produzidos por empresários da área do entretenimento que, em muitos casos, encararam a atividade teatral como um “mero” negócio. Todavia, este aspecto do trabalho destes grupos, até o momento, nunca foi abordado nos estudos sobre Teatro Brasileiro. Em verdade, o grande tema diz respeito à seguinte indagação: “a quem coube a produção teatral”?

A partir da documentação disponível, sobre os períodos e grupos mencionados é possível afirmar que o Arena e o Oficina foram seus próprios produtores. Nesse sentido, construiu-se uma autonomia de seus integrantes em decidir qual espetáculo encenar. Todavia, se esta condição foi fundamental para o processo criativo desses artistas, cumpre dizer também que, em relação ao público, o diálogo foi comercial, isto é, o espectador teve acesso aos espetáculos por meio de compra de ingressos. Evidentemente, pode-se depreender, principalmente, desse momento histórico que as motivações tanto do artistas, quanto da platéia, não foram apenas de entretenimento. Pelo contrário, a componente ideológica foi o *leitmotiv* que consolidou tais relações sociais. No entanto, deve-se considerar também que essas companhias não foram as únicas responsáveis pela existência de uma cena teatral brasileira na década de 1960. O teatro patrocinado por empresários, a comédia de costumes e o drama psicológico freqüentaram os palcos juntamente com os debates e as tensões dos espetáculos mais engajados política e socialmente.

Todavia, no debate a que este texto se refere, a questão crucial para compreender tanto o movimento teatral no período de 1970, quanto a construção da historiografia sobre o mesmo período, é observar a presença de uma hierarquia de valores que tornou as atividades do Arena e do Oficina parâmetros sobre o que deveria ser um teatro de oposição e independente das relações econômicas que organizaram e/ou organizam a sociedade brasileira. E, em verdade, tal procedimento teórico só se tornou passível de aceitação pela ausência de discussões sobre esse aspecto das trajetórias mencionadas.

O redimensionamento político e econômico do país, no início da década de 1970, após o aniquilamento das organizações guerrilheiras, a prisão e o exílio de militantes políticos, artistas e intelectuais, e com a ilusão de pujança

econômica propiciada pelo denominado Milagre Econômico a sociedade brasileira adquiriu novos rumos. Além da expansão do parque industrial brasileiro, houve um investimento significativo na área de telecomunicações, com o objetivo de construir a integração nacional¹².

Tais investimentos contribuíram para reorganizar a estrutura social e econômica do país e, por meio de uma nova dinâmica de relações, para a reordenação do próprio processo cultural, na medida em que as premissas e os espaços de circulação da produção artística na década de 1970 foram distintos daqueles que vigoraram durante os anos de 1950 e 1960, principalmente a partir das transformações que o conceito de “nacional” foi sofrendo no decorrer de nossa história recente, em especial no que diz respeito às manifestações culturais. Sob esse aspecto as aproximações estabelecidas entre arte e política tiveram no tema do “nacional” um elemento chave para o desenvolvimento de seus trabalhos¹³.

No decorrer da década de 1970, as iniciativas que continuaram a buscar esses elementos de integração foram espetáculos que, mesmo privilegiando temas como liberdade, luta contra opressão, denúncia das desigualdades, foram produzidos por empresários, exceção feita ao Teatro São Pedro e à Companhia Othon Bastos & Martha Overbeck.

O teatro que buscou dar continuidade aos temas, que alimentaram a cena na década anterior, foi qualificado pelos jovens artistas como “teatrão”, devido às suas condições de produção¹⁴. Em verdade, os conteúdos temáticos e as propostas cênicas presentes nestes trabalhos pouco foram abordadas. Pelo contrário, em relação a esses trabalhos intensificou-se um preconceito, a partir de uma discussão ainda, no Brasil, muito incipiente sobre condições de produção/mercado/organização social.

Dessa maneira, as cobranças políticas e teóricas feitas a esses trabalhos abstraiu o próprio processo no qual os mesmos ocorreram, assim como sequer avaliaram as condições de mercado que viabilizaram trabalhos como os do Arena e do Oficina.

Nesse sentido, interpretar as produções teatrais da década de 1970, no Brasil, significa também refletir sobre o lugar que as mesmas ocupam na História do Teatro Brasileiro, assim como compreender que os lugares e as condições em que essa História foi elaborada traduzem os embates teóricos e políticos presentes na escrita do historiador.

¹² Sobre esse tema consultar:

ABREU, A.A. de. As telecomunicações no Brasil sob a ótica do governo Geisel. In: CASTRO, C. & D' ARAUJO, M.C. (orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV.

ORTIZ, Renato. *Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹³ Sobre essa discussão, consultar as reflexões de Renato Ortiz, anteriormente mencionadas.

¹⁴ Nesse sentido, espetáculos como *Calabar, o elogio da traição* (Chico Buarque & Ruy Guerra), censurada na véspera da estréia, em 1973, *Gota D'Água* (Chico Buarque & Paulo Pontes), em 1976, *Ópera do Malandro* (Chico Buarque), em 1977, *Mortos sem Sepultura* (Jean-Paul Sartre), em 1977, foram considerados símbolos do “teatrão”.